

Introduction à 'Tourne-tête, le pays déchiqueté'. Anthologie des chants et poèmes touaregs de résistance (1980-1995)

Hélène Claudot-Hawad

▶ **To cite this version:**

Hélène Claudot-Hawad. Introduction à 'Tourne-tête, le pays déchiqueté'. Anthologie des chants et poèmes touaregs de résistance (1980-1995). Hélène Claudot-Hawad et Hawad. 'Tourne-tête, le pays déchiqueté'. Anthologie des chants et poèmes touaregs de résistance (1980-1995), Editions Amara, 79 p., 1996. halshs-00777853

HAL Id: halshs-00777853
https://shs.hal.science/halshs-00777853

Submitted on 18 Jan 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Introduction à l'ouvrage de Hélène Claudot-Hawad et Hawad, *'Tourne-tête, le pays déchiqueté'. Anthologie des chants et poèmes touaregs de résistance (1980-1995*), Ed. Amara, La Bouilladisse, 1996.

"La corde qui est en usage et qui puise l'eau chaque jour
s'use moins vite que la corde pliée et suspendue à un arbre
où elle se fera dévorer par les termites".

Cette maxime prêtée à Kaosen, chef de la guerre touarègue de 1916 contre l'armée coloniale, offre de la résistance une conception dynamique. Pour Kaosen, en effet, mettre en réserve sa faculté d'insoumission contre l'ordre imposé – quand bien même ce dernier paraît inexpugnable – serait la condamner à se miter et donc à disparaître. Conformément à la représentation nomade de l'univers, la résistance, pour demeurer vivante, ne peut être immobile : elle doit poursuivre sa marche, avancer, même en boitant, de jour comme de nuit, sur des chemins balisés ou clandestins, éclairés ou souterrains.

La résistance, armée ou passive, menée à l'intérieur du pays ou dans l'exil, s'exprimant par le feu, le repliement volontaire ou les voix nues des marges, est incrustée dans les horizons touaregs depuis que l'intervention coloniale a tenté d'en remodeler les contours. Tout au long de ce siècle, la voix contrastée des poètes a fait largement écho à ce refus de la domination extérieure, qu'elle soit coloniale ou relève des récents Etats africains qui dans les années 1960 ont divisé le monde touareg entre cinq lignes tracées au cordeau : les frontières de la Libye, de l'Algérie, du Niger, du Mali et de l'ancienne Haute Volta devenue aujourd'hui Burkina Faso.

S'affirmer dans la défaite

Après le choc de la défaite de 1918, la douleur de la soumission et le démantèlement brutal de la société, le souffle épique qui nourrissait la poésie classique s'étiole. Les valeurs exaltées par les *izelan*, littéralement les "branches", poèmes chantés et accompagnés de la vièle monocorde, *enzad*, sont mises en échec. La rivalité entre pairs ne peut plus s'exercer. Le cadre des joutes poétiques où se chantaient dans un rapport de symbiose l'honneur guerrier, l'amour courtois et le nomadisme qui obéit aux lois de l'univers, est brisé. On comprend le figement et le dépérissement progressif des genres littéraires classiques tandis que certains modes d'expression s'affirment ou naissent en se dégageant des registres anciens. Ainsi

apparaissent et s'imposent des thèmes, des styles poétiques, des supports et des langages nouveaux.

Alors que la source l'inspiration des *izelan* est tarie, la composition des *tishiwey* se poursuit. Production plus autonome par rapport à la morale et aux valeurs établies de la société, ces poèmes retracent un parcours individuel qui n'est pas forcément exemplaire. Ils ne sont pas chantés mais déclamés. En fait, les *tishiwey* peuvent être considérés comme l'étape qui précède la création des *izelan*. En effet, c'est lorsque ces poésies étaient jugés représentatives de l'idéal touareg qu'elles étaient mises en musique, s'intégrant alors au patrimoine collectif. La société déstabilisée n'a pu opérer ce tri ni accomplir cette métamorphose sur la production moderne.

A l'est, par exemple, le poète Ekhalawey, originaire de l'Aïr, est une figure célèbre et moderne des *tishiwey*. Dans son registre d'images, il innove et provoque en juxtaposant à l'imaginaire poétique classique de l'honneur guerrier les empreintes peu glorieuses du nouveau monde. Il décrit la prison, l'humiliation de la société touarègue face à l'ordre colonial, l'affrontement avec l'administration et l'armée françaises, et montre l'incompatibilité entre ces deux univers présentés en un jeu de miroirs alternés.

Dans les années 1940, tandis que la domination s'est enracinée, d'autres formes de résistance individuelles fleurissent : c'est l'époque des "bandits d'honneur" marquée par des personnages célèbres comme Alla ag Albachar dans l'Adagh et Akhmad Egeraw dans l'Aïr. Leurs exploits fournissent un nouvel élan au registre épique, bien que les actions d'éclat de ces héros, transformés en maquisards isolés affrontant l'armée à coup d'embuscades, aient changé de forme. Cette poésie est influencée également par le répertoire des chants de défi, les *isebelbilen*, sorte de glossolalie d'action que les guerriers improvisent avant le combat pour intimider l'adversaire.

Contraignant la société à sortir de sa torpeur, les voix féminines, enfin, substituent aux genres épiques et lyriques une littérature plus terre à terre, satirique, défensive et critique. Les "branches" de la poésie académique sont coupées pour devenir littéralement des "fouets", *ilegwan*, destinés à flageller la communauté pour la faire réagir. Ces poèmes chantés sont rythmés et s'interprètent accompagnés du tambour. La *tendé*, nom de cet instrument formé d'un simple mortier sur lequel est tendue une peau, désigne également l'assemblée où l'on en joue et le répertoire musical et littéraire correspondant. Dans une *tendé*, les chanteuses sont regroupées au centre de la scène, formant un cercle compact autour duquel défilent les chameliers en habit d'apparat au pas cadencé de leurs montures. Cette manifestation s'oppose à la cour poétique réunie autour d'une ou de plusieurs joueuses de violon, symbole du jugement de l'honneur selon les critères anciens. Tout en conservant comme référence les valeurs guerrières touarègues, les *ilegwan* intègrent la réalité présente et rompent avec les images idéalisées d'un passé révolu. Les compositions de ces chants sont constamment

remodelées et réappropriées par de nouveaux interprètes qui, chacun, y ajoutent des passages personnels, si bien que l'auteur initial est souvent oublié.

Après la création des Etats africains, éclate en 1963 la révolte de l'Adagh que l'armée malienne réprime dans un bain de sang, massacrant, torturant et spoliant la population civile, durablement blessée par cet épisode violent. De cette région sinistrée, s'exileront des familles entières, à la suite des *ishumar*, terme formé à partir du mot français "chômeur" pour traduire la situation errante des hommes, souvent jeunes, partis à la recherche d'un travail dans le nord-est du pays touareg, c'est-à-dire l'Ahaggar et l'Ajjer, désormais rattachés à l'Algérie et à la Libye. Progressivement, ce mouvement constamment alimenté par des flux humains venus de toutes les régions touarègues affirme sa volonté de forger une résistance moderne et marginale contre un système qui vient de précipiter la ruine économique de la société.

Alors que les chants sur la rébellion n'ont pas dépassé l'Adagh, les poèmes des exilés – décrivant la dureté du quotidien, les humiliations, la confrontation avec la logique des Etats, mais aussi l'affirmation de soi – circulent dans tout le pays touareg. Aux critiques féminines qui les accusent notamment d'abandonner leur famille sans protection, les *ishumar* opposent un nouveau portrait d'homme touareg aux prises avec les Etats, qui apparaît comme individualiste, marginal, insaisissable, maître de son espace, mais étrange et choquant pour la société car il lui renvoie un reflet d'elle-même que son honneur l'empêche d'accepter :

> Je porte une vieille outre
> en bandoulière
> et des sandales taillées
> dans les pneus de vos land-rover.
> Voilà mon équipage !
> Ma route est tracée
> d'un coup de talon en arrière
> et d'un coup en avant.[1]

La rupture est accomplie avec l'image de l'homme idéal tel que la poésie épique a pu le dépeindre, suggérant ses vertus à travers l'excellence de sa tenue vestimentaire et de son équipement guerrier :

> Je suspends, au flanc de mon méhari, mon épée à gouttières
> Et mon bouclier qui n'a pas de parties faibles
> Une tunique blanche et un pantalon indigo du Soudan
> Sont mon vêtement, je porte enroulés autour de la tête
> D'étroits bandeaux d'étoffe et un turban de mousseline.[2]

---

[1] cité et traduit par Hawad, in "La teshumara, antidote de l'Etat", *Touaregs, Exil et résistance*, *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée* n°57, Edisud, 1990, Aix-en-Provence.

[2] in Charles de Foucauld, *Poésies touarègues*, 1925, Imprimerie Nationale, Paris, II : 155.

Désormais commence l'ère du constat. Les références poétiques au passé sont abandonnées. Par contre la défaite de la société, son drame et sa misère dans le nouveau monde sont mises en scène. Ces textes de provocation et de désespoir amènent aussi à une réflexion sur la nature véritable de l'adversaire, sur sa logique et sur ses moyens. Les contingences auxquelles s'attaquent les *ilegwan* sont souvent délaissées pour placer au premier plan la position des nomades en tant que minorité face à la société moderne. Ne pas se tromper d'ennemi, telle est la leçon de cette production littéraire nouvelle qui décortique, démystifie et dénonce la machine étatique et l'ère du modernisme technologique, faisant tomber le mystère qui les entoure et engageant à lire en eux les signes précurseurs de leur échec.

Divers genres littéraires sont nés de cette dernière vague qui fait concurrence aux *ilegwan* : poésie "libre", échappant aux règles strictes de la prosodie et aux thèmes qui ponctuent les oeuvres classiques, récits, théâtre, nouvelles... Dans cet éventail de styles, la poésie reste prépondérante. Elle est le plus souvent composée oralement et chantée, suivant l'inspiration de chaque auteur, sur un thème mélodique sans accompagnement instrumental ce qui ne favorise pas son appropriation collective.

Certains auteurs passent à l'écrit, la plupart par le biais de langues étrangères, d'autres en langue touarègue. Cet engagement littéraire s'accompagne de l'adaptation de l'alphabet touareg, *tifinagh*, à un usage plus intensif, avec notamment la création de voyelles, pratique qui s'inscrit dans le prolongement de la lutte politique. En effet, les tentatives de vocalisation des *tifinagh* et leur modernisation[3], préférées à l'emprunt d'un alphabet étranger, s'intensifient dans les années 1970 chez les *ishumar* au moment où ils se structurent politiquement.

Sur le plan littéraire , les auteurs touaregs qui ont été publiés sont rares : citons Ibrahim Alkuni dont l'oeuvre romanesque parue en Libye est écrite en arabe ; Hawad dont les recueils poétiques et romans qui sont rédigés en touareg et notés en *tifinagh*
vocalisés ont été traduits en français, italien, arabe, néerlandais ; Alhassane ag Baille, assassiné en 1992 par l'armée malienne, dont un recueil de nouvelles écrites en français vient de paraître.

Ashamur : un nouveau portrait d'homme libre

Dans les années 1980, la Libye lance un appel aux Touaregs pour libérer leur pays et leur ouvre les portes des casernes et des camps d'entrainement militaire. Ce fait est suivi en 1984 par une grande sécheresse dévastatrice qui précipite sur les routes de l'exil tous les hommes valides, et même les femmes. En ce temps, les affrontements poétiques entre les gardiennes

[3] Voir H. Claudot-Hawad, 1989, *Tifinagh, Du burin à la plume*, Dauphin, Atelier du Triangle, réédité in *Touaregs, Portrait en fragments,* 1993, Edisud, Aix-en-Provence.

de la tradition et les *ishumar* errants cessent et ce portrait d'homme moderne, naviguant dans les marges du monde, est enfin accepté par la société convaincue de son effondrement :

Sac marin, kalachnikov
sur les épaules
la voie c'est teshumara
la vitesse, Toyota
le chèche, quinze mètres sur ma tête
ma tête, une cocotte minute
Attrapez-là
et ma cervelle explosera
entre vos mains

Adam ag Albaka, Aïr [4]

A ce tableau, répond la voix corrosive de la chanteuse de *tendé* :

Crachat
sur l'oeil de l'époque
Je suis le grain de sable
dans l'oeil de l'époque

Takhya, Aïr

Alors, va se développer un vaste répertoire de poèmes chantés et accompagnés avec des instruments modernes comme la guitare électrique. Ces complaintes, grâce au magnétophone, se répandent comme une traînée de poudre à travers les tentes touarègues et les camps de réfugiés de la Libye à la Mauritanie. Les textes chantent l'amour et la nostalgie du pays et de la nation, la volonté farouche de les reconstruire, la dureté de l'exil, le sacrifice nécessaire qui consiste à "troquer son sang contre le savoir militaire", la souffrance de laisser en arrière les vieillards, les femmes et les enfants en proie à "la domination qui blesse l'âme". La naissance de plusieurs orchestres comme *Takrast n tinéréwén* ("Construction des déserts"), *Takrast n akal* ("Construction du pays") ou *Tagast* ("Protection") va contribuer à la production et à la diffusion de ces poésies des *ishumar* appelées *tishamurén*.

La mélodie, en rupture avec les registres anciens, est née quelques années auparavant du croisement de plusieurs influences : d'abord les rythmes des chants de transe sahéliens, héritage commun aux Touaregs, Peuls et Songhay ; ensuite la musique de *tahardant,* guitare d'accompagnement utilisée dans la région du fleuve Niger par les "artisans de la parole" et dont le rythme est souligné par des battements de mains ; enfin les chants du polisario et les compositions patriotiques dans la tradition communiste chinoise introduites après les

[4] in Hawad, 1990, opus cité.

indépendances. Elle s'imprègne à présent de certaines figures empruntées au répertoire des chanteurs arabes soudanais.

La langue utilisée dans la poésie des *ishumar* qui ont séjourné dans les camps d'entraînement en Libye est également particulière. Ce sont des paroles de tous les jours, volontairement émaillées de mots considérés comme "branchés", modernes, qui sont des emprunts à l'arabe et plus rarement au français et que l'on substitue généralement à des termes existant en touareg. Cette volonté de manifester ainsi sur le mode linguistique son initiation et son rattachement au monde moderne tranche avec les poésies des autres *ishumar* qui ont innové en s'appuyant sur les ressources de leur propre langue.

Dans ces poèmes de l'exil, les divers parlers de la langue touarègue - *tamashaq, tamajaq, tamahaq* - sont souvent mêlés, avec cependant une prédominance de la langue de l'Adagh, creuset d'origine de cette poésie.

Compagnons de la montagne

1990 marque la naissance de la lutte armée au Niger et au Mali. Dans leurs poèmes, les combattants expriment à nouveau l'exigence de "protéger" et de "souder la nation déchirée". Il faut "ravauder les déserts". Comme dans les récits historiques qui relatent la résistance menée au début du siècle, la "cause" se définit par le terme clef de *temust* (prononcé *tumast* à l'ouest), devenu l'un des mots de passe de la lutte. Le terme *temust* désigne la communauté à laquelle se rattachent les individus liés par la même identité culturelle, sociale et politique. Les traits retenus pour définir cet ensemble sont la langue, le mode de vie, le système de valeurs et l'organisation politique. La notion de *temust*, que l'on peut traduire selon les contextes par "nation" ou "société", est associée à celle de "pays" (*akal*), espaces conçus non pas comme des lieux d'exclusion mais comme des "abris" ouverts sur l'extérieur, charpentés d'éléments pluriels et complémentaires, eux-mêmes chaînons d'un maillage plus large. Pour désigner sa *temust*, un Touareg frappera ou pointera de l'index sa poitrine, siège de l'"identité", illustrant par ce geste le deuxième sens du terme dans son acception populaire.

Dans les poèmes de l'insurrection armée, une image revient en leit-motiv, celle de la montagne qui correspond au maquis. C'est l'espace non domestiqué où n'habitent que les bêtes sauvages et les combattants, par contraste avec le monde civilisé, symbolisé par la tente. C'est pour redresser les piliers effondrés des campements que les hommes doivent affronter cet univers dangereux de l'*essuf* et vivre comme des êtres métamorphosés, privés de la douceur de l'abri, des humanités, de l'amour.

Les chants des *ishumar* vont également exprimer avec insistance l'opposition douloureuse entre d'une part le désir de "bâtir la nation et le pays" et d'autre part, la constation amère de la division actuelle des fronts armés et des rivalités individuelles : "entre vous, vous ne vous

aimez pas" est un reproche fréquemment formulé, tandis que la nécessité de l'unité est rappelée.

Effectivement, depuis la signature des premiers accords de paix, survenus en 1991 du côté malien et en 1992 du côté nigérien, les dissidences et les divisions au sein des mouvements rebelles n'ont cessé de se manifester. En 1995, certains groupes de tendances politiques divergentes se sont même affrontés militairement, faisant des victimes de part et d'autre des rangs touaregs.

En fait, derrière les affrontements idéologiques, se profile la rivalité des Etats. Quand la lutte s'embrase en 1990, le projet qui l'emporte est celui de la *temust* concernant l'ensemble de la société sans distinction hiérarchique. La fraternité de tous les Touaregs quelles que soient leur catégorie sociale, leur région d'origine, leur appartenance tribale ou confédérale, leur rattachement à un Etat ou à un autre, est alors chantée. Cependant, le terrain diplomatique avec la négociation des pactes de paix va permettre à des courants de pensée qui ne remettent pas en question les souverainetés étatiques, de prendre du poids. Les scolarisés, cible facile des Etats qui les ont formés et largement utilisés comme des relais de leur pouvoir, vont alors arriver sur la scène politique en qualité de négociateurs. Surnommés les "on-dit" ou en français les "en tout cas", ils traduiront dans un langage acceptable par les pouvoirs en place, les revendications des combattants. Ici commence le quiproquo et les fractures au sein des mouvements armés.

La résistance touarègue subit d'énormes pressions, travaillée par la logique politique des Etats, unanimes pour éradiquer tout danger indépendantiste touareg, et, en même temps, prise dans les rivalités inter-étatiques. Aux moyens logistiques et matériels de persuasion (armes, véhicules, argent) s'ajoutent des manipulations idéologiques en tout genre : ainsi sont opposés les Touaregs du Mali aux Touaregs du Niger, les Ifoghas à l'ensemble des autres Touaregs de l'Adagh, les nobles aux tributaires, les étrangers aux autochtones, les blancs aux noirs, les illettrés aux "intellectuels", les primitifs aux évolués...

Oscillant entre des rapports tantôt de collaboration - pour se prémunir du danger touareg - tantôt de rivalité hégémonique, les Etats les plus actifs comme la Libye, l'Algérie, la France, la Mauritanie ont chacun modelé leur candidat "rebelle". Le Mali et le Niger ont armé des milices dites d'"auto-défense" (songhay au Mali et arabe au Niger), attisant la haine raciale, tandis que les médias faisaient largement écho aux thèses xénophobes négrafricanistes prônant l'extermination des "blancs" (dont feraient partie, selon ce point de vue, les "vrais" Touaregs).

Ces ingérences politiques massives, musclées et corruptrices des Etats ont contribué à déstructurer encore plus un terrain social déjà miné. Le résultat en est la transformation rapide des chefs de guerre en mercenaires, la scission des mouvements de lutte basée davantage sur des intérêts individuels que des projets politiques, la tribalisation progressive des fronts

armés, l'abandon du projet initial qui aurait débouché sur des revendications autonomistes, la coupure entre les aspirations des combattants et celles des scolarisés qui ont négocié des accords d'ailleurs jamais appliqués, l'incessante émergence de courants dissidents, l'absence de crédibilité et d'autorité morale des "chefs", le massacre impuni des civils par les militaires dans l'indifférence générale, la rupture entre le peuple et les fronts armés.

Les poèmes actuels expriment les espoirs trahis et la désillusion, mais la plupart ne renoncent cependant pas à l'utopie des "raccommodeurs de la trame usée et déchirée des déserts".

Le choix des poèmes

Choisir, c'est trahir... Dans le cadre restreint de cet ouvrage, il fallait ne retenir qu'un aspect de ces courants poétiques de la résistance, riches et foisonnants depuis le début du siècle. A cause de la gravité de la situation touarègue actuelle, à cause de la négation du caractère politique de cette insurrection suivant des arguments identiques à ceux développés au cours de la période coloniale, à cause du refus des pouvoirs d'accepter l'existence des Touaregs comme un peuple qui réclame ses droits, à cause enfin du silence qui a entouré les massacres de civils "à peau claire" par l'armée et par les milices para-militaires, nous avons décidé de faire connaître des poèmes récents qui traduisent la vision touarègue de la lutte et rendent voix à ceux que les pouvoirs et les experts préfèrent muets.

Le cadre temporel de 1980 à 1995 ne doit pas faire imaginer une rupture avec les années qui précèdent : en fait la préparation même de la rébellion armée commence dans les années 1970 dans le plus grand secret, mais c'est par contre à partir de 1980, lorsque débute l'entraînement militaire en Libye et que le réseau de lutte sort de la clandestinité vis-à-vis de la société, qu'un nouveau portrait de résistant s'élabore.

Ces textes traduisent non seulement la remise en cause du monde touareg par lui-même, mais ils imposent un nouveau modèle héroïque, celui des passeurs de frontières, des transgresseurs de l'ordre établi, des vies taillées dans les marges.

Les textes représentatifs de chacune des étapes évoquées – le constat de la défaite, l'exil, la lutte armée, les espoirs trahis – ont été extraits d'un large corpus recueilli par Hawad en vue de l'édition bilingue touareg/français, en préparation, de la poésie de résistance touarègue depuis le début du siècle. Nous remercions Aboutaly ag Tchiwéren et Moussa ag Elmoustafa pour leur contribution à la collecte de certains chants récents des *ishumar*. La traduction en français a été assurée par Hawad et moi-même. Parmi les auteurs cités, seuls Rhissa Rhossey et Inzad ont composé leurs poèmes en français. La version touarègue originale des titres attribués aux poèmes – correspondant en général au premier vers – a été notée par Hawad en tifinagh vocalisés de l'Aïr, notation répandue dans le milieu des *ishumar*.

Dernière remarque sur ces textes : hormis ceux qui ont été fixés par l'écrit, les autres sont créés et transmis oralement. Au contraire de la poésie classique qui est une littérature d'auteur, les *tishamurén* comme les *ilegwan* sont repris, coupés ou enrichis par leurs compositeurs successifs sans mention de ce qui est personnel ou non, si bien que l'identité de l'auteur initial est souvent estompée au profit des interprètes les plus récents. Les variations et les recompositions sur un même thème de base sont multiples. Nous en avons donné deux exemples dans cet ouvrage pour montrer à quel point, d'abord, les poèmes circulent d'une région à l'autre et, ensuite, sont rapidement réappropriés et remodelés au gré des événements et des sensibilités, formant le creuset fertile d'une littérature collective prolifique.

Octobre 1995

Hélène CLAUDOT-HAWAD
IREMAM-CNRS
Aix-en-Provence