



HAL
open science

Humour, dérision et diffamation au Sahara Occidental

Sébastien Boulay, Mohamed Dahmi

► **To cite this version:**

Sébastien Boulay, Mohamed Dahmi. Humour, dérision et diffamation au Sahara Occidental: Quand les artistes sahraouis s'emparent des nouveaux medias pour critiquer le pouvoir. 2017. hal-01456970

HAL Id: hal-01456970

<https://hal.science/hal-01456970>

Preprint submitted on 6 Feb 2017

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.

Humour, dérision et diffamation au Sahara Occidental : Quand les artistes sahraouis s'emparent des nouveaux medias pour critiquer le pouvoir ?

Sébastien Boulay et Mohamed Dahmi¹

S'intéresser à l'humour dans un contexte de conflit, de tragédies humaines à répétition, de souffrances individuelles et collectives, peut sembler surprenant voire moralement déplacé. Pourtant, lorsque l'on commence à s'intéresser à la production artistique qui circule sur le Web au/du Sahara Occidental et dans la société sahraouie, on s'aperçoit assez vite que l'humour et la dérision y occupent une place non négligeable, puisque ces registres permettent par exemple de faire passer et accepter par le(s) public(s) des sujets sensibles qui ne seraient pas évoqués publiquement d'une autre manière.

Il est vrai qu'après quinze années de guerre (1976-1991) entre l'Etat marocain² et le Front Polisario – *Front populaire de Libération de la Saguia el Hamra et du Rio de Oro* créé en mai 1973 –, le cessez-le-feu qui devait conduire, sous les auspices des Nations unies, à l'organisation puis à la tenue d'un référendum d'autodétermination du peuple sahraoui, a fait s'éterniser depuis vingt-cinq ans une situation de « ni guerre ni paix » entre les deux belligérants, le premier occupant la partie ouest de ce vaste territoire de plus de 260 000 km², le second en contrôlant la partie est³. Si les armes se sont tues, la guerre continue sur d'autres fronts, comme celui des violations des droits de l'homme dans la zone sous contrôle marocain, ou celui des médias et de l'information, notamment avec l'émergence d'une scène web assez vivante depuis le milieu des années 2000.

La population sahraouie se trouve aujourd'hui répartie entre 1) des camps de réfugiés, installés dans l'urgence à proximité de Tindouf (Sud-Ouest algérien) fin 1975-début 1976, en réaction à l'invasion marocaine du territoire, et à partir desquels s'est inventé un État sahraoui en exil, la RASD, proclamée le 27 février 1976 ; 2) la zone sous contrôle marocain, où Rabat a mis en œuvre une claire politique d'occupation du territoire (infrastructures, implantation massive de populations marocaines, exploitation des ressources naturelles, assimilation culturelle et répression de la population sahraouie) ; 3) la diaspora (en Algérie, au Maroc, en Mauritanie, en Espagne pour les principaux pays de résidence), qui participe également au dynamisme de la vie politique sahraouie.

Entre ces trois espaces, qui semblent, grâce notamment à l'irruption du web, s'être rapprochés pour n'en faire plus qu'un seul, poésie et chanson circulent abondamment, notamment grâce aux réseaux sociaux et aux applications téléphoniques dernier cri. Dans l'Ouest saharien, la poésie, qu'elle soit ou non chantée, a toujours été le principal canal d'expression des émotions (Norris 1968, Miské 1970, Taine-Cheikh 1985, Schinz 2009, Tauzin 2013), y compris dans la vie politique (Taine-Cheikh 1994, Boyé 1988), la dérision y occupant une place de choix et révélant une maîtrise subtile des codes du verbe et de l'honneur. Cette place de la poésie ne s'est pas démentie dans l'histoire du peuple sahraoui, le Front Polisario ayant très tôt mobilisé ses artistes pour porter sa cause et ses valeurs, pour fendre l'ennemi et exalter le patriotisme (Deubel 2012, Robles *et alii* 2015, Ruano Posada 2016), via la radio puis aujourd'hui la télévision et le web. L'irruption de ces derniers médias, qui ont largement recours à l'image, a toutefois poussé les artistes à introduire certaines innovations dans leurs performances, pour toucher de nouveaux publics.

¹ Mohamed Dahmi est titulaire d'un doctorat de sociologie et installé à Smara où il poursuit ses recherches sur les dynamiques culturelles au Sahara Occidental ; Sébastien Boulay est anthropologue, Maître de conférences à l'Université Paris Descartes et membre du CEPED (UMR 196).

² La Mauritanie, qui escomptait récupérer la partie sud du Sahara Occidental, s'est retirée (exsangue) du conflit en 1979.

³ Sur l'histoire de ce conflit et son irrésolution voir notamment : Zunes et Mundy 2010.

Afin de mieux saisir le rôle, les formes mais aussi les contraintes de la performance⁴ humoristique dans la vie politique sahraouie contemporaine, nous avons choisi à dessein d'examiner dans ce texte trois œuvres⁵ assez différentes, qui semblent particulièrement originales et inédites au regard de la production artistique sahraouie, poétique et musicale notamment⁶.

« Allo ! Ban Ki-Moon ? » : ridiculiser l'« ennemi intime »

La première œuvre que nous présenterons dans ce texte a été composée et performée par Moustafa Ould El-Bar Abdeddaïm, qui est un artiste très connu et respecté dans les camps de réfugiés de Tindouf. Né en 1954 au Sahara Occidental du temps de la colonisation espagnole, l'homme a reçu une formation coranique traditionnelle dans le campement familial et nous disait⁷ ne pas avoir suivi de cursus à l'école publique. Issu d'une famille de poètes et d'érudits, Moustafa Ould El-Bar Abdeddaïm a nourri très tôt une passion pour la poésie et pour le verbe. Engagé dès 1974 aux côtés du Front Polisario, l'auteur sera mobilisé durant toute la guerre (1975-1991) dans l'Armée de libération sahraouie comme « commissaire politique » (chargé du suivi du moral des troupes), puis sera intégré après le cessez-le-feu de 1991 à l'administration sahraouie, à la fois comme juge local et comme poète auprès du ministère de la Culture. Il dit ne composer qu'en *ḥassâniyya*, lui qui pourtant a reçu une solide formation en arabe classique auprès de son père.

Nous avons découvert ce poème en juillet 2014, quelques temps seulement après son premier enregistrement à l'occasion du festival de cinéma de Dakhla (29 avril-4 mai 2014), l'un des camps de réfugiés de Tindouf⁸. La vidéo de la performance circulait assez abondamment cet été-là sur les téléphones sahraouis dans les « territoires occupés » via l'application WhatsApp⁹. La performance avait ensuite été éditée et mise en ligne par le groupe médiatique sahraoui « Equipe Media », une agence d'information implantée dans les territoires occupés, animée par de jeunes activistes sahraouis dont l'objectif est de « casser le blocus médiatique imposé par les autorités marocaines »¹⁰ sur la situation des Sahraouis au Sahara Occidental. Il s'agit de l'agence la plus active dans la production de vidéos et de communiqués sur la répression des droits de l'homme au Sahara Occidental.

Moustafa Ould El-Bar Abdeddaïm dit avoir composé ce poème pour exprimer la déception qu'il avait ressentie après l'annonce d'un nouveau report par le conseil de sécurité de l'ONU du vote d'une nouvelle résolution appelant à l'organisation d'un référendum d'autodétermination au Sahara Occidental (la première datant de 1963). Cette possibilité avait suscité tellement d'espoirs à l'époque que son report l'avait profondément déçu et rendu furieux. Dès qu'il apprit la nouvelle, il composa ce poème d'une cinquantaine de vers, dont l'originalité est de proposer une conversation imaginaire entre le monarque marocain actuel, Mohamed VI, et le secrétaire général des Nations unies, Ban Ki-Moon. Le premier se plaint auprès du second, tel un enfant gâté pleurnichant auprès d'un adulte qui perd

⁴ La « performance » est entendue ici au sens large des ethno-poéticiens, c'est-à-dire comme un « événement énonciatif » étudié bien au-delà de sa simple dimension textuelle ou verbale (Calame *et alii* 2010).

⁵ Cette recherche a été conduite dans le cadre et avec l'appui du programme MINWEB (Emergence, 2014-2016) : <http://www.ceped.org/fr/Projets/axe-2-migration-pouvoir/article/minweb-minorites-identites>

⁶ Nous adressons tous nos chaleureux remerciements à Mick Gewinner pour sa stimulante et attentive relecture de ce texte.

⁷ Entretien réalisé par S. Boulay le 2 mars 2015 dans les camps de réfugiés de Tindouf.

⁸ Enregistrement effectué, selon l'auteur, par un jeune cyberactiviste sahraoui installé en Europe, mais faisant régulièrement la navette avec les camps de réfugiés.

⁹ WhatsApp est une application mobile de messagerie multiplateforme permettant d'échanger des messages sans avoir à payer de SMS. En plus de l'envoi classique de messages, les utilisateurs WhatsApp peuvent créer des groupes et s'envoyer autant d'images, de vidéos et de messages audio qu'ils le souhaitent (www.whatsapp.com).

¹⁰ Entretien effectué par les auteurs le 10 juillet 2014 à Laâyoune.

patience, du possible vote de cette nouvelle résolution appelant à la décolonisation du Sahara Occidental.

Dans ce « poème-opérette » comme l’auteur le qualifie, ce dernier tourne en dérision non seulement l’attitude du monarque marocain, présenté comme un enfant capricieux et stressé par les décisions des « grands », mais aussi plus largement de la diplomatie internationale qui semble finalement se résumer à quelques coups de téléphone entre puissants. Inspiré de joutes poétiques imaginaires assez fréquentes dans la littérature ouest-saharienne (Mohamed Salem 1995), cette conversation ne doit son succès qu’à la performance de son auteur qui donne tout son souffle à cette conversation grotesque, rythmant la déclamation de nombreux gestes et relançant la conversation de questions. Turban noir autour du cou, vêtu de l’ample vêtement masculin « *dr̄r̄a* » ouest-saharien, l’homme assis dans un canapé confortable, donne vie à son texte, d’un ton à la fois alerte et enjoué, s’amusant visiblement devant la caméra mais en l’absence de public.

1	Majles el-emen u lemîn el- ^c âm Wa l-mab ^c ût̄ aṣḥâb el-qarâr ¹¹	Le conseil de sécurité et le secrétaire général L’envoyé (spécial) les décideurs
2	ḥallâw es-sâdîs ðu l-eyyêm iṭḥabbaṭ ^c and esma ^c l-aḥbâr	Ont laissé Numéro 6 ces jours-ci Tout confus quand il apprit la nouvelle
3	Ja gâbeð b-eydu tilifôn Gâl « Allo, Allo, Ban Ki- Moon ? »	Aussitôt il saisit son téléphone Et dit « Allo, Allo Ban Ki-Moon ? »
4	ðâk anâ mafgû ^c u maṭ ^c ûn Biyye ḥabr el-qarâr ed-dâr	C’est moi, vexé je suis et furieux Qu’est-ce que cette résolution en cours
5	niqâš w eṣdar f el-qânûn Ya ^c nî teṣfiyya-t l-isti ^c mâr	de discussion et promulguée bannière de la décolonisation
6	Vâga ^c ni šeklu w al-maḍmûn Vâga ^c ni ḥâni nestašâr	Je suis vexé tant par la forme que par le fond Vexé je suis, attends je demande conseil
7	« Allo, yâ Frâns, yâ šarôn » Yâ ḥaqq el-vîtu, Yâ Tatâr	Allo France ? Allo Sharôn ? O droit de veto ô Tatars
8	Yâ Ban Ki-Moon anta mejnûn? Redd a ^c lîh Allo b-iḥtišâr	Ban Ki-Moon es-tu fou ? Il lui répond « Allo » en résumé
9	Allo, ûgef tell el-mudûn tasma ^c ni... ðe r-rîzu maṭyâr	[BKM]Allo...tiens-toi au nord des villes Tu m’entends ?...ce réseau est chiant
10	El-mejnûn u hagg u megrown Wa l-bâbağûra wa š-šeffâr	Le fou complètement dingue Le babaghour ¹² et le sanguinaire
11	əlla anta w asma ^c ha men huwn eṣ-ṣaḥra mâ lak gedd eğyâr	c’est bien toi. Ecoute-moi bien d’ici Le Sahara, tu n’en possèdes pas même une miette
12	Minhâ w aṭlas ðâk el-mesjûn Minhâ w anhu ðâk el- ḥiṣâr	Et fais libérer ce prisonnier-là Et cesse d’encercler le Sahara
13	W el-baṭš eš-šâhad bîh el-kawn Allo ... w en-nahab el kill en-nhâr	Et cesse de torturer, le monde te regarde Allo...et cesse cette spoliation quotidienne
14	Allo... ḥâða r-rizû mal ^c ûn Kîvak yetgaṭṭa ^c b-istimrâr	Allo... ce réseau est maudit comme toi, il s’interrompt continuellement
15	u mreg lâ yebga lak garšôn Fem u lâ yebga lak masmâr	Dehors ! il ne te reste aucun garçon (soldat) sur place, il ne te reste aucune ferraille
16	U lâ ^c askar andu beydôn U lâ silâḥ u lâ ta ^c mâr	Et aucun militaire avec un bidon Aucune arme ni munition
17	Allo sâma ^c ni u lâ kûn Met ^c annat mezelt a ^c l afkâr (...)	Allo, écoute-moi et ne sois pas figé sur tes positions (...) ¹³

¹¹ URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ASdcZqWhF0k> (consulté le 4 avril 2016).

¹² Terme *ḥassâniyya* d’usage rare et ancien désignant une personne qui prend de force le bien d’autrui, comparable à la figure « fou du village ».

Le premier tiers du poème présenté ici, qui affiche déjà près de 8 000 vues sur YouTube, résume avec drôlerie à quoi tient finalement, selon l’auteur, le règlement du conflit : quelques coups de téléphone entre puissants, entre le chantage de l’un – et de ses deux grands alliés (France et Israël) – et l’impatience de l’autre pour un règlement rapide de ce conflit déjà ancien, Ban Ki-Moon représentant la légalité internationale et exhortant le jeune monarque marocain à cesser de réprimer les droits de l’homme, de spolier les ressources naturelles et d’occuper par la force un territoire qui ne lui appartient pas. Composé dans un mètre poétique très classique (*le-bteyt et-tâmm*), la force comique de la performance tient dans le caractère grotesque des puissants qui sont ridiculisés ici par le ton familier voire vulgaire de leurs propos, qui ressort dans le lexique employé et dans le rythme de déclamation du poète. Le recours au *ḥassâniyya*, langue inconnue des deux personnages, mâtiné d’arabe médian et de dialectal marocain, ajoute au caractère improbable de ce dialogue qui joue sur les faiblesses des puissants, ici désacralisés mais aussi humanisés par une inversion de leur image officielle, figure classique du comique en politique (Mercier 2001).

Monologue au martyr : « Je suis venu te dire ... »

La seconde création que nous souhaitons présenter est l’œuvre d’un auteur plus jeune, Mohamed Ghâli, né à Laâyoune en 1970, à l’époque sous colonisation espagnole et arrivé avec sa famille à Tindouf en 1976, en plein exode (« Intilâqa »). Scolarisé entre 1980 et 1984 en Libye avec de nombreux autres enfants sahraouis, il se découvre une passion pour le théâtre qui, dit-il¹⁴, ne le quittera pas lors de ses études en Algérie à la fin des années 1980 et au début des années 1990. Il sera ensuite envoyé par le Front Polisario à l’Institut d’arts dramatiques d’Alger en 1995-1996. Il performe un premier monologue intitulé « yawmiyyât lâji’ » (« Journal d’un réfugié ») en 1999 avec l’aide de deux partenaires à la mise en scène, puis crée sa première œuvre personnelle en 2005-2006 suite à l’Intifâda des jeunes Sahraouis qui vient d’avoir lieu dans les territoires occupés. Entre-temps, de 1999 à 2006, il anime un programme culturel à la radio nationale sahraouie, avant de partir vivre en Espagne entre 2006 et 2011. Depuis son retour dans les camps, il tente de développer cette forme d’expression artistique au sein du ministère de la culture de la RASD, en animant des ateliers et représentations théâtrales, dans un univers culturel largement dominé par la poésie et la chanson.

Le « monologue » / One Man Show auquel nous nous intéressons a été performé une seule fois, à l’occasion du 13^{ème} congrès du Front Polisario tenu en 2011, congrès dédié à l’homme politique sahraoui Mahfoudh ‘Ely Beyba disparu en 2010, figure historique du mouvement élevée à la dignité de « martyr » de la nation. Cette performance¹⁵ met en scène un personnage, mi-loufoque mi-niais, qui vient rendre visite à un martyr anonyme (parmi tant d’autres) pour lui donner quelques nouvelles, comme le veut la tradition de visite aux morts, et exprimer son ressenti de la situation des camps. Au cours de l’entretien mené avec lui, Mohamed Ghâli nous a affirmé compter parmi ses proches un frère tombé en martyr au début de la guerre du Sahara (1975-1991), comme peut en compter presque chaque famille sahraouie.

Le comédien prend la parole en *ḥassâniyya* mais en introduisant de nombreux termes empruntés à l’arabe classique, à commencer par le vocabulaire politique moderne. D’une quinzaine de minutes, la pièce mise sur l’autodérision pour décrire ce que finalement beaucoup de réfugiés sahraouis ressentiraient aujourd’hui après s’être battus, après avoir fondé un État à partir de rien et des

¹³ La traduction de ce poème a été réalisée en collaboration avec Ndaye Iasid Mahamud en mai 2015 (avec le soutien de MINWEB).

¹⁴ Entretien fait par S. Boulay en mars 2015 dans les camps de réfugiés de Tindouf, wilâya de Smâra.

¹⁵ <https://www.facebook.com/video.php?v=764992300223995&set=vb.100001396965450&type=2&theater> (consulté le 22 avril 2016)

institutions, après avoir répondu aux demandes des Nations unies. Il n'y a plus finalement que l'humour (noir) et l'émigration qui permettent de s'échapper de cette situation d'attente et des usures qu'elle laisse sur les individus, menaçant l'unité des Sahraouis de Tindouf dont l'auteur rappelle ironiquement, dans un couplet récurrent, le caractère sacré :

« Je suis venu te dire. Je suis venu vous dire. Je suis venu leur dire. Je suis venu me dire... Que nous sommes venus ensemble... Que nous nous sommes installés [ici] ensemble... Que nous allons partir ensemble... Que nous vivons ensemble... Que nous allons mourir ensemble... »¹⁶

Le « tu » est adressé au martyr anonyme, le « vous » à la salle, le « ils » aux absents (Sahraouis des territoires occupés, de la diaspora, des camps). Mohamed Ghâli s'adresse donc à tous les Sahraouis (le « nous »), vivants comme morts, qui doivent rester unis dans l'adversité et les problèmes du quotidien, en prenant exemple sur les martyrs :

« Le martyr est la source de la légitimité, c'est la référence. Par exemple, pour les musulmans, c'est le Coran qui est la source. Et dans notre cause politique, la référence ce sont les martyrs, parce qu'ils ont tout donné pour la cause nationale. Pour nous, on rend compte à Dieu et aux martyrs, aussi pour chaque Sahraoui, il y a soit son père qui est martyr, soit son frère, soit son cousin, soit lui-même un futur martyr,..etc. Donc on doit respecter la personne qui a tout donné. Et par ailleurs pour nous les martyrs c'est une ligne rouge. Si tu as fait une faute, on te dit "attention !", ce sont les martyrs qui vont te demander des comptes. C'est ça à peu près le sens général de la pièce »¹⁷.

Sous un ton loufoque et non dénué de désillusion/fatalisme, devant une salle comble comptant des officiels au premier rang, parmi lesquels Mohamed Abdelaziz, président de la RASD et secrétaire général du Front Polisario, Mohamed Ghâli moque l'attitude résignée d'une société des camps face aux institutions, internationales mais aussi nationales, administrations sahraouies tournées en dérision ici :

« [...] on a organisé les wilayas, on a organisé les circonscriptions (« cercles »), on a organisé les quartiers, on a organisé les municipalités. On a organisé les infrastructures hydrauliques, les routes. On a fait l'administration... [...] et quelques-uns et chacun a son administration. Certains, qui ont du courage, font (même) leur prière de l'aube [*fejer*] à l'administration afin que si un citoyen se présente, il trouve au moins quelqu'un. J'ai croisé quelqu'un chez le soudeur, à qui il demandait de le souder sur sa chaise afin qu'il ne bouge pas de l'administration. Le soudeur lui répond « non ce n'est pas possible de souder de la chair humaine sur une chaise ! ». L'autre de lui répliquer « toi tu es jaloux (de moi) ! ce n'est pas moi que je te demande de souder à la chaise, mais soude la chaise à moi ! [...] »

On a fait le recensement, on a fait la poste, on a fait l'archive, on a fait le (service) vétérinaire, on a fait la justice, la gendarmerie, la police, la médecine légale. On a fait la constitution, on a fait la loi et on a respecté la loi. La loi est ...respectée ... et la constitution est ...respectée... et le système est ...respecté... la gendarmerie est ...respectée... la police est ...respectée... la constitution est ...respectée...la police est ...respectée [d'un ton de plus en plus pleurnichard]... le droit est... respecté ... Et moi !? Et moi qu'est-ce que j'ai ? Moi je suis

¹⁶ La traduction du monologue a été réalisée par Mohamed Dahmi en juillet 2014 et celle de l'entretien en collaboration avec Ndaye Iasid Mahamud en février 2016 (soutien de MINWEB).

¹⁷ Extrait d'entretien, mars 2015, wilaya de Smara.

...respecté ! Je suis (même)... très respecté ! très très très [respecté]... je suis un citoyen et le citoyen est ...respecté ! [...] Nous, nous n'avons pas d'inondations, nous n'avons pas de crises, nous n'avons pas de transformations, nous n'avons pas de tensions, nous n'avons pas de mines, nous n'avons pas de crime organisé, nous sommes protégés de la mondialisation, nous sommes épargnés de la pollution, nous sommes épargnés de la tristesse, nous sommes épargnés des maux de tête. Nous avons le paracétamol, nous avons l'aspirine, nous sommes ...respectés. Nous sommes ...respectés ! Il y en a qui n'ont pas ça ! Il y en a en Somalie qui n'ont pas ça. Il y en a au Darfour qui n'ont pas ça. Il y en a en Afghanistan qui n'ont pas ça. Il y en a au Danemark qui n'ont pas ça... enfin... c'est quelqu'un du ministère des Affaires étrangères qui me l'a dit ! Ils m'ont dit que des citoyens au Danemark n'ont pas ça mais moi je ne suis pas allé [vérifier] au Danemark ! [...] ». (rires)

Ici, le personnage rendu ridicule par son accoutrement, la confusion de son propos, maîtrisant difficilement ses émotions (entre exaltation et affliction), augmentés par une musique tantôt tonitruante, tantôt guillerette, en vient à représenter l'état de dépression et de désillusion d'une société qui semble avoir été trompée par les pouvoirs de toute nature et qui tente de préserver sa dignité en se comparant à des peuples censés se trouver dans de pires situations.

La force comique du monologue, qui déclenche progressivement les rires collectifs, réside bien avant tout dans le travail théâtral exceptionnel de ce clown tragique : dans une allure débraillée, dépourvu du grand boubou masculin qui enveloppe normalement l'ensemble du corps et qui fait la fierté des hommes, le comédien apparaît comme un être sans honneur, un fou, qui peut tout dire et à qui on peut tout pardonner. Elle réside également dans le sentiment d'un vécu commun avec ce personnage ridicule, dont le propos articule sans difficulté le global et le local, les morts vénérés et les vivants moribonds, l'arabe littéraire et le dialecte *hassâniyya*, n'hésitant pas à mobiliser des proverbes traditionnels en décalage avec la situation de désespoir qu'il décrit. Dans une ultime scène, le personnage ouvre un des cercueils déposés près de lui, en sort le vêtement des premiers combattants de l'armée de libération sahraouie et quitte la scène, rappelant que l'énergie de la lutte reste à rechercher dans le sacrifice des martyrs, mais une lutte armée apparaissant presque ici comme d'un autre temps.

Enregistré par les caméras de la RASD TV, cette création a abondamment circulé sur les réseaux sociaux sahraouis (facebook), et aurait même été reprise, moyennant quelques coupes par un site d'information marocain ou pro-marocain, selon les dires mêmes de son auteur.

« Qui... qui... qui... qui... qui êtes-vous ? » : une chanson attaquant frontalement le pouvoir

La dernière œuvre que nous souhaitons présenter dans ce texte est une chanson, composée et performée par un troisième artiste des camps de réfugiés de Tindouf, Nâjim ^cAllâl, qui a longtemps été une vedette de la chanson nationaliste sahraouie, et qui s'est mis depuis quelques années à critiquer (ou)vertement le Front Polisario et ses représentants, ce qui l'a fait passer du rang de vedette de la chanson à celui de traître à la Nation. Ce basculement est intervenu à la faveur de la parution de son dernier album intitulé « Shebâb et-taghayyur » (« Jeunesse du changement »), en 2011, juste après l'affaire « Moustafa Salma Ould Sidi Mouloud ». Ce chef de la police sahraouie était parti retrouver son père dans la zone sous contrôle marocain en mai 2010 puis avait été interdit par le Front Polisario de revenir dans les camps, soupçonné de trahison et de volonté de faire de la propagande en faveur du plan d'autonomie élargie annoncé par le Maroc en 2007. Nâjim ^cAllâl n'avait alors pas caché son amitié pour cet homme, lui dédiant même une chanson hommage¹⁸.

¹⁸ https://www.youtube.com/v/hEiLtWvSnRE?version=3&hl=fr_FR (consulté le 24 juillet 2015).

Soupçonné de vouloir déstabiliser le pouvoir sahraoui à l'intérieur des camps, Nâjim °Allâl serait depuis lors sous la surveillance des autorités de la RASD. Ce qui ne l'a pas empêché de diffuser son album via son site internet personnel, site sur lequel il présente par ailleurs des images des séquelles des brutalités qu'il aurait subies de la part des forces de police sahraouies. La chanson dont il est question a incontestablement rencontré un franc succès auprès des internautes, créditée aujourd'hui de plus de 100 000 vues, ce qui en dépit des possibilités techniques d'élever artificiellement le nombre de vues d'une vidéo, n'est pas négligeable. Cette chanson est aujourd'hui diffusée sous la forme d'un vidéoclip¹⁹ (plus précisément d'un diaporama), par la chaîne officielle marocaine au Sahara Occidental, « TvLaâyoune »²⁰, ce qui n'est pas vraiment une surprise au regard de la position politique récemment adoptée par le chanteur.

La chanson consiste en une critique frontale du Président de la RASD, réélu sans discontinuité depuis 1982, à qui le chanteur reproche de ne (toujours) pas connaître son peuple, propos résumé dans le refrain de la chanson, qui scande la pièce en trois strophes. Des strophes qui rappellent au Président que le peuple sahraoui n'a jamais cessé de lui renouveler sa confiance, mais qu'aujourd'hui le sentiment d'abandon et de misère ressenti par la population oblige à céder la place aux jeunes. C'est une incapacité à gouverner et à écouter que le chanteur reproche au Président et au gouvernement de la RASD.

Outre le séisme déclenché par le fait qu'un artiste ose pour la première fois critiquer directement le suprême responsable de l'État sahraoui, transgression d'autant plus inédite que l'homme porte la critique en restant dans les camps, le succès de cette chanson réside également dans la musique en mode Rap léger sur laquelle la chanson est performée, qui donne immédiatement un ton protestataire, nuancé toutefois par une mélodie de variété. Elle tient enfin dans le diaporama réalisé à partir d'images des camps de réfugiés de Tindouf, qui donnent du poids aux critiques du chanteur quant à la situation de misère dans laquelle les responsables du Front Polisario et leur chef auraient selon lui maintenu obstinément jusqu'à présent cette population. Sans doute²¹ inspiré par les récents événements des « printemps arabes », l'artiste n'hésite pas à adresser un tonitruant « dégage ! » (« irḥal ! ») au président sahraoui en exercice, se posant en porte-parole d'une partie de la population des camps en proie à la lassitude.

Le vidéoclip, qui a abondamment recours à l'arabe médian ainsi qu'à l'arabe marocain (« Chkoun ? »), vise ici clairement à toucher un public non ḥassânophone. Cette sensation est appuyée par la transcription arabe intégrale des paroles de la chanson dans le vidéoclip²².

Refrain

Nous qui, depuis soixante-quinze (1975),
Avons dû quitter notre terre, et sommes devenus des réfugiés
Nous avons patienté trente-six ans
Avons supporté la faim, l'asile et les sévices,
Aujourd'hui, on te laisse nous guider,
Et tu nous demandes encore qui nous sommes, Monsieur le Président ?
« Qui... Qui... Qui... Qui... Qui êtes-vous ? Qui... Qui... Qui... Qui... Qui êtes-vous ? »

¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=DgRVpbKJOUw> (consulté le 12 février 2016).

²⁰ Chaîne publique créée en 2004 à destination du public sahraoui et largement dédiée au patrimoine culturel sahraoui.

²¹ Contrairement aux deux précédents auteurs, nous n'avons pu rencontrer ni approcher Nâjim °Allâl dans les camps de Tindouf. Aujourd'hui, il y a une sorte de tabou sur son cas. Dans les camps, il est illusoire de vouloir le rencontrer ou d'interroger des artistes à son endroit et sur sa démarche, au risque de se voir à son tour soupçonné de volonté de déstabilisation.

²² Ce poème a été traduit avec la collaboration de °Abdeljelil Meyine en mai 2015 (soutien de MINWEB).

« Qui... Qui... Qui... Qui... Qui êtes-vous ? Qui... Qui... Qui... Qui... Qui êtes-vous ? »

Strophe 1

(...)

Nous qui t'avons placé là,
Nous qui t'avons engagé dans cette cause,
Nous qui t'avons donné notre « oui »,
Nous qui t'avons fait président,
Nous que tu as empoisonnés,
Nous dont tu as tué les sentiments ...

Nous avons cru que tu nous connaissais,
Et nous nous sommes levés pour te soutenir,
Nous ne t'avons jamais contredit,
Excuse-nous « Monsieur le président »,
Si tu n'as pas su te familiariser avec nous
durant quatre décennies, c'est donc trop tard (ce
n'est pas maintenant que tu vas le faire)

Refrain...

Strophe 2

(...)

Nous qui sommes dans les tentes chaque jour,
Avenir inconnu, douleurs, embargo ;
Le froid, la chaleur, l'absence de maisons,
La pauvreté nous a enterrés et infligé des
souffrances physiques,
Tu ne nous apportes pas de nouvelles,
Tu as tellement aspiré (de choses) que tu n'as
rien laissé...

Nous sommes les fils d'un bon peuple,
Nous ne t'avons jamais critiqué,
Nous t'avons supporté, jeunes et vieux,
Et tant que tu veux nous piquer,
Tu n'as plus aucune qualité pour nous
(gouverner), dégage !
Dégage, on en a assez des bâtons !!
(...)

La force de cette composition réside avant tout dans le portrait qu'ose faire le chanteur du président de la RASD, présenté comme inamovible (à l'image des chefs d'État maghrébins renversés lors des Printemps arabes), obstiné dans ses choix stériles et coupé des réalités d'une population qui a longtemps accepté docilement sa guidance. La virulence du texte est contrebalancée par une mélodie de variété, amusante et entraînante, et par des images presque attachantes du quotidien dans les camps, des portraits, des images de l'artiste se présentant la bouche barrée d'un ruban adhésif vert ridiculisant une censure dont il serait l'objet, ou installé avec des amis sous une tente de protestation plantée devant l'administration. C'est en fait ici l'insolence subversive de l'artiste clairement assumée et théâtralisée qui fait rire, car seul le bouffon peut assumer seul un tel acte et s'exposer aux éventuelles représailles du pouvoir. Mais elle ne fait rire que les déçus du Polisario ou les partisans sahraouis de la marocanité du Sahara. Les Sahraouis attachés à l'indépendance du Sahara Occidental, pour leur part, détestent cette chanson dont le seul intérêt est de montrer les libertés de création et d'expression laissées par le gouvernement de la RASD aux artistes.

On a ici trois exemples de performances orales contemporaines sahraouies, qui délivrent chacune à leur manière, dans des styles humoristiques différents, un message politique à portée critique et mobilisatrice. Avant d'analyser la sémantique socio-politique de ces créations, intéressons-nous tout d'abord à l'esthétique de ces performances. Car l'efficacité du trait d'humour ne saurait bien évidemment se limiter au texte : l'œuvre²³ réside aussi dans son contexte, dans la théâtralité de l'énonciation, dans la gestuelle, dans le choix des mots, des images, des mélodies, aspects que l'approche ethno-poétique (Calame *et alii* 2010) nous invite à examiner de près.

²³ Sur la distinction entre « texte » et « œuvre » dans la littérature orale, voir notamment : Zumthor 1994.

Performance et créativité artistique

Parmi les différents éléments qui font la performance et lui donnent son efficacité, il y a en premier lieu le contexte dans lequel l'œuvre est présentée. Pour recevoir ce type de création il faut être Sahraoui et connaître intimement le vécu des Sahraouis depuis 1975. Dans les trois compositions évoquées, il est fait référence aux différents enjeux socio-politiques et même économiques du conflit : le blocage (par le veto français) de la situation au niveau du Conseil de Sécurité de l'ONU, le chantage exercé par le monarque marocain sur ses alliés et sur la communauté internationale, la situation politique dans les camps et la lassitude des populations, et notamment des jeunes qui pour certains voudraient reprendre les armes, à tout le moins voir des changements importants dans la gouvernance de la RASD (Gomez Martin & Omet 2009). Ces trois œuvres se rejoignent sur la situation d'impasse à laquelle le peuple sahraoui est confronté, en dépit de sa confiance aux puissants, tant à l'échelle locale et nationale (l'Etat sahraoui et son administration) qu'à l'échelle internationale (l'ONU).

Le deuxième élément clé de ces énoncés est la langue : performées en langue arabe, les deux premières compositions présentent une dominante de dialecte *ħassāniyya*, la troisième (chanson) est en arabe médian. Si les deux premières semblent tournées vers un public ħassānophone, en dépit d'une présence non négligeable de termes arabes classiques, la troisième, qui est par ailleurs sous-titrée en arabe, semble destinée à un public arabophone beaucoup plus large que les jeunes Sahraouis qui vivent dans les territoires occupés ou dans la diaspora (Maroc, Algérie) et qui ont tendance à perdre l'usage et la connaissance de la langue *ħassāniyya* au profit de l'arabe. Quand l'emploi du *ħassāniyya* délimite clairement un entre-soi sahraoui, le recours majoritaire à l'arabe médian vise clairement des auditoires plus larges. La langue délimite un « Nous » et un « Eux ». Pour l'auteur de « Allo ! Ban Ki-Moon ? » la transmission de la langue *ħassāniyya*, et à travers elle de la culture sahraouie, aux jeunes générations est un aspect essentiel du rôle que doivent jouer les poètes nationalistes. Dans cette parodie de conversation, le fait que ces deux puissants communiquent en *ħassāniyya* illustre une sorte de familiarité entre eux et le peuple sahraoui.

Ces trois compositions déclinent des formes d'oralité et d'énonciation assez différentes. Le « monologue au martyr » a été performé « en direct » lors d'un congrès politique (très officiel) du Front Polisario et n'a, d'après son auteur, été joué qu'en cette seule et unique occasion. La conversation téléphonique imaginaire de Moustafa Ould El-Bar Abdeddaïm a vraisemblablement été performée en public à de nombreuses reprises (notamment lors d'un festival officiel), puis filmée dans un salon à l'aide d'un téléphone et transmise à l'agence d'information des territoires occupés « Equipe Media », qui l'a éditée et mise en ligne. Cette vidéo a peut-être nécessité plusieurs essais avant d'obtenir une version « définitive ». Quant à la chanson de Nâjim 'Allâl, il s'agit d'un produit artistique plus élaboré, tant dans le texte que dans sa mise en musique et en images. La performance orale est bien présente dans les deux premières créations, tandis qu'elle s'estompe dans le vidéoclip. Il en est de même du caractère événementiel de la performance, bien présent dans le monologue, réduit dans la conversation téléphonique, et absent dans la chanson. Tandis que le One Man Show serait le simple enregistrement brut d'une performance d'« oralité première » (Ong 1982) qui n'aurait donc pas été spécifiquement pensée ni mise en acte pour le web, « Allo... » a été enregistrée hors du contexte performatif habituel de la poésie pour le public web, tandis que le clip est le produit d'un assemblage technique de mélodies, de paroles et d'images.

Dans ces trois compositions, l'implication physique de l'artiste, rendue par l'image, est centrale dans la forme de la performance et dans son efficacité, bien qu'à des degrés divers. Elle est bien sûr omniprésente dans le One Man Show, dans lequel le comédien déploie toute une palette d'attitudes, de postures, d'expressions du visage, de mouvements de danse, etc. qui sont capitales dans la réussite de

la performance et dans le déclenchement du rire. Dans « Allo !... », le poète du Front Polisario donne vie à cette conversation, la rendant presque probable, en jouant alternativement les deux personnages, dans une attitude décontractée et amusée. Dans la chanson « Chkoun... », l'artiste est physiquement peu présent dans le clip musical, mais il apparaît notamment dans une image à la fois forte et caricaturale le présentant la bouche barrée d'un ruban adhésif en signe de censure.

Par ailleurs, la présence sur le web de ces trois productions orales soulève la question de l'archivage de ces compositions et de ces critiques politiques, la numérisation et la mise en ligne augmentant très largement leur diffusion dans l'espace et dans le temps. De même, le contenu même des productions artistiques est impacté par le Web : tandis que Nâjim °Allâl n'aurait jamais pu performer en public sa chanson dans les camps de réfugiés de Tindouf, le web lui offre un espace privilégié pour chanter les textes les plus protestataires, et il est fort possible que sa chanson restera encore visible de nombreuses années sur le web.

Enfin, si ces trois œuvres ont reçu un certain succès c'est également parce qu'elles dégagent une certaine créativité/originalité. Quand Nâjim °Allâl recourt au Rap, certes dans une version soft, pour adresser sa missive au président Abdelaziz et à une mise en images particulièrement soignée, Mohamed Ghâli mobilise un genre théâtral quasi-inconnu des Sahraouis, le One Man Show, pour faire rire et toucher le public et Moustafa Ould El-Bar Abdeddaïm crée une opérette téléphonique inédite sur le mode des joutes poétiques traditionnelles, avec un souhait délibéré de renouveler sa production. Ce souci de créativité est sans doute motivé par le souhait de toucher un public, jeune notamment, habitué des réseaux sociaux

Performativité comique et efficacité politique

La portée politique de ces trois œuvres ne saurait évidemment être analysée séparément de leur capacité à faire rire ou sourire. Comme le notait récemment Jean-Marc Moura, il est toutefois nécessaire de distinguer le comique, qui marque (et procède d') une distance entre le rieur et le risible, de l'humour, où « sujet et objet du rire sont inséparables » (2012 : 14). Ici, deux œuvres procéderaient davantage du comique, ridiculisant les puissants et établissant ce faisant une nette distinction entre un « eux » (Ban Ki-Moon et Mohamed 6) ou un « lui » (le président de la RASD) et un « nous », le peuple sahraoui oublié des puissants. Tandis que la troisième, le monologue, procéderait clairement de l'humour où le rieur s'inclut dans le risible, les spectateurs du One Man Show étant clairement concernés par l'entreprise d'autodérision du comédien, dans ce que Nelly Feuerhahn a analysé, à propos de l'humour juif, comme une « vision auto-ironique du mode de vie du "nous" communautaire » (2001 : 195).

Les modalités comiques de ces trois œuvres sont toutefois différentes. Dans le cas de « Allo ! Ban Ki-Moon ? », les personnages tournés en dérision sont extérieurs à la communauté sahraouie et l'artiste ne manque pas ici de jouer sur la corde communautaire pour déclencher le rire. Le One Man Show, joue aussi sur le même sentiment d'un destin commun, mais le fait davantage sur le ton de la désillusion et d'une attitude fataliste. La chanson, en revanche, si elle fait rire davantage du fait du martyr théâtralisé du chanteur, et de son insolence insensée, appelle quasiment à la division et à la révolte contre le pouvoir officiel sahraoui, et donc inévitablement à la fragilisation / fragmentation de l'unité nationale. Certes, les Sahraouis des camps demeurent très attachés à cette unité nationale, pourtant la permanence de Mohamed Abdelaziz à la tête de l'Etat fait sans doute davantage l'objet de critiques, surtout dans le contexte des printemps arabes dans lequel Nâjim °Allâl a enregistré son album. Quand Mohamed Ghâli dit faire « de l'humour noir », Nâjim °Allâl fait sans doute davantage « rire jaune », car s'attaquer directement à la personne du président de la RASD c'est s'attaquer à

l'ordre politique qui prévaut dans les camps de Tindouf depuis 40 ans, qui se veut garante de l'unité politique dans l'adversité.

L'efficacité politique de ces performances tient en outre au statut de leur auteur et/ou à leur capacité à s'extraire du jeu social en jouant le clown ou le fou. Si la chanson de Nâjim °Allâl « Chkoun » a eu un tel succès sur le web, c'est parce que le chanteur critique sur place le pouvoir qui lui a permis de devenir une vedette et qui lui a délégué une certaine légitimité pour chanter la nation sahraouie. Plus le personnage ciblé est haut placé socialement, plus l'artiste devra exceller dans la performance, et plus cette performance devra être endossée par un artiste reconnu, ayant un certain poids social²⁴.

Le nom du média qui diffuse l'oeuvre est également pour l'internaute un élément important de repérage de la position politique de l'artiste. Le fait que la conversation téléphonique et le One Man Show soient diffusés sur des médias nationalistes sahraouis (TV RASD et Equipe Media), donne immédiatement une idée de l'orientation politique de ces créations. Alors que la diffusion par la chaîne publique marocaine au Sahara Occidental, TvLaâyoune, de la chanson de Nâjim °Allâl laisse immédiatement penser que le chanteur du Front Polisario a « retourné sa veste » et qu'il est devenu la voix des promoteurs de la « solution » marocaine. Le conflit s'est en effet très largement déplacé aujourd'hui sur la scène web, où les sites internet – qui ont proliféré ces dernières années – deviennent des supports de représentation des parties en conflit, des espaces privilégiés de circulation de messages politiques.

Si la dérision doit rester « une violence politiquement correcte » (Feuerhahn 2001), comme dans les cas de « Allo... » et du One Man show, alors l'attaque frontale du président de la RASD peut être vue comme transgressive et diffamatoire par la population sahraouie, en tout cas par celle qui reste attachée à la cause politique nationale. Et c'est bien par cette transgression de la frontière entre satire et injure²⁵ que le chanteur ébranle ou tente d'ébranler le pouvoir dans les camps, quitte à endosser le martyre de la liberté d'expression qu'il considère comme interdite à Tindouf. Cet engagement dans une critique radicale du pouvoir n'a d'ailleurs pas tardé à être présenté comme un acte de trahison, commandé par les autorités marocaines pour déstabiliser la population des camps. A la même période (2011), le One Man Show performé lors d'une occasion très officielle et devant le président de la RASD, qui pourtant tournait en dérision la vie dans les camps et la lassitude de la population devant les impasses politiques, était reçu semble-t-il assez favorablement par l'auditoire officiel, puis diffusé par un média officiel, montrant que l'autodérision permet une expression acceptable des problèmes de fond et renforce le sentiment d'unité. Tellement directe et grossière, la chanson de Nâjim °Allâl, suscite un intérêt pour les problèmes de fond qu'elle évoque, mais est facilement l'objet de réprobation sur la manière dont elle le fait, que la société et les codes de respect et d'honneur ne sauraient tolérer, réduisant voire annulant son « potentiel contestataire » (Regamey 2001 : 43).

Ces trois compositions posent ainsi très bien la question des limites assignées par le(s) pouvoir(s) aux artistes dans la critique de ce(s) même(s) pouvoir(s) et la liberté dont ils disposent pour distiller des messages politiques, qui sont finalement non pas tant destinés aux puissants mais surtout aux populations qu'il s'agit de (re)mobiliser autour d'une communauté d'idée, la première fonction de la dérision étant finalement le bon équilibre social et non la déstabilisation des ordres en place (Mercier 2001 : 13). Même Nâjim °Allâl ici se présente tel un bouffon médiéval qui maintient la critique au sien du système, prend en charge les insatisfactions et « neutralise la contestation par son expression même » (*ibid.* : 15-16). Par ailleurs, l'acte de transgression n'est pas que rupture et déchirement, il

²⁴ Voir également sur cet aspect : Boulay 2014.

²⁵ Voir le passionnant article de Catherine Taine-Cheikh sur le statut et fonctionnement de l'injure dans la société maure (Taine-Cheikh 2004).

invite à redécouvrir les frontières morales de la société, voire à en fonder de nouvelles (Hasting *et alii* 2012 : 21).

Pour conclure, au-delà de leur portée critique, ces créations porteuses de renouvellement artistique offrent des espaces inédits de débat et de communication entre les Sahraouis, selon leurs positions politiques et selon l'endroit où ils se trouvent (camps de réfugiés, territoires occupés, diaspora). Elles expriment chacune des aspirations à différents scénarii politiques – la voie pacifique de l'ONU, le renouvellement du Front Polisario par la jeunesse, la reprise de la lutte armée ou encore l'offre d'« autonomie » marocaine –, mais aussi des désillusions face à l'impossibilité de règlement du conflit et à ses conséquences sur la vie des populations. Surtout, en circulant sur les réseaux sociaux et les applications pour téléphones, ces productions maintiennent le lien entre les Sahraouis qui vivent de part et d'autre du Mur et dans la diaspora, dans une même « communauté d'idée » (Regamey 2001 : 44), au-delà des affects et des vécus individuels, le plaisir de rire ou de sourire et le besoin permanent d'échapper à des conditions de vie particulièrement difficiles étant les premiers moteurs / motifs de partage de ces compositions.

Note sur la transcription du dialecte arabe ouest-saharien, le *ħassāniyya* : *t*, th anglais de « think » ; *h*, h aspiré ; *ħ*, vélaire sonore, jota espagnole ; *ð*, th anglais de « the » ; *dj*, dentale sonore palatalisée ; *ʃ*, ch français ; *ʒ*, s emphatique ; *d*, d emphatique ; *t*, t emphatique ; *z*, z emphatique ; *ð*, ð emphatique ; *ʕ*, spirante sonore émise par le larynx comprimé ; *g*, r grasseyé ; les voyelles longues sont indiquées par un accent circonflexe : â, û, î.

Bibliographie

Boulay S., 2016, « 'Returnees' and political poetry in Western Sahara: defamation, deterrence and mobilization on the web and mobile phones », *The Journal of North African Studies*, 21 (4): 667-686

Boyé M. O., 1988. *Contribution à l'histoire littéraire de la Mauritanie, de la pénétration coloniale à nos jours*, thèse de doctorat, université de la Sorbonne nouvelle Paris III.

Calame C., Dupont F., Lortat-Jacob B. et Manca M., 2010, *La voix actée. Pour une nouvelle ethnopoétique*, Paris, Editions Kimé, 327 p.

Deubel T., 2012, « Poetics of diaspora: Sahrawi poets and postcolonial transformations of a trans-Saharan genre in northwest Africa », *The Journal of North African Studies*, 17 (2): 295-314

Feuerhahn N., 2001, « La dérision, une violence politiquement correcte », *Hermès*, 29 : 187-197

Gómez Martín C. et Omet C., 2009, « Les 'dissidences non dissidentes' du Front Polisario dans les camps de réfugiés et la diaspora sahraouis », *L'Année du Maghreb*, V : 205-222.

Hastings M., Nicolas L. & Passard C. (dir.), 2012, *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS Editions, 300 p.

Mercier A., 2001, « Introduction. Pouvoirs de la dérision, dérision des pouvoirs », *Hermès*, 29 : 9-20

Mohamed Salem A. Ould (1995), « Le *gât*^c : joute oratoire en poésie maure », *Notre librairie*, 120-121, p. 232-237.

Miské A.-B., 1970, *Al Wasît – Tableau de la Mauritanie au début du XX^{ème} siècle*. Paris : Klincksieck, 128 p.

- Moura J.-M., 2012, « Poétique comparée de l'humour » in Alain Vaillant, *Esthétique du rire*, Presses universitaires de Paris Ouest, Nanterre, Nouvelle édition [en ligne] (consulté le 05 février 2016)
- Norris H.T., 1968, *Shinqī Folk Literature and Song*. Oxford Library of African Literature, 193 p.
- Ong W.J., 1982, *Orality and Literacy*, Londres, New-York, Methuen
- Regamey A., 2001, « 'Prolétaires de tous pays, excusez-moi !'. Histoires drôles et contestation de l'ordre politique en ex-URSS », *Hermès*, 29 : 43-52
- Robles Picón J.I., Gimeno Martín J.C., Awah B.M. et Laman M.A., 2015, « La poésie sahraouie dans la naissance de la conscience nationale », *Les Cahiers d'EMAM* [En ligne], 24-25 | 2015, mis en ligne le 09 mars 2015, consulté le 03 avril 2015. URL : <http://emam.revues.org/781>
- Ruano Posada V., 2016. "Sahara Ma Timbah" ("The Sahara Is Not For Sale"). *Music, Resistance, and Exile in Saharawi Culture*, PhD thesis, School of Oriental and African Studies (SOAS), University of London, 333 p.
- San Martín P. & Bollig B. (eds). 2007. *Treinta y uno / Thirty one. A bilingual anthology of saharawi resistance poetry in Spanish*. London: Sandblast.
- Schehr S., 2012, « La trahison comme transgression », pp. 125-38 in Michel Hastings, Loïc Nicolas & Cédric Passard (dir.), *Paradoxes de la transgression*, Paris, CNRS Editions, 300 p.
- Schinz, O. 2009 *Dans le feu de la parole. Jouer avec les mots en Mauritanie*. Thèse de doctorat de la Faculté des lettres et des sciences humaines, Université de Neuchâtel. Neuchâtel
- Taine-Cheikh C., « Le pilier et la corde : recherches sur la poésie maure », dans *Bull. of SOAS*. London : 1985, XLVIII/3 : 516-535
- Taine-Cheikh C., 1994, « Pouvoir de la poésie et poésie du pouvoir. Le cas de la société maure », *Matériaux arabes et sudarabiques*, (N.S.), 6 : 281-310
- Taine-Cheikh C., 2004, « De l'injure en pays maure ou 'qui ne loue pas critique' », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 103-104 : 103-126
- Tauzin, A. 2013 *Littérature orale de Mauritanie. De la fable au rap*. Paris : Karthala
- Zumthor P., 1994, « Poésie et vocalité au moyen âge », *Cahiers de Littérature orale*, 36 : 10-34.
- Zunes, S. & Mundy, J., 2010 *Western Sahara. War, Nationalism and Conflict Irresolution*. Syracuse University Press