

ries of Cornish music and dance into the Troyl and Nos Lowen movements helps to make sense of what might otherwise appear to be contradictory activities. ❁

## REFERENCES

- Hill, Juniper, and Caroline Bithell. 2014. An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change. In *The Oxford Handbook of Music Revival*, 3–42. Ed. C. Bithell and J. Hill. New York: Oxford University Press.
- Livingston, Tamara E. 1999. Music Revivals: Towards a General Theory. *Ethnomusicology* 43 (1): 66–85.

Amico, Marta. 2022. *La Fabrique d'une musique touarègue. Un son du désert dans la World Music*. Paris : Karthala. 322 pp.

ZINEB MAJDOULI

Université catholique de Lille

Marta Amico nous propose dans cet ouvrage, issu de sa thèse de doctorat soutenue en 2013 à l'EHESS, une anthropologie multi-située du fait musical. En observant les itinéraires de plusieurs troupes de musiques touarègues dans les circuits marchands internationaux labellisés « Musiques du monde », elle cartographie la multiplicité des acteurs, des actions et des discours qui procèdent à la caractérisation de cette musique comme telle. Comme elle l'annonce si bien dans son introduction, les énoncés « musique du désert », « musique touarègue » ou « blues du désert » ne vont pas de soi. En s'ap-

puyant sur la notion de « branchement » de Jean-Loup Amselle (2001) et sur celle des « mondes de l'art » d'Howard Becker (1988), elle étudie donc la « fabrique » de cette musique, imbriquée dans les enjeux sociopolitiques et marchands qui la constituent.

Dans le premier chapitre, intitulé « Du Désert à la scène », l'auteure nous livre d'abord une généalogie de l'apparition de la catégorie « musique touarègue » puis expose sa démarche, ses choix méthodologiques pour se saisir de cet objet musical mondialisé. Son terrain suit les itinéraires de deux groupes, Tartit et Tinariwen. Ensuite, c'est l'observation des festivals maliens qui lui permet de procéder à une comparaison des représentations de cette musique « ici » (en France principalement) et « là-bas » (au Mali). Elle avertit tout de suite le lecteur : loin de chercher l'essence d'une musique dans son territoire, elle montre plutôt que les paradigmes (tradition, « touareguité ») sur lesquels s'appuient ces catégories se négocient et sont retraduits en situation. Elle mène évidemment des entretiens avec les musiciens, les tourneurs, les directeurs et programmeurs de festivals au Mali et en France. Elle observe les concerts, accompagne les musiciens dans leurs activités ordinaires en tournée, en répétition, se déplace dans les foires internationales et se met en lien avec les acteurs parisiens du label Musiques du monde. Elle rassemble et analyse leurs discours mais aussi les textes qui accompagnent le travail des musiciens sur les brochures, les affiches ou les magazines. Elle montre ainsi, chose passionnante, que la musique touarègue telle qu'elle est proposée en Europe n'existe pas dans le désert et qu'il s'agit d'un ensemble de pratiques et de traditions imbriquées dans les acti-

vités quotidiennes. La musique est vécue d'abord comme une pratique sociale au Mali et c'est précisément cette attitude qui prédispose les musiciens à répondre pragmatiquement à la demande internationale. Ainsi, à l'invitation d'un festival belge, le groupe Tartit se constitue en tant que collectif juridique bénéficiant de droits d'auteur, et les musiciens commencent seulement à ce moment-là à identifier les morceaux à jouer pour un public international.

Le second chapitre discute quant à lui de la mise en scène festivalière de cette musique au Mali. L'auteure, fidèle à sa démarche, livre le résultat de l'ethnographie de trois éditions du Festival du désert<sup>1</sup> et y dessine, avec précision et documentation, les lignes de « branchements » entre les acteurs qui s'investissent dans son organisation. Si les citations et verbatim peuvent parfois sembler un peu longs, ce chapitre révèle tout son intérêt quand, après avoir passé en revue le fonctionnement politique, financier et administratif du festival, l'auteure décrit la fabrique et la mise en scène concrète de l'authenticité touarègue sur sol nomade. Les organisateurs ont dû en effet trouver des solutions pour produire la « magie du désert ». Pour produire cet enchantement, il faut en effet donner l'impression d'un espace désertique naturel ouvert dans un contexte politique teinté par l'insécurité tout en garantissant la qualité sonore et visuelle, ainsi que le confort et l'hygiène pour les touristes étrangers. « Chameaux et caméras », rencontre avec les « nomades », agents de sécurité discrets, infrastructure légère et éphémère donnant une apparence naturelle aux tentes disséminées sur le site, achat de turbans : le désert se conforme à la représentation que s'en font les étrangers.

Le troisième chapitre s'intéresse, dans une approche réflexive, à la démarche d'enquête elle-même, bouleversée par une situation politique instable, voire dangereuse. En effet, depuis les années 2000, le vide institutionnel favorise l'installation dans la région sahélo-saharienne d'une branche d'Al-Qaïda (AQMI). À partir de décembre 2008, plusieurs épisodes violents se succèdent dans les régions du nord du Mali (attaques, enlèvements de touristes et exécution de certains d'entre eux) qui déstabilisent sérieusement la région. Comment alors poursuivre l'enquête sur un « terrain miné » pour emprunter l'expression d'Albera Dionigi (2001) ? Qu'en est-il de la tenue du Festival du désert dans un Mali estampillé « zone rouge » par les autorités consulaires ? Et comment ce contexte particulier oblige-t-il, d'une part, l'anthropologue à modifier son approche du terrain et participe-t-il, d'autre part, à préformer la réception de l'événement et du programme musical qui y est présenté ? Marta Amico explique, dans des pages captivantes, comment elle a dû renoncer à un séjour de longue durée sur le terrain et choisir d'observer, depuis le bureau du festival à Bamako, l'organisation tendue d'un festival devenu d'autant plus intéressant qu'il ne pourrait peut-être pas avoir lieu. Le climat n'est en effet pas serein et la relation avec les informateurs se complexifie. La décision de la chercheuse de se rendre tout de même à Tombouctou (malgré les mises en garde) change radicalement son statut, qui devient tantôt celui d'une militante aux yeux des organisateurs, tantôt celui d'une espionne italienne aux yeux des autorités locales. Les enjeux politiques immédiats du festival s'imposent donc comme objet à problématiser, démarche inductive oblige. La chercheuse observe

ainsi le déplacement de la dixième édition du festival d'une terre nomade vers une terre sédentaire, la ville de Tombouctou. L'enjeu est de taille : maintenir l'identité concrète de l'événement dans un environnement urbain sans le soutien de la population locale et surtout sans l'atmosphère du désert. Pourtant les touristes sont présents, certes pas aussi nombreux, mais cette insécurité semble paradoxalement les attirer. Amico utilise la notion d'émerveillement mais nous aurions préféré celle d'enchantement (Winkin 2001) pour mieux décrire cette adhésion « volontaire » des festivaliers à la mise en scène proposée, accentuée par le ralliement à la cause des nomades « opprimés ».

La chercheuse s'attaque enfin dans les deux derniers chapitres, plus courts, à l'analyse comparative d'un morceau musical joué par Tinariwen dans quatre situations différentes, puis à l'analyse des discours d'escorte des musiques touarègues, désormais emblèmes de la résistance saharienne. Sans jamais négliger les contextes sociopolitiques de l'enregistrement, de la diffusion et des discours médiatiques sur ces productions musicales (des années 1980 au début des années 2000), Marta Amico tient à situer la musique comme résultat d'un travail de reconfiguration qui « traduit » un répertoire en produit musical mondialisé. Nous déplorons toutefois le fait qu'elle se réfère régulièrement au travail d'Antoine Hennion (2007) et à sa sociologie de la traduction et de la médiation mais qu'elle ne le mobilise pas suffisamment. Son approche et ses concepts auraient pu en effet appuyer celui de « branchement » d'Amselle (2001) pour mieux montrer les liens étroits, en « réseau », entre les médiateurs, les objets, les cadres mentaux et les discours. Cela dit, nous saluons cet effort

systématique et renouvelé d'une anthropologie pragmatique qui parvient à infirmer les récits alarmistes de l'anthropologie de sauvetage et montrer que l'authenticité musicale réside précisément dans, je la cite, « la vitalité créatrice qui se manifeste dans le geste des médiateurs » se connectant à de nouveaux publics à travers l'adaptation à de nouvelles techniques et technologies.

Le travail de Marta Amico dresse de manière documentée le tableau des itinéraires pendulaires de ces groupes de musiciens touarègues et des multiples traductions identitaires dont ils font l'objet, et dont ils se saisissent également pour créer une authenticité musicale mobile. Nous saluons donc l'originalité, l'intérêt du matériau recueilli et analysé, la précision des observations et la sensibilité de l'écriture. 🍀

#### NOTE

1. Le Festival du désert s'est tenu chaque année de 2001 à 2012 d'abord dans la région de Kidal puis pour des raisons politiques et sécuritaires près de Tombouctou. La genèse des premières éditions du Festival est difficile à établir, comme le souligne Amico, en raison de la compétition autour de la paternité de l'événement. D'après les témoignages recueillis, au départ, l'association touarègue Efes est désignée comme organisatrice de référence au Mali alors qu'une équipe française (managers, tourneurs) gérait le financement, la production et la presse. À partir de 2003, le bureau d'organisation du festival s'installe à Bamako et est composé de membres issus de l'élite scolarisée touarègue, aidés de membres étrangers (français, italiens ou américains)

qui s'occupent de la presse ou de la programmation internationale.

#### REFERENCES

- Albera, Dionigi. 2001. Terrains minés. *Ethnologie française* 31 (1) : 5-13.
- Amselle, Jean-Loup. 2001. *Branchements. Anthropologie de l'universalité des cultures*. Paris : Flammarion.
- Becker, Howard. 1988. *Les mondes de l'art*. Paris : Flammarion.
- Hennion, Antoine. 2007. *La passion musicale*. Paris : Métailié.
- Winkin, Yves. 2001. Propositions pour une anthropologie de l'enchantement. Dans *Unité-Diversité. Les identités culturelles dans le jeu de la mondialisation*, dirigé par Paul Rasse, Nancy Midol et Fathi Triki, 169-179. Paris : L'Harmattan.

Barclay, Michael. 2022. ***Hearts on Fire: Six Years that Changed Canadian Music, 2000–2005***. Toronto: ECW Press. 603 pp.

BRUNO COULOMBE  
McGill University

Canada has produced chart-topping stars since the 1970s, including Anne Murray, Bryan Adams, and Céline Dion, all of whom achieved worldwide success. But something unique happened in the first half of the 2000s when Canadian artists appeared to be dictating some of the new directions in music rather than following trends already popular elsewhere. This music — which spanned many genres from folk to country to indie rock to

punk to hip-hop to electronic music — captured the world's attention through its creative and fresh take on the sonic profile of popular music in the twenty-first century.

In *Hearts on Fire: Six Years that Changed Canadian Music, 2000–2005*, music journalist Michael Barclay chronicles the emergence of artists as diverse as Arcade Fire, Godspeed You! Black Emperor, the New Pornographers, Tegan and Sara, Feist, Caribou, and others — musicians who changed the way the rest of the world perceived Canadian music. Featuring more than one hundred interviews and two decades of research, *Hearts on Fire* is focused on the musicians' personal stories, from their first gigs in small-town local pubs to their no. 1 hit singles. Rather than trying to develop a rational explanation for the explosion in Canadian music from 2000 to 2005, Barclay highlights the many paths and approaches the artists took, some of whom stuck to old-school DIY methods throughout their careers at the risk of jeopardizing their commercial appeal, while others consciously reached for the stars, aiming for the top of the charts and signing major label deals.

Each chapter focuses on three or four artists (and the occasional label) grouped together by geographical location or because they crossed paths in one way or another. Barclay's approach purposefully highlights the importance of local independent scenes in the development of Canadian music in the early 2000s while also drawing attention to the networks in which these musicians participated; many of them played in the same side projects, toured together, or were even roommates (and sometimes lovers). In terms of scope, Barclay notes how applying an interna-