



HAL
open science

Les tfinagh comme écriture du détournement

Hélène Claudot-Hawad

► **To cite this version:**

Hélène Claudot-Hawad. Les tfinagh comme écriture du détournement : Usages touaregs du XXI^e siècle. *Études et documents berbères*, 2005, 23, pp.5-30. halshs-00293892

HAL Id: halshs-00293892

<https://shs.hal.science/halshs-00293892>

Submitted on 7 Jul 2008

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.

Publié in *Etudes et Documents Berbères* n°23, La Boîte à Documents, Paris, 2005, 5-30.

LES TIFINAGH
COMME ECRITURE DU DETOURNEMENT
Usages touaregs du XXI^e siècle

Hélène Claudot-Hawad
IREMAM-CNRS

Que dirait un intellectuel français invité à présenter son dernier ouvrage dans une librairie touarègue de Tombouctou, si ses hôtes lui demandaient deux faveurs : qu'il s'habille « à la française », c'est-à-dire, comme chacun le sait, coiffé d'un béret noir, une baguette de pain sous le bras et une gauloise au coin des lèvres, et d'autre part, qu'il intègre à sa performance quelques pas de bourrée ou de French cancan, au choix ? C'est à ce type de situation que se trouvent confrontés, souvent de manière cocasse, les Touaregs¹ qui interviennent sur la scène culturelle française et plus largement occidentale. Ils sont sommés de se produire avec les accessoires censés authentifier leur identité « touarègue » (obligatoirement le voile de tête et le costume indigo) et de répondre à des sollicitations récurrentes : dire des contes, chanter, ou tracer les lettres de leur alphabet *tifinagh* dans un bac à sable. Leur personnalité, leur pensée et leur art ne semblent attrayants qu'à ce prix, celui d'un « exotisme » préconçu et momifié. Que ce soit dans le domaine de la littérature, de la musique, de la peinture, de la bijouterie, de la sculpture, la production de ces

¹ Les Touaregs se désignent eux-mêmes par des noms de même racine dont la forme change selon les régions : *Imuhagh* pour le parler en « h » (*tamahaq*) ; *Imajaghen* pour le parler en « j » (*tamajaq*), et *Imushagh* ou *Kel Tamashaq* pour le parler en « sh » (*tamashaq*).

auteurs touaregs est rapportée à la grille des « traditions ethniques » ou « tribales ». Imaginer ces derniers comme des acteurs culturels vivants, actifs, novateurs, agissant à l'ère de la mondialisation, paraît impossible. Ils sont reliés malgré eux à une autre temporalité que celle du monde moderne. Ce rapport à l'autre fait l'économie, il est vrai, d'une mémoire encombrante pour l'Occident : celle de l'agression coloniale et de la dépossession politique, territoriale, économique et sociale qui en a suivi, motifs récurrents et obsédants qui justement traversent la littérature touarègue d'aujourd'hui...

Dans cet article², je tenterai de comprendre comment la modernité peut être pensée et « agie » d'un point de vue touareg, en m'intéressant aux usages et aux transformations d'un objet culturel concret : l'écriture des *tifinagh*.

L'exigence de la pluralité

Les *tifinagh* représentent l'alphabet originel du berbère, langue répandue de la côte atlantique jusqu'à l'Égypte avant l'arabisation du nord de l'Afrique. Des millions d'inscriptions *tifinagh* de styles et d'époques variés tatouent les rochers du nord de l'Afrique et du Sahara. C'est à l'issue d'un long processus de mutation culturelle et identitaire qui débute dès l'émergence de l'islam au VII^e siècle, que naîtra le « Maghreb », c'est-à-dire l'« Occident » d'un Moyen-Orient « arabe ». Parallèlement, la carte linguistique du berbère se rétracte au fil des siècles jusqu'à sa forme présente, éclatée en îlots distants les uns des autres.

Les Touaregs sont les seuls berbérophones actuels qui ont conservé une pratique vivante de l'écriture des *tifinagh*. Ils attribuent l'invention mythique de cet alphabet à un héros civilisateur au portrait insolite, appelé Aniguran ou Amamellen. Ce fondateur de la culture touarègue se présente en effet comme une figure des marges. Il vit volontiers à l'écart du monde, dans

² Issu de la communication présentée en juin 2005 à Barcelone (Colloque sur Les Imazighen, Institut Européen de la Méditerranée).

le désert. Les traits qui le caractérisent sont l'intelligence critique, l'indépendance d'esprit, les capacités d'analyse et d'adaptation, face à l'ordre établi incarné par la figure des « chefs » (*imenukalen*), forts, puissants, mais bornés, et finalement bernés par les stratégies inventives et flexibles de ce contre-pouvoir³. Aniguran lui-même est le point de départ d'une nouvelle paire antithétique dont le pôle frondeur est incarné, cette fois, par le fils de sa soeur. Ainsi, la mythologie touarègue associe de manière originale intelligence, écriture des *tifinagh*, culture et subversion, formant le contre-poids indispensable à l'ordre établi.

Sur le plan pratique, cet alphabet consonantique⁴ compte de 21 à 25 signes simples selon les variantes : chacune correspond aux trois grandes formes dialectales du touareg (le parler en « j » appelé la *tamajaq*, le parler en « h » appelé la *tamahaq* et le parler en « sh » appelé la *tamashaq*). Ces parlers sont mutuellement compréhensibles. Leur distribution n'est pas systématiquement géographique ; elle marque parfois une différenciation sociale. Des locuteurs de dialectes différents cohabitent souvent dans la même région (c'est le cas dans l'Air ou la Tademekkat par exemple), conservant chacun son originalité linguistique.

L'existence de cette pluralité dialectale interne vécue au quotidien⁵ (et cependant persistante) fournit un premier motif d'étonnement pour un observateur extérieur venant d'un pays centralisé comme la France. Or, c'est précisément le fait de pouvoir s'entretenir en plusieurs formes linguistiques qui est ici jugé stimulant. La posture adoptée donne clairement de la valeur ajoutée à la pluralité et à la diversité plutôt qu'à l'uniformité de la langue. Cette attitude face aux variétés langagières introduit à un principe de base essentiel pour penser des situations diverses chez les Touaregs : l'idée que le monde est composite et que ce caractère pluriel est nécessaire à son bon fonctionnement. Toute chose apparaît ainsi constituée de parties différentes à la fois opposées et

complémentaires. C'est la rivalité entre éléments pairs qui produit le dynamisme de l'ensemble, car elle crée l'émulation incitant chacun à se surpasser. Eradiquer la différence reviendrait dans cette optique à rendre le système statique et stérile.

Cette conception a des répercussions importantes sur la manière d'appréhender la modernité ou d'agir dans divers domaines et bien entendu au plan culturel, comme on va le voir au sujet des *tifinagh*.

Oralité et écriture: un rapport inégal

En pays touareg, dans la période contemporaine du moins, l'oralité occupe une place prépondérante comme mode d'expression et de communication. Qu'il s'agisse de littérature, d'histoire, de mythologie, de droit, de politique..., la majorité des savoirs et des productions culturelles s'énonce et se transmet par voie orale. Maîtriser l'art du verbe et savoir s'illustrer dans l'un des nombreux registres oraux existants est une compétence extrêmement valorisée, associée à l'excellence, au prestige, à la beauté.

Dans ce contexte, à quoi sert l'écriture des *tifinagh* ? En tant qu'outil de communication, ses usages sont fréquents, mais relativement retraits par rapport à l'oral. L'alphabet, tracé sur des supports variés (cuir, papier, os), est utilisé notamment pour la correspondance ou pour des opérations pratiques de comptabilité, de recension et notes diverses. Bergers, caravaniers et voyageurs continuent d'immortaliser leur passage par des graffitis en *tifinagh* (souvent déclarations d'amour ou présentation de soi, sorte de « carte de visite » nomade). Ces inscriptions rupestres se trouvent toujours dans les lieux étapes qui jalonnent les voies de circulation : les *tifinagh* participent ainsi à une pratique de l'espace, signalant la proximité d'un point d'eau, d'un abri ou d'une frontière territoriale.

La présence d'une écriture aussi ancienne dans une société où l'oral prédomine a de quoi intriguer. Dans ces circonstances, comment a pu se développer et survivre cette écriture ? Plusieurs scénarios sont possibles, comme celui

³ Voir à ce sujet Claudot-Hawad, 1986.

⁴ Comme l'étaient à l'origine l'arabe ou l'hébreu.

⁵ Pluralité également linguistique : la plupart des Touaregs sont bilingues, si ce n'est tri- ou quadrilingues.

d'une rupture historique dans la société et la culture qui, à un moment donné, aurait favorisé les modes d'expression et de transmission oraux plutôt qu'écrits. Mais dans ce cas, pourquoi et comment ces signes auraient-ils perduré? Autre hypothèse : les fonctions liées à cet alphabet sont loin de se limiter à la communication linguistique. Bien des considérations faites par les usagers des *tifinagh* sur les rapports (d'ordre fonctionnel, graphique et symbolique) qu'entretiennent ces signes entre eux, ou l'association de cet alphabet avec les compétences de l'esprit et l'autonomie de pensée, ouvrent une piste de réflexion. Je me contenterai ici d'évoquer un aspect de ce domaine : le lien entre écriture, langue et identité.

Les *tifinagh* s'apprennent chez les Touaregs de manière informelle, en famille et en société. Les enfants acquièrent ce répertoire de signes géométriques par imprégnation, avant même d'en comprendre la fonction alphabétique. Les *tifinagh* font partie intégrante du cadre quotidien. Sur le plan esthétique, leurs dessins géométriques – sous leur forme simple, composée ou décomposée – se retrouvent dans le décor de tous les objets utilitaires ou ornementaux du monde touareg (nomade autant que sédentaire), et quelles que soient les matières utilisées (cuir, bois, métal, tissu, argile...). Gravées sur les rochers des cols, des puits et des lieux de passage, les *tifinagh* participent au marquage territorial et à l'orientation dans l'espace géographique. Scarifiées sur la peau des animaux, elles deviennent marques de propriété. Dessinées dans l'argile, elles sacralisent certains espaces de la maison. Ciselées sur les bijoux, elles marquent la signature de l'auteur ou le nom du porteur. On pourrait continuer l'énumération. Dans le domaine immatériel, enfin, ces signes sont associés à une gestuelle qui accompagne la parole et la pensée : par exemple, quand des personnes échangent des idées, que ce soit pour les exprimer ou les assimiler, chacune a tendance à dessiner machinalement sur le sol des repères géométriques, des signes à points et à traits comme les *tifinagh*, aussitôt effacés pour céder la place à d'autres signes tout aussi éphémères. Ces caractères, souvent tracés de manière répétitive avec les doigts ou avec une brindille, aident à la

concentration de l'esprit. Ils favorisent l'extériorisation comme l'intégration des idées, ils projettent la pensée dans l'espace⁶, ils topographient le mental. Leur fonction apparaît clairement structurante dans les opérations intellectuelles.

Cet alphabet est associé à l'affirmation de la personnalité des individus et à leur maturation. L'intérêt pour l'usage pratique des *tifinagh* se manifeste d'ailleurs tout spécialement à l'adolescence. Aucune obligation ni contrainte n'est liée à leur enseignement qui s'effectue grâce à des méthodes mnémotechniques que l'on retrouve d'une région à l'autre moyennant quelques variantes.

Certains individus par contre ne veulent ou ne peuvent s'intéresser ouvertement à cette écriture. Les *tifinagh* apparaissent en effet chargés d'un fort sens social, symbolique et affectif. Les utiliser correspond à afficher un positionnement clair par rapport à certaines valeurs qui sont en concurrence dans la société.

« L'écriture du diable »

Dans les milieux religieux, chez les *ineslimen* (littéralement les « musulmans »), c'est l'arabe qui, en tant que langue et écriture sacrée du Coran, est promu comme légitime. Certains lettrés musulmans rejettent totalement les *tifinagh* et, par opposition à l'arabe, les taxent d'« écriture du diable », formulation qui paraît d'ailleurs ancienne et que l'on retrouve dans des manuscrits de référence en arabe. Cette expression couramment évoquée l'est d'autant plus que l'anathème a été subverti par le reste de la société. Dans ce contexte, et bien que les Touaregs en majorité se déclarent musulmans, revendiquer l'usage des *tifinagh* en tant qu'« écriture de Satan » revient à affirmer la part de soi qui n'est pas négociable. Chez les nobles, mais aussi dans d'autres catégories sociales, cela représente une mise en scène valorisante de sa personne par rapport aux interdits religieux. Tous les aspects de la société touarègue qui

⁶ Dans le même ordre d'idée, voir comment les Touaregs interprètent la création des gravures rupestres, in Figuerido-Biton, 2004.

paraissent contraires aux règles de l'islam et qui, depuis l'époque médiévale, ont été stigmatisés par les voyageurs arabes, comme « la liberté des femmes » ou la filiation matrilineaire, sont ainsi directement corrélés à cette écriture... C'est pourquoi les *tifinagh*, sur le plan symbolique et sentimental, sont associés à l'attachement à la mère, à la position privilégiée de la femme dans cette société, à l'ordre matrilineaire ou aux valeurs matri-centrées qui sont prégnantes dans l'espace social touareg. Les *tifinagh* renvoient aussi à la séduction et à l'amour, à la poésie et au violon, aux valeurs de l'honneur et de la guerre, à l'orgueil, aux actions épiques, à tout ce qui stimule la « passion » condamnée par l'islam. Dans le même sens, cet alphabet a également à voir avec tous les stimulants de l'esprit et des émotions, comme le thé ou le tabac offerts, reçus et partagés au cours des veillées entre amants ou entre amis.

On peut imaginer que c'est à la période où la concurrence entre les deux types d'écritures s'est exacerbée, que le registre des textes notés en *tifinagh* a dû se concentrer en priorité sur tout ce qui transgressait les règles de l'islam : notamment les déclarations d'amour, les allusions érotiques, les révélations intimes... Comme le remarque avec perspicacité Paulo Farias de Moraes dans une publication récente sur l'épigraphie médiévale touarègue (2003), les contenus des textes selon qu'ils sont écrits en *tifinagh* ou en arabe s'opposent diamétralement.

Cette spécialisation dans le domaine transgressif par rapport à la religion s'observe d'ailleurs spécialement dans les gravures de la période dite moderne, celle où les *tifinagh* prennent leur forme actuelle. Cette période est marquée par le déclin de la qualité et de la quantité des inscriptions sur roche. L'une des caractéristiques de ces inscriptions est de commencer par la forme emphatique *wa nek* que l'on peut traduire par « C'est moi que voici, un tel... ». Par comparaison, les inscriptions plus anciennes débutent de manière moins offensive : soit en présentant l'auteur sous une forme neutre (« moi, un tel »), soit en le passant totalement sous silence. Enfin, contrairement aux inscriptions récentes, les textes anciens expriment des significations beaucoup plus variées, certaines

renvoyant notamment au domaine du sacré.

Mais ce serait forcer le trait, dans le contexte touareg tel qu'on peut l'observer, d'opposer d'un côté les milieux religieux adeptes de l'arabe et des valeurs arabo-musulmanes, et de l'autre les catégories sociales restantes qui défendraient les *tifinagh* et les valeurs liées à l'honneur touareg, définies par la *temujagha*, fait d'être touareg. La situation la plus fréquente est la double référence combinant sans heurt valeurs touarègues matricentrées et islam soufi avec, pour les lettrés en arabe, la pratique des deux alphabets dans des contextes alternés. Pour les uns comme pour les autres, l'attachement aux *tifinagh* marque une volonté de s'inscrire dans le temps touareg et de décliner son identité dans ce qu'elle a d'irréductible par rapport à des référents culturels et religieux qui tout en étant adoptés et intégrés sont considérés comme importés : l'islam, bien que respecté et pratiqué, fait partie de ces éléments jugés exogènes, c'est-à-dire associés à une centralité qui n'est pas celle des Touaregs.

Par exemple, voici comment Bey⁷, lettré musulman (*aneslim*) des Kel Essuk de l'Adagh, mettait en scène le rapport intime exprimé dans divers milieux touaregs entre *tifinagh*, territoire, histoire et identité, dans un contexte de marginalisation et de spoliation politique, économique et sociale au Mali en 1985 :

« Nous qui habitons et connaissons ce pays, nous n'avons jamais vu les traces d'une vie passée qui ne soit pas celle des Touaregs : *tifinagh*, cavaliers, chameliers, scènes de combat avec des guerriers tenant la lance, l'épée et le bouclier. Nous n'avons jamais vu aucune représentation avec l'arc qui est une arme du sud... Pas plus les Arabes que les Français (litt. les « Infidèles »), aucun d'eux ne figure dans ces vestiges. Même les quelques rares écritures arabes que tu trouveras aux alentours d'Essuk ou des villes anciennes sont tardives, datant de l'arrivée de l'islam... Mais dès que tu t'éloignes de ces cités islamisées, il n'y a plus aucune trace d'arabe ni d'islam. Sur chaque rocher de ce désert, tu verras seulement les *tifinagh* qui posent les jalons de l'histoire des Touaregs » (traduit du touareg, in Claudot-Hawad 1993).

Les *tifinagh* dans ce discours marquent l'ancrage

⁷ Bey, personnalité attachante dont je tiens à saluer la mémoire, a été battu à mort chez lui en 1990 par les militaires maliens, alors que le soulèvement armé touareg venait de commencer.

territorial, politique, social et culturel des Touaregs et servent à contester la légitimité des nouveaux Etats, qu'ils soient saharo-sahéliens ou maghrébins, ces derniers se réclamant d'une identité arabo-musulmane.

Dans la période contemporaine, la tension relevée entre les écritures *tifinagh* et arabe se double enfin d'une troisième variable : les caractères latins introduits avec la langue française pendant la période coloniale

Les *tifinagh* dans une relation triangulaire

Au début du XXe siècle, après le grand soulèvement général de 1917, le pays touareg est vaincu et soumis à l'autorité coloniale de la France, ainsi qu'à l'Italie à l'est. Dans l'ordre nouveau qui se met en place, la ligne de tension politique, sociale et culturelle qui départageait le modèle dominant du guerrier d'honneur et celui de l'homme de religion, se déplace. Les deux premières figures s'associent par opposition à l'*akafar* (le « païen »), c'est-à-dire l'occupant, et au portrait de l'élite nouvelle que l'administration coloniale cherche à imposer et qui sera incarnée par les fonctions nouvelles et emblématiques du « goumier », du « chef suprême » percepteur d'impôts ou du « scolarisé ».

Cette nouvelle frontière transcende la précédente, bien qu'elle ne l'annule pas. En fait, le système colonial qui a privé les Touaregs de leurs droits politiques, territoriaux et économiques, n'a par contre pas diabolisé les *tifinagh*. Par ailleurs, les Touaregs ont massivement refusé l'école ; la politique de scolarisation forcée n'a pu être appliquée qu'à une infime frange de la population. Aussi, l'introduction de la langue et de l'écriture de l'occupant reste périphérique.

Au contraire, dans les années 1960, lors de la création des Etats africains entre lesquels sont divisés les Touaregs, s'instaure à nouveau un climat d'affrontement direct contre les mesures qui imposent comme langue nationale officielle le français et les caractères latins dans les pays « saharo-sahéliens » (Niger, Mali et Haute-Volta) ou l'arabe dans les pays maghrébins (Algérie et Libye). Dans aucun de ces Etats, les *tifinagh* n'ont de statut ni

d'existence officielle. Leur usage dans les années qui suivent l'indépendance est même considéré comme un délit de complot contre l'unité nationale, valant une arrestation, dans un pays par exemple comme l'Algérie.

Ce poème chanté, né juste après les « indépendances » africaines, témoigne de la réaction touarègue face à cette négation :

« L'arabe et le français,
ce n'est pas que nous ne les connaissons pas,
nous ne les aimons pas.

Nous écrivons la page en *tifinagh*
et ils s'effaceront.

Sur les mosquées, nous ferons l'appel du jour naissant,
celui du cri des révoltés se ruant sur les villes »

(extrait d'un chant de *tindé* de l'ouest de l'Aïr, traduit de la *tamajaq*)

Dans le contexte des Etats modernes, la question des *tifinagh* va susciter plusieurs attitudes chez les Touaregs.

Les scolarisés (peu nombreux car les Touaregs ont en majorité rejeté l'école coloniale et par ailleurs ont souvent été interdits d'enseignement post-colonial pour des raisons politiques), reproduisent en général l'idéologie évolutionniste en vigueur dans les établissements scolaires et autres institutions étatiques. Tout ce qui appartient à la culture locale et aux savoirs transmis par l'entourage familial et social, est relégué dans l'archaïsme. Aussi, parler berbère, écrire en *tifinagh* ou, sur un autre plan, être nomade, leur apparaît généralement dépassé et méprisable. Pour eux, cette langue et cet alphabet ne sont pas « scientifiques » ni progressistes, et ils leur préfèrent les outils linguistiques appris à l'école, c'est-à-dire l'arabe ou le français selon les Etats. Lorsqu'ils reviennent à leur identité refoulée, c'est en général pour la consigner sous la forme d'un folklore certes attachant, mais jugé incompatible avec la modernité.

Les seconds, empruntant le registre religieux, rejettent les *tifinagh* car ces signes ne sont pas « l'écriture de Dieu » .

Les troisièmes, la majorité, se servent des *tifinagh* transmis par leurs parents, à la fois parce que cet alphabet représente un outil scripturaire, parfois le seul, à leur disposition, et parce qu'il est associé à une mise en scène valorisée de soi.

Dans le cadre de la modernité étatique qui

s'appuie sur des élites francophones ou arabophones formées dans les écoles coloniales puis postcoloniales, les *tifinagh* n'ont pas de légitimité. En fait, la situation de marginalisation des Touaregs, non seulement sur le plan politique, économique et social, mais aussi culturel, va stimuler plutôt qu'inhiber l'usage de cette écriture. Plusieurs expériences individuelles ou collectives révèlent de nouveaux usages liés à une utilisation plus intense de l'écrit, qui débouchent sur la nécessité d'améliorer le déchiffrement des textes, par la création de voyelles notamment, sans lesquelles de nombreuses ambiguïtés sémantiques subsistent entre les termes. Je citerai deux exemples répondant, par des solutions différentes, à la question de la vocalisation. Lama, tradithérapeute de l'Aïr, mit au point dans les années 1950 des *tifinagh* vocalisés, en introduisant des signes conçus par elle selon la même esthétique géométrique que l'alphabet existant. Cette écriture vocalisée permettait à Lama de noter et lire rapidement ses diagnostics et médications qu'elle consignait dans un carnet de travail. Un autre exemple, signalé par Coninck et Galand (1960) est l'écriture améliorée des lettrés musulmans Kel Antessar qui ont greffé sur leurs *tifinagh* les voyelles diacritées de l'arabe.

Mais c'est dans les années 1970, alors que la tension avec les nouveaux Etats de l'Afrique s'exaspère, que l'écriture des *tifinagh* va être doublement investie. Durant cette époque difficile, le choix de la langue, de l'alphabet, de la mode vestimentaire correspondent à de véritables affirmations politiques et identitaires, d'autant plus réprimées par les pouvoirs politiques qu'elles manifestent une identité sociale et culturelle supra-étatique, remettant en cause la légitimité même des Etats.

Dans ce contexte de tension extrême où franchir les frontières politiques nouvelles est devenu une infraction gravement punie, un mouvement d'opposition touareg se développe. Il porte le nom de *teshumara*, forgé à partir d'un emprunt au français : « chômeur », qui désigne d'abord dans les années 1960 les exilés économiques partis à la recherche d'un travail dans les chantiers de l'industrie atomique française installée dans le sud algérien. Ce mouvement se politise et conduira, trente ans plus tard,

l'insurrection armée qui débute en 1990 au Niger et au Mali et va durer plus de six ans⁸.

Les organisateurs de la *teshumara* politique dans les années 1970, eux qui circulent clandestinement entre les frontières, s'emparent des *tifinagh* et en font l'un des emblèmes et des signes de ralliement de leur contestation politique. Ils ne s'en servent pas seulement pour correspondre entre eux et noter leurs poésies, mais aussi pour affirmer leur identité face aux Etats.

Les *tifinagh* de la « chômerie » (*teshumara*)

Entre les *ishumar*, les courriers se multiplient et l'écriture se réforme dans ce contexte de crise où les conditions de la communication et des performances orales, si valorisées par les Touaregs, se détériorent et disparaissent. Ainsi se manifeste la nécessité d'adopter des modes d'échanges à diffusion différée : c'est le rôle assigné à l'écriture ou encore à une oralité d'un nouveau type qui circule sans auditoire direct, par enregistrement de la voix sur des cassettes. L'usage intensif des *tifinagh* débouche sur leur rénovation qui porte sur deux aspects essentiels : la vocalisation et la séparation des unités lexicales par des intervalles ou des crochets (pratique déjà existante mais non systématique). Ces usagers ne cherchent pas à transformer la graphie des signes classiques (comme cela sera le cas dans toutes les expériences de réappropriation des *tifinagh* par les berbérophones du nord). Au contraire, l'esthétique des signes *tifinagh* légués par leurs parents fait écho en eux, ils s'identifient à leur dessin et à leur logique graphique, ils les aiment. Leurs écrits montrent seulement une préférence pour le style arrondi plutôt que carré, ce qui s'explique par la nature lisse du support utilisé, c'est-à-dire le papier.

Ces *tifinagh* vocalisées, enfin, constituent un langage codé que partagent les *ishumar* et que l'Etat est incapable de contrôler. Cette situation renoue en quelque sorte un épisode apprécié du schéma mythique, selon lequel Aniguran, inventeur des *tifinagh*, aurait « noué » les signes,

⁸ Sur le mouvement de la *teshumara*, sa naissance, son idéologie, ses actions et ses productions culturelles, voir Hawad, 1990 et 1996.

pour leur restituer un caractère secret, les rendant accessibles seulement aux initiés, par opposition à l'alphabet ordinaire déchiffrable par tous.

Dans le contexte étatique, écrire en *tifinagh* remplit ainsi plusieurs fonctions : d'une part les messages en *tifinagh* aident à la communication dans un espace territorial désormais scindé par des frontières politiques qui interdisent la libre circulation des personnes. Par ailleurs cette action place la culture touarègue en position de rivalité face à une modernité dominée par l'écrit. Enfin, c'est une façon de marquer son opposition à l'ordre imposé et à la langue et l'écriture officielles de l'Etat, en affirmant une identité, une culture et un projet de société différents. Comme le dit Hawad :

« Les *tifinagh*, ce n'est pas seulement une écriture, c'est notre monde, c'est ce que nous sommes et ce que nous voulons être. C'est un vestige contemporain de ce que nous étions, qui montre que nous sommes différents de celui qui nous domine. Cela rend impossible l'amalgame entre lui et nous. C'est la marque, l'empreinte irréductible de nous-mêmes, de notre identité. »

A l'origine, la rénovation des *tifinagh* en une écriture vocalisée a ainsi été impulsée par des Touaregs issus des milieux qui ont refusé l'école⁹ et qui, certainement pour cette raison, ont utilisé sans complexe les ressources endogènes, puisant ou inventant des solutions à partir des pratiques scripturaires déjà en usage dans leur société. Ce travail sur les *tifinagh* ira de pair dans les années 1970 avec l'émergence de genres littéraires et artistiques nouveaux. Un vaste répertoire de poèmes chantés et accompagnés avec des instruments de musique modernes comme la guitare électrique se développe¹⁰. Rompant avec la poésie classique touarègue et son inspiration épique, ces poèmes expriment la blessure, la défaite et la résistance que les exilés clandestins bricolent dans les marges. Ils imposent une image nouvelle du

⁹ Contrairement à ce que pense Chaker (2004) dont l'assertion suivante ne s'applique qu'aux reconversions récentes de scolarisés touaregs sollicités par les ONG françaises : « Ce n'est qu'à date très récente que certains Touaregs, sous l'influence de la scolarisation française et/ou de l'écrit arabe, se sont mis à utiliser leur alphabet pour des documents plus longs (correspondance, petites nouvelles...) ».

¹⁰ Voir Claudot-Hawad et Hawad, 1996.

monde touareg aux prises avec les contraintes, les humiliations et les interdictions, portait implacable d'une marginalisation privée de la gloire et de l'honneur anciens, et donc difficile à accepter pour la société. Héritiers de la poésie d'action et des poésies satiriques, ces chants abordent les thèmes les plus actuels, en intégrant des mots considérés comme « branchés », empruntés en partie à l'arabe.

Les cassettes enregistrées sur magnétophone sont les vecteurs les plus puissants de la diffusion de ces poésies des *ishumar*, circulant des pays de l'exil à toutes les régions touarègues désormais réparties entre cinq Etats.

Un « ovni » : la littérature écrite d'expression touarègue

Dans la logique de ce courant politico-culturel dont il fut l'un des acteurs et des inspireurs en ce qui concerne la fabrication d'une pensée moderne qui n'aliène pas ses propres ressources, l'écrivain et peintre touareg Hawad développe sa démarche de manière intensive sur les plans littéraire et graphique. Il va devenir, dans un contexte officiel tout à fait hostile à ce genre d'entreprise, un auteur d'expression touarègue écrivant en *tifinagh*, autrement dit un « intellectuel invisible »¹¹, un trafiquant de culture non homologuée, n'appartenant à aucune catégorie sociale labellisée par les institutions en place.

Ses modèles d'inspiration relèvent d'espaces et de logiques qui ont été déclassés par l'ordre étatique moderne. Son itinéraire intellectuel et artistique est dans ce sens atypique, s'inscrivant délibérément aux marges des Etats. Il est marqué par plusieurs influences assumées : son éducation nomade polycentrée ; son apprentissage familial direct de la « révolution de Kawsan » (*tégriwela n Kawsan*), qui au début du XXe siècle invente et organise une résistance d'un nouveau type contre la colonisation ; son insertion dans les vastes réseaux touaregs et intercommunautaires anciens qui relient le Sahara à la Méditerranée, au Sahel

¹¹ L'expression est de Copans (1993), elle-même inspirée probablement par le roman de l'écrivain afro-américain Ralph Ellison : « Homme invisible, pour qui chantes-tu ? » (1952).

et au Moyen-Orient ; sa formation soufie qui le mènera de l'Air au Moyen-Orient ; enfin ses expériences inédites du monde moderne et urbain qu'il décide d'observer en entreprenant des voyages difficiles au Maghreb, au Moyen-Orient et en Europe. Hawad comme beaucoup de nomades est polyglotte, parlant couramment, en plus de sa langue maternelle, le haoussa et l'arabe, un peu de peul, et des langues qu'il apprendra plus tard sur le tas comme l'italien (alors qu'il travaille dans les chantiers libyens), le français, des bribes d'anglais et d'espagnol. Les deux alphabets qu'il maîtrise dans les années 1970 lorsqu'il commence à noter sa poésie par écrit sont les *tifinagh* et l'arabe. Il choisit les *tifinagh* qu'il va mettre durablement à l'épreuve sous leur forme vocalisées. Utilisant d'abord les voyelles de sa parente, Lama des Ikazkazen, puis celles adoptées par les *ishumar*, il produit, sur une période de plus de trente ans, une cinquantaine de manuscrits auxquels s'ajoutent divers écrits plus brefs. Je traiterai ici uniquement de l'aspect graphique et scripturaire de cette production en essayant d'en saisir le sens et la portée.

Hawad se sert de supports multiples (papier, mais aussi cuir, os, bois, pierre...) pour écrire et mettre en scène son travail littéraire et scripturaire qui se double rapidement d'une expression graphique originale détachée de l'écriture proprement dite et qu'il appellera plus tard la « furigraphie ». La présentation de ses premiers écrits rappelle celle des manuscrits arabes anciens produits en pays touareg, associant au texte l'ornementation des lettres (avec par exemple la mise en valeur colorée des signes diacritiques), un décor à motifs géométriques, des enluminures et parfois un cadre (Figure 1). La plupart de ses carnets contiennent enfin de nombreux dessins, certains traités en couleur.

L'exercice de notation de la langue l'amène à travailler sur la logique syntaxique, sur le traitement des amalgames phonétiques, sur la présentation et l'articulation des morphèmes et des lexèmes, sur les terminaisons verbales, sur la valeur distinctive des voyelles longues ou des consonnes emphatiques (qui n'existent pas dans l'alphabet de l'Air, mais sont présentes ailleurs)... Les problèmes sont multiples. Au fil

des manuscrits, les règles qu'il adopte se stabilisent. Il privilégie une notation de type phonologique, plutôt que phonétique, suivant en cela une tendance ancienne des inscriptions *tifinagh*. L'existence des signes composés dans les *tifinagh* classiques rend compte de ce positionnement qui traduit une double réalité : l'amalgame phonétique entre deux sons distinctifs et le rappel de leur différence qui restitue la logique syntaxique du mot.

Par ailleurs, Hawad privilégie dans ses manuscrits l'écriture de gauche à droite, sans renoncer totalement au caractère multidirectionnel de cet alphabet qu'il utilise dans ses toiles ou dans les marges de ses manuscrits. Les *tifinagh* en effet peuvent s'écrire verticalement, horizontalement, de gauche à droite ou de droite à gauche, en boustrophédon ou en spirale ; c'est l'orientation des lettres asymétriques qui donne le sens de la lecture. Le choix de la notation de gauche à droite n'est pas anodin. Il radicalise encore le caractère subversif des *tifinagh* par rapport à l'arabe : les lettrés musulmans disent en effet que donner ou pousser quelque chose par le dos de la main est interdit, c'est pourquoi la bonne écriture ne peut se déployer que du côté de l'intérieur de la main, ramenant le dehors vers le dedans. Ecrire les *tifinagh* de gauche à droite, c'est donc aller à contre sens de cette doctrine, c'est littéralement écrire « derrière la main » (*defer afus*) en partant de soi pour aller vers l'extérieur. Enfin, au fil des manuscrits, l'écriture de Hawad devient cursive. Les signes à point qui exigent le détachement de la plume subissent les plus grandes transformations visuelles. Ce passage du script au cursif s'échelonne sur plus de trois décennies de pratique (Figures 2, 3, 4). Le résultat est progressif. Les changements qu'il implique sont calqués sur les liaisons gestuelles que provoque un mouvement accéléré de la plume. Il est évident qu'il faut connaître l'ordre successif selon lequel sont tracés les points et les traits des *tifinagh* classiques pour comprendre et déchiffrer aisément ces *tifinagh* cursifs¹².

¹² D'autres initiatives de passage à une écriture cursive ont été opérées, apparemment dans une démarche plus volontariste pour ne pas dire artificielle dans la mesure où leurs concepteurs ne semblent pas avoir produit de textes ainsi notés (voir Ghubeyd, in Claudot-Hawad 1986).

En 1988, après divers essais moins concluants, une matrice informatique *tifinagh* est réalisée à la demande de Hawad et la publication des manuscrits devient envisageable. Pour l'instant, seuls deux de ses ouvrages ont été intégralement publiés en version originale dans une édition bilingue (*Buveurs de braises*, MEET, et *Haleurs d'horizon*, Maeght) ainsi que les neuf parutions du petit journal en *tifinagh* (« Le chameau bègue ») qu'il crée en 1990 (Figure 5). Ses autres ouvrages édités (une quinzaine) le sont en traduction¹³ et, pour des raisons éditoriales, ne reproduisent que des extraits des manuscrits originaux, si bien que la littérature de Hawad est aujourd'hui davantage accessible en traduction qu'en version originale. D'autre part, il dit lui-même que l'alphabet vocalisé n'est utilisé pour l'instant que par un groupe d'initiés, en général jeunes, non scolarisés, vivant en zone nomade, et connaissant déjà les *tifinagh* ; enfin, ceux qui sont capables de lire les *tifinagh* cursifs manquent de pratique.

Alors à quelle nécessité l'auteur rattache-t-il son expérience et quel sens lui donne-t-il ?

Les *tifinagh* sont d'abord pour lui un outil scripturaire qui le relie à sa société tout en étant créatif, ouvert, flexible, associé dans sa culture même à l'idée de subversion ; dans ce sens, le choix de cet alphabet ne l'enferme pas dans une démarche puriste de quête d'authenticité :

« Je ne perpétue pas une tradition, je ne défends pas une culture, je prolonge l'âme de l'homme touareg que je suis, avec les outils forgés par mon éducation et par mon expérience » (1995 : 157-158).

Par ailleurs, c'est moins la consommation immédiate de cet « ovni »¹⁴ qu'est la littérature touarègue écrite en *tifinagh*, qui importe, répond Hawad, que l'exemple donné d'une modernité qui se fabrique en partant de soi. Le reste est simple affaire de moyens.

¹³ Traduction française ou, à partir de la version française, traduction en diverses langues (italien, espagnol, anglais, hollandais, arabe...).

¹⁴ « Objet volant non identifié » car son absence de reconnaissance n'est pas seulement le fait des pouvoirs politiques, mais aussi d'universitaires et autres représentants du savoir patenté.

Dans son travail littéraire autant que dans ses commentaires et interventions orales diverses, il associe clairement sa démarche littéraire, scripturaire et graphique à la lutte politique : dans ce sens, écrire en *tifinagh* est comme une arme et un moyen d'échapper à un contexte aliénant, en appliquant ses propres outils et en étirant ses propres visions au-delà des cadres qui les compriment :

« Quand la parole est étouffée, l'auditoire fragmenté, la mobilité des hommes et des idées entravée, écrire en *tamajaght* notée en *tifinagh* est d'abord un moyen de dépasser les limites, de contourner l'enfermement, de faire ricocher les échos de mes paysages et de construire des espaces inédits pour penser, ressentir et dire autrement le monde. » (Barcelone, communication orale, 2003)

Cet acte d'écrire avec un alphabet paria, sans légitimité dans les cadres nationaux de la modernité politique, permet la réappropriation imaginaire d'un territoire confisqué par l'ordre étatique. Il recompose le monde usé et déclassé avec des matériaux, des fibres, des signes, des sens mis au rebut pour les recycler de manière nouvelle.

Au delà de la fonction de communication, il insiste sur la dimension créative de la graphie pour fabriquer des géographies mentales inédites, remettre en contact la mémoire et le temps présent, créer des agrafes pour souder les déchirures :

« Moi, j'ai ma douleur, je me sens haché. Les difficultés et l'angoisse où vivent les Touaregs, spoliés de leur pays, me rongent les intestins. Alors je prends les *tifinagh* comme des balles avec lesquelles je tire, je frappe, je trie, je retiens, je ramasse pièce après pièce, je réunis les fragments, je les sépare, je construis et je déconstruis pour bâtir une maison et un espace et un tout et un pays et un désert et un être humain, un Touareg à part et autre. Et de même que j'appelle les *tifinagh* lointains, je fais venir aussi ceux à venir et ceux qui sont présents, je les réunis tous. Je fais de même pour les images et de même pour les couleurs. Et aussi pour le langage. Cela veut dire que je tente d'animer un théâtre qui ne s'est jamais joué, et qui pourtant s'est joué, car c'est le théâtre des maux que nous vivons. » (interview, Site de l'Université de Toulouse, 2003)

A la disqualification de son monde, à la destruction de l'espace nomade, au figement ou à la négation de sa culture, il oppose ce qu'il appelle le « surnomadisme » - clin d'oeil aux

surréalistes dont il rejoint le positionnement - pour dépasser les vérités présentes et éphémères. Il cherche à « raccommo­der un espace-temps inédit » qui n'entrave pas la mobilité physique ou intellectuelle. Il s'agit pour lui de faire sortir du ghetto ses outils à penser le monde, de les externaliser et de les faire circuler sous la forme qu'il veut et non suivant celle que l'extérieur lui assigne, en lui demandant par exemple de tracer des *tifinagh* immuables dans un bac à sable, ou de ranger les *tifinagh* au musée.

La « furigraphie » pour sortir de l'encerclement

Pour qualifier son travail littéraire autant que graphique et artistique, Hawad a forgé le terme de « furigraphie » (*zardazgheneb*), rage frénétique, comme par exemple celle du vent tourbillonnant qui explore et ratisse l'espace en toutes les directions ; ou celle du cri de douleur qui parasite tous les interstices du son ; ou celle de la danse hallucinée des possédés qui se déploie sans règle en tous sens. L'idée revendiquée de « fureur » est associée à tout ce qui bouillonne, déborde, ricoche, se multiplie de manière incontrôlable et imprévisible. Elle suggère qu'il n'y a pas une seule issue, mais une multitude qu'il faut inventer. La furigraphie permet selon Hawad d'échapper à deux pièges : le premier est l'enlissement muséographique et le second l'abandon et l'oubli de soi au profit des modèles extérieurs : « On ne refuse pas la greffe, dit-il, mais à condition de conserver notre corps, car la greffe ne remplacera jamais le corps ». Son travail d'écriture *tifinagh* relève de cette logique. Il est difficile et exigeant, mais c'est le seul, dit-il, qui le « propulse hors de l'encerclement sans l'obliger à se trahir ». A travers ces nouveaux objets, il exprime une conception particulière des rapports entre art, politique et société :

« Ce que je recherche en faisant cela, c'est toucher le fond du fond de mon être, mon être de l'être touareg que je suis, et de les écopier pour qu'apparaissent d'autres imaginaires, d'autres eaux, d'autres points d'eau, les points d'eau d'autres images et d'autres couleurs, et encore d'autres situations et d'autres états nouveaux, qui n'ont encore jamais existé, sauf dans ce qui est à venir.

Ainsi, sans fin, je marche, ainsi je montre qu'il y a d'autres voix, d'autres images, formes, états, mémoires qui sont en nous et dont certains n'ont pas encore vu le jour. C'est tout un travail de « furigraphie », de ressassement, de monologue obsessionnel et de choses par lesquelles l'être humain baratte la douleur qui est en lui... (2003)

Sur ce plan, il ne fait aucune distinction entre l'oralité et l'écriture :

« La plume est pour moi comme la voix, un outil flexible qui, avec ses particularités et son efficacité selon le contexte, m'intéresse non seulement pour communiquer, mais pour inventer de nouveaux supports, défricher l'indicible, explorer l'inconnu, élargir les horizons. » (1995)

Au-delà d'une affirmation identitaire dissidente dans le cadre des Etats, cet usage des *tifinagh* révèle une façon alternative de penser la modernité, de la penser ailleurs, dans une autre logique que celle où la situent les doctrines centralisatrices. Le projet culturel exprimé ici ne cherche pas à « conserver », ni à ethnologiser, ni à pérenniser en l'état les pratiques du passé ou du présent, mais plutôt à les pousser plus loin pour en dépasser les limites et renouveler les horizons. Déjouer l'adversité revient finalement à remettre les choses en mouvement, à trouver un nomadisme d'un nouveau type :

« J'écris pour rendre à tout ce qui m'entoure sa mobilité, pour éperonner et provoquer les sens qui ont pris trop de poids et se sont arrêtés en barrant le chemin à tous les sens à naître. J'écris pour faire accoucher ce qui n'existe pas et estomper ce qui existe, noyer le sens obèse dans le sens avorton qui veut éclore. Il n'y a de signification et d'existence que dans l'ombre fugitive qui tangue et cherche sa forme et sa stature en traversant les tempêtes de provocation et de violence... » (1995 : 155)

Dans cet esprit, le problème est moins de faire reconnaître les *tifinagh* comme une écriture légitime par le système qui les a disqualifiés, que de subvertir le système lui-même. Cette démarche reste sensible au foisonnement et à la pluralité parce qu'elle les trouve plus stimulants pour la créativité que l'unicité et l'homogénéité. Elle préfère les situations de polygraphie, de polyphonie et de polyglossie plutôt que celles d'une écriture et d'une langue uniques, « normalisées », et cantonnées à la fonction de communication dans le cadre national que lui assignent les institutions politiques modernes.

L'émergence et la généralisation de certaines formes au détriment d'autres ne peuvent relever de ce point de vue que des usages en compétition et non d'un décret émanant d'une autorité politique éphémère.

Ainsi conçus, les *tifinagh* sont-ils solubles dans la modernité étatique ?

La réponse à cette question se dessine à travers le silence, pour ne pas dire la négation, qui entoure ces pratiques touarègues modernes des *tifinagh*, y compris dans ses usages artistiques. La nécessité de cette écriture pour ses usagers touaregs s'établit hors du projet de construction nationale des Etats dont ils relèvent. A ce titre, elle est doublement subversive et bien qu'elle ait clairement inspiré certaines productions graphiques (notamment chez les Berbères marocains), elle demeure invisible ou innommable. C'est pourquoi je parlais d'« ovni ». Aussi bien la littérature écrite moderne d'expression touarègue que l'alphabet rodé par des usages nouveaux ou que l'expression artistique picturale née dans le même contexte sont ignorés au profit d'une « tradition » culturelle des Touaregs qui serait immuable, les reliant directement à la préhistoire. Les seules productions modernes envisageables dans cette perspective sont celles qui adhèrent aux modèles canoniques venus d'ailleurs¹⁵ et à l'aune desquels sont mesurées leur consistance et leur qualité.

Cette cécité ne peut favoriser l'échange ; elle encourage au contraire le cannibalisme culturel. D'un côté en effet, il y aurait les porteurs inertes de matériaux culturels bruts et de l'autre des opérateurs culturels évolués car

¹⁵ Voir par exemple Chaker, 2004 : « Il faut donc attendre la période coloniale et la très forte influence de l'Ecole et de la culture françaises pour que naisse une véritable production littéraire écrite en langue berbère. Qui est encore expérimentale et très inégalement développée selon les régions. Comme en bien d'autres matières, la Kabylie (Algérie) a une solide avance ; elle est suivie par le domaine chleuh (sud marocain) qui connaît aussi des expériences littéraires écrites non négligeables ; de beaucoup plus loin, par le monde touareg nigéro-malien et, timidement, par le Mزاب. Ce "palmarès" est bien entendu, pour chaque région, le reflet direct du degré de prise de conscience identitaire et d'engagement dans la défense de la langue et de la culture berbère. ».

passés par l'école de la République. Comme le remarque Hawad au sujet des emprunts sauvages faits à la langue touarègue pour revivifier les parlers du nord ; « nous sommes comme une épave de véhicule abandonnée dans le désert. Chacun maraude la pièce qu'il veut au hasard sans se soucier de l'ensemble » (interview 1985). C'est dans ce contexte particulier que se sont engagées les opérations d'investissement et de « modernisation » des *tifinagh* par les berbérophones du nord.

L'étatisation des *tifinagh*

Dans les années 1980, les Imazighen ou berbérophones du nord ont intensifié leur revendication culturelle et identitaire, s'opposant à la définition arabo- et islamo-centrée des Etats du Maghreb. Dans leur volonté de retrouver une authenticité refoulée et interdite, ils se sont tournés vers la société la moins arabisée de l'espace berbérophone, c'est-à-dire les Touaregs. Ces derniers cependant, considérés comme les conservateurs d'une tradition immobile plutôt que comme des partenaires ou des acteurs culturels modernes, n'ont pas été associés dans un rôle actif à cette entreprise.

Parmi les nombreux matériaux linguistiques empruntés aux Touaregs pour « re-berbériser » la culture du nord, figurent en bonne place les *tifinagh*. Cet alphabet disparu depuis plusieurs siècles du nord de l'Afrique a été revendiqué comme écriture autochtone par les mouvements de défense de la culture et de l'identité berbère au Maghreb. A l'encontre de cette position défendue de longue date par les militants de base (depuis les années 1960 par les Kabyles qui ont fondé « l'Académie berbère »), les universitaires berbères ont souvent marqué leur préférence pour une notation à base latine (du côté kabyle algérien) ou arabe (du côté marocain où une solide tradition d'écriture du berbère en arabe existe). Ce n'est que dans les années 1990 que le penchant pour les *tifinagh* est devenu incontournable, accompagné d'arguments récurrents sur « l'authenticité », « l'indépendance vis-à-vis des cultures étrangères », la fierté culturelle. En effet, cette écriture dans les discours des militants apparaît à la fois comme un gage d'autochtonie, un

marqueur de différence et d'autonomie culturelle (face aux alphabets arabe et latin), enfin un outil de prestige dans un monde moderne dominé par l'écrit et, de plus, dominé au Maghreb par la prévalence de l'arabe sacralisé à la fois comme langue et écriture du Coran, de la nation et de l'Etat.

En 2003, de manière inattendue, les *tifinagh* vont devenir un objet institutionnel et officiel au Maroc où l'existence de la langue amazigh-e a été reconnue en 2001, dans une position subalterne cependant puisqu'elle n'a pas le statut de « langue nationale ». Il est prévu que l'enseignement du berbère se généralise du primaire au secondaire en 2008. L'alphabet des *tifinagh* a été choisi pour noter le berbère, au contraire de l'Algérie où l'introduction de cette langue à l'école a été associée à une notation à base latine.

Cette décision politique marocaine va précipiter la logique déployée par les militants berbéristes pour s'approprier les *tifinagh* : chacun fabrique le système de signes qu'il juge le plus adapté à son parler en essayant de le faire admettre aux autres. Différentes tentatives d'académisation des neo-*tifinagh* sont ainsi en compétition. Ne relevant pas toujours des mêmes logiques linguistiques, elles ont en commun la méthode et le but : multiplier les transformations graphiques (par exemple 17 signes transformés sur 21 dans l'alphabet de l'Académie berbère) pour adapter, moderniser, normaliser et finalement 'nationaliser' les *tifinagh*.

Les représentations d'un alphabet « moderne » sont pour l'essentiel empruntées au modèle français, républicain et jacobin . Le principe du centralisme linguistique cependant s'articule difficilement avec le thème concomitant de la pluralité culturelle et communautaire.

Cette focalisation sur la standardisation d'un alphabet coupé de toute pratique véritable est en fait une manière de réfléchir la logique étatique centralisée. Dans ce contexte, on assiste à l'édification d'écritures au statut national, comme les « neo-*tifinagh* du Maroc », calqués en fait sur l'alphabet proposé par l'universitaire kabyle S. Chaker, ou nationalitaires comme les divers modèles neo-*tifinagh* kabyles en concurrence. Du côté nigérien et malien, on observe, depuis le soulèvement touareg des

années 1990, les efforts de divers organismes pour prendre en main et contrôler la question des *tifinagh*. Cet alphabet, devenu un emblème de la lutte menée par les combattants touaregs, a pris une tonalité politique évidente. Le danger de contestation qu'il peut incarner a été si bien perçue que la "normalisation" et le contrôle de cette écriture sont devenus un enjeu "culturel" et politique important qui en est venu à mobiliser à la fois les universités et les organismes d' « aide humanitaire ». Chacun cherche à imposer une version unique et hégémonique des *tifinagh* à l'échelle de chaque Etat. Le pluralisme des systèmes de notation, non encore unifiés par l'usage, est fermement combattu au nom de la « rationalité » scientifique. Des associations défendant des intérêts divers et financées par des institutions internationales ou des Etats particuliers (France, Etats-Unis...) tentent d'imposer leurs solutions. L'une de ces ONG, l'APT (Association pour la promotion des Tifinagh) basée à Agadez, créée avec des aides françaises et le soutien de l'UNESCO qui a financé en 2004 et 2005 ses activités éditoriales, a même cherché à introduire dans l'Air, et c'est un comble, les neo-*tifinagh* kabyles pour « aider » les Touaregs à communiquer de manière moderne : elle a fait réaliser, à grand renfort de publicité dans la presse française (*Libération*), une police de caractères pour éditer un journal qu'aucun usager touareg des *tifinagh* ne peut lire. Le but du projet, présenté comme caritatif, vise à « sauvegarder l'ancienne écriture de la langue des Touaregs et participer au développement durable des régions nomades du Niger" (cf site de l'UNESCO : <http://portal.unesco.org/culture/fr>). Dans ce cas, pourquoi avoir passé à la trappe les lettres en usage? En fait, cette situation réunit tous les ingrédients classiques de la mise sous tutelle d'un secteur d'activités donné : la dévalorisation des outils existants, leur substitution par des éléments exogènes qui bien que non adaptés, sont gratifiés d'un caractère "moderne" en raison de leur réélaboration par la technique occidentale, enfin la remise en service d'acteurs politiques du pré-carré français, déjà impliqués

dans les tractations destinées à contrôler le soulèvement armé touareg des années 1990¹⁶.

Dernier épisode de la globalisation des neo-tifinagh : avant même de devenir l'« écriture des gens » comme disent les Touaregs de l'Air, les signes ont été configurés dans la norme ISO qui permet de diffuser et de rechercher des textes sur internet. Ce travail technique, fort utile par ailleurs, s'est élaboré en se basant notamment sur les neo-tifinagh de l'APT au Niger dont il a été question précédemment, et du SIL international au Mali, association chrétienne qui étudie les langues vernaculaires et en développe l'expression écrite pour lancer ses programmes d'éducation et traduire le Nouveau Testament (<http://www.sil.org/>).

A ce niveau d'intervention internationale lourde pour ce qui est présenté comme le « sauvetage » et la « modernisation d'une écriture ancienne », écriture cependant parfaitement vivante pour ses usagers, la question est de savoir à qui sont destinées ces *tifinagh* réinventées ?

S'agit-il de produire une écriture spécifique aux communautés berbérophones en fonction de leur rattachement à un Etat donné? Dans le cas des Touaregs divisés depuis les années 1960 entre cinq Etats, ces *tifinagh* « nationalisées » ne peuvent que fabriquer de l'incommunicabilité.

Ou bien, s'agit-il de produire une écriture pour l'ensemble des berbérophones et, dans ce cas, pourquoi ne pas consulter les différents acteurs de ce champ et, à plus forte raison, les usagers et producteurs de textes les plus expérimentés en *tifinagh* à l'heure actuelle ? L'« oubli » des Touaregs sur ce plan donne à la dite « modernisation » des *tifinagh* une tonalité clairement politique : finalement, ce sont les neo-tifinagh fabriqués de toute pièce par des universitaires, des évangélistes et des Etats qui sont promus et déclarés réglementaires, tandis que les usagers actuels des *tifinagh* sont assignés au statut d'analphabètes. On se rapproche ici fortement de l'idée d'une « haute culture », légitimée par les autorités institutionnelles, ce qui lui donne l'apanage de la rationalité et de la modernité. Cette langue officialisée est placée en surplomb des pratiques linguistiques réelles des

acteurs sociaux, comme c'est déjà le cas de l'arabe classique par rapport aux parlers maghrébins¹⁷.

On en arrive au paradoxe suivant : d'un côté l'obsession de standardisation et d'étatisation d'un alphabet par des décideurs qui ne s'en servent pas, et de l'autre la pluralité de pratiques d'un alphabet par des usagers grâce auxquels il est resté vivant, sans école, sans académie, sans normalisation d'aucun Etat-nation.

On voit bien que la modernité des *tifinagh* est appréhendée différemment par les berbérophones du nord et du sud. Les Touaregs, dans les représentations qu'ils énoncent au sujet des fonctions et des usages des *tifinagh*, font recours à certains principes structurants tenaces de leur pensée et de leurs modèles politiques et sociaux, qui sont pluripolaires, polycentrés, dialogiques, dynamiques, plutôt qu'unicistes, centralisés, statiques.

Dans cette posture philosophique, rien n'est pensable sans son contraire, aucun ordre n'est durable ni légitime sans la stimulation du désordre. Aussi, en contrepoint de la norme est toujours valorisée la position iconoclaste qui, aux marges de l'autorité, à contre-courant des règles, fait jouer l'inventivité personnelle, l'esprit critique, le « mauvais regard de biais » (*terzzalamt*). Si cette opposition manquait, le système s'immobiliserait. L'important n'est pas de supprimer la diversité ni la contradiction, mais de constamment restaurer l'équilibre entre des forces plurielles. La manière dont sont investies les *tifinagh* par les Touaregs est largement marquée par cette nécessité : la fonction créative qui naît de la confrontation entre plusieurs conceptions et pratiques, est aussi importante que la fonction de communication. Elle multiplie les horizons, elle élargit les visions. Dans cette perspective, vouloir standardiser un alphabet avant même de l'utiliser est absurde. Seul l'usage peut permettre de trancher à un moment donné et d'unifier si nécessaire des variantes dont l'existence a un sens d'un point de vue touareg.

Finalement, les aménagements variés de

¹⁶ Au sujet du rôle des services secrets français durant le soulèvement touareg de 1990, voir Silberzahn, 2000.

¹⁷ Voir sur ce point par exemple la récente thèse de El Khatir Aboukacem, 2005, qui décrit bien cette situation de schizophrénie linguistique au Maroc..

l'alphabet *tifinagh* par les institutions officielles récemment créées au Maroc, ou par les associations en Algérie et dans les Etats saharo-sahéliens pour gérer le domaine culturel berbère, révèlent le caractère ambigu de ces opérations. On observe, d'un côté, les mécanismes de fabrication identitaire et culturelle insérés à des logiques politiques, économiques et culturelles étatiques ; et de l'autre, les processus de dépossession culturelle, qui accompagnent la mise aux marges politique, sociale et économique des sociétés privées de rôle et de parole sur les scènes nationale et internationale, au profit de leur fossilisation et de leur chosification exotique.

Bibliographie

- ABOULKACEM El Khatir
2005, *Nationalisme et construction culturelle de la nation au Maroc : Processus et réactions*, Thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, EHESS, Paris (sous la dir. de T. Yacine), 463 p.
- BASSET André
1959, *Écritures libyque et touarègue. Articles de dialectologie berbère*, Paris.
- CHAFIQ M.
1993/1994, Initiation au tifinagh, in *Tifinagh* (1). 5-10.
- CHAKER Salem
1984, *Textes en linguistique berbère. (Introduction au domaine berbère)*, Paris, CNRS.
- 1988, Le berbère, une langue occultée, en exil, *Vingt-cinq communautés linguistiques de la France. 2. Les langues immigrées*, Paris, L'Harmattan.
- 1989/90, *Berbères aujourd'hui*, Paris, L'Harmattan / *Imazighen ass-a*, Alger, Bouchène.
- 1994, Pour une notation usuelle à base « Tifinagh », *Études et Documents Berbères* (11), 31-42.
- 2004, La naissance d'une littérature écrite. Le cas berbère (Kabylie) article en ligne (<http://www.....>)
- CLAUDOT-HAWAD Hélène
1985, *Tifinagh, Du burin à la plume*, Atelier du triangle, Dauphin, réédité en 1993, in *Touaregs. Portrait en fragments*, Edisud, Aix-en-Provence.
- 1986, Amamellen, *Encyclopédie Berbère*, IV : A178, Edisud, Aix-en-Provence.
- 1988, Tifinagh. De la plume à l'imprimante, *Travaux du LAPMO*, CNRS, Aix-en-Provence.
- 1996, *Écriture tifinagh*, *Encyclopédie berbère*, n° XVII, Edisud, Aix-en-Provence, 2573-2580
- 2000, « Eperonner le monde ». Cosmos, nomadisme et politique chez les Touaregs, Edisud, Aix-en-Provence.
- CLAUDOT-HAWAD H. et HAWAD
1996, « *Tourne-tête, le pays déchiqueté* ». *Anthologie des chants et poèmes touaregs de résistance (1990-1996)*, Amara, La Bouilladisse (version française) / L'Harmattan Italia, Rome (version italienne).
- CONINCK J. (de) et GALAND L.
1960, Un essai des kel Antessar pour améliorer l'écriture touarègue, *Compte-Rendus du GLECS VIII*, 78-83.
- COPANS Jean
1993, Intellectuels visibles, intellectuels invisibles, *Politique africaine* (51), 7-25.
- DESSONS, Gérard
1992, L'épopée du langage, in *Hawad*, Office du Livre en Poitou-Charentes, Poitiers, 31-38.
- 1992, Entretien avec Hawad, réalisé par G. Dessons et X. Person, in *Hawad*, Office du Livre en Poitou-Charentes, Poitiers, 17-28.
- DUPRAS, Paule et DECOUDRAS, Pierre-Marie
1993, Hawad : l'utopie des marges et la quête d'une autre vérité, *Politique Africaine* (51), 110-120.
- FIGUEIREDO-BITON Christina
2004, Le roc et le corps : lieux d'objectivation de l'esprit chez les Touaregs (Mali), in F. Héritier et M. Xanthalous (éds.), *Corps et affects*, Paris, Odile Jacob, 105-120.
- FOUCAULD Charles (de)
1920, *Notes pour servir à un essai de grammaire touarègue*, Alger.
- HAWAD
1987, Mots, traits, signes, *Podio* (7), Grasse.
- 1988, L'identité « tfinar' » (interview), *La Licorne* (14), Université de Poitiers, 267-279.
- 1990, La teshumara, antidote de l'Etat, *Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée* (56), Aix-en-Provence, Edisud.
- 1995, Buveurs de braises, Edition bilingue touareg noté en tifinagh/français, MEET, Saint Nazaire, 161 p.
- 1996, Inventer nous-mêmes notre futur, in *Touaregs, Voix solitaires sous l'horizon confisqué*, Ethnies (Survival International), Paris.
- 1998, L'élite que nous avons voulu raccommo-der sur les cendres... après la création des États africains, *Nomadic Peoples* n°1-2.
- 1999, *Furigraphie. La poésie d'embuscade. Communiqué 0002 : Dissoudre les marques*, Bibliothèque municipale, Ville de Bobigny
- 2004, Recycler les horizons : poésie et furigraphie de Hawad, interview, lecture et présentation de poésie et peinture, Université de Toulouse, en ligne sur le site : www.canalu.fr/canalu.
- MORAES FARIAS Paulo (de)
2003, *Arabic Medieval Inscriptions from the Republic of Mali : Epigraphy, Chronicles, and Songhay-Tuareg History*. Oxford et New York : The British Academy et Oxford University Press.
- SILBERZAHN Claude
1995, *Au coeur du secret : 1500 jours aux commandes de la DGSE (1989-1993)*, Paris, Fayard.