

---

## La résistance des Touaregs au prisme de la *World Music*

Marta Amico

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18360>  
DOI : 10.4000/etudesafriaines.18360  
ISSN : 1777-5353

### Éditeur

Éditions de l'EHESS

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2016  
Pagination : 821-844  
ISSN : 0008-0055

### Référence électronique

Marta Amico, « La résistance des Touaregs au prisme de la *World Music* », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 224 | 2016, mis en ligne le 01 janvier 2016, consulté le 05 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18360> ; DOI : 10.4000/etudesafriaines.18360

---

## La résistance des Touaregs au prisme de la *World Music*

« Les Touareg à Paris ou Oasis Saharienne, tel est le nom donné actuellement à un groupe d'indigènes de l'Algérie, du Sahara et du Soudan : Arabes, Touaregs, Nègres, exhibés dans les détails de leur vie nomade autant qu'il est possible de le faire à Paris, dans un campement installé sur un terrain libre faisant le coin de la rue Blanche et du Boulevard de Clichy » (Atgier 1909 : 222).

« Tinariwen. Le blues rebelle du désert », titre la couverture du magazine *Télérama* du 3 avril 2012. L'image qui accompagne ce titre montre quatre hommes enturbannés, une selle de chameau, une théière sur un petit fourneau avec trois verres, une valise, deux guitares. Les hommes sont assis sur un tapis suspendu dans le vide, privé de fond et de décor. L'un des hommes tient dans ses mains une guitare électrique et un drapeau blanc, symbole de trêve, de conclusion d'un conflit (fig. 1).

FIG. 1. — « TINARIWEN. LE BLUES REBELLE DU DÉSERT », 28 MARS-3 AVRIL 2012, COUVERTURE DU MAGAZINE *TÉLÉRAMA*



Le *flyer* de la tournée publicisée par *Télérama*, prévue pour les mois de mars et avril 2012 dans 31 salles en Europe, Australie, Nouvelle Zélande et Chine, présente les mêmes musiciens enturbannés dans une plaine vide, le désert du Sahara (fig. 2).

FIG. 2. — FLYER DES CONCERTS DE TINARIWEN, MARS ET AVRIL 2012



**TINARIWEN**  
**+10:1**

March 01 - Hong Kong Arts Fest - Hong Kong, China  
 March 02 - Hong Kong Arts Fest - Hong Kong, China  
 March 09 - Womadelaide - Adelaide, Australia  
 March 10 - Womadelaide - Adelaide, Australia  
 March 13 - International Arts Fest - Wellington, New Zealand  
 March 17 - Muffatwerk, Amperre - Munich, Germany  
 March 19 - Barcelona Apolo - Barcelona, Spain  
 March 20 - Teatro Lara - Madrid, Spain  
 March 24 - De Roma - Antwerp, Belgium  
 March 25 - De Zwerver - Leffinge, Belgium

March 28 - Le Fil - Saint-Étienne, France  
 March 29 - La Cartonnerie - Reims, France  
 March - 30 La Rodia - Besançon, France  
 March - 31 Le 106 - Rouen, France  
**April 03 - La Cigale - Paris, France**  
 April 05 - Oran Mor - Glasgow, United Kingdom  
 April 06 - Queens Hall - Edinburgh, United Kingdom  
 April 07 - Colston Hall - Bristol, United Kingdom  
 April 08 - HMV Ritz - Manchester, United Kingdom  
 April 10 - HMV Institute - Birmingham, United Kingdom  
 April 11 - Philharmonic - Liverpool, United Kingdom  
 April 12 - National Concert Hall - Dublin, Ireland  
 April 14 - Hiroshima Mon Amour - Turin, Italy  
 April 15 - Alcatraz - Milan, Italy  
 April 16 - Bronson - Ravenna, Italy  
 April 17 - Auditorio - Rome, Italy  
 April 18 - Flog Club - Florence, Italy  
 April 21 - Kulturkirche - Cologne, Germany  
 April 23 - Vega - Copenhagen, Denmark  
 April 24 - Voxhall - Århus C, Denmark  
 Apr il26 - La Sirene - La Rochelle, France  
 April 27 - Printemps de Bourges - Bourges, France  
**May 03 - Shepherd's Bush - London, UK**  
**w/ Jose Gonzalez**

*to be continued...*

Turbans, guitares électriques, désert, rébellion, ces objets composent un imaginaire des Touaregs qui s'inscrit dans les représentations de la *World Music*. Le groupe Tinariwen en est désormais l'icône médiatique. Il serait composé de « rebelles des dunes » (*Le Monde*, 6 février 2007), qui font un « blues des hommes bleus » (*Les Inrocks*, 27 février 2007) ou un « rock touareg » (*Le Monde*, 10 mars 2014), des « messagers du désert » (*Paris Match*, 27 juin 2012) qui « n'ont pas hésité à troquer leurs guitares contre des fusils et à se battre pour leur indépendance » (*France Info*, 13 février 2014). Qui sont-ils ces Touaregs et pourquoi seraient-ils des rebelles ? Comment ont-ils pu arriver jusqu'à nous avec cette force d'évidence qui en fait désormais l'icône musicale du nomade saharien en lutte pour sa liberté ?

Créé par des jeunes hommes provenant du nord du Mali vers le début des années 1980, l'ensemble Tinariwen élabore un répertoire inédit à la guitare qui soutient le soulèvement des Touaregs contre les États du Mali et du Niger, créés avec la décolonisation en 1960 (Belalimat 1996 ; Borel 1997 ; Bourgeot 1990). Certains de ses membres participent aussi au conflit armé qui éclate en 1990 et suscite une vague d'exil dans les pays voisins. Après la signature des accords de paix en 1995 et 1996, l'ensemble est invité à jouer pour la première fois dans un festival en France en 1999. Appelé simplement « musique touarègue » ou « *assouf* » en langue tamasheq, le nouveau

produit musical est associé à son histoire saharienne. L'image des musiciens qui se battent avec une kalachnikov en main et une guitare en bandoulière fait le tour du monde. Les guitares électriques deviennent rapidement le symbole d'une génération en rupture, qui s'approprie des instruments, des discours et des genres musicaux familiers au grand public pour élaborer un « rock du désert » qualifié désormais de résistant et rebelle. Une deuxième révolution, cette fois « armée de guitares », constitue en mythe la première et permet une élaboration ultérieure de la parole et de l'histoire de ces « *beautiful modern nomads* » (Kohl 2009). Si son succès international en fait le premier symbole de l'ensemble culturel dit « touareg », Tinariwen n'est pas le premier groupe à voyager en Europe sous cet identifiant ethnique. La vague est inaugurée quelques années plus tôt, en 1995, par le groupe Tartit, qui provient de la région de Tombouctou, dans le nord-ouest du Mali, joue des instruments autochtones<sup>1</sup> et des rythmes anciens, ce qui lui vaut l'étiquette de « traditionnel ».

Sous la houlette de professionnels de l'industrie musicale provenant en grande partie de France et d'Angleterre, *managers*, producteurs, attachés de presse, directeurs de festivals, ingénieurs du son, les deux groupes inaugurent un nouvel *item* qui valorise l'ethnicité « touarègue » dans le cadre du mouvement de mondialisation musicale de la *World Music*. Ce mouvement a été conçu dans les années 1980 probablement sous l'impulsion d'opérateurs du marché musical anglais, pour échanger des musiques inclassables dans les secteurs musicaux existants. Ces musiques se constituent en ensemble, en vertu non pas d'une quelconque caractéristique esthétique ou sonore commune, mais de leurs traits d'appartenance culturelle. Ce sont des peuples dits « du monde » qui les produisent, ce qui suggère l'appellation française de « musiques du monde » au pluriel (Bachir-Loopuyt 2008 ; Bohlman 2002 ; Hennion 2007 ; Laborde 1997). Le mouvement valorise des notions de diversité, d'ailleurs et de mondes « Autres », offerts à l'écoute d'un public situé principalement en Europe et en Amérique du Nord. Il établit une relation directe entre les musiciens « du monde » et « nous », dans laquelle ce nous incarne un discours occidental paradigmatique sur l'altérité (Blanchard *et al.* 1995) qui reste trop souvent occulté derrière les images des « musiciens-guerriers ».

Si, au début, les spécialistes hésitent à se consacrer aux phénomènes de fabrication identitaire, de « marketisation » et de circulation musicale en contexte de mondialisation, craignant une exploitation et une disparition de leurs objets de recherche, depuis les années 2000, l'ethnomusicologie commence à considérer la *World Music* comme un objet scientifique digne d'intérêt. La focale privilégiée est celle du rapport entre échelle locale et globale, qui porte à mettre en valeur les fusions, les syncrétismes, les métissages ou, au contraire, les logiques de reproduction d'authenticité qui investissent

1. Il s'agit du tambour *tinde*, de la vièle monocorde *imzad* et du luth à trois cordes *tehardent*.

les répertoires offerts au marketing musical (Arom & Martin 2006 ; Aubert 2001 ; Borel 2011 ; Lortat-Jacob & Olsen 2004 ; Mallet 2002 ; Martin 1996 ; Picard 1997). Mais ce phénomène mérite d'être étudié dans une optique plus large, qui prend en compte les ancrages historiques, les constructions du politique, les mises en scène de soi et les relations de pouvoir qui s'activent lorsque des scènes des festivals, des salles de concerts, des disques, des médias produisent et exhibent de la *World Music*.

Dans cet article, je souhaite explorer les constructions occidentales<sup>2</sup> au sujet des Touaregs à travers une analyse du mythe de la résistance, de ses origines coloniales à son actualité marchande. Les images de la *World Music* seront ma source privilégiée. Face à l'énorme profusion de matériel publicitaire depuis les origines du label « musique touarègue » il y a vingt ans, je vais me concentrer ici sur les années 2010-2012, qui correspondent à la veille et à l'éclatement d'un conflit armé dans le nord du Mali<sup>3</sup>. Le groupe Tinariwen, pionnier de l'image mondialisée de la résistance saharienne et icône des Touaregs dans le monde, sera au centre de mon argumentation, tandis que je ne prendrai pas en compte les élaborations plurielles de la vague de jeunes groupes qui s'insère dans son sillage. L'analyse fera émerger les continuités avec l'imaginaire colonial des « sauvages » et des « primitifs » mais aussi les ruptures et les paradoxes qui régissent les récits d'une icône mondialisée. Ceci m'aidera à élucider le rôle des imaginaires musicaux dans la gestion et la perpétration d'un « goût des Autres » (de L'Estoile 2007) qui crée des rapports interculturels parfois conflictuels, cachés sous les slogans bienveillants de la découverte et de la rencontre avec les dits « peuples du monde ».

Ce travail me permettra enfin d'affirmer la pertinence de l'objet musique pour réfléchir aux processus de construction du politique qui caractérisent nos sociétés. Cette perspective encore trop peu explorée assume un poids particulier lorsque l'on traite du nord du Mali, un territoire aujourd'hui en guerre, où les revendications touarègues se mêlent à des enjeux de portée internationale tels que le terrorisme, l'extraction de ressources minières, le trafic de drogue et les routes migratoires (Brachet 2009 ; Boilley 2011 ; Scheele 2012). Les études de géostratégie et de science diplomatique qui monopolisent le discours public sur le conflit malien ne peuvent suffire à en expliquer entièrement la portée et les enjeux. Par ailleurs, les enquêtes qualitatives de longue haleine ont diminué drastiquement depuis que le nord

- 
2. J'utilise ici le terme « occidental » car il est utilisé par les acteurs pour définir ce monde dans lequel la « musique touarègue » se construit comme telle. Je ne l'entends pas comme une catégorie fixe ni comme un référent géographique, mais comme une notion symbolique qui se constitue dans un rapport symétrique au monde appelé « touareg ».
  3. Le conflit éclate le 17 janvier 2012 opposant le mouvement à majorité touarègue MNLA (Mouvement national de libération de l'Azawad) à l'État malien.

du Mali a été déclaré « zone rouge » par les ambassades étrangères<sup>4</sup>, entravées par les questions d'ordre sécuritaire et par les blocages institutionnels qui caractérisent ce « terrain miné » (Albera 2001). Mais ceci ne doit pas raréfier la réflexion. Interrogeant le rapport que le monde occidental entretient avec l'altérité touarègue, le prisme musical permet de s'intéresser à une histoire en train de se faire et de contribuer à la construction d'une nouvelle manière de penser le conflit, traduisant des enjeux géopolitiques dans le domaine de la culture. Les éclairages fournis par cette perspective prennent une importance particulière à l'heure où les forces françaises et internationales sont déployées sur le terrain malien<sup>5</sup> et que, par des actions militaires et des pressions politiques, elles participent aux décisions influant le destin de cette aire géographique et culturelle qu'on aime appeler « le monde touareg ».

### Entre admiration et rejet, l'imagerie occidentale des Touaregs

La construction occidentale de l'identité touarègue commence bien avant la vague musicale qui suit l'apparition de Tartit et Tinariwen sur les scènes internationales. Les premiers Européens à nous en livrer des récits sont les explorateurs du XIX<sup>e</sup> siècle qui décrivent un peuple de pilleurs, de pirates, de dangereux guerriers qui attaquent les caravanes. Selon l'historien Bruce Hall (2011), la date-clé pour la cristallisation d'une représentation française des Touaregs est la parution du livre *Les Touaregs du Nord* d'Henri Duveyrier en 1864. Le livre, qui suit un séjour de l'auteur auprès des Kel Ajjer du Fezzan et du Hoggar à l'actuelle frontière algero-lybienne, est accueilli triomphalement à sa sortie en France. Il sera toutefois « décrié vingt ans plus tard par ceux qui reprocheraient à l'auteur d'avoir fait des Touaregs un portrait trompeusement irénique. C'est que l'image du désert avait changé dans l'intervalle. Encore une promesse en 1864, il était devenu une menace, surtout après qu'une colonne française dirigée par le colonel Flatters eut été massacrée dans le Hoggar en 1881 » (Casajus 2004 : 1).

Avec les débuts de l'expansion coloniale en Algérie, les Touaregs « deviennent un peuple à découvrir, et ce d'autant plus que rapidement, le Sahara apparaît comme un espace à conquérir pour unifier les colonies du Nord de l'Afrique et celles du Sahel » (Pandolfi 2004 : 2). Cet intérêt colonial fabrique, au fil de la conquête, des imaginaires contrastés. D'une part,

- 
4. La suspension des missions de recherche au Sahel est dénoncée par l'historien P. Boilley en 2010 sur le site *Universcience*, <<http://universcience-vod.fr//media/2564/suspension-des-missions-de-recherche-au-sahel.html>> (consulté en novembre 2011).
  5. La France participe au conflit malien depuis le 11 janvier 2013 à travers l'Opération Serval puis l'Opération Barkhane, étendue à l'ensemble du Sahel. L'ONU intervient à travers la MINUSMA (Mission intégrée des Nations Unies pour la stabilisation du Mali) au mois d'avril 2013. Les deux forces sont encore déployées dans le nord du Mali à l'heure où j'écris cet article.

les Touaregs sont valorisés pour leur apparence étrange et mystérieuse, leur pratique modérée de l'islam, le rôle privilégié qu'ils assignent aux femmes et leur berbéricité qui les assimile à une race blanche proche des Européens. D'autre part, leur résistance à la colonisation est systématiquement discréditée par une image de « pillards » qui suggère que la lutte des nomades aurait un caractère désordonné et non organisé politiquement (Claudot-Hawad 1990 ; Hall 2011 ; Pandolfi 2004). Selon l'anthropologue Paul Pandolfi (2001 : 4), la relation qui se construit entre les Européens et les Touaregs est triangulaire, puisqu'elle comprend aussi un « second Autre » représenté par les populations noires et arabes, desquelles les Touaregs sont systématiquement différenciés. Ces classifications montrent en filigrane les pratiques d'ethnisation, de racialisation et de tribalisation des « indigènes » désormais assujettis à l'Empire. Plus que des Touaregs, elles parlent des rapports ambigus que la France entretient avec ceux qu'elle désigne comme ses Autres (Claudot-Hawad 2006). D'ailleurs, le rapport à l'Autre est inscrit dans l'appellation même de « Touareg ». Ce nom a été introduit dans les écrits médiévaux de langue arabe, repris et grammaticalisé en français, alors que les Touaregs s'appellent eux-mêmes Kel Tamasheck, Imushagh ou Imajaghen.

Avec la décolonisation, le territoire qu'on attribue à cet ensemble nomade est parcouru par des nouvelles frontières politiques et est situé à la périphérie de cinq États-nations (Mali, Niger, Burkina Faso, Lybie et Algérie). Le « mythe touareg » (Grégoire 1999) survit à ce changement de régime politique mais il est accompagné de nouvelles alarmes qui annoncent la disparition prochaine de ce peuple nomade.

Du côté des chercheurs, rares sont ceux qui s'intéressent aux expressions culturelles touarègues, à moins d'adopter le plus souvent une optique de sauvetage d'esthétiques perdues. C'est le cas du disque *Tuareg Music of the Southern Sahara*, publié en 1960 par le prestigieux label Folkway Records du Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage. Lorsqu'ils se rendent dans les régions du Hoggar, dans l'actuelle Algérie, et de l'Air, au Niger et y enregistrent des extraits sonores, les chercheurs américains Finola et Geoffrey Holiday ne semblent pas apercevoir les bouleversements radicaux dus au passage du système colonial à l'État. « Les Touaregs d'aujourd'hui ont émergé plus ou moins indemnes, leurs habitudes, vêtements, mœurs, croyances et langage diffèrent peu de ce qu'ils ont dû être il y a 2 000 ans »<sup>6</sup> est le commentaire qu'ils publient dans le livret du disque (Holiday 1960 : 2).

Dans les années 1980 et 1990, le désert s'ouvre à de nouvelles formes de circulation et de réinvention culturelle qui l'inscrivent dans les dynamiques de ladite mondialisation. Pour la première fois, une voix interne s'exprime en français pour dénoncer les menaces qui pèsent sur son peuple, celle de l'écrivain touareg Mano Dayak, grand ami des cercles français favorables à la « cause touarègue » (Casajus 1995). À la même période, les politiques du tourisme s'appuient sur l'image des « hommes bleus » et de

6. Traduction de l'auteure.

« l'autochtonie saharienne » (Boulay 2009 ; Cauvin-Verner 2008 ; Grégoire 1999) pour promouvoir de nouvelles formes de développement culturel et économique. Mais ces récents essors sont entravés par la situation sécuritaire précaire de la zone, et le marché touristique reste assez marginal dans l'économie locale. En 1990, l'éclatement d'une rébellion armée intensifie les débats entre les chercheurs, notamment français. Certains dénoncent les menaces qui pèsent sur le mode de vie nomade du fait de l'assimilation de la « nation » touarègue (*temust n imajaghen*) aux structures politiques étatiques (Claudot-Hawad 1993, 1994), alors que d'autres considèrent cette même posture comme le moyen de justification d'une lutte idéologique récente qui soutient les mouvements autonomistes (Bourgeot 1992, 1994 ; Casajus 1995). Depuis la conquête coloniale et jusqu'à nos jours, l'image des Touaregs se décompose et se recompose rapidement, portée par les sympathisants de la cause politique, les opérateurs touristiques, les institutions de sauvegarde culturelle, les chercheurs.

#### « Résistances ». Les Touaregs dans la Cité

Privés de représentations politiques propres, englobés dans des États considérés comme hostiles et répressifs, absents des circuits médiatiques internationaux, les Touaregs semblent destinés à s'enfoncer dans l'oubli du monde. Pourtant en 2010, les chants de révolte sont invités sur la scène de la première Coupe du monde africaine, à Johannesburg, et montrés en mondovision. En 2012, voici encore Tinariwen qui gagne le prestigieux prix Grammy Award en tant que « Best World Music album ». Les collaborations avec les stars du *mainstream* musical s'enchaînent : Robert Plant des Led Zeppelin, Carlos Santana, Herbie Hancock, les Red Hot Chili Peppers. En dépit des alertes sur la disparition du peuple nomade, Tinariwen offre aux Touaregs une visibilité sans précédent dans l'imaginaire occidental. Son histoire saharienne se recompose désormais dans un processus que Jean Bazin (1979) qualifierait d'« historisation », une somme de narrations qui se cristallise en récit d'une mémoire partagée.

Les marqueurs qui caractérisent désormais ce peuple apprivoisé en musique, soudainement accessible sur les scènes festivalières, dans les journaux, dans les bacs de la Fnac, reprennent en partie le « mythe colonial » (Pandolfi 2004), tout en y ajoutant des caractères contemporains : turban, désert, résistance, rébellion, symbiose avec un environnement naturel, voyage, thé à la menthe, guitare électrique, nomadisme, liberté. Ici, les musiciens sont perçus comme les porte-paroles d'une « culture » tout entière, inscrite dans des objets érigés en manifeste d'un « peuple du monde » : albums, films, vidéoclips, *teasers*, photos, *flyers*... Comment déconstruire la relation qui s'instaure en musique à partir de l'identifiant ethnique « touareg » ? Comment décrypter ce que Claude Lévi-Strauss (1962) aurait qualifié de « bricolage intellectuel du mythe » ?

Paris, le 12 février 2010. L'une des plus prestigieuses institutions culturelles françaises, la Cité de la Musique, met les Touaregs à l'affiche avec un concert des groupes Tartit et Tinariwen. Le cycle s'appelle « Résistances » et le concert « Musiques des Touaregs », au pluriel. Du « Rock navajo et aborigène », du « Tibet » et du « Touva », musique de Sibérie, complètent l'offre de « peuples résistants » confectionnée par la Cité. Les concerts sont communiqués au public par deux brochures promotionnelles : le livret général de la saison et le livret du cycle qui est offert le soir du spectacle. Dans le livret général, les groupes Tartit et Tinariwen sont des icônes d'une « identité touareg à défendre ». Cette identité se compose de deux visages, représentés par les groupes. Tartit chante « les traditions », alors que les guitares électriques de Tinariwen en font des « figures emblématiques de la résistance des musiciens combattants ».

Les musiques des Touaregs, des Sibériens, des Navajo, des Tibétains et des Aborigènes n'ayant aucun trait esthétique ou stylistique en commun, la cohérence des choix artistiques du cycle « Résistance » se justifie par un critère identitaire, ce qui est expliqué dans la même brochure, en bas d'une photo de Tinariwen sur fond de désert :

« Face aux logiques normalisantes de la mondialisation, des peuples tentent de résister en défendant leur singularité et leur identité. Les musiciens qui se font les porte-voix de ces traditions menacées empruntent pourtant volontiers leurs instruments et leurs rythmes au blues et au rock » (Livret *Un monde, des mondes* de la Cité de la Musique, 2009-2010).

Programmés dans le même cycle, les Touaregs et les autres peuples à l'affiche partageraient des « traditions menacées » et une démarche de « résistance » à l'homogénéisation culturelle imposée par la mondialisation. Ici les termes de « tradition » et d'« identité » rappellent un passé immémorial et une appartenance immuable, qui s'opposent à la « mondialisation », un système dynamique qui serait typiquement occidental. Les musiciens font office de « porte-parole » de leurs peuples malmenés par l'histoire et, toujours dans les pages du programme de la Cité, au rythme de la mondialisation, leur raison d'être serait leur attachement inexorable à des mondes qui seraient en train de disparaître.

Cette image reprend le paradigme courant qui sépare la mondialisation, synonyme de modernité mais aussi d'homologation, formatage, standardisation d'avec des mondes qui resteraient au contraire intacts, traditionnels, authentiques. La notion d'identité en est la plaque tournante : la particularité saillante des musiciens du cycle « Résistances » est leur exclusion du flux mondialisé et leur défense de peuples encore vierges et préservés. Définissant les musiciens par l'adjectif de touaregs, navajo, aborigènes, tibétains, sibériens, les récits investissent en creux le public d'une identité d'Occidental, construisant une relation symbolique par les images du cycle : les musiciens « résistants » sur la scène, le public « occidental » dans le parterre.

Le programme de salle reprend ces séparations implicites. Une ample description qui représente les Touaregs en victimes est fournie par le journaliste François Bensignor. Selon lui, Tartit semble rester immobile sous le poids des bouleversements de sa société, ce qui lui permet d'offrir une beauté « intacte » au public parisien :

« À l'heure où de terribles menaces pèsent sur la culture des nomades du désert saharien — bouleversements climatiques entraînant la succession des années de sécheresse, chocs de civilisations, politiques des États qui se partagent les terres où ils circulent depuis des siècles [...] — Tartit sait enchanter le monde par la beauté intacte des musiques et des danses du peuple Tamashek » (Bensignor 2010, programme de salle du concert « Résistances »).

Au contraire, Tinariwen vit une trajectoire en rupture avec la supposée stabilité de la tradition.

« Tinariwen a révolutionné la musique du désert avec ses guitares électriques et ses paroles de combat. Loin de la tradition, même s'il en préserve la poésie profonde, son style se nourrit de la réalité comme des sons d'aujourd'hui. Ses messages de fraternité ou de révolte sont en phase avec la nouvelle vie des nomades sahariens. Ceux-là circulent en 4x4, captent les ondes satellitaires, tentent de résister à la progression du sable, à l'assèchement des puits, se battent pour la reconnaissance de leur identité, essayant de sauver leurs familles d'une déchéance annoncée [...]. De leur exil en Lybie, les jeunes chanteurs poètes fondateurs de Tinariwen en 1982 vont entretenir l'espérance du nouvel "Azawad", un territoire indépendant et souverain pour tous les Tamashek » (*ibid.*).

L'idée de modernité est rendue par des images de guitare électrique, de 4x4, d'ondes satellitaires, alors que l'utilisation de termes tels que résistance, révolte, révolution, combat, rappelle une identité subversive. Bien que le concert se passe lors d'une période de paix relative, la présentation finit avec une référence à propos de l'indépendance de l'Azawad, décrit comme un territoire qui pourrait rassembler « tous les Tamashek ». Ainsi les Touaregs sont associés à une revendication territoriale qui se constitue en alternative aux menaces de disparition.

Un autre support promotionnel de la Cité de la Musique, la « *Revue* », de publication trimestrielle, propose un long entretien avec le sociologue Denis-Constant Martin qui déconstruit l'argument identitaire utilisé pour définir les groupes dans la *World Music*. Selon lui, « une musique n'est pas un langage et n'a de capacité qu'à faire entendre des sons [...]. Les discours sur la musique, tenus par les artistes ou par des commentateurs, et les paroles des chansons, contribuent fortement à lui donner une signification sociale [...]. Un mythe, voire une mystique de la résistance s'instaure à partir de discours tenus sur la musique »<sup>7</sup>. Malgré l'analyse de D.-C. Martin, la photo de Tinariwen affichée à côté de l'entretien réfère à l'image mythique des

7. *Revue de la Cité de la Musique*, janvier-mars 2010.

rebelles, des dunes, des turbans. La légende informe le lecteur que « lorsque la guitare électrique fait irruption dans les campements, la musique traditionnelle se métamorphose, comme la société touareg elle-même. Ci-dessus, le groupe Tinariwen, figure emblématique de la résistance des musiciens combattants » (*ibid.*). Sans doute de manière involontaire, la revue met ici en miroir deux conceptions opposées du lien entre « musique » et « résistance » : la « résistance » comme caractère intrinsèque de la musique de Tinariwen ou comme argument que certains musiciens, *managers*, directeurs de festivals, journalistes, chercheurs, tiennent sur la musique.

Passons maintenant à deux sources de promotion médiatique du concert. L'émission « Couleurs du Monde » de Françoise Degeorges sur France Musique y consacre son épisode du 24 février 2010. Le sujet de l'émission fait écho à la présentation de la Cité de la Musique :

« C'est de culture touarègue qu'il sera question ce soir, cette communauté touarègue qui a subi des répressions brutales que l'on connaît, en 1963 et en 1990, une violence qui a décimé la communauté. La rébellion armée s'est organisée ensuite dans les camps de Kadhafi en Libye, et ce combat pour l'identité a été porté par les musiciens de Tinariwen qui sont devenus en quelque sorte les portevoix de la communauté touarègue, suivis aujourd'hui par les jeunes générations qui sont confrontées, elles, à la mondialisation. »

Ici, parler d'un concert signifie parler de « culture touarègue » et de « communauté touarègue », élucidant les problèmes politiques qui l'affectent depuis 1963 et 1990, dates de deux soulèvements contre l'État malien. Ce discours semble soutenir ouvertement le combat des Touaregs. Au cours de l'épisode, la voix de la présentatrice est doublée par celle d'Issa Dicko, un collaborateur de Tinariwen qui servait de médiateur pendant les premières tournées du groupe. Dicko décrit la « résistance touarègue au cœur du Sahara » et inscrit la musique dans le cadre de la « révolte contre les injustices » commises par des États-nations qui ne reconnaissent pas leur mode de vie : exil, sécheresses, rébellions, répressions sont les *leitmotivs* de ce discours. Dicko explique aussi que Tinariwen ne prend plus les armes et combat aujourd'hui « à travers la musique » pour une parole enfin libre qui permet aux Touaregs d'écrire leur histoire.

« Jusqu'à nos jours c'est les autres seulement qui ont écrit sur les Touaregs et parlé sur eux, c'est jamais eux-mêmes ont parlé d'eux, pour nous il est temps de changer et d'inverser la tendance » (Issa Dicko, 24 février 2010, France Musique).

La mondialisation musicale serait-elle vraiment le bon moyen pour que les Touaregs puissent enfin parler ? Question épineuse, puisque si l'assignation identitaire augmente considérablement la visibilité des musiciens, la « résistance » dans laquelle ils sont inscrits doit répondre à des critères fixés par les institutions culturelles occidentales. Dans ce cadre, les scènes musicales émergent moins comme des dispositifs de monstration que comme des

fabriques d'identités et d'ethnicités qui peuvent colporter des tensions et des représentations contradictoires. Le prix à payer pour exister en tant que Touaregs sur les scènes parisiennes semble être celui d'une adéquation au modèle paradoxal d'une identité virtuellement compacte et immuable, qui est admirée pour son combat contre l'homologation de la mondialisation mais aussi reléguée au rang d'une « minorité » du système mondialisé. Ceci correspond au portrait fourni par le journal *Le Monde*, qui dédie au cycle « Résistances » l'article « La musique, une arme universelle pour les minorités ». Ce discours fait écho à la présentation de la Cité de la musique confirmant la pertinence d'une programmation musicale d'artistes réunis à Paris en vertu de leur condition de « minorités nationales ».

« L'étude du programme permet d'observer un glissement de l'opposition politique vers les affirmations identitaires, notamment par des voix provenant des minorités nationales. Ainsi, l'institution parisienne a-t-elle invité des musiciens touaregs du Mali, des rockers amérindiens et aborigènes, des chanteurs exilés du Tibet, des artistes ayant donc des revendications linguistiques et territoriales » (Labesse 2010).

Pour illustrer l'article, une photo présente le groupe Tinariwen enrobé dans ses turbans, assis sur une dune de sable au milieu du désert et montre un monde féérique et essentiel, loin des artifices de la mondialisation. Pourtant, les « exclus » Tartit et Tinariwen sont à l'affiche de l'une des salles les plus prestigieuses de France. Comment expliquer la disparité entre les images d'un « peuple traditionnel » et « résistant », victime de la mondialisation et les modalités culturelles, sociales, politiques, économiques d'une transformation en *World Music* ? Ayant lancé le label de la « musique touarègue » depuis l'Europe, Tartit et Tinariwen sont dans la position inverse de celle que les pratiques discursives de la *World Music* leur accolent. Ils sont des pionniers, des véritables déclencheurs de logiques mondialisées. En d'autres termes, dans le portrait offert au public parisien, Tartit et Tinariwen sont représentés comme inexorablement exclus de ces mêmes logiques dont ils profitent en réalité pour être présents sur la scène de la Cité.

D'après Jean-Loup Amselle (2010 : 37), la « volonté de fixer des identités, par définition mouvantes, a pour effet de renvoyer les acteurs sociaux minoritaires à leurs supposées cultures d'origine, de même qu'à assigner à résidence identitaire tous ceux qui, à un moment ou à un autre, ont revendiqué une spécificité par rapport au *mainstream* identitaire. Ce faisant, le risque [...] est de rendre captif de leurs supposées communautés d'appartenance les acteurs sociaux minoritaires ». Selon cette perspective, le cadre fourni aux Touaregs par le système médiatique et les institutions culturelles occidentales ne leur fournirait pas seulement une opportunité de rachat de leur isolement chronique, mais aussi un moule qui figerait leur identité dans des catégories reçues. Il s'agit d'un processus de fabrication des minorités qui, pour paraphraser la philosophe Gayatri Chakravorty Spivak (2009), sert, entre autre, à confirmer le système en place, avec son ordre bien rangé de dominants et subalternes.

Ainsi décomposées, les images du cycle « Résistances » montrent moins une supposée authenticité des « peuples du monde » que les stratégies, les faces cachées, les contradictions qui caractérisent le travail de représentation culturelle des institutions qui programment la « musique touarègue ». Cette musique émerge comme résultante de trajectoires culturelles interconnectées et branchées sur des logiques mondialisées (Amselle 2001 ; Appadurai 2005). Mais ces trajectoires tout à fait contemporaines sont brouillées par l'imaginaire d'un isolat culturel en dehors de toute évolution et d'une décontextualisation vers les scènes parisiennes.

La spécificité du « désert rebelle » serait-elle à chercher dans les pratiques de formatage et de mise en récit de la *World Music* plutôt que dans le désert du Sahara ? Selon cette perspective, les images assignées aux Touaregs représentent avant tout le fantasme de primitivité archaïque qui constitue l'étendard d'une modernité globalisée. La « résistance » est alors une attribution temporaire qui dénote un caractère souvent négligé de ce phénomène qu'on appelle la mondialisation : la tendance non pas à fluidifier, mais à redéployer les identités et les durcir au point de leur faire jouer le rôle principal dans les coulisses de la comédie des cultures. La notion de « minorité » rend bien l'idée de ce jeu de force caché, dans lequel on définit et on range les identités dans un rapport inégal entre celui qui montre et celui qui est montré, celui qui classe et celui qui est classé. Les projections de l'Occident sur les sociétés exotiques sont destinées avant tout à conforter sa propre identité et l'échange à l'échelle globale, loin de provoquer une dissolution des différentes cultures, est la condition même de leur existence.

La guerre des images. Musiciens admirables ou dangereux rebelles ?

Le 17 janvier 2012, deux ans après la consécration de la résistance touarègue à la Cité de la musique, un mouvement touareg du nord du Mali, le Mouvement national de libération de l'Azawad (MNLA), lance une offensive contre l'armée malienne. Les combats se propagent rapidement dans les trois régions du Nord, Tombouctou, Gao et Kidal. Le gouvernement tombe, victime d'un coup d'État, et le 6 avril l'indépendance de l'Azawad est proclamée. Mais elle ne sera pas longue. Des mouvements dits « islamistes », « extrémistes », « terroristes » occupent les trois régions pendant neuf mois, mettant un coup de projecteur sur le nord du Mali. Les médias informent le monde des atrocités commises sur les populations civiles et des destructions du patrimoine culturel de la part des groupes classés en tant que « terroristes ». Parmi les privations signalées, celle de faire ou d'écouter de la musique, à l'exception des louanges religieuses. La nouvelle des interdictions éveille le monde à la brutalité du « terrorisme » et justifie une intervention militaire. Le 11 janvier 2013, la France intervient à travers l'Opération Serval. Parmi ses missions, rétablir l'intégrité territoriale du Mali et le libérer du terrorisme. En

avril, l'ONU installe une mission de paix dans le pays, la Mission multidimensionnelle des Nations Unies pour la stabilisation du Mali (MINUSMA). Le nord du Mali fait la Une des médias du monde entier et les revendications des Touaregs sont insérées dans l'agenda politique des grands décideurs. D'importants organes de presse français et internationaux avancent l'hypothèse d'une possible collaboration entre les mouvements touaregs et les mouvements terroristes présents dans le Nord Mali, Al Qaeda au Maghreb islamique (AQMI) et Mouvement pour l'unicité et le djihad dans l'Afrique de l'Ouest (MUJAO), ce qui affecte lourdement non seulement les appels des indépendantistes du MNLA, mais aussi l'image internationale de tous les Touaregs. Que se passe-t-il quand le portrait mythique des « musiciens-combattants » en lutte pour la liberté se confronte avec la réclamation d'un changement de statut politique qui met en question les frontières nationales héritées de la colonisation ? Comment les images de la résistance et de la rébellion touarègue construites dans le cadre de la *World Music* font-elles face à la guerre ?

La complexité des événements et les difficultés d'ordre sécuritaire rencontrées par les journalistes et les chercheurs désireux d'effectuer des enquêtes indépendantes dans le nord du Mali font de cette guerre l'un des drames méconnus et sans visage qui composent l'image médiatique de l'Afrique contemporaine. En même temps, la « musique touarègue » bat son plein sur les scènes mondialisées. Quelques semaines après avoir remporté le Grammy aux États-Unis, les membres de Tinariwen quittent leurs territoires en conflit, fin février 2012, pour entreprendre une tournée internationale en Chine, en Australie, en Nouvelle Zélande, en Europe et aux États-Unis. Comme les médias sont en quête de nouvelles sur la guerre, les musiciens sont encouragés à revenir sur leur engagement politique, et ceci plus de vingt ans après la création du répertoire qui accompagnait la lutte armée des années 1990. Les médias français sont particulièrement attentifs à la parole de Tinariwen. De passage à Paris, le bassiste Eyadou ag Leche, désigné comme porte-parole, explique les difficultés que vivent les Touaregs et les raisons de leur attitude révolutionnaire dans les journaux *Le Monde*<sup>8</sup>, *Télérama*<sup>9</sup>, *Libération*<sup>10</sup>, *Slate Afrique*<sup>11</sup>, *Paris Match*<sup>12</sup>, sur la chaîne de télévision France 24<sup>13</sup>, sur les radios France Inter<sup>14</sup> et France Info<sup>15</sup>. Ici, la place particulière de la « musique touarègue » dans l'industrie culturelle crée un espace vital pour

- 
8. A. CONTRERAS, « Tinariwen : "Il y a un peuple oublié qui est en train de mourir au Mali" », 12 mars 2012.
  9. A. BERTHOD, « Le blues rebelle du désert. Guitare au poing », 28 mars-3 avril 2012.
  10. F. GOMEZ, « Tinariwen, branché désert », 2 avril 2012.
  11. S. TROUILLARD, « Tinariwen, la rébellion touarègue en chantant », 9 avril 2012.
  12. C. MATHIEU, « Tinariwen, les messagers du désert », 27 juin 2012.
  13. Rédaction Journal Afrique, « Pour Tinariwen, "la musique est le meilleur moyen de défendre la cause touareg" », 3 avril 2012.
  14. A. CONTRERAS, « Tinariwen : partitions du Mali », 29 avril 2012.
  15. RÉDACTION FRANCE INFO, « Tinariwen ou la rébellion du peuple touareg », 9 juillet 2012.

une prise de parole publique portant des revendications politiques qui peinent autrement à se faire entendre au-delà d'un cercle restreint d'initiés.

Encore quelque mois après le début des hostilités, le 2 novembre 2012, les groupes Tinariwen, du nord du Mali et Bombino, du Niger, franchissent le seuil d'un temple français de la musique, la Salle Pleyel de Paris. Ils y donnent un concert intitulé « Musiques touarègues » (au pluriel), dans le cadre du cycle « Afrique ». Ici, l'image rebelle se confirme comme une clé qui révèle au public l'unicité de ce concert : « Rebelle et fière, la musique touareg, grâce à ses guitares électriques, a conquis le monde », affirme le site Internet de la salle<sup>16</sup>. Cette image des Touaregs reflète le stéréotype d'un « peuple menacé », qui attire le soutien du public, appelé à appuyer le combat éternel d'un particularisme irréductible. Le programme de salle, rédigé par le journaliste Francis Dordor, dessine un portrait de Bombino et de Tinariwen à travers les filtres de l'exil, de la lutte armée et de la reconnaissance internationale : « Alors que la situation est à nouveau critique dans cette partie du monde, ils sont aujourd'hui les seuls porte-paroles d'un peuple touareg luttant pour son identité et sa liberté »<sup>17</sup>.

Typique des mises en scène musicales, ce portrait bienveillant se heurte d'emblée à la réalité de la guerre et se trouve impliqué dans des enjeux politiques majeurs. Promouvant d'une part une image des Touaregs-combattants, il fait le jeu des indépendantistes du MNLA, qui viennent de prendre les armes pour réclamer un changement dans le statut et les frontières du Mali. Ceci nie toute autre possibilité de revendiquer une « toureguité », excluant par exemple ceux qui souhaitent se reconnaître dans une identité nationale et composer avec l'État malien et ceux qui subissent les conséquences du conflit sans avoir un pouvoir de décision sur ses objectifs et ses stratégies. D'autre part, les récits d'une lutte légitime pour les droits des minorités menacées en viennent à soutenir des combats bien moins idéels dans lesquels les enjeux géopolitiques planétaires (accapuration des ressources, gestion des flux humains, défense du système politique étatique) écrasent tout espoir utopique d'un monde sans frontières. Les revendications touarègues vont contre les intérêts des puissances internationales — ONU et France en tête — qui justifient leur présence au Mali par une volonté de soutien de l'État et de recomposition de l'intégrité territoriale. Le mythe de la liberté des nomades soutenu par les institutions culturelles se heurte ainsi à la réalité d'une guerre où les désirs d'autonomie des mouvements armés ne sont pas du goût de la communauté internationale, décidée à conserver le système politique défini avec la décolonisation.

Mais malgré ces décalages entre les représentations musicales et les stratégies des pouvoirs politiques, le concert parisien doit être festif et animé.

16. Site Internet Salle Pleyel : <<http://sallepleyel.fr>> (consulté en février 2013).

17. Francis Dordor, 2 novembre 2012, programme de salle, Salle Pleyel.

Quand un espace conçu et projeté pour une programmation classique s'ouvre à l'Afrique, ses 1 900 chaises fixées au sol deviennent un obstacle à l'amusement général. Elles sont rapidement désertées par un public dansant dans les couloirs de la salle et sur le devant du parterre. La salle est d'ailleurs transformée en club de nuit le temps d'un concert, grâce à un son bien amplifié et à d'intenses jeux de lumières. Mais l'atmosphère festive n'empêche pas que des aspects cruciaux de l'actualité émergent sur scène. Indiqué dans le programme sous l'identifiant « Mali », Tinariwen accueille sur scène, à la deuxième chanson, un enfant habillé en turban qui apporte au bassiste un drapeau de l'Azawad, l'État revendiqué par le MNLA. Le drapeau sera noué autour de son micro pour le reste du concert. Le geste est politique. Il affiche le choix d'appartenance des musiciens et, par extension, des Touaregs, dont ils se font les porte-parole. La fête se déroule au rythme des chansons historiques du groupe, qui fédèrent symboliquement la « communauté de destin » (Belalimat 1996) des Touaregs pour la présenter au monde réuni dans la salle et à celui qui se connecte au site de la chaîne Arte Live Web, qui transmet le concert en direct. Mais dès que les microphones sont débranchés et que les lumières sont éteintes sur la scène, certains Touaregs ayant assisté au concert sortent de la salle et commentent avec amertume les instants d'euphorie qu'ils viennent de vivre avec leurs idoles. « Pour une rare fois dans ces temps étranges », disent-ils, « à Paris, on ne parle pas de nous pour justifier la prochaine guerre que la France prépare chez nous ». Ce commentaire fait référence aux déclarations du président français François Hollande, qui depuis le début du conflit, semble vouloir intervenir au Mali, sans pour autant expliciter sa position quant aux revendications des groupes armés touaregs.

Les représentations musicales de la Salle Pleyel se confondent d'ailleurs avec une autre image, elle aussi largement médiatisée depuis le début des affrontements dans le nord du Mali en janvier 2012, qui représente les « rebelles » de manière opposée. Ceux-ci sont répartis en deux mouvements, l'un désigné de « laïque », le MNLA, l'autre d'« islamiste », Ansar Dine. Les médias expliquent que ces deux mouvements ont occupé militairement le nord du Mali contre l'avis de la France, de l'ONU, de la CEDEAO et de l'Union Africaine et ont de dangereuses connexions avec les terroristes. Dans le journal français *Libération* du 2 avril 2012, section « Monde », l'on retrouve une photo de ces « rebelles », deux jeunes armés de kalachnikovs (fig. 3).

L'article, signé par le journaliste Thomas Hofnung (2012), parle de la récente conquête du nord du Mali par les deux mouvements touaregs et des alliances présumées entre ceux-ci et les mouvements terroristes. Il titre : « La rébellion coupe le Mali en deux. Les rebelles touaregs, dont une partie affiche des liens avec Al-Qaeda au Maghreb Islamique, contrôlent désormais Gao et Tombouctou dans le Nord du pays, mettant l'armée en déroute. »

FIG. 3. — LIBÉRATION, 2 AVRIL 2012, P. 5



Sous le titre « Repères », une carte du Mali est accompagnée d'un commentaire qui avance que le mouvement touareg Ansar Dine veut imposer la loi islamique, la charia. Ici, les Touaregs sont un « peuple menaçant ». Ils sont armés de véritables kalachnikovs, dangereusement proches des ennemis « islamistes » et enclins à enlever les Occidentaux : « Dans une zone désertique et extrêmement pauvre, une nouvelle génération de Touaregs aurait ainsi été séduite par l'idéologie des islamistes et par leur puissance fondée sur l'argent des rançons des prises d'otages » (*ibid.*). Mais tout change à la page 21 du même journal (fig. 4).

Projeté dans la section « Culture », Tinariwen efface l'image des Touaregs armés de la page 5 et illustre un autre désert. Le groupe pose pour une photo. Les montagnes du Tassili, région désertique dans le Sud algérien, sont à l'arrière-plan. L'article titre « Tinariwen, branchés désert ». De « peuple menaçant », les Touaregs sont d'emblée convertis en « peuple menacé ». Tinariwen « lutte pour ses droits » et enchante le monde par sa culture en symbiose avec l'environnement du désert, comme le suggère cet extrait :

« Les Tamasheqs jouent de la musique lors de tindés, nom qui désigne aussi les petits tambours réservés aux femmes. Mariage, baptême, passage à l'âge adulte donnent lieu à un tindé, il en existe aussi où l'on fait « danser les chameaux ». Le rythme du tambour est d'ailleurs inspiré par la marche de l'animal » (François Gomez, *Libération*, 2 avril 2012).

FIG. 4. — LIBÉRATION, 2 AVRIL 2012, P. 21

LIBÉRATION LUNDI 2 AVRIL 2012

CULTURE 21

de route. Les humains que Lotte croise dans ces endroits ne sont pas non plus en pleine forme. Lotte a la poésie: retrouver une copine d'enfance au fin fond d'une banlieue sinistre n'était pas une bonne idée, et rendre visite à son frère dentiste dans le nid de vipères de sa belle famille non plus. Errance, souffrance, critique sociale, la pièce est bien contemporaine des films de Wim Wenders et de Peter Handke. Créée en 1978 à la Schaubühne dans une mise en scène de Peter Stein, avec Edith Clever (juive en France en 1982 avec Nulle Ogier sous l'œil de Claude Biely), elle renouveau largement ce qu'on appelait à l'époque le « théâtre du quotidien ». Il y a dans l'écriture de Botho Strass un tremblé poétique, une part d'otage: un repas mangé du théâtre psychologique, qui résistent remarquablement au temps. Et l'interprétation de Lotte par Clever a marqué durablement les spectateurs.

**SÉQUENCES.** Retraduite et adaptée par le dramaturge anglais Martin Crimp, la pièce gagne en efficacité ce qu'elle perd en mystère. Crimp pose comme par de la modernité, en y semant des signes d'aujourd'hui « ainsi cette référence aux « nanotechnologies »... il la rend aussi plus crue, plus brutale. La mise en scène de Benedict Andrews (Luc Bondy, qui devait diriger cette production, a dû y renoncer pour raisons de santé) est elle aussi très di-

**WORLD** Le groupe qui a transformé la musique du nord du Mali avec des instruments électriques revient avec «Tassili», un album acoustique mais toujours aussi militant.

## Tinariwen, branché désert

**TINARIWEN**  
CD, TASSILI (Aski/Cocop Music)  
En concert demain à la Cigale (19h), le 26 avril à l'Académie,  
le 27 au Printemps de Bourges,  
le 28 à Angers, le 29 à Lille. Puis  
le 30 juin au Stade de France avec  
les Red Hot Chili Peppers, le 23 juillet  
à Lyon (du Nuits de Fourvière).

**I**l y a devant Ali Farka Toure raconté que, quand il avait écouté pour la première fois un disque de blues américain (John Lee Hooker, semble-t-il), dans les années 60, il s'était exclamé: «Mala c'est du pur tamashé!» Originelle de Tombouctou, le guitariste chanteur (et joueur de koto) avait reçu les influences de toutes les traditions du nord du Mali, notamment la musique des caravaniers tamashégs, c'est à dire touaregs. Cette musique, que le groupe Tinariwen, né au tournant des années 80, a transposée sur des instruments électriques pour lui donner une audience internationale.

«**Baptême.** Tinariwen (pluriel de *imzén*, désert) a largement dépassé le cercle des amateurs de musique africaine. La présence d'invités américains (TV on the Radio, le guitariste Mike Vietz) sur leur dernier CD, *Tassili*, a sans doute contribué à leur Grammy Award du meilleur disque world 2011. Dans deux mois, ils feront face à des dizaines de milliers de personnes, peuples les Red



**Le groupe Tinariwen, né au tournant des années 80. (MICHON/MAGNELL)**

le groupe de nos habitants... La guitare électrique, arrivée dans le désert grâce à Ibrahim Ag Alhabib, a rapidement supplanté le koto, le luth à trois cordes utilisé par les arabs. Mais comment braver un soleil en plein désert? Le musicien sourit: «Au début, nous avions des guitares à piles, les amplificateurs brûlés à partir de maillon à transister. Depuis peu, nous avons recouru à des groupes électrogènes à essence.»

Avec *Tassili*, la formation a pris le parti de l'acoustique, d'une esthétique spatiale, mais son propos reste militant: depuis sa création, le groupe se veut le porte-parole des Touaregs en lutte pour leurs droits, qu'ils soient battus par le pouvoir en place à Bamako (1).

«Nos premiers concerts étaient des courtes émissions à notre peuple. Nous utilisons la musique pour appuyer la solidarité, à nous donner de notre culture.» Ce sont ces chansons qui accompagnèrent la première rébellion touareg, entre 1990 et 1996.

Au moment où les Tamashégs ont repris les armes, Eyadou Ag Leche ne cache pas sa colère: «Si on avait écouté nos textes, nous n'en serions pas là aujourd'hui. Nous sommes un peuple pacifique, mais nous n'acceptons pas qu'on marche sur nos têtes. Depuis cinquante ans, nous sommes en guerre pour nos enfants, des puils pour nos bêtes, le droit de piller sur notre territoire. Et cinquante ans, nous n'avons rien

la musique lors des rituels, non qui désigne aussi le petit tambour réservé aux femmes. Mariage, baptême, passage à l'âge adulte donnent lieu à un rituel. Il en existe aussi où l'on fait «dans les charnouas». Le rythme du tambour est d'ailleurs inspiré par la marche de l'animal.

«Nous vivons dans le grand Sahara, parfois au Mali, parfois en Algérie, en Libye ou au Niger», explique l'artiste. Les frontières ne signifient rien pour nous. Récemment, nos familles se sont installées dans l'Azer des *Agheg*, un massif montagneux en territoire malien.»

**Ampli.** Les musiciens vivent dans

«**Nous sommes un peuple pacifique mais nous n'acceptons pas qu'on marche sur nos têtes.**»

**Eyadou Ag Leche** le bassiste du groupe

bon français, mais il insiste pour s'exprimer en tamashé, langue très ancienne, riche en dialectes et métaphores. «Notre écriture, le *ifinaur*, est aussi vieille que le nom, indique le musicien. C'une

Vers la fin de l'article, la situation politique est évoquée dans un entretien avec Eyadou ag Leche qui ne cache pas sa colère envers les injustices subies par les Touaregs. Comment expliquer le paradoxe concernant ces « rebelles » à la Une de *Libération*, qui dans la section « Monde » sont à craindre et à combattre et qui, dans la section « Culture » sont à admirer et à soutenir dans leur combat ? Selon la perspective que j'ai adoptée ici, l'identifiant musical « touareg » se construit perpétuellement dans le regard de ceux qui participent à un « monde de l'art » (Becker 1988), journalistes, représentants politiques, musiciens, *managers* et producteurs musicaux, directeurs de festivals, responsables de salles de concert, attachés culturels, ethnologues... Ceci suggère que chercher les « vrais » Touaregs dans ces images mènerait à une impasse. Plutôt que dans une supposée « essence » culturelle qui se trouverait enracinée à jamais dans l'identité des Touaregs, les raisons de la juxtaposition de ces images sont à chercher dans le système de classification de la diversité qui caractérise nos sociétés. « Les Touaregs » qui prennent corps dans les rubriques « Politique internationale » ou « Culture » d'un journal nous révèlent l'ambivalence des regards qui font la mondialisation, et des images kaléidoscopiques qui sont sans cesse manipulées et recomposées dans la négociation des équilibres qui gouvernent le monde contemporain. Dans ce jeu de miroir, le particulier touareg n'est qu'un échantillon d'un local muté en symbole générique d'altérité. Il est représenté comme enraciné quelque part dans le désert mais fabriqué constamment et partout et censé revendiquer, par des logiques mondialisées, son statut singulier et son appartenance à un système « autre » à écouter et à préserver.

Le contraste flagrant entre les images de *Libération* met ainsi à nu la gestion intéressée des rapports à l'altérité de notre temps, dans un concentré de forces opposées d'attraction et de répulsion, d'alliance et de rivalité, de partage et de domination, qui s'affrontent dans l'arène mondialisée. Miroir de société, la « musique touarègue » rend compte de ces rapports qui se radicalisent dans la lutte armée engagée depuis le 17 janvier 2012 pour la domination de l'espace sahélo-saharien du Mali.



À l'époque coloniale, les Touaregs sont considérés comme une exception dans le panorama des peuples africains, de redoutables guerriers et pilleurs, mais aussi des semblables des Européens, des partenaires avec lesquels il faut composer pour s'assurer le contrôle du Sahara (Foucher 1995). Le mythe des « hommes bleus » perdure à l'époque contemporaine et les ambivalences des rapports que le monde occidental entretient avec eux refont surface dans les récits de la *World Music* que j'ai analysés dans cet article.

Tout d'abord, les images des « rebelles armés de guitare » qui habitent depuis plus de quinze ans les scènes internationales donnent une visibilité extraordinaire à ce qu'elles définissent comme un peuple du désert en quête de sa liberté, victime de toutes sortes d'abus et menacés de disparition. Mais elles le confinent en même temps dans un statut de minorité éternellement exclue des logiques du système mondialisé, et ceci alors même que la « source », au Sahara malien, est le théâtre d'une guerre qui s'appuie sur des logiques résolument interconnectées et globales. Ici, le filtre mondialisé actualise des identités culturelles qui, bien que désormais déterritorialisées, sont censées reproduire à jamais un hypothétique localisme pour répondre à la demande croissante de diversité culturelle et d'altérité des institutions occidentales. Fabriquer la « musique touarègue » devient une manière de définir les paramètres esthétiques et culturels d'une identité qui se singularise dans un processus d'adaptation aux standards d'un monde global.

En ce sens, le processus d'assignation identitaire qui produit la « résistance » dans la saison d'une salle culturelle parisienne ou dans les pages d'un journal est tout le contraire de l'immobilisme mythique qu'on attribue aux « peuples traditionnels ». N'étant pas l'expression de caractéristiques intrinsèques aux répertoires présentés comme étant de la « musique touarègue », cette résistance peut être appréhendée comme un facteur d'*agency* qui fournit des outils à la fois conceptuels et opératoires pour recomposer le monde touareg en lui prêtant un idéal de « pureté » qui fait toute sa valeur aux yeux des institutions nationales et internationales, des professionnels de la culture, des musiciens, du public. Mais la « pureté » ne peut se produire que dans une relation à l'Autre. L'érection de la guitare électrique en élément de jonction entre le Sahara et l'Occident et la juxtaposition des « sons du désert » aux genres connus par le grand public, comme le blues et le rock,

font du label « musique touarègue » un symbole transversal de modernité et de métissage, une clé pour mixer les sons et rapprocher les « cultures ». Expression d'une altérité domestiquée, la « musique touarègue » est alors censée surmonter les fractures qui affectent nos propres sociétés, alimentant le rêve, ou l'utopie, d'un monde pluriel, brodé de fils qui lient les pièces d'un patchwork planétaire et tissé des meilleures intentions.

Mais ces idéaux bienveillants répondent aussi à d'autres enjeux de portée globale. La « musique touarègue » se trouve aujourd'hui confrontée à la position politiquement controversée des Touaregs, considérés à la fois comme responsables, comme victimes et comme clés de voûte du conflit malien. Par l'actualisation des représentations du « peuple du désert » et des « rebelles pour la liberté », le monde de la *World Music* se trouve ainsi au centre du débat sur le conflit, censé restaurer une image internationale mise à mal par les autorités maliennes et par les reportages de presse qui donnent à voir des sanguinaires ou des terroristes. Ainsi l'actualité politique charge les images musicales d'un rôle important au sein d'un public une fois encore partagé, plus d'un siècle et demi après les réactions au livre de Henri Duveyrier (1864), entre admiration et rejet. Enfin, renégocié par le prisme musical, l'identifiant « touareg » participe des rapports paradoxaux entre tradition et modernité, local et global, singularité et homologation, partage et domination, démocratie et terrorisme, État et minorités, qui traversent la mondialisation contemporaine. Forgé en particularisme culturel universel, il mobilise des modèles de sociétés parfois en contradiction ouverte. C'est ainsi que les scènes de la *World Music* se trouvent au cœur de la fabrication d'une identité touarègue qui traverse les rêves altruistes et les crises politiques du début du XXI<sup>e</sup> siècle.

*Fondation de la Maison des Sciences de l'Homme de Paris, Fondation Fritz Thyssen ; Union Européenne, Programme Action Marie Curie.*

## BIBLIOGRAPHIE

ALBERA, D.

2001 « Terrains minés », *Ethnologie française*, 31 : 5-13.

AMSELLE, J.-L.

2001 *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.

2010 *Révolutions. Essais sur les primitivismes contemporains*, Paris, Stock.

ANONYME

2009-2010 Livret *Un monde, des mondes*, Paris, Cité de la Musique de Paris.

APPADURAI, A.

2005 *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot.

AROM, S. & MARTIN, D.-C.

2006 « Combiner les sons pour réinventer le monde. La world music, sociologie et analyse musicale », *L'Homme*, 177-178 : 155-178.

ATGIER, P.

1909 « Les Touareg à Paris », *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 10 : 222-243.

AUBERT, L.

2001 *La musique de l'autre. Les nouveaux défis de l'ethnomusicologie*, Genève, Georg.

BACHIR-LOOPUYT, T.

2008 « Le tour du monde en musique. Les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique », *Cahiers d'Ethnomusicologie*, 21 : 11-34.

BAZIN, J.

1979 « La production d'un récit historique », *Cahiers d'Études africaines*, XIX (1-4), 73-76 : 435-483.

BECKER, H.

1988 *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion.

BELALIMAT, N.

1996 *Le chant des fauves*, Mémoire de maîtrise, Paris, Paris X Nanterre.

BENSIGNOR, F.

2010 Programme de salle du concert « Résistances », Paris, Cité de la Musique de Paris.

BERTHOD, A.

2012 « Le blues rebelle du désert. Guitare au poing », *Télérama*, 28 mars-3 avril : 8-9.

BLANCHARD, P., BLANCHOIN, S., BANCEL, N., BOETSCH, G. & GERBEAU, H. (DIR.)

1995 *L'Autre et Nous. Scènes et types*, Paris, Achac-Syros.

BRACHET, J.

2009 *Migrations transsahariennes. Vers un désert cosmopolite et morcelé (Niger)*, Paris, Éditions du Croquant.

BOHLMAN, P.

2002 *World Music. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.

BOILLEY, P.

2011 « Géopolitique africaine et rébellions touarègues. Approches locales, approches globales (1960-2011) », *L'Année du Maghreb*, 7 : 151-162.

BOREL, F.

- 1997 « La musique politiquement incorrecte des Touaregs », in F. BOREL, M.-O. GONSETH, R. KAHER & J. HAINARD (dir.), *Pom pom pom pom : musiques et caetera*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie : 243-252.
- 2011 « Musiques touarègues : de la tradition au "blues des hommes bleus" », in J. BOUET & M. SOLOMOS (dir.), *Musique et globalisation : musicologie, ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan : 185-191.

BOULAY, S.

- 2009 « Culture nomade *versus* culture savante. Naissance et vicissitudes d'un tourisme de désert en Adrar mauritanien », *Cahiers d'Études africaines*, XLIX (1-2), 193-194 : 95-119.

BOURGEOT, A.

- 1990 « Identité touarègue : de l'aristocratie à la révolution », *Études rurales*, 120 : 129-162.
- 1992 « L'enjeu politique de l'histoire : vision idéologique des événements touaregs (1990-1992) », *Politique Africaine*, 48 : 129-135.
- 1994 « Le corps touareg désarticulé ou l'impensé politique », *Cahiers d'Études africaines*, XXXIV (4), 136 : 659-671.

CASAJUS, D.

- 1995 « Les amis français de la cause touarègue », *Cahiers d'Études africaines*, XXXV (1), 137 : 237-250.
- 2004 « Henri Duveyrier et le désert des saint-simoniens », *Ethnologies comparées*, 7, <<http://alor.univ-montp3.fr/cerce/revue.htm>>.

CAUVIN VERNER, C.

- 2008 « Les hommes bleus du Sahara, ou l'autochtonie globalisée », *Civilisations*, 17 (1-2) : 57-73.

CLAUDOT HAWAD, H. (DIR.)

- 1990 « Touaregs. Exil et résistance », *Revue des Mondes musulmans et de la Méditerranée*, 57, Aix-en Provence, Edisud.
- 2006 *Berbères ou arabes ? Le tango des spécialistes*, Paris, Éditions Non lieu ; Aix-en-Provence, IREMAM.

CLAUDOT HAWAD, H.

- 1993 « Histoire d'un enjeu politique : une vision évolutionniste des événements touaregs 1990-1992 », *Politique Africaine*, 50 : 132-140.
- 1994 « L'évolutionnisme bien-pensant ou l'ethnologie à sens unique », *Cahiers d'Études africaines*, XXXIV (4), 136 : 673-685.

CONTRERAS, A.

- 2012 « Tinariwen : "Il y a un peuple oublié qui est en train de mourir au Mali" », *Le Monde*, 12 mars, <[http://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/03/12/tinariwen-il-y-a-un-peuple-oublie-qui-est-en-train-de-mourir-au-mali\\_1656268\\_3212.html](http://www.lemonde.fr/afrique/article/2012/03/12/tinariwen-il-y-a-un-peuple-oublie-qui-est-en-train-de-mourir-au-mali_1656268_3212.html)>.
- 2012 « Tinariwen : partitions du Mali », émission *Interception*, France Inter, 29 avril, <<https://www.franceinter.fr/emissions/interception/interception-29-avril-2012>>.

DEGEORGES, F.

2010 « Résistances », *Couleurs du Monde*, « Couleurs du Monde », Radio France Musique, 24 février.

DE L'ESTOILE, B.

2007 *Le goût des Autres. De l'exposition coloniale aux arts premiers*, Paris, Flammarion.

DORDOR, F.

2007 « Le blues des hommes bleus », *Les Inrockuptibles*, 27 février-5 mars : 36-39.

DUVEYRIER, H.

1864 *Les Touaregs du Nord*, Paris, Challamel aîné.

FOUCHER, D.

1995 « Le Touareg ou l'exception targui », in P. BLANCHARD, S. BLANCHOIN, N. BANCEL, G. BOETSCH & H. GERBEAU (dir.), *L'Autre et Nous. Scènes et types*, Paris, Achac-Syros : 175-177.

GOMEZ, F.-X.

2012 « Tinariwen, branché désert », *Libération*, 2 avril.

GRÉGOIRE, E.

1999 *Touaregs du Niger. Le destin d'un mythe*, Paris, Karthala.

HALL, B.

2011 *A History of Race in Muslim West Africa 1600-1960*, New York, Cambridge University Press.

HENNION, A.

2007 *La passion musicale*, Paris, Métailié.

HOFNUNG, T.

2012 « La rébellion coupe le Mali en deux », *Libération*, 2 avril : 5.

HOLIDAY, J. & HOLIDAY, F.

1960 *Tuareg Music of the Southern Sahara*, Washington, Folkway Records, Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage.

KOHL, I.

2009 *Beautiful Modern Nomads : Bordercrossing Tuaregs between Niger, Algeria and Lybia*, Berlin, Reimer Verlag.

LABESSE, P.

2007 « Tinariwen, rebelles des dunes », *Le Monde*, 6 février : 25.

2010 « La musique, une arme universelle pour les minorités », *Le Monde*, 11 février, <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/02/10/la-musique-une-arme-universelle-pour-les-minorites\\_1303773\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/02/10/la-musique-une-arme-universelle-pour-les-minorites_1303773_3246.html)>.

2014 « Le rock touareg de Tinariwen », *Le Monde*, 10 mars, <[http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/10/le-rock-touareg-des-tinariwen\\_4380390\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2014/03/10/le-rock-touareg-des-tinariwen_4380390_3246.html)>.

LABORDE, D.

1997 « Les Sirènes de la World Music », *Cahiers de Médiologie*, 3 : 243-250.

LEVI-STRAUSS, C.

1962 *La pensée sauvage*, Paris, Agora.

LORTAT-JACOB, B. & OLSEN, M.

2004 « Musique et anthropologie, la conjonction nécessaire », *L'Homme*, 171-172 : 7-26.

MALLET, J.

2002 « World Music : Une question d'ethnomusicologie ? », *Cahiers d'Études africaines*, XLII (4), 168 : 831-853.

MARTIN, D.-C.

1996 « Qui a peur des grandes méchantes musiques du monde ? », *Cahiers de musique traditionnelle*, 9 : 3-21.

MATHIEU, C.

2012 « Tinariwen, les messagers du désert », *Paris Match*, 27 juin, <<http://www.parismatch.com/Culture/Musique/Tinariwen-les-musiciens-touareg-du-nord-mali-aux-Solidays-150167>>.

PANDOLFI, P.

2001 « Les touaregs et nous, une relation triangulaire ? », *Ethnologies comparées*, 2, <<http://alor.univ-montp3.fr/cerce/revue.htm>>.

2004 « La construction du mythe touareg. Quelques remarques et hypothèses », *Ethnologies comparées*, 7, <<http://alor.univ-montp3.fr/cerce/revue.htm>>.

PICARD, F.

1997 « Vers une anthropologie musicale. World Music, une approche critique », *Écouter voir*, 62 : 18-21.

RÉDACTION FRANCE 24

2012 « Pour Tinariwen, "la musique est le meilleur moyen de défendre la cause touareg" », *journal Afrique*, France 24, 3 avril, <<http://www.france24.com/fr/20120402-tinariwen-eyadou-ag-leche-musique-mali-meilleur-moyen-defendre-cause-touareg>>.

RÉDACTION FRANCE INFO

2012 « Tinariwen ou la rébellion du peuple touareg », *journal*, France Info, 9 juillet.

2014 « Emmaar, le nouvel album de Tinariwen », *journal*, France Info, 13 février, <[http://www.francetvinfo.fr/replay-radio/info-culture/emmaar-le-nouvel-album-de-tinariwen\\_1751895.html](http://www.francetvinfo.fr/replay-radio/info-culture/emmaar-le-nouvel-album-de-tinariwen_1751895.html)>.

SCHEELE, J.

2012 *Smugglers and Saints of the Sahara. Regional Connectivity in the Twentieth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.

SPIVAK, G. C.

2009 *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam.

TROUILLARD, S.

2012 « Tinariwen, la rébellion touarègue en chantant », *Slate Afrique*, 9 avril, <<http://www.slateafrique.com/85263/musique-tinariwen-les-autres-rebelles-touaregs-du-nord-mali>>.

#### RÉSUMÉ

Le mythe de la résistance des Touaregs habite l'imaginaire occidental depuis la colonisation française et est repris, à partir des années 2000, par les discours de la *World Music*. Dans cet article, je m'appuie sur les images de « rebelles » et de « minorités menacées » associées au célèbre groupe Tinariwen, originaire du désert malien, pour analyser les multiples constructions de l'identité touarègue forgées en musique. J'analyse ensuite les liens avec l'actualité politique, où le nord du Mali est frappé par une guerre qui engage des mouvements autonomistes touaregs et des instances internationales. Les images musicales deviennent alors un prisme pour réfléchir au caractère négocié et flexible de la notion d'appartenance au dit « monde touareg » et pour appréhender les rapports ambivalents qui recomposent celui-ci à l'aune de la mondialisation.

#### ABSTRACT

*Tuareg Resistance Viewed through the Lens of World Music.* — The myth of Tuareg resistance has inhabited Western imagery since the French colonization and has, since the 2000s, been embraced by the discourse of World Music. In this article, I examine the images of “rebels” and “threatened minorities” associated with the famous band Tinariwen, from the Malian desert, to analyse the multiple constructions of Tuareg identity forged through music. I then analyse connections with the current political context, in which Northern Mali is engaged in an armed conflict that involves separatist Tuareg movements and international bodies. Musical images as such become a lens through which to reflect on the negotiated and flexible idea of belonging to the so-called “Tuareg world” and to understand its ambivalent relationships in the context of globalization.

Mots-clés/keywords : Nord-Mali, Touaregs, conflit, imaginaire, mondialisation, résistance, *World Music/Northern Mali, Tuaregs, conflict, imagination, globalization, resistance, World Music.*