

Marta Amico, *La Fabrique d'une musique touarègue. Un son du désert dans la world music, Paris, Karthala, coll. « Les Afriques », 2020*

Par Nicolas Puig

Le percussionniste du groupe Tamikrest, Aghaly ag Moha, progresse dans les couloirs de RFI à Paris et, pointant du doigt les motifs de cartes du monde imprimés sur la moquette s'exclame « Moi je viens de là, le Sahara. Maintenant je suis en Europe », puis, au seuil du studio, il reprend : « Mais alors c'est ici que se trouve la world music ! ». Cette anecdote rapportée par Marta Amico saisit, à partir d'une première expérience de voyage d'un jeune musicien, la question centrale de l'ouvrage : comment le filtre de la world music fait-il émerger une « musique touarègue » à partir des performances dispersées et hétérogènes d'habitants de la région et de musiciens *Ishumar*, ces jeunes hommes combattants se déplaçant dans les années 1980 et 1990 aux confins de l'Algérie, du Mali, de la Libye et du Niger ? On peut inverser la question : « Qu'est-ce qui fait être, ici ou



là, des pratiques musicales désignées par le syntagme world music ? » (17)

Pour répondre à ces questions, Marta Amico plonge le lecteur dans le vif d'une enquête sur la fabrique de la musique touarègue, véritable laboratoire des procédés de « composition » d'une musique ethniquement catégorisée et artistiquement formatée. Elle prend appui pour cela sur un travail de longue haleine qu'elle a entrepris auprès des différents acteurs, suivant les chaînes de coopération et les circulations qui projettent certes les musiciens vers l'Europe mais également les Européens vers le désert malien où spectateurs de festivals, entrepreneurs culturels et ingénieurs du son éprouvent leurs imaginaires esthétiques, paysagers et culturels. Mobilisant sa formation de musicienne pour approcher certains acteurs et ses compétences pour proposer des analyses musicales, Marta Amico, se

livre à une description de tous les lieux de production et de performance en lien avec la « musique touarègue », ce label institué de la world music dont elle retrace la généalogie depuis les années 1980 et dans lequel gravite à présent une quinzaine de groupes.

Cet ouvrage de belle facture, agrémenté d'un cahier central de photos en couleur, est publié dans la collection Les Afriques chez Karthala. Il est constitué de cinq chapitres qui explorent chacune des dimensions de la fabrique d'une musique touarègue. Le premier chapitre aborde la construction de l'objet de recherche en déployant de prime abord une passionnante archéologie de la musique touarègue entre essentialisation par les ethnomusicologues et mobilisation au service du discours sur les racines africaines des Noirs américains porté par Archie Shepp au festival d'Alger en 1969. Cette partie offre un précieux éclairage des conditions dans lesquelles des pratiques et performances musicales relativement hétérogènes prenant place dans les différents espaces touarègues du Sahara, campements, villages, villes et camps font l'objet d'un formatage esthétique et sémantique dans leur voyage vers l'Occident. Formatage particulièrement efficace puisqu'il s'écoule moins de vingt ans entre la première apparition du label dans un festival européen en 1995 et la consécration du Grammy Award obtenu par le groupe Tinariwen en 2012. Cette mise aux normes musicales est indissociable d'un processus de patrimonialisation institué dans les lieux où s'ancrent les pratiques musicales à l'origine du label. Pour Fadimata Walet Omar du groupe pionnier Tartit, et son manager, la transmission de la « tradition » du *tindé* – à la fois ustensile de cuisine, instrument de musique, genre musical, nom du regroupement rythmé

par l'exécution des chants tambourinaires féminins (39-40) – est indissociable d'un processus de recréation (57). De fait, le *tindé* connaît une évolution comparable à d'autres pratiques qui sont transformées par le passage du rituel à la scène. C'est par exemple le cas du zar (un rituel d'adorcisme égyptien) étudié par Séverine Gabry-Thienpont qui, réduit à sa composante musicale, est désormais ouvert aux hybridations musicales de toute sorte. Dans le contexte égyptien, comme au Sahara, la patrimonialisation est ainsi associée à une forme de recréation : « le commencement du renouveau est de tuer l'ancien en l'assimilant » est ainsi la devise du directeur du centre culturel Makan au Caire qui produit les musiciens de zar (Gabry-Thienpont, 2017 : 143).

Marta Amico ne s'en tient pas simplement à l'observation des circulations Sud-Nord des musiciens et musiques. Elle entreprend également le voyage inverse pour approcher le retour de la musique prodigue dans le giron malien en consacrant un chapitre au festival au désert qui s'est tenu dans la région de Kidal puis de Tombouctou de 2001 à 2012. Ce retour lui permet de confronter les différents enjeux portés par l'ensemble des acteurs du festival qu'elle a reconstitués depuis une position au sein de l'équipe d'organisation. Cette position lui permettra, au moment où la région bascule en zone rouge et mettant en péril l'enquête, de continuer tout de même son travail ethnographique, s'intégrant à l'équipe du festival où elle est présentée comme chercheuse sur la musique des Touaregs et stagiaire en charge des artistes internationaux. Elle montre ainsi que le festival « constitue une plate-forme commune pour les intentions de trois réseaux d'acteurs qui prennent part à sa création » : les professionnels du marché musical européen,

les organisateurs touarègues et les autorités du Mali qui l'utilisent pour célébrer la réconciliation nationale. Il faut ajouter le public à cette triade : les habitants de la région bien entendu, mais aussi les touristes occidentaux nourris d'un imaginaire du désert dont on retrouve les prémisses dans les descriptions des hommes bleus des récits de voyage du XIX^e siècle. Ces derniers promeuvent ainsi une rhétorique de l'authenticité des cultures et traditions – là encore un thème récurrent des circulations musicales (voir *Le Menestrel*, 2012) – du désert qui rencontre en miroir le désir d'ouverture des habitants touaregs.

Sans s'en tenir à la restitution contextualisée des discours des acteurs, Marta Amico adopte une perspective particulièrement stimulante dans une partie consacrée à la reconstitution du parcours d'une ligne mélodique, appelée *chetma* jouée à la guitare et du texte poétique qui l'accompagne « Lancez l'appel, mes sœurs ». Elle mobilise l'analyse musicale et l'étude des opérations techniques de mixage comme support de son ethnographie, pour montrer avec beaucoup de précision le formatage par la matrice de la world music de ce morceau dont la forme initiale fut enregistrée sur un radiocassette dans les années 1980 par des hommes et des femmes qui chantent en chœur, quelque part entre le nord du Mali et le sud de l'Algérie. La chanson est ensuite reprise, sous une forme différente, dans un studio d'enregistrement à Bamako par un groupe de musique touarègue. On la retrouve en 2009 lors de deux concerts en France et au Mali. L'analyse met à jour le « filtre mondialisé » qui produit l'identité sonore de la musique « touarègue » et

une fin différenciés, un timing serré, un aspect rythmique accentué, une égalisation des timbres, une diction précise de la langue étrangère, un ajout d'instruments qui renvoient à des références connues » (226).

L'ensemble de ces opérations étant destiné à produire un « son du désert », il aurait été intéressant d'aller encore plus loin dans la description pour aborder l'usage par les ingénieurs du son d'effets sonores et techniques spécifiques pour produire une spatialisation de la musique tenant compte des propriétés acoustiques de cet espace, que souligne incidemment le directeur de la première édition du festival : « Le son dans le désert se propage très loin » (99). On pense ici au profit qu'il y aurait à s'inspirer du travail de Peter Doyle (2005) qui insiste sur l'importance de la mise au point d'effets électro-acoustiques comme l'écho et la reverb dans l'émergence d'une part de la musique populaire occidentale (hillbilly, rock'n'roll, rockabilly et blues électrifié). L'insertion de ces effets dans les enregistrements répondait pour partie à des visées figuratives : il s'agissait de suggérer des mondes imaginés et des paysages, comme l'Ouest américain ou les collines du Sud, modelés par la répétition et la réverbération des sons et des nappes sonores. Le dernier chapitre qui suit notamment le processus de fabrication de l'album *Imidiwan* de Tinariwen offre certes de précieux éléments pour comprendre comment cette idée de « son du désert » est interprétée techniquement en studio. L'exemple de la chanson *Kel Tamashek* figurant dans cet album en est particulièrement significative : en effet, pour donner une touche traditionnelle au morceau, le producteur préfère recourir à des manipulations techniques à partir de bribes de vieux enregistrements de *tindé*,

« respecte les codes esthétiques des enregistrements de World Music : un arrangement défini, un début et

plutôt que de recourir aux voix des femmes qu'il avait mobilisées pour l'occasion. La conception de cet album est l'occasion de pointer de nombreuses négociations entre les différents protagonistes de l'album à travers notamment le récit qu'en fait Jean-Paul Romann, le directeur artistique qui relate le travail de « médiation relationnelle et technique » qui a permis l'inscription d'un retour aux sources voulu par les musiciens qui néanmoins n'en partageaient pas tous la même vision, « dans un album fait pour le marché international » (258).

Les voix de ce directeur, celles des musiciens et musiciennes, ingénieurs du son, spectateurs de festival en France et au Mali forment la polyphonie de ce livre qui décrit ainsi la mondialisation des musiques touarègues à partir de multiples perspectives. Cette attention aux acteurs est liée au refus des généralités sur la mondialisation des productions musicales auxquelles l'auteur a préféré une convaincante ethnographie détaillée et itinérante des différentes opérations faisant aboutir une musique touarègue. Elle peut ainsi éclairer la fabrique relationnelle de cette musique au gré de circulations artistiques, de dynamiques de normalisation culturelle, et de rencontres et confrontations des conceptions sonores et des imaginaires du désert.

Bibliographie

Doyle Peter (2005), *Echo and Reverb, Fabricating Space in Popular Music Recording 1900-1960*, Middletown, Wesleyan University Press.

Gabry-Thienpont Séverine (2017), « Du Caire à Nantes. Parcours et reformulations du zār, de ses musiques et de ses acteurs », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 30, p. 137-153.

Le Menestrel Sara (coord.), Christophe Apprill, Kali Argyriadis, Julien Mallet, Nicolas Puig, Guillaume Samson, Gabriel Segré (2012), *Des Vies en musique. Parcours d'artiste, mobilités, transformations*, Paris, Éditions Hermann.

Alessandro Bratus, *Mediatization in Popular Music Recorded Artifacts : Performance on Record and on Screen*, Lanham, Lexington Books, 2019

Par Catherine Rudent

Mediatization in Popular Music Recorded Artifacts : Performance on Record and on Screen, d'Alessandro Bratus traite un sujet déjà bien défriché en popular music studies : la relation entre musique *live* et musique médiatisée. Il l'aborde en s'intéressant à deux familles d'objets, les films de concerts et les albums posthumes, objets ayant eux aussi suscité une bibliographie nourrie.

Avec de telles ambitions générales, une des premières qualités qui frappent dans l'ouvrage est justement sa maîtrise de

Puig Nicolas. (2021).

Marta Amico. - La Fabrique d'une musique touarègue : un son du désert dans la world music, Paris, Karthala, coll. "Les Afriques", 2020 [compte-rendu de lecture].

Volume I, 18 (2), 176-179. ISSN 1634-5495.