

# Techniques, poésie et politique au Sahara Occidental

L'Homme. Revue française d'anthropologie, n°215, 2015, p. 251-278

Sébastien Boulay

En technologie culturelle, rares sont finalement les situations d'enquête et/ou les matériaux ethnographiques qui permettent d'explorer le lien entre la chaîne opératoire – série d'actions coordonnées sur la matière (Balfet 1975 ; Cresswell 2010 [1976] ; Lemonnier 1976) – et le politique, comme si la concrétude du fait technique (Barbe & Bert 2011) ne pouvait être reliée au politique qu'au prix d'un effort (souvent périlleux) de changement d'échelle de la part du chercheur. Si les technologues (Cresswell 2000) ont bien montré que l'intrication du technique et du social n'est « visible » qu'à un certain niveau d'observation de l'activité technique, celui précisément des chaînes opératoires assimilées à des « structures techniques », le passage entre ces différents niveaux de description et entre les « degrés du fait » (Leroi-Gourhan 1992 [1943]) reste, il est vrai, souvent complexe à négocier.

Le document ethnographique présenté dans ce texte nous donne la possibilité d'explorer cette question, en partant de deux propositions récentes : c'est le sujet qui ferait la connexion entre le plus infime élément technique (objet, geste, rythme, savoir-faire, etc.), dès lors qu'il est resitué dans un ensemble technique plus large, et l'univers culturel, social et politique dans lequel il évolue (Warnier 2009) ; l'objectif majeur de la technologie culturelle contemporaine est de saisir les connexions entre les faits techniques et les autres domaines de la vie sociale d'un groupe (Lemonnier 2011 : 96). Il s'agit ici d'un poème entendu pour la première fois depuis le téléphone portable d'un Sahraoui, rencontré en juillet 2010 à Barcelone. Ce poème déclamé sur un fond musical très entraînant, attribué à un poète important du Front Polisario<sup>1</sup>, Za<sup>c</sup>im<sup>c</sup>Ellâl<sup>2</sup>, m'émut et me fascina immédiatement, pour diverses raisons.

Fait exceptionnel dans la poésie arabe ouest-saharienne en dialecte *hassâniyya*<sup>3</sup>, cette composition était entièrement consacrée aux objets

et aux techniques domestiques, thématique qui n'intéresse habituellement pas les poètes ouest-sahariens, qui affectionnent plutôt les thèmes de l'amour courtois, de la nostalgie de la terre, de la louange religieuse ou politique, de la satire enfin. Les descriptions du poète semblaient d'une précision inouïe, tant dans le détail des objets et des gestes évoqués que dans la langue utilisée pour les désigner. Mais surtout, ce poème réussissait la prouesse de rassembler en quelques strophes (et en moins de sept minutes) une description quasi exhaustive de la fabrication de la tente et des objets qu'elle abrite, soit l'essentiel de la culture matérielle des pasteurs ouest-sahariens, projet que j'avais passé dix-huit mois à tenter de mettre en œuvre, dans le cadre d'une enquête ethnographique de longue haleine, éclatée sur différentes régions de Mauritanie...

Par ailleurs, le fait qu'un poète des camps de réfugiés du Front Polisario se dépasse pour consacrer une longue composition à des considérations aussi « matérielles », mais sur un rythme et une musique aussi envoûtants, pouvait révéler des choses relatives à l'importance politique de la tente dans la société, dimension que, précisément, je n'avais su explorer dans ma thèse (Boulay 2003a). Le contexte politique du Sahara Occidental semble en effet donner une actualité singulière à ce poème, qu'il n'aurait sans doute pas revêtue dans le contexte mauritanien voisin où les populations maures (*biðân*) ḥassâñophones<sup>4</sup> continuent pourtant d'accorder une place centrale à la poésie (Schinz 2009 ; Tauzin 2013). Depuis le départ précipité du colonisateur espagnol en 1975, ce territoire dont la population sahraouie réclame la souveraineté est occupé dans ses deux tiers occidentaux par l'État marocain et contrôlé dans son tiers oriental par le Front Polisario et la République arabe sahraouie démocratique (Rasd), que ce mouvement révolutionnaire a fondée dans l'exil des camps de réfugiés de Tindouf (Algérie), où réside aujourd'hui l'essentiel de la population qu'il administre (Zunes & Mundy 2010). Depuis le cessez-le-feu de 1991 entre les deux belligérants et l'attente sans fin de l'organisation, par les Nations Unies, d'un référendum d'autodétermination, le conflit s'est clairement déplacé sur le champ économique (exploitation massive des ressources naturelles du Sahara Occidental par le Maroc), mais aussi sur le terrain de la culture, principale source de légitimité sur cette terre de grand nomadisme.

Je rendis donc visite à mon collègue sahraoui l'année suivante à Smara, ville sise dans les territoires occupés par l'État marocain, pour recueillir ce poème, le contextualiser, en faire une première traduction, et tenter ainsi d'en saisir la portée, première mission que je voyais comme une extension logique de mon terrain de recherche sur la société maure, de la Mauritanie au Sahara Occidental. Et je retrouvai par la même occasion le poème dans la mémoire du téléphone portable de sa sœur cadette, en un fichier son numérique compressé (Mp3) que je chargeai rapidement sur mon téléphone en

recourant, avec les conseils avisés de mes hôtes, à la technologie « Bluetooth » de transfert de fichiers, une technique radio courte distance permettant des connexions sans fil entre appareils électroniques, couramment utilisée il y a quelques années par la jeunesse sahraouie.

Dans cette étude<sup>5</sup>, je tenterai d'abord de montrer en quoi ce poème, découvert une décennie après l'achèvement d'une enquête de technologie culturelle, renouvelle celle-ci, mais également et réciprocement, en quoi cette base ethnographique, laborieusement constituée sur le terrain en 1999 et 2000, était un préalable nécessaire à mon intérêt présent pour cet ovni littéraire. Ce poème me permettra ensuite d'aborder la question des mécanismes de conservation et de transmission des savoirs techniques dans cette société de pasteurs nomades assignée à résidence et luttant pour sa souveraineté et la défense de sa culture. J'interrogerai enfin la dimension politique de ce poème, évidente en dépit de sa teneur exclusivement matérielle et mémorielle.

## Un “texte” de technologie culturelle... pour initiés

Ce poème se présente sous la forme d'une succession de huit strophes *tal<sup>c</sup>a*) d'inégale longueur, entrecoupées d'un quatrain (*gâv*)<sup>6</sup> tenant lieu de refrain, qui rythme l'ensemble. Déclamée sur le mode musical *khal vâgu*<sup>7</sup> qui accompagnait les hommes à la guerre, mode qualifié de *‘arrây es-surûz*, vendeur d'étriers », autrement dit qui « désarçonne » (les guerriers), cette composition a tout du poème épique : volontairement long, composé dans une langue très recherchée voire archaïque, dans un mètre plus allongé que à normale, dans un flux de mots évocateurs d'une grande richesse (Taine-Cheikh 1985), à ceci près que le *theydîn* est – était, devrais-je dire car il n'est plus composé dans sa forme canonique – normalement composé et déclamé par le griot qui en est l'auteur, ou par ses descendants, et destiné un homme valeureux. Le *theydîn* est en effet le registre poétique le plus prestigieux de la poésie *hassâniyya* et constituait la marque de fabrique des riots avant que ce genre ne tombe en désuétude. Or, les tribus maures éptentriionales, dont relèvent les Sahraouis, se signalent par une absence de griots et par la possibilité qu'ont les hommes de chanter en public. On aurait en quelque sorte ici un dithyrambe revisité par un artiste révolutionnaire » (*tawriy*) et détourné au profit d'une culture sahraouie et de son emblème.

Le refrain, par lequel le poème débute, annonce l'objet et l'enjeu de cette composition, qui sera constamment invoqué au cours de sa déclamation : à connaissance des différentes étapes techniques de fabrication de la *hayma*, tente bédouine ouest-saharienne, présentée comme l'emblème des habitants du *sâhra'* (au sens de Sahara

Occidental ici) et de leurs valeurs.



Figure 1. Tente en poil avec parois en cotonnade importée, nord du Tagânt mauritanien, février 1999

(cl. S. Boulay).

‘andî ta‘rif ən-nešû hyâm  
ahl eš-ṣâḥra’ ‘ənwân el-jûd  
*J’ai une connaissance de la fabrication des tentes*  
*des gens du Sahara [Occidental], symboles de générosité*  
mən ‘and ez-zezz ilâ tentâm  
‘lə le-jbâr aḥrâb əl-‘ûd  
*Depuis la tonte jusqu’à l’assemblage*  
*des attaches de bois sur les ourlets [du vélum]* <sup>8</sup>

Za‘î m ‘Ellâl nous invite à une entreprise descriptive de cette architecture textile, sous toutes ses coutures, et de tous les objets qu’elle donne à voir. Dans la première partie et les cinq premières strophes de ce récit<sup>9</sup> versifié, sur lesquelles nous reviendrons plus particulièrement dans ce texte, sont détaillées les étapes successives de la fabrication de la tente, auxquelles on associe des savoir-faire, des valeurs collectives, des principes d’organisation du travail. Puis, après un court intermède vocal interprété par une chanteuse du Front Polisario connue sous le nom de Beyṭôra, la chanson reprend, les trois dernières strophes du poème, toutes aussi détaillées, étant désormais consacrées aux objets qui peuplent l’intérieur de la tente.

La sixième *ṭal‘a* est ainsi largement consacrée aux objets liés au traitement du lait, que l’on trouve sous le porte-bagages de la « maîtresse de tente ». Le poète rappelle ici l’importance de cet aliment dans cette société de pasteurs nomades et du rôle des femmes

dans son traitement. Le porte-bagages est l'unique meuble de la *hayma*, objet phare du trousseau remis à l'épouse par son père, référent matériel à partir duquel les objets trouvent leur place sous la tente et

support privilégié de l'identité féminine et familiale<sup>10</sup>. La strophe suivante décrit pour sa part les principaux objets visibles sous la *hayma* et qui constituent, avec le porte-bagages, l'essentiel du style matériel des Maures : grands sacs de cuir de portage, selles et harnachements, tapis, nattes et couvertures. Dans cette strophe, le poète dit toute l'émotion que provoque chez les Sahraouis la vue de ces objets de la vie bédouine et manifeste clairement sa volonté de ne pas laisser tous ces noms d'objets sombrer dans l'oubli, car porteurs des valeurs collectives de générosité et de solidarité, enjeu mémoriel que l'on retrouve dans la huitième et ultime *tal'a* du poème qui évoque pêle-mêle une dernière série d'objets de nature très différente.



Figure 2. Palanquin porte-bagages, Hodh oriental, décembre 1999

(cl. S. Boulay).

Dans ce poème, Za<sup>c</sup>im <sup>c</sup>Ellâl ne fait rien d'autre que mettre en texte sa culture (matérielle). Comme la tente, ce poème contient et abrite à lui seul la culture matérielle nomade (seuls quelques objets zootechniques et quelques éléments de vêtement ou de parure en semblent absents), en définit les contours avec précision : tout comme l'habitation en poil, la culture a une texture, un patron et des bordures, assemblage savant de mots et d'artefacts, comme le rappelle régulièrement le refrain. Ce dernier met d'ailleurs l'accent sur la fabrication de la tente et c'est précisément sur cette première partie du poème que je souhaiterais à présent revenir en essayant de montrer la valeur d'une

telle composition pour l'ethnologue des techniques.

## Chaînes opératoires chantées

Dans la première partie du texte, le poète reconstitue dans une recherche d'exhaustivité évidente, contraint néanmoins par la métrique et par la rime du poème, l'ensemble du processus technique de fabrication de la tente, exactement comme on doit le faire en technologie culturelle<sup>11</sup> – à cette différence près que le poète le fait ici avec style et concision ! Dans un ordre chrono- et technologique, il séquence très méthodiquement le processus en cinq parties qui apparaissent dans les cinq premières strophes et qui font clairement ressortir des « chaînes opératoires », au sens de séries d'opérations techniques coordonnées et cohérentes, avec un début et une fin, dont la combinaison participe d'un même processus technique (Balfet 1991). Je présenterai ci-dessous les différentes strophes de ce poème en les mettant en regard avec des photographies réalisées au cours de l'enquête menée en Mauritanie dix ans plus tôt.

La première strophe est ainsi consacrée à l'activité de fabrication du fil de laine, qui passe par différentes étapes : la tonte (zezz), le battage du poil en deux phases (*at-tṣāṣ̑š̑* ; *la-ḥbāt*), le cardage (*at-tənwi*), le filage d'un fil à un brin (*la-ǵzīl*), d'un fil à deux brins (*le-brīm*) et le renforcement du fil (*le-mḥīt*). Outils, gestes, résultats recherchés par ces opérations techniques apparaissent clairement dans cette strophe :



Figure 3. La tonte (zezz) des animaux, Tagānt, juillet 1999 et Hodh el-Gharbi, novembre 1999

(cl. S. Boulay).



Figure 4. Premier battage collectif de la laine (*ət-tša<sup>c</sup>ši<sup>c</sup>*),  
Hodh oriental, janvier 2000

(cl. S. Boulay).



Figure 5. Deuxième opération de battage de la laine (*lə-ḥbâṭ*), individuelle cette fois, Tagânt, juillet 1999

(cl. S. Boulay).

‘âgeb zezz el-ḥayye wə gl̩<sup>c</sup>  
əš-šowk ij̩ dowr ət-tša<sup>c</sup>ši<sup>c</sup>  
*Après la tonte des animaux et l'extraction  
des épines, vient le tour du battage*  
š<sup>c</sup>arha w-ubarha tətw̩<sup>c</sup>

bi l-maṭrag lə-ḥbāṭ əl-meryûd  
*du poil et l'assouplissement de la laine*  
à l'aide du bâton dédié au battage  
yowḥað f-aqaršâl ət-tənwîc  
vum aqaršâl ileyn i<sup>c</sup>ûd  
*[la laine] passe par le peigne à carder*  
*de sorte que le fil devienne*  
qâbəl lə-ǵzîl əmləs rfîc  
mâ vih ṭhargîse. mekrûd  
*prêt à filer, souple et fin*  
*sans irrégularités, bien dur*  
u <sup>c</sup>âgəb lə-ǵzîl ijî tejmîc  
ðûk əjmâmât əl-ǵazal es-sûd  
*Et après le filage vient le regroupement*  
*des bobines de laine noires [à un brin]*  
mən kul əjmâmeyn yəntâbîc  
ṣâg brîm <sup>c</sup>le mabram <sup>c</sup>ûd  
*À partir de deux bobines on confectionne*  
*une bobine [de fil plus épais] à l'aide d'un fuseau*  
wə vewwet le-brîm asâbîc  
beyn utêd vi memḥaṭ memdûd  
*Le filage (fil retors à deux brins) prend plusieurs semaines*  
*Le fil est tendu entre deux pieux*  
wə l-maqṣûd bi le-mḥîṭ ənzîc  
ət-tšekrîf əl-heyṭ u maqṣûd  
*Et ce qu'on recherche par cette action c'est*  
*le renforcement du fil et ce qui est voulu ... [c'est le refrain]*





Figure 6. Opérations collectives de filage de la laine (*lə-ğzîl*), Tagânt, février 1999 et juillet 1999

(cl. S. Boulay).



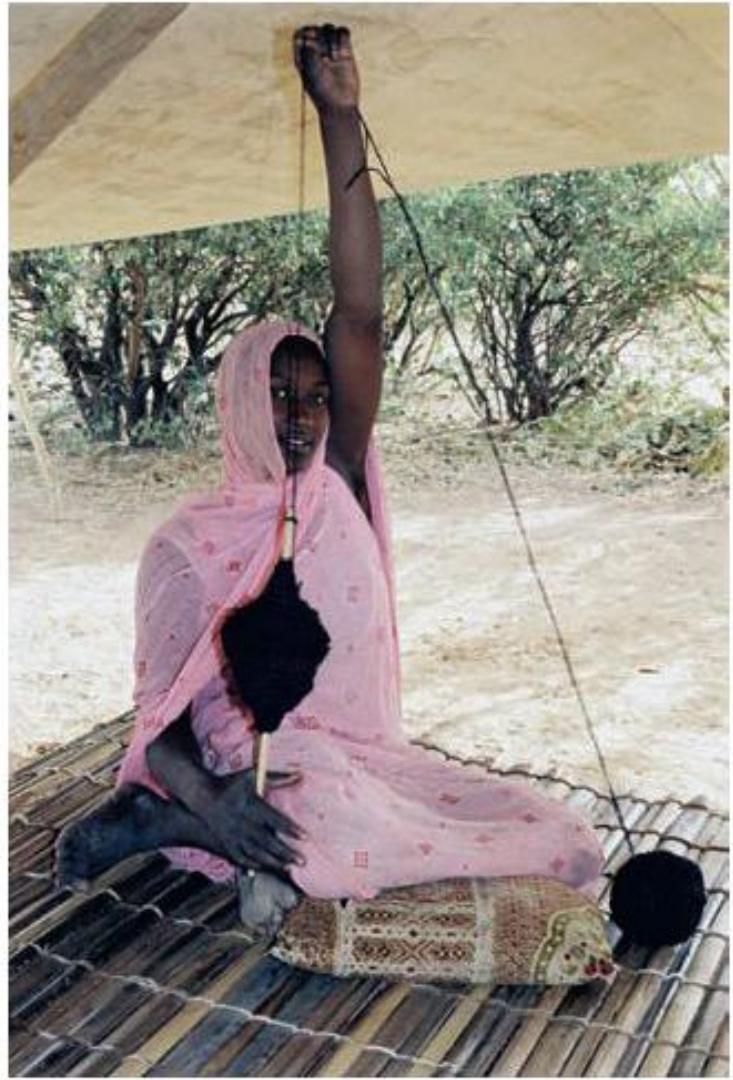


Figure 7. Réalisation par tordage (*le-brîm*) d'un fil à deux brins, à l'aide d'un fuseau, Brâkna, juin 2000

(cl. S. Boulay).

La deuxième strophe est, pour sa part, consacrée aux opérations d'ourdissage (*sedwa-t le-vlîj*) du métier à tisser horizontal à un rang de lisses, métier le plus simple dans la nomenclature de Leroi-Gourhan (1992 [1943]), qui est généralement installé à l'intérieur de la tente de la tisseuse, dans la partie *šarg* (sud ou est, selon les régions) habituellement réservée à l'accueil des hôtes. L'armature simple du métier est expliquée ainsi que son utilisation passant par le déplacement alternatif de la barre (*ez-zeblâh*) de lisse (*heyṭ an-nîre*) qui, une fois sur deux duites, fait passer la nappe inférieure des fils de chaîne au-dessus de la nappe supérieure.



Figure 8. Tissage (*nzîz*) de la bande de tente (*vlîj*), métier horizontal à un rang de lisses, Brâkna, juin 2000

(cl. S. Boulay).

mân le-mhîṭ i<sup>c</sup>ûd ət-tâkbâb  
 li s-sedwa wâḥad mân l-asbâb  
 À partir de son étirement vient le renvidage du fil en grosses  
 pelotes  
 Indispensable à l'ourdissage [du métier à tisser]  
 w utədeyn ijû geddâm əl-bâb  
 urâ l-awtâd i<sup>c</sup>ûd ə<sup>c</sup>mûd  
 Deux piquets sont plantés devant la porte <sup>12</sup> de la tente  
 Derrière ces deux piquets, on place un bâton  
 wa kîfet ðâk mrekkeb terkâb  
 mtîn ə<sup>c</sup>mûd oħar ma<sup>c</sup>gûd  
 Comme cela est attaché  
 solidement, un autre bâton auquel est nouée  
 vîħ ez-zeblûħ u mnewwi ḥâb  
 ḥeyt əs-sâdwa šôrhu merdûd  
 la lisse qui maintient  
 vers elle le fil du tissage toujours tendu  
 nâyir heyt wâḥad mensab  
 hâyr mâhum <sup>c</sup>anniy rəgowl  
 Le fil de lisse permettant le passage du fil [de trame]  
 à la perfection  
 el-ħeyt et-taħtâni yənjâb  
 taħtu ħeyt ən-nîre w-ilûd  
 le fil inférieur on le fait passer  
 sous la lisse et on le fait repasser  
 min dûn əl-vowgâni təglâb

heyṭ ən-nîre min vowg əl-<sup>c</sup>ûd  
*sous le fil supérieur et ainsi de suite*  
*La lisse au-dessus du bois*  
 u heyṭ glâdə-t lə-vlîj əhjâb  
 hâfed mən la-ḥlât əs-sudûd  
*Et le fil [blanc] du collier du vlîj<sup>13</sup> protège*  
*et prévient le chevauchement des nappes [de fil]*

La strophe suivante insiste sur les mesures attendues de la bande tissée, auxquelles la tisseuse doit se conformer, ainsi que sur les quelques instruments auxquels celle-ci aura recours, qui se résument au crochet métallique avec manche en bois (*medre*) servant à serrer les duites, à la barre de bois plate (*sowsyə*) qui sert à la fois à tasser les duites et à maintenir écartées les deux nappes de la chaîne, et à la navette de bois (*meyše*) le long de laquelle le fil de trame (*lahme*) est lâchement enroulé et que la tisseuse introduit entre les deux nappes qui passent alternativement l'une au-dessus de l'autre.



Figure 9. Passage de la navette entre les deux nappes de fil, Brâkna, juin 2000

(cl. S. Boulay).

aqyâs əl-<sup>c</sup>ard ijî b-əwzât  
 u b-ləwzât aqyâs əl-marât  
*La mesure de la largeur se fait en əwzât*  
*Et en əwzât se mesurent les mère<sup>14</sup>*  
 luwze mən <sup>c</sup>and ṭlett ṭarḥât  
<sup>c</sup>ašra mən ədâk el-<sup>c</sup>ad t<sup>c</sup>ûd  
*Lewze se compose de trois unités [de fil]*  
*Dix d'entre elles (əwzât) constituent*

mâra w i-<sup>c</sup>ûd <sup>c</sup>la mulâ-t  
 le-vlîj iħtiyâr əl-mənšûd  
*une mère et il revient à la tisseuse*  
*de faire son choix*  
 mən <sup>c</sup>ad əl-malât u ðə vât  
 bîħ aqyâs ħyâm əl-judûd  
*Conformément aux mesures qui ont déjà*  
*été celles des tentes de nos aïeux*  
 w-elli ħarûrî mən l-alât  
 i<sup>c</sup>ûd ma<sup>c</sup>a s-sedwa mowjûd  
*Et les instruments nécessaires*  
*au commencement du tissage sont*  
 sowsyə-t ən-nzîz əħams ħowmât  
 fî l-<sup>c</sup>ard u medre-t kazze-t gûd  
*une barre de tassement de cinq pouces*  
*de largeur, un medre pour serrer les duites*  
 lə-ħyût ilâ kazz əl-karrât  
 hâħa maħdûr u ðə mərvûd  
*pour des mailles bien tassées*  
*L'une abaissée et l'autre soulevée*  
 u meyše-t laħme-t le-vlîj uvât  
 l-alât v-ðə l-<sup>c</sup>ad əl-ma<sup>c</sup>dûd  
*La navette de laine de chameau s'achève*  
*Et disparaît dans ce décompte limité*

Le poète aborde ensuite un temps fort du processus de fabrication du vélum : l’assemblage (*tentâm*) des bandes de tentes au point de surjet (*ħsell*) et la couture des petites attaches de bois (*aħrâb əl-<sup>c</sup>ûd*) auxquelles les cordes de tension seront arrimées, ultime étape technique indispensable à la (re)naissance d'une tente, évoquée d'ailleurs dans le refrain. Passé la réalisation de la première tente, au cours de laquelle la totalité du vélum doit être confectionnée (par la mère d'une jeune mariée et par ses proches), celui-ci sera ensuite défaire et refait tous les trois ou quatre ans, selon un roulement entre les trois générations de *vilje*<sup>15</sup>. Cette activité collective de couture, décisive pour la solidité ultérieure de la *ħayma*, s'effectue sur une journée et mobilise un collectif de femmes partageant des liens de parenté et/ou de sujétion, dans le cadre d'un système d'entraide réciproque fortement valorisé et ritualisé, bien connu au Maghreb (Bourdieu 2000 [1972] ; Laoust 1935) sous le nom de *twîze* (Boulay 2003b) :

yebde le-ħyât mən ət-tnâðîr  
 le-mtâneb wə l-vilje wə n-ntîr  
*La couture [du vélum] débute par la disposition*  
*des mtâneb<sup>16</sup> et des vilje et le déploiement*  
 aħbâl əj-jabr u kazz əkṣîr  
 rôs əl-vilje f-elli ma<sup>c</sup>ħûd

*des cordes d'ourlet et la tension  
des extrémités des vilje habituellement  
c̄la ḥabl əj-jabr u taḥḍīr  
əl- ḥayma li š-šell f-le<sup>c</sup>gûd  
Sur les cordes d'ourlet et la préparation  
de la tente pour l'assemblage des vilje au surjet  
twîze mâ vîha takṣîr  
lâ vi l-mâl u lâ vi l-məjhûd  
L'entraide se fait sans ménagement  
Ni dans les dépenses, ni dans les efforts  
mən waqt ez-zezz ileyn nšîr  
əl-ḥayma tuḥayyaṭ məkdûd  
Dès la tonte jusqu'au déploiement  
de la tente cousue convenablement  
beḍl əl-jihd u medd ət-tnowṭîr  
c̄awn əl-matâ<sup>c</sup> bla ḥudûd  
Énergiquement et avec largesse  
Le partage des biens est sans limite*



Figure 10. Activité collective (twîze) d'assemblage (tentâm) des différents éléments du vélum, Brâkna, juin 2000

(cl. S. Boulay).



Figure 11. Couture des attaches de bois (*ahrâb al-cûd*) sur les ourlets latéraux du vélum, auxquelles les cordes seront arrimées, Brâkna, juin 2000

(cl. S. Boulay).

Le déploiement de la tente neuve (ou réparée) ne saurait s'opérer sans la touche esthétique finale qui doit faire de celle-ci un espace agréable à la vue, et de belle tenue, censé refléter les qualités et le statut de sa propriétaire. La « parure » (*hfûl*) de la tente renvoie en effet à la parure de l'épouse, le lexique architectural de la tente suggérant un corps humain, féminisé par la présence en son sommet d'un « collier » et d'un élément de la coiffure féminine traditionnelle (Boulay 2003a : 235-239). Cette touche esthétique, bien que discrète, est omniprésente tant à l'extérieur de la tente qu'à l'intérieur, sous la petite faîtière bombée dans laquelle les deux mâts de la tente viennent se loger, dans le choix des tissus des parois ou dans le décor des deux pieux relevant la bandelette avant de la tente.

turakkab lə-ḥrâb u lə-hgâb  
 twaṣṣal l-awtâd b-laḥrâb  
*On attache les arceaux de tension et les cordes*  
*On relie les piquets aux arceaux*  
 wa ṭrâyg zeynât v-lebwâb  
 turakkab b- ətgaḥmîn ikûd  
*De jolies décosations aux portes*  
*sont suspendues avec une rare splendeur*  
 bîh ez-zeyn u tâdlît ahdâb  
 ḥammâr <sup>c</sup>la la<sup>c</sup>ṣâm ijûd  
*Par leur beauté et la suspension des pompons*  
*de la faîtière, au-dessus de la corde qui met en relief*  
 bi z-zeyn ərkâyz mâ tən<sup>c</sup>âb  
 kevye u bnâyg mən le-bnûd  
*la beauté indiscutable des mâts*  
*Les parois, les cloisons enjolivées par des tissus remarquables*  
 tafṣal beyn əj-jmû<sup>c</sup> eš-šebâb  
 vi l-ḥayma wə š-šiyyib lə-<sup>c</sup>gûd  
*Qui séparent les réunions des jeunes*  
*dans la tente de celles des vieux assis*

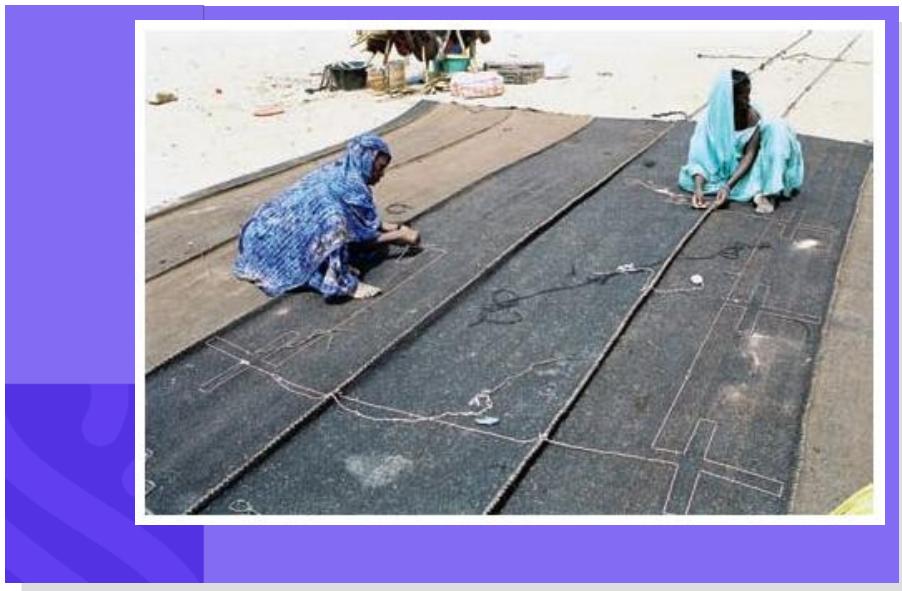


Figure 12. Réalisation du motif décoratif encadrant le point central du vélum, appelé “collier de la tente” (*glâda-t əl-ḥayma*), Brâkna, juin 2000

(cl. S. Boulay).

Si la première partie du poème semble assez bien restituer les différentes dimensions du processus de fabrication de la tente (séquences logiques, rythmes, mesures, outils, terminologie, etc.), elle n'en fait pas moins ressortir les choix faits par le poète de mettre

davantage en avant certains aspects au détriment d'autres, des instances ou des absences, qui peuvent être confrontés aux choix de l'ethnologue sur le terrain, choix qui transparaissent d'ailleurs bien souvent dans les images et les croquis réalisés ou non par ce dernier.

## Dialogue fécond entre littérature et ethnographie

Ainsi ce poème enrichit-il un corpus ethnographique dont je savais qu'il présenterait inévitablement des approximations voire des lacunes, ne serait-ce que parce que ces activités techniques avaient été reconstituées au prix de déplacements incessants entre des campements de différentes régions, l'ensemble du processus technique ne pouvant être observé dans un seul campement. Sur le terrain, j'avais souvent eu le sentiment de me trouver face à un gigantesque puzzle technique dont il me fallait, *primo*, rassembler les pièces, recueillies assez hasardeusement aux quatre coins d'un territoire vaste comme deux fois la France, et *secundo*, les assembler en veillant à la cohésion de l'ensemble.

Le principal apport de ce poème<sup>17</sup> pour l'ethnologue des techniques, du moins dans cette première partie, réside indéniablement dans l'effort d'assemblage des différentes chaînes opératoires aboutissant à la réalisation du vélum de la tente, œuvre inédite pour des savoirs techniques qui, par ailleurs, restaient habituellement peu verbalisés et qui se transmettaient essentiellement par l'observation et la pratique<sup>18</sup>. La précision des descriptions de Za<sup>c</sup>îm<sup>c</sup>Ellâl suggère en effet une entreprise, d'une part, de recueil d'informations auprès des femmes sahraouies qui ont pratiqué ou connu ces activités et, d'autre part, de reconstitution d'un ensemble technique organisé<sup>19</sup>. Quand la mise en mots restitue la richesse de ces activités, leur mise en texte rend leur cohérence (Mahias 1989).

Ce poème procure en outre une bonne idée de la façon dont le film de l'action technique est représenté dans l'imaginaire collectif, de ce que la société a gardé de ces activités et de tout ce qu'elles charriaient d'éléments « non techniques » : langue, valeurs, rythmes, organisation sociale, importance esthétique. Mais tandis que l'enquête ethnographique avait identifié trois chaînes opératoires principales (confection du fil ; tissage, dont l'ourdissage ; couture du vélum, incluant sa décoration) et une chaîne opératoire annexe (la réparation cyclique des bandes tissées), le poète ne scandait/découpait pas le processus technique tout à fait de la même manière ni selon les mêmes critères.

Comme le rappelle très clairement le refrain, le poète fait d'abord le choix de nous parler d'une tente nouvellement et entièrement créée (*an-nesû*), et donc d'exclure de son propos la question de l'entretien de

celle-ci, qui intervient tous les trois ou quatre ans, soit parce qu'il juge cet aspect du processus anecdotique, soit parce que les femmes qu'il a interrogées ne mettaient pas cet aspect en avant dans leurs récits techniques. Pourtant, la tente n'étant fabriquée entièrement qu'une seule fois (quelques années après le mariage), la réparation des bandes tissées est cruciale pour la solidité de l'habitation nomade et sa résistance aux dangers extérieurs, tant climatiques que symboliques (mauvais œil, infortune). Cette action est d'ailleurs généralement confiée aux mains d'une femme réputée pour ses goûts raffinés et sa baraka qu'elle transmet à la tente, garantie supplémentaire face aux dangers du désert (Boulay 2003a : 448-452).



Figure 13. Gros plan sur le raccommodage (*redd*) d'un *vlîj* usé, Brâkna, juin 2000

(cl. S. Boulay).

Ensuite, on remarque que le poète met ostensiblement l'accent sur le tissage et la couture du vélum (quatre strophes sur cinq), alors que c'est la chaîne opératoire de confection du fil qui, mobilisant quasiment toute l'année les femmes des campements dans des travaux d'entraide, constituait l'une des activités féminines principales et donnait lieu à une vie sociale intense. Ce parti pris s'explique sans doute par le caractère routinier et relativement simple de ces opérations de confection du fil, tandis que l'ourdissage du métier et le tissage exigeaient un savoir-faire plus spécialisé et une implication plus personnelle de la part de la tisseuse, ainsi que des qualités de dextérité et de patience chez celle-ci, que toutes les femmes n'étaient pas censées posséder. À l'inverse, n'ayant pu assister à cette opération d'ourdissage au cours de l'enquête de terrain, je ne lui avais pas réservé de place particulière dans mon ethnographie. Quant à la couture du vélum, qui exige des compétences techniques et esthétiques indispensables à la production d'une tente fiable, c'est son

caractère à la fois événementiel, ritualisé et crucial pour la vie ultérieure de la tente et de la famille qui, à n'en pas douter, lui confère une place importante dans la description du poète.

En outre, le choix fait par le poète de dédier une strophe entière de sa chanson au décor de la tente est sans doute fidèle à l'imaginaire collectif dans lequel l'esthétique de la tente, qui se résume pourtant à quelques éléments discrets, renvoie métaphoriquement aux qualités de la mère de famille et à l'honneur de l'homme marié (*məṭhayyəm*, littéralement « un homme doté d'une tente ») : on ne parle pas directement à un homme de sa tente, et on ne lui fait encore moins de compliments sur celle-ci ! Ces opérations, que j'avais estimées plus que secondaires dans la chaîne opératoire de couture du vélum, sans doute parce que je n'avais pu que partiellement assister à ces activités de décoration, sont jugées importantes symboliquement par la société, d'autant que ces décors de laine blanche ont également des vertus bénéfiques (attirer la prospérité sur la tente) et protectrices (Boulay 2003a : 249-250).

Cette chanson apporte donc à mon ethnographie une vision émique et intégrée du processus technique, et réciproquement, sans les matériaux ethnographiques patiemment accumulés, même de façon discontinue, une décennie plus tôt, j'aurais été bien en peine de saisir toute l'importance de cette composition. Tout d'abord parce que mes compétences linguistiques étaient alors bien trop limitées pour en entendre la teneur. Ensuite, parce que je considérais à l'époque comme un préalable incontournable de me familiariser physiquement avec ces techniques et avec tout ce qu'elles drainaient de vie sociale et culturelle, de rapports sociaux, d'échanges économiques, de temporalités... aspects qui font précisément défaut à ce poème.

En faisant dialoguer littérature et technologie, ce poème-artefact, fait de matière(s), de sons et support de mémoire, permet de dépasser les éternels dualismes entre matériel et immatériel (Bromberger 2014), entre technique et société (Latour & Lemonnier 1994), entre parole et objet, (re)donnant une texture à des choses disparues ou en voie de disparition.

## **Le poète gardien des mots, technologue de la mémoire, encyclopédiste de la culture**

C'est en effet la portée mémorielle de ce poème qui ressort de cet inventaire fastidieux : le poète consigne dans cette parole versifiée une somme d'informations sur la tente, qui ne semble pouvoir être égalée, tant en termes de contenu que de forme, jugée très aboutie par les nombreuses personnes auxquelles ce poème a été présenté. Za<sup>c</sup>im<sup>1</sup> Ellâl s'improvise ici en griot – puisque la poésie épique du *theydîn* est

normalement le monopole des griots maures – se faisant ainsi le gardien de sa culture, de sa langue et de savoirs menacés. Il va même au-delà, en réactualisant un registre poétique et musical tombé en désuétude, en Mauritanie notamment, où les griots ne composent plus de *theydîn* depuis plusieurs décennies, le genre n'étant plus considéré d'actualité faute de guerres et de valeureux combattants !

Le choix par le poète du *theydîn* n'est d'ailleurs pas anodin car, dans ce registre en apparence dédié à un brave guerrier et à ses hauts faits, on transmettait en fait une multitude d'informations sur l'histoire des familles et des tribus, la description de paysages, les valeurs, mais aussi sur des questions plus matérielles comme le foncier, de la même manière qu'un poème d'amour peut en réalité toucher par le message politique ou satirique qu'il porte. Contrairement aux autres registres qui valorisent les poèmes courts et concis, la pièce de *theydîn* sera, parmi d'autres critères de métrique et de langue, jugée à l'aune de sa longueur. Dans la société maure, où l'écrit est resté longtemps le monopole de quelques familles maraboutiques et réservé aux sujets religieux et juridiques, la poésie a été, et jusque récemment, un canal essentiel de conservation et de transmission des connaissances, y compris dans les domaines techniques et artistiques. Ainsi par exemple, les poèmes dédiés au savoir-faire des « forgerons » ne sont pas rares même s'ils ne sont pas valorisés par le reste de la société ; *idem* des connaissances sur la navigation et la pêche chez les Imrâgen du littoral atlantique (Artaud 2011), ou encore des poèmes consacrés à la musique maure et à ses spécificités, etc.

Outre la forme de cet archivage qui conditionne sa diffusion, c'est la question du support de l'archive, de la trace matérielle et de sa pérennité qui est posée<sup>20</sup>. Tandis que je passai par l'écrit et par l'image pour consigner ces données et les restituer dans un document académique destiné somme toute à un public restreint, Zaïm Ellâl privilégiait la parole rimée et chantée pour toucher sa société tout entière. Et si la sauvegarde d'une telle œuvre reposait largement sur son éclat esthétique, gage de sa diffusion, celle-ci exigeait, à l'heure où la plupart des jeunes Sahraouis possèdent un téléphone portable et ont accès à l'internet, sa numérisation et donc sa matérialisation, qui plus est dans un contexte politique qui entrave largement les circulations. Notons que le poème circulait, au moment où nous l'avons recueilli (et je pense que c'est toujours le cas), uniquement sous la forme d'un enregistrement sonore : il n'avait pas été mis en images sur YouTube comme c'est souvent le cas aujourd'hui, et ne disposait encore moins de version écrite, bien qu'il ait été inévitablement mis par écrit par le poète, au vu des mensurations et de la sophistication de ce texte<sup>21</sup>.

Ce choix de diffuser la performance orale du poète et non uniquement le texte est, on le verra, indispensable à la transmission du sens politique de l'œuvre<sup>22</sup> et surtout révélateur d'une volonté de toucher

au plus vite l'auditoire le plus large possible, au-delà des frontières et du Mur qui « ceinture » les territoires occupés. De plus, la numérisation de cette prestation introduit une rupture dans les modes « traditionnels » de transmission des poèmes qui laissaient la part belle à des interprétations et à des variantes différentes au fil de leur diffusion, puisque la numérisation a tendance à figer cette performance en une version unique et canonique, tout en permettant une diffusion très vaste et rapide. Reste à savoir dans quelles conditions cet enregistrement a été effectué (enregistrement amateur ou commande de la Radio ou du ministère de la Culture de la Rasd ?) et quel contrôle a pu exercer le poète sur l'enregistrement de ce poème et sa diffusion<sup>23</sup>.

L'autre nouveauté est que c'est un homme qui donne accès à et magnifie des savoirs féminins qui lui sont normalement interdits. Si, par exemple, un homme s'approche par mégarde d'un endroit où se déroule l'une de ces opérations collectives, il est alors immédiatement ciblé et mis au défi (*maqṣûd*) par les femmes, déchaînées, son boubou attrapé voire déchiré, jusqu'à ce qu'il soit obligé, suivant la formule rituelle, de verser un dédommagement pour avoir commis ce forfait : « *Minhu bukum ? Minhu ummkum ? Min lahi ḡaddikum ? Qaṣdīna !* » (« Qui est votre père ? Qui est votre mère ? Qui va vous nourrir ? Faites-nous un don ! » [Boulay 2003a : 410]). Cette formule rappelle bien la dette contractée par les hommes vis-à-vis des femmes qui les font vivre, et vis-à-vis de leur « tente » sans laquelle ils ne sont rien.

Ces savoirs se transmettaient habituellement de mère en fille par la pratique et l'observation, et ce, même si une jeune femme ne participait jamais, par pudeur, ni à la fabrication de sa première tente – le cas contraire signifierait qu'elle assume d'emblée sa sexualité au vu et au su de tous –, ni bien souvent à la première réparation de sa tente quelques années plus tard. Tandis que la poésie est un art quasi exclusivement masculin et dispose d'une visibilité sans équivalent dans cette culture ouest-saharienne, la culture matérielle et maternelle de la tente, enfouie en chaque individu, n'était jamais abordée dans les conversations du quotidien, et encore moins dans ce domaine jugé très sérieux de la poésie, celui de la parole des hommes. Le poète brave donc ici un interdit, celui de parler en public de la tente et du monde féminin et maternel, en rendant visible ou plutôt audible, un pan entier de la culture jalousement dissimulé.

C'est aussi sa langue que le poète défend car ce sont bien ici les mots qui gardent la mémoire des choses. La tente – et les objets qu'elle abritait – disparaît dans les camps de réfugiés de Tindouf, ainsi que les techniques qu'elle mobilisait. Aussi leur mémoire doit-elle demeurer. Les rares tentes noires en laine encore visibles dans les camps où je me suis rendu pour la première fois en février-mars 2015, n'ont plus en effet qu'une fonction folklorique, montées lors de diverses festivités. Les réfugiés vivent dans des tentes appelées non plus « *hayma* » mais

« *geytûn* », que les femmes réalisent à partir de rouleaux de toile épaisse fournis très sporadiquement par le Haut-Commissariat pour les réfugiés. Ces *geytûn* ont une durée de vie de cinq ans environ et sont confectionnées dans le cadre de travaux d'entraide féminins (*twîze*). Ce n'est, là encore, pas anodin si le poète investit ce registre du *theydîn* dont l'un des canons est justement l'archaïsme de la langue : plus que dans d'autres registres poétiques où la « pureté » de la langue est aussi un critère important d'évaluation, le *theydîn* privilégie les mots rares voire oubliés. On l'a dit, le poète du Front Polisario est allé si loin dans la recherche des termes les plus techniques, que le contenu de son poème restait pour partie incompréhensible aux jeunes Sahraouis des « territoires occupés » parmi lesquels ce poème circulait. Leur connaissance de la langue maternelle s'est en effet assez vite dégradée au contact de l'arabe dialectal marocain et de l'arabe médian des chaînes télévisées d'information. Il en a été de même lors du premier travail de traduction entrepris sur le terrain, qui obligeait régulièrement mes collaborateurs à téléphoner à une parente âgée pour lui demander le sens de tel ou tel terme *ḥassânniyya*.



Figure 14. Reconstitution des techniques de fabrication du fil de laine et de tissage, exposée lors de la 3<sup>e</sup> Conférence

Le poète se dépasse artistiquement pour proposer un hymne à la tente qui ne puisse être égalé dans le futur, un texte poétique de référence sur la *hayma*, ses objets et ses techniques. Cette recherche du lexique le plus « traditionnel » (c'est ainsi que les gens le commentaient) vise ainsi à rappeler la richesse de cette langue et de cette culture, non pas tant à ceux qui chercheraient à l'essentialiser et à la contrôler, mais surtout aux jeunes Sahraouis (*ahl eṣ-ṣaḥra'*) auxquels ce poème s'adresse en premier lieu. Cette connaissance intime et poussée des objets et des techniques de la tente fait du poète et des Sahraouis les dépositaires légitimes de cette culture. L'éclat esthétique du poème et la richesse de son contenu conditionnent sa diffusion, elle-même déterminante pour maintenir vivant ce pan entier de la culture nomade et de la langue.

L'analyse pourrait évidemment en rester à la portée cognitive et mémorielle de cette chanson dédiée à un objet menacé d'oubli, si les initiés ne voyaient immédiatement en cette performance un chant très politique, dernier aspect qui retiendra à présent notre attention.

## Sens de cet inventaire chanté, du technique au politique

C'est à l'occasion d'une conférence que je donnai récemment à Nouakchott et lors de laquelle une partie de l'assistance se leva pour acclamer, non pas évidemment le conférencier, mais bien l'auteur du poème dont je diffusai un extrait, galvanisée par cette musique envoûtante du mode *khal vâgu*, que je compris que la force de ce poème résidait sans doute dans la dissonance entre, d'une part, sa teneur très descriptive et matérielle et, d'autre part, son style artistique appelant au combat. Le succès de ce poème reposait incontestablement sur cette équation entre deux dimensions du monde social généralement opposées, entre deux registres habituellement jugés inconciliables car trop concret, pour l'un, et trop abstrait, pour l'autre. Comme si le coup de maître du poète était précisément de ne jamais faire mention de politique dans le corps du texte, ni moins encore du colonisateur marocain ; il suffisait à l'auteur de chanter cet emblème de la culture ouest-saharienne sur un mode guerrier pour donner à ce texte une portée politique énorme<sup>24</sup>. Au-delà de la légitimité politique (Bourdieu 2001) du poète (responsable au sein du ministère de la Culture de la Rasd et combattant de l'Armée

populaire de libération sahraouie), on voit bien ici à quel point c'est la performance orale et musicale qui donne toute son efficacité (au sens maussien) à la double compétence technique du poète - la connaissance des techniques de fabrication de la tente et le savoir-faire poétique. Quelle pouvait être alors la teneur du message politique du poète ?

C'est évidemment le contexte de production de ce poème qui permet d'en éclairer la sémantique politique. Za<sup>c</sup>îm<sup>c</sup>Ellâl compose en effet son poème dans une période de compétition patrimoniale intense entre les autorités marocaines et la Rasd, mais aussi la Mauritanie voisine, autour d'une culture maure qui cristallise aujourd'hui toutes les ambitions territoriales et politiques, comme si occuper/valoriser cette culture était devenu le sésame d'une souveraineté reconnue sur cet espace convoité. Pour l'État marocain, il s'agit, en culturalisant et en dépolitisant dans un même mouvement l'appellation militante de « peuple sahraoui » (Mitatre 2011 : 222), de prouver que le particularisme culturel des Sahraouis a toute sa place dans une Nation marocaine moderne et plurielle, rappelant toutefois que cette culture, récemment rebaptisée « hassanie », en référence à la langue, est diffuse et n'est pas propre aux Sahraouis. La Mauritanie, pour sa part, voit dans cette coûteuse entreprise marocaine de patrimonialisation une atteinte à son leadership culturel dans la région, légitimé par la présence, sur son territoire, des principales familles de griots. Le Front Polisario se fait quant à lui le chantre d'une certaine pureté culturelle, qu'il va chercher dans la culture la plus traditionnelle et la langue la plus classique (contrairement aux deux États voisins qui intègrent d'autres composantes culturelles et linguistiques), à l'image du poème présenté ici.

L'identité culturelle que le poète tente de défendre repose largement sur le « style » matériel qui ressort de ce « déballage » verbal d'objets et de techniques. C'est en effet cette architecture textile singulière, de dimensions modestes, à la forme pyramidale caractéristique, abritant un mobilier qui la différencie des sociétés voisines, qui a rendu possible l'épanouissement de cette culture ouest-saharienne, de ce dialecte arabe, de cet art de vivre et de ces valeurs (hospitalité, générosité, solidarité), dans lesquels les « gens du Sahara » se retrouvent, que le poète célèbre. Ce qui fait « style » (Leroi-Gourhan 1965 ; Martinelli 2005) ici, c'est bien l'enchevêtrément d'une langue et d'un art de vivre, associés à une éthique (Hincker 2005b) qui les distingue de la population marocaine, massivement implantée aujourd'hui dans les territoires occupés ainsi que, si l'on tient compte du lexique employé, des Mauritaniens qui relèvent d'infimes variantes dans certains noms de techniques ou d'objets employés par Za<sup>c</sup>îm<sup>c</sup>Ellâl et par les Sahraouis, hassânonophones du Sahara Occidental.



Figure 15. Femme en tenue d'apparat, portant la parure de mariée, ceinte du drapeau de la Rasd et brandissant une tente miniature, à l'occasion du défilé du 27 février 2015, journée commémorant la date de la création de la Rasd, Wilaya de Smara, camps de réfugiés de Tindouf, février 2015

(cl. S. Boulay).

Dans cette société en crise du fait de l'exil et de la répression, la tente apparaît comme le dernier rempart aux profondes transformations sociales et à l'assimilation culturelle. C'est pour sa dignité, dont la tente et les femmes étaient les gardiennes, et pour celle des jeunes Sahraouis, que Zaââm Ellâl se dépasse artistiquement ici. Maintenir vivants ces savoirs sur la tente, c'est préserver la société d'une crise de valeurs profonde dont elle peinerait à se relever. Car, au-delà de la culture matérielle et maternelle qu'elle incarne, la tente est ce qui permet à chacun de rester debout et de se situer au sein du tissu social. Connaître (au sens de « naître avec ») cette culture et cette langue donne une légitimité sur cette terre confisquée, légitimité des

Sahraouis sur laquelle achoppe le règlement de la question du Sahara Occidental depuis 1975.

Enfin, cet art de vivre véhicule un ethos nomade, que l'on tente de préserver malgré l'assignation à résider, depuis quarante ans, dans des camps de réfugiés ou dans des villes aux libertés confisquées, face à un ethos sédentaire que la puissance occupante veut d'imposer comme synonyme de civilisation, de progrès et d'ordre. Dresser sa tente, c'est non seulement être visible socialement, c'est aussi se donner la possibilité d'exprimer librement une opinion politique voire une parole contestataire, comme le campement des indignés de Gdeïm Izîk, dans les territoires occupés, l'avait illustré en octobre et novembre 2010, démantelé de force par les autorités marocaines, qui interdisent depuis les regroupements spontanés de *hayma* à proximité des villes (Veguilla Del Moral 2013), ce qui équivaut pour les Sahraouis à leur dénier le droit d'exister.



Figure 16. Images du campement de protestation de Gdeïm Izîk, avant et après son démantèlement par les forces de l'ordre marocaines, octobre-novembre 2010

[\[theprisma.co.uk/2012/07/30/the-saharawi-resistance-on-film\]](http://theprisma.co.uk/2012/07/30/the-saharawi-resistance-on-film)





Figure 17. Panneau situé sur la route longeant la plage de Laayoune, Sahara Occidental, interdisant le montage des tentes “hors des lieux autorisés”, juillet 2011  
(cl. S. Boulay).

\*\*

À travers l'étude de ce récit technique versifié, révolutionnaire par bien des aspects, j'ai souhaité rappeler à quel point une ethnographie dynamique des faits techniques, attentive aux changements de contexte sociopolitique, couplant enquête orale et observation, et résolument inscrite dans la longue durée, peut permettre de mettre au jour des pans entiers de la culture *qu'on ne saurait saisir autrement* (Lemonnier 2004).

Derrière l'image très matérielle que suggère cet inventaire, c'est en effet l'essence la plus intime, la plus secrète de sa culture que le poète est allé chercher pour riposter aux politiques marocaines d'assimilation forcée. Le dernier refuge c'est le monde des femmes, le monde de la mère, le tissé, qui enveloppent toutes les relations sociales et médiatisent les compétitions politiques dans cette société (Bonte 2008), matrice que les hommes protègent jalousement car ils savent que sans la tente ils ne sont rien.

Cet hommage du poète à ce symbole féminin met par ailleurs en lumière le pouvoir et les droits singuliers dont jouissent les femmes maures, comparativement aux femmes d'autres pays du Maghreb et du monde musulman, ainsi que le rôle qu'ont joué les femmes sahraouies dans la guerre de libération (1976-1991) et dans la vie des camps de réfugiés de Tindouf, et qu'elles continuent de jouer aujourd'hui en politique, à l'image de l'activiste Aminatou Haidar, icône contemporaine de la résistance pacifique à l'occupation marocaine.

C'est l'attachement indéfectible à sa culture nomade menacée qui pousse Za'îm 'Ellâl à faire cet improbable grand écart entre le monde des objets domestiques et l'univers politique, qui invite le poète-technologue à composer ce grand récit d'une culture saharienne, récit mêlant les éléments les plus visibles de celle-ci, la musique et le verbe, avec ce qui est habituellement laissé dans l'ombre, car siège de la dignité et de l'identité de chacun, confondant admirablement les mots et les choses, le technique et le social, pour restituer à sa culture sa texture, son unité et sa beauté.

## Notes

1. Le Front populaire de libération de la Saguia el Hamra et du Rio de Oro a été créé le 10 mai 1973, avec pour principaux objectifs l'accession du peuple sahraoui à la souveraineté sur le Sahara Occidental et la construction d'une société nouvelle, faisant table rase des inégalités sociales (tribales, statutaires, de genre), cf. Sophie Caratini (2003). Le Front Prolisario, mouvement politique armé, a donné naissance le 27 février 1976 à un État indépendant, la République arabe sahraouie démocratique (Rasd).

2. Issu d'une importante famille de poètes et longtemps « combattant » (*muqâtil*) du Front Polisario, Zaïm Ellâl est depuis quelques années responsable de la Direction des arts populaires au ministère de la Culture de la République arabe sahraouie démocratique.

3. Le *ḥassâniyya* est transcrit ainsi : t pour ئ (th anglais de « think ») ; ڻ pour ڻ (h aspiré) ; ڻ pour ڻ (jota espagnole) ; ڏ pour ڏ (th anglais de « the ») ; ڻ pour ڻ (ch français) ; ڻ pour ڻ (s emphatique) ; ڏ pour ڏ (d emphatique) ; ڻ pour ڻ (t emphatique) ; ڻ pour z (ڻ) emphatisé ; ڏ pour ڏ (ڏ emphatique) ; c pour ڻ ; ڻ pour ڻ (r grasse) ; les voyelles longues sont indiquées par un accent circonflexe : ڻ, ڻ, ڻ.

4. Le territoire « traditionnel » des Maures ou Biḍān s'étendait *grossost modo* du fleuve Sénégal à l'Oued Noun, incluant la Mauritanie, le Sahara Occidental et l'extrême Sud marocain actuels, et de l'Atlantique à la région de Tombouctou au Mali.

5. Cette recherche a bénéficié du précieux concours du Centre Population & Développement, (Ceped Umr 196, Université Paris Descartes-Ird), du projet (Anr) Miprimo « La migration prise aux mots » (2010-2013) et, plus récemment, du programme MINWEB « Minorités numériques et circulation de messages politiques sur le web au Sahara » (2014-2016).

6. Le گâv est la forme la plus répandue de la poésie dialectale ہassâniyya, poème généralement de deux vers constitués chacun de deux hémistiches. Les rimes sont croisées : la première hémistiche rime avec la troisième, la deuxième avec la quatrième (ab/ab). Les huit strophes forment ce que l'on appelle des *tla<sup>c</sup>* (pl. de *tla<sup>c</sup>a*), poèmes plus longs le plus souvent structurés ainsi : aa/ab/ab/ab/ab/...

7. Sur la musique maure, cf. l'ouvrage de référence de Michel Guignard (2005).

8. Ce poème très riche a été transcrit et sommairement traduit avec l'aide d'un Sahraoui de Dakhla (territoires occupés), dont je préfère taire l'identité ici pour des raisons de sécurité, le tout fin juillet 2011 ; la traduction a été révisée à Nouakchott avec l'aide du poète mauritanien Mohamed Ould Bowba, en janvier 2014. Je tiens à les remercier chaleureusement ici. Les ultimes problèmes de traduction ont pu être réglés directement auprès de l'auteur du poème, rencontré

fin février 2015, dans les camps de réfugiés de Tindouf.

9. Pour un autre exemple de « récit textile » au Maghreb, cf. l'article de Véronique Pardo (2004).

10. Pour une description de cet objet et de son importance sociale, cf. Sébastien Boulay (2006). Notons que ce meuble est absent de la culture matérielle des grands nomades sahariens voisins, les Touaregs (Hincker 2005a) qui d'ailleurs n'utilisent pas la tente en poil, mais des tentes en cuir ou en nattes (Nicolaisen & Nicolaisen 1997).

11. Pour un exemple d'enquête de technologie culturelle sur le tissage au Maghreb, faisant la part belle à la linguistique, on pourra consulter l'article récemment réédité de Claude Lefébure (2010 [1978]) dans la revue *Techniques & culture*.

12. Ce qu'on appelle littéralement les « portes » de la tente sont les deux pieux qui relèvent la bandelette avant du vélum et auxquels sont suspendues des décos tissées et brodées.

13. Le *vlj* désigne la bande tissée dont la couture avec d'autres bandes tissées, neuves ou anciennes et reprises, constitueront le vélum de la tente. Le « collier » (*glâde*) est normalement associé au vélum et non uniquement au *vlj*, et désigne le grand motif réalisé à points lancés, au fil de laine blanche, autour du sommet de la tente, à des fins décoratives et prophylactiques (Boulay 2003a : 245-248, 458-459).

14. La largeur des bandes tissées est estimée non pas en coudées ( $\partial\ ra^c$ , pl.  $\partial\ er^c a$ ) mais en *mère*, unité de mesure correspondant à trente fils de chaîne. Certains *vilje* comptent sept *mère* de largeur, d'autres huit ou neuf, selon l'épaisseur du fil et les dimensions du vélum souhaitées, pour une longueur comprise en moyenne entre quatorze et dix-huit coudées (soit 7 et 9 mètres environ). Une *mère* équivaut à dix *awzât*.

15. Les *vilje* les plus anciens (de troisième génération) seront extraits du vélum et mis au rebut du fait de leur état d'usure avancé, ou plus souvent reconvertis en bourre de coussins de bât ; les *vilje* de deuxième génération remplaceront, après avoir été soigneusement reprises, les précédents à l'arrière du vélum, partie la moins visible quand on fait face à la tente ; les *vilje* de première génération qui se trouvaient au centre du vélum (où la tension use le plus le textile) seront positionnés à l'avant du vélum et les nouvelles bandes tissées intégrées à leur place, au centre (Boulay 2003a : 444-447).

16. Pluriel du terme « *matembe* » qui désigne les bandelettes tissées, ornées d'un fin liséré blanc réalisé en laine de chameau, situées à l'avant et à l'arrière du vélum. Elles sont remplacées à chaque renouvellement du vélum car elles s'usent plus vite que les *vilje*. Ces bandelettes sont également appelées « *hellâle* » ou, plus discrètement, « *šwârâb el-ḥayma* », les « lèvres de la tente », renvoyant aux lèvres de l'organe génital féminin, la tente étant étroitement associée dans l'imaginaire maure à un corps féminin et à la « maîtresse de tente » (*mulâ-t al-ḥayma*).

17. Sophie Desrosiers (1986) a donné un bon exemple de ce que le texte peut apporter à la reconstitution d'une activité ancienne de tissage.

18. Comme du reste la plupart des savoirs techniques « traditionnels »,

qui requièrent souvent l'intervention d'un observateur extérieur pour aider les agents à mettre en mots et à rendre accessible leur savoir (Chamoux 1997).

19. On pourrait même parler de « système technique » ici, non pas en tant qu'ensemble des activités techniques d'un groupe (Gille 1978) – quoique la tente apparaisse finalement comme une matrice enveloppant et générant l'essentiel des productions techniques dans cette société –, mais bien plutôt en raison de l'interdépendance très forte entre les activités décrites dans ce poème et de leur enchaînement dans le social (Lemonnier 2010 [1983]).

20. Cf. les travaux passionnantes que poursuit Tiziana Beltrame (2012) sur les transformations sociales et cognitives engendrées par l'informatisation des données relatives aux objets de musées.

21. On a effectivement affaire à une culture orale où la « littératie » (Goody 1968) est omniprésente du fait notamment d'une islamisation de la région assez ancienne, mais où la connaissance des textes (à commencer par le Qur'an) se transmet encore très largement par la récitation et l'audition. C'est ce que Catherine Taine-Cheikh (1998) a appelé l'« auralité » qu'elle entend comme un ordre discursif qui transcende l'opposition oral / écrit, qui met l'accent sur le rôle de l'audition et de l'oreille dans la transmission des savoirs et sur l'importance de la mise en forme poétique du texte qui facilitera son impression dans la mémoire.

22. Comme l'a récemment rappelé Ursula Baumgardt au sujet de la littérature orale ouest-africaine, la situation de performance « ainsi que la relation entre l'énonciateur et le public sont constitutifs de l'œuvre » (2014 : 168), et de poursuivre en citant Paul Zumthor : « L'œuvre sera ce qui est poétiquement communiqué ici et maintenant : des sonorités, des mots et phrases, des rythmes, des mouvements, des éléments visuels et situationnels » (*Ibid.*).

23. Rencontré récemment dans les camps de Tindouf, Zaïm Ellâl nous précisa qu'il avait composé ce poème en mai 2008 et qu'il l'avait déclamé à quatre ou cinq reprises, dans le cadre d'une campagne gouvernementale de sensibilisation de la population des camps à l'importance de la sauvegarde de la culture sahraouie, campagne préparatoire au 16<sup>e</sup> Festival de la culture et des arts populaires, qui se déroula du 4 au 6 décembre 2008 dans le camp d'Aousserd.

24. Sur cette question de l'efficacité politique du poème, cf. notamment les travaux de l'helléniste Claude Calame (2014).

## Nos partenaires

Le projet *Savoirs* est soutenu par plusieurs institutions qui lui apportent des financements, des expertises techniques et des compétences professionnelles dans les domaines de l'édition, du développement informatique, de la bibliothéconomie et des

sciences de la documentation. Ces partenaires contribuent à la réflexion stratégique sur l'évolution du projet et à sa construction. Merci à eux !



- CONCEPTION : [ÉQUIPE SAVOIRS](#), PÔLE NUMÉRIQUE RECHERCHE ET PLATEFORME GÉOMATIQUE (EHESS).
- DÉVELOPPEMENT : DAMIEN RISTERUCCI, [IMAGILE](#), [MY SCIENCE WORK](#). DESIGN : [WAHID MENDIL](#).