

Centre des Études Doctorales

مركز دراسات الدكتوراه

Laboratoire : Sources Alternatives de l'Histoire du Maroc (SAHIM)

Équipe de recherche : Patrimoine et Processus de Patrimonialisation (eP3)

Thèse de Doctorat

En Sciences de l'Archéologie et du Patrimoine

Spécialité : *Anthropologie*

La culture amazighe et l'espace urbain : une analyse de la résurgence et de la transformation de la pratique des Aḥwach à Casablanca, Maroc

Présentée par:

Ghadir Elidrissi Raghni

Sous la direction de:

Ahmed Skounti

Soutenue le :

Nom et prénom	Grade	Statut	Établissement
Hayat Zirari	PES	Présidente	Université Hassan II, Casablanca
Lahoucine Bouyaakoubi	PES	Rapporteur	Université Ibn Zohr, Agadir
Mohamed Chadli	PES	Rapporteur	Institut national des sciences de l'archéologie et du patrimoine, Rabat
Aboulkacem El Khatir	PES	Rapporteur	Institut royal de la Culture amazighe, Rabat
Mohamed Oubenal	PH	Examineur	Institut royal de la Culture amazighe, Rabat
Ahmed Skounti	PES	Directeur	Institut national des sciences de l'archéologie et du patrimoine, Rabat



Frontspice. Illustration d'une scène de l'Ahwach en performance.

Source : illustration originale de l'auteure, réalisée avec Adobe Illustrator, 2025.

Avant-propos

Tout a commencé avec une question ancienne, silencieuse, que je portais sans encore la formuler : que reste-t-il, en moi, de cette culture que mes grands-parents ont transmise sans la transmettre vraiment ? Je suis née amazighe, fière de l'être, consciente de mes origines, attachée à ma région, à ma famille, à Arghen, cette belle vallée du Souss en Anti-Atlas d'où vient mon père, où est né mon grand-père Moulay M'barek, paix à son âme, et où nous retournions enfants, les bras chargés de retrouvailles. Mais malgré cet attachement profond, une rupture s'est inscrite très tôt dans mon rapport à ma propre culture : je ne parle pas le tachelhit. Mes grands-parents, tous deux amazighophones, ont fait le choix ou peut-être le non-choix de ne pas transmettre la langue à leurs enfants. Lors d'une conversation tardive, ma grand-mère Lalla Zennouba, Paix à son âme, surprise que je l'interroge sur ce silence linguistique, m'a répondu simplement : « *Je ne pensais pas que ça allait vous servir.* » Cette phrase, à la fois tendre et tragique, m'a bouleversée. Elle portait en elle toute la complexité d'une culture longtemps marginalisée, stigmatisée, rendue invisible. Elle disait l'effacement intériorisé, les renoncements contraints, mais aussi l'amour, l'adaptation, la résilience silencieuse.

C'est sans doute là, dans cet écart entre appartenance affective et rupture linguistique, que s'enracine mon parcours de recherche. En choisissant l'anthropologie, je cherchais à comprendre les mécanismes de cette transmission manquée et à renouer, d'une autre manière, avec une mémoire que je ne pouvais porter par la langue. Travailler sur ma propre culture, c'était me situer au cœur de ce que l'on appelle l'anthropologie « chez soi » : une posture fragile, inconfortable parfois, marquée à la fois par la proximité et la distance, par l'engagement personnel et la vigilance critique. Le terrain devenait alors un miroir : en interrogeant l'autre, c'est aussi mon propre rapport à l'amazighité que je mettais en question.

Casablanca, que je croyais marginale à mon sujet, s'imposait soudain comme un centre vital de la culture amazighe contemporaine, un carrefour où les trajectoires migratoires, les dynamiques associatives, les pratiques artistiques se croisaient et se réinventaient.

Ce basculement de terrain : du village vers la ville, a orienté de manière décisive la suite de mon parcours. Il ne s'agissait plus seulement d'observer des pratiques culturelles amazighes dans leur forme dite « originelle », mais d'en suivre la résurgence, la circulation, la transformation, les tensions et les réinventions.

Travailler sur l'Aḥwach, n'a jamais été un choix esthétique ou de convenance pour moi. Ce fut un besoin de recherche autant qu'un besoin personnel. Tant cette pratique incarne à mes yeux les tensions entre héritage et renouveau, entre mémoire et invention, entre racines et mouvements. À travers elle, je voulais comprendre ce que signifie transmettre une culture ancienne dans un monde en recomposition ; et surtout ce que les jeunes *Iṣelḥiyn* nés en ville en font, lorsqu'ils choisissent de s'en emparer, de la faire vibrer à nouveau, selon leurs repères, leurs désirs, et leurs luttes.

Mais cette thèse est aussi née dans une période de vie difficile, douloureuse, souvent marquée par l'impuissance, la fatigue, l'absence. Ce travail s'est écrit à travers les larmes et les veilles, les trajets vers l'hôpital, les silences lourds dans les couloirs, les espoirs suspendus et les adieux impossibles. Mon grand-père, L'Haj Omar, qui fut le pilier de mon existence, a été le premier à croire en moi et à m'encourager à entreprendre cette recherche. Il nous a quittés le 07 septembre 2020, mais il est parti avec la certitude que j'étais inscrite et prête pour cette aventure. Aujourd'hui, je suis convaincue que, de là où il me regarde, il est fier de moi. Si j'ai poursuivi ce chemin, c'est aussi pour lui.

Cette dernière année 2025, surtout, fut l'une des plus éprouvantes de mon existence. J'ai accompagné la maladie, le déclin, la disparition de plusieurs êtres chers. Ma grand-mère Lalla Zennouba, dépositaire d'une sagesse douce et discrète, nous a quittés. Puis, plus récemment, mon oncle, mon mentor, mon deuxième père, Toufiq Rachidi. Il est difficile d'écrire son nom au passé. Tonton Toufiq était la personne la plus joyeuse, la plus drôle, la plus aimante que j'aie connue. Un être lumineux, d'une générosité sans faille, une âme unique. Il est parti le 13 juillet 2025, alors que j'écrivais les dernières lignes de cette thèse. Son absence est une brûlure, et chaque page terminée fut aussi un hommage silencieux.

À eux, à leur mémoire, je dédie ce travail.

Ghadir Elidrissi Raghni

Remerciements

À mon directeur de thèse, le professeur Ahmed Skounti,

Je mesure chaque jour la chance immense que j'ai eue de croiser votre chemin. Votre rigueur scientifique, votre exigence intellectuelle et votre sens de la transmission se sont toujours accompagnés d'une bienveillance rare et d'une générosité de temps et d'attention. Vous avez su m'encourager dans les moments de doute, célébrer avec moi chaque petite avancée, et me guider avec patience et clarté. Vous avez compris mes silences, respecté mes rythmes, et ouvert devant moi des horizons de réflexion que je n'aurais jamais imaginés. Au-delà de l'encadrement académique, vous m'avez offert un véritable compagnonnage intellectuel et humain. Je vous dois une profonde gratitude, et je garderai toujours en mémoire ce privilège d'avoir été accompagnée par vous dans cette aventure scientifique et personnelle.

Je tiens également à exprimer ma gratitude aux membres du jury qui ont consacré leur temps et leur expertise à la lecture attentive de cette thèse et à l'enrichissement de ma réflexion par leurs observations. Mes remerciements vont aussi à la direction de l'INSAP, et en particulier à son Directeur, ainsi qu'à l'équipe du CEDoc, notamment Professeur Hassan Limane et Professeure Meriem Benharbit, pour leur soutien, leurs conseils et leur disponibilité tout au long de ce parcours doctoral.

Je souhaite enfin adresser mes remerciements les plus sincères aux communautés et aux personnes auprès desquelles j'ai mené cette enquête, dans l'Anti-Atlas, le Souss, Casablanca, Rabat et Paris. Leur accueil, leurs récits, leurs chants, leurs gestes et leur confiance ont nourri ce travail bien au-delà de ce que les mots peuvent dire.

À Arghen, je dois une gratitude particulière à ma grande famille, et tout spécialement à *Amyar*, de son vrai nom El Mahjoub, ainsi qu'à ses enfants et aux habitants des villages de la vallée. Leur hospitalité, leur patience et leur attachement aux traditions ont constitué pour moi une source inépuisable d'apprentissage. Je souhaite aussi saluer les femmes d'Arghen, dont les voix, les chants et les gestes, transmis avec une générosité infinie, ont enrichi ce travail d'une profondeur singulière.

À Paris, je tiens à remercier chaleureusement Mohamed Ouchtaine, qui a été un relais essentiel pour l'accès au terrain et pour l'organisation des entretiens, ouvrant des portes et créant des ponts avec la communauté diasporique. À Casablanca, je suis reconnaissante à

toutes celles et ceux qui ont partagé avec moi leur temps, leurs expériences et leur passion, permettant de comprendre la complexité des réinventions urbaines de l'Aḥwach.

Je souhaite aussi exprimer ma profonde reconnaissance à Brahim Oubella, pour sa disponibilité constante, ses éclairages précieux et ses contributions riches, ainsi qu'à Ahmed Assid et sa fille Meryem Assid, pour leur partage sans limite, leur confiance et le temps qu'ils m'ont accordé.

Sans la générosité, la disponibilité et le partage de toutes ces personnes, ce travail de recherche n'aurait jamais pu voir le jour.

*Je dédie cette thèse à vous, ma famille et mes ami.e.s, qui êtes
ma force, mon refuge, mon fil d'ancrage dans le monde.*

Mama, Amal Lemtouni, première femme de ma vie. C'est toi qui m'as donné naissance, mais plus encore, tu m'as appris à me tenir debout dans ce monde. Ta douceur, ta patience, ton courage silencieux m'inspirent chaque jour. Tu as mis de côté tes rêves pour que les nôtres deviennent réalité. Cette thèse, c'est la tienne. Elle est le fruit de tes sacrifices, de tes prières murmurées, de ton regard fier et discret. Merci d'avoir été là, toujours.

Papa, Moulay Houssine Elidrissi Raghni, mon idole et mon plus grand soutien. Tu m'as appris la simplicité, l'humilité, l'amour des miens. Tu es la mémoire vivante de notre famille, celui qui n'a jamais cessé de nous relier à Arghen, de nous rappeler d'où nous venons. Tu disais souvent : *Ghadir, la licence et les deux masters, c'est pour toi. La thèse, c'est pour nous*. Et tu avais raison. Tu es la raison pour laquelle je ne me suis jamais arrêtée, même quand tout semblait trop lourd. Merci d'avoir cru en moi, plus que je ne croyais en moi-même.

Mon grand-père, l'Haj Omar Lemtouni-Chouway, mon âme sœur. Ton départ a laissé un vide que rien ne comble. J'aurais voulu que tu sois là pour voir ce moment. Mais je sais que, d'où tu es, tu veilles sur moi. Ton rire, ta sagesse, ton regard tendre m'accompagnent à chaque page. Cette thèse est un hommage à notre lien si précieux.

Ma grand-mère, Lalla Fatima Benich, que Dieu te protège encore longtemps. Ton affection, ta tendresse, ta voix me bercent encore. Je t'aime profondément.

Ma grand-mère, Lalla Zennouba Boutaznadit, tu nous quittes très tôt. Tu as élevé dix enfants, presque seule, leur transmettant la force, la dignité et les valeurs amazighes. Tu es la femme la plus forte que j'aie jamais connue. Ton souvenir est en moi à chaque instant.

Mon grand-père, Moulay M'Barek Elidrissi Raghni, le voyageur, le rêveur. Tu m'as transmis l'amour de l'ailleurs, la discrétion, la beauté de l'humilité. Ton absence m'attriste, mais ton esprit m'habite.

Oulaya Elidrissi Raghni, ma sœur, mon amie, ma confidente. Tu as été là dans les hauts comme dans les bas, avec ta force tranquille et ton écoute généreuse. C'est maintenant ton tour de prendre le relais pour ton doctorat, et je serai là pour toi, comme tu l'as été pour moi.

Houssam Elidrissi Raghni, mon frère, je t'aime et je suis si fière de toi. T'entendre me dire que tu es fier de moi m'a portée dans les moments les plus durs.

À mon partenaire et mon âme sœur. Tu as été mon soldat silencieux. Tu as cru en moi quand je n'y croyais plus. Tu m'as réveillée chaque matin, tu m'as poussée à écrire quand je voulais tout abandonner. Cette thèse est aussi la tienne. Ton soutien discret mais constant a fait toute la différence.

Et toi, **Patrick Belinga Ondoua**, mon ami, mon frère, tu m'as soutenue sans jamais faillir. Tu as lu mes brouillons, corrigé mes erreurs, offert tes mots quand les miens se taisaient. Ta persévérance, ta détermination, ton succès avec mention très honorable dans ta propre thèse m'ont inspirée plus que tu ne peux l'imaginer. Tu es le frère et l'ami que je chérirai pour le restant de mes jours.

À ma famille élargie : mes oncles, tantes, cousins, cousines, à mes amies et amis fidèles, qui ont écouté mes doutes, lu mes brouillons, séché mes larmes, et partagé mes petites victoires. Une pensée toute particulière pour **Houda Tachefine**, amie précieuse et artiste talentueuse, dont la sensibilité, la générosité et le regard créatif ont donné vie aux magnifiques affiches de cette thèse. Merci à vous toutes et tous d'avoir été là.

Mohamed Oubenal, collègue, ami, ancien encadrant de mémoire. Tu m'as poussée à poursuivre en doctorat, tu m'as ouvert des portes, tu m'as tendu la main quand j'en avais besoin. Et tu m'as surtout répété, chaque fois qu'on se croisait : *Ghadir, écris !* Merci.

Hassan Rachik, mon cher professeur et père de cœur. Vous m'avez adopté, soutenue, formée. J'ai eu le privilège d'enseigner à vos côtés. Votre exigence intellectuelle et votre confiance m'ont portée.

À celles et ceux que je n'ai pas pu nommer ici, mais qui se reconnaîtront. Votre présence, vos gestes, vos mots ont compté plus que je ne saurai jamais le dire, et je vous en serai toujours reconnaissante.

À vous tou.tes, qui m'avez dit : *Ghadir, on est fier.es de toi, on est derrière toi, continue*. Ces mots ont été mon souffle.

Résumé de la thèse

La présente thèse est intitulée *La culture amazighe et l'espace urbain : une analyse de la résurgence et de la transformation de la pratique des Aḥwach à Casablanca, Maroc*. Elle explore les dynamiques contemporaines de résurgence, de transmission, de transformation et de (re)légitimation de l'Aḥwach, forme artistique amazighe mêlant poésie chantée, danse collective et performance rituelle, dans des contextes de mobilité, d'urbanisation et de diaspora. Plutôt qu'un regard folklorisant figé sur la « tradition », elle interroge l'amazighité comme processus vivant de recomposition identitaire, inscrit dans des trajectoires migratoires, des engagements associatifs et des réinventions créatives du patrimoine.

S'appuyant sur une enquête ethnographique multi-sites menée entre 2020 et 2025, l'étude articule trois terrains contrastés : le milieu rural d'origine (vallée d'Arghen en Anti-Atlas), l'espace urbain de relocalisation pour l'essentiel de l'enquête (la ville de Casablanca), et une incursion en milieu diasporique de redéfinition identitaire (Île-de-France, Région Parisienne, France). En observant et suivant les parcours d'artistes, de poètes, de responsables de troupes, de militants culturels et de descendants d'immigrés, la recherche met en lumière les tensions entre authenticité revendiquée et adaptation créative, entre enracinement et circulation.

Inscrite dans une double démarche ethnographique et analytique, cette thèse mobilise les outils de l'anthropologie interprétative, de la sociologie de la culture et des études sur le folklore pour restituer la densité des dispositifs performatifs observés et pour penser les nouvelles formes d'appartenance qui s'y expriment. L'Aḥwach apparaît ainsi comme un vecteur de médiation culturelle, de relecture de soi et de projection collective, au cœur d'une culture amazighe désormais pluri-localisée et ouverte sur de nouveaux espaces et registres d'expression.

Mots clés :

Aḥwach, Culture Amazighe, Identité Amazighe, Patrimoine immatériel, Migration, Urbanité, Diaspora, Anthropologie des performances, Transmission culturelle.

Thesis Abstract

This dissertation, entitled “Amazigh Culture and Urban Space: An Analysis of the Resurgence and Transformation of Aḥwach Practices in Casablanca, Morocco”, explores the contemporary dynamics of resurgence, transmission, transformation, and (re)legitimation of Aḥwach. This Amazigh artistic form, which combines sung poetry, collective dance, and ritual performance, is examined within the broader contexts of mobility, urbanization, and diaspora. Rather than adopting a static, folklorizing view of “tradition,” the thesis considers Amazigh identity as a living process of recomposition, shaped by migratory trajectories, associative engagement, and creative reinventions of heritage.

Drawing on a multi-sited ethnographic fieldwork carried out between 2020 and 2025, the study articulates three interconnected contexts: the rural space of origin (the Arghen valley in the Anti-Atlas), the urban space of relocation and the principal site of investigation (the city of Casablanca), and the diasporic space of identity redefinition (Île-de-France, Paris region, France). By observing and tracing the paths of artists, poets, troupe leaders, cultural activists, and descendants of migrants, the research highlights the tensions between claims to authenticity and creative adaptation, between rootedness and circulation.

Grounded in both ethnographic and analytical approaches, the dissertation mobilizes tools from interpretive anthropology, cultural sociology, and folklore studies to render the density of the performative dispositifs observed and to reflect on the new forms of belonging that emerge within them. Aḥwach thus appears as a medium of cultural mediation, self-reflection, and collective projection, at the heart of an Amazigh culture that is now pluri-localized and open to new spaces and registers of expression.

Key words:

Aḥwach; Amazigh culture; Identity and Migration; Intangible heritage; Urban transformation; Diaspora; Performance; Cultural transmission.

Translittération:

Latin	Arabe	Amazighe (Tifinagh)
a	ا	ⵏ
b	ب	ⵙ
d	د	ⵢ
ḍ	ض	ⵢ
e	-	ⵓ
ε	ع	ⵎ
f	ف	ⵑ
g	گ	ⵔ
gw	گو	ⵔⵏ
h	ه	ⵆ
ḥ	ح	ⵅ
i	إ	ⵉ
j	ج	ⵓ
k	ك	ⵏ
kw	كو	ⵏⵔ
l	ل	ⵍ
m	م	ⵎ
n	ن	ⵏ
q	ق	ⵓ
r	ر	ⵔ
ṛ	ر	ⵓ
s	س	ⵙ
s	ص	ⵙ
š	ش	ⵙ
t	ت	ⵟ
ṭ	ط	ⵟ
u	و	ⵓ
w	و	ⵓ
x	خ	ⵔ
y	ي	ⵢ
z	ز	ⵝ
z	ژ	ⵝ
γ	غ	ⵢ

Table des matières

AVANT-PROPOS	3
REMERCIEMENTS	5
RESUME DE LA THESE.....	9
THESIS ABSTRACT.....	10
TRANSLITTÉRATION:.....	11
TABLE DES MATIÈRES.....	12
INTRODUCTION GENERALE	17
1. CADRE THEORIQUE ET EPISTEMOLOGIQUE	19
2. HYPOTHESES DE RECHERCHE	24
3. CADRE METHODOLOGIQUE	25
4. PLAN DE TRAVAIL	28
PARTIE I	33
AMAZIGHITE ET ENGAGEMENT EN CONTEXTE URBAIN : ENTRE MEMOIRE, IDENTITES ET MOBILISATIONS	33
CHAPITRE 1 : TRANSITION ET EVOLUTION DES PRATIQUES CULTURELLES AMAZIGHES : DE LA RURALITE A L'URBANITE.....	34
INTRODUCTION.....	34
1. DES CHLEUHS AUX AMAZIGHES : CONTEXTES ET TERMINOLOGIES	35
2. LA RURALITE EN MILIEU URBAIN.....	39
2.1. ETHNICITE, TRIBALISME ET RECOMPOSITION COMMUNAUTAIRE DANS LE MILIEU URBAIN.....	41
2.2. IDENTITE SOCIALE, RECONNAISSANCE ET HYBRIDATION EN MILIEU URBAIN	44
3. DE LA « COMMUNAUTE » VERS LA « SOCIETE ».....	45
3.1. CADRES CONCEPTUELS.....	46
3.2. DE L'EXODE RURAL A L'EXTRAVERSION D'ARGHEN	49
3.3. ENTRE APPARTENANCE COLLECTIVE ET AFFIRMATION INDIVIDUELLE : (RE)INVENTION DE LA TRADITION AMAZIGHE EN MILIEU URBAIN	50
4. MUTATIONS SOCIALES ET TRANSMISSIONS CULTURELLES.....	52
5. LA VILLE DE CASABLANCA A L'ERE DES DYNAMIQUES MIGRATOIRES AMAZIGHES .	56
5.1. LA VILLE COMME ESPACE DE TENSIONS SYMBOLIQUES ET SOCIALES	57
5.2. L'INTEGRATION URBAINE ENTRE CONTRAINTES SOCIALES ET RESILIENCE CULTURELLE	59
CONCLUSION.....	61
CHAPITRE 2 : MOBILISATION CULTURELLE AMAZIGHE ET ACTION ASSOCIATIVE.....	62
INTRODUCTION.....	62
1. LES DROITS CULTURELS ET LA CONSTRUCTION IDENTITAIRE AMAZIGHE AU MAROC	63
1.1. PENSER LES DROITS CULTURELS COMME DROITS HUMAINS FONDAMENTAUX.....	63
1.2. LES DROITS CULTURELS DANS LE CONTEXTE MAROCAIN	65
1.2.1. La Constitution de 2011	66
1.2.2. Une gestion technocratique et verticale de la diversité.....	68
1.3. L'AMAZIGHITE A L'EPREUVE DES POLITIQUES CULTURELLES.....	71
2. L'ACTION COLLECTIVE EN MILIEUX AMAZIGHES	73

3. L'EMERGENCE DU MOUVEMENT CULTUREL AMAZIGH AU MAROC (MCA)	79
3.1. AUX ORIGINES DU MOUVEMENT CULTUREL AMAZIGH (MCA)	80
3.2. RECONFIGURATIONS MILITANTES DANS LES ANNEES 1990	82
3.3. DE L'ELARGISSEMENT MILITANT A L'OFFICIALISATION CONSTITUTIONNELLE	84
3.4. DE LA REVENDICATION CULTURELLE A LA POLITISATION DES APPARTENANCES	86
4. LA DYNAMIQUE DES ASSOCIATIONS SOCIO-CULTURELLES AMAZIGHES A CASABLANCA	89
4.1. DU DERACINEMENT A L'ANCRAGE ASSOCIATIF	89
4.2. LE VILLAGE, LA VILLE, ET L'ENTRE-DEUX : DYNAMIQUES CROISEES DE LA CULTURE AMAZIGH	92
4.3. CASABLANCA COMME LABORATOIRE DE PATRIMONIALISATION	95
5. ETHNOGRAPHIE D'UN EVENEMENT CULTUREL AMAZIGH DANS LE MILIEU RURAL : FESTIVAL ANNAKHIL	98
5.1. HISTORIQUE ET TRANSITION DU FESTIVAL	99
5.2. DE LA LOGISTIQUE AU POLITIQUE : DISTRIBUTION DES RESSOURCES ET DES PLACES	101
5.3. DU «FORUM» AU «FESTIVAL»	102
5.4. ASPECTS ORGANISATIONNELS DU FESTIVAL	104
5.5. ETHNOGRAPHIE DU LIEU ET DE L'ESPACE	105
CONCLUSION	107
CHAPITRE 3 : UNE JEUNESSE AMAZIGH EN MUTATION : LES <i>ISELHIYN</i> ENTRE MEMOIRE ET DEVENIR	109
INTRODUCTION	109
1. LES <i>ISELHIYN</i> A CASABLANCA : UNE VIEILLE HISTOIRE	111
2. NAITRE <i>ASELHIY</i> EN VILLE : GENESE D'UNE GENERATION CITADINE	117
3. UN RAYS DE L'AHWACH CASABLANCAIS : ITINERAIRE D'UN <i>ASELHI</i>, SALARIE-ENTREPRENEUR ET PROMOTEUR DE LA CULTURE AMAZIGH EN MILIEU URBAIN	121
3.1. L'INSTALLATION A CASABLANCA	123
3.2. VERS UNE STABILISATION PROFESSIONNELLE ET UNE DIVERSIFICATION DES RESSOURCES	126
3.3. SURMONTER LES DIFFICULTES	128
3.4. LE DEBUT DE SA PRATIQUE DE L'AHWACH A CASABLANCA	130
3.5. LA PROFESSIONNALISATION PROGRESSIVE DE SA PRATIQUE DE L'AHWACH A CASABLANCA	133
4. LE TACHELHIT A L'EPREUVE DE LA VILLE : DEFIS DE TRANSMISSION ET RECOMPOSITIONS LINGUISTIQUES DE L'AMAZIGHITE EN CONTEXTE URBAIN ET DIASPORIQUE	137
CONCLUSION	146
PARTIE II	148
LE CŒUR BATTANT DU SOUSS : L'AHWACH ET SES VARIANTES LOCALES	148
CHAPITRE 4 : L'AMARG : UNE TRADITION A L'EPREUVE DU TEMPS	149
INTRODUCTION	149
1. L'AMARG COMME VECTEUR DE LA MEMOIRE COLLECTIVE AMAZIGH : ORIGINES ET EVOLUTION	150
2. ANALYSE LINGUISTIQUE ET POETIQUE	151
3. LES OUTILS ET ESPACES DE L'AMARG	154
3.1. LES COSTUMES TRADITIONNELS	155
3.2. LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE	158
3.3. LE TEMPS SACRE DE L'ART DANS L'AMARG : L'AZEMZ (ⵝⵎⵣⵉⵎⵣ)	163
3.4. ASSAYS (ⵝⵎⵣⵉⵎⵣ)	166
3.5. LES MOMENTS DE PRATIQUE DE L'AMARG	169

4. LES ARTS DE L'AMARG : UNE EXPLORATION DES FORMES ARTISTIQUES	170
4.1. L'EXPRESSION POETIQUE <i>TANDDAMT</i> (ⵜⴰⵎⴰⵔⵜ)	170
4.2. L'EXPRESSION VOCALE ET MELODIQUE	172
4.3. L'EXPRESSION INSTRUMENTALE.....	174
4.4. L'EXPRESSION CHOREGRAPHIQUE	179
5. LES MODELES ARTISTIQUES DE L'AMARG.....	182
5.1. LE PREMIER MODELE	182
5.2. LE DEUXIEME MODELE	184
5.3. LE TROISIEME MODELE.....	185
6. PROBLEMATIQUE DE L'AMARG : ENTRE AUTHENTICITE ET TRANSFORMATION	186
7. L'AMARG : DYNAMIQUE DE TRANSITION CULTURELLE VERS LA MODERNITE.....	189
7.1. DEFIS DE LA MODERNITE ET RISQUES DE DENATURATION	189
7.2. AMARG EN MUTATION : PERTE D'AUTHEENTICITE OU EVOLUTION NATURELLE ?	192
CONCLUSION.....	194
CHAPITRE 5 : LES DIFFERENTES VARIANTES DE L'AḤWACH AU SOUSS.....	196
INTRODUCTION :.....	196
1. AHNAQQAR (ⴰⵏⴰⵖⴰⵔ).....	198
1.1. LES REGIONS D'INFLUENCE DE L'AHNAQQAR	200
1.1.1. Zone d'Indaouzal.....	200
1.1.2. Les pentes du mont (djbel) Aklim	204
1.1.3. Hauts plateaux du centre-ouest de l'Anti-Atlas.....	206
1.2. LES OUTILS DE L'AHNAQQAR	207
1.2.1. La poésie	207
1.2.2. Les instruments rythmiques de l'Aḥnaqqar	208
1.2.3. Les rythmes musicaux.....	208
1.2.4. Les mouvements et l'expressions corporelles dans l'Aḥnaqqar	212
1.3. GENESE D'UN TOURNANT : L'AHNAQQAR A L'ERE DES RECOMPOSITIONS (ANNEES 1990)	213
2. DERSST (ⴰⵔⵔⵔⵔ)	215
2.1. LA ZONE DE TATA : DERSST DE TATA	217
2.2. ZONE DE TAOUZALT (CENTRE DE L'ANTI-ALTAS) : DERSST DE TAOUZALT	219
2.3. ZONE DE L'OUEST DU MONT (DJBEL) BANI - DERSST TAHRBILT	221
2.4. ZONE D'IZNAGEAN (EST DE L'ANTI-ATLAS) : DERSST D'IZNAGEN.....	223
3. AḤWACH N'SOUSS (ⴰḥⵡⴰⵉⵏ ⵏ ⵙⵓⵙⵙ).....	225
4. TROUPES EMBLEMATQUES DE L'AḤWACH DANS LE GRAND SOUSS ET TRAJECTOIRES DIFFERENCIEES.....	228
5. TABLEAU RECAPITULATIF : SYNTHESE COMPARATIVE DES PRINCIPALES VARIANTES DE L'AḤWACH : RATTACHEMENT TRIBAL, INSTRUMENTATION, CONFIGURATION SCENIQUE ET SPECIFICITES RYTHMIQUES	233
CONCLUSION :.....	236
CHAPITRE 6 : L'AḤWACH, LA DANSE DES STATUTS	237
INTRODUCTION.....	237
1. HISTORICITE ET FONCTIONS PREMIERES DE L'AḤWACH	238
2. TEMPS ET ESPACE DE LA DANSE	243
2.1. LES TEMPS DE LA DANSE : ENTRE RITES ET CYCLES COMMUNAUTAIRES	243
2.1.1. Temporalités sociales de l'Aḥwach : rituels, fêtes et cycles communautaires	244
2.1.2. Lire le temps dans la danse : l'apport de l'ethnographie de Mohamed Mahdi (1992)	246
2.1.3. Aḥwach : un rituel nocturne	248

2.2.	LES ESPACES DE LA DANSE : DU COLLECTIF AU DOMESTIQUE	250
2.2.1.	<i>L'aire à battre</i>	251
2.2.2.	<i>La ruelle du village</i>	251
2.2.3.	<i>Les parcelles non cultivées</i>	252
2.2.4.	<i>L'enceinte de la maison</i>	253
3.	L'AḤWACH EN ACTE : UNE DRAMATURGIE COLLECTIVE DES STATUTS	255
3.1.	SOUS LA LUMIERE DES ASTRES : ETHNOGRAPHIE D'UNE SOIREE DE L'AḤWACH	256
3.2.	DEROULEMENT ET STRUCTURE DE LA PERFORMANCE : DU VERBE AU MOUVEMENT	258
3.3.	SPATIALITE ET STRUCTURATION DU GROUPE : UNE GEOGRAPHIE RITUELLE DU POUVOIR	261
3.4.	LA PAROLE CHANTEE : MEMOIRE VIVANTE ET TRANSMISSION SOCIALE	264
	CONCLUSION	266
	CHAPITRE 7 : LA FEMME AMAZIGHE, GARDIENNE DE LA MEMOIRE ET DE LA CULTURE	268
	INTRODUCTION	268
1.	LA FEMME AMAZIGHE : PILIER DU RITUEL ET GARDIENNE DE LA MEMOIRE	271
1.1.	FEMMES AMAZIGHES : ENTRE INVISIBILISATION ET MARGINALISATION HISTORIQUE	271
1.2.	LA FEMME DU SOUSS : DEPOSITAIRE DE LA MEMOIRE CULTURELLE	273
1.3.	<i>TAZERRART</i> : VOIX NUE ET CRI DE L'AME FEMININE AMAZIGHE.....	276
1.4.	ENCADRE - HOMMAGE A LA RAYSSA SFIA OULT TELOUAT :.....	281
2.	ETHNOGRAPHIE D'UN MARIAGE AU VILLAGE D'IMI N TIZGI (TRIBU DES ARGHEN, SOUSS).....	283
2.1.	INTRODUCTION ETHNOGRAPHIQUE : CONTEXTE, METHODE ET ENJEUX	284
2.2.	LE RITUEL EN MOUVEMENT : DEROULEMENT, LIEUX, ACTEURS	286
2.3.	CHANTER LA SEPARATION : LAMENTATIONS, YOYOUUS ET POETIQUE FEMININE	295
2.4.	L'AḤWACH ET LA VISIBILITE FEMININE : DANSER POUR EXISTER	298
2.5.	<i>TANGGIFT</i> (†.ⵉⵔⵔⵉⵎⵉⵔⵉ) : LE MOMENT DU PASSAGE	303
	CONCLUSION	309
	PARTIE III.....	311
	TRAJECTOIRE D'UNE DANSE COMMUNAUTAIRE TRADITIONNELLE EN MILIEU URBAIN : CAS DES AḤWACH DU SOUSS A CASABLANCA.....	311
	CHAPITRE 8 : L'ADAPTATION DE L'AḤWACH AUX EXIGENCES DE L'ESPACE URBAIN : DE L'ASSAYS A LA SCENE	312
	INTRODUCTION.....	312
1.	APPARITION ET EVOLUTION DES TROUPES DE L'AḤWACH DU SOUSS DANS LA VILLE DE CASABLANCA.....	314
2.	L'AḤWACH A L'EPREUVE DE LA SCENE URBAINE.....	317
2.1.	LA FORET COMME RETERRITORIALISATION IDENTITAIRE	318
2.2.	LA MODIFICATION DU CADRE PERFORMATIF : DE LA SCENE VILLAGEOISE A LA SCENE URBAINE.....	321
3.	LA PRATIQUE DE L'AḤWACH A L'ERE DES MEDIAS ET DU MARCHE CULTUREL	325
3.1.	LA CREATION DES ASSOCIATIONS	329
3.2.	L'UNIFORMISATION DE LA TENUE	331
3.3.	L'IMPACT DE L'ENREGISTREMENT SONORE.....	334
3.4.	LES INSTRUMENTS ET LE RAPPORT AUX INSTRUMENTS	340
3.5.	LES CONSIDERATIONS MONETAIRES ET ENJEUX FINANCIERS	347
3.6.	PAROLES ET CONTENUS	349
3.7.	RESEAUX SOCIAUX, VIDEOS ET RECOMPOSITION SYMBOLIQUE.....	353
4.	ETHNOGRAPHIE D'UN AḤWACH SUR UNE SCENE URBAINE CASABLANCAISE	356
	CONCLUSION	359

CHAPITRE 9 : DECENTRER LE REGARD : L'AḤWACH EN ÎLE-DE-FRANCE : (RE)INVENTION D'UNE PRATIQUE AMAZIGHE EN CONTEXTE DIASPORIQUE.....	362
INTRODUCTION :	362
1. UN AḤWACH RECOMPOSE : ENTRE FIDELITE RITUELLE ET ADAPTATION CONTEXTUELLE.....	365
2. DYNAMIQUES COLLECTIVES ET FORMES DE TRANSMISSION DE L'AḤWACH EN DIASPORA	369
3. TRANSMISSIONS INCERTAINES ET REINVENTIONS FRAGILES : ENTRE MEMOIRE INCARNEE, PRECARITE ARTISTIQUE ET QUETE DE CONTINUITE	374
CONCLUSION.....	377
CONCLUSION GENERALE :	379
1. RECAPITULATIF DES RESULTATS DE LA THESE	379
2. LIMITES DE LA RECHERCHE	382
3. PERSPECTIVES DE RECHERCHE	385
BIBLIOGRAPHIE	387
1. SOURCES ACADEMIQUES ET SCIENTIFIQUES :	387
2. SOURCES EMPIRIQUES, ORALES ET NUMERIQUES :	400
3. SOURCES JURIDIQUES ET INSTITUTIONNELS	401
SOURCES ICONOGRAPHIQUES	402
ANNEXE DES ENTRETIENS.....	410
1. PRESENTATION GENERALE :	410
2. TABLEAU SYNTHETIQUE DES ENTRETIENS :	411

Introduction générale

Cette recherche doctorale prend pour point de départ un constat issu de plusieurs années d'enquête de terrain, menées entre 2020 et 2025 : à rebours des représentations qui les figent dans un passé paysan et ancestral, les pratiques culturelles amazighes traversent aujourd'hui des processus actifs de (ré)invention dans des contextes urbains et diasporiques. À travers l'exemple de l'Aḥwach, forme artistique chorégraphique et poétique ancrée dans les traditions des *Iṣelḥiyn* du Sud marocain, ce travail interroge les modalités contemporaines de transmission, de transformation, de résurgence et de (re)légitimation d'un patrimoine culturel en contexte de migration, d'urbanisation et de recomposition identitaire.

Ce questionnement s'est imposé progressivement, à partir d'une première enquête de terrain menée dans le cadre d'un mémoire de master consacré aux *expressions musicales amazighes chez les Arghen de l'Anti-Atlas*.¹ Ce terrain initial, centré sur le milieu rural, a rapidement été décentré par les dynamiques mêmes de la pratique observée. De nombreux interlocuteurs clés : Rwayes, poètes, responsables associatifs, chefs de communes étaient établis à Casablanca, dans des quartiers périphériques où l'Aḥwach se perpétuait sous des formes nouvelles. Ce déplacement du terrain, du village vers la ville, a constitué un tournant fondateur, révélant une autre géographie de l'amazighité contemporaine : une géographie faite de mobilités, de réappropriations, d'adaptations et d'inventions.²

L'espace urbain, et notamment la ville de Casablanca, est souvent appréhendé comme un lieu d'acculturation ou de dilution des héritages ruraux. Pourtant, il constitue aussi un espace actif de recomposition culturelle. C'est dans ses marges, dans ses forêts périurbaines, dans les maisons de jeunes, les festivals ou les vidéos publiées sur les réseaux sociaux que l'Aḥwach réapparaît, résonne et se transforme. La cartographie officielle de la métropole casablancaise offre toutefois une visibilité limitée à ces dynamiques, ne prenant pas suffisamment en considération les phénomènes récents liés à la migration amazighe et aux réinventions culturelles qui en découlent. Ce travail s'inscrit ainsi comme une tentative de valorisation de ces expressions marginalisées, et comme une contribution modeste mais nécessaire à une lecture plus inclusive et sensible de la ville et de ses habitants. Ce mouvement de décentrement m'a conduit à élargir l'enquête à un troisième contexte : celui de la diaspora

¹ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghen de l'Anti-Atlas*, mémoire de fin d'études, Università degli Studi di Torino, Rabat, 2018.

² Voir: Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. Tome 1 : Arts de faire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990 [1^{re} éd. 1980] ; Michel de Certeau, *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris, Seuil, 1994.

amazighe en Île-de-France. Là, d'autres formes d'appropriation se développent, portées par des générations nées ou naturalisées en dehors des territoires d'origine mais engagées dans une redéfinition symbolique de leur appartenance. Ce choix de terrain ne relève pas d'un simple élargissement géographique, mais d'une volonté de comprendre comment l'amazighité se recompose lorsque les repères spatiaux, sociaux et linguistiques sont bouleversés par l'exil, la filiation migratoire et les réalités de la vie en diaspora. L'Île-de-France concentre une part importante de la migration amazighe marocaine, notamment *Ašelhi*, installée approximativement depuis les années 1970, et constitue aujourd'hui un espace d'expression plurielle où se croisent revendications identitaires, initiatives associatives, créations artistiques et reconfigurations mémorielles. En suivant les trajectoires de jeunes artistes, de militants, de descendants d'immigrés, ainsi que de pratiquants de l'Aḥwach, de fondateurs d'associations patrimoniales ou de responsables de troupes Aḥwach diasporiques, ce travail cherche à saisir comment l'Aḥwach, mais plus largement l'amazighité, devient un vecteur de relecture de soi, un outil de médiation culturelle et un espace d'invention du lien, dans un contexte de minorisation culturelle, mais aussi d'opportunités inédites.

Dans cette perspective, la présente thèse propose une analyse comparative et située des pratiques de l'Aḥwach dans trois contextes contrastés qui permettent de saisir, chacun à leur manière, une modalité spécifique de transformation. Le milieu rural est abordé à travers la vallée d'Arghen, dans l'Anti-Atlas, qui constitue un lieu d'ancrage familial, culturel et artistique. Arghen est aussi berceaux de l'*Ahnaqqar*, une forme emblématique dont l'esthétique, les rythmes et les codes chorégraphiques constituent un socle majeur de la mémoire performative et de l'imaginaire collectif liés à l'Aḥwach. Le milieu urbain, en l'occurrence Casablanca, ville marocaine marquée par de fortes dynamiques migratoires internes, constitue un espace où les pratiques culturelles amazighes, notamment l'Aḥwach, s'insèrent dans des dynamiques d'urbanisation, de structuration associative et de patrimonialisation.³ Enfin, le milieu diasporique, en région parisienne (Île-de-France), marquée par une présence amazighe de longue date et particulièrement significative où l'Aḥwach s'inscrit dans un rapport différencié à la mémoire, au territoire et à la visibilité publique, en dialogue avec les enjeux identitaires et institutionnels propres aux sociétés européennes.

³ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghen de l'Anti-Atlas*, mémoire de fin d'études, Università degli Studi di Torino, Rabat, 2018.

Cette recherche ne se limite pas à une observation descriptive, mais s'attache à comprendre comment les acteurs, jeunes artistes, militants associatifs, poètes ou responsables de troupes réinventent une tradition à partir de nouveaux cadres spatiaux, sociaux et symboliques. Il s'agit notamment d'analyser les effets de l'urbanisation, de la migration et de la patrimonialisation sur les formes d'expression amazighes, mais aussi de mettre en lumière les tensions entre authenticité revendiquée et adaptation créative. Elle s'inscrit ainsi dans une double perspective : d'une part, une ethnographie attentive aux parcours biographiques, aux dispositifs performatifs et aux contextes vécus ; d'une autre part, une réflexion analytique sur les dynamiques contemporaines de reconfiguration culturelle. À travers l'étude de l'Aḥwach, elle ambitionne de documenter les continuités, les déplacements et les hybridations qui traversent aujourd'hui les formes de l'amazighité urbaine et diasporique, tout en replaçant les pratiques observées dans leur historicité, leur ancrage social et leurs enjeux identitaires.

1. Cadre théorique et épistémologique

L'analyse de l'Aḥwach en contextes rural, urbain et diasporique s'inscrit dans une démarche interdisciplinaire croisant anthropologie, sociologie de l'action collective, *folklore studies*, études du rituel et théories de la patrimonialisation. Une telle pluralité s'impose face à un objet qui ne peut être réduit à une dimension esthétique ou folklorique : l'Aḥwach doit être compris comme un fait social total, au sens maussien du terme⁴, où mémoire, symboles, pratiques corporelles, institutions et rapports de pouvoir s'entrecroisent. Les apports de Marcel Mauss⁵ et de Pierre Bourdieu⁶ permettent de comprendre comment les gestes, les rythmes et les postures traduisent, incorporent et reproduisent des structures sociales.

Un premier axe renvoie à l'histoire des catégories identitaires et aux logiques d'ethnicité. Gilles Boëtsch et Jean-Noël Ferrié⁷ ainsi que François Pouillon⁸ ont montré que la dichotomie « Arabes » / « Berbères » relevait d'une construction coloniale, fondée sur une

⁴ Marcel Mauss, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925.

⁵ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, vol. 32, n° 3-4, 1936, pp. 271-293.

⁶ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972 ; Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980 ; Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982 ; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

⁷ Gilles Boëtsch et Jean-Noël Ferrié, « Le paradigme berbère : approche de la logique classificatoire des anthropologues français du XIXe siècle », dans *Bulletin et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, t. I, nos 3-4, PARIS, 1989.

⁸ François Pouillon, « Simplification ethnique en Afrique du Nord : Maures, Arabes, Berbères (18^e-20^e siècle) », dans *Cahiers d'Études africaines*, n° 129, Paris, Édition de l'EHESS, 1993.

logique classificatoire et racialisiste. Stéphanie Pouessel⁹ prolonge et actualise cette perspective en proposant un cadre déconstructiviste qui dépasse les visions essentialistes de la « Berbérîté » et de « l'Arabité ». Elle montre que l'opposition Arabe/Berbère, héritée du colonialisme, repose sur une illusion de pureté culturelle et sert de grille simplificatrice des appartenances au Maroc contemporain. Dans ce cadre, j'ai mobilisé ses analyses pour interroger les usages terminologiques et analyser le passage de désignations comme « Chleuhs » vers l'usage uniformisé du terme « Amazighes », révélateur des recompositions identitaires.

Dans le contexte marocain, Hassan Rachik¹⁰ a contribué à mettre en lumière les usages contemporains de l'amazighité et la manière dont elle s'articule avec d'autres appartenances au sein d'un espace social pluraliste. Dans ses réflexions sur la transmission culturelle et les mutations sociales amazighes, il insiste sur la nécessité de penser ces pratiques dans le temps long, en articulant continuité et changement, proximité et distance. Son approche invite à dépasser la simple opposition tradition/modernité pour saisir la complexité des recompositions en cours.

Ces approches convergent avec la perspective interactionniste de Fredrik Barth¹¹, reprise par Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart¹², qui conçoit l'identité comme une frontière sociale en constante négociation. Ce cadre permet de comprendre comment les populations amazighes réinvestissent aujourd'hui l'espace urbain et diasporique en mobilisant de nouveaux marqueurs identitaires. Cette perspective rejoint les analyses d'Abner Cohen¹³ qui a montré comment l'ethnicité se recompose dans les contextes urbains à travers des réseaux de solidarité et de distinction symbolique. Elle trouve également un écho dans ce que Michel Maffesoli¹⁴ a décrit comme un tribalisme contemporain, où se redessinent des sociabilités communautaires inédites.

⁹ Stéphanie Pouessel, *Les identités amazighes au Maroc*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (MSH), collection « Ethnologie de la France », 2010.

¹⁰ Hassan Rachik, « Construction de l'identité amazighe », dans *Usages de l'identité amazighe au Maroc*, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2006 ; Hassan Rachik, « Identité amazighe et pluralisme culturel », dans *L'Amazighité et les questions de développement*, Agadir, Association de l'Université d'Été. Agadir, 2003. Hassan Rachik, *Le proche et le lointain : un siècle d'anthropologie au Maroc*. Marseille, Éditions Parenthèses (« Parcours méditerranéens ») ; Aix-en-Provence, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 2012 ; Hassan Rachik, *Devenir anthropologue chez soi*, Casablanca, Éditions La Croisée des Chemins, 2022 ;

¹¹ Fredrik Barth, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Mississippi, Waveland Press, 1998.

¹² Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart, *Théories de l'ethnicité, suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières de F. Barth*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

¹³ Abner Cohen, *Urbain ethnicity*, London, Tavistock, 1974.

¹⁴ Michel Maffesoli, *Le temps des Tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

Le deuxième axe mobilise la sociologie des mouvements sociaux et de l'action collective. Les analyses d'Olivier Filieule et Cécile Péchu¹⁵, Charles Tilly et Sidney Tarrow¹⁶ ou Érik Neveu¹⁷ montrent comment les mobilisations s'inscrivent dans des répertoires d'action et des opportunités politiques, tout en générant de nouveaux symboles partagés.

Au Maroc, les travaux d'Aboulkacem El Khatir¹⁸ et d'autres chercheurs de l'IRCAM soulignent le rôle de la « néo-culture amazighe » comme espace où les pratiques artistiques et symboliques se réinventent. Elles excèdent le registre du simple folklore pour s'actualiser dans les contextes urbains et associatifs, où elles deviennent à la fois un instrument d'affirmation identitaire et un lieu de production culturelle et politique.

En contexte migratoire, ces dynamiques se déploient sur une échelle transnationale : les travaux d'Arjun Appadurai¹⁹, Ulf Hannerz²⁰ et Néstor García Canclini²¹ éclairent les circulations culturelles, l'hybridité et les recompositions identitaires propres à la mondialisation.

Un troisième axe porte sur les pratiques performatives et poétiques. L'*Amarg* et l'*Aḥwach* ne peuvent être réduites à de simples formes artistiques : ils s'inscrivent dans des pratiques communautaires où se rejouent les passages et la cohésion collective. Les travaux de Bernard Lortat-Jacob²² et de Miriam Røvsing Olsen²³ montrent que la poésie et la danse amazighes condensent à la fois mémoire collective et organisation sociale. Cette lecture résonne avec la théorie du rituel développée par Victor Turner²⁴, Arnold Van Gennep²⁵ et Catherine Bell²⁶,

¹⁵ Olivier Filieule et Cécile Péchu, *Lutter ensemble. Les théories de l'action collective*, Paris, L'Harmattan, 1993.

¹⁶ Charles Tilly et Sidney Tarrow, *Politique(s) du conflit. De la grève à la révolution*, Paris, Presses de Science Po, 2008.

¹⁷ Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 2011.

¹⁸ Aboulkacem El Khatir, Mohamed Alahyane, Hassan Belghazi, Mohamed Jlok, *Action collective en milieux amazighes*, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2012 ; Aboulkacem El Khatir, « Action collective et production culturelle : le cas de la néo-culture amazighe au Maroc », dans *Action collective en milieux amazighes*, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2012.

¹⁹ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

²⁰ Ulf Hannerz. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York, Columbia University Press, 1991.

²¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Grijalbo, 1990.

²² Bernard Lortat-Jacob, « L'ahwash berbère du Maroc », dans *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 73-74 | 2013, mis en ligne le 11 mai 2015, consulté le 03 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/clo/2055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.2055> ; Bernard Lortat-Jacob, « Préface », dans Myriam Røvsing Olsen, *Musiques de l'Atlas : Une approche ethnomusicologique*, Aix-en-Provence, Édisud, 1994.

²³ Myriam Røvsing Olsen, « Musiques berbères du Maroc ». Encyclopédie berbère, 32, 2010. <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.662>

²⁴ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing, 1969.

²⁵ Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*. Paris: Émile Nourry, 1909.

²⁶ Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford : Oxford University Press, 1992.

qui insistent sur la production de liminalité et de reconfiguration des statuts par la performance.

À côté de ces approches centrées sur la performativité, les travaux d'Ahmed Boukous²⁷ offrent des repères précieux sur les mutations culturelles et les enjeux de la politique linguistique amazighe au Maroc. Ils montrent que les formes d'expression associées à l'amazighité, que l'on pense à l'*Aḥwach* ou à la poésie *Tanḍamt*, sont indissociables des dynamiques symboliques et politiques qui traversent la société marocaine contemporaine.

Ce cadre est enrichi par une approche féministe, sensible au rôle de la femme amazighe dans la transmission de la culture et des valeurs. Les travaux de Fatima Sadiqi²⁸, ainsi que les recherches doctorales de Bouchra Laghssais²⁹ et d'Aïcha Ait Berri³⁰, soulignent que les femmes amazighes jouent un rôle décisif dans la préservation de la langue, des savoirs rituels et de l'oralité poétique, tout en étant actrices de leur reconfiguration dans des contextes de migration, d'urbanisation et de changement social.

Dans le prolongement de ces approches, les analyses ethnographiques de Miriam Rovsing Olsen³¹ et de Michael Peyron³² consacrées aux rituels matrimoniaux chez les communautés amazighes offrent des repères éclairants. M. Olsen met notamment en évidence la dimension performative des chants et danses du mariage, où se cristallisent mémoire, identité et rapports sociaux. De son côté, M. Peyron décrit minutieusement les pratiques matrimoniales des Ayt Yafelman, montrant comment elles articulent cohésion communautaire et régulation symbolique des alliances. Ces travaux, qui révèlent la densité symbolique et sociale des rituels nuptiaux, m'ont fourni un cadre comparatif et méthodologique déterminant pour mon enquête de terrain, en particulier dans l'analyse de la place des femmes, des pratiques poétiques et des dispositifs performatifs observés.

²⁷ Ahmed Boukous, « Identité et mutations culturelles (Maroc) », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 44, 1987, *Berbères, une identité en construction*. Consulté le 22 octobre 2024 sur : <https://doi.org/10.3406/remmm.1987.2155> ; Ahmed Boukous, *L'amazighe dans la politique linguistique et culturelle au Maroc*, Rabat, Institut Royal de la Culture Amazighe, 2012.

²⁸ Fatima Sadiqi, « Le rôle des femmes marocaines dans la préservation de la culture amazighe », dans *La culture populaire et les défis de la mondialisation. Une perspective maghrébine*, Rabat, IRCAM, 2007 ; Fatima Sadiqi, *Moroccan Feminist Discourses*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

²⁹ Bouchra Laghssais, *Amazigh Feminism Narratives : Aspirations, Agency, and Empowerment of Amazigh Women in the Southeast of Morocco*, thèse de doctorat, Universitat Jaume I, Département de Philosophie et Sociologie, 2023.

³⁰ Aïcha Ait Berri, *Rituel et oralité chez les Aït Soukhmanes. Le cérémonial du mariage : une pratique en mutation*, thèse de doctorat en Langues et Cultures du Nord de l'Afrique et Diasporas (LACNAD), Paris, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), soutenue le 7 décembre 2017.

³¹ Miriam Rovsing Olsen, *Chants et danses de l'Atlas*, Paris, Éditions Geuthner, 1999.

³² Michael Peyron, « Le mariage chez les Ayt Yafelman de l'Atlas marocain », dans *Études et Documents Berbères*, 17(1), 1999, pp. 165-173. DOI : <https://doi.org/10.3917/edb.017.0165>.

L'anthropologie interprétative de Clifford Geertz³³, avec sa « description dense », fournit ici un cadre précieux pour saisir ces pratiques féminines comme médiations symboliques entre mémoire et devenir.

Enfin, l'adaptation de l'Aḥwach aux espaces urbains et diasporiques ne peut être comprise qu'en mobilisant plusieurs cadres analytiques complémentaires. La sociologie de la musique de Max Weber³⁴ permet d'interroger les conditions sociales et symboliques de la production musicale, en montrant que toute pratique artistique s'inscrit dans des rapports de rationalisation, de légitimation et de hiérarchisation. Les *performance studies* de Richard Schechner³⁵ et Judith Lynne Hanna³⁶ offrent, quant à elles, des outils pour analyser l'Aḥwach comme une performance sociale : elles éclairent la manière dont la danse et la musique opèrent à la fois comme communication non verbale, comme mise en scène des rapports sociaux et comme espace de négociation identitaire. Enfin, les théories de la patrimonialisation développées par Ahmed Skounti³⁷ et Barbara Kirshenblatt-Gimblett³⁸ permettent de comprendre que la mise en visibilité de l'Aḥwach, qu'il s'agisse des festivals urbains, des scènes institutionnelles ou des contextes diasporiques, relève d'un processus actif de sélection, de réinvention et de mise en valeur, plutôt que d'une simple conservation du passé. Ces approches conjuguées m'ont ainsi permis de saisir que le passage de l'*Assays* villageois à la scène urbaine, puis à l'espace diasporique, n'est pas un déplacement mécanique, mais une transformation profonde des conditions de production, de légitimation et de transmission de l'Aḥwach.

Dans cette perspective, la notion de « l'invention de la tradition » développée par Eric Hobsbawm et Terence Ranger³⁹, revient ici comme clé d'analyse des (ré)inventions culturelles et identitaires amazighes. Ces auteurs ont montré que nombre de pratiques perçues comme immémoriales sont en réalité reconstruites et réinterprétées pour répondre à de nouveaux contextes sociaux et politiques. Appliquée à l'Aḥwach, cette approche permet de comprendre que les dynamiques migratoires, l'urbanisation et la diaspora ne se traduisent

³³ Clifford Geertz, *La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

³⁴ Max Weber, *Sociologie de la Musique : Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Éditions Métailié, 1998.

³⁵ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

³⁶ Judith Lynne Hanna, *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

³⁷ Ahmed Skounti « De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines ? », dans *Hespéris-Tamuda*, vol. XLV, 2010 ; Ahmed Skounti, *Le patrimoine culturel immatériel au Maroc. Promotion et valorisation des Trésors Humains Vivants*. UNESCO, ISESCO, 2005.

³⁸ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press, 1998.

³⁹ Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

pas par une rupture, mais par une reconstruction active de la pratique, marquée par une tension constante entre authenticité revendiquée et adaptation créative. Dans cette continuité, l'approche postcoloniale de Homi Bhabha⁴⁰ ouvre une lecture complémentaire, en invitant à penser l'Aḥwach diasporique comme une pratique inscrite dans un « *third space* », où s'élaborent des formes hybrides et des négociations culturelles inédites.

Dans ce cadre, la démarche adoptée dans cette recherche est à la fois comparatiste et située. Elle articule plusieurs échelles : locale, urbaine, transnationale et mobilise des disciplines complémentaires. L'objectif n'est pas seulement de décrire des pratiques culturelles amazighes, mais de comprendre les logiques sociales, politiques et symboliques qui les traversent, et d'analyser comment elles deviennent des vecteurs de mémoire, de transmission et de réinvention identitaire dans un monde marqué par la mobilité et la mondialisation.

2. Hypothèses de recherche

L'analyse croisée de l'anthropologie de la performance, de la sociologie des migrations et des études culturelles est donc au cœur de mon approche. Elle a permis de dégager une problématique centrale : *comment une pratique artistique communautaire amazighe comme l'Aḥwach se transforme-t-elle en contexte urbain et diasporique, et que nous dit cette transformation sur les modes contemporains de transmission, de mémoire et d'identité ?*

Autour de cette problématique gravitent **cinq hypothèses**, élaborées à partir d'observations menées dans trois contextes contrastés : un milieu rural (vallée d'Arghen en Anti-Atlas), un espace urbain marocain (Casablanca) et un environnement diasporique (région Parisienne, Île-de-France). C'est à l'intersection de ces trois espaces : local, national et transnational que s'ancrent les hypothèses de cette recherche.

La première hypothèse postule que l'Aḥwach, bien qu'issu d'un ancrage rural et communautaire, ne disparaît pas avec la migration ou l'urbanisation. Au contraire, il se transforme, circulant dans de nouveaux espaces sociaux (urbains, diasporiques, médiatiques) et s'y adapte selon des logiques contextuelles spécifiques.

La deuxième hypothèse considère que les jeunes générations d'*Iṣelḥiyn* jouent un rôle moteur dans cette réinvention. Ces acteurs, souvent nés et/ou socialisés en milieu urbain, investissent l'Aḥwach non seulement comme expression culturelle, mais aussi comme outil de revendication identitaire, de visibilité sociale et de continuité mémorielle.

⁴⁰ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

La troisième hypothèse suggère que l'inscription de l'Aḥwach dans des cadres associatifs et événementiels (troupes artistiques, festivals, événements diasporiques) constitue un processus de formalisation qui modifie en profondeur les conditions d'énonciation, de (re)production et de réception de sa pratique.

La quatrième hypothèse affirme que les jeunes artistes amazighes, y compris au-delà de l'Aḥwach (fusion, Jazz Amazighe, etc.), développent des formes créatives d'adaptation qui relèvent moins d'un appauvrissement ou d'une folklorisation que d'un travail d'appropriation situé, inscrit dans les réalités urbaines.

Enfin, **une cinquième hypothèse**, transversale, s'intéresse à la spécificité identitaire des jeunes *Iṣelḥiyn* nés en ville. Leurs trajectoires révèlent une forme d'hybridité culturelle structurée par une double appartenance village/ville et une volonté d'inventer un « nouveau chez-soi » amazighe dans les marges de l'urbain.

3. Cadre méthodologique

Cette recherche s'inscrit dans une démarche d'anthropologie interprétative et réflexive, attentive aux significations culturelles portées par les pratiques sociales, ainsi qu'à la position située du chercheur. Elle repose sur une ethnographie qualitative multisite, entendue comme une méthode d'enquête suivant un objet culturel, ici, l'Aḥwach, à travers plusieurs contextes sociaux, géographiques et symboliques. Inspirée des travaux de George Marcus⁴¹, cette approche permet d'analyser les logiques de circulation, d'adaptation et de recomposition des pratiques amazighes dans des cadres différenciés mais interconnectés.

Trois terrains contrastés et complémentaires structurent l'enquête : la vallée d'Arghen en Anti-Atlas, espace d'ancrage familial et de pratiques communautaires encore vivantes ; la ville de Casablanca, lieu d'urbanisation massive et de recomposition culturelle ; et la région Île-de-France, où s'expriment des formes diasporiques de réappropriation et de (re)légitimation culturelle. Le choix de ces sites répond à une double logique : d'une part, ancrer l'analyse dans un territoire d'origine encore porteur de pratiques communautaires vivantes ; d'autre part, suivre les trajectoires d'acteurs et de pratiques dans des contextes d'urbanisation, de migration interne et transnationale, où l'Aḥwach se (ré)invente, parfois loin de son lieu d'émergence, mais selon des logiques sociales et symboliques cohérentes.

⁴¹ George Marcus, « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », dans *Annual Review of Anthropology* Vol. 9, Houston-Texas, Rice University, 1995.

Ce travail de recherche repose sur une enquête de terrain au long cours, menée entre 2020 et 2025. Elle a débuté dans le cadre de mon mémoire de master consacré aux *expressions musicales amazighes chez les Arghen de l'Anti-Atlas*, région d'origine de ma famille (2017-2018). Dès cette phase exploratoire, le terrain a révélé un double ancrage rural et urbain, mettant en lumière une circulation active des pratiques culturelles entre les espaces d'origine et ceux d'installation. Ce constat a orienté la continuité doctorale engagée à partir de 2019 : les résultats du mémoire ont été réinvestis pour formuler de nouvelles hypothèses et élargir l'investigation à un troisième espace, celui de la diaspora en Île-de-France, en suivant les trajectoires des acteurs rencontrés dans la durée.

Plusieurs interlocuteurs de la première phase de cette recherche (2017-2018) ont été sollicités de nouveau dans le cadre d'un second cycle d'entretiens, afin d'observer l'évolution de leur rapport à l'Aḥwach, de leurs parcours migratoires ou artistiques, ainsi que de leurs stratégies d'adaptation. L'enquête s'est construite selon une logique cumulative et progressive, articulant observation participante, immersion dans les réseaux associatifs, participation à des événements culturels (festivals, cérémonies, répétitions), et documentation des dispositifs numériques (réseaux sociaux, vidéos en ligne, archives associatives et personnelles).

Le corpus constitué repose sur une quarantaine d'entretiens semi-directifs menés auprès d'acteurs aux profils variés : artistes, poètes, Rways, responsables associatifs, jeunes pratiquants urbains, militantes culturelles, et femmes âgées détentrices de savoirs rituels. Cette diversité générationnelle, sociale et géographique permet une lecture située et comparative des reconfigurations contemporaines de l'Aḥwach. L'analyse croisée de ces matériaux verbaux, gestuels, visuels et numériques, autorise une compréhension diachronique des processus d'invention, de transformation et de (re)légitimation des pratiques amazighes en milieu urbain et diasporique.

La posture adoptée est celle de l'anthropologue chez soi, telle que pensée par Ahmed Skounti⁴² et Hassan Rachik⁴³, fondée sur la tension entre proximité culturelle et distanciation critique. Être amazighe et travailler sur l'Aḥwach en contexte urbain implique d'assumer une double position, à la fois intérieure et distanciée, ancrée dans un vécu familial et une trajectoire personnelle, mais aussi soumise à une exigence de mise à distance critique. Cette position a façonné ma manière d'approcher les terrains, de construire la confiance avec mes interlocuteurs, d'interpréter les gestes, les mots et les silences, et d'assumer, au cœur même

⁴² Ahmed Skounti, « L'anthropologue chez soi. Réflexions sur la pratique anthropologique au Maroc », dans *Cahiers de recherche du CJB*, no I, 2004, p. 9-18.

⁴³ Hassan Rachik, *Devenir anthropologue chez soi*, Casablanca, Éditions La Croisée des Chemins, 2022.

du travail scientifique, la charge symbolique d'une mémoire partagée, parfois douloureuse, en raison des ruptures linguistiques et culturelles traversant mon propre parcours.

L'approche comparative adoptée, entre ruralité, urbanité et diaspora, vise à dépasser les dichotomies classiques entre tradition et modernité, authenticité et hybridité, oralité et médiation. Elle permet d'éclairer les processus de reconfiguration en cours, d'analyser les effets des dynamiques migratoires et des politiques de patrimonialisation, tout en tenant compte des réalités sociales et symboliques locales. Cette comparaison repose sur une distinction essentielle entre les espaces urbains de migration interne, comme Casablanca, où les pratiques amazighes se (re)déploient dans un contexte de relégation spatiale et de recomposition communautaire, et les espaces d'émigration diasporiques, tels que l'Île-de-France, marqués par une distance géographique et symbolique plus marquée par rapport aux territoires d'origine. Dans les deux cas, l'analyse demeure guidée par une attention fine aux expériences vécues, aux conditions matérielles et aux logiques d'engagement qui façonnent la réinvention de l'Aḥwach.

Dans une optique de médiation et de valorisation sensible du terrain, certains éléments visuels comme des croquis interprétatifs d'instruments et des portraits inspirés de figures observées ont été intégrés à ce travail. Ces visuels ont été générés via des plateformes d'assistance à la création d'images, notamment *Adobe Illustrator*, à partir de descriptions textuelles issues des carnets de terrain. Ils ne prétendent pas reproduire fidèlement une réalité mais en proposer une évocation sensible. Leur fonction est avant tout illustrative et leur usage reste ponctuel, éthique, et inscrit dans un effort de restitution complémentaire au matériau empirique.

Enfin, cette recherche s'inscrit dans une temporalité longue, avec des retours réguliers sur le terrain, des ajustements progressifs du protocole d'enquête, et une implication soutenue auprès des communautés concernées. Elle repose sur une éthique de la recherche fondée sur la transparence, le respect de la parole des enquêtés, et une attention constante aux enjeux de représentation et de restitution.

4. Plan de travail

Cette thèse est structurée en trois grandes parties, qui suivent un fil chronologique, spatial et analytique allant de l'analyse des dynamiques culturelles amazighes en contexte urbain à l'étude spécifique de l'Aḥwach, dans ses formes traditionnelles et réinventées, jusqu'à une mise en perspective plus large autour de la transmission, des mutations et des rôles genrés dans les pratiques culturelles.

La **première partie**, intitulée *Amazighité et engagement en contexte urbain : entre mémoire, identités et mobilisations*, examine les transformations de l'amazighité à l'épreuve de la ville, à partir du cas emblématique de Casablanca. Elle interroge les effets de la migration et de l'installation durable des familles *Iṣelḥiyn* dans les périphéries urbaines, les processus de réinvention des appartenances culturelles et les formes d'engagement qui en résultent. À travers l'analyse des recompositions sociales, linguistiques et associatives, cette partie met en lumière la manière dont les individus et les collectifs amazighes investissent la ville comme un nouvel espace d'expression culturelle, de transmission identitaire et de revendication symbolique. En articulant approches théoriques et enquêtes de terrain, elle donne à voir une amazighité vivante, en tension entre mémoire villageoise et dynamiques citadines, entre héritage et innovation.

Le **chapitre 1** examine la transition des pratiques culturelles amazighes du rural vers l'urbain, en retraçant d'abord les enjeux terminologiques et historiques liés au passage de la catégorie « Chleuḥs » à celle d'« Amazighes ». Il analyse ensuite les formes de ruralité qui persistent ou se transforment en milieu urbain, en interrogeant les recompositions sociales, spatiales et symboliques qu'elles impliquent. L'opposition entre les modèles communautaires traditionnels et les logiques sociétales propres à la ville permet de mettre en lumière les mutations sociales, les ruptures générationnelles et les défis de la transmission culturelle. Enfin, le chapitre s'appuie sur le cas de Casablanca comme lieu d'ancrage majeur de ces dynamiques, en montrant comment la métropole est devenue un espace central dans les trajectoires migratoires amazighes et dans les recompositions identitaires contemporaines.

Le **chapitre 2** s'attache à analyser les formes de mobilisation culturelle amazighe, en articulant action collective, dynamiques associatives et revendications identitaires. Il revient d'abord sur les droits culturels, envisagés comme des droits humains fondamentaux mais longtemps fragilisés dans le contexte marocain, afin de comprendre comment leur absence ou leur traitement technocratique a nourri les mobilisations amazighes. Le chapitre retrace ensuite l'émergence du Mouvement Culturel Amazigh (MCA), depuis ses origines militantes

jusqu'aux reconfigurations post-constitutionnelles, en mettant en lumière le glissement progressif de la revendication culturelle vers une politisation des appartenances. L'analyse se concentre ensuite sur Casablanca, envisagée comme un laboratoire de patrimonialisation, à travers l'ancrage associatif, les circulations entre village, ville et entre-deux, et la réinvention de formes de visibilité culturelle. Enfin, une immersion ethnographique dans le Festival Annakhil, organisé à Toughmart dans la vallée d'Arghen, permet de mettre à l'épreuve ces dynamiques au niveau local, entre réappropriation patrimoniale et inscription dans un engagement plus large, social et parfois politique.

Enfin, le **chapitre 3** s'attarde sur une génération d'*Iṣelhiyn* en mutation, née ou socialisée en milieu urbain. À partir d'une contextualisation historique des vagues migratoires et de l'installation des familles originaires du Souss dans les villes marocaines, ce chapitre interroge les modalités de transmission culturelle, les formes d'attachement au village et la fabrique d'une amazighité citadine. Il explore les trajectoires individuelles, notamment celle de Meryem Assid, jeune femme amazighe née et élevée en milieu urbain, artiste engagée et fondatrice du groupe JazzAmazigh, ainsi que celle de Mohammed, rays de l'*Aḥwach* devenu salarié-entrepreneur et fondateur de troupe urbaine. Ces parcours incarnent une génération qui conjugue inscription urbaine, engagement artistique et mémoire familiale. Enfin, une attention particulière est portée aux enjeux linguistiques liés au tachelhit, à sa transmission partielle et aux recompositions identitaires qu'elle suscite dans les espaces marocains et diasporiques, avec l'exemple d'Ikram Essaghir, jeune artiste rifaine née et élevée à Barcelone, dont la trajectoire souligne les défis du multilinguisme et la réinvention de l'amazighité en contexte diasporique.

La **deuxième partie**, intitulée *Le cœur battant du Souss : l'Aḥwach et ses variantes locales*, explore les fondements poétiques, rythmiques, gestuels et symboliques de l'Aḥwach dans ses contextes d'émergence et de perpétuation au sein des sociétés amazighes du Souss. Elle examine les formes expressives de l'Amarg en tant que matrice de la mémoire collective, ainsi que trois déclinaisons régionales de l'Aḥwach (*Ahnaqqar*, *Dersst*, *Aḥwach n'Souss*) à travers leurs spécificités rythmiques, instrumentales et performatives. Ce choix ne vise pas l'exhaustivité, d'autres styles existent et mériteraient autant d'attention, mais la thèse a retenu ces trois formes comme lignes d'analyse privilégiées, à titre d'exemples structurants. Elle s'intéresse aussi aux dynamiques sociales, spatiales et statutaires qui façonnent la pratique au quotidien.

Cette partie accorde également une attention particulière au rôle central des femmes dans la transmission des savoirs culturels et rituels, à travers une ethnographie fine du mariage

amazighe observé dans la vallée d'Arghen. Chants de séparation, *Amarg*, plaintes poétiques, performance collective et mémoire incarnée y révèlent les ressorts invisibilisés mais décisifs de l'Aḥwach dans la reproduction symbolique de la société.

En croisant analyse stylistique, enquête ethnographique et lecture symbolique, cette partie met ainsi en lumière la densité culturelle et la complexité rituelle de l'Aḥwach en milieu villageois, tout en soulignant sa capacité à structurer l'espace, le temps, les rapports sociaux et les modes de transmission intergénérationnelle.

Le **chapitre 4** s'intéresse à l'*Amarg* comme matrice expressive amazighe, envisagée à la fois comme système poétique, rythmique et mémoriel. Il retrace les origines et l'évolution de cette forme artistique, analyse ses outils symboliques (costumes, instruments, occasions et espaces de la pratique) et explore les différentes modalités d'expression : poétique, vocale, instrumentale et corporelle qui structurent sa performativité. À travers une typologie des modèles artistiques de l'*Amarg*, ce chapitre interroge les tensions entre authenticité et transformation dans un contexte de modernité, de transmission fragile et de reconfiguration culturelle.

Le **chapitre 5** propose une cartographie comparative des principales variantes régionales de l'Aḥwach dans le Grand Souss : *Ahnaqqar*, *Dersst*, et *Aḥwach n'Souss* à travers l'analyse de leurs spécificités poétiques, rythmiques, instrumentales et gestuelles. Il met en lumière les ancrages territoriaux, les continuités et les recompositions qui caractérisent ces formes, tout en soulignant la diversité des répertoires, des dispositifs scéniques et des pratiques corporelles. Le chapitre s'appuie également sur une typologie des troupes emblématiques du Souss et sur un tableau synthétique qui permet d'en dégager les points de convergence et de différenciation.

Le **chapitre 6** analyse l'Aḥwach comme une véritable « danse des statuts » : une performance collective où se jouent, dans le temps et l'espace, les hiérarchies sociales, les rapports de genre et les fonctions symboliques du verbe chanté et du mouvement. À travers une approche à la fois ethnographique, spatiale et rituelle, il explore les temporalités de la danse (fêtes, rituels, cycles communautaires), les lieux investis (ruelles, airs de battage, enceintes domestiques), ainsi que la structuration du groupe dans l'espace. L'Aḥwach y est saisi comme une dramaturgie sociale où chaque geste, chaque parole et chaque silence participe à la reproduction d'un ordre symbolique incarné.

Enfin, le **chapitre 7** propose un recentrage sur les femmes amazighes en tant que gardiennes de la mémoire rituelle, à travers l'étude du rôle féminin dans les cérémonies de mariage, les

lamentations, les chants et les danses. Une attention particulière est accordée à *Tazerrart*, forme d'expression vocale féminine à la fois intime et collective, qui constitue un espace de parole essentiel dans les moments de transition rituelle. Ce chapitre s'appuie notamment sur une ethnographie détaillée d'un mariage amazighe dans le village d'Imi n Tizgi, permettant d'analyser la place des femmes dans les dispositifs symboliques et performatifs de la transmission culturelle. Il s'appuie notamment sur une ethnographie détaillée d'un mariage amazighe dans le village d'Imi n Tizgi.

La **troisième partie**, intitulée *Trajectoire d'une danse communautaire en milieu urbain : cas des Aḥwach du Souss à Casablanca*, analyse les reconfigurations contemporaines de l'Aḥwach à travers son insertion dans les contextes urbains et diasporiques. Elle examine comment cette pratique issue du monde rural s'adapte à de nouveaux cadres spatiaux, sociaux et symboliques : scènes urbaines, associations culturelles, médias numériques et dynamiques migratoires. En s'appuyant sur des observations ethnographiques menées à Casablanca et en Île-de-France, cette partie met en lumière les formes d'appropriation, d'hybridation et de repositionnement de l'Aḥwach portées par les jeunes générations amazighes. Elle montre comment l'Aḥwach s'affirme comme un outil d'affirmation identitaire et revendication culturelle, tout en répondant aux exigences de visibilité dans l'espace public.

Enfin, cette partie analyse les processus de standardisation esthétique, les contraintes économiques de la performance, ainsi que les tensions entre patrimonialisation et créativité. Elle conclut la recherche en articulant tradition et réinvention, dans des espaces urbains où l'Aḥwach se redéfinit en tant que vecteur de mémoire et support d'action collective.

Le **chapitre 8** explore l'adaptation de l'Aḥwach aux configurations de l'espace urbain casablancais, en retraçant son passage des forêts périurbaines investies comme lieux de reterritorialisation identitaire aux scènes officielles et institutionnelles. À travers une approche ethnographique et esthétique, il analyse les effets de ce déplacement sur les formes, les pratiques et les significations de la danse. L'Aḥwach y apparaît comme une tradition en recomposition, traversée par des dynamiques de patrimonialisation, d'uniformisation des tenues, de reconfiguration du cadre performatif et d'hybridation médiatique, et qui se transforme au contact de nouveaux publics, de contraintes économiques et de stratégies de visibilité.

Le **chapitre 9** prolonge cette réflexion dans le contexte diasporique français et plus spécifiquement en Île-de-France, à travers l'analyse d'une pratique amazighe recomposée par les réalités migratoires et les formes de transmission en exil. À partir d'une enquête

ethnographique menée auprès de membres associatifs amazighes, des pratiquants de l'Aḥwach et chefs de troupes, il explore les modalités de recomposition de cette pratique en situation d'exil. L'Aḥwach y apparaît à la fois comme un vecteur de continuité rituelle et comme un espace de négociation identitaire soumis aux contraintes de la migration, à la précarité artistique et aux formes incertaines de transmission. Ce chapitre met en lumière les dynamiques collectives, les stratégies d'adaptation et les fragilités d'une réinvention culturelle portée par des acteurs souvent confrontés à une double marginalité : linguistique, symbolique et institutionnelle.

La thèse s'achève par une **conclusion générale** qui synthétise les principaux résultats, discute les implications analytiques du travail et esquisse des perspectives de recherche futures sur les traditions performatives amazighes en mutation.

Partie I

Amazighité et engagement en contexte urbain : entre mémoire, identités et mobilisations

Chapitre 1 : Transition et évolution des pratiques culturelles amazighes : De la ruralité à l'Urbanité

Introduction

Les pratiques culturelles amazighes qui se font jour en ville s'inscrivent aujourd'hui dans une dynamique plus large de transformations sociales et politiques. Il ne s'agit pas d'un simple passage du rural vers l'urbain, mais d'un ensemble complexe de processus d'adaptation, de recomposition et de redéfinition des appartenances. L'objectif de ce chapitre est de revenir sur les formes que prend cette transition dans le cas de la culture amazighe dans le contexte marocain, en interrogeant à la fois les cadres de catégorisation identitaire, les continuités et (ré)inventions culturelles en milieu urbain, ainsi que les dynamiques d'appropriation et de visibilité au sein de l'espace public.

L'approche adoptée s'appuie à la fois sur les cadres classiques de l'anthropologie sociale (Weber⁴⁴, C. Geertz⁴⁵, C. Poutignat et J. Streiff-Fenart⁴⁶, F. Tönnies⁴⁷, J.-P. Olivier de Sardan⁴⁸) et sur des lectures critiques contemporaines (H. Rachik⁴⁹, S. Pouessel⁵⁰, K. Hoffman⁵¹), afin de saisir la manière dont l'amazighité se redéfinit dans l'articulation entre héritage et modernité.

L'analyse se déploie en cinq temps. D'abord, une généalogie critique des catégories d'identification (« Chleuh », « Amazighe ») permet de saisir les tensions entre assignation et revendication. Ensuite, l'étude des pratiques rurales maintenues et réinventées en ville montre comment se constituent des lieux d'appartenance au quotidien. La troisième section explore

⁴⁴ Max Weber, *Économie et Société. Tome 1 : Les catégories de la sociologie compréhensive*, Paris, Plon, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1971.

⁴⁵ Clifford Geertz, « The Integrative Revolution. Primordial Sentiments and Civil Politics in the New States », dans *Old Societies, New States*, New York, The Free Press, 1963.

⁴⁶ Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart, *Théories de l'ethnicité, suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières de F. Barth*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

⁴⁷ Ferdinand Tönnies, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le Lien social », 2010. Consulté le 22 octobre 2024 sur : <https://www.cairn.info/communaute-et-societe--9782130556435.htm>

⁴⁸ Jean-Pierre Olivier de Sardan, *Anthropologie et développement : essai en socio-anthropologie du changement social*, Marseille, APAD-Karthala, 1995.

⁴⁹ Hassan Rachik, « Construction de l'identité amazighe », dans *Usages de l'identité amazighe au Maroc*, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2006 ; Hassan Rachik, « Identité amazighe et pluralisme culturel », dans *L'Amazighité et les questions de développement*, Agadir, Association de l'Université d'Été. Agadir, 2003.

⁵⁰ Stéphanie Pouessel, *Les identités amazighes au Maroc*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (MSH), collection « Ethnologie de la France », 2010.

⁵¹ Katherine E. Hoffman, « Moving and Dwelling: Building the Moroccan Ashelhi Homeland », dans *American Ethnologist*, vol. 29, no. 1, 2002.

les mutations sociales des communautés amazighes à travers le prisme du passage de la « communauté » à la « société », en prenant pour exemple le cas des Arghen. La quatrième s'attache aux logiques de transmission culturelle, en mettant en évidence leur caractère sélectif et dialogique. Enfin, une dernière section considère Casablanca comme laboratoire de la modernité marocaine, pour analyser les dynamiques migratoires et les recompositions identitaires des *Iṣelḥiyn* dans un contexte de tensions urbaines.

Ce chapitre propose ainsi une lecture anthropologique et politique des transitions amazighes en contexte urbain, révélant comment les pratiques culturelles, loin d'être condamnées disparaître, s'adaptent et se transforment, articulant continuités et innovations au cœur des sociétés marocaines contemporaines.

1. Des Chleuḥ aux Amazighes : contextes et terminologies

Avant d'interroger les usages contemporains des termes « Chleuḥ » et « Amazighe », il importe de revenir sur les conditions historiques de constitution des catégories identitaires qui structurent le champ amazighe au Maroc. Suivant l'analyse de S. Pouessel, la notion de « berbérité » ne renvoie pas à une entité homogène, mais plutôt à une construction identitaire plurielle, façonnée par des usages politiques et discursifs situés historiquement.⁵² Elle plaide ainsi pour une lecture déconstructiviste des catégories « Arabe » et « Berbère », en montrant que leur opposition binaire repose sur une illusion de pureté culturelle et sur un mode de pensée classificatoire hérité de la colonisation.

La notion même de « groupe berbère », longtemps mobilisée par l'anthropologie et les savoirs coloniaux, apparaît comme historiquement construite et datée. Avant le XIX^e siècle, les appellations en usage au Maghreb étaient multiples (Maures, Sarrasins, Kabyles, Arabes, Bédouins), et la catégorisation dominante reposait avant tout sur la distinction entre l'univers urbain, synonyme de civilisation (*ahl ḥaḍar*) et le monde rural.⁵³ C'est à partir du XVIII^e siècle, et surtout avec l'avancée coloniale française au XIX^e siècle, que l'ethnonyme « Berbère » se stabilise progressivement en tant que catégorie ethnique, se substituant aux désignations plus fluides antérieures. Tel que l'explique F. Pouillon : « La notion qui avait

⁵² S. Pouessel, *op. cit.*

⁵³ *Ibid.* p. 14.

jusque-là une signification globale, politique (Barbarie) ou politico-militaire (barbaresque), va prendre un sens spécifique ethnique »⁵⁴.

Dans le prolongement de cette évolution, G. Boëtsch et J.-N. Ferrié montrent que la distinction entre « Arabes » et « Berbères » élaborée par les anthropologues français de la fin du XIX^e siècle relevait avant tout d'une logique classificatoire ancrée dans le contexte colonial.⁵⁵ À travers l'analyse des travaux de figures comme A. Périer, P. Topinard, R. Collignon, L. Bertholon ou E. Chantre, ils mettent en évidence que ces catégorisations, prétendument fondées sur des filiations et des ressemblances biologiques, reposaient en réalité sur des critères essentiellement culturels.⁵⁶ Cette « scientificité » affichée servait ainsi à naturaliser des distinctions politiques et administratives, consolidant une vision hiérarchisée des populations maghrébines dans laquelle la « berbérété » devenait un objet d'étude autonome, dissocié des autres référents historiques et culturels.

Cette reconfiguration s'est opérée à travers un double mouvement. D'une part, un processus de racialisation progressive de la « berbérété » dans les savoirs européens, alimenté par les récits de voyageurs, les classifications ethnographiques et les nécessités administratives du Protectorat. D'autre part, un effacement parallèle d'autres référents historiques comme celui de « Maure », progressivement relégué au rang de relique médiévale.⁵⁷

Le moment colonial constitue dès lors un point de bascule dans l'essentialisation de la catégorie « berbère », conçue comme opposée, tant linguistiquement que culturellement, à la référence « arabe-islamique », dans une logique de division ethno-politique justifiant la gouvernance indirecte notamment à travers le dahir berbère de 1930.⁵⁸ Ce dahir, promulgué le 16 mai 1930, suscite un mouvement de défense d'une culture perçue comme unique et

⁵⁴ François Pouillon, « Simplification ethnique en Afrique du Nord : Maures, Arabes, Berbères (18^e-20^e siècle) », dans *Cahiers d'Études africaines*, n° 129, Paris, Édition de l'EHESS, 1993, p. 38.

⁵⁵ Gilles Boëtsch et Jean-Noël Ferrié, « Le paradigme berbère : approche de la logique classificatoire des anthropologues français du XIX^e siècle », dans *Bulletin et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, t. I, nos 3-4, PARIS, 1989, p. 257.

⁵⁶ Amédée Périer, Paul Topinard, René Collignon, Lucien Bertholon et Ernest Chantre comptent parmi les principaux anthropologues français de la fin du XIX^e siècle, pour la plupart médecins militaires, dont les travaux s'inscrivent dans le paradigme classificatoire de l'anthropologie coloniale.

⁵⁷ *Ibid.*, 262.

⁵⁸ Le dahir berbère promulgué le 16 mai 1930 par l'autorité coloniale française, visait à soustraire les populations amazighes aux juridictions musulmanes (charia) pour les soumettre au droit coutumier (urf) devant des tribunaux civils. Présenté comme une simple réforme judiciaire, ce dahir s'inscrivait en réalité dans une stratégie plus large de division ethnique et de gestion différenciée des groupes sociaux au Maroc. Il a été perçu comme une tentative de fragmentation culturelle et religieuse, nourrissant une vive contestation populaire et catalysant l'émergence d'un nationalisme marocain unificateur. Toutefois, certains auteurs comme Mohamed Mounib ont remis en question cette lecture, en soulignant que le dahir a surtout servi de prétexte au mouvement nationaliste urbain pour asseoir sa légitimité politique face aux autorités du Protectorat. Voir : Mohamed Mounib, *Addahir Al Barbari : addahir al-barbari : akbaru ukdubatin fi tarix al-mayrib [Le Dahir berbère : la plus grande supercherie dans l'histoire contemporaine du Maroc (en arabe)]*, Rabat, Bouregreg, 2002.

nationale. Face à la présence coloniale, les rangs se resserrent, les distinctions ethniques instituées par le Protectorat tendent à s'effacer, et les imaginaires se réorientent collectivement vers la construction d'une « identité nationale ». Contre tout séparatisme « berbère » s'érigent un « peuple » et une « nation » unifiés.⁵⁹

L'usage même du terme « Berbère » s'inscrit dans cette construction discursive, souvent adossée à une étymologie incertaine et mythifiée. Ibn Khaldoun évoquait déjà, au XIV^e siècle, le terme comme une désignation liée à l'inintelligibilité linguistique perçue par les conquérants arabes.⁶⁰ Cette filiation discursive renforce l'altérisation linguistique et culturelle de populations regroupées sous une même appellation.

Le terme « Chleuh » s'est imposé, depuis l'époque précoloniale, comme une désignation vernaculaire répandue dans le Maghreb, particulièrement dans l'arabe dialectal marocain, pour désigner les locuteurs du tachelhit, l'un des trois principaux dialectes amazighes au Maroc. Utilisé de manière transversale, il est longtemps resté un ethnonyme exogène, jamais revendiqué par les intéressés eux-mêmes, et fréquemment chargé de connotations dépréciatives, notamment dans les discours urbains et coloniaux. Il traduit une altérité linguistique définie négativement : les « Chleuhs », ou le « Chleh » au singulier, désignent dans les représentations dominantes celui qui ne parle ni arabe ni français, celui dont la langue, « Chelha », est jugée obscure, primitive, voire inintelligible.⁶¹ Sous le Protectorat, cette désignation a été consolidée et codifiée par l'administration coloniale française, qui a largement contribué à figer les catégories ethnolinguistiques sur des bases racistes et culturalistes. Le terme « Chleuh » devient alors l'emblème d'une ruralité atemporelle, perçue comme authentique mais arriérée, à l'opposé d'une arabité urbaine valorisée. Cette logique classificatoire, au cœur de l'ingénierie coloniale, distingue les populations dites « coutumières » de celles considérées comme arabo-musulmanes, instaurant une cartographie identitaire propice à la fragmentation administrative et culturelle des groupes.

Ce répertoire terminologique s'est poursuivi après l'indépendance, dans un État marocain qui a repris à son compte les logiques d'unification culturelle fondées sur l'arabisation. Le nationalisme marocain, structuré autour du triptyque « islam, arabité, marocanité », a relégué ladite « berbérité » au rang de survivance folklorique, tolérée mais exclue des sphères

⁵⁹ Pouessel, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁰ Ibn Khaldoun, *L'Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, tome I, Alger, Berti, 2001 (éd. originale 1925), cité dans Stéphanie Pouessel, *Les identités amazighes au Maroc*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2010, p. 14.

⁶¹ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

légitimes du savoir, de la langue officielle et de l'histoire nationale.⁶² Cette logique de continuité postcoloniale prolonge, sous d'autres formes, ce que A. Hammoudi identifie comme la configuration même de l'État colonial, fondé sur une hybridation autoritaire entre structures traditionnelles cooptées et technocratie bureaucratique. Il dit à ce sujet : « L'État colonial, c'est cet assemblage des structures et des pouvoirs de la chefferie avec ceux de la techno-bureaucratie ; en ce sens les deux sont coloniaux et il n'y a pas une bureaucratie moderne face à une organisation marocaine traditionnelle et renouvelée. Au Maroc, entre les deux guerres, s'installe donc l'État colonial en tant que technocratie autoritaire, sociale, spectaculaire et patriarcale »⁶³.

Dans ce contexte, le terme « Chleuh » a continué d'opérer comme marqueur de marginalité, associé à une langue non écrite, à des pratiques rurales, et à une absence de capital scolaire et politique.⁶⁴ C'est en réaction à cette invisibilisation symbolique que le terme « Amazighe » a émergé à partir des années 1960 dans les milieux militants amazighophones, souvent portés par des acteurs urbains, scolarisés et en mobilité sociale ascendante. Le terme, endogène cette fois, renvoie à une figure éponyme resémantisée comme « homme libre ». Bien que cette interprétation relève plus de la mobilisation symbolique que de l'étymologie, elle remplit une fonction essentielle de revalorisation identitaire. Il devient un outil de réhabilitation, une étiquette choisie plutôt qu'imposée, permettant aux locuteurs de s'inscrire dans une narration politique de leur propre histoire, culture et identité.⁶⁵

Cependant, cette requalification n'échappe pas à des contradictions internes. D'une part, l'usage du terme « Amazighe » tend parfois à homogénéiser une diversité linguistique et culturelle réelle : les trois grandes variantes berbères du Maroc (tachelhit, tamazight, tarifit) ne sont pas mutuellement intelligibles, et leur unification autour d'un néo-tamazight standardisé (porté notamment par l'IRCAM) soulève des réserves, notamment dans les zones rurales ou auprès des locuteurs monolingues. D'autre part, si le terme « Chleuh » reste fortement marqué dans l'espace public, il n'a pas totalement disparu des usages : il continue d'être employé dans les interactions ordinaires, parfois même par les intéressés eux-mêmes,

⁶² Sur la construction culturelle de la nation et les réactions identitaires qu'elle a suscitées dans le contexte postcolonial marocain, voir : Aboulkacem El Khatir, *Nationalisme et construction culturelle de la nation au Maroc : processus et réactions*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), 2005.

⁶³ Abdellah Hammoudi, *Maîtres et disciples. Genèse et fondements des pouvoirs autoritaires dans les sociétés arabes, Essai d'Anthropologie Politique*, Paris/Casablanca, Maisonneuve-Larose/Toubkal, 2001, p. 158.

⁶⁴ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁶⁵ *Ibid.*

Sur l'émergence de l'endonyme « Amazighe », voir Stéphanie Pouessel, *Les identités amazighes au Maroc*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2011, p. 17 ; voir aussi Ahmed Boukous, *L'amazighe dans la politique linguistique et culturelle au Maroc*, Rabat, Institut Royal de la Culture Amazighe, 2012.

sur un mode ambivalent oscillant entre revendication ironique, ancrage local ou repli affectif.⁶⁶

La question des désignations appliquées aux populations amazighophones du Maroc constitue un point d'entrée essentiel pour comprendre les dynamiques de construction identitaire. Le passage progressif de l'usage du terme « Chleuh » à celui d'« Amazighes » ne relève pas d'un simple glissement lexical, mais d'une reconfiguration terminologique à forte charge symbolique, qui traduit des rapports de pouvoir, des stratégies de légitimation et des modalités de subjectivation politique. Cette substitution marque le passage d'une identité assignée et périphérisée à une identité revendiquée, structurée et inscrite dans des registres contemporains de reconnaissance culturelle. L'analyse de ces terminologies constitue ainsi un observatoire privilégié des processus de politisation de la culture amazighe dans le Maroc postcolonial, en révélant comment les rapports à soi, aux autres et à l'État se transforment dans et par le langage.

Il existe aujourd'hui plusieurs manières d'écrire le terme « Amazigh », avec ou sans « e » final. Dans cette thèse, j'ai fait le choix de conserver systématiquement le « e », que le mot désigne des personnes ou des éléments au féminin ou au masculin, au singulier comme au pluriel (les Amazighes), afin de refléter une forme inclusive et cohérente avec les usages émergents dans certains contextes militants et académiques.

2. La ruralité en milieu urbain

La migration des communautés amazighes rurales vers les centres urbains, en particulier à la ville de Casablanca, a entraîné un phénomène complexe et fascinant : la ruralité en milieu urbain. Comme le souligne H. Rachik, la culture, lorsqu'elle est envisagée dans une société traditionnelle, est souvent présentée comme un système homogène d'idées, de valeurs et de croyances, en contraste avec la culture urbaine moderne marquée par la fragmentation, l'incohérence et la multiplicité des choix offerts à l'individu.⁶⁷ En milieu urbain, les acteurs peuvent, selon les contextes dans lesquels ils évoluent, défendre des valeurs opposées et

⁶⁶ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France auprès de militants, intellectuels et artistes amazighes tachelhitophones.

⁶⁷ Hassan Rachik, « Identité amazighe et pluralisme culturel », dans *L'Amazighité et les questions de développement*, Agadir, Association de l'Université d'Été. Agadir, 2003, p. 12.

manifester leur loyauté à des groupes sociaux différents, révélant ainsi la pluralité des appartenances et la complexité des positionnements identitaires.

La ruralité en milieu urbain renvoie précisément à cette teneur des éléments de la vie rurale au sein des centres urbains, où les pratiques, les coutumes, et les modes de vie de la vie rurale ne disparaissent pas, même s'ils s'entrecroisent différemment. Ce phénomène s'observe dans des domaines variés : les migrants ruraux installés de longue date continuent de faire vivre la jubilation et l'artisanat traditionnel, qu'ils réinventent dans le contexte urbain à travers la création de jardins partagés, leur engagement dans des coopératives agricoles, ou l'organisation d'événements culturels.⁶⁸

L'adaptation des pratiques rurales dans un contexte urbain va au-delà de la simple modification des techniques. Elle implique une transformation profonde, où des traditions résurgent et d'autres se réinventent pour répondre aux défis et aux opportunités de la vie urbaine. La musique et la danse, telles que l'Aḥwach sont des expressions de cette évolution ; ils illustrent cette dynamique, où les expressions culturelles rurales sont remodelées pour s'inscrire dans le paysage culturel de la ville. Plus tard dans cette thèse, je discuterai de la réinvention de la tradition en tant que modèle expliquant la transmission culturelle, un concept dérivé de « l'invention de la tradition » d'E. Hobsbawm et T. Ranger.⁶⁹

Les membres des communautés rurales, en milieu urbain et malgré les mutations du cadre, continuent à entretenir des liens sociaux et communautaires forts. Ces interactions se traduisent par la constitution de réseaux de proximité et de cadres collectifs tels que des associations, des coopératives ou des cercles d'entraide dans lesquels les expériences, les valeurs et les traditions sont partagées.

⁶⁸ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025.

⁶⁹ Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

2.1. Ethnicité, tribalisme et recomposition communautaire dans le milieu urbain

Le débat sur l'émigration rurale/urbaine a longtemps occupé le devant de la scène intellectuelle, sociale et politique au Maroc, particulièrement après l'indépendance du pays.⁷⁰ Les questions portant sur l'utilité économique des émigrés, surtout amazighes, ou sur l'impact social entraîné par leur présence, ont progressivement cédé la place à des interrogations relatives aux questions identitaires et ethniques et des nouveaux phénomènes naissant à la suite de cet échange avec la ville. Une analyse dans laquelle se sont engagés les intellectuels et associations culturelles amazighes à partir des années 1970, militant pour la valorisation de l'identité amazighe, reprochant à l'idéologie nationaliste de fonder exclusivement l'idée de la nation marocaine sur l'islam et l'arabité et proposent une redéfinition de la nation fondée sur la diversité culturelle.⁷¹

Si le concept d'ethnicité s'est imposé dans les années 1970, c'est pour rendre compte d'un ensemble de phénomènes marqués par la compétition et le conflit entre groupes se réclamant de leur appartenance commune. Il traduit la reconnaissance de l'émergence d'une réalité nouvelle dans les rapports sociaux, où l'identité ethnique devient un principe structurant des mobilisations et des oppositions.⁷² Ce quelque chose de nouveau, serait, selon P. Poutignat et J. Streiff-Fenart, l'émergence de l'appartenance ethnique comme catégorie pertinente pour l'action sociale et la tendance croissante à en faire dériver des loyautés et des droits collectifs.⁷³ Alors que dans la période précédente, les liens ethniques étaient envisagés comme des sources potentielles de loyauté concurrençant la nation. Selon C. Geertz⁷⁴, l'idée s'impose de plus en plus nettement que le groupe ethnique (l'unité englobant des individus définis par un héritage culturel commun) en est venu à concurrencer la classe (l'unité englobant les

⁷⁰ Voir : André Adam, *Casablanca : essai sur la transformation de la société marocaine au contact de l'Occident*, Paris, Éditions du CNRS, 1968 ; Paul Pascon, *Le Haouz de Marrakech*, Rabat, Rabat-Tanger, Éditions marocaines et internationales, 1977 ; Jean-François Troin (dir.), *Maroc : régions, pays, territoires*, Paris ; Rabat, Maisonneuve et Larose ; Tarik Éditions, 2002 ; Hassan Rachik, *Le proche et le lointain : un siècle d'anthropologie au Maroc*, Marseille, Éditions Parenthèses (« Parcours méditerranéens »), Aix-en-Provence, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 2012.

⁷¹ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁷² Nathan Glazer et Daniel P. Moynihan, *Ethnicity, Theory and Experience*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1975.

⁷³ P. Poutignat et J. Streiff-Fenart, *op. cit.*

⁷⁴ C. Geertz, *op. cit.*, cité par Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart, *Théories de l'ethnicité*, suivi de *Les groupes ethniques et leurs frontières* de F. Barth, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, p. 26. Par « la période précédente », Clifford Geertz fait référence à la période coloniale dans laquelle des pays comme la France ou les États-Unis étaient engagés.

individus définis par leur catégorie fondamentale de la différenciation sociale).⁷⁵ Selon P. Brass, l'ethnicité peut être comprise comme une modalité d'identification collective qui se substitue parfois à la conscience de classe, la communauté ethnique jouant le rôle d'une forme alternative d'organisation sociale.⁷⁶

M. Weber, dans ses travaux sur les relations communautaires ethniques, distingue nettement la race, l'ethnie et la nation.⁷⁷ L'appartenance raciale se fonde sur une communauté d'origine considérée comme objective, tandis que l'appartenance ethnique repose sur une croyance partagée en cette communauté d'origine, qu'elle soit réelle ou supposée. La nation, proche de l'ethnie par cette dimension de croyance en une vie commune, s'en différencie toutefois par la dimension passionnelle et la revendication d'une puissance politique. Ainsi, M. Weber définit les groupes ethniques comme des ensembles humains unis par la conviction d'une origine commune, fondée sur des traits culturels, des habitudes, des mœurs ou des souvenirs historiques, indépendamment de toute parenté biologique effective.⁷⁸

En analysant la définition de M. Weber, P. Poutignat et J. Streiff-Fenart, concluent que du point de vue de la sociologie compréhensive, il n'existe pas de différence fondamentale entre les dispositions raciales, transmises héréditairement, et celles acquises par les habitudes de vie, transmises par la tradition, dès lors que l'une et l'autre génèrent une communauté de relations sociales. Chez Weber, la race (patrimoine héréditaire) ne se situe donc pas au même niveau que le groupe ethnique, mais au même niveau que la coutume (patrimoine culturel), en tant que formes possibles de la formation communautaire : « De grandes différences dans les "coutumes" jouent un rôle équivalent à celui de l'habitus héréditaire dans la formation des sentiments de communauté ethnique »⁷⁹.

Cette réflexion sur la construction des appartenances collectives ouvre la voie aux débats anthropologiques autour des notions de « tribu » et de « tribalisme ». Bien que largement utilisées dans les premiers travaux coloniaux et postcoloniaux pour désigner certaines formes d'organisation sociale, ces notions ont été critiquées pour les stéréotypes et connotations péjoratives qu'elles véhiculent. Dans cette perspective, de nombreux anthropologues, tel A. Cohen, plaident pour leur abandon au profit des concepts d'ethnie et d'ethnicité, appliqués de manière universelle à toutes les sociétés, passées et présentes, développées ou non.⁸⁰ L'ethnicité permet ainsi, explique A. Cohen, « d'exprimer l'unité d'un phénomène social

⁷⁵ Poutignat et J. Streiff-Fenart, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶ Paul Brass, *Ethnicity and Nationalism. Theory and Comparison*, London, Sage Publications, 1991, p. 19.

⁷⁷ M. Weber, *op. cit.*, p. 419.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 419.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 39.

⁸⁰ Abden Cohen, *Urbain ethnicity*, London, Tavistock, 1974.

universel et omniprésent, à la fois dans les pays développés et sous-développés, dans le passé et dans le présent »⁸¹.

Si A. Cohen propose de dépasser la notion de tribalisme pour lui préférer celle d'ethnicité, applicable à toutes les sociétés, la question demeure de savoir comment ces formes d'appartenance se transforment dans les sociétés urbaines contemporaines. C'est précisément sur ce terrain que s'inscrivent les analyses de M. Maffesoli, qui, plutôt que de constater la disparition des structures communautaires dans la modernité, met en lumière leur réinvention sous la forme de « nouvelles tribus »⁸².

En observant les communautés amazighes en milieu urbain, on constate que la valorisation de leurs pratiques traditionnelles contribue à renforcer leur identité culturelle et à enrichir la diversité culturelle de la ville. Dans ces contextes pluriels, la persistance des liens tribaux et des identités ethniques conduit souvent à la formation de quartiers ou de réseaux communautaires où la langue, les rituels, les traditions et les arts hérités sont préservés, parfois même consolidés et réinventés. Cette dynamique de soutien et de coopération mutuelle s'appuie sur une « identité commune » clairement affirmée dans l'espace urbain. Peut-on dès lors parler de « tribus urbaines » ? Et que devient le tribalisme lorsqu'il se déploie dans un environnement moderne marqué par la mobilité et la diversité ?

Pour M. Maffesoli, ces formes d'organisation illustrent l'émergence de « nouvelles tribus » fondées sur une pulsion d'être ensemble, où le lien communautaire ne s'efface pas mais se recompose autour d'affinités partagées et d'identifications collectives mouvantes. Ces sociabilités, en maintenant des repères culturels, linguistiques et rituels, répondent également, selon lui, à un besoin de proximité et de reconnaissance.⁸³ Mais elles soulèvent une question centrale : s'agit-il d'une adaptation des structures traditionnelles aux conditions urbaines, ou bien d'une transformation profonde où le tribalisme, détaché de ses ancrages territoriaux et politiques originels, se mue en un mode d'organisation plus symbolique qu'institutionnel ?

⁸¹ *Ibid.*, p. 4.

⁸² Michel Maffesoli, *Le temps des Tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

⁸³ *Ibid.*

2.2. Identité sociale, reconnaissance et hybridation en milieu urbain

Dans un contexte urbain nouveau, chez les immigrés amazighes, il devient important de construire son « identité sociale ». La théorie de l'identité sociale stipule que les individus cherchent invariablement à acquérir ou à maintenir une identité sociale positive, c'est-à-dire, une représentation de soi fondée sur l'appartenance à un ou plusieurs groupes sociaux et sur la valeur émotionnelle qui en découle.⁸⁴ Le degré de positivité de l'identité sociale et le coefficient « d'estime de soi » dépendent de la capacité du groupe d'appartenance à se comparer à d'autres groupes et à se distinguer suffisamment pour se paraître « égal » voire « supérieur »⁸⁵. Depuis plus de trente ans, cette théorie a inspiré de nombreuses recherches, dont certaines ont tenté de combiner les notions de « discrimination », de « catégorisation » et d'« identité » dans une même configuration conceptuelle. Certaines études ont proposé de distinguer la discrimination « simple », « naturelle » ou « minimale » (résultant du simple processus cognitif de catégorisation sans implication émotionnelle ou motivationnelle) des formes extrêmes de préjugés racistes, qui se confondent avec l'« intolérance fanatique » pouvant aller jusqu'à l'infra-humanisation des membres des groupes discriminés.⁸⁶ En ce qui concerne la question de la discrimination et de l'identité sociale, S. Moscovici distingue deux types de pensée sociale à propos de « l'étranger » : la pensée « stigmatisante » et la pensée « symbolique »⁸⁷. La première cherche à établir une analogie entre soi et l'autre ou entre nous-même et l'autre, mais dans le cadre de la création d'une supériorité ou d'une domination. La seconde, en revanche, vise la reconnaissance et le lien ou « l'alliance » plutôt que la rupture ou l'exclusion. Selon lui, la reconnaissance exige non seulement la différence avec autrui mais aussi le maintien de cette différence.⁸⁸ Une réflexion qui, selon C. Tapia, remet en question l'idée que l'antagonisme, le conflit ou la concurrence sont les seuls produits de l'évolution, et que l'identité d'un individu ou d'un groupe ne peut se définir uniquement par une comparaison basée sur la soumission/domination ou l'auto-valorisation/auto-

⁸⁴ Henri Tajfel et John C. Turner, « The Social Identity Theory of Intergroup Behavior », in S. Worchel & W. G. Austin (eds.), dans *Psychology of Intergroup Relations*, Chicago, Nelson-Hall, 1986, p. 277.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 277.

⁸⁶ Claude Tapia, « Discriminations et dynamique identitaire », dans *Le Journal des psychologues*, n° 299, juin 2012, pp. 54-59. Consulté le 12 novembre 2024 sur : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2012-6-page-54.htm>

⁸⁷ Serge Moscovici, *Psychologie sociale des relations à autrui*, Paris, Nathan. Réédition : Armand Colin, 2005. Cité par Claude Tapia, « Discriminations et dynamique identitaire », dans *Le Journal des psychologues*, n° 299, juin 2012, p. 57.

⁸⁸ C. Tapia, *op. cit.*, p.57.

infériorisation.⁸⁹ S. Moscovici s'interroge également sur la possibilité que l'alliance soit, tout comme l'antagonisme, une forme adaptative de la vie humaine.⁹⁰

L'exploration des différents aspects de la ruralité en milieu urbain permet de comprendre que les communautés rurales s'adaptent et interagissent avec la ville non seulement comme espace physique, mais aussi comme environnement social, économique et culturel en constante évolution. Ce processus d'adaptation met en évidence des interactions entre les modes de vie rural et urbain, façonnant ainsi « une identité hybride » combinant à la fois les traditions rurales et locales et les réalités urbaines contemporaines.

Appliquée au cas des *Iṣelḥiyn* installés à Casablanca, cette grille de lecture éclaire la manière dont ces populations transposent leurs pratiques villageoises dans le contexte citadin, tout en intégrant progressivement les codes et dynamiques de la vie urbaine. La ville ne se contente pas d'absorber les héritages ruraux : elle devient un espace où ceux-ci se recomposent, se transforment et se négocient au quotidien.

3. De la « communauté » vers la « société »

Les évolutions que nous observons dans les différentes zones de l'Atlas Marocain, et aussi ailleurs, ne traduisent pas un passage stricto sensu de la « communauté locale » vers une « société » individualisée, mais plutôt l'introduction d'un modèle communautaire qui, sans faire totalement disparaître le premier, tend à renforcer un cadre où l'individu commence à acquérir davantage d'importance et de valeur en tant qu'entité à part entière de la vie sociale. Le langage courant fait la différence entre « communauté » et « société ». Cette distinction, théorisée d'abord M. Weber⁹¹ puis reprise et systématisée par F. Tönnies⁹², constitue un cadre conceptuel utilisé pour analyser l'histoire sociale des communautés amazighes dans la métropole de Casablanca. Sans nécessairement souscrire à la dimension évolutionniste que recèle cette théorisation, je ne l'emprunte ici que pour mieux illustrer la démonstration que je voudrais faire de l'analyse « idéal-typique »⁹³ de l'historicisation de la structure sociale chez les Arghen de l'Anti-Atlas.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Max Weber, *op. cit.*

⁹² F. Tönnies, *op. cit.*, p. 41.

⁹³ Max Weber, *op. cit.*

3.1. Cadres conceptuels

F. Tönnies distingue deux formes idéales de rapports sociaux qu'il nomme respectivement : communauté (Gemeinschaft) et société (Gesellschaft).⁹⁴ Alors que la communauté est caractérisée par la proximité affective et spatiale des individus et se définit donc comme une « communauté de sang, de lieu et d'esprit » où le tout prime sur l'individu, la société en revanche est le théâtre de l'individualisme forcené, de la concurrence généralisée entre les individus désormais séparés, le règne de l'intérêt personnel qui se trouve être dorénavant au fondement de tous les rapports sociaux, lesquels tendent à se réduire à des échanges contractualisés. En d'autres termes, la communauté, est un ensemble organique, qui se caractérise par des solidarités assumées par des individus, unis par une proximité affective, culturelle et spatiale. C'est aussi une communauté de souvenirs et d'activités.⁹⁵ Il y a entre les membres de la communauté un consensus et des pratiques d'« entente » qui ne font certes pas disparaître les conflits et les tensions, mais qui façonnent le sentiment d'appartenance collective. Cette articulation entre consensus et conflit, loin d'être contradictoire, a été finement analysée par G. Blundo dans son étude sur l'Afrique de l'Ouest, où il montre que les conflits s'inscrivent dans un registre d'« entente » communautaire, fondé sur des compromis implicites et des formes continues de négociation sociale.⁹⁶ De nombreux travaux d'anthropologues africanistes, comme ceux de C. Meillassoux⁹⁷ ou J.-P. Chauveau⁹⁸, ont également mis en lumière la complexité des logiques sociales villageoises, souvent marquées par une tension féconde entre cohésion et dissensus.

Alors que la société renvoie d'abord à une forme d'organisation politico-administrative encadrant des citoyens selon une logique institutionnelle, elle apparaît aussi, comme l'écrivait J.-C. Bluntschli, comme une création historiquement située. Pour lui, « le concept entier de la société dans un sens social et politique trouve son fondement naturel dans les mœurs et dans les points de vue du tiers état. En effet, ce n'est pas un concept qui se réfère à l'ensemble du peuple, mais uniquement un concept du tiers état... la société est ainsi devenue une source et en même temps une expression de jugements et de tendances généraux. Partout où la culture

⁹⁴ F. Tönnies, *op. cit.* pp. 5-6.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Giorgio Blundo, *Les conflits dans l'entente : une anthropologie des rapports sociaux en Afrique de l'Ouest*, Marseille, IRD Éditions, 1995.

⁹⁷ Claude Meillassoux, *Femmes, greniers et capitaux*, Paris, Maspero, 1975.

⁹⁸ Jean-Pierre Chauveau, *Paysans, experts et chercheurs en Afrique noire : essai sur la production des savoirs*, Paris, Karthala, 1994.

urbaine produit ses fleurs et ses fruits, la société apparaît comme son organe indispensable»⁹⁹. La société est donc comprise à la fois comme institutionnalisation politique et comme expression d'une culture urbaine, caractérisée par la généralisation de normes et de jugements partagés.

À l'opposé, F. Tönnies insiste sur la spécificité de la communauté. Selon lui, « quand on loue les vertus de la vie à la campagne, on insiste sur le fait que la communauté y est plus forte et plus vivante entre les hommes : la communauté est la vie commune durable et authentique, alors que la société est éphémère et superficielle. Par conséquent, la communauté est comprise comme organisme vivant, et la société comme agrégat mécanique et comme artefact »¹⁰⁰. Dans cette perspective, la communauté repose sur des liens affectifs, spatiaux et mémoriels, qui confèrent aux appartenances un caractère organique et durable, contrairement aux relations sociales urbaines marquées par l'éphémère et la contractualisation.

Ces deux modèles ne doivent toutefois pas être lus comme les étapes successives d'une évolution linéaire. Dans une perspective wébérienne, ils renvoient à des idéaux-types, c'est-à-dire à des constructions analytiques permettant de mettre en évidence les « logiques intrinsèques »¹⁰¹ propres à chaque forme sociale. Chacune d'elles correspond à des styles de vie, des dispositions mentales et des modes d'action différenciés. L'approche idéal-typique autorise ainsi à penser la communauté et la société non pas comme des réalités exclusives, mais comme des cadres d'expérience co-existants, parfois entremêlés, qui structurent différemment les rapports sociaux.

Pour prendre un cas concret de la tribu Amazighe des Arghens que j'ai étudié dans le cadre de cette thèse, cette théorisation aide à élucider les dynamiques de changement social induites par des phénomènes qui sont apparus à travers le temps et à qui on reconnaît un grand impact sur la structuration sociale de cette tribu. Je pense surtout à l'exode rural et à un vraisemblable « choc » entre deux mondes distincts : le rural et l'urbain.

Il est, à première vue, possible de faire une relecture de ce « choc » à partir d'une grille favorable à la thèse de « l'importation »¹⁰² des objets de la « modernité » qui essayent de trouver leur place dans ce terrain encore traditionaliste. Mais cette position, en ce qu'elle est indissolublement développementaliste, ne permettrait pas de rendre compte de toute la complexité des dynamiques transitionnelles qui ont eu cours et qui ont travaillé le système

⁹⁹ Johann Caspar Bluntschli & R. Bradter, *Deutsches Staatswörterbuch*, 12 vol. (Stuttgart und Leipzig, 1859), vol. IV, p. 247. Cité par F. Tönnies, *op. cit.*, p. 7.

¹⁰⁰ F. Tönnies, *op. cit.* p. 7

¹⁰¹ Max Weber, *op. cit.*

¹⁰² Bertrand Badie, *L'État importé. L'occidentalisation de l'ordre politique*, Paris, Fayard, 1992.

socio-économique des Arghen. Ce serait vouloir nier l'effort et la faculté d'« énonciation »¹⁰³ inhérente à tout sujet historique, et surtout réduire à la naïveté les acteurs de Arghen devant le développement de leur propre histoire. C'est la raison pour laquelle je préfère lire cette « transition », qui n'en est pas véritablement une, à l'aune de la thèse de la « greffe »¹⁰⁴ de plusieurs sédiments chez les Arghen. S'il est vrai que les dynamiques urbaines contemporaines, qu'il s'agisse des technologies, des modes de vie, ou de la culture matérielle et symbolique propre à la ville, concourent à transformer les formes d'expression amazighes, il demeure que ces éléments nouveaux ne doivent être perçus que comme ayant été « adoptés » et « reçus » par les populations Arghen dans la perspective d'une « recomposition ».¹⁰⁵ Autrement dit, la nouvelle culture matérielle et urbaine ne fait rien d'autre que de permettre à ces sociétés de se redéployer et d'« inventer la tradition ». C'est dans ce sens qu'il est juste de parler d'« appropriation »¹⁰⁶ plutôt que de « l'importation ». Cette perspective reconnaît l'initiative et la capacité d'adaptation des acteurs locaux face aux défis de leur propre évolution historique. C'est peut-être dans ce sens qu'A. Boukouss observait que « la société berbère est en pleine mutation. Ce n'est plus la société rurale traditionnelle décrite dans les monographies de l'ère coloniale. La monétarisation de l'économie y modifie qualitativement les rapports personnels, la pression démographique y favorise la désintégration des équilibres traditionnels, l'émigration y introduit de nouveaux modèles culturels et la pénétration de l'État, introduisant et imposant de nouveaux modèles culturels et de nouvelles hiérarchies »¹⁰⁷. Selon lui, dans ces sociétés, la transition vers un capitalisme périphérique reste inachevée : on y observe simultanément des éléments relevant de phases historiques distinctes, certaines hérités du passé et censés être dépassés, d'autres annonceurs de transformations encore en cours. Ainsi, les éléments divers et parfois contradictoires de la modernité et de la tradition s'imbriquent et coexistent dans la dynamique sociale de cette tribu du Grand Souss.

Cette analyse met en lumière la complexité des processus de transition sociale et culturelle, où traditions et influences contemporaines s'entrelacent pour façonner une société en perpétuelle transformation. Comprendre ces dynamiques est essentiel pour saisir comment les communautés amazighes, et plus particulièrement celles d'Arghen, s'adaptent et réagissent aux mutations de leur environnement social et culturel.

¹⁰³ Jean-François Bayart, « L'énonciation du politique », dans *Revue française de science politique*, vol. 35, n° 3, 1985.

¹⁰⁴ Jean-François Bayart, *La greffe de l'État*, Paris, Éditions Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 1996.

¹⁰⁵ Voir : Jean-Pierre Warner, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, 1999 ; id., *L'objet social. Culture matérielle et sociabilité en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

¹⁰⁶ Jean-François Bayart, *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989.

¹⁰⁷ Ahmed Boukous, « Identité et mutations culturelles (Maroc) », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 44, 1987, *Berbères, une identité en construction*, p. 65. Consulté le 22 octobre 2024 sur : <https://doi.org/10.3406/remmm.1987.2155>

3.2. De l'exode rural à l'extraversion d'Arghen

Comme de nombreuses zones rurales situées dans l'Anti-Atlas, la région d'Arghen souffre d'un certain délaissement, à la fois par les populations qui y résident de moins en moins durablement, et par les autorités locales dont l'action reste limitée.¹⁰⁸ Ce contexte a conduit un nombre important de familles et d'individus à s'installer dans la métropole casablancaise, principalement pour des raisons économiques. C'est ainsi qu'un nombre important de familles et d'individus se sont installés à la métropole Casablancaise pour des raisons surtout économiques.¹⁰⁹ Casablanca est donc, pour ainsi dire, devenue une sorte de « capitale amazighe ». Même les dirigeants politiques et associatifs y sont basés, « *pour des raisons de commodité car tout se passe au niveau de la ville* »¹¹⁰, confie le chef de la commune de Toughmart, lui-même de Casablanca. Mohammad, personnalité influente et non engagée politiquement, précise :

*« Honnêtement, il faut reconnaître que les gens ici au village n'ont pas de quoi payer leur cotisation annuelle pour les associations locales. Il y a un manque de moyens. Les gens de la région qui sont capable de contribuer le plus et de prendre en mains les projets de développement de la région sont basés à Casablanca. Le siège de l'association se trouve ici même à Arghen mais les réunions et les plus grandes décisions sont discutés et prises à Casablanca. Il n'y a pas un seul représentant de l'association ici au bled. C'est généralement un membre actif qui est désigné sur place pour maintenir la communication entre ici et la ville »*¹¹¹

Ce délaissement de la région d'Arghen par ses ressources humaines les plus influentes n'est pas sans effets sur ses dynamiques propres, ne serait-ce que parce qu'il prive le territoire de compétences, d'initiatives et de relais d'action capables de faire émerger de nouvelles perspectives locales. À cela s'ajoute un manque de moyens qui freine les améliorations en matière d'infrastructures et d'aménagement territorial. Selon les habitants locaux, cette jeunesse amazighe a connu, ces dernières années, une transformation de ses centres d'intérêt (du traditionnel vers le moderne). En quête de changement et de progrès, un certain nombre

¹⁰⁸ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghen de l'Anti-Atlas*, mémoire de fin d'études, Università degli Studi di Torino, Rabat, 2018.

¹⁰⁹ André Adam, « Les Berbères à Casablanca », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 12, 1972. Consulté le 22 octobre 2024 sur : <https://doi.org/10.3406/remmm.1972.1160>

¹¹⁰ Entretien avec le chef de la commune de Toughmart, réalisé à Casablanca lors de la rencontre du village de Tamgounssa, le 2 décembre 2020.

¹¹¹ Entretien avec Mohamed Iguyer, membre fondateur de l'association villageoise Imi n Tizgi, surveillant général au collège de Tachtoult et président de l'association parents-élève du groupe scolaire « Imam Al Boukhari ». Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le : 03 mai 2018.

de jeunes ont ainsi délaissé le patrimoine de leurs aînés, notamment les activités de pâturage et d'agriculture, ou encore l'allégeance spirituelle aux saints et aux sanctuaires, etc.¹¹² Aujourd'hui, nous observons cependant un certain « retour à la tradition » chez ces jeunes amazighes installés en ville, à travers la création d'associations, l'apparition de mouvements activistes, et la multiplication de groupes de l'Aḥwach en milieu urbain. Je reviendrai plus loin dans cette thèse sur cette dynamique associative. J'y vois néanmoins déjà les signes d'une certaine « ouverture sur le monde » pour Arghen, ou ce que J-F. Bayart nomme une forme d'« une extraversion »¹¹³.

3.3. Entre appartenance collective et affirmation individuelle : (ré)invention de la tradition amazighe en milieu urbain

Une compréhension approfondie des communautés amazighes traditionnelles exige une certaine reconnaissance de la complexité de la dynamique individu-groupe. Cela nous permet d'appréhender la diversité et la richesse des pratiques culturelles, mais aussi la façon dont les individus agissent et interagissent, adaptent et/ou transforment ces pratiques dans un environnement urbain nouveau, dynamique et en perpétuelle évolution. Dans sa description de la construction de l'identité Amazighe, H. Rachik estime que la culture d'une société traditionnelle, présentée comme un système homogène d'idées, de valeurs et de croyances, est opposée à la culture moderne (urbaine par essence) caractérisée par la fragmentation, l'incohérence, la multiplicité des choix culturels offerts à l'individu.¹¹⁴ D'après lui, en milieu urbain, une personne peut, en raison des contextes différents où elle agit, défendre des valeurs opposées et/ou manifester sa loyauté à des groupes sociaux différents.¹¹⁵

Cette tension entre appartenance collective et affirmation individuelle a été analysée, dans un cadre plus large, par N. Elias, qui montre que la conception de l'individu comme entité séparée et autosuffisante n'est pas universelle, mais le produit d'une histoire sociale longue.¹¹⁶

¹¹² Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas et à la ville de Casablanca.

¹¹³ Jean-François Bayart, « L'Afrique dans le monde : une histoire d'extraversion », dans *Critique internationale*, n° 5, Mémoire, justice et réconciliation, sous la direction de Pierre Hassner, Paris, Presses de Sciences Po, 1999. Consulté le 28 novembre 2024 sur : <https://doi.org/10.3406/criti.1999.1505>

¹¹⁴ Hassan Rachik, « Construction de l'identité amazighe », dans *Usages de l'identité amazighe au Maroc*, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2006, p. 15.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Elias Norbert, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991, cité par Erik Neveu, dans *Politix*, vol. 4, n°16, Quatrième trimestre 1991. Causes entendues - Les constructions du mécontentement (1) p. 98. Consulté le 19 Août 2025 sur : <https://doi.org/10.3406/polix.1991.2145>

Elle résulte selon lui, d'un processus de civilisation ayant façonné des dispositions spécifiques : un haut degré de contrôle des affects, la relégation de nombreux désirs dans l'intimité, et la tendance à concevoir son identité comme un espace clos face au collectif.¹¹⁷ Dans ce cadre, l'individu peut percevoir son insertion dans les réseaux sociaux comme une contrainte, voire comme une menace pour sa « vérité intérieure ». Cette tension entre penchants personnels et tâches sociales, nourrie par la scolarisation, la division du travail et la compétition généralisée, alimente un sentiment de frustration et un attachement renforcé à l'autonomie personnelle.¹¹⁸ Appliquée aux jeunes *Iṣelḥiyn* en contexte urbain, cette perspective permet de comprendre comment certains peuvent simultanément revendiquer une appartenance communautaire forte à travers des pratiques comme l'Aḥwach, tout en adoptant une posture de distanciation ou de sélection individuelle face aux normes collectives héritées du milieu rural.

Cette capacité à naviguer entre affirmation personnelle et enracinement collectif n'aboutit pas nécessairement à un détachement des références traditionnelles. Elle peut, au contraire, se traduire par un mouvement conscient de réappropriation et de valorisation du patrimoine, que beaucoup décrivent comme un véritable « retour à la tradition ». L'expression est revenue à plusieurs reprises au cours des entretiens que j'ai menés, surtout avec les seniors et leaders, qui soulignent avec fierté comment la jeunesse amazighe se mobilise de plus en plus pour « reprendre en force » ses traditions les plus ancestrales et « réinventer » de nouvelles façons plus créatives, afin de préserver son patrimoine et son identité.¹¹⁹

La tradition, dans ce contexte, se présente comme un vecteur d'intégration en ville et comme un moyen d'affirmer une présence singulière face aux autres communautés. Pour ces jeunes, la redécouverte de pratiques ancestrales n'est pas un simple retour nostalgique, mais une stratégie identitaire qui leur permet de maintenir un lien tangible avec leurs racines tout en répondant aux exigences et aux mutations de la vie urbaine. Elle devient une ressource dynamique, mobilisée à la fois comme marqueur de distinction et comme outil de cohésion, contribuant à inscrire l'amazighité dans l'espace public citadin. Loin d'être figée, cette tradition se réinvente en fonction des contextes, consolidant la construction d'une identité collective capable de dialoguer avec la diversité urbaine tout en affirmant sa singularité.

Dans cette dynamique, la culture ne se limite pas à des symboles ou à des pratiques figées, elle se vit et se manifeste à travers des formes expressives capables de fédérer et de mobiliser.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 99.

¹¹⁹ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas et à la ville de Casablanca.

Les expressions artistiques et musicales occupent à cet égard une place centrale, car elles offrent un espace de rencontre où s'articulent mémoire, créativité et appartenance. Parmi elles, l'Aḥwach illustre particulièrement cette capacité à conjuguer tradition et modernité dans un contexte urbain. Mohamed, chef de troupe à Casablanca, le décrit comme une véritable plateforme inclusive, où chacun peut trouver sa place et s'engager, renforçant ainsi le sentiment d'enracinement dans la communauté et dans la culture, surtout en ville. « *Il est, soutient-il, de notre responsabilité, en tant qu'Amazighes, de préserver et, pourquoi pas, de faire progresser ce patrimoine. Nous devons nous soutenir mutuellement pour éviter que nos faiblesses ne soient visibles à l'adversaire. Ma xaṣṣ iban leib dialna walla ydḥek elina ledu* »¹²⁰.

Lorsque je lui ai demandé ce qu'il entendait par « adversaire », il a précisé : « tout non-Aṣelḥi qui s'inscrit dans une approche comparative critique envers la culture amazighe »¹²¹. Cette explication met en évidence non seulement l'importance accordée à la solidarité et à l'entraide comme valeurs structurantes de la communauté amazighe, mais aussi la volonté affirmée de préserver une image digne et respectée face aux autres groupes présents dans l'espace urbain. Dans cette perspective, l'Aḥwach ne se réduit pas à une simple performance artistique : il devient un instrument stratégique de cohésion sociale, un vecteur de reconnaissance et un outil de valorisation identitaire au cœur d'une métropole vaste et plurielle.

4. Mutations sociales et transmissions culturelles

La transmission culturelle constitue le pilier fondamental par lequel les sociétés perpétuent et adaptent leurs traditions, savoir-faire et valeurs à travers les générations. Cette question m'intéresse particulièrement car elle me permet de comprendre comment la culture Amazighe se transforme face aux mutations socio-culturelles engendrées par la modernité et le rapport à ville. Dans le contexte de mutations qui impactent les modes traditionnels de transmission verticale (entre générations) et horizontale (au sein de la même génération), peut-on parler de crise ou/et d'adaptation ?

¹²⁰ Entretien avec Mohamed Abi, originaire de Zagora, Rayss d'Aḥwach basé à Casablanca, réalisé à Casablanca le 25 mars 2024.

¹²¹ *Ibid.*

La prise en compte du phénomène du changement dans l'analyse de la transmission ne peut qu'apporter un nouveau regard ou un éclairage sur les dynamiques en œuvre dans la culture amazighe. Comme l'a montré M. Halbwachs, la mémoire individuelle n'existe pas indépendamment du groupe : elle s'inscrit dans des cadres sociaux collectifs qui la structurent et la rendent intelligible.¹²² La transmission ne concerne donc pas uniquement les contenus culturels, mais aussi les dispositifs sociaux qui organisent leur circulation et leur réception. De plus, comme le souligne J.-M. Privat, en analysant les thèses de J. Goody, la transmission est également médiée par les formes matérielles du savoir, comme l'écriture, qui permet une mémoire cumulative, différée et stabilisée.¹²³ Cette remarque s'avère d'autant plus pertinente lorsqu'on interroge les transformations contemporaines de la culture amazighe, qui oscille aujourd'hui entre oralité, écrit et numérique. Je souhaite ainsi explorer les mécanismes de cette transmission dans une culture longtemps marquée par la prédominance de l'oral, mais de plus en plus exposée à de nouvelles formes d'archivage, de diffusion et de reconfiguration symbolique.

La question de l'individualité au sein des communautés amazighes traditionnelles est souvent éclipsée par une vision dominante de la prééminence du groupe et de l'allégeance aux traditions ancestrales. Bien que ce prisme soit véridique, il tend tout de même à accentuer les traits et à gommer certaines nuances qui caractérisent les relations entre les individus au sein du groupe. C'est précisément sur ce point qu'intervient H. Rachik, lorsqu'il interroge la place de l'individu dans les communautés traditionnelles. Selon lui, il s'agit de se demander si les chercheurs sont sensibles et attentifs aux touches personnelles, à l'autonomie des individus et à la transgression même de la tradition. Il explique :

« Je pense qu'on ne peut pas tout transmettre, et que c'est dangereux de vouloir le faire, car on prive la génération suivante de soulever de nouvelles questions, d'apporter ses propres réponses, ses interprétations du passé et du présent, dans le cadre d'un échange, d'une conversation, d'un dialogue, d'une confrontation, en zigzag, plutôt que sous une forme simplement linéaire et verticale »¹²⁴.

Toujours d'après H. Rachik, il est important de prendre en compte que ce qui est transmis ne peut pas être reçu de manière complète et intégrale car nous savons peu sur la capacité

¹²² Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [éd. orig. 1925], p. 85.

¹²³ Jean-Marie Privat, « Sur La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage de Jack Goody », dans *Questions de communication* [En ligne], 33, p. 302. | 2018, mis en ligne le 01 septembre 2018, consulté le 29 juillet 2025. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12581> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.12581>

¹²⁴ Hassan Rachik, « Transmission culturelle et mutations sociales », dans *Asinag* [En ligne], 14 | 2019, p. 90. Mis en ligne le 01 avril 2022, consulté le 12 août 2023. URL : <http://journals.openedition.org/asinag/320>

sélective des individus ainsi que sur leur capacité de négocier, ou même de rejeter, ce qui est transmis. N'est-il donc pas erroné de croire que tout ce qui constitue le patrimoine culturel doit être transmis sans modification, au risque d'étouffer les potentialités critiques et créatives des générations futures ?

Pour ne pas rester « prisonnier du couple 'écrit et oralité' »¹²⁵, il est important de reconnaître que cette confrontation culturelle ou « mise à l'épreuve » culturelle favorisent une réinterprétation et une réinvention dynamiques de la tradition. Pour ce, il faut admettre que la transmission culturelle n'est pas un processus passif ni complet et que les individus au sein des communautés amazighes comme dans d'autres communautés, ont une capacité sélective, choisissant ce qu'ils acceptent, négocient ou rejettent du patrimoine transmis. De fait, la transmission culturelle n'est ni atemporelle ni désincarnée mais elle est plutôt profondément ancrée dans un contexte socio-économique et culturel spécifique et est influencée par l'environnement et les structures en place. Cette dimension critique de la réception et de la sélection individuelle est souvent sous-estimée dans les études sur ces communautés.

L'exemple de *Twiza* (ⵜⵓⴷⵓⴷⴰ) entraide communautaire pour la gestion des ressources ou pour l'exécution de travaux d'intérêt commun) chez les Amazighes, est particulièrement éloquent. Souvent célébrée comme une manifestation d'entraide et d'altruisme, *Twiza* offre un exemple pertinent de la complexité inhérente à la transmission culturelle. L'évolution économique dans plusieurs régions amazighes a conduit à un déclin marqué de la *Twiza*, une pratique autrefois omniprésente, remplacée progressivement par des formes de travail rémunéré. Cette transformation a entraîné une redéfinition de la perception et de la pratique de l'entraide traditionnelle, illustrant ainsi l'impact des changements structurels sur les traditions culturelles. L'analyse des divergences au sein de la même communauté met en lumière un conflit intergénérationnel distinct. D'une part, les chefs de foyer et les intellectuels valorisent les aspects de solidarité et d'entraide inhérents à la *Twiza*. D'autre part, les jeunes ruraux, confrontés aux réalités du travail agricole, voient cette pratique comme une charge inégale, la percevant davantage comme une corvée que comme une véritable entraide. Cette opposition intergénérationnelle s'est accentuée avec l'essor de la salarisation, mettant en évidence le contraste entre les intérêts des pères et ceux de leurs fils.¹²⁶

Dans le même esprit, l'exemple de l'Aḥwach illustre une autre modalité de la transmission culturelle, centrée cette fois sur la performance artistique et l'expérience collective. Traditionnellement ancrée dans la vie sociale et communautaire des villages amazighes et

¹²⁵ *Ibid.* p. 88.

¹²⁶ *Ibid.* p. 90.

limitée à l'*Assays* (ⵓⵔⵓⵙⵓ), la cour centrale du village, l'Aḥwach a profondément évolué sous l'effet de l'émigration et de son inscription dans les circuits de reconnaissance patrimoniale. Si cette pratique demeure un symbole de cohésion et un devoir collectif, elle est désormais intégrée dans la scène artistique urbaine, où elle prend aussi la forme de prestations rémunérées, notamment lors des mariages, festivals et événements institutionnels.

La transmission intergénérationnelle ne disparaît pas dans ce nouveau cadre, mais elle se reconfigure autour de nouveaux espaces et temporalités. Dans les familles amazighes urbaines, les enfants sont initiés très tôt : ils accompagnent leurs parents aux répétitions et aux rassemblements organisés dans les forêts périurbaines, qui fonctionnent comme ce que j'appelle des « *Assays* reconfigurés ». ¹²⁷ Ils sont ainsi exposés aux rythmes des tambours, aux joutes poétiques des Rways (ⵔⵓⵢⵓⵙ), et aux discussions quotidiennes où la mémoire collective reste vivante. Le foyer joue également un rôle clé : les mères transmettent poèmes et gestes, tandis que les fêtes familiales offrent aux enfants des occasions de mise en pratique directe. ¹²⁸ Cette dynamique atteint son apogée lors des retours au village natal, où les jeunes nés ou socialisés en ville retrouvent un contact immersif avec l'Aḥwach dans son cadre originel. L'*Assays* villageois devient alors un espace d'apprentissage vécu, où l'Aḥwach se transmet moins par un enseignement formel que par imprégnation et participation. ¹²⁹

Cependant, cette transmission n'est pas neutre : elle s'inscrit dans un contexte où l'Aḥwach connaît une double transformation. D'une part, il demeure un devoir moral et collectif qui symbolise l'unité de la communauté. D'autre part, il tend à être reconfiguré comme prestation artistique rémunérée, répondant aux logiques marchandes des festivals, des mariages urbains et des scènes institutionnelles. Cette hybridation recompose le rapport des jeunes générations *Iṣelḥiyn* à la pratique : ils héritent à la fois d'une tradition vécue comme mémoire et d'une compétence artistique valorisable dans de nouveaux marchés culturels. Ainsi, la transmission intergénérationnelle de l'Aḥwach oscille entre héritage familial et communautaire d'un côté, et institutionnalisation marchande de l'autre. Elle illustre la manière dont les pratiques culturelles amazighes, au lieu de se perdre dans le contexte urbain, se recomposent en articulant continuité et adaptation, mémoire et innovation.

En définitive, la transmission dans milieux traditionnels apparaît comme un mécanisme fondamental de reproduction sociale et culturelle. Elle assure non seulement des individus

¹²⁷ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas et à la ville de Casablanca.

¹²⁸ Voir Chapitre 3 section 4 et Chapitre 7 de cette thèse.

¹²⁹ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas et à la ville de Casablanca.

dans leurs groupes d'appartenance, mais elle garantit aussi la circulation des savoirs, des techniques et des valeurs à travers les générations. Parce qu'elle est à la fois quotidienne et structurée, ouverte et sélective, elle constitue l'un des vecteurs essentiels par lesquels se perpétuent et se transforment les pratiques amazighes, dans un équilibre constant entre continuité et renouvellement.

5. La ville de Casablanca à l'ère des dynamiques migratoires amazighes

L'industrialisation du Maroc, initiée avec l'établissement du Protectorat en 1912, a déclenché une série de transformations économiques et sociales qui ont favorisé l'exode rural et accéléré l'expansion rapide des villes. Ce processus de concentration urbaine, enclenché au XX^e siècle, s'est intensifié au fil des décennies. Selon les données du dernier Recensement général de la population et de l'habitat de 2024, 62,8 % de la population marocaine réside aujourd'hui en milieu urbain, soit près de 23 millions de personnes.¹³⁰ Des nouvelles villes comme Kénitra ont émergé, tandis que d'autres, comme Casablanca, ont connu une expansion massive.

A. Adam a consacré une étude pionnière aux mutations de Casablanca sous l'effet du contact avec l'Occident, en particulier pendant la période coloniale.¹³¹ Il y décrit la trajectoire de la ville, passée d'un modeste village côtier à un centre économique majeur du Maroc, transformation alimentée par l'industrialisation, les choix urbanistiques et l'afflux migratoire massif des campagnes environnantes. Selon lui, Casablanca est passée de 20 000 habitants en 1907 à près d'un million en 1960, ce qui en a fait la capitale économique du pays, concentrant 60% de l'industrie nationale et près de 75% du trafic portuaire.¹³² Cette dynamique de croissance urbaine n'a pas seulement bouleversé la morphologie spatiale de la ville, elle a aussi produit un ordre social inédit, traversé par des hiérarchies de classes, des clivages ethniques et de nouvelles formes de cohabitation culturelle.

Dès la période coloniale française, Casablanca s'est donc imposée comme un centre économique majeur, attirant des migrants amazighes de nombreuses régions du pays. L'exode

¹³⁰ Haut-Commissariat au Plan (HCP), Recensement général de la population et de l'habitat 2024. Résultats préliminaires, Rabat. HCP, 2024.

¹³¹ André Adam, *Histoire de Casablanca : des origines à 1914*, Gap, Ophrys, 1968.

¹³² *Ibid.*, p. 23.

rural, accentué par les sécheresses, a d'abord pris la forme d'une migration masculine et temporaire : l'homme partait seul travailler en ville, laissant la famille au village, remplacé à son poste par un frère ou un cousin en cas de retour prolongé. Ce modèle a progressivement cédé la place à une migration familiale et définitive, marquant l'enracinement durable des Amazighes dans la métropole.¹³³

À l'ère de ces dynamiques, Casablanca est devenue une « ville duale » : d'un côté, des quartiers européens modernes, conçus comme vitrine coloniale ; de l'autre, les migrants amazighophones relégués aux bidonvilles et périphéries.¹³⁴ Cette ségrégation spatiale s'accompagne d'une division socio-économique profonde, où une minorité intégrée à l'économie formelle côtoie une majorité confinée aux marges du marché du travail. La ville cristallise ainsi les contrastes extrêmes entre richesse et pauvreté, modernité et marginalité.

L'étude de Casablanca comme lieu de rencontre entre dynamiques migratoires amazighes et mutations urbaines permet de saisir les tensions constitutives de la modernité marocaine. Ville coloniale par excellence, pensée comme vitrine de l'urbanisme occidental et du capitalisme industriel, Casablanca s'est construite sur un double mouvement : d'une part, l'attraction massive des populations rurales amazighophones en quête d'opportunités économiques et sociales ; d'autre part, la mise en place de dispositifs d'exclusion spatiale et symbolique qui ont marginalisé ces mêmes populations. Cette dialectique entre intégration et ségrégation, modernisation et déracinement, fait de Casablanca un laboratoire privilégié pour observer comment les migrants amazighes, et particulièrement les *Iṣelhiyn*, ont non seulement subi les contraintes d'un ordre urbain hiérarchisé, mais ont aussi déployé des stratégies d'adaptation, de résilience et de créativité culturelle. C'est dans cette perspective que s'articulent les trois sous-sections qui suivent : l'analyse de la ville comme espace de tensions symboliques et sociales, ainsi que l'examen de l'intégration urbaine entre contraintes sociales et résilience culturelle.

5.1. La ville comme espace de tensions symboliques et sociales

La ville constitue un espace ambivalent, à la fois d'attraction et de rejet. Les représentations artistiques et littéraires en témoignent souvent, en soulignant cette tension constitutive entre attachement affectif et violence symbolique. Comme l'illustre la chanson de Daniel Darc, la

¹³³ Adam André, « Les Berbères à Casablanca », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°12, 1972. pp. 23-44; DOI: <https://doi.org/10.3406/remmm.1972.1160>

¹³⁴ *Ibid.*, p. 38.

ville est décrite simultanément comme aimée et haïe, fascinante et répulsive : lieu d'opportunités, mais aussi de désordre, de bruit et de danger.¹³⁵

Cette ambivalence est au cœur de l'expérience urbaine. La ville concentre, dans un même espace, des dynamiques contradictoires : elle attire par ses promesses d'intégration et de mobilité, mais produit aussi des formes de marginalisation et d'exclusion. Elle est ainsi le théâtre d'interactions permanentes entre le familier et l'étranger, le sécurisant et l'imprévu, l'habituel et le dérangeant.

Les sciences sociales insistent sur cette dimension sensible et politique de l'espace urbain. Selon A. Alessandrin, N. Charaï et J. Dagorn, l'espace de la ville ne se réduit pas aux seules questions d'intégration ou d'inégalités socio-économiques : il se vit également à travers des perceptions sensorielles, qui façonnent un sentiment d'appartenance ou, au contraire, de non-appartenance aux lieux et aux services urbains.¹³⁶ La ville est ainsi ressentie avant d'être pensée, elle inclut et exclut en même temps.

Dans le même ordre d'idées, S. Body-Gendrot analyse la ville comme un espace socio-ethnique, où émergent de nouveaux acteurs urbains. Ceux-ci se définissent en partie par leur révolte contre la société et l'État, révolte qui s'exprime de façon visible et parfois violente.¹³⁷ La ville devient alors le cadre de rapports de pouvoir et de contestation, mais aussi de créativité sociale et culturelle.

L'articulation entre sphère publique et espace public met en lumière une tension fondamentale dans les villes contemporaines : si la première renvoie à un idéal normatif d'inclusion et de délibération collective, la seconde, dans sa dimension concrète et spatiale, révèle souvent des mécanismes d'exclusion. Autrement dit, alors que la sphère publique suppose un accès égal à la discussion et à la représentation, l'espace public urbain matérialise des frontières invisibles, où certaines catégories sociales se voient assigner une position marginale. Ce décalage se manifeste particulièrement dans les périphéries urbaines, où les minorités, les immigrés ou les groupes précarisés voient leur visibilité restreinte, voire niée. L'espace public devient alors un lieu paradoxal : il rend visibles certaines pratiques culturelles ou identitaires, tout en rendant invisibles celles qui ne s'accordent pas aux normes dominantes de légitimité. L'exemple des femmes, des sans-papiers ou des minorités ethniques

¹³⁵ Daniel Darc, « La Ville », dans *Sous influence divine* [album], Paris, Virgin, 1988.

¹³⁶ Arnaud Alessandrin, Naïma Charaï et Johanna Dagorn, « Les villes face aux discriminations », dans *Cahiers de la LCD*, n° 1, 2016/1, p. 9-16. DOI : 10.3917/clcd.001.0009, consulté le 15 janvier 2025. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-la-lcd-lutte-contre-les-discriminations-2016-1-page-9.htm>

¹³⁷ Sophie Body-Gendrot, *Ville et violence. L'irruption de nouveaux acteurs*, Paris, Presses Universitaires de France (PUF), 1993.

illustre bien ce processus d'exclusion par la spatialité, qui limite leur capacité à inscrire leurs pratiques dans le champ de la reconnaissance sociale et politique.¹³⁸

C'est dans ce cadre qu'il convient de replacer la présence amazighe à Casablanca. L'expérience des *Išelhiyn* dans la métropole témoigne de cette dialectique entre visibilité et marginalité : si la ville constitue pour eux un espace de projection économique et sociale, elle demeure également traversée par des rapports de pouvoir qui conditionnent l'accès aux espaces d'expression culturelle et identitaire. L'enjeu ne réside donc pas seulement dans l'occupation physique de la ville, mais dans la capacité à transformer certains lieux tel que les forêts urbaines, les terrains vagues, les places de quartier ou encore les scènes officielles, en espaces de reconnaissance et de transmission.

5.2. L'intégration urbaine entre contraintes sociales et résilience culturelle

A. Adam a particulièrement étudié les conditions d'intégration des ouvriers amazighes à Casablanca, en distinguant ceux engagés dans une migration temporaire de ceux installés définitivement. Selon lui, les employeurs européens privilégiaient les ouvriers amazighes pour leurs qualités perçues d'assiduité, de docilité et de stabilité, gages d'un certain épanouissement professionnel. Ces vertus, observe Adam, tenaient au fait que les migrants temporaires restaient partiellement ancrés dans leur univers villageois, échappant ainsi au déracinement profond qui affectait davantage les migrants définitivement établis. Ces derniers, brutalement arrachés à leurs structures sociales traditionnelles, étaient plus vulnérables aux sollicitations de l'individualisme urbain et aux difficultés d'adaptation.

A. Adam en conclut que l'intégration en ville impliquait souvent une véritable « déstructuration », parfois douloureuse, des anciens cadres de vie. Toutefois, contrairement à son affirmation selon laquelle « pour que naisse l'homme nouveau, il faut que meure le vieil homme », les observations de terrain montrent que l'adaptation urbaine ne se traduit pas nécessairement par l'effacement du passé. À Casablanca, les communautés amazighes élaborent des espaces de continuité culturelle, réconciliant tradition et modernité. Les rassemblements dominicaux dans la forêt de Mohammedia, la multiplication des troupes d'Aḥwach en ville ou encore la vitalité des associations locales illustrent cette recomposition.

¹³⁸ Voir : Emmanuelle Le Texier, « Minorités et espace public dans la ville. Le "Chicano Park" à San Diego (Californie) », dans *Espaces et sociétés*, n° 123, 2005/4, p. 85-98. Consulté le 03 juin 2024, URL : <https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2005-4-page-85.htm>

Tanḍāmt et l'Aḥwach prennent ainsi une nouvelle dimension dans le contexte urbain et renforcent la visibilité de l'identité amazighe.

Par-delà la tradition des *Rways*, que l'on peut considérer comme une forme de transition liée à l'urbanisation, E.-K. Aboulkacem souligne l'émergence de nouvelles formes musicales amazighes à partir des années 1970. Issues de la migration rurale et souvent portées par les enfants des migrants installés en ville, ces créations collectives marquent un tournant dans l'histoire de la musique amazighe moderne. Des groupes comme *Izenzaren* à Agadir, *Usman* à Rabat, *Archach* à Casablanca ou encore *Imazighen* à Khémisset incarnent cette dynamique de renouvellement.¹³⁹ Ces productions artistiques hybrides témoignent d'une créativité née de l'expérience migratoire.

Cette ruralité en milieu urbain crée certes des opportunités, mais aussi des défis : discriminations identitaires, accès restreint aux ressources, pauvreté persistante. Cette dualité révèle les tensions propres aux sociétés en transition, tout en soulignant la résilience des communautés rurales face au contexte urbain, dans un processus que Katherine E. Hoffman analyse comme une tentative de reconstitution d'un lieu d'appartenance, un « chez-soi » recrée à travers les pratiques rituelles et linguistiques en migration.¹⁴⁰

Le parcours de Mohamed, un migrant *Ašelḥi* rencontré à Casablanca, illustre cette dynamique : ayant quitté son village très jeune pour finir ses études, travailler et soutenir sa famille, il a construit sa vie dans la ville au prix de nombreux sacrifices. Vingt ans plus tard, il affirme ne plus pouvoir la quitter : « *Je dois beaucoup à cette ville. Le plus on lui donne, elle nous donne en retour* »¹⁴¹.

Ainsi, la migration amazighe vers Casablanca ne constitue pas seulement un déplacement géographique, mais un processus complexe de transformations sociales et culturelles. Elle révèle à la fois les contraintes d'une intégration marquée par le déracinement et les inégalités, et la résilience d'une communauté capable de recomposer ses traditions pour inscrire durablement son empreinte dans la ville.

¹³⁹ Aboulkacem El Khatir, « Action collective et production culturelle : le cas de la néo-culture amazighe au Maroc », dans *Action collective en milieux amazighs*, Rabat, IRCAM, 2012, p. 29.

¹⁴⁰ Katherine E. Hoffman, « Moving and Dwelling: Building the Moroccan Ashelhi Homeland », dans *American Ethnologist*, vol. 29, no. 1, 2002, p. 928.

¹⁴¹ Entretien avec Mohamed Abi, originaire de Zagora, Rayss d'Aḥwach basé à Casablanca, réalisé à Casablanca le 25 mars 2024.

Conclusion

L'analyse des passages de la ruralité vers l'urbanité à travers les pratiques culturelles amazighes montre qu'il ne s'agit ni d'une disparition, ni d'une simple translation spatiale, mais d'un processus complexe de recomposition. Les trajectoires migratoires étudiées dans le cadre de cette étude ethnographique entre 2018 et 2025, croisées aux apports des travaux mobilisés, révèlent que la ville n'efface pas la ruralité : elle la reconfigure. Loin d'être figés, les héritages amazighes se réinventent dans l'espace urbain en articulant mémoire et innovation, continuité et adaptation.

Le passage du terme « Chleuh » à « Amazighes » illustre cette requalification symbolique : les catégories imposées par l'histoire coloniale sont réinvesties par les acteurs pour dire autrement leur identité et revendiquer reconnaissance et légitimité. De même, les pratiques collectives, qu'il s'agisse de la *Twiza*, de l'*Ahwach* ou de l'usage du *Tifinagh*, deviennent des lieux stratégiques où se négocient transmission, visibilité et affirmation identitaire.

Ainsi, la ville de Casablanca peut être observée comme un laboratoire d'hybridation et de luttes symboliques, où les communautés amazighes inventent de nouvelles manières d'être ensemble. L'amazighité urbaine y apparaît non pas comme un repli nostalgique, mais comme une identité en mouvement, plurielle et dialogique, forgée dans la tension permanente entre les contraintes sociales, la résilience culturelle et les dynamiques de transmission intergénérationnelles.

En ce sens, ce chapitre invite à penser la ville non pas uniquement comme un espace de domination, mais comme un terrain de reformulation et d'innovation culturelle, où les pratiques amazighes continuent d'alimenter la fabrique du Maroc contemporain.

Chapitre 2 : Mobilisation culturelle amazighe et action associative

Introduction

La fabrique contemporaine de l'amazighité au Maroc ne peut être comprise sans prêter attention aux multiples formes d'action collective, d'engagement associatif et de mobilisation culturelle qui lui ont donné corps. Plutôt qu'un simple prolongement d'un patrimoine figé, l'affirmation identitaire amazighe s'est inscrite dans des dynamiques sociales ancrées, portées par des réseaux d'acteurs et de pratiques qui ont reconfiguré en profondeur le paysage culturel et politique marocain depuis les années 1960.

Ce chapitre analyse les régimes d'action collective à travers lesquels des individus et des collectifs amazighes transforment la culture en ressource politique et en vecteur de subjectivation. Il s'agit de montrer comment des pratiques d'entraide, des mobilisations militantes ou des initiatives associatives se sont progressivement constituées en un mouvement culturel, capable d'articuler enracinement rural et formalisation urbaine, mémoire patrimoniale et revendications citoyennes.

L'analyse s'ouvre par une réflexion sur les droits culturels, envisagés comme droits humains fondamentaux mais longtemps fragilisés dans le contexte marocain. Cette mise en perspective permet de comprendre comment leur absence ou leur traitement technocratique a nourri les mobilisations amazighes. Le chapitre revient ensuite sur les logiques d'action collective en milieux amazighes et sur l'émergence du Mouvement Culturel Amazigh (MCA), depuis ses origines militantes jusqu'aux reconfigurations post-constitutionnelles, en mettant en lumière le glissement progressif de la revendication culturelle vers une politisation des appartenances. L'enquête se recentre ensuite sur la ville de Casablanca, envisagée comme laboratoire de patrimonialisation, à travers trois dimensions : le passage du déracinement à l'ancrage associatif, les circulations entre village, ville et entre-deux, et la réinvention de formes de visibilité culturelle. Enfin, le chapitre se conclut par une immersion ethnographique dans le Festival Annakhil, qui met à l'épreuve ces dynamiques au niveau local.

1. Les droits culturels et la construction identitaire amazighe au Maroc

À la suite de la structuration du Mouvement Culturel Amazighe (MCA) et de son inscription progressive dans les champs associatif, politique et institutionnel, un tournant s'opère au début des années 1990 : celui du recours aux instruments juridiques internationaux relatifs aux droits humains. La participation du MCA à la Conférence mondiale sur les droits de l'homme de Vienne en 1993 illustre cette évolution. En intégrant les droits culturels, linguistiques et autochtones à son répertoire revendicatif, le mouvement amazighe réinscrit son combat dans un langage juridique universel, capable de transcender les frontières nationales.

Ce cadrage par les droits humains fondamentaux ne se limite pas à une stratégie de légitimation. Il contribue à redéfinir les contours de l'amazighité contemporaine, en ancrant l'identité amazighe dans un registre de droits, de reconnaissance et de citoyenneté culturelle. Cette section se propose ainsi d'examiner les fondements théoriques des droits culturels, leurs implications concrètes dans le cas marocain, et leur rôle dans le façonnement d'une identité amazighe pluraliste, revendiquée comme composante à part entière du patrimoine national.

1.1. Penser les droits culturels comme droits humains fondamentaux

Les droits culturels demeurent, encore aujourd'hui, l'une des dimensions les plus négligées du système international des droits humains. Ils constituent pourtant un volet fondamental de ces droits, au même titre que les droits civils, politiques, économiques et sociaux. Ils englobent la liberté d'expression culturelle, le droit d'accéder à la culture, de la produire, de la transmettre et de s'y identifier. À ce titre, ils jouent un rôle central dans la reconnaissance des identités collectives et dans la participation équitable de l'ensemble des groupes à la vie culturelle et symbolique de la société.

P. Meyer-Bisch les qualifie à juste titre de « droits oubliés », en soulignant que leur invisibilisation historique tient à une hiérarchisation implicite des droits humains, où la culture est trop souvent reléguée au rang de luxe secondaire, dissociée des enjeux de justice,

de dignité et d'égalité.¹⁴² Or, pour P. Meyer-Bisch, les droits culturels sont indissociables des autres libertés fondamentales, car ils garantissent aux individus et aux communautés la capacité de participer pleinement à la vie symbolique, de s'approprier les ressources culturelles, de transmettre leurs héritages, et ainsi de construire du sens et de la reconnaissance dans un monde commun. Ils ne relèvent pas d'un supplément d'âme, mais bien d'une exigence démocratique profonde, condition de toute société pluraliste.¹⁴³

Dans cette même perspective, Y. Donders rappelle que les droits culturels ne peuvent être pensés comme des droits figés ou patrimoniaux, mais comme des droits dynamiques, liés à la capacité de chacun de vivre et de se développer « au sein d'un environnement culturel qu'il reconnaît comme sien ».¹⁴⁴ Leur mise en œuvre ne consiste pas uniquement à préserver des expressions culturelles passées, mais à garantir les conditions d'une participation active à la vie culturelle. La reconnaissance et la protection de la diversité culturelle doivent ainsi s'articuler avec le respect des droits fondamentaux, notamment ceux relatifs à la liberté d'expression, à l'égalité d'accès et à la participation. Comme le souligne encore Y. Donders, ces droits sont essentiels à la dignité humaine : « la défense de la diversité culturelle est inséparable du respect de la dignité humaine »¹⁴⁵, et doit être assurée dans un cadre de respect mutuel et de pluralisme démocratique.

Les droits culturels ne constituent pas un ajout périphérique au corpus des droits humains, mais en sont une composante essentielle, reconnue dès la fondation du système international contemporain. Leur consécration remonte à la « Déclaration universelle des droits de l'Homme (DUDH) », adoptée à Paris en 1948, qui affirme dans son article 27 que « toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent ».¹⁴⁶ Cette reconnaissance établit un lien direct entre culture et dignité humaine, en posant les bases d'une approche inclusive des droits culturels comme condition de la pleine participation à la société.

Cette orientation a été renforcée par l'adoption du « Pacte international relatif aux droits économiques, sociaux et culturels (PIDESC) » en 1966, entré en vigueur en 1976. Son article 15 affirme le droit de toute personne à « participer à la vie culturelle », tout en précisant que

¹⁴² Patrice Meyer-Bisch, *Les droits culturels : droits humains et cohésion sociale*, Fribourg, Éditions universitaires, 2012.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Yvonne Donders, « Human Rights and Cultural Diversity: Too Hot to Handle? », dans *Netherlands Quarterly of Human Rights*, vol. 30, n° 4, 2012, p. 381. DOI : 10.1177/016934411203000401

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ La Déclaration universelle des droits de l'Homme : <https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/>

les États doivent garantir l'exercice de ce droit sans discrimination, et dans le cadre d'une « réalisation progressive » selon les ressources disponibles. En parallèle, le « Pacte international relatif aux droits civils et politiques (PIDCP) », également adopté en 1966, reconnaît dans son article 27 les droits culturels des minorités ethniques, religieuses ou linguistiques, leur assurant la possibilité de « mener leur propre vie culturelle » en commun avec les autres membres de leur groupe.¹⁴⁷

Cette architecture juridique a été consolidée dans les décennies suivantes par les travaux de l'UNESCO. Dès 1982, lors de la conférence MONDIACULT, l'organisation affirme que « le développement équilibré ne peut être assuré que par l'intégration des données culturelles dans les stratégies qui visent à le réaliser ».¹⁴⁸ Ce principe s'est élargi avec l'adoption, en 2005, de la « Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles ».¹⁴⁹ Ce texte reconnaît à chaque individu et à chaque groupe le droit de créer, produire, diffuser et avoir accès à des expressions culturelles diverses, affirmant le rôle central de la culture dans la promotion du pluralisme, du dialogue interculturel et du développement durable.

Ainsi, les droits culturels se sont progressivement affirmés comme un pilier fondamental des droits humains, articulant reconnaissance identitaire, justice symbolique et participation démocratique. Cette trajectoire internationale éclaire, en retour, les revendications portées par le Mouvement Culturel Amazighe (MCA) au Maroc, qui s'inscrivent pleinement dans cette dynamique mondiale de redéfinition des rapports entre culture, droit et citoyenneté.

1.2. Les droits culturels dans le contexte marocain

Au Maroc, la reconnaissance effective des droits culturels demeure un processus inachevé, longtemps freiné par des logiques d'uniformisation étatique et par une hiérarchisation implicite des appartenances culturelles. La diversité culturelle, bien que constitutive de l'histoire du pays, n'a pas toujours bénéficié d'un statut juridique et symbolique à la hauteur de son importance sociétale. Cette marginalisation historique est intimement liée à une conception hiérarchisée de la culture nationale, qui privilégiait une vision arabo-islamique

¹⁴⁷ Selon l'interprétation faite par le Comité chargé du contrôle de respect des obligations du Pacte International relatif aux droits économiques sociaux et culturels (PIDESC), le terme « chacun » peut désigner un individu, ou un groupe.

¹⁴⁸ UNESCO, *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*, Conférence mondiale sur les politiques culturelles (MONDIACULT), Mexico, UNESCO, 1982. (Préambule).

¹⁴⁹ UNESCO, *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, Paris, UNESCO, 2005.

unitaire, au détriment de la pluralité des appartenances qui composent la société marocaine.¹⁵⁰ Pourtant, le Maroc est un pays profondément traversé par une diversité linguistique, culturelle et géographique, où coexistent des héritages arabo-musulmans, amazighes, africains, juifs et andalous. Cette richesse, plutôt que d'être reconnue dès l'indépendance du pays, a souvent fait l'objet d'un déni politique ou d'une instrumentalisation symbolique.

1.2.1. La Constitution de 2011

La Constitution marocaine de 2011 représente une avancée importante dans la reconnaissance formelle de la diversité culturelle du pays. Cette reconnaissance, toutefois, ne doit pas masquer les ambiguïtés profondes qui traversent le rapport de l'État à la pluralité identitaire. L'analyse des dispositions constitutionnelles relatives aux droits culturels met en lumière une tension structurelle entre une volonté d'ouverture et une logique persistante de contrôle symbolique par le haut.

Dès son préambule, la Constitution affirme vouloir préserver « dans sa plénitude et sa diversité, son identité nationale une et indivisible »¹⁵¹, en énumérant plusieurs composantes : arabo-islamique, amazighe, saharo-hassanie, africaine, andalouse, hébraïque et méditerranéenne. À première vue, il s'agit d'une reconnaissance explicite du caractère pluriel du patrimoine marocain. L'inscription de cette pluralité dans le texte fondamental constitue un tournant symbolique majeur, en rupture avec les constitutions précédentes, qui avaient longtemps promu une lecture unidimensionnelle de l'identité nationale, centrée exclusivement sur l'arabité et l'islamité.

Cependant, cette reconnaissance reste strictement balisée par une conception étatique normative de l'unité nationale. L'affirmation du caractère « immuable » de l'identité marocaine, combinée à la référence constante aux « constantes nationales », limite la portée dynamique et émancipatrice de la reconnaissance de la diversité. Plutôt que de promouvoir une logique de co-construction ou de libre détermination culturelle, la Constitution opère par prédétermination des composantes identitaires légitimes, désignées d'en haut. Cette verticalité traduit une tension entre une approche pluraliste proclamée et une souveraineté culturelle étatisée. E. Khrouz souligne à juste titre que cette logique est peu compatible avec

¹⁵⁰ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

¹⁵¹ Préambule de la constitution marocaine de 2011.

une vision des droits culturels fondée sur l'autonomie des individus et des groupes dans le choix et la transmission de leurs appartenances symboliques.¹⁵²

L'article 5, qui officialise l'amazighe aux côtés de l'arabe, constitue sans doute l'un des acquis les plus emblématiques de la révision constitutionnelle. Il reconnaît l'amazighité comme « patrimoine commun à tous les Marocains, sans exception »¹⁵³, et prévoit la mise en œuvre de cette officialisation à travers une loi organique. Adopté en septembre 2019 après huit années de tergiversations, la Loi organique n° 26-16¹⁵⁴ relative à la mise en œuvre du caractère officiel de la langue amazighe illustre à elle seule les lenteurs institutionnelles et les résistances politiques qui accompagnent la mise en œuvre des droits culturels.

Comme le rappelle E. Khrouz, l'article prévoit également que « l'État œuvrera à la protection des parlers et des expressions culturelles pratiqués au Maroc », qu'il veillera à la « cohérence de la politique linguistique et culturelle nationale », et qu'un Conseil national des langues et de la culture marocaine sera chargé de protéger et développer les langues arabe et amazighe, ainsi que les « diverses expressions culturelles marocaines », constituant un patrimoine « authentique ».¹⁵⁵ Ce dispositif témoigne d'une prise en compte accrue de la pluralité linguistique. Toutefois, la formulation générale de ces engagements continue, selon moi, de soulever la question de leur effectivité réelle, notamment en l'absence de mécanismes contraignants et participatifs.

C'est dans ce contexte que la création de l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM) en 2001 constitue une rupture significative. Établi par dahir royal, cet institut marque la première reconnaissance institutionnelle de la diversité culturelle du pays. L'IRCAM s'est vu confier la mission de sauvegarder, promouvoir et revitaliser la langue et la culture amazighes dans toutes leurs dimensions : linguistique, artistique, pédagogique, technologique. Il a notamment joué un rôle central dans l'élaboration de l'alphabet tifinagh, l'introduction du tamazight dans le système éducatif public, et la formation d'enseignants spécialisés. Son existence témoigne d'une volonté d'inscrire l'amazighité dans l'appareil de l'État, mais cette institution reste soumise à une hiérarchie administrative et politique qui limite son pouvoir d'action. En tant qu'établissement placé sous l'autorité du Palais, et non comme acteur

¹⁵² Elias Khrouz, « Droits culturels au Maroc et prise en compte incertaine du choix des individus ». Dans *Les droits culturels à l'œuvre*, 2024. pp. 92-127. En toutes lettres. <https://doi.org/10.3917/etl.paill.2024.01.0092>

¹⁵³ Article 5 de la constitution marocaine de 2011.

¹⁵⁴ Il s'agit de la loi organique n° 26-16 promulguée par le dahir n° 1-19-121 du 12 septembre 2019, fixant les étapes de la mise en œuvre du caractère officiel de la langue amazighe et les modalités de son intégration dans l'enseignement et dans les différents secteurs prioritaires de la vie publique, conformément à l'article 5 de la Constitution de 2011.

¹⁵⁵ E. Khrouz, *op. cit.*, p 107.

indépendant doté de moyens d'arbitrage ou de régulation, l'IRCAM incarne à la fois la reconnaissance officielle et le cadrage étroit de la diversité culturelle.

D'autres articles de la Constitution de 2011 abordent de manière plus indirecte les droits culturels. L'article 25 garantit la liberté de création artistique et de recherche scientifique ; l'article 26 appelle les pouvoirs publics à soutenir le développement culturel « par des moyens appropriés » ; l'article 33 prévoit l'accès des jeunes à la culture et la valorisation de leur potentiel créatif.

Toutefois, ces dispositions se distinguent par leur caractère souvent non contraignant. Elles relèvent davantage du registre de la déclaration que de celui du droit effectif. Selon moi, le caractère flou des formulations, l'usage de termes comme « appui », « moyens appropriés » ou « programmation », affaiblit la force normative de ces engagements. La doctrine constitutionnelle elle-même manifeste un certain désintérêt pour ces articles, perçus comme relevant de l'incitatif plus que du prescriptif. Cette ambivalence juridique contribue à la fragilité des droits culturels sur le plan de leur justiciabilité et de leur mobilisation dans les luttes sociales.

1.2.2. Une gestion technocratique et verticale de la diversité

Malgré l'inscription apparente de la diversité culturelle dans le préambule et certains articles de la Constitution de 2011, la gestion effective de cette diversité au Maroc semble dominée par une approche technocratique, descendante et instrumentale. Plutôt que de favoriser un véritable dialogue interculturel, l'État prédéfinit une identité nationale figée, cantonnant les expressions minoritaires à des registres symboliques.

La reconnaissance des droits culturels s'opère ainsi selon une logique d'intégration contrôlée, où l'État joue le rôle d'arbitre, de médiateur et de filtre, parfois au détriment des dynamiques locales, autonomes ou dissidentes. Le Conseil national des langues et de la culture marocaine (CNLCM)¹⁵⁶, par exemple, institué comme garant de cette pluralité linguistique et culturelle, incarne cette volonté de régulation institutionnelle. Mais sa composition, sa lente mise en œuvre et l'absence de participation effective des acteurs culturels de terrain révèlent un

¹⁵⁶ Créé par l'article 5 de la Constitution de 2011, le Conseil national des langues et de la culture marocaine (CNLCM) est chargé de proposer les orientations de la politique linguistique et culturelle du pays, notamment en assurant la protection et le développement des langues arabe et amazighe. Bien que la loi organique n°04.16 ait été adoptée en 2019, le Conseil tarde à devenir pleinement opérationnel, suscitant des critiques sur l'absence de volonté politique réelle et la faible représentativité des acteurs culturels amazighes.

pilotage top-down qui réduit les marges d'initiative des communautés concernées. Le rôle attribué à ce Conseil est à la fois protecteur et normatif : il doit veiller à la « cohérence » de la politique culturelle, mais cette cohérence est souvent définie en fonction d'impératifs d'unité nationale et de stabilité politique, plutôt que de la reconnaissance pleine et entière des pratiques, des besoins et des droits culturels exprimés par les citoyens.

Cette tendance est également perceptible dans les politiques publiques dites d'appui à la création artistique ou de promotion de la culture. L'article 26 de la Constitution prévoit que « les pouvoirs publics apportent, par des moyens appropriés, leur appui au développement de la création culturelle et artistique ». Mais, comme le note E. Khrouz, « cette disposition est beaucoup plus molle ».¹⁵⁷ Tout d'abord, elle programme l'intervention des pouvoirs publics plus qu'elle ne l'ordonne. De plus, toujours selon E. Khrouz, l'utilisation des termes de « moyens appropriés » et d'appui limitent la portée de cet article.¹⁵⁸ Cette formulation illustre, à mon avis, une reconnaissance plus programmatrice que prescriptive des droits culturels, ouvrant la voie à des interventions conditionnelles et peu contraignantes. Elle reflète une tendance où la diversité culturelle reste souvent subordonnée à d'autres priorités de l'agenda politique ou économique : attractivité touristique, diplomatie culturelle ou cohésion sociale encadrée. En d'autres termes, la pluralité est célébrée tant qu'elle ne remet pas en cause l'ordre établi.

Par ailleurs, cette gestion verticale tend à occulter les dimensions critiques et émancipatrices des droits culturels, notamment leur lien avec l'autonomie des individus, l'égalité des langues, la mémoire des exclusions et la capacité à produire de nouveaux récits collectifs. Au lieu d'encourager une dynamique participative, réflexive et évolutive, l'État opte pour une logique de classement, de patrimonialisation et parfois de neutralisation des voix minoritaires ou subalternes. Il en résulte, selon moi, une reconnaissance essentiellement formelle, davantage orientée vers la mise en scène institutionnelle de la diversité que vers son appropriation active comme levier de transformation sociale. »

Le statut de l'artiste, institué par la loi n°68-16 de 2016, constitue une avancée indéniable dans la reconnaissance des métiers artistiques, avec l'objectif de garantir un minimum de protection sociale, de droits contractuels, et de reconnaissance professionnelle. Le préambule évoque explicitement le rôle des artistes dans la consolidation des droits culturels et la diversité, en affirmant leur liberté de création et leur participation aux politiques culturelles. Cependant, cette ambition reste en tension avec les multiples dispositifs de contrôle qui

¹⁵⁷ E. Khrouz, *op. cit.*, p 109.

¹⁵⁸ *Ibid.*

émaillent la loi : carte professionnelle difficilement accessible, encadrement strict des contrats, autorisations obligatoires pour les artistes étrangers ou les agences d'intermédiation. Ces procédures, lourdes et contraignantes, tendent à encadrer étroitement le champ artistique, au risque d'en freiner l'autonomie expressive.

Il ne s'agit pas de nier la nécessité d'un encadrement légal protecteur, notamment pour assurer une couverture sociale ou des droits équitables. Mais comme le souligne E. Khrouz, l'enjeu est de trouver un équilibre entre intervention publique et respect de l'autonomie culturelle. À cet égard, les droits culturels exigent une gouvernance plus ouverte, fondée sur la participation des artistes à l'élaboration des politiques qui les concernent. La concertation, la co-élaboration et la reconnaissance des formes d'expression non institutionnelles devraient constituer des principes centraux de tout dispositif juridique culturel.

La même logique problématique apparaît dans le régime applicable au folklore, tel que défini par la loi marocaine sur le droit d'auteur (n°2-00). Cette législation reconnaît certaines expressions du patrimoine immatériel : contes, musiques, danses, etc. comme relevant du folklore, avec un régime de protection spécifique, géré par le Bureau marocain du droit d'auteur (BMDA).¹⁵⁹ Mais cette approche suscite plusieurs critiques fondamentales. D'une part, elle institue une dissociation rigide entre œuvres « originales » protégées par le droit d'auteur classique, et expressions dites folkloriques, supposées anonymes, collectives, et par conséquent moins dignes de protection individuelle. Cette hiérarchisation introduit un biais normatif potentiellement discriminatoire envers les formes culturelles populaires, traditionnelles ou issues des marges, qui seraient reléguées au statut de « patrimoine figé » plutôt que reconnues comme créations vivantes.

D'autre part, ce régime confère au BMDA un pouvoir unilatéral d'autorisation et de rétribution, au détriment des communautés et artistes concernés. Le produit de l'exploitation commerciale de ces expressions ne leur revient pas directement, mais est réaffecté à des « fins culturelles générales », sans mécanisme clair de redistribution ni consentement des détenteurs de savoirs ou de pratiques. Il en résulte, selon une formule synthétique, une déconnexion flagrante entre protection juridique et participation effective : l'État se positionne en tuteur culturel, définissant ce qui mérite d'être protégé, comment, et au

¹⁵⁹ Le Bureau marocain du droit d'auteur (BMDA), devenu en 2021 le *Bureau marocain des droits d'auteur et des droits voisins* (BMDADV), est un établissement public sous tutelle du ministère de la Culture. Il est chargé de la gestion collective des droits patrimoniaux des auteurs, artistes-interprètes et producteurs, ainsi que de la perception et de la répartition des redevances liées à l'exploitation des œuvres protégées. Il joue également un rôle central dans l'autorisation d'usage des expressions du folklore à des fins commerciales.

bénéfice de qui, souvent sans tenir compte de la volonté ni de l'expression des premiers concernés.

Ces deux régimes illustrent un paradoxe fondamental du traitement juridique de la culture au Maroc : une volonté affichée de reconnaissance, mais des mécanismes encore trop centralisés, peinant à incarner pleinement les droits culturels. À mon avis, ces cadres gagneraient à être réformés dans une logique plus horizontale, pluraliste et dialogique, en cohérence avec l'esprit des droits humains.

1.3.L'amazighité à l'épreuve des politiques culturelles

Si la reconnaissance institutionnelle de la culture amazighe, amorcée depuis le début des années 2000, constitue un tournant historique dans l'histoire culturelle du Maroc, sa mise en œuvre demeure marquée par une série de tensions, d'ambiguïtés et de désajustements. L'effectivité de l'amazighité dans le champ des politiques culturelles ne découle pas automatiquement des avancées constitutionnelles et juridiques ; elle dépend au contraire de rapports de pouvoir, d'arbitrages budgétaires et de conceptions divergentes du pluralisme culturel. Les mécanismes de soutien à la culture, bien que proclamés, restent soumis aux logiques de l'État central et aux arbitrages politiques. Ainsi, comme le montre E. Khrouz dans son analyse, le système juridique marocain n'a pas pleinement intégré l'approche des droits culturels telle que développée dans la Déclaration de Fribourg (2007), qui insiste sur le lien entre culture et dignité humaine, et sur la reconnaissance du droit des individus à choisir, exprimer et transmettre librement leur appartenance culturelle.¹⁶⁰ Ce décalage entre reconnaissance formelle et expérience vécue constitue, à mon avis, un révélateur critique des limites structurelles de la politique culturelle marocaine.

L'instauration de l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM) en 2001 a marqué une étape fondatrice en matière de reconnaissance. Doté d'une mission de sauvegarde, de promotion et de standardisation de la langue amazighe, l'IRCAM a permis des avancées notables, telles que l'adoption de l'alphabet Tifinagh, l'élaboration de manuels scolaires ou encore la formation de centaines d'enseignants. Il me semble toutefois que cette institution, bien qu'elle joue un rôle central dans la reconnaissance de l'amazighité, demeure structurée selon une logique étatique descendante, sans mécanismes effectifs de participation des

¹⁶⁰ E. Khrouz, *op. cit.*, p 109.

locuteurs, des artistes ou des communautés concernées. Cette configuration porte, à mon avis, le risque d'une patrimonialisation administrée qui, au lieu de stimuler la vitalité et l'inventivité des pratiques culturelles amazighes, tend à les inscrire dans des formes figées, normées et peu ouvertes à l'initiative locale.

Cette tension se retrouve dans le champ de la création artistique, où les initiatives amazighes peinent à accéder aux dispositifs publics de soutien à la culture. Les critères d'éligibilité, les langues de dépôt des dossiers, l'absence d'accompagnement adapté et les biais implicites en faveur du secteur francophone ou arabophone marginalisent de facto de nombreux porteurs de projets amazighophones.¹⁶¹ De plus, les canaux de diffusion institutionnelle (théâtres nationaux, scènes publiques, festivals subventionnés) restent peu accessibles à de nombreux artistes amazighes, souvent cantonnés à des circuits parallèles, communautaires ou privés. Cette inégale accessibilité pose, selon moi, la question du droit effectif à la participation culturelle, au cœur même de la définition des droits culturels.

Par ailleurs, les politiques éducatives, bien qu'ayant intégré le tamazight dans le système scolaire depuis 2003, souffrent d'un manque de cohérence, de moyens et de volonté politique. La généralisation promise reste inachevée : le nombre d'enseignants formés est insuffisant, les contenus pédagogiques ne sont pas toujours adaptés aux contextes locaux, et la présence du tamazight dans les manuels se limite parfois à un apprentissage superficiel, déconnecté de la richesse culturelle et poétique qui l'accompagne.¹⁶² Ce traitement fragmentaire de la langue dans l'espace scolaire contribue à vider de sa portée symbolique l'annonce de sa co-officialité.

Enfin, l'ensemble des politiques culturelles en lien avec l'amazighité reste structuré par une logique de gestion identitaire, où l'expression culturelle amazighe est tolérée, voire valorisée, tant qu'elle s'inscrit dans les cadres définis par l'État. Cette approche pose une série de dilemmes pour les acteurs culturels amazighes : comment concilier reconnaissance officielle et autonomie créative ? Comment revendiquer une mémoire, des pratiques et des formes d'expression qui ne se réduisent pas à une culture folklorisée ou institutionnalisée?¹⁶³ À mon opinion, ces tensions relèvent en profondeur les défis d'une amazighité non figée, envisagée comme vivante, plurielle et critique, une amazighité qui ne saurait se réduire à des dispositifs institutionnels, mais qui questionne, de manière plus fondamentale, les conditions politiques,

¹⁶¹ Entretien avec Monsieur A, militant culturel et praticien de la danse Aḥidous. Réalisé à Marrakech le 11 janvier 2025.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Questions soulevées à l'occasion d'entretiens ethnographiques menés entre 2018 et 2025 dans le cadre d'une enquête multisite (Arghen, Casablanca et Île-de-France).

économiques et symboliques de sa reconnaissance, de sa transmission et de sa réinvention dans la société marocaine contemporaine.

2. L'action collective en milieux Amazighes

Au cours des dernières décennies, l'Afrique du Nord a connu de profondes mutations sous l'effet conjugué de l'urbanisation accélérée, des dynamiques migratoires, de la circulation globale des biens symboliques et de la transformation des régimes de socialisation. Ces bouleversements ont redéfini les cadres de vie des populations amazighes, affectant non seulement leurs ancrages territoriaux, mais aussi leurs formes d'expression, leurs structures sociales et les modalités de transmission culturelle.

Dans ce contexte mouvant, comprendre l'évolution contemporaine de l'amazighité suppose d'interroger les formes de mobilisation collective à travers lesquelles les communautés amazighes ont non seulement résisté à la marginalisation, mais ont aussi (ré)inventé leurs pratiques culturelles. Ces mobilisations ne relèvent pas uniquement de la revendication identitaire ; elles s'inscrivent dans des dynamiques créatives, traversées par le politique, le symbolique et le sensible¹⁶⁴.

Mes enquêtes ethnographiques menées à Casablanca, en Île-de-France et dans la région d'Arghen (Anti-Atlas), montrent que l'action collective amazighe ne se réduit pas à une réaction défensive : elle est aussi un vecteur actif de production culturelle. Contrairement à une certaine littérature qui tend à dissocier action collective et création culturelle, mon enquête révèle leur profonde imbrication : ce sont souvent les collectifs militants, associatifs ou culturels qui façonnent les formes contemporaines d'expression amazighe.

Avant de discuter des modalités concrètes de cette production culturelle, il est essentiel de définir ce que l'on entend par « action collective ». La littérature classique l'appréhende comme le moment où des acteurs se rassemblent et coordonnent leurs efforts et leurs intérêts autour de programmes partagés.¹⁶⁵ Dans cette perspective, un mouvement social correspond à

¹⁶⁴ Dans les sciences sociales, la notion de « sensible » désigne les dimensions perceptives, affectives et corporelles de l'expérience sociale. Elle renvoie à la manière dont les individus et les groupes mobilisent les émotions, les gestes, les sons, les objets et les formes esthétiques dans la construction du sens. Cette approche a été développée notamment dans l'anthropologie de la perception (Howes, 2005), la sociologie du sensible (Vasse, 2012) et les études culturelles sur les pratiques performatives (Butler, 1993 ; Laplantine, 2005).

¹⁶⁵ Voir: Olivier Filieule et Cécile Péchu, *Lutter ensemble. Les théories de l'action collective*, Paris, L'Harmattan, 1993 ; Charles Tilly et Sidney Tarrow, *Politique(s) du conflit. De la grève à la révolution*, Paris, Presses de Science Po, 2008 ; Érik Neveu, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 2011, p. 9.

« une campagne durable de revendication, qui fait usage de représentations répétées pour se faire connaître du public et qui prend appui sur des organisations, des réseaux, des traditions et des solidarités ». L'action collective peut revêtir des formes diverses : protestation, entraide, organisation associative, ou création d'espaces d'expression. Elle constitue un point d'entrée fécond pour analyser les mutations sociales contemporaines, notamment lorsqu'elle s'ancre dans des formes culturelles. D. Graeber conçoit l'action collective comme une mobilisation consciente et organisée visant à remettre en cause les structures de pouvoir ou à instaurer de nouvelles relations sociales, souvent en dehors des cadres institutionnels.¹⁶⁶ Dans ses analyses, il met en avant les pratiques d'entraide, de solidarité, et d'autonomie communautaire, des principes que l'on retrouve dans les sociétés amazighes sous la forme de *Twiza* (ⵜⵓⴷⵓⴷⵉⵔ), traduite en arabe par le mot *taḍamun*. Cette pratique ancestrale d'entraide communautaire, encore observée dans les montagnes de l'Atlas marocain, repose sur un principe de coopération inter-foyers pour les travaux collectifs : la moisson, l'irrigation, la construction, etc. Bien qu'ancienne, cette logique solidaire irrigue encore aujourd'hui la dynamique des associations amazighes, y compris dans les milieux urbains.¹⁶⁷

Dans mes terrains de recherche casablancais et francilien, ces principes se réactualisent sous des formes nouvelles : coopérations culturelles, festivals autogérés, campagnes de sensibilisation ou revendications pour l'enseignement de l'amazighe. Il me semble que ces pratiques ne relèvent pas seulement de la préservation ; elles produisent activement de la culture, au sens où elles génèrent du langage, des formes symboliques, des rituels contemporains et des espaces de reconnaissance.

Les travaux de F. Aït Mous et Y. Berriane¹⁶⁸ sur les luttes foncières des femmes Soulaliyates, ou encore ceux de S. El Kahlaoui¹⁶⁹ et M. Catusse¹⁷⁰ sur la résistance à la dépossession ou la structuration de représentations collectives, ont montré que ces mobilisations prennent appui sur des statuts coutumiers, des appartenances symboliques, et des pratiques spatiales. Elles se situent souvent à la frontière du visible et du diffus, mêlant protestation, négociation et

¹⁶⁶ David Graeber, *Fragments of an Anarchist Anthropology*, Chicago: Prickly Paradigm Press, 2004.

¹⁶⁷ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghen de l'Anti-Atlas*, mémoire de fin d'études, Università degli Studi di Torino, Rabat, 2018.

¹⁶⁸ Fadma Aït Mous et Yasmine Berriane, « Femmes, droit à la terre et lutte pour l'égalité au Maroc : le mouvement des Soulaliyates », dans Hassan Rachik (dir.), *Contester le droit. Communautés, familles et héritage au Maroc, Casablanca*, La Croisée des Chemins, 2016.

¹⁶⁹ Soraya El Kahlaoui, *Posséder. Construction de l'État et résistances aux mécanismes de dépossession dans le Maroc post-2011*, thèse de doctorat en sociologie, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), École doctorale n°286, Université Paris Sciences et Lettres, 2020.

¹⁷⁰ Myriam Catusse, « Une tentative manquée de conversion politique au Maroc. L'échec électoral de l'ancien patron des patrons (2001-2007) », dans *Politix*, n° 84, 2008, consulté le 1 août 2025. URL : <https://doi.org/10.3917/pox.084.0091>

inscription institutionnelle. Ces recherches ont largement contribué à élargir la compréhension des régimes d'action collective au Maroc. Toutefois, elles abordent rarement la culture en tant que ressource première de mobilisation, alors même que mes terrains de recherche, notamment à Casablanca et en Île-de-France, montrent que c'est par la médiation d'une action culturelle que l'amazighité devient revendicable. Le cas des collectifs œuvrant à la réinvention de l'Aḥwach, par exemple, illustre bien comment une performance artistique peut devenir le vecteur d'une revendication culturelle, identitaire, voire politique. Dans ce sens, les analyses produites par E. Aboukacem, M. Jlok et H. Belghazi apportent une perspective complémentaire précieuse.¹⁷¹ Leurs travaux sur les recompositions associatives en milieux amazighes révèlent un entrelacement constant entre solidarités coutumières et émergences nouvelles : c'est à partir de structures ancestrales qu'émergent des formes modernes de coordination sociale, souvent à finalité culturelle.

E. Aboukacem rappelle que le concept d'action collective a émergé dans les années 1980 pour dépasser les limites du paradigme classique des « mouvements sociaux », jugé inadéquat face à des formes de mobilisation plus diffuses, symboliques ou identitaires.¹⁷² Cette évolution théorique ouvre la voie à une meilleure compréhension des mobilisations culturelles amazighes, qui ne se structurent pas toujours autour de revendications politiques directes, mais investissent les dimensions esthétiques, mémorielles ou linguistiques.¹⁷³

Les modèles classiques : comportement collectif, mobilisation des ressources, nouveaux mouvements sociaux, ont certes permis d'éclairer certains aspects des dynamiques militantes. Cependant, ils restent à mon sens, insuffisants pour analyser les processus de subjectivation identitaire et de création symbolique, comme ceux que j'ai pu observer dans mes terrains. À Casablanca par exemple, les motivations des membres d'associations culturelles dépassent la simple protestation : ils cherchent à se réapproprier une histoire, à formaliser une langue, à reconstruire une continuité sociale brisée.

Les apports d'auteurs comme E. Goffman¹⁷⁴, C. Tilly¹⁷⁵, Snow ou R. Benford¹⁷⁶ permettent de renouveler l'analyse en s'intéressant aux cadres d'interprétation (*framing*), aux opportunités

¹⁷¹ Aboukacem El Khatir, Mohamed Alahyane, Hassan Belghazi, Mohamed Jlok, *Action collective en milieux amazighes*, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2012.

¹⁷² Aboukacem El Khatir, « Action collective et production culturelle : le cas de la néo-culture amazighe au Maroc », dans *Action collective en milieux amazighes*, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2012, p. 13.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, 1974.

¹⁷⁵ Charles Tilly, *From Mobilization to Revolution*, Random House, New York, 1978.

¹⁷⁶ David A. Snow et Robert D. Benford, « Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization », dans *International Social Movement Research*, vol. 1, 1988, pp. 197-217.

politiques, ou aux répertoires d'action. Ces perspectives sont particulièrement utiles pour penser la manière dont des acteurs amazighes mobilisent des ressources narratives et esthétiques pour traduire leurs revendications dans des langages compréhensibles, légitimes et stratégiques. C'est dans ce cadre que des collectifs produisent des spectacles, organisent des festivals, formalisent des discours associatifs, des formes d'action collective où le culturel devient politique sans adopter les formes classiques de la contestation. Ce glissement est à replacer dans un contexte historique marqué par la marginalisation structurelle des expressions culturelles amazighes. Comme le note E. Aboulkacem, les États postcoloniaux, héritiers des modèles d'homogénéisation nationale, ont mis en œuvre des instruments juridiques et idéologiques visant à évacuer la diversité linguistique et anthropologique.¹⁷⁷ Cette volonté d'uniformisation, fondée sur une arabité conçue comme référent exclusif de la marocanité, a produit une série d'effacements symboliques qui ont durablement affecté la place de la culture amazighe dans l'espace public.¹⁷⁸

La notion de « néo-culture »¹⁷⁹ amazighe, développée par E. Khatir, constitue un point d'ancrage essentiel dans ma propre réflexion. Plus qu'une simple résurgence du passé, cette néo-culture désigne un processus actif de (re)création culturelle, né de l'hybridation entre des éléments traditionnels et des réalités contemporaines : migration, urbanisation, globalisation numérique. Dans mes observations à Casablanca, la formalisation d'associations culturelles amazighes, les choix esthétiques dans les spectacles de danse et les festivals, ou encore l'introduction de l'amazighe dans les campagnes de sensibilisation sociale sont autant de signes de cette néo-culture en acte.

Ce que montre mon terrain, c'est que la production culturelle amazighe n'est pas un sous-produit passif de l'action collective : elle en est le cœur dynamique. L'art, la langue, le chant, le rituel, souvent considérés comme des objets patrimoniaux, deviennent ici les outils mêmes de l'organisation sociale, les vecteurs de subjectivation et les plateformes de négociation avec l'espace urbain. Les travaux d'U. Hannerz¹⁸⁰, N.-G. Canclini¹⁸¹ et A. Appadurai¹⁸² permettent d'éclairer ce phénomène par leur réflexion sur l'hybridité culturelle en contexte globalisé. Plutôt que de provoquer un effacement des cultures locales, la mondialisation engendre des

¹⁷⁷ E. Aboulkacem, *op. cit.*, p. 15.

¹⁷⁸ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022. Voir Tahar Khalfoune (dir.), *États-nations contre minorités : Maroc, Algérie, Libye, Égypte, Syrie, Turquie, Irak, Iran*, Casablanca, En toutes lettres / FORSEM, coll. « Les Questions qui fâchent », 2023.

¹⁷⁹ E. Aboulkacem, *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁰ Ulf Hannerz, *Transnational Connections*, Londres, Routledge, 1996.

¹⁸¹ Néstor García Canclini, *Culturas híbridadas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Grijalbo, 1990.

¹⁸² Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

formes hybrides d'expression qui réagencent les appartenances. Le cas des associations amazighes en milieu urbain le confirme : elles ne reproduisent pas à l'identique une tradition figée, mais la réinventent collectivement, en articulant mémoire, visibilité publique et outils contemporains (réseaux sociaux, vidéos, inscriptions dans les appels à projets culturels des collectivités locales, etc.)

La néo-culture amazighe, dans cette perspective, est une production collective autant qu'une stratégie de légitimation. Elle est moins une survivance qu'une réponse située à des rapports de pouvoir : rapports à l'État, aux normes culturelles dominantes, aux dynamiques d'exclusion urbaine. C'est précisément ce que je cherche à démontrer dans cette thèse : la culture amazighe n'est pas simplement préservée par l'action collective ; elle est activement produite par elle, dans des contextes marqués par la tension entre marginalisation et quête de reconnaissance. M. Wieviorka insiste à juste titre sur cette tension entre continuité et production : ce qui peut apparaître comme une identité « primordiale » est en réalité, bien souvent, le fruit d'un travail social de réactivation symbolique.¹⁸³ Dans cette perspective, l'« invention de la tradition » théorisée par E. Hobsbawm et T. Ranger¹⁸⁴ prend tout son sens pour décrire les processus à l'œuvre dans les mobilisations amazighes. À Casablanca, j'ai pu constater que la mise en scène de pratiques communautaires traditionnelles propres au village comme l'*Ahwach* ou *Tanḍāmt*, s'inscrit dans une logique de réécriture, autant que de préservation : ces performances ne répètent pas le passé, elles le reconfigurent pour le rendre politiquement opérant dans l'espace urbain.

Un exemple éclairant de l'action collective en milieux amazighes est celui de la tribu des Arghen, dans l'Anti-Atlas. Malgré l'isolement géographique et la rareté des ressources, ces communautés ont développé des mécanismes collectifs de gestion du foncier, de partage de l'eau, de rotation des pâturages, mais aussi de transmission des savoirs traditionnels et artistiques. L'organisation repose sur des valeurs communautaires fortes où l'intérêt collectif prime sur l'individuel. Des pratiques comme la *Twiza*, encore mobilisée dans les travaux agricoles ou les réparations, témoignent de la continuité des solidarités ancestrales.¹⁸⁵

Mais l'action collective prend surtout son sens dans le domaine culturel. Fêtes religieuses, festivals annuels (Festival Annakhil), et soirées d'*Ahwach* perpétuent un patrimoine oral vivant, constamment réactualisé. Ce processus n'est pas qu'une reproduction : il s'agit d'une

¹⁸³ Michel Wieviorka, « Les différences culturelles », dans *Culture & Société*, J. Saez (dir.), Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2012, p. 179-180.

¹⁸⁴ Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

¹⁸⁵ Observations de terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas

véritable co-crédation translocale, nourrie par les jeunes *Iṣelḥiyn* installés en ville. Ces derniers ramènent au village de nouveaux instruments, des costumes adaptés, des savoir-faire organisationnels inspirés des troupes urbaines plus structurées.¹⁸⁶ Ils proposent même des « entraînements » aux troupes villageoises, contribuant à professionnaliser leurs performances et à les inscrire dans la dynamique plus large du Mouvement Culturel Amazighe.¹⁸⁷ Ainsi, l'action collective devient un espace d'innovation où le local et l'urbain s'articulent pour maintenir une culture amazighe vivante et connectée aux transformations contemporaines.

Ce cas montre que l'action collective amazighe ne relève pas uniquement d'un registre politique ou revendicatif, mais qu'elle constitue un mode d'organisation globale, à la fois économique, symbolique, éducatif et esthétique qui structure les rapports sociaux et les appartenances identitaires. Elle permet de concilier préservation des traditions et adaptation aux défis contemporains, dans une logique de résilience fondée sur la transmission et la transformation.

C'est ce même schéma que l'on retrouve, avec d'autres modalités, dans le contexte urbain. À Casablanca, l'action collective ne s'appuie plus sur les structures coutumières tribales, mais sur des formes associatives, souvent portées par des jeunes issus de familles amazighes migrantes. Ici, le quartier remplace le village, l'association fait office de cercle communautaire, et la scène culturelle devient l'équivalent d'un espace rituel. Les logiques d'entraide, de mutualisation des compétences, de circulation du savoir-faire poétique ou chorégraphique, s'inscrivent dans un nouveau contexte institutionnel et spatial. Le collectif reste au centre, mais ses modes de déploiement changent.

Dans ces espaces, l'action collective amazighe répond à deux exigences : préserver des héritages fragiles, et fabriquer de nouveaux langages culturels adaptés à la ville. Qu'il s'agisse de défendre l'enseignement de la langue amazighe, de mettre en place des festivals multiculturels, de négocier l'accès à des maisons de jeunes ou de produire des vidéos diffusées sur les réseaux sociaux, les acteurs amazighes urbains investissent des outils contemporains pour assurer la continuité d'une mémoire vive. Il s'agit ici d'une stratégie culturelle consciente, ancrée dans une histoire longue de marginalisation, mais aussi dans une capacité collective à inventer des formes de reconnaissance.

Ainsi, l'action collective dans les sociétés amazighes ne peut être réduite à une simple réaction défensive face à l'exclusion. Elle constitue un dispositif actif de reconfiguration

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ À partir des entretiens menés dans le cadre d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

identitaire, articulant héritage et création, coutume et modernité, oralité et médiatisation. Que ce soit dans les vallées reculées du Souss ou dans les quartiers périphériques de Casablanca, elle permet aux communautés amazighes de maintenir une culture vivante, située, évolutive, capable d'entrer en dialogue avec le monde contemporain sans perdre ses racines.

3. L'émergence du Mouvement Culturel Amazigh au Maroc (MCA)

Le Mouvement Culturel Amazigh (MCA) constitue l'une des expressions identitaires les plus structurantes de l'histoire politique et culturelle contemporaine du Maroc. Né dans un contexte de marginalisation des langues, savoirs et pratiques culturelles amazighes, il s'est progressivement imposé comme un acteur central des luttes pour la reconnaissance de la pluralité linguistique et culturelle du pays. Porté par un réseau composite d'associations, d'intellectuels, de militants et d'artistes, le MCA a remis en question le récit national unificateur dominant, en affirmant l'amazighité comme une composante fondamentale, à la fois historique, sociale et politique de l'identité marocaine.

Cette section retrace les principales étapes de cette mobilisation, en analysant d'abord les conditions historiques, sociales et politiques qui ont favorisé l'émergence du mouvement. Elle examine ensuite les stratégies discursives et les dynamiques organisationnelles mises en œuvre par ses acteurs pour affirmer leurs revendications dans les champs associatif, politique et symbolique. Enfin, elle explore les transformations récentes du MCA, marquées par des processus d'institutionnalisation, des tensions internes croissantes, et une diversification des trajectoires et des positionnements. L'objectif est de comprendre comment un mouvement initialement marginalisé a su produire une action identitaire structurée, durable, et capable d'influer sur la redéfinition contemporaine de la nation marocaine.

3.1. Aux origines du Mouvement Culturel Amazigh (MCA)

L'émergence du Mouvement Culturel Amazigh (MCA) au Maroc s'inscrit dans un contexte de marginalisation historique de la pluralité linguistique et culturelle au sein d'un État-nation centré sur une référence arabo-islamique unitaire.¹⁸⁸ Dans les années 1960, la promotion d'un récit national unifié par les élites politiques, couplée à une répression des mouvements de gauche et des voix dissidentes, laisse peu d'espace à l'expression des identités régionales ou culturelles. Dans ce cadre, l'amazighité est souvent reléguée à un statut de survivance rurale ou perçue comme une menace à l'unité du pays.¹⁸⁹

C'est dans ce contexte qu'apparaît en 1967, à Rabat, l'Association Marocaine de Recherches et d'Échanges Culturels (AMREC)¹⁹⁰, fondée par un groupe d'intellectuels, d'enseignants et d'étudiants amazighophones. Comme le souligne S. Pouessel, « l'émergence du mouvement culturel berbère est liée à la prise de conscience de certains intellectuels berbérophones qui sont devenus les premiers « moteurs » de la revendication identitaire. Cette élite intellectuelle fondatrice d'un débat sur la berbérisme se voit particulièrement influencée par la production intellectuelle berbérisme en Algérie et la création de l'Académie Berbère en 1967 à Paris ».¹⁹¹

L'AMREC marque ainsi une première structuration du militantisme amazigh prisonnière qui a constitué, une plateforme de réflexion et d'action visant à réhabiliter la langue, l'histoire et les expressions culturelles amazighes à travers la recherche, l'édition, et l'animation culturelle. L'objectif affiché est alors la sauvegarde d'un héritage menacé par l'urbanisation, la scolarisation unilingue et le discours officiel homogénéisant, sans pour autant recourir à un langage explicitement politique ou identitaire. Le terme « berbère » reste encore tabou ; on lui préfère les références à la culture populaire, aux arts oraux ou à l'ethnologie.¹⁹²

¹⁸⁸ Voir : Marguerite Rollinde, « Le mouvement amazigh au Maroc : défense d'une identité culturelle, revendication du droit des minorités ou alternative politique ? » dans *Insaniyat*, n° 8, 1999, mis en ligne le 30 novembre 2012, consulté le 29 septembre 2024, <http://journals.openedition.org/insaniyat/8325> ; Stéphanie Pouessel, *Les identités amazighes au Maroc*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (MSH), collection « Ethnologie de la France », 2010, p. 105-115.

¹⁸⁹ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

¹⁹⁰ Association Marocaine de Recherche et d'Échanges Culturels (AMREC) est une association culturelle créée au Maroc en 1967. Elle a pour objectif principal la promotion et la préservation de la culture amazigh à travers des recherches sur la langue, les arts et l'identité amazighes. Cette association a joué un rôle important dans la renaissance culturelle amazigh, en organisant des événements, des conférences, et en soutenant la création artistique, y compris la musique amazigh et les groupes de fusion musicale.

¹⁹¹ Stéphanie Pouessel, *op. cit.*, pp. 107-108.

¹⁹² *Ibid.*, p.109.

Si cette première vague s'est inscrite dans une logique relativement académique et modérée, elle a néanmoins jeté les bases d'un militantisme culturel renouvelé qui s'affirmera pleinement à partir des années 1980-1990, notamment dans les milieux universitaires. La faculté des lettres d'Agadir apparaît alors comme un épiscentre intellectuel et un point nodal de cette recomposition identitaire, portée par une génération d'étudiants amazighophones, majoritairement issus des régions rurales du Sud, confrontés à l'exclusion symbolique de leur langue dans les espaces savants et institutionnels.¹⁹³ Un moment structurant de cette dynamique fut la création de l'Association Université d'été d'Agadir, dont la première rencontre, organisée en août 1980 sous le titre « *La culture populaire : l'unité dans la diversité* », constitue un jalon fondateur. Pour la première fois, un débat public est ouvert au Maroc sur l'existence d'une « identité amazighe » et sur les droits linguistiques et culturels qui en découlent. Cette initiative dépasse le cadre de la préservation folklorique pour esquisser, avec prudence mais clarté, un langage identitaire nouveau, articulé autour de la pluralité culturelle du pays. Ce glissement discursif révèle un objectif fondamental : arracher la culture amazighe à sa marginalisation, en lui conférant une visibilité publique, une transmissibilité intergénérationnelle, et une légitimité intellectuelle.¹⁹⁴ Le passage de l'oral à l'écrit, de la tradition à la conceptualisation savante, du local au national, constitue un acte à la fois symbolique et politique : il s'agit de rendre visible l'invisible, de reformuler en des termes modernes et revendicatifs ce qui avait été longtemps relégué au statut d'héritage archaïque.¹⁹⁵

Si la faculté des lettres d'Agadir constitue le foyer le plus documenté de cette effervescence intellectuelle, d'autres universités comme celles de Fès, de Meknès et de Oujda auraient également vu émerger, selon plusieurs témoignages, des initiatives culturelles et militantes en faveur de la reconnaissance de l'amazighité, bien que ces dynamiques restent encore peu explorées dans la littérature académique.¹⁹⁶

C'est dans ce contexte que se développe un discours plus assertif sur l'identité amazighe, porté par une jeunesse amazighophone instruite, souvent originaire de régions rurales du Sud, et confrontée à une invisibilisation de sa langue et de sa culture dans l'espace national. Le travail de collecte patrimoniale cède alors progressivement la place à une revendication

¹⁹³ M. Rollinde, *op. cit.*

¹⁹⁴ Ahmed Boukous, « Identité et mutations culturelles au Maroc », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 44, 1987. Berbères, une identité en construction. pp. 64-68 ; Consulté le 2 Août 2025, <https://doi.org/10.3406/remmm.1987.2155>

¹⁹⁵ Stéphanie Pouessel, *op. cit.*, p.108.

¹⁹⁶ Échange personnel avec le professeur Ahmed Skounti, Juillet 2025.

de reconnaissance des droits linguistiques et culturels, en lien avec des notions émergentes comme la diversité culturelle, l'égalité symbolique et les droits humains.

3.2.Reconfigurations militantes dans les années 1990

La structuration associative du Mouvement Culturel Amazigh a progressivement préparé le terrain à l'émergence de revendications explicites en matière de droits culturels et linguistiques, qui s'affirment avec force au cours des années 1990, moment charnière dans l'histoire du mouvement. Cette montée en puissance s'incarne dans une série de jalons majeurs qui consacrent l'entrée du discours amazighe dans les sphères publique, nationale et internationale. Parmi ces jalons, la Charte d'Agadir (1991), que S. Pouessel identifie comme « un moment clef dans l'évolution du MCA ».¹⁹⁷ Signée par plusieurs associations culturelles, elle rompt avec les anciennes références au « patrimoine populaire » ou au « folklore » pour proposer une relecture pluraliste de la marocanité. Le texte affirme que « la culture marocaine est composée de plusieurs apports représentant la culture amazighe, la culture arabo-musulmane, la culture africaine et la culture universelle », et appelle à l'édification d'une culture nationale démocratique fondée sur la reconnaissance et le respect des droits culturels de toutes les composantes de la société.¹⁹⁸ Selon les termes de A. Bounfour, elle ne remet pas en cause les dimensions arabe et musulmane de l'identité nationale, mais cherche à leur adjoindre une troisième composante : l'amazighité, pensée comme constitutive et non périphérique.¹⁹⁹

Cette dynamique se prolonge sur la scène internationale, avec la participation du MCA à la Conférence mondiale sur les droits de l'homme de Vienne en 1993,²⁰⁰ marquant l'entrée du MCA dans l'univers des instruments juridiques internationaux relatifs aux droits des peuples

¹⁹⁷ Stéphanie Pouessel, *op. cit.*, p.111-112.

¹⁹⁸ La Charte d'Agadir, adoptée en août 1991 par un collectif de militants, d'associations et d'intellectuels amazighs, constitue un manifeste symbolique et politique majeur du Mouvement Culturel Amazigh. Elle affirme le droit du peuple amazigh à sa langue, sa culture, son histoire et son identité, et revendique leur reconnaissance pleine et entière dans les institutions de l'État marocain. Portée par une volonté d'unité et de dépassement des clivages régionaux, elle a servi de socle idéologique à la structuration du mouvement au niveau national, en appelant à la coordination des luttes et à la création de nouvelles associations à travers tout le territoire.

¹⁹⁹ Abdallah Bounfour, « Islam et Berbérité au Maroc », dans *Les Annales de l'Autre Islam*, n° 4, INALCO-ERISM, 1997.

²⁰⁰ La Conférence mondiale sur les droits de l'homme, organisée par les Nations Unies à Vienne en juin 1993, a réuni 171 États membres. Elle a abouti à l'adoption de la Déclaration et Programme d'action de Vienne, réaffirmant l'universalité des droits humains et consacrant pour la première fois les droits culturels et linguistiques des minorités et des peuples autochtones comme partie intégrante des droits fondamentaux ; URL : <https://www.un.org/fr/conferences/human-rights/vienna1993>

autochtones, aux droits linguistiques et culturels. Ce tourant renforce la légitimité du discours amazighe en l'ancrant dans le langage des droits humains universels.

Dans le prolongement de cette ouverture, de nouvelles structures associatives contribuent à redéfinir les contours du militantisme amazighe. L'association « Tamaynut », fondée en 1978 mais réaffirmée dans les années 1990 comme organisation militante active, adopte un discours de plus en plus structuré autour de la défense de la langue et de la culture amazighes. Plus tard, en 2002, la création du Réseau Amazigh pour la Citoyenneté (AZETTA), introduit une nouvelle approche du combat identitaire, en élargissant le registre des revendications aux principes de citoyenneté, de justice sociale, d'égalité et de droits fondamentaux, tout en refusant toute forme d'ethnisme ou de régionalisme.²⁰¹ Ces associations participent à l'ancrage du MCA dans une perspective plus inclusive et universaliste.

Au fil des décennies, le MCA s'est transformé en un véritable mouvement identitaire à portée nationale, dont les stratégies ont évolué en fonction du contexte politique, des opportunités de mobilisation, et des rapports fluctuants à l'État. Les lettres adressées au roi Hassan II entre 1992 et 1994 témoignent de cette volonté d'interpeller directement le pouvoir central, en dénonçant la marginalisation structurelle des populations amazighes et en revendiquant la reconnaissance du Tamazight comme langue nationale.

Dans cette trajectoire ascendante, le Manifeste Amazigh de Mohamed Chafik, publié en 2000, constitue une étape décisive. Élaboré par une élite intellectuelle amazighe et signé par 229 personnalités du monde associatif, académique et culturel, ce texte articule neuf revendications centrales, dont la reconnaissance constitutionnelle du tamazight comme langue nationale, la réforme des manuels scolaires pour intégrer l'histoire amazighe, et la refonte du récit identitaire national. Porté par un courant arabisant réformateur, le manifeste s'inscrit dans une tentative de conciliation entre amazighité, islam et arabité, en faveur d'un projet national fondé sur la pluralité et la co-appartenance.

²⁰¹ Stéphanie Pouessel, *op. cit.*, p.113.

3.3. De l'élargissement militant à l'officialisation constitutionnelle

Le tournant des années 2000, marqué par l'accession au trône de Mohammed VI, inaugure une nouvelle séquence institutionnelle dans l'histoire du MCA. En 2001, le roi prononce le discours d'Ajdir²⁰², dans lequel il annonce la création de l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM), organe chargé de la promotion, de la préservation et de la standardisation de la langue amazighe. Ce geste, à la fois symbolique et structurel, est interprété par de nombreux militants comme une forme de reconnaissance partielle et encadrée de leurs revendications. À partir de ce moment, la question amazighe ne relève plus exclusivement d'un discours contestataire marginal : elle s'inscrit progressivement dans un cadre politique, culturel et institutionnel, soutenu par un tissu associatif actif et un réseau d'intellectuels engagés dans la défense d'un Maroc pluriel.

La dynamique amorcée avec le Discours d'Ajdir et la création de l'IRCAM connaît un nouveau tournant en 2011, dans le sillage du Mouvement du 20 février, qui s'inscrit dans le contexte plus large des soulèvements arabes (le printemps arabe).²⁰³ Porté par une constellation d'acteurs, jeunes, militants de gauche, islamistes modérés, membres de la société civile et militants amazighes, ce mouvement exige des réformes profondes du système politique marocain, une réduction des inégalités, la lutte contre la corruption et une véritable démocratisation de la vie publique. Aux revendications politiques et sociales s'ajoutent des demandes culturelles et identitaires, notamment celles émanant des militants amazighes, qui réclament la reconnaissance pleine et entière de l'amazighité au sein du projet national.

Face à cette contestation d'ampleur, le régime engage une réforme constitutionnelle adoptée par référendum en juillet 2011. L'une de ses avancées majeures est l'officialisation du tamazight comme langue de l'État, aux côtés de l'arabe. L'article 5 de la nouvelle Constitution énonce que :

²⁰² Le discours d'Ajdir est prononcé par le roi Mohammed VI le 17 octobre 2001. Dans ce discours, le roi a essayé de répondre aux requêtes croissantes des Amazighes marocains et à renforcer l'unité nationale en prenant en compte la diversité culturelle du pays. Le roi Mohammed VI a affirmé que la culture amazighe faisait partie intégrante de l'identité nationale marocaine. Il a décrit l'amazighité comme un patrimoine partagé par tous les Marocains, quelle que soit leur origine, et a insisté sur son importance pour l'histoire et l'avenir du pays.

²⁰³ Le « printemps arabe » désigne une série de soulèvements populaires débutés en Tunisie fin 2010, qui se sont étendus à plusieurs pays arabes (Égypte, Libye, Syrie, etc.), portés par des revendications de justice sociale, de libertés et de réformes politiques. Ce mouvement a conduit à la chute de plusieurs régimes autoritaires tout en reconfigurant durablement les formes de mobilisation dans la région.

« L'amazighe constitue aussi une langue officielle de l'État, en tant que patrimoine commun à tous les Marocains sans exception. Une loi organique fixera le processus de mise en œuvre de son caractère officiel »²⁰⁴

Bien que significative, cette officialisation, est restée incomplète pendant une durée considérable, sans la promulgation des lois organiques nécessaires. Sa mise en œuvre concrète a été progressive et a pris plusieurs années suscitant un débat considérable entre les partisans de l'Amazighité et les partis politiques conservateurs. Ce n'est qu'en 2019, après un long délai de huit ans, que la loi organique n° 26-16 fixant les modalités de mise en œuvre du caractère officiel de la langue amazighe a été adopté, notamment dans les domaines de l'éducation, des médias, de l'administration publique et de la vie sociale. Cette reconnaissance juridique du tamazight s'inscrit dans un contexte mondial où les rapports de force linguistiques favorisent les langues dominantes, dotées d'un fort appui institutionnel. Dans ce cadre, l'officialisation du tamazight ne relève pas uniquement d'un geste symbolique ou identitaire : elle répond à un impératif de justice linguistique et de sauvegarde de la diversité culturelle. A. Boukous met en garde, dans plusieurs de ses travaux, contre les risques d'effacement progressif qui menacent les langues minorées en l'absence de politiques publiques ambitieuses et de mécanismes de normalisation cohérents.²⁰⁵

En somme, l'histoire du Mouvement Culturel Amazigh (MCA) illustre un long processus de politisation de la question linguistique et culturelle au Maroc, passant d'une logique de préservation patrimoniale à une revendication explicite de reconnaissance institutionnelle. De la mobilisation associative des années 1980 à l'officialisation du tamazight dans la Constitution de 2011, en passant par les dynamiques intellectuelles, les manifestations citoyennes et les instruments juridiques internationaux, le combat pour la justice linguistique s'est progressivement imposé comme un enjeu central de la construction démocratique et pluraliste du pays. Cette trajectoire témoigne de la capacité d'un mouvement social à transformer les cadres de légitimité culturelle et à inscrire une mémoire longtemps marginalisée dans l'espace public national.

²⁰⁴ Article 5 de la constitution marocaine de 2011.

²⁰⁵ Ahmed Boukous, *Revitalisation de la langue amazighe : Défis, enjeux et stratégies*, Rabat, Institut Royal de la Culture Amazighe, 2010.

3.4. De la revendication culturelle à la politisation des appartenances

Si certains discours continuent d'enfermer la « culture amazighe » dans une vision patrimoniale figée, l'analyse anthropologique met au contraire en évidence sa pluralité et sa capacité de réinvention. Comme le souligne S. Pouessel, il ne s'agit pas de rechercher une essence intemporelle, mais de comprendre les conditions sociales et politiques dans lesquelles cette culture se dit, se performe et se revendique.²⁰⁶ La culture amazighe apparaît ainsi moins comme un héritage passif que comme un langage d'affirmation identitaire et un outil de légitimation, formulé à partir de référents multiples : amazighité, africanité, Islam, postcolonialisme, droits humains, qui lui permettent de se positionner entre mémoire et projection.

Penser la culture amazighe aujourd'hui, c'est dès lors interroger les canaux de sa formulation : qu'il s'agisse de formes d'expression artistiques telles que la musique, la danse ou la poésie, mais aussi les festivals, les initiatives associatives, les discours militants ou les actions citoyennes. Ces formes de mobilisation culturelle s'inscrivent dans une dynamique plus large de politisation des appartenances, où les référents culturels ne sont plus seulement vecteurs de mémoire, mais deviennent les supports d'une revendication collective de visibilité et de reconnaissance. À travers cette mise en récit collective, la culture devient un langage de légitimation, réinvesti dans l'espace public urbain et rural comme outil de reconfiguration identitaire et de contestation symbolique.

Cette reconfiguration s'inscrit dans un contexte de contestation des modèles étatiques imposés. Comme l'a rappelé Ahmed Assid dans un entretien, l'État marocain a hérité du modèle jacobin de l'État-nation, fondé sur une homogénéisation linguistique et culturelle déconnectée de la pluralité du pays.²⁰⁷ Face à cette uniformisation, le registre de la citoyenneté et des droits humains a ouvert un nouvel espace discursif : les revendications amazighes ne s'expriment plus seulement en termes de mémoire ou de patrimoine, mais aussi comme demandes de justice, de reconnaissance et de participation. Ce glissement progressif du « culturel » vers le « politique » ne s'est pas opéré par rupture, mais par accumulation de discours, de pratiques et de formes organisationnelles.

Dans ce processus, les élites issues de l'université moderne ont joué un rôle central. Formées en sciences sociales, linguistique, histoire ou droit, elles ont mobilisé des langages

²⁰⁶ S. Pouessel, *op. cit.*, p. 5.

²⁰⁷ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

scientifiques et juridiques pour inscrire la cause amazighe dans les débats publics. Comme le souligne Assid, cette élite « moderniste » a transformé le folklore en ressource politique, en produisant une argumentation savante et en s'appuyant sur les référentiels internationaux des droits humains. Pour reprendre ses mots :

*« Nous sommes une élite moderniste, issue de l'université moderne. Et qu'est-ce que cette élite a étudié ? L'anthropologie, la sociologie, la linguistique, l'archéologie, l'histoire, le droit, le droit constitutionnel, les sciences politiques... »*²⁰⁸.

S. Pouessel a montré que les sciences sociales ont été mobilisées comme autant de ressources de légitimation.²⁰⁹ L'anthropologie, en s'appuyant sur le relativisme culturel, a permis de déconstruire l'idéologie de l'« unité arabo-islamique » et de réaffirmer le pluralisme marocain. La linguistique a fourni des arguments pour l'autonomisation du berbère face à l'arabe : refus du terme de « dialecte », standardisation et modernisation lexicale, inscription de la langue amazighe dans un horizon académique et pédagogique. Quant à l'histoire, elle a été convoquée pour réinscrire la civilisation amazighe dans une temporalité longue, antérieure à l'arabisation et à l'islamisation, et ainsi contester les récits officiels. Ces disciplines ne sont pas restées cantonnées au champ académique : leurs auteurs étaient souvent eux-mêmes des militants de la première génération du Mouvement Culturel Amazighe, inscrits dans des associations identitaires. En ce sens, les sciences sociales sont devenues des armes critiques, produisant des concepts et des savoirs destinés à soutenir une revendication culturelle. Comme le souligne S. Pouessel, cette « anthropologie de l'intérieur » a brouillé la frontière entre observateurs et observés : les militants amazighes partagent désormais les mêmes outils théoriques que les ethnologues, et s'approprient la « culture » comme objet à la fois scientifique et politique.²¹⁰

Ces cadres formés ont activé des langages juridiques, scientifiques et citoyens pour légitimer la revendication culturelle dans l'espace public. Le passage du folklore à la politique s'opère ainsi par l'argumentation, la production savante et le recours aux référentiels internationaux des droits humains.

Parallèlement, le champ associatif a constitué un vecteur décisif d'institutionnalisation. À partir des années 1980, et plus encore dans les années 1990-2000, une nouvelle génération d'associations culturelles urbaines a investi les enjeux linguistiques et éducatifs sous un angle critique. Ces structures, en fédérant des individus dispersés, ont formulé des revendications

²⁰⁸ *Ibid*

²⁰⁹ S. Pouessel, *op. cit.*, pp. 87-94.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 92.

en termes d'égalité, de pluralisme et de justice sociale, tout en négociant avec les institutions politiques. Comme l'a résumé A. Assid, « *c'est à travers ces associations qu'ils ont commencé à discuter avec les partis politiques, à envoyer des mémorandums au cabinet royal* »²¹¹. Ce processus a permis à une parole jusque-là marginalisée de s'institutionnaliser, notamment par des stratégies multicanales mêlant débats publics, productions culturelles, revendications juridiques et manifestations symboliques. Autrement dit, l'affirmation amazighe s'est construite à la croisée de dynamiques locales et transnationales, mobilisant des langages multiples tradition, droits, diaspora, mémoire pour contester une hiérarchisation culturelle intériorisée comme domination.

Dans son analyse du mouvement associatif, S. Pouessel montre que cette dynamique s'ancre dans un double processus : d'un côté, une politisation interne des acteurs amazighes, souvent issus de la diaspora estudiantine, des milieux intellectuels ou de la société civile ; de l'autre, une ouverture vers l'extérieur, via les financements internationaux, les réseaux transnationaux et les cadres normatifs des ONG.²¹² La culture devient ainsi un levier stratégique pour faire valoir une citoyenneté différenciée, réinscrire l'amazighité dans les débats publics, et questionner les logiques d'exclusion ethnoculturelles.

Par ailleurs, les formes de mobilisation se déploient sur des terrains multiples, souvent hybrides, à la jonction entre esthétique, politique et engagement citoyen. Les festivals, expositions, performances artistiques ou publications en amazighe ne sont pas seulement des moyens de transmission culturelle ; ils constituent aussi des espaces de mise en visibilité, de contestation symbolique et de reterritorialisation identitaire.

Comme le souligne A. Assid, la prise de conscience politique est largement passée par la médiation artistique :

*« L'élite amazighe a découvert que si les gens sont restés amazighes, c'est grâce à la chanson... Ils ont commencé à encadrer les artistes, à mobiliser des chanteurs comme Demsiri ou Tabaamrant autour de revendications culturelles »*²¹³

L'émergence des troupes modernes (Izenzarn, Oudaden, Ousmane...) et du théâtre amazighe dans les années 1990 s'inscrit dans cette dynamique : adapter les formes culturelles aux sensibilités contemporaines tout en diffusant un discours de dignité, de mémoire et de justice. À travers les différentes formes culturelles et artistiques, s'exprime une parole amazighe plurielle, capable de conjuguer attachement aux référents vernaculaires et inscription dans des

²¹¹ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

²¹² *Ibid.*

²¹³ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

paradigmes globaux comme la diversité culturelle, les droits linguistiques ou la justice mémorielle.

En demeurant, la politisation de l'amazighité s'est façonnée à l'intersection de trajectoires intellectuelles, de mobilisations associatives et de créations artistiques. Elle ne renvoie pas à une simple survivance patrimoniale, mais à une dynamique active où la culture devient à la fois répertoire d'action collective, langage de légitimation et ressource critique pour interroger les hiérarchies identitaires au Maroc.

4. La dynamique des associations socio-culturelles amazighes à Casablanca

Dans le contexte migratoire et diasporique, les associations socio-culturelles amazighes constituent des espaces centraux de mobilisation, de transmission et de mise en visibilité identitaire. Elles ne se contentent pas de préserver une mémoire culturelle : elles la réinventent, la traduisent en pratiques et en langages nouveaux, en lien avec les contraintes et opportunités de leur environnement d'accueil. À travers des activités variées comme les festivals, les ateliers de langue, les spectacles des danses populaires dont l'Aḥwach, ou les expositions artisanales, ces associations jouent un rôle pivot dans la reconfiguration contemporaine de l'amazighité. Mais cet engagement communautaire n'est pas exempt d'ambivalences : entre aspiration à la reconnaissance et risque de folklorisation, entre militantisme identitaire et instrumentalisation institutionnelle, les logiques qui traversent le champ associatif sont multiples, parfois contradictoires. C'est cette dynamique, à la fois riche, stratifiée et en constante recomposition, que cette section propose d'analyser.

4.1. Du déracinement à l'ancrage associatif

À Casablanca, les dynamiques associatives amazighes prennent racine dans une histoire longue de migration, de marginalisation et de résilience. Les premiers arrivants amazighophones, venus en grande majorité des vallées du Souss, du Haut-Atlas et de l'Anti-Atlas, portaient en eux les rites, les langues et les savoirs d'un monde rural profondément structuré par l'oralité, la solidarité communautaire et les appartenances tribales. Mais la ville

moderne, pensée selon une logique d'uniformisation linguistique et culturelle, a longtemps relégué ces héritages aux marges de l'espace public. Par son effervescence démographique, sa diversité linguistique et son espace public fragmenté, la ville devient à la fois un terrain de recomposition et de négociation identitaire. L'expérience migratoire amazighe à Casablanca s'est ainsi construite sur une double tension : la nécessité d'adaptation à un nouvel environnement socio-économique et le sentiment d'une dépossession identitaire progressive.

Ce sentiment de déracinement s'est accentué à mesure que l'urbanisation imposait ses propres normes d'insertion et de visibilité : l'école, l'administration, les médias, tout concourait à assigner le Tamazight à la sphère privée, à l'informel, voire à l'obsolète. Un grand nombre de familles ont alors intériorisé une forme d'invisibilisation culturelle, souvent accentuée par les stratégies de réussite sociale fondées sur l'effacement du parler tachelhit ou la rupture avec les codes vestimentaires et performatifs hérités du village. Mais dans le silence de ces ruptures, un autre mouvement, plus souterrain, a émergé. Celui d'une reconstruction identitaire par le bas, portée par des individus désireux de recréer des espaces de reconnaissance symbolique.²¹⁴

C'est dans ce contexte d'allers-retours, d'interdépendance mutuelle entre ville et village, que surgit à Casablanca, au tournant des années 1990 et 2000, une dynamique associative amazighe inédite. Dans les quartiers périphériques de la métropole, marqués par les trajectoires migratoires et les recompositions identitaires, émergent les premières associations socio-culturelles amazighes. Leur apparition ne répond pas uniquement à un besoin de sociabilité ou de préservation patrimoniale : ces structures s'imposent comme de véritables plateformes d'expression, de transmission et de réinvention culturelle.²¹⁵

Leur création répond à un double impératif : d'une part, préserver les savoirs, les langues et les pratiques amazighes face à une dynamique d'effacement ou d'oubli ; d'autre part, les inscrire dans une temporalité urbaine mouvante, marquée par l'accélération, la dispersion spatiale et la reconfiguration des appartenances. Le monde associatif devient ainsi le lieu d'une recomposition active, où tradition et modernité s'entrelacent.

Les fondateurs de ces associations sont, dans leur grande majorité, des militants autodidactes, issus des premières générations amazighophones scolarisées en ville. Conscients du fossé culturel qui se creuse entre leurs parents, souvent peu alphabétisés, et leurs enfants, immergés dans des environnements francophones ou arabophones, ils refusent une vision figée de la

²¹⁴ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

²¹⁵ À partir des entretiens menés dans le cadre d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

culture amazighe. Celle-ci est conçue non comme une survivance nostalgique, mais comme une ressource vivante, en dialogue constant avec la ville, la modernité, les droits et l'engagement citoyen. Comme l'a montré E. Hobsbawm, ce qu'on qualifie parfois de survivance culturelle relève bien souvent d'une relecture contemporaine, où la tradition devient un langage pour exprimer des enjeux actuels de reconnaissance, d'identité ou de pouvoir symbolique.²¹⁶

L'inscription associative devient dès lors une manière de faire territoire, de s'implanter dans Casablanca autrement que par le travail ou le logement : il s'agit d'exister symboliquement, de rendre visible une présence amazighe légitime et affirmée. La culture est mobilisée comme levier stratégique : elle permet d'entretenir des liens de solidarité communautaire, mais aussi de transmettre des repères symboliques et linguistiques aux nouvelles générations, souvent prises dans des trajectoires de déracinement.

Par la création de troupes artistiques, l'organisation de festivals, les activités éducatives ou encore les rassemblements dans les espaces publics (notamment les forêts urbaines ou les places de quartier), ces associations investissent la scène urbaine avec une volonté de « faire communauté », malgré l'éclatement spatial. À l'image de ce que J-F. Staszak décrit comme une construction identitaire fondée sur la mise en commun d'un espace symbolique dans un contexte de dispersion.²¹⁷ Leur action vise à produire une mémoire collective partagée, urbaine et amazighe à la fois, tissée entre les racines rurales et les exigences de l'espace métropolitain.

C'est précisément dans cette perspective que l'analyse d'A. Cohen apporte un éclairage théorique pertinent. En étudiant la formation des identités collectives en contexte urbain, A. Cohen montre que la communauté est avant tout une construction symbolique, définie par les significations que ses membres lui attribuent. Elle ne se réduit pas à une proximité géographique ou à une structure sociale, mais repose sur des frontières symboliques, des marqueurs identitaires qui permettent aux individus de se reconnaître comme appartenant à un « nous » distinct du « eux ».²¹⁸

Dans un environnement urbain caractérisé par l'anonymat, la diversité et la fragmentation, ces frontières deviennent d'autant plus cruciales. Les pratiques culturelles : chants, danses, langue, rituels, jouent ici un rôle central : elles permettent non seulement de différencier, mais

²¹⁶ Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

²¹⁷ Jean-François Staszak, *Frontières en tous genres. Cloisonnement spatial et constructions identitaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et Territoires », 2017.

²¹⁸ Anthony P. Cohen, *The Symbolic Construction of Community*, London, Routledge, 1985.

aussi de fédérer. Elles nourrissent ce sentiment d'unité et d'appartenance qui, selon Cohen, constitue le socle de toute communauté vivante.²¹⁹

4.2. Le village, la ville, et l'entre-deux : dynamiques croisées de la culture amazighe

Plusieurs de mes interlocuteurs associatifs insistent sur la tension permanente entre enracinement culturel et adaptation aux contraintes urbaines. Le passage du village à la ville ne marque pas une rupture, mais une reconfiguration du lieu de production et d'énonciation culturelle. La scène citadine devient un espace performatif où se rejouent, sous d'autres formes, des pratiques rurales comme l'Aḥwach ou la poésie improvisée *Tanḍāmt*. Ces formes, ne disparaissent pas : elles se transforment, s'adressent à de nouveaux publics, s'ajustent à d'autres temporalités, s'ancrent dans des enjeux inédits.

Leur performativité ne demeure pas intacte, mais elle se réinvente : ajustée aux contraintes de la ville, elle devient à la fois affirmation identitaire, outil de transmission intergénérationnelle et modalité d'interpellation du politique. L'amazighité qui s'y exprime n'est plus marginale ou périphérique : elle est revendiquée comme pleinement urbaine, et aspire à occuper une place légitime dans l'espace symbolique national. Elle veut faire entendre sa voix dans le concert des appartenances plurielles, non plus depuis les marges, mais depuis le cœur vivant de la ville.

Toutefois, cette urbanité amazighe ne s'enracine pas dans une rupture avec les territoires d'origine, mais dans une dynamique d'échange constante, traversée par une logique de réciprocité. Comme l'ont souligné plusieurs de mes interlocuteurs associatifs, les communautés amazighes installées à Casablanca entretiennent des liens étroits, affectifs, économiques et symboliques avec leurs villages du Haut-Atlas, de l'Anti-Atlas ou du Souss. La ville ne coupe pas les attaches : elle les reconfigure. Si la vie urbaine transforme les pratiques culturelles, elle influence aussi, en retour, les villages d'origine. Ce mouvement bidirectionnel façonne les imaginaires autant que les pratiques : les migrants amazighes ne se contentent pas d'envoyer des fonds pour améliorer les infrastructures rurales, ils diffusent aussi des formes culturelles renouvelées, des références médiatiques, des visions du monde. D. Crawford, dans son étude des ménages amazighes du Haut-Atlas, a montré de manière

²¹⁹ *Ibid.*

complémentaire comment les circulations économiques s'accompagnent d'une transformation des normes sociales, des aspirations et des structures de pouvoir locales. Les pratiques culturelles, et notamment artistiques et musicales n'échappent pas à ce processus. Elles ne restent pas figées mais évoluent au rythme de ces circulations, hybridant héritages ruraux et influences urbaines.

Dans mon mémoire de master, j'ai moi-même analysé la dynamique de réciprocité culturelle qui s'instaure entre les espaces villageois amazighes et les pôles urbains comme Casablanca. Elle s'incarne dans un véritable échange symbolique, matériel et esthétique. D'une part, on assiste à une importation continue d'idées, de valeurs, de techniques et de matériaux depuis la ville vers le village ; d'autre part, certaines pratiques culturelles issues du monde rural sont exportées vers la ville, où elles sont reconfigurées, mises en scène, et parfois réinventées.²²⁰

L'exemple de l'Aḥwach est particulièrement éloquent. Dans la vallée d'Arghen, par exemple, l'introduction progressive du grand tambour *Ganga*, jusqu'alors absent des formations traditionnelles locales comme l'*Ahnaqqar*, illustre bien cette transformation. Comme me l'a confié un *Amyar* de la vallée, lui-même ancien pratiquant de l'Aḥwach et porteur de tambour :

« Avant, chez nous, dans l'Ahnaqqar, on n'utilisait pas l'Ganga. On avait nos tambours à main, plus légers, plus sobres. L'Ganga, était l'instrument propre à d'autres tribus et pas quelque chose qu'on utilisait chez nous à Arghen. Mais les jeunes qui sont partis à Casablanca ont vu d'autres manières de faire... En revenant, ils ont voulu l'introduire ici, ils disent que 'ça donne plus de puissance' et qu'il faut innover, plaire à tous les goûts. Moi, je sens que ça change un peu l'esprit... mais pour eux, les temps changent, et l'Aḥwach doit suivre aussi »²²¹

D'autres objets musicaux venus de la ville, souvent en matériaux synthétiques ou plastiques, se substituent aux instruments traditionnels en bois ou en peau, modifiant non seulement l'esthétique sonore, mais aussi la gestuelle des performances. Cette circulation ne concerne pas uniquement les objets : elle englobe aussi des éléments technologiques (caméras, enceintes, micros), des manières d'organiser l'espace et le temps de la fête, et même des

²²⁰ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghen de l'Anti-Atlas*, mémoire de fin d'études, Università degli Studi di Torino, Rabat, 2018.

²²¹ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi le 01 mai 2018.

valeurs urbaines telles que la recherche de visibilité, la gestion individuelle des carrières artistiques, ou la professionnalisation progressive des troupes.²²²

Ce processus de transformation s'accompagne d'une redéfinition des figures artistiques elles-mêmes, dont le statut se modifie à mesure qu'elles circulent entre les mondes rural et urbain. Les artistes amazighes devenus citoyens ne sont plus perçus uniquement comme des transmetteurs de tradition, mais comme des représentants reconnus d'un patrimoine vivant en recomposition. Leur reconnaissance s'étend désormais des scènes urbaines jusqu'aux espaces villageois, où leur légitimité est renforcée par la visibilité acquise en ville.

C'est ce que montre avec force le témoignage de Mohamed, immigré amazighe originaire de Zagora, installé à Casablanca et chef de la troupe Aḥwach *Les Frères Abi*. Lors de notre entretien, un large sourire aux lèvres et une fierté évidente dans le regard, il m'a confié :

*« Quand tu reviens au village, tu réalises que ces gens sont très bien connectés aussi, et qu'ils sont au courant de tout ce qui se passe au niveau de Casablanca. Les petits et les grands. On m'appelle "Rayss" et "Moul Aḥwach" au village ! Même les plus petits que je n'avais jamais rencontrés auparavant me connaissent. Ils sont très fiers de nos accomplissements, et nous sommes de notre part honorés de les représenter et de représenter la culture amazighe »*²²³

Ce témoignage illustre avec acuité le renversement des flux symboliques : il ne s'agit pas d'une exportation unilatérale du rural vers l'urbain, mais d'une dynamique fondée sur une reconnaissance mutuelle, un aller-retour fécond entre les espaces. Les artistes et acteurs associatifs amazighes installés en ville deviennent des figures de projection identitaire pour les jeunes générations restées au village, tout en puisant dans leurs racines rurales la légitimité de leur engagement culturel et associatif. À travers ce processus, se tisse une nouvelle grammaire de l'appartenance amazighe, à la fois locale et translocale, enracinée et mobile, où la performance devient support d'identification partagée et miroir d'une fierté collective renouvelée.

²²² Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghen de l'Anti-Atlas*, mémoire de fin d'études, Università degli Studi di Torino, Rabat, 2018.

²²³ Entretien avec Mohamed Abi originaire de Zagora, Rayss d'Aḥwach basé à Casablanca, réalisé à Casablanca le 25 mars 2024.

4.3. Casablanca comme laboratoire de patrimonialisation

Casablanca ne constitue pas seulement un territoire d'ancrage pour les migrants amazighes, elle est aussi un lieu d'expérimentation, où se rejouent les tensions entre mémoire, création et légitimation. Face à une histoire marquée par l'invisibilisation des expressions amazighes dans l'espace urbain, les associations socio-culturelles investissent peu à peu la ville comme ce qu'on pourrait appeler « un laboratoire de patrimonialisation ». Elles y expérimentent de nouvelles manières de rendre visible un héritage longtemps confiné aux marges.

L'accès aux espaces publics reste un enjeu central dans la dynamique de visibilité des associations amazighes à Casablanca. Dans le cadre du projet *Caza Amazigh*, porté par M. Oubenal en 2019, auquel j'ai apporté un appui modeste, une série d'entretiens semi-directifs a été menée auprès des acteurs associatifs et jeunes artistes amazighophones issus de différents quartiers de la métropole. Ce qui ressort de manière récurrente, c'est un sentiment de relégation artistique et d'inégalité structurelle dans l'accès à l'espace public urbain. En comparaison avec d'autres groupes musicaux plus institutionnalisés ou jugés plus « modernes », notamment les groupes de Gnawa, les groupes de fusion ou les collectifs hip-hop, les acteurs amazighes témoignent d'une forme de stigmatisme latent, qui renvoie à l'image d'un art perçu comme « folklorique », « trop rural » ou « inadapté » aux codes de la ville.²²⁴

Faute d'infrastructures adaptées, de programmations institutionnelles régulières ou de reconnaissance politique, les troupes de l'Aḥwach doivent souvent improviser leurs performances : forêts périurbaines comme celle de Bouskoura, places de quartier, esplanades adjacentes aux maisons de jeunes deviennent autant de scènes éphémères.²²⁵ Ces lieux, bien que périphériques et précaires, deviennent les espaces d'une création collective et d'une recomposition des pratiques artistiques amazighes au contact de l'urbain.

L'enjeu dépasse de loin la simple visibilité médiatique. Il s'agit d'une lutte pour le droit à la ville au sens que lui donne Henri Lefebvre : le droit d'user de l'espace urbain non seulement pour habiter, mais aussi pour produire du sens, affirmer une identité collective, et revendiquer une légitimité culturelle.²²⁶ Ce droit est ici au cœur d'une dynamique de reconnaissance telle que théorisée par A. Honneth, où les subjectivités culturelles amazighes cherchent à s'extraire

²²⁴ Mohamed Oubenal, *CaZa Amazigh. Autour des musiques amazighes à Casablanca*, projet de recherche et performance, Casablanca, Atelier de l'Observatoire, 2019.

²²⁵ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

²²⁶ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968.

d'une assignation au silence, à la marge ou au simple folklore.²²⁷ En ce sens, la revendication de scènes publiques ne peut être dissociée d'un combat symbolique plus large : celui pour une pleine participation à la citoyenneté urbaine marocaine, dans toute sa diversité linguistique et culturelle.

L'action associative amazighe s'inscrit ainsi dans un processus de patrimonialisation par le bas. En organisant des festivals, en enregistrant leurs prestations, en participant à des commémorations nationales (comme *Yennayer* ou le 1er mai), les associations contribuent à la construction d'une mémoire amazighe urbaine. La ville devient le théâtre d'une relecture des traditions, où la culture populaire, longtemps perçue comme rurale ou archaïque, est revalorisée, réécrite et intégrée aux référentiels de la modernité.

Cette patrimonialisation ne passe pas uniquement par les canaux institutionnels, muséaux ou académiques : elle émerge aussi des marges, à travers les pratiques des acteurs eux-mêmes, leurs archives numériques, leurs enregistrements personnels, ou leurs alliances ponctuelles avec des artistes contemporains ou des médias communautaires. Casablanca devient ainsi un véritable terrain d'expérimentation sociale, où les frontières entre tradition et création, entre mémoire et innovation, sont sans cesse retravaillées.

À travers cette fabrique associative, l'Aḥwach n'est donc pas seulement préservé, il est reconfiguré comme un bien culturel amazighe légitime, digne de représentation et de transmission dans l'espace urbain. Ce mouvement ne constitue pas un repli : il participe d'un projet plus large de citoyenneté culturelle amazighe, qui affirme la pluralité du Maroc urbain contemporain.

En parallèle, cette quête de reconnaissance se heurte aux logiques normatives de la gestion culturelle municipale, souvent dominée par des esthétiques plus formatées, des partenariats élitistes, ou des politiques de programmation qui privilégient des formes artistiques arabophones, francophones ou internationalisées. Cette configuration creuse les écarts entre des groupes bénéficiant d'une visibilité institutionnelle et ceux qui, comme les troupes Aḥwach, doivent mobiliser des stratégies d'autonomisation : occupation temporaire de lieux publics, usage des réseaux sociaux pour diffuser leurs prestations, alliances ponctuelles avec d'autres collectifs marginalisés.

Ainsi, la ville elle-même devient une scène conflictuelle, un espace de négociation entre différentes mémoires culturelles, où l'urbain n'est pas seulement le décor des pratiques

²²⁷ Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2002, 232 p. (trad. de l'allemand *Kampf um Anerkennung*, 1992, par Pierre Rusch).

artistiques amazighes, mais leur enjeu même : il s'agit d'y inscrire leur présence, d'y affirmer leur droit d'exister et de créer.

La dynamique associative amazighe à Casablanca illustre avec force comment la culture devient un pilier structurant de la construction identitaire en contexte urbain. Loin d'être un simple vecteur d'animation communautaire, elle est mobilisée comme ressource stratégique pour exister dans la ville, revendiquer une place légitime et nourrir un sentiment d'appartenance partagé. Langue, poésie, arts performatifs ou pratiques ritualisées comme l'Aḥwach s'inscrivent ainsi dans des démarches collectives d'affirmation et de recomposition symbolique.

Ce recours à la culture ne relève pas d'un repli nostalgique sur la tradition, mais d'un processus dynamique de relecture, d'adaptation et de réécriture. À travers leurs actions, les associations amazighes participent à une patrimonialisation par le bas, expérimentant des formes nouvelles de visibilité dans l'espace urbain, en marge des canaux institutionnels classiques. Casablanca devient, dans ce processus, un véritable laboratoire, où la mémoire villageoise est rejouée, traduite, transformée, et où la culture populaire amazighe est peu à peu revalorisée, numérisée, scénique, urbaine.

La vitalité du tissu associatif amazighe, en expansion constante depuis l'émergence du Mouvement Culturel Amazighe, témoigne de cette centralité de la culture dans les dynamiques de mobilisation. Elle reflète un besoin profond de reconnaissance, mais aussi une volonté de transmission, de participation citoyenne et d'innovation esthétique. À travers l'engagement culturel, c'est tout un travail de mise en récit de soi et de lutte pour le droit à la ville qui se déploie, dans une métropole traversée par des inégalités spatiales et symboliques.

Enfin, la relation translocale avec les villages d'origine, nourrie par des circulations d'idées, de pratiques et de reconnaissance mutuelle, confère à cette dynamique une profondeur identitaire plurielle. L'amazighité urbaine qui s'y construit est située, en mouvement, continuellement négociée. Elle est portée par des structures associatives qui en sont à la fois les médiatrices, les vitrines et les architectes.

5. Ethnographie d'un événement culturel Amazighe dans le milieu rural : Festival Annakhil



Figure 1 : Photo de la scène du Festival Annakhil.

Source : Photographie de l'auteure, Village de Toughmart, Arghen.
Terrain, 2 mai 2018.

La mobilisation culturelle amazighe, que j'ai décrite comme un répertoire d'action et un langage de légitimation, se donne à voir de manière particulièrement concrète dans les événements festifs, culturels et associatifs. Cette dynamique est encore plus perceptible à travers l'observation ethnographique que j'ai menée en 2018 lors du Forum Festival Annakhil, alors dans sa onzième édition. Organisé sur trois jours, les 3, 4 et 5 mai 2018 dans la vallée d'Arghen, cet événement tire son nom, « annaxil » (ⵏⵏⵙⵉⵍⵉⵏ), de l'oasis emblématique de la région.

Une ambiance assez particulière se faisait ressentir dans les villages de la région. Je pouvais lire dans les visages des gens des expressions de joie et de gaieté. Chacun a sa manière de célébrer cette occasion tant attendue. J'ai également constaté une agitation inhabituelle au niveau des moyens de transport. Le Souq de Toughmart (Iarbaet ait etman) dont les activités hebdomadaires ne se déroulent normalement que les Mercredis, est désormais une grande scène active et vivante. C'est dans ce grand espace ouvert que se trouve la scène du festival. Un coin a été spécialement réservé pour les expositions artisanales et la mise en vente des produits locaux (bijoux, babouches, miel et argan). C'est aussi le jour de fête chez les petits commerçants qui s'apprêtent à renouveler leurs stocks et à faire monter leurs chiffres d'affaires. « *La période du festival est bien le pic de notre activité* », me confie un jeune commerçant de Toughmart. Les bouchers remplissent leurs frigos de viandes et installent des barbecues devant leurs boutiques pour satisfaire la demande des présents.

Les deux premières journées du forum sont souvent dédiées aux compétitions sportives et aux activités de théâtre pour les enfants, en plus des cérémonies de remise de prix aux élèves ainsi qu'aux professeurs. Chaque année, les organisateurs essayent d'innover et de diversifier les activités du forum afin d'en faire profiter la population d'Arghen le plus possible. Le premier jour (cérémonie de lancement) et dernier (cérémonie de clôture) sont généralement les plus attendus par le public car à chaque édition, le festival accueille de grands artistes (Rways, poètes, comédiens et troupes de l'Aḥwach) pour l'animation de cet événement.

5.1. Historique et transition du festival

Selon les habitants de la région, le forum Annakhil, est à la base une manifestation éducative mise en place en faveur des enfants et des élèves de Toughmart. Il a initialement été créé par le président de l'association de Dar Talib à l'époque qui, d'après Mohammad, surveillant général au collège de Tachttoult et président de l'association parents-élève du groupe scolaire *Imam Al Boukhari*, s'était longtemps battu pour avoir l'autorisation d'organiser ce type d'activités. Mohammad, m'explique :

« Se sont des français de l'association « énergie sports » qui visitaient la région chaque année qui ont développé cette manifestation éducative en collaboration avec le collège de Toughmert ainsi que d'autres bénévoles dont Amyar, le cheikh de la région ainsi que les enseignants. Nous avons pensé ensemble avec l'association « énergie sports », qu'au lieu qu'ils ramènent chaque année des biens (habits et couvertures) pour les

élèves, il serait plutôt mieux d'apprendre à ces derniers un savoir-faire qui leur sera utile et de leur faire découvrir de nouvelles activités parascolaires. C'est ainsi que nous avons initié les compétitions sportives » ²²⁸

Grâce aux bénévoles et aux professeurs, cette manifestation éducative s'est étendue au Souq de Toughmart au lieu du collège. Depuis, de nombreuses écoles et collèges de la région ont eu l'opportunité d'y participer. L'Aḥwach ayant été introduit lors de la 5^{ème} édition, le forum a donc commencé petit à petit à prendre plus d'ampleur et d'importance dans la région. Ses activités ont aussi été diversifiées (des tournois de foot, de basket, des marathons, du théâtre etc.). Suite à cela, les autorités locales se sont décidées à prendre la relève de son organisation. Une transition qui s'est vite fait ressentir et critiquée autant par les initiateurs du projet que par la population locale qui estiment que les politiciens « *organisent la chose à leurs goûts et selon leurs propres intérêts* »²²⁹ précise Mohammad, puis poursuit :

« Au début, toutes les activités étaient destinées aux enfants du village car la première vocation du forum était l'éducation et le sport mais par la suite, les choses ont beaucoup changé et il faut reconnaître que le forum est aujourd'hui plus politique et folklorique qu'éducatif » ²³⁰

Mohammad m'a expliqué que lorsque les choses sont devenues « corrompues » et qu'il y avait de plus en plus de « conflits d'intérêt » dans l'organisation, les français qui avaient initié le forum s'étaient petit à petit écartés du projet. « *Leur but était tout autre de celui des politiciens de la région* », insiste-t-il. Entre 2008 et 2009, lors de sa première édition officielle, le forum a été intitulé « Multaqa Annakhil » et a réuni plusieurs personnalités politiques, parmi lesquelles des membres du conseil régional d'Arghen, le président de la commune de Toughmart, le gouverneur ainsi que des représentants du ministère de l'Éducation, entre autres.

²²⁸ Entretien avec Mohamed Igider, membre fondateur de l'association villageoise Imi n Tizgi, surveillant général au collège de Tachtoult et président de l'association parents-élève du groupe scolaire « Imam Al Boukhari ». Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le : 03 mai 2018.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

5.2. De la logistique au politique : distribution des ressources et des places

Il m'a été reporté que les 5 premières éditions du forum étaient financées par les bénévoles, sous l'ordre de la fédération d'Arghen qui rassemble toutes les associations locales de la région. Les dirigeants des associations se réunissaient à Casablanca au moins un mois avant la date de l'événement afin de récolter le budget du festival. Chaque village contribuait selon ses propres moyens (entre 5000 et 20 000dhs par village, plus ou moins), sans oublier les donations des bénévoles qui participaient quelques fois avec des sommes assez importantes. Les enseignants des écoles participent aussi avec des budgets symboliques. L'argent rassemblé sert surtout à cuisiner pour les enfants dans les cafés du Souq. « *Il n'y avait pas de « festins » comme maintenant* »²³¹, me raconte Mohammad avec beaucoup de regret. Quand mon interlocuteur parle de « festins », il désigne certainement les grands diners réservés aux invités d'honneurs qui sont dorénavant organisés chaque année lors de la cérémonie de clôture et desquels j'ai été moi-même témoins. En effet, la cour de la commune se transforme, en cette occasion, en grande cuisine ouverte. Des dizaines de poulets rôtis sont cuits afin de bien nourrir les invités d'honneurs que les gens de la région appellent : « amis du chef de la commune ».

Non seulement les invités d'honneurs qui comptent plus d'une cinquantaine de personnes sont nourris, mais aussi tout le personnel de la commune ainsi que les individus politiquement engagés de la région, sans oublier les nouveaux mariés et leurs familles qui ont participé à la cérémonie de mariage en groupe qui a eu lieu le jour même. Toutes les maisons avoisinant la commune ont été mises à disposition faute d'insuffisance d'espace pour dresser toutes les tables. Ce qui m'a le plus intrigué, c'est que le repas ait été servi avant la fin du spectacle. En effet, le spectacle a été interrompue après la prière de *ṣalat leiṣa'*. Ce n'est qu'après le dîner que le festival a repris son cours, permettant enfin au public non convié au repas (surtout les femmes), d'assister à la prestation de l'Aḥwach, qu'elles attendaient avec impatience.

J'ai aussi observé que les organisateurs retiraient les chaises occupées par des femmes assises dans la zone ouverte de la scène, afin de les mettre à la disposition des invités d'honneur conviés au repas. Comme les autres femmes, j'ai été contrainte de rester debout jusqu'à la fin du dîner pour pouvoir récupérer mon siège. Une scène en apparence anodine, mais qui révèle

²³¹ *Ibid.*

en creux des logiques d'inégalité, de clientélisme et de hiérarchisation sociale, perceptibles dans la manière dont se distribuent les objets, les corps et l'espace lors d'un événement festif.

5.3. Du «Forum» au «Festival»

Lors des éditions précédentes, cet événement avait les qualités d'un forum. Depuis 2018 et avec la reconnaissance de l'État sous le haut patronage du Roi Mohammed VI, il est dorénavant reconnu comme « grand festival » de la région d'Arghen. Une transition qui semble avoir eu un grand impact sur la région et en l'occurrence sur la promotion de la culture locale et son exportation vers d'autres horizons.

D'après mon interlocuteur Mohammad, cette transition semble avoir des avantages mais aussi beaucoup d'inconvénients. Il m'explique :

« Cette année (2018), le forum a été reconnu par l'État en tant que Festival ce qui fait que c'est le ministère de la culture qui s'en occupe et qui se charge de son financement. Maintenant, le chef de la commune ramène sa délégation الوفود. Il les loge et les nourrit. Les gens de l'association et ceux du conseil ramènent aussi leurs amis. Chacun ramène ses partenaires et personne ne se soucie des enfants qui sont supposés être la première cible de ce projet »²³²

Il continue :

« Du moment que les écoles et les élèves n'en profitent plus, je ne vois plus l'intérêt de toute cette mise en scène. L'élève a besoin d'un retour sur ses efforts. Il te donne une image. Il devient ton sujet et il ne faut quand même pas en abuser »²³³

Mohammad critique l'absence de la récompense des élèves qui, d'après lui, se découragent dans une telle situation.

« Pour eux, récompenser les élèves c'est leur donner une certification d'encouragement et de reconnaissance. Mais les enfants n'ont pas besoin de cela. Ils ont besoin de repartir avec de vrais cadeaux qui sauront les motiver et les encourager »²³⁴

²³² Ibid.

²³³ Ibid.

²³⁴ Ibid.

Je me rappelle la grande cérémonie de remise de prix qui a eu lieu le dernier jour du festival. En fait, une partie assez importante du temps a été dédiée à l'hommage rendu aux invités du chef de la commune qui ont reçu, chacun selon son domaine et son importance, un trophée lui rendant hommage et le valorisant devant la foule. Il faut reconnaître que cette partie du spectacle été marquée par beaucoup de tensions au sein même de la foule gratifiée. Les parlementaires et politiciens de grande renommée ont reçus un grand cadre comportant leur photo personnelle, leur nom et prénom ainsi qu'un mot de remerciement, une autre partie des invités ont reçu des prix « plus petits » que ceux des premiers, contenant juste le nom, le symbole et l'édition du festival. Et puis, un dernier groupe qui n'a eu le droit qu'à des remerciements au micro et une photo sur scène avec le chef de la commune. Une certaine hiérarchisation qui ne semble pas être passée inaperçue par l'audience présente. La seule et unique personne non engagée politiquement qui a eu droit à un prix est l'infirmier de la commune. C'est le chef même de la commune qui lui a remis son prix, tout en le remerciant pour son engagement et sa persistance malgré l'absence de médecins et de matériaux médicaux adéquats. En plus du spectacle musical et des activités sportives organisées pour les enfants de la région, le forum/festival Annakhil propose d'autres types d'activités telles qu'un mariage commun pour plusieurs jeunes couples de la région ainsi qu'une petite cérémonie de « perçage d'oreilles » aux petites filles d'Arghen qui se sont aussi déroulées le dernier jour de l'événement.



Figure 2 : Le moment de la remise de trophées aux invités d'honneur du festival.

Source : Photographie de l'auteure, Village de Toughmart, Arghen. Terrain, 5 mai 2018.



Figure 3 : Le moment de la remise de trophées aux acteurs locaux de la région.

Source : Photographie de l'auteur, Village de Toughmart, Arghen. Terrain, 5 mai 2018.

5.4.Aspects organisationnels du festival

L'ordre qui régnait dans le lieu du festival et la manière avec laquelle s'est comporté l'audience étaient fort impressionnants. Des centaines de personnes présentes, toutes assises, disciplinées et profitant attentivement du spectacle. Compte tenu du manque de l'espace, de nombreuses personnes se sont installées sur les toits des maisons, des petits commerces et de la mosquée de la commune, afin de pouvoir assister au spectacle tant attendu. Plusieurs jeunes se sont portés volontaires afin d'assurer la sécurité ainsi que l'ordre autour de la scène du festival. Vêtus de gilets jaunes portant des noms d'associations civiles, ces jeunes provenant de différentes villes marocaines et même d'autres pays ont accompli un travail remarquablement réussi.

L'heure de la prière est un moment sacré chez les gens du village et, puisque les activités du festival ont duré presque toute la journée, j'ai l'opportunité de témoigner cette scène au moment des trois dernières prières. Ce qui a aussi retardé le déroulement de l'événement, ce sont ces arrêts continus qui ont duré une heure au moins au moment de chaque prière. En entendant l'appel à la prière, les hommes commençaient déjà à perdre leur concentration et ensuite à se disperser en direction de la mosquée. Bien évidemment, le déroulement du spectacle était interrompu qu'elle que soit la nature de la prestation. Il fallait au moins une

heure pour que les hommes se rendent à la mosquée, fassent leur prière et retournent se réinstaller sur les bancs de la scène. Même après leur retour, les médiateurs avaient beaucoup de mal à regagner leur attention complète, chose qui a créé un peu de chaos et d'anarchie sur les lieux. Ce processus s'est reproduit trois fois, après *ṣalat al ʿaṣr*, *ṣalat al maḡrib* et *ṣalat al leiṣāʿ*.

5.5. Ethnographie du lieu et de l'espace



Figure 4 : Public du Festival Annakhil.

Source : Photographie de l'auteur, Village de Toughmart, Arghen.
Terrain, 3 mai 2018.

L'audience était tellement grande et mixte que j'ai eu du mal à catégoriser cette population pour une observation plus profonde. Il m'a fallu beaucoup de temps et d'observation pour pouvoir distinguer les uns des autres. Voici donc une tentative d'analyse des lieux :

À première vue, l'espace du festival est divisé en deux grandes parties (une partiellement plus grande que l'autre). La première (la plus spacieuse) est celle réservée aux hommes. Elle est couverte du soleil, contrairement à la deuxième partie (la moins spacieuse) qui est celle réservée aux femmes et qui est découverte et surtout très ensoleillée. Ensuite, de plus près et concernant aux dispositions, chacune de ces deux grandes parties séparées par des barrières en fer ; est divisée en plus ou moins 3 sous-parties ou « classes », si je puisse-dire.

La toute première classe est la VIP. Seuls les gens avec des badges et des bracelets pouvaient y accéder. Cette classe est constituée de seulement quelques rangs mais ces quelques lignes se trouvent devant, tout près de la scène. Une deuxième dont les chaises sont moins confortables que ceux de la première. Cet espace est surtout réservé aux familles et proches des mariés (qui participent à la cérémonie de mariage collectif organisé par les associations du village dans le cadre du festival).

La troisième partie est la toute dernière. Elle est séparée des deux premières parties par des barrières en fer. Elle occupe le plus grand espace, avec plus d'une centaine de chaises blanches en plastique (clairement moins confortables que celles des deux premières classes). Elle est ouverte au « reste du publique » m'a-t-on expliqué. Cette disposition relève d'une certaine hiérarchie qui sépare les uns des autres. Dans ces circonstances, le festival n'est plus considéré comme un simple événement musical et artistique mais un terrain sociologique très riche qui relève de la politique, du social et du culturel. Les attitudes des gens ainsi que leurs aspects vestimentaires permettent aussi une certaine catégorisation de l'audience ; et à travers laquelle on pourrait mieux cerner et analyser ce champ sociologique qu'est le Festival. Pour pouvoir réussir cette observation dans un environnement aussi agité, nous avons dû nous déplacer entre les rangs et les zones à plusieurs reprises tout en veillant à ce que notre présence soit discrète et très peu remarquée. Une manière de se « naturaliser » et se mouvoir dans cet environnement et de vivre pleinement cette expérience. Ceci m'a en effet permis d'approfondir mes connaissances sur la population et surtout par rapport aux femmes. Les femmes des villages de Toughmert avaient, pour la majorité, les visages découverts et les tenues colorées. Assises entre-elles en troisième classe, un grand sourire au visage. Elles dégageaient beaucoup d'énergie positive qui donnait un vrai ressenti de fête et de joie. Ces femmes étaient les premières arrivées sur place ; elles semblaient également réserver plus de sièges pour leurs amies qui arriveraient plus tard. La plupart d'entre-elles portaient la tenue traditionnelle de la région et beaucoup d'accessoires. On avait comme impression d'assister à un mariage ou une célébration du genre. Nous estimons que la tenue est assez importante à considérer dans un tel contexte car, par exemple, si on croise les perspectives de la ville à celle de la campagne, on remarque que de telles occasions ne sont pas vécues ni pensées de la même manière.



Figure 5 : *Espaces différenciés lors de la cérémonie de mariage collectif, Festival Annakhil.*

Source : Photographie de l'auteure, Village de Toughmart, Arghen. Terrain, 5 mai 2018.

Conclusion

L'étude des formes de mobilisation culturelle amazighe révèle une dynamique de reconfiguration identitaire qui dépasse largement le registre patrimonial ou folklorique dans lequel cette culture a longtemps été confinée. En investissant la scène associative, les festivals, les arts oraux et les espaces publics urbains comme ruraux, les acteurs amazighes ont progressivement converti des formes d'expression culturelle en vecteurs d'action politique. Le cas du Forum Festival Annakhil dans la région rurale d'Arghen, comme les trajectoires des associations étudiées dans la ville de Casablanca, illustrent cette capacité à articuler mémoire, revendication et engagement collectif.

Ce processus ne s'est pas opéré en rupture avec les pratiques rurales ou les formes anciennes de solidarité, mais plutôt par sédimentation, hybridation et reformulation : la culture devient un répertoire d'action, mobilisable à la fois pour revendiquer des droits linguistiques, dénoncer les inégalités socio-territoriales, ou affirmer une citoyenneté alternative. Dans cette

politisation des appartenances, les référents culturels amazighes ne sont plus perçus comme des héritages figés, mais comme des outils critiques de lecture du présent.

Les trajectoires analysées montrent également l'importance des espaces intermédiaires comme les associations, les festivals ou les forums dans la fabrique d'une conscience politique amazighe. Ces espaces permettent de construire des alliances, de négocier des ressources, de diffuser des contre-récits et de faire exister des subjectivités minorées dans le champ national. Comme l'a souligné S. Pouessel, il ne s'agit pas d'une simple survivance culturelle, mais d'une réponse active et inventive à un contexte de globalisation, de recomposition politique et d'ouverture transnationale.

En demeurant, la mobilisation culturelle amazighe au Maroc ne se limite pas à une demande de reconnaissance identitaire : elle s'inscrit dans une grammaire plus large de justice symbolique, de pluralisme démocratique et de réinvention des appartenances collectives. C'est dans cette tension entre héritage et projection, enracinement et critique, que se joue aujourd'hui la vitalité d'une amazighité en action.

Cette dynamique collective, en grande partie portée par les associations, les festivals et les mobilisations culturelles, ouvre ainsi la voie à de nouvelles formes d'appropriation identitaire. Mais elle ne saurait être comprise sans prendre en compte le rôle des jeunes générations. Les parcours des *Išelhiyn* nés ou grandis en ville, souvent pris entre mémoire familiale et expériences citadines, offrent un terrain privilégié pour observer comment l'amazighité se recompose aujourd'hui. C'est précisément ce que le chapitre suivant propose d'explorer, en analysant les pratiques, les engagements et les imaginaires d'une jeunesse amazighe en mutation, située à la croisée de l'héritage et du devenir.

Chapitre 3 : Une jeunesse amazighe en mutation : les *Išelhiyn* entre mémoire et devenir

Introduction

Comment les jeunes *Išelhiyn* nés ou grandis en milieu urbain marocain vivent-ils leur identité amazighe aujourd'hui ? En quoi leurs parcours, entre héritage familial et expériences citadines, donnent-ils lieu à des formes renouvelées de l'amazighité, à la fois enracinées et reconfigurées ? Ce chapitre propose d'interroger les dynamiques contemporaines liés à l'identité et à la transmission culturelle chez les jeunes *Išelhiyn* issus de l'immigration interne au Maroc, en s'appuyant notamment sur les parcours individuels et les engagements collectifs de cette nouvelle génération.

Depuis le début du XX^e siècle, Casablanca constitue une place centrale dans les trajectoires migratoires des populations amazighes du Sud. Des commerçants *Iboudrarn* (ⵉⴱⵔⴷⵔⵔⵏ) (montagnards)²³⁵ aux ouvriers des années 1970, les *Išelhiyn* ont peuplé la ville, y construisant des réseaux communautaires durables et y ancrant des pratiques culturelles telles que la musique des *Rwayes*, les *hlaqi*²³⁶ (cercles populaires) ou les troupes de l'Aḥwach, entre autres. Mais ce qui distingue la génération actuelle, ce n'est plus le simple statut de migrants, mais celui de « natifs de la ville », pris entre des référents familiaux villageois et un quotidien citadin multiculturel.

Ces jeunes citadins amazighes, souvent multilingues et parfois exclusivement arabophones pour des raisons que j'analyserai ultérieurement dans ce chapitre, construisent une identité composite, faite d'allers-retours entre la mémoire familiale, les savoirs traditionnels, les pratiques langagières et les aspirations contemporaines. Ils réinventent leurs liens à la culture d'origine par des expressions nouvelles : groupes de l'Aḥwach en ville, revendications en ligne, engagement associatif, tatouages symboliques ou créations musicales hybrides. Ce chapitre explore donc une amazighité urbaine en devenir, faite d'appropriations sélectives, de

²³⁵ *Iboudrarn* veut littéralement dire « montagnards » (*adrar* voulant dire montagne) mais le terme désigne, lorsqu'il est utilisé par les *Išelhiyn* de la ville, les commerçants provenant des tribus de l'Anti-Atlas et plus précisément autour ou à proximité de l'*Adrar n'Lkest*.

²³⁶ Le mot *hlqa* signifie littéralement « cercle » en arabe. Dans le contexte marocain, une *hlqa* désigne un rassemblement populaire en cercle autour d'un artiste ou conteur (*hlaqi*), généralement sur une place publique comme la célèbre Jemaa el-Fna à Marrakech. C'est une forme traditionnelle de spectacle oral et de performance populaire, ancrée dans la culture urbaine maghrébine et amazighe, avec des variantes régionales.

tensions intergénérationnelles, de défis linguistiques, mais aussi de résiliences et d'innovations.

Pour appréhender ces métamorphoses, l'analyse croise des données ethnographiques recueillies à Casablanca, Rabat et Mohammedia, avec des entretiens de jeunes adultes *Išelhiyn* issus de familles originaires du Sud du Maroc. Le parcours de Meryem Assid, jeune femme citadine, artiste engagée et héritière d'une culture amazighe transmise au sein de l'espace domestique, sera mobilisé dans un premier temps pour éclairer les processus de transmission familiale, de socialisation linguistique et de subjectivation identitaire en milieu urbain. Puis, le cas exemplaire de Mohammed, jeune travailleur et fondateur d'une troupe de l'Aḥwach à Casablanca, viendra illustrer les tensions, les ressources et les formes d'engagement collectif qui participent à la réinvention de l'amazighité dans les contextes contemporains de migration interne, d'instabilité économique et de transformation sociale. Ces deux trajectoires incarnées permettront de mieux comprendre comment la culture se vit, se travaille, s'adapte et se transmet au sein des dynamiques urbaines.

L'enjeu de ce chapitre n'est donc pas de figer l'identité des jeunes *Išelhiyn* dans une essence communautaire, mais d'en saisir les dynamiques : comment ils naviguent entre le « chez-soi » du village et le « chez-soi » de la ville, entre les injonctions familiales et les choix individuels, entre transmission et (ré)invention. Il s'agit enfin de dépasser la seule perspective folklorique pour comprendre comment la culture devient, pour ces jeunes, un outil de positionnement symbolique, un espace d'expression et parfois même une ressource économique.

Ce chapitre se déclinera en plusieurs sections : d'abord un retour historique sur l'implantation des *Išelhiyn* à Casablanca, puis une analyse des trajectoires citadines et des modes d'affirmation identitaire, avant d'explorer les questions de transmission, de langue, et enfin d'engagements artistiques et culturels contemporains. Chaque section sera traversée par la voix de Mohammed, dont l'itinéraire incarne ces enjeux entre enracinement et devenir.

1. Les *Išelhiyn* à Casablanca : une vieille histoire

L'histoire de la présence des *Išelhiyn* à Casablanca remonte à plusieurs siècles et témoigne d'un enracinement ancien, bien avant les vagues de migration liées à l'urbanisation coloniale. La ville, connue dans la mémoire populaire sous le nom de ⵕⴰⵎⴰ²³⁷ (Kaṣa), fut autrefois un centre important de la principauté amazighe des Berghouata aux VIIIe-XIe siècles. Son ancien nom, « Anfa » signifiant « sommet », renvoie à une toponymie amazighe persistante malgré les reconfigurations urbaines.²³⁸ Dès la fin du XVIIIe siècle, le sultan Mohammed ben Abdellah (1757-1790) y installe une population d'artisans et de commerçants *Išelhiyn*, principalement issus des tribus *Iḥaḥan* (ⵉⵃⵃⵏ), amorçant une présence structurée dans l'ancienne médina où jame šluḥ (la mosquée des Cheuḥ) témoigne encore de cet ancrage.²³⁹

Mais c'est au début du XXe siècle que Casablanca devient un pôle d'attraction majeur pour les *Išelhiyn*, dans le contexte plus large des recompositions migratoires liées à l'économie coloniale. Dans cette ville en pleine expansion, ils investissent les circuits du petit commerce, en particulier les *Iboudrarn* (ⵉⵔⵔⵏ) venus du Haut et de l'Anti-Atlas (Tafraout, Ammel, Aït Mzal, Ida ou Gnidif, etc.), qui bâtissent une réputation d'entrepreneurs avisés. Les Soussis²⁴⁰ en particulier, selon A. Adam, « ont presque monopolisé le commerce de l'épicerie », au point de structurer un véritable réseau économique communautaire.²⁴¹ Dès 1950, les *Išelhiyn* originaires de la vallée des Ammel²⁴² comptaient déjà 1 290 commerçants

²³⁷ La transcription « ⵕⴰⵎⴰ » (Kaṣa) correspond à une forme amazighe vernaculaire du nom « Casablanca », utilisée dans la mémoire populaire, notamment chez les locuteurs tachelhitophones. Elle repose sur l'adaptation phonétique du mot « Casa » (abréviation courante de Casablanca) au système phonologique amazighe : ⵕ pour le [k], ⵎ pour une fricative emphatique proche du [z], avec voyelles d'appui. Cette transcription en tifinagh reflète à la fois l'oralité amazighe urbaine et une réappropriation linguistique et identitaire de l'espace casablancais.

²³⁸ Il dérive probablement du terme amazighe *anaḥa* : « an » est un préfixe qui est parfois utilisé pour désigner un nom de lieu et « aḥa » veut dire « sommet ». Le Makhzen arabise le nom de *Casa Branca* que lui avait attribué les Portugais pour devenir *ḥḍar lḥayḍa*. Avec l'installation des *Iṣṣmiyyen* durant le protectorat français, la ville prend le nom latinisé de *Casa Blanca* tout en attribuant le nom originel d'Anfa à l'un des quartiers au centre duquel se trouve la colline comprenant les villas de la nouvelle bourgeoisie citadine.

Source : Mohamed Oubenal, intervention lors de la table ronde « *La présence de la culture amazighe à Casablanca* », organisée par l'association Casa Mémoire, Casablanca, 24 janvier 2025, (source orale).

²³⁹ Omar Amarir, *al-eṣamiyyun as-susiyun fi dar al-bayḍa* (*Les autodidactes soussis à Casablanca*), Rabat, Dar Salam, 2017.

²⁴⁰ Les « Soussis » désignent les populations originaires du Souss, région du sud-ouest du Maroc (s'étendant d'Agadir jusqu'à l'Anti-Atlas)

²⁴¹ Adam André, « Les Berbères à Casablanca », dans : *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n°12, 1972. pp. 27-28 ; DOI: <https://doi.org/10.3406/remmm.1972.1160>

²⁴² Les Ammel (ⵎⵎⵍ) sont originaire est une petite ville et commune rurale de la province de Tiznit de la région de Souss-Massa au Maroc. Voir: E. A. Alport, *The Ammel*, dans *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Vol. 94, No 2, 1964, pp. 160-171.

installés à Casablanca, auxquels s'ajoutaient 363 à Tanger.²⁴³ A. Adam n'hésite pas à qualifier ces acteurs de « rois de l'épicerie », tant leur présence a marqué le paysage économique urbain.²⁴⁴ Il trace d'ailleurs un portrait saisissant de cette ascension sociale : « Le type du petit *beqqal*²⁴⁵, vivant des déchets de l'épicerie et couchant dans sa boutique, se rencontre encore, mais il tend à devenir une survivance. L'acharnement du Soussi au travail et à l'épargne a porté ses fruits. Les moyennes et grandes entreprises commerciales sont aujourd'hui aussi fréquentes que les petites. Non seulement, certains possèdent un grand nombre de boutiques, forme Soussie du "magasin à succursales multiples", mais d'autres ont accédé à la qualité de grossistes. Autour de la Place des Alliés, à Casablanca, on trouve des espèces d'échoppes qui ne paient pas de mine : elles ne sont que l'antichambre de vastes entrepôts où se fournissent les milliers d'épiciers Chleuhs de la ville et de la province »²⁴⁶.

Cette trajectoire ascendante ne s'arrête pas au seul domaine de l'épicerie. Comme le note A. Adam, « nos Berbères ne se sont pas contentés d'être "les rois de l'épicerie" ». ²⁴⁷ Bien au-delà de ce secteur, ils se sont progressivement attaqués au monopole des Fassis, jusque-là maîtres incontestés du commerce des tissus. Les Ammeln de Tanger avaient déjà ouvert la voie dès avant la Seconde Guerre mondiale, tandis que Casablanca, longtemps considérée comme fief des grands marchands de Fès et comme une extension de la Kissariya²⁴⁸, devint à son tour théâtre d'une vive compétition commerciale. Cette diversification et cette montée en puissance dans un secteur stratégique illustrent l'importance des stratégies de spécialisation et de mobilité sociale mises en œuvre par les Soussis. Partis de modestes échoppes de quartier, ils ont su mobiliser leur capital communautaire, leur esprit d'épargne et leurs réseaux tribaux pour s'imposer dans des espaces économiques jusque-là verrouillés. La figure du petit « *beqqal* » s'efface ainsi derrière celle de l'entrepreneur, capable de rivaliser avec les grandes dynasties commerçantes fassies et de remodeler la cartographie économique urbaine. De la petite épicerie, *hanout*, de quartier au grossiste de Derb Omar, ils développent des formes de mobilité sociale ascendante ancrées dans une logique de solidarité tribale, de contrôle des filières commerciales, et d'investissement résidentiel dans des quartiers

²⁴³ A. Adam, *op cit.*, p. 30.

²⁴⁴ *Ibid*, p. 36.

²⁴⁵ Le terme *beqqal* désigne en arabe dialectal marocain l'épicier de quartier, souvent propriétaire d'une petite boutique de proximité où l'on vend des denrées alimentaires de base et des produits de première nécessité.

²⁴⁶ A. Adam, *op cit.*, p. 36.

²⁴⁷ *Ibid*.

²⁴⁸ La *Kissariya* (ou *Qissariya*) désigne un marché couvert traditionnel, souvent spécialisé dans le commerce de produits précieux ou artisanaux (tissus, bijoux, cuirs, épices). Elle constitue une institution centrale des médinas marocaines, organisée en galeries étroites et voûtées où se concentrent les boutiques des marchands, généralement regroupés par corps de métier.

successifs de Derb Ghallef à Anfa Sup, en passant par Polo ou l'Oasis.²⁴⁹ Cette trajectoire illustre ce que A. Sayad nommait, dans un tout autre contexte, une « migration de placement stratégique », où l'espace urbain devient lieu d'ascension, mais aussi d'enracinement symbolique.²⁵⁰

C'est précisément sur ce processus que d'autres chercheurs, tels qu'O. Amarir, ont apporté un éclairage complémentaire, en insistant sur les logiques communautaires et l'éthique du travail propres aux Soussis, qui expliquent leur forte capacité d'adaptation et leur ascension dans les secteurs clés de l'économie casablancaise.²⁵¹

Dans son analyse, O. Amarir met en évidence la diversité des communautés amazighes présentes au Maroc et à Casablanca, en soulignant que leur migration ne se réduit pas à une simple installation économique, mais s'accompagne d'un transfert culturel, politique et identitaire. Il rappelle le rôle crucial des intellectuels amazighes, qui ont non seulement œuvré à la préservation de la langue et de la culture, mais ont aussi inscrit l'amazighité dans les débats contemporains sur l'identité nationale. Durant la période de résistance à la colonisation, les *Iṣelḥiyn* n'ont pas hésité à quitter leurs boutiques à Casablanca pour rejoindre leur tribu dans les années 1920 afin de repousser les opérations militaires des français, *Irumiyen*²⁵². Plus tard, beaucoup parmi eux ont constitué, à partir de la fin des années 1940, la cheville ouvrière du mouvement nationaliste urbain²⁵³ autour de Brahim Roudani qui a fondé une cellule casablancaise composée principalement d'*Iṣelḥiyn*. Après l'indépendance, leur action politique suit différentes voies. Certains rejoignent l'opposition en contribuant notamment à la fondation de l'UNFP et de la mouvance ittiḥadie²⁵⁴ alors que d'autres, face à la répression ou par opportunisme, ont préféré rejoindre certaines organisations proches du pouvoir.²⁵⁵

À côté de ces élites intellectuelles, O. Amarir évoque également les sportifs issus du Souss, dont les succès sur la scène nationale et internationale ont contribué à renforcer la visibilité et

²⁴⁹ Mohamed Oubenal, « Les Iboudarn du commerce. Une étude des commerçants de l'Anti-Atlas installés dans les villes du Nord du Maroc », dans *Regards croisés sur les sociétés amazighes*, Rabat, IRCAM, 2021, 179.

²⁵⁰ Abdelmalek Sayad, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

²⁵¹ O. Amarir, *op. cit.*

²⁵² *Irumiyen* est un terme utilisé par les *Iṣelḥiyn* pour désigner « les Français », « les étrangers » ou « les gens de la ville » de manière générale. Son usage reflète une catégorisation locale construite au contact de la colonisation.

²⁵³ John Waterbury, *al-hijra ila chamal. Sirat tajir amazighi* (Migration vers le Nord. Le récit de vie d'un commerçant Amazighe), Rabat, IRCAM, (2020), p. 38 [Traduction en arabe de la version anglaise : *North for the Trade : The Life and Times of a Berber Merchant*, Berkeley, University of California Press, 1972].

²⁵⁴ Lahoucine Lmanouzi, *al-mouqawama al-maghribiya. Nidal Moustamir min ajl al-istiqlal wal-dimouqratiya* [La résistance marocaine. Une lutte continue pour l'indépendance et la démocratie], Agadir, Sudpub Communication, 2018.

²⁵⁵ J. Waterbury Waterbury, *op. cit.*

la fierté communautaire. Des figures comme Larbi Ben Mbark²⁵⁶, originaire d'Agadir n'Tissint, ou Mohamed Ben Lahcen (Père Jégo)²⁵⁷, emblématique fondateur du Wydad et du Raja, incarnent une visibilité publique amazighe qui dépasse les frontières tribales.²⁵⁸

Le domaine musical et artistique n'est pas en reste puisque les places de Casablanca se transforment en *hlaqi* où se produisent régulièrement les acrobates se réclamant de Sidi Hmad ou Moussa, saint illustre de l'Anti-Atlas, ainsi que les musiciens-troubadours *Ṛwayes* venant du Sud. Mais c'est surtout le *Ṛays Sasbou* (pseudonyme évoquant le fusil chassepot, en raison des coups de pied qu'il exécute dans ses chorégraphies, semblables à des détonations)²⁵⁹, originaire d'Aoulouz, qui parvient à fonder là Casablanca la première école urbaine de l'art de *Tiṛṛuyṣa* (ⵜⴰⵔⵓⵢⵔⴰ).²⁶⁰

Ṛays Sasbou se produit dans les principaux hôtels de la ville comme l'Excelsior et lance un café ainsi qu'une résidence d'artistes dans le quartier de Bousbir. Il ouvre ainsi la voie aux générations suivantes de chanteurs qui s'installent à Casablanca tels : *Ṛays Mohamed Albensir*, *Ṛays Lmehdi Ben Mbark*, *Ṛaysa Rqqya Talbensirt* ou encore aux jeunes *Iṣelḥiyn* qui modernisent la chanson amazighe comme le groupe Archach dont certains membres ont grandi au quartier de Bourgogne.²⁶¹ À partir de la fin des années 1970, Casablanca voit émerger plusieurs troupes d'Aḥwach formées par des *Iṣelḥiyn* installés durablement dans la ville.

Ainsi, l'approche d'O. Amarir élargit la compréhension du rôle des Soussis à Casablanca, ils apparaissent comme des acteurs polyvalents, qui ont investi l'économie, la culture, le sport, l'intellect et même la mémoire politique, inscrivant durablement leur empreinte dans le tissu urbain et national.

Ainsi, au-delà de la dynamique migratoire et des stratégies économiques des communautés amazighes, ce sont les caractéristiques mêmes de la ville de Casablanca qui méritent d'être

²⁵⁶ Après un début de carrière au sein des clubs casablancais, il a notamment brillé avec l'Olympique Marseille et surtout avec l'Atletico de Madrid où il a remporté le titre de championnat espagnol.

²⁵⁷ Son père originaire d'Issafen dans la région de Taroudant a réussi dans le commerce à Tunis avant de revenir au Maroc où il ouvre un hammam et investit dans l'immobilier à Casablanca alors que son fils poursuit ses études au lycée Lyautey. Le père s'installe ensuite à Taroudant où il introduit, en 1935, la première salle de cinéma de la ville qu'il appelle *Atlantide*.

²⁵⁸ Mohamed Oubenal, intervention lors de la table ronde « *La présence de la culture amazighe à Casablanca* », organisée par l'association Casa Mémoire, Casablanca, 24 janvier 2025, (source orale).

²⁵⁹ Mohamed Oubenal, *CaZa Amazigh. Autour des musiques amazighes à Casablanca*, projet de recherche et performance, Casablanca, Atelier de l'Observatoire, 2019.

²⁶⁰ *Tiṛṛuyṣa* (variante orthographique de *Ṛayssa* ou *Tiṛṛaysin*) désigne une forme plurielle ou dérivée du mot *Ṛays* en amazighe (ⵔⵓⵢⵔⴰ), qui signifie un poète-chanteur, particulièrement en Tachelhit (sud du Maroc). Le mot *ṛrays(a)* est utilisé pour désigner ces artistes qui allient poésie improvisée (*Amarg*), musique, chant, et parfois danse, souvent accompagnés par des instruments comme le luth (*loutar*) et le bendir.

²⁶¹ Mohamed Oubenal, *CaZa Amazigh. Autour des musiques amazighes à Casablanca*, projet de recherche et performance, Casablanca, Atelier de l'Observatoire, 2019.

interrogées. Car cette métropole ne constitue pas seulement un lieu d'installation ou un cadre de travail : elle agit comme un espace de recomposition sociale et culturelle, où s'entrelacent inégalités héritées de la période coloniale, processus d'acculturation et émergence de nouvelles formes d'expression. La ville devient alors à la fois un catalyseur de modernité et un révélateur des fractures sociales, un laboratoire où se rejouent les tensions entre inclusion et marginalisation, visibilité et invisibilisation.

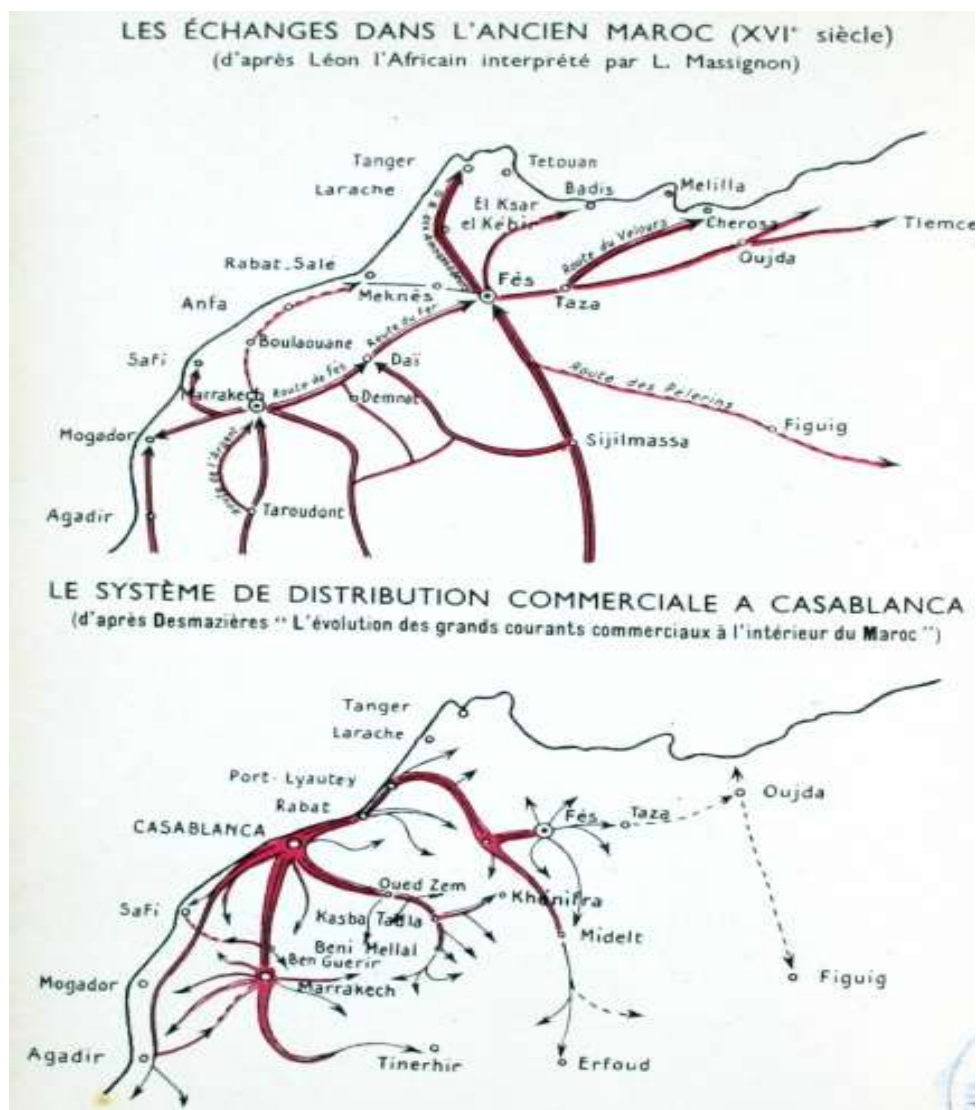


Figure 6 : Carte du système de distribution de commerce à Casablanca.

Source : Robert Montagne (année : 1951, page : 229), Naissance du prolétariat marocain : enquête collective exécutée de 1948 à 1950. Empruntée à Mohamed Oubenal.

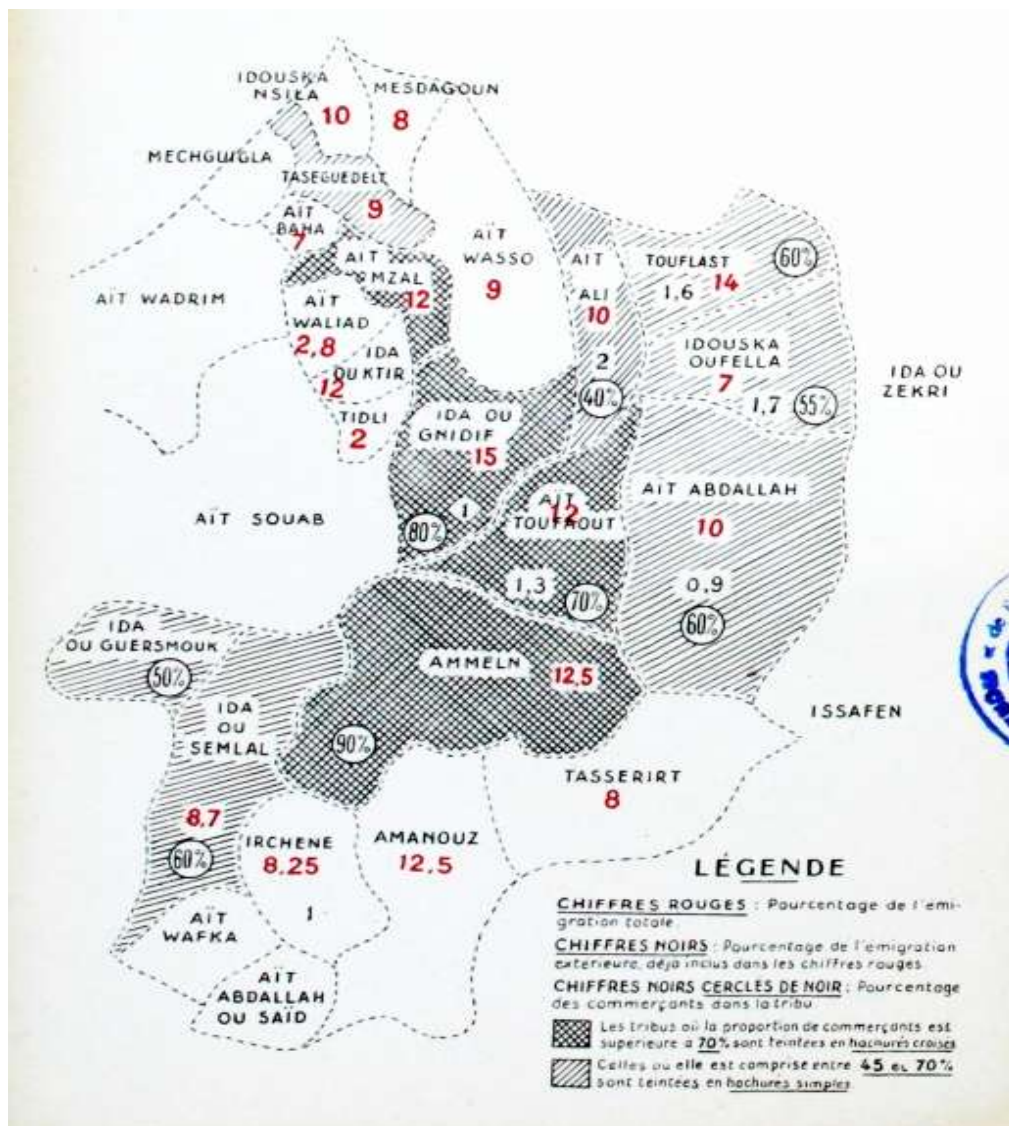


Figure 7 : *Les principales tribus des ibudarn n'tssbbabt.*
 Source : Robert Montagne (année : 1951, page : 239), Naissance du prolétariat marocain : enquête collective exécutée de 1948 à 1950. Empruntée à Mohamed Oubenal.

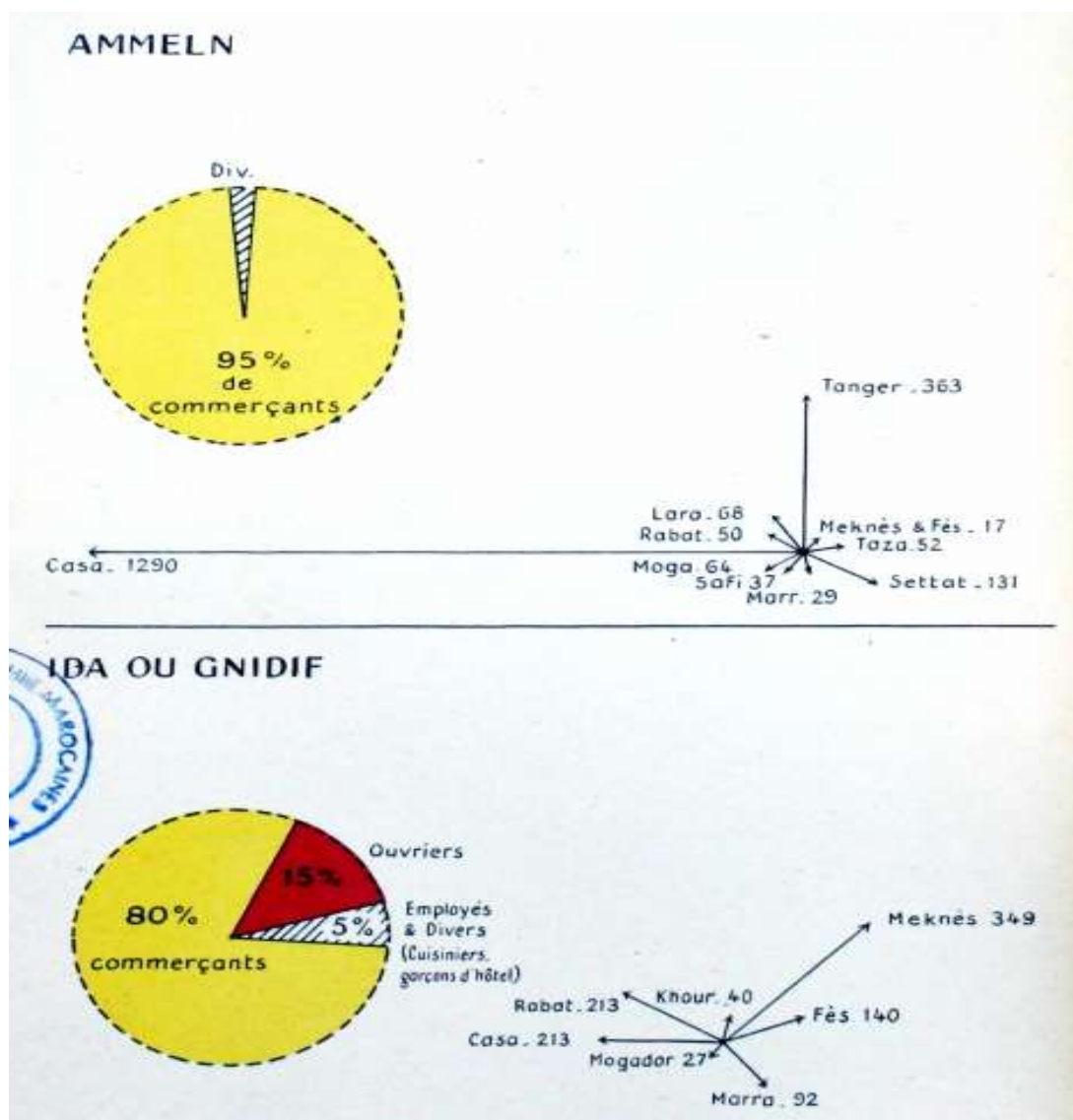


Figure 8 : Proportion des commerçants parmi les émigrants des Ammeln et des Ida ou Gnidif et leur destination. Source : Robert Montagne (année : 1951, page : 239), Naissance du prolétariat marocain : enquête collective exécutée de 1948 à 1950. Empruntée à Mohamed Oubenal.

2. Naître *Ašelḥiy* en ville : genèse d'une génération citadine

L'ancrage urbain des familles amazighes, amorcé dès les premières grandes vagues migratoires du Sud vers Casablanca au début du XXe siècle, a profondément reconfiguré les trajectoires identitaires des générations nées en ville. Être Chleḥ ou *Ašelḥiy* aujourd'hui ne renvoie plus uniquement à une appartenance tribale ou à un enracinement territorial dans les montagnes de l'Atlas. Pour de nombreux jeunes amazighophones nés en ville, l'« amazighité » se vit au croisement d'une mémoire héritée et des contraintes d'un quotidien citadin,

marqué par la mobilité, la précarité, le plurilinguisme, mais aussi l'invisibilité culturelle et l'effacement symbolique.

Dans ce contexte, se déploient des formes inédites de subjectivation amazighe qui articulent la transmission familiale à des engagements individuels et collectifs pour la reconnaissance, la réappropriation et la mise en scène de soi en tant qu'Amazighe en ville. Ces formes, parfois fragmentées, parfois stratégiques, traduisent ce que J-L. Amselle qualifie de « bricolages identitaires »²⁶², c'est-à-dire des combinaisons adaptatives entre héritage et modernité, entre tradition performée et aspirations sociales. La ville devient alors, pour cette génération, un espace de tension mais aussi de possibilités, un lieu où les mémoires rurales se confrontent aux logiques de l'urbanité contemporaine, tout en cherchant à y faire sens.

Dans le prolongement de cette réflexion, j'ai eu l'opportunité de conduire un entretien approfondi avec Meryem Assid, une jeune femme amazighe née et élevée en milieu urbain, également artiste engagée. Ensemble, nous avons retracé l'histoire migratoire de sa famille, depuis l'installation de ses grands-parents à Kenitra jusqu'à son propre parcours de vie. Cette trajectoire, marquée par la transmission culturelle, linguistique et affective du tachelhit, révèle comment une jeune femme citadine peut aujourd'hui revendiquer une identité à la fois Chleuhs, Soussie, et pleinement ancrée dans son temps. À travers ses mots, se dessinent les contours d'un attachement profond à ses origines, mais aussi d'un positionnement affirmé : être femme, artiste, intellectuelle, et militante amazighe dans l'espace urbain contemporain. Ce récit incarne avec finesse les reconfigurations identitaires évoquées plus haut, entre mémoire familiale, réinvention personnelle et inscription active dans les luttes culturelles actuelles.

Lors de notre échange, Meryem m'a également raconté l'histoire de ses parents, tous deux originaires de villages voisins dans le Souss. Leur rencontre, bien que survenue en contexte urbain, repose sur un socle commun : une forte appartenance à la culture amazighe Soussie et une volonté affirmée de transmettre cet héritage à leurs enfants. Dès leur plus jeune âge, ces derniers ont ainsi été immergés dans le tachelhit, les valeurs communautaires, et un lien affectif et symbolique profond avec leur région d'origine. Interrogée sur ce que signifie pour elle le fait d'être *Soussie*, Meryem m'a répondu sans hésiter : « *Je ne sais pas être autre chose que Soussia* »²⁶³ Elle poursuit : « *Les valeurs Soussies sont des valeurs de partage, de*

²⁶² Jean-Loup Amselle, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.

²⁶³ Entretien ethnographique détaillé avec Meryem Assid. Réalisé à Rabat, le 30 avril 2025.

*soutien. On ne mange pas seul, on partage. On ne juge pas, on écoute. La famille vient avant tout. On ne ment pas, on est honnête »*²⁶⁴

Ce discours n'est pas qu'une simple rhétorique identitaire ; il s'incarne dans ses gestes du quotidien. En guise d'illustration, Meryem est arrivée à notre entretien avec une boîte remplie gâteaux soigneusement préparées. En la voyant, j'ai aussitôt pensé à ses mots : « *On ne peut pas venir les mains vides* »²⁶⁵. Cette attention, à la fois affective et codée culturellement, donne chair à l'idée d'une éthique relationnelle transmise au sein de la famille et vécue au présent.

Meryem se décrit comme tachelhitophone à part entière, et témoigne d'une familiarité impressionnante avec les traditions, les généalogies familiales y compris lointaines et les récits liés aux deux villages de ses parents, où elle passe régulièrement ses vacances. « *On parle encore le tAšelhit à la maison* »²⁶⁶, me dit-elle, notamment avec sa grand-mère qui est exclusivement tachelhitophone et certains membres de sa famille toujours basés au village. Au fil de l'entretien, alors qu'elle échangeait par téléphone avec ses parents, je l'ai entendue naviguer spontanément entre le tachelhit, la darija et le français. Cette aisance linguistique, qui lui semble naturelle, m'a frappée par sa fluidité : elle révèle non seulement une compétence langagière plurielle, mais surtout l'existence d'un espace familial où la langue amazighe continue d'être vécue, pratiquée et transmise au quotidien. J'ai ressenti, à cet instant, un léger pincement de jalousie que je lui ai d'ailleurs partagé car, contrairement à elle, j'ai grandi dans une famille amazighe profondément attachée à sa culture, mais où la langue ne se parlait plus. Le tachelhit, pour moi, a longtemps été un territoire affectif et symbolique, mais non maîtrisé. L'écouter jongler avec tant d'aisance entre les registres linguistiques m'a bouleversée et, en même temps, motivée. Elle m'a rappelé à quel point cette langue, à laquelle je m'identifie pleinement, peut être reconquise, même lorsqu'elle ne nous a pas été transmise dans les conditions idéales.

Le cas de Meryem illustre avec éloquence l'importance cruciale de la socialisation familiale dans le maintien d'un capital linguistique et culturel amazighe, même en contexte urbain. Cette transmission consciente de la langue, des récits et des pratiques constitue un vecteur fondamental de résilience identitaire et de continuité générationnelle. Son témoignage m'a profondément touchée et m'a également permis de me situer, en tant qu'anthropologue « chez soi ». Je me reconnais dans cette partie du chapitre, non seulement comme chercheuse, mais

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Ibid.*

aussi comme *Ašelhi*, Soussia d'origine, de cœur et de culture, bien que privée de la langue. Ce contraste, loin de m'exclure, met en lumière la diversité des trajectoires amazighes en milieu urbain, et rappelle qu'il n'existe pas de modèle figé de ce que signifie être *Ašelhi* ou *Soussi* aujourd'hui.

Cette richesse se prolonge dans le rapport intime que Meryem entretient avec les arts amazighes, en particulier la poésie *Tanḍamt* (†.ⵓⵉⵉ.ⵍ†) ²⁶⁷ et *Tazerrart* (†.ⵝⵓⵓⵓ.ⵓ†) ²⁶⁸. Meryem s'affirme aussi comme artiste profondément enracinée dans les expressions culturelles héritées. Son engagement trouve ses racines dans une transmission familiale directe, portée par la figure de son père, militant, intellectuel, poète et vétéran des cercles de l'Aḥwach.

Elle m'explique : « *L'été, on ne voyait jamais mon père. Il disparaissait trois ou quatre mois dans les vallées Sud. Même aujourd'hui encore, il part pendant des semaines entières. Ce qu'il fait, c'est exclusivement l'Aḥwach et Tanḍamt. Il est tellement passionné, c'est incroyable !* » ²⁶⁹ Cette passion, loin d'être individuelle, s'est inscrite au cœur du processus éducatif informel qu'il a mis en place avec sa fille dès son plus jeune âge. « *Avant de dormir, il me récitait des vers poétiques chaque soir. En grandissant, il me demandait de répéter après lui, puis de réciter seule. Tazerrart, je l'ai connue toute petite* » ²⁷⁰.

Ce mode de transmission intime, incarné dans la voix du père récitant, dans la mémoire poétique et dans l'habitude ritualisée du vers, révèle une pédagogie affective et esthétique profondément amazighe. Il inscrit la pratique artistique dans une continuité familiale intergénérationnelle, où la parole poétique devient à la fois berceuse, apprentissage, et fondement identitaire. Le cas de Meryem montre ainsi comment certaines pratiques poétiques amazighes circulent et se transforment dans l'espace domestique urbain, créant des formes vivantes de continuité culturelle.

Pour élargir encore cette diversité de profils, je m'arrête sur l'exemple de Mohamed, entrepreneur, Rays de l'Aḥwach et *Ašelhi* établi à Casablanca. Né à Zagora, il a rejoint la métropole pour y poursuivre ses études supérieures. Aujourd'hui installé dans la périphérie

²⁶⁷ *Tanḍamt* désigne une forme de poésie amazighe improvisée, principalement en tachelhit, souvent performée dans des contextes collectifs comme les veillées, les fêtes ou les assemblées villageoises. Elle repose sur la virtuosité verbale, le rythme, et l'échange poétique entre participants, et constitue un mode d'expression prisé pour transmettre savoirs, émotions et critiques sociales.

²⁶⁸ *Tazerrart* est une forme poétique brève, souvent chantée par les femmes amazighes lors de rituels ou de fêtes, notamment dans le cadre du mariage. Elle se caractérise par sa concision, son intensité émotionnelle et sa fonction symbolique, véhiculant des messages de transition, de séparation ou de mémoire à travers une oralité rituelle féminine. Elle sera abordée et expliquée de façon détaillée dans le chapitre 7 de cette thèse.

²⁶⁹ *Ibid.*

²⁷⁰ *Ibid.*

casablancaise avec sa femme et ses enfants, son parcours témoigne d'une autre forme d'ancrage amazighe en ville : moins marqué par la transmission familiale du tachelhit que par un engagement artistique et associatif actif, à travers lequel il réaffirme son identité culturelle.

Le parcours de Mohamed, que je développerai plus en détail dans la section suivante, permettra d'approfondir les enjeux liés à l'ancrage artistique, associatif et identitaire des jeunes amazighes dans le contexte urbain casablancais.

3. Un Rays de l'Aḥwach casablancais : itinéraire d'un Aṣelḥi, salarié-entrepreneur et promoteur de la culture amazighe en milieu urbain

Cette section propose une étude de cas ethnographique centrée sur Mohammed Abi, un jeune homme originaire du Sud marocain devenu, à Casablanca, à la fois salarié dans le domaine industriel, chef de famille, et acteur engagé dans la transmission du patrimoine culturel amazighe à travers la pratique de l'Aḥwach. Ce portrait ethnographique, que j'ai co-écrit avec Mohamed Oubenal pour le tome II de l'ouvrage *Anthropologie de Casablanca*²⁷¹ dirigé par le Centre Jacques Berque, repose sur des entretiens semi-directifs et quelques conversations informelles que nous avons menées M. Oubenal et moi-même, chacun de notre côté, avec Rays Mohammed entre 2024 et 2025.

Dans la phase exploratoire ayant précédé la rédaction de notre article, plusieurs noms ont été évoqués par des acteurs du milieu associatif amazighe à Casablanca. Le nom de Mohammed Abi est rapidement revenu comme celui d'un profil emblématique à la croisée de l'engagement culturel et de l'intégration urbaine. Dès notre prise de contact, il s'est montré particulièrement enthousiaste à l'idée de participer à cette étude, se rendant disponible pour un premier entretien en un temps record.

Mohammed, dont nous esquissons le portrait ici, reflète, en quelque sorte, une continuité et des transformations dans les parcours de ces nombreux *Iṣelḥiyn* qui ont atterri à Casablanca à la recherche d'opportunités économiques mais qui ont fini par s'y installer et y fonder une famille. Nous suivons donc l'itinéraire de ce jeune *Aṣelḥi* arrivé, à la deuxième moitié des années 2000, dans la métropole en tant qu'étudiant de la Faculté des lettres et des sciences

²⁷¹ Mohamed Oubenal et Ghadir Elidrissi Raghni, « Un rays d'Aḥwach casablancais. Itinéraire d'un salarié-entrepreneur et promoteur de la culture amazighe en milieu urbain », dans *Anthropologie de Casablanca*, tome II, Centre Jacques Berque (dir.), à paraître.

humaines de Ben Msick. Il réside alors dans une petite chambre avec sa sœur au sein de l'emblématique quartier populaire Hay Mohammadi où il exerce un métier précaire pour subvenir à ses besoins. Après l'obtention d'une licence et l'impossibilité de poursuivre ses études, il réussit à se faire embaucher comme ouvrier dans la grande entreprise d'un autre *Ašelhi* dont le père avait lui-même migré de Tafraout à Casablanca dans les années 1930 et où il a longtemps galéré avant de réussir à fonder le groupe Atlas peintures.²⁷²

Mohammed, originaire d'Agdz, fonde une famille dès qu'il commence à travailler à Atlas peintures et connaît une ascension professionnelle au sein de l'entreprise. Il cherche aussi à diversifier ses revenus en vendant, de façon artisanale et saisonnière, des dattes et de l'huile d'olive. Son parcours croise celui de la reconnaissance institutionnelle de la culture amazighe en profitant des opportunités offertes. Mohammed met à profit sa connaissance intime du patrimoine de l'*Ahwach* de sa région d'origine et son sens entrepreneurial pour fonder une troupe professionnelle, incarnant ainsi une nouvelle figure de *rays-entrepreneur* et de promoteur culturel dans le contexte urbain. Il n'est cependant pas un cas isolé. Dans le cadre de ma recherche ethnographique menée entre 2018 et 2025, j'ai rencontré plusieurs personnes au parcours comparable, des figures engagées, souvent invisibilisées dans la cartographie officielle de la ville de Casablanca, et dont l'histoire n'est que rarement documentée ou valorisée. Cette thèse se donne pour objectif de mettre en lumière ces trajectoires, de rendre compte des dynamiques culturelles qu'elles incarnent, et de contribuer, fût-ce modestement, à leur reconnaissance dans les configurations sociales et culturelles de la ville.²⁷³

Lorsque l'on rencontre Mohammed Abi, on découvre un homme de grande taille, à la peau noire et au sourire chaleureux. Conscient qu'il fait plus âgé qu'il ne l'est en réalité, de par son apparence et ses expériences de la vie, il insiste pour nous montrer sa carte d'identité pour prouver qu'il est plus jeune. Mais on est surtout frappé par son dynamisme et son énergie débordante. À chaque fois qu'il raconte une situation exceptionnelle de son parcours, il termine sa phrase par « *awaa* » et reste assez jovial même quand il se remémore certaines péripéties difficiles. Habitué à parler à la fois aux médias et à des publics différents, Mohammed est un orateur et pédagogue qui communique parfaitement en parlant le darija avec moi et le *tAšelhit* avec M. Oubenal.

Il adapte d'ailleurs son mode d'expression en fonction de son interlocuteur. Au cours de notre entretien, le fait que je sois une femme a, me semble-t-il, subtilement influencé son attitude :

²⁷² Omar Amarir, *qimat al-thiqa einda al-mayariba min xilal dakira al-haj lhassan amzil* [La valeur de confiance chez les Marocains à travers la mémoire de Haj Lhassan Amzil], Casablanca, Somagram, 2021.

²⁷³ Observations de terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

À la question de savoir s'il souhaite voir l'entretien anonymisé, Mohammed a répondu par la négative. Il souhaite que le portrait, qui sera éventuellement publié dans un ouvrage, lui serve de carte visite.

« En fait, j'ai trois sœurs mais j'étais le plus âgé parmi les garçons et c'est moi qui portais toute la responsabilité de la famille depuis le décès de mon père.

Donc, je suis venu chez ma sœur à Hay Mohammadi où elle avait loué une petite chambre après les embrouilles avec son mari. Il y avait une téléboutique qui faisait office de cyber juste à côté de chez elle. Quand ma sœur partait pour son travail, elle me laissait 20 dirhams pour dépanner. Vu que c'était ennuyeux et que je ne trouvais pas avec qui discuter, j'avais un peu d'audace, zaemat, je discutais avec la dame qui gérait la téléboutique. Je lui ai un peu raconté d'où je venais, ma situation, ce que j'ai fait à Marrakech, la raison pour laquelle je suis venu chez ma sœur et le fait que je cherchais un travail de quoi dépanner.

Lorsque son mari est venu, elle me l'a présenté. Il m'a dit : « écoutes mon fils. Moi j'ai juste besoin de sérieux, lmeqoul, le reste, je peux te l'apprendre ». En effet, il m'a tout appris car je n'avais jamais touché à un ordinateur auparavant. La première semaine, je lui ai bien rangé et réorganisé le cyber. Avant, il avait une entrée de 200 dirhams par jour, et après mon arrivée, il a progressivement commencé à en avoir 400 dirhams. Et il avait deux personnes qui travaillaient avec lui à l'époque. L'un était chargé de la téléboutique et l'autre du cyber. Il les a renvoyés et m'a gardé seul pour tout gérer moi-même. J'étais à la hauteur de ses attentes et je ne l'ai jamais déçu.

Petit à petit, j'ai commencé à recevoir 200 dirhams par semaine. J'ai même commencé à habiter dans la petite boutique que je nettoysais chaque jour avant d'aller à la fac ; puis j'y revenais après mes cours pour travailler. Quand j'avais cours à 8 heures, c'est lui qui ouvrait la boutique et quand je revenais de mes cours à midi, c'était moi qui le remplaçais jusqu'au soir. Vu ma situation, ce rythme m'arrangeait un peu mais je ne vais pas vous mentir, à cause de ces conditions je n'ai malheureusement pas pu profiter de l'ambiance de la fac comme les autres de mon âge. Je n'ai pas pu profiter des moments où les étudiants pouvaient se retrouver à la buvette et discuter de tout et de rien.

Mais bon, après tout, j'étais content lorsqu'un prof était absent parce que je pouvais aller travailler pour que le patron soit satisfait de moi et de mon engagement. Voilà aussi à quoi nous mène l'extrême pauvreté.

Mais c'était quand même ce patron qui m'avait aidé à faire ma carte nationale et le certificat d'habitat à Casa pour pouvoir effectuer le transfert à la fac de Ben Msick. Il faut savoir que ce n'était pas simple à l'époque. Vu que le monsieur avait confiance en

moi et m'a aidé à obtenir ma carte, je devais aussi être digne de cette confiance et à la hauteur.

Donc j'ai passé deux ans de dur labeur. Je dormais très peu. Au final, j'ai eu ma licence en études islamiques, grâce à Dieu, avec mention. Mais je crois que ce qui m'a surtout aidé c'était la bénédiction de mes parents, r̥dat lwalidin. »

Ce verbatim dévoile avec force les logiques de débrouille, de responsabilisation précoce et de mobilisation du capital relationnel qui structurent l'entrée de Mohammed dans la vie urbaine et professionnelle. Son parcours n'est ni linéaire ni programmé, son insertion sociale et économique passe par des rencontres contingentes et se distingue par une capacité à transformer un simple échange de voisinage en une opportunité d'apprentissage et d'autonomisation relevant d'une économie de la confiance où l'éthique de maεqul (la droiture, le sérieux) que Mohamed met en avant à plusieurs reprises, supplante les diplômes ou l'expérience préalable. Cette valorisation morale du comportement, fréquente dans les économies populaires, rejoint ce que F. Weber qualifie de « valeurs d'honorabilité », mobilisées dans des contextes où les diplômes ou les titres formels perdent leur poids social. Elle souligne que, dans ces configurations, *« Ce n'est pas l'efficacité technique qui fait l'honneur, mais le comportement général : la fidélité, l'endurance, la régularité, la politesse, la docilité même, sont des qualités hautement valorisées »*.²⁷⁴ Autrement dit, c'est l'éthique relationnelle, davantage que les compétences certifiées, qui conditionne l'accès à la confiance, à l'emploi ou à des formes de reconnaissance.

Mohammed endosse très tôt un rôle de soutien familial, accentué par la disparition du père, ce qui l'oblige à jongler entre ses responsabilités économiques et son parcours universitaire. Ce quotidien entre travail, études et absence de vie étudiante met en évidence une tension centrale dans de nombreuses trajectoires de jeunes issus de la migration interne : celle entre l'idéal méritocratique de l'éducation et les impératifs économiques de la survie. Le sentiment de privation sociale qu'il exprime : *« je n'ai pas pu profiter de l'ambiance de la fac »*, souligne la dissonance entre appartenance formelle à l'univers académique et exclusion informelle des sociabilités qui en constituent l'expérience complète.

²⁷⁴ Florence Weber, *Le travail à-côté. Étude d'ethnographie ouvrière*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1989.

3.2. Vers une stabilisation professionnelle et une diversification des ressources

Suite à un problème avec son patron, Mohamed a dû changer de téléboutique et quitter le quartier pour s'installer avec sa sœur à Hay Moulay Rachid. Malgré l'obtention d'une inscription dans un master, il est obligé de chercher un travail plus stable car les conditions matérielles de sa famille ne lui permettaient pas de continuer ses études. Il nous raconte ici la façon avec laquelle il a obtenu son poste à la société Atlas peintures qui a marqué une transition dans sa ville personnelle et professionnelle :

« En 2010, un monsieur m'avait dit : « est-ce que tu as envie de travailler pour 2500 dirhams par mois ? Tu peux même avoir un contrat ». Je lui ai dit : « quand bien même, il n'y en aurait pas, ce n'est pas un problème ». Je lui ai envoyé un CV et ils m'ont appelé pour un entretien le 30 mai 2010 à Atlas Peintures. Pour l'entretien, il y avait deux autres qui étaient tous les deux originaires du bled, ait tmazirt. L'un était licencié en géographie et l'autre en sociologie. Lorsqu'on est entré, je crois que la secrétaire a appelé le patron pour lui dire qu'il y avait trois candidats qui sont sans diplômes dans le sens où on n'avait pas de diplôme dans les spécialisations concernées par le travail. Les deux autres candidats n'ont pas apprécié que les années qu'ils ont passées à Ibn Zohr soient dévalorisées comme cela. Ils sont donc partis et ne sont plus revenus, contrairement à moi. Quand je suis revenu, elle m'a dit : « tu vas travailler la nuit et dans des conditions difficiles où tu vas porter des pots de peinture lourds ; pour un diplômé comme toi, ce n'est pas évident ». Je lui ai dit : « considères moi comme quelqu'un qui n'a pas de licence. Je suis là pour travailler ». J'ai été donc directement recruté et on renouvelait mon contrat chaque trois mois, à plusieurs reprises. J'ai travaillé six mois avec les gars de la fabrication mais j'avais un bon contact avec les gens. Ils m'ont ensuite envoyé à un endroit où je m'occupais des bons de commande, c'est-à-dire où il y avait un stylo que je pouvais manipuler. Le produit qui sortait, je l'emballais pour sortie en magasin et je lui mettais le bon. Ensuite, on m'a donné le suivi des étiquettes. Et puis, je suis devenu chef de département ».

Ce témoignage révèle avec précision les logiques d'engagement, d'endurance et d'ascension sociale qui caractérisent le parcours professionnel de Mohammed Abi dans le secteur industriel urbain. Dès le départ, son entrée à Atlas Peintures se fait sur la base d'une attitude volontariste, en acceptant sans condition une proposition de travail modeste, sans sécurité contractuelle. Ce choix ne relève pas seulement de la nécessité économique, mais d'un positionnement personnel face aux contraintes du marché du travail urbain : là où d'autres

candidats, pourtant diplômés, perçoivent une humiliation, Mohammed adopte une posture pragmatique et résolument orientée vers l'action.

Son récit témoigne aussi d'un certain décrochage entre les logiques académiques et les réalités du travail ouvrier. Refusant de se positionner en « diplômé déclassé », il choisit au contraire de mobiliser ses ressources relationnelles, son sens de l'adaptation et sa capacité à travailler en équipe pour gravir les échelons. De fait, son évolution de simple manœuvre à chef de département s'effectue dans une dynamique ascendante fondée sur la reconnaissance de son sérieux, de sa fiabilité et de sa polyvalence. Ce parcours illustre une forme de réussite discrète, ancrée dans le quotidien et les marges de l'économie formelle.

Par ailleurs, en parallèle de son emploi chez Atlas Peintures, Mohammed a développé des activités commerciales saisonnières, notamment la vente de dattes et d'huile d'olive qu'il faisait venir de sa région d'origine. Cette initiative lui a permis de diversifier ses sources de revenus et de renforcer son soutien économique à l'égard de sa famille. Cette diversification ne relève pas uniquement d'un calcul économique ; elle s'inscrit, à mon avis, dans une logique anthropologique plus large, celle d'un « pluriactivisme » caractéristique des classes populaires en contexte post-migratoire. Cette notion, discutée dans les sciences sociales, renvoie à la coexistence de plusieurs activités génératrices de revenus au sein d'une même trajectoire, souvent dans des contextes d'instabilité professionnelle et d'aspirations sociales contrariées. Comme l'a montré J.-P. Olivier de Sardan, la multiplicité des engagements économiques ne relève pas d'un simple pragmatisme individuel : elle s'inscrit dans des logiques sociales plus larges, qui combinent sécurisation des revenus, responsabilités familiales et inscription territoriale.²⁷⁵ Dans cette perspective, les acteurs amazighes articulent ressources matérielles, solidarité communautaire et continuité symbolique avec leurs origines rurales. En activant des circuits d'approvisionnement entre Zagora et Casablanca, Mohammed actualise un rapport au territoire d'origine qui articule subsistance, mémoire et projection.

²⁷⁵ Jean-Pierre Olivier de Sardan, *Anthropologie économique et développement : Essai en socio-anthropologie du changement social*, Paris, Karthala, 1995.

3.3. Surmonter les difficultés

Malgré son air jovial et son jeune âge, le parcours de Mohammed Abi n'a pas été un long fleuve tranquille. Lorsque son père décède de façon prématurée, sa petite famille se retrouve sans ressources au sein d'un village excentré, ce qui oblige sa mère à se remarier. Sa sœur aînée est, quant à elle, obligée de louer toute seule une petite chambre à Hay Mohammadi après un divorce qui survient quelques mois après son mariage. Outre ces problèmes familiaux, il est aussi confronté à la violence urbaine dès qu'il a des problèmes avec son premier patron. Même lorsqu'il accède au statut de salarié, la distance et les difficultés de trajet entre son travail dans le quartier industriel et les quartiers populaires où il habite ne lui facilitent pas les choses comme il l'explique ici :

« On louait au boulevard Abdelkader Sahraoui et je traversais l'intérieur du souk. Pour le faire tôt le matin, il faut que je remonte mon pantalon pour paraître comme un clochard, chemkar, pour que personne n'ose me parler. À chaque fois, j'avais la peur au ventre parce qu'à Moulay Rhid, s'ils ne te connaissent pas, tu risques d'être agressé même en pleine journée. J'étais à Massira, pour arriver au taxi, je faisais 12 minutes à pied de descente. Je faisais le symbole des cornes aux taxis²⁷⁶ qui passaient pour qu'ils m'emmènent à Lagroune à Sidi Moumen pour environ 5 dirhams. Ensuite, j'étais obligé de marcher pendant encore 12 minutes et traverser l'autoroute. Au rondpoint d'Al Mouahidine à Hay Mohammadi, tu tournes à droite et tu trouves l'usine d'Atlas Peintures. Sachant que nous, on rentre à 7 heures du matin, cela veut dire que je sortais de la maison à 6 heures. J'étais à Moulay Rhid de 2010 à 2013. Après, je suis parti avec ma petite famille à Anassi, exactement là où il y a le terminus du tramway pour habiter dans l'appartement qu'a acheté le patron de ma sœur. C'était un bourgeois chez qui elle bossait dans sa grande demeure à Californie. Ma sœur n'était pas souvent à Anassi sauf lors de sa semaine de repos. Pour aller au boulot c'était encore plus compliqué. Pour économiser deux dirhams je traversais le tram (dont le ticket coûte 7 dirhams) et les habitations de Nahda afin de prendre un grand taxi à seulement 5 dirhams. Imagine, des fois je sortais de la maison avec 20 litres d'huile d'olive de commande que j'allais vendre à des collègues qui sont aussi mes clients. Je

²⁷⁶ Dans le système informel mais très codifié des grands taxis à Casablanca, les usagers utilisent des gestes de la main pour indiquer leur destination aux chauffeurs sans avoir à les arrêter inutilement. Ces signes, visuels et standardisés selon les quartiers (comme lever l'index et l'auriculaire pour Lagroune ou Sidi Moumen, par exemple), permettent aux taxis de ne s'arrêter que lorsqu'un trajet correspond à leur itinéraire. Ce langage gestuel, propre au contexte urbain casablancais, optimise les arrêts et facilite la communication dans un espace de mobilité dense.

prenais ça à la main pendant 15 minutes et y a une pente, puis je transporte avec moi en taxi pour encore me taper le reste à pied. En 2017, j'ai acheté une moto bécane. J'ai un peu soufflé en matière de transport même si j'avais souvent peur qu'on me jette des pierres, ou que j'aie un accident. J'ai tout de même économisé du temps à l'aller et au retour ».

Le récit de Mohammed met en lumière l'expérience quotidienne de la précarité dans le contexte urbain périphérique de Casablanca, marquée par la fatigue physique, l'insécurité spatiale et la complexité des mobilités. La topographie même de la ville entre quartiers populaires enclavés, zones industrielles excentrées et lignes de transport insuffisantes, constitue un obstacle concret à l'insertion professionnelle des jeunes issus de milieux modestes. La violence potentielle des trajets à pied, l'obligation de ruser avec les apparences pour éviter l'agression, les longues marches avec des marchandises à transporter : tout cela traduit un rapport à la ville fait de tension, de vigilance et d'endurance.

Ces efforts quotidiens pour subvenir aux besoins de sa famille et surmonter les obstacles de la ville ne se déploient pas dans l'isolement. Ils s'inscrivent au contraire dans un tissu de solidarités familiales, où les figures féminines occupent une place centrale, quoique souvent discrète. C'est dans cette dynamique d'entraide affective et de soutien intergénérationnel que Mohammed estime avoir eu beaucoup de chances d'avoir des femmes qui l'ont soutenu tout au long de son itinéraire. Sa sœur, « comme une mère » pour lui, avait pris soin de lui et de leur famille après la mort de leur père. « *C'est elle qui s'est, en quelque sorte, sacrifiée pour sauver la famille* », explique Mohammed. Elle lui a aussi proposé de venir habiter dans sa maison pour qu'il puisse faire des économies et se construire. Mohammed insiste aussi sur le soutien de sa femme qu'il décrit comme une « *bent ennass* »²⁷⁷, ayant une forte capacité de résilience. C'est une Sahraouia comme lui mais qui est née et a grandi à Casablanca. Il se déclare chanceux d'avoir une partenaire de vie qui soit prête à faire des sacrifices et qui croit en lui. Elle a non seulement accepté de l'épouser malgré sa situation financière mais a vécu avec lui pendant plusieurs mois dans une petite chambre avec la douche et les toilettes en partage avec les voisins. À travers ses mots, se dessine en filigrane ce que bien des itinéraires masculins doivent à des figures féminines silencieuses : mères, sœurs, épouses, piliers invisibles mais décisifs.

²⁷⁷ L'expression marocaine « bent ennass » (lit. « fille de bonnes gens ») désigne une femme perçue comme respectable, digne et bien éduquée, souvent associée à des qualités morales telles que la discrétion, la loyauté, la pudeur, et la capacité à faire face aux épreuves avec dignité. C'est une figure valorisée dans l'imaginaire social marocain, symbole d'honorabilité féminine et de respectabilité familiale.

3.4. Le début de sa pratique de l'Aḥwach à Casablanca

Après cinq ans, la situation de Mohammed s'est considérablement améliorée, nous explique-t-il. Grâce à des emprunts de ses proches et connaissances et à l'appui de son patron, il a pu enfin acheter sa propre maison à Ḥad Soualem et rembourser progressivement ses dettes. Il a réussi à équiper sa maison et assurer l'éducation de ses deux enfants dans une école privée. Il souligne, à cet égard, le rôle central de son épouse, enseignante d'anglais dans une école privée, dont la contribution financière assure une part essentielle de l'équilibre du foyer. Ce partage des responsabilités économiques au sein du couple est révélateur d'une redéfinition intéressante et considérable des rôles genrés dans les trajectoires familiales urbaines, notamment au sein des couples amazighophones à double ancrage rural et urbain.

Mohammed explique que cette réussite matérielle, est le fruit d'un travail acharné et un jonglage entre un travail fixe et formel de salarié et d'autres activités entrepreneuriales. Parmi celles-ci figure la pratique de l'Aḥwach qui, outre le fait qu'elle représente une passion héritée, lui permet de recevoir des cachets lors de certaines festivités.

Originaire de Tafergalt, Mohammed a trouvé à Casablanca le terreau propice à l'éclosion de sa passion artistique et de son attachement profond à un patrimoine culturel immatériel qu'il porte en lui et avec lui. En 2015, sous l'impulsion de son beau-frère, il s'implique activement dans la création du groupe Aḥwach Tafergalt, une initiative qui marque pour lui le début d'un engagement artistique structuré, comme il l'explique ici :

« Dès qu'il y avait une « Mounassaba », un mariage ou un événement chez des gens du bled, ayt tmazirt, ils faisaient appel à des groupes d'autres régions. Donc on s'est dit, pourquoi ne pas avoir un groupe pour notre propre village, Tafergalt ? Pourquoi ne pas avoir notre propre groupe et travailler pour les gens de notre village qui sont basés à Casablanca ? Notre prix sera sans doute plus bas, et on évitera d'avoir une troupe étrangère à notre communauté, aberani.

C'est donc en 2015 que le premier groupe de ma région « Groupe Aḥwaš Tafergalt » a été créé à Casablanca. Ce n'est pas moi qui l'avais créé, c'était à la base l'idée de mon beau-frère, époux de ma deuxième sœur.

Quand on a commencé, on jouait gratuitement. C'étaient surtout des prestations en faveur des associations et des orphelinats. À chaque fois que l'opportunité se présentait, on jouait pour nous faire connaître. On jouait gratuitement aussi par ce que notre objectif ultime est de faire revivre notre patrimoine immatériel et de le

valoriser. Pour le jeu de mot, on dit d'ailleurs que « le patrimoine immatériel » est « immatériel », c'est-à-dire un domaine qui n'est pas vraiment lucratif et rentable !²⁷⁸

Ensuite, on a commencé à être payés mais c'était assez symbolique. Au lieu de ramener quelqu'un en dehors du bled qui va demander 3000 dhs ou plus, nous on jouait avec un prix fixe, 1500 dhs. Soit, la moitié de ce que demandent les autres. Et en plus, on est du village, donc on maîtrise le style de l'aḥwaš local et on se donne corps et âme dans la prestation. »

Porté par cette dynamique collective, le groupe cherche à rendre l'Aḥwach accessible à tous en se produisant gratuitement lors de célébrations communautaires et associatives. Cette initiative répond à un double objectif : transmettre cet héritage aux jeunes générations et redonner toute sa valeur aux traditions locales. Pour ces jeunes, pour la plupart travailleurs, commerçants ou étudiants, l'Aḥwach est à la fois un lien vivant avec leurs racines et un moyen de partager cette culture avec les Ayt Tmazirt installés à Casablanca, ainsi qu'à leurs enfants nés ou grandis en milieu urbain.

Cependant, des divergences avec les membres du groupe précipitent le départ de Mohamed Abi un an plus tard. Il décide alors de créer, aux côtés de son frère, leur propre troupe « *la troupe des frères Abi* », comme il nous l'explique ici :

« J'ai vu dans l'ancienne troupe du favoritisme et certaines pratiques qui ne me plaisaient pas. Pour moi, lorsqu'on joue l'aḥwaš, il faudrait que tu puisses apprécier notre « art » et le voir avec ta famille, ton père, ton frère. C'est-à-dire que toute la famille puisse le voir ensemble sans entendre des mots irrespectueux ou des insultes. Si l'on vient en tant que groupe chez toi, qu'il n'y ait pas entre nous un jeune homme impoli, Xfif ou qui va jeter des regards irrespectueux. Le respect est la base de l'Aḥwach. Je remarquais l'intérêt grandissant des gens pour aḥwaš ; je me suis donc dit que je devais sortir de cette troupe pour créer un projet respectueux et en même temps pouvant générer des revenus pour ses membres. On a donc décidé, moi et mon frère qui est actuellement professeur de langue arabe, de créer notre propre groupe : « La troupe des frères Abi ».

²⁷⁸ Cette formule humoristique circule aussi dans d'autres contextes : un acteur comique de la place Jemaa El-Fna l'a utilisée dans un entretien avec A. Skounti et A. Sadki. Voir Ahmed Skounti & Aba Sadki, « Intangible Cultural Heritage, Sustainable Development, and the COVID-19 Pandemic in Jemaa El Fna Square, Morocco », dans Chiara Bortolotto & Ahmed Skounti (dir.), *Intangible Cultural Heritage and Sustainable Development: Inside a UNESCO Convention*, Londres/New York, Routledge, 2024, p. 185.

Quand je suis sorti, je suis parti de presque zéro. On avait quatre tambourins, țarat, et un grand tambour, Ganga. Et j'ai tout de suite eu une offre à Dar Buezza pour un spectacle de fin d'année dans une école. On n'avait pas d'habits spécifiques à l'époque et j'ai dit aux jeunes qui étaient avec moi, chacun ramène sa djellaba blanche et ses chaussures, idoukan. On va faire avec les quatre tambourins et le Ganga qu'on a. J'ai joué ce spectacle, puis deux autres et j'ai acheté un poignard, ensuite j'ai acheté des babouches, belyas, unifiés et plus on jouait, plus j'achetais les équipements. Donc, aujourd'hui le matériel est ma propriété personnelle. Personne n'y a contribué. Si je prends un Aħwach à 10.000 dirhams ou à 1.000 dirhams personne n'est au courant. J'ai huit membres permanents qui jouent avec moi tout le temps. Ils sont la base du groupe et me permettent d'assurer le jeu mais je n'ai pas de troupe fixe ; je considère que tout ceux de notre région du Sud-Est de l'aire tachelhitophone, c'est-à-dire au sud de Ouarzazate, sont les miens. Les permanents sont toujours là quand ils le peuvent parce que c'est eux qui ont permis à cette initiative de se mettre en place. Ils ont joué gratuitement pour les associations jusqu'à ce qu'on se fasse connaître. Donc je pense d'abord à eux. Après ceux-là, il y a une deuxième liste puis une troisième. Grâce à Dieu, maintenant, notre troupe est bien solide et reconnue. On a été à la radio, à la télé amazighe, j'ai même eu une offre pour aller aux Emirats arabes unis mais je n'y suis pas allé car je ne pouvais pas m'absenter au travail. Parce que depuis le début, je me suis promis que l'aħwaš ne devait pas me faire perdre mon travail principal. »

Cette activité d'Aħwach n'est pas exempte de défis. La concurrence avec d'autres groupes, surtout son ancienne troupe appartenant au même village, engendre des tensions sur les réseaux sociaux puisqu'il nous signale aussi « des clashes sur Facebook où chacun tirait de son côté ». Mais la logique de compétition n'est pas la seule à prévaloir. Il existe également des formes d'entraide entre troupes, qui, selon Mohamed, distinguent la culture et les valeurs propres aux *Išelhiyn*. Il nous le raconte ainsi qu'il lui arrive de faire appel à d'autres artistes comme lors de la célébration de *Yennayer* (nouvel an amazighe) à la Marina puisqu'il a contacté des femmes qui chantent l'Aħwach qu'il n'a pas l'habitude d'avoir dans sa troupe. Il lui arrive aussi l'emprunter l'instrument métallique *Naqouss* (*Anagna*), qui n'est pas utilisé dans leur région. Il précise ainsi « qu'il y a comme une responsabilité générale pour préserver ce patrimoine. » Aħwach c'est aussi cette fraternité et un soutien mutuel, nous explique Mohammed. « On est des frères et on doit s'aider les uns les autres car il ne faut pas que nos lacunes apparaissent aux autres ; il ne faut pas qu'on laisse les gens se moquer de nous ».

Le parcours de Mohammed Abi témoigne d'une capacité d'initiative et d'adaptation remarquable dans un contexte où les logiques communautaires, les aspirations morales et les contraintes économiques se croisent. Son départ de la troupe initiale, motivé par une désapprobation éthique face à certaines pratiques jugées irrespectueuses, souligne l'importance qu'il accorde à une forme de respectabilité partagée, pensée comme constitutive de l'Aḥwach lui-même. À ses yeux, cette performance ne saurait se réduire à un divertissement : elle engage un ethos collectif et familial où l'honneur, la dignité et la retenue sont indissociables de l'acte artistique. En créant la troupe des frères Abi, il inscrit son projet dans une dynamique à la fois entrepreneuriale et patrimoniale, conjuguant autonomie matérielle, reconnaissance sociale et transmission culturelle. Ce processus relève d'une logique que l'on pourrait qualifier de « micro-entrepreneuriat éthique » en contexte diasporique, dans lequel l'identité culturelle sert de ressource symbolique et économique. La manière dont Mohammed structure son groupe avec des cercles de participation hiérarchisés mais ouverts, illustre également une approche inclusive de l'engagement artistique fondée sur la loyauté, la solidarité et la reconnaissance du travail bénévole initial. Enfin, son attachement au principe de non-dépendance professionnelle vis-à-vis de l'Aḥwach révèle un souci constant de maintenir un équilibre entre passion, intégrité morale et stabilité économique. Au-delà des tensions concurrentielles, Mohammed mobilise un idéal de fraternité artistique fondé sur l'entraide entre troupes, qui participe à la fabrique d'un « nous » amazighe recomposé à Casablanca, où se jouent les modalités contemporaines de la patrimonialisation populaire.

3.5. La professionnalisation progressive de sa pratique de l'Aḥwach à Casablanca

L'histoire de Mohammed avec l'Aḥwach trouve ses racines dans son village natal, où cette forme artistique traditionnelle fait partie intégrante de la culture locale. Toutefois, c'est à Casablanca que son rapport à l'Aḥwach s'est transformé en un engagement soutenu et progressivement professionnalisé et spécialisé. La régularité des prestations, la multiplicité des contextes urbains de performance, ainsi que les interactions avec d'autres troupes lui ont permis de perfectionner ses compétences techniques, d'affiner son sens de la scène et de développer une véritable expertise reconnue. Selon Mohammed, ce parcours urbain renforce son prestige local : lors de ses retours au village, il est régulièrement sollicité pour prendre part aux rassemblements festifs, non seulement en tant que danseur mais aussi comme figure de référence en raison de sa maîtrise et de son lien profond avec cette tradition. Même

lorsqu'il se sent malade ou fatigué, il se dit habité par un sentiment de responsabilité vis-à-vis de sa communauté d'origine, où l'Aḥwach n'est pas seulement une performance mais un devoir collectif et un engagement moral. Cette dynamique illustre l'imbrication entre reconnaissance symbolique, responsabilité sociale et transmission patrimoniale qui sous-tend la pratique contemporaine de l'Aḥwach.

Toutefois, Mohammed reconnaît l'importance de maintenir un équilibre entre son travail formel chez Atlas Peintures et sa passion pour l'Aḥwach. Bien qu'il soit tenté de participer à des événements culturels prestigieux, il reste fidèle à sa promesse de « ne pas laisser l'Aḥwach compromettre sa stabilité professionnelle de salarié ». Il prend conscience des risques juridiques associés à la négligence de son emploi principal et s'efforce donc de limiter ses performances de l'Aḥwach aux weekends, réservant la semaine à son travail en entreprise.

La pratique de l'Aḥwach occupe une fonction charnière dans le parcours de Mohammed, en agissant comme un vecteur de reconnaissance à la fois dans l'espace urbain et rural. À Casablanca, elle lui ouvre l'accès à des réseaux associatifs et culturels, renforçant son inscription dans des dynamiques collectives de valorisation patrimoniale. En parallèle, elle consolide son ancrage identitaire et sa légitimité symbolique lors de ses retours au village, où son engagement artistique est perçu comme un signe de loyauté et de fierté culturelle. Ainsi, l'Aḥwach constitue pour lui un lien entre la ville et le village, lui permettant de garder vivante sa mémoire culturelle tout en s'adaptant à sa vie en mouvement. Il nous explique ainsi :

« Il y a des gens qui me respectent principalement pour l'aḥwaš. Pratiquer l'aḥwaš me donne beaucoup de notoriété soit ici à Casablanca soit au village. J'ai pu rencontrer plusieurs cadres à travers cet art. C'est d'ailleurs l'aḥwaš qui me permet aujourd'hui de faire votre connaissance. Et une fois que je porte ma tenue d'aḥwaš et que je mets mon poignard, xenjer, c'est comme si j'étais dans mon village.

Quand on allait passer à la télé, tout le village regardait et attendait l'émission avec impatience. Je me rappelle que c'était pendant le Ramadan. Tout le monde nous regardait à la télé et m'appelait pour me féliciter en me disant : « tu nous a honorés, on est fiers de toi ».

Et quand je revenais au village pour passer Leid Lekbir [la fête du sacrifice] avec ma mère, je réalisais que les gens, petits et grands, étaient très bien connectés et qu'ils étaient au courant de tout ce qui se passait au niveau de Casablanca. On m'appelle

« Rays » et « Bou aḥwaš », le Maître, au village ! Même les plus petits que je n'avais jamais rencontrés auparavant me connaissent ».

L'Aḥwach apparaît ainsi comme bien plus qu'une simple performance artistique : il constitue pour Mohammed un véritable exutoire, un espace de décompression face aux tensions du travail salarié et un moyen de restaurer un équilibre émotionnel. Sa dimension collective et participative contraste avec d'autres formes artistiques plus individualisées et exigeantes comme la *Tirruḡḡa*, souvent réservées aux initiés. À l'inverse, l'Aḥwach offre un cadre inclusif, où chacun peut trouver sa place, contribuant à renforcer les liens sociaux, la cohésion symbolique du groupe et le sentiment d'appartenance à une mémoire culturelle partagée.

À Casablanca, cette cohabitation de styles ne se limite pas à une simple juxtaposition esthétique : elle donne lieu à de véritables dialogues artistiques entre troupes issues de différentes aires culturelles. La ville devient ainsi un carrefour où se réinvente l'Aḥwach, dans une dynamique de métissage contrôlé, portée par une volonté affirmée de transmettre. Cette transmission s'opère à plusieurs niveaux : au sein même des troupes, où les anciens initient les plus jeunes aux chants, aux pas de danse et au maniement des instruments ; entre troupes, à travers des répétitions communes ou des ateliers organisés en amont des performances ; et lors des rencontres festives, où les espaces informels comme les coulisses, les places publiques, les maisons d'association, etc. deviennent des lieux d'apprentissage privilégiés. En sollicitant des artistes d'autres régions, comme lors de la célébration de Yennayer à la Marina, Mohammed ne cherche pas seulement à diversifier l'offre artistique de sa troupe ; il participe aussi à la construction d'un espace amazighe partagé, fondé sur la reconnaissance mutuelle et l'hospitalité symbolique. Dans ce contexte urbain marqué par la mobilité, l'Aḥwach s'impose comme un vecteur de recomposition identitaire collective, où les appartenances se négocient moins par l'origine tribale que par l'engagement dans un projet commun de préservation et de visibilité culturelle.

Ce portrait s'inscrit dans le prolongement de nos recherches sur les dynamiques migratoires et culturelles des populations amazighes en contexte urbain, avec un focus particulier sur Casablanca. À travers l'itinéraire de Mohammed Abi, salarié, entrepreneur culturel et Rays d'une troupe d'Aḥwach, c'est une trajectoire d'intégration, de transmission et de réinvention identitaire qui se dessine.

Notre posture d'enquête, menée à deux voix : l'une féminine, non locutrice amazighe, l'autre masculine et tachelhitophone, a permis de capter différentes facettes du récit de Mohammed. À moi-même, il offre un récit accessible, ponctué d'exemples et d'explications ; avec M. Oubenal, il engage une parole plus directe, entre pairs. Ces variations, loin d'être anecdotiques, révèlent la façon dont l'enquêté module sa parole en fonction du contexte relationnel, nous invitant à interroger notre propre place dans la production du savoir.

Le parcours de Mohammed donne à voir Casablanca comme un espace d'articulation entre le rural et l'urbain, entre les marges du Sud-Est (ici, Agdz) et le cœur économique du pays. S'y déploient des mobilités multiples, souvent soutenues par des figures féminines discrètes mais centrales : sa sœur, sa femme, piliers silencieux de sa trajectoire.

Cette dynamique s'inscrit dans une histoire plus ancienne. Plusieurs troupes d'Aḥwach émergent à Casablanca à partir de la fin des années 1970, dans le sillage de l'intensification des migrations en provenance du Souss. Le flux d'ouvriers, de commerçants et de travailleurs saisonniers, déjà signalé par R. Montagne²⁷⁹ après la Seconde Guerre mondiale, explose. Installés en famille, beaucoup cherchent à recréer des formes de sociabilité communautaire lors de leurs jours de repos.²⁸⁰ Dans un contexte où la culture amazighe reste non reconnue et peu visible dans l'espace public, ces rassemblements prennent place en marge de la ville, notamment dans la forêt de Bouskoura, le parc préfectoral d'Aïn Sebaâ ou les cascades près de l'Oued el-Maleḥ et plus récemment dans la forêt de Tamesna. Le choix de ces lieux traduit un besoin de réinvention du « chez-soi » dans un environnement urbain perçu comme étranger, et confère à la pratique de l'Aḥwach une fonction à la fois identitaire, sociale et symbolique.

Loin d'un simple retour à la tradition, l'engagement de Mohammed dans l'Aḥwach relève d'une recomposition active du patrimoine. Il adapte les formes, les publics et les contextes tout en inscrivant cette pratique dans une logique entrepreneuriale. Son groupe ne se contente pas de préserver un art rural : il en propose une version urbaine, mobile, rentable, au croisement des scènes communautaires et institutionnelles.

À travers son histoire, on entrevoit les tensions et les ressources qui traversent les trajectoires amazighes dans les métropoles marocaines : attachement au village natal, inscription dans l'économie formelle et informelle, usages pluriels du patrimoine, articulation entre ancrage

²⁷⁹ Robert Montagne, *Naissance du prolétariat marocain : enquête collective exécutée de 1948 à 1950*, Rabat, Centre Jacques Berque. [1951] 2016.

²⁸⁰ André Adam, « Les Berbères à Casablanca », *op. cit.*

identitaire et mobilité sociale. Mohammed ne se laisse enfermer dans aucune étiquette : Saḥraoui, Amazighe, citoyen, migrant, entrepreneur, artiste, il est tout cela à la fois.

Ce portrait, bien plus qu'un cas singulier, donne à voir de manière incarnée les dynamiques de réinvention culturelle à l'œuvre dans les contextes urbains marocains. À travers le parcours de Mohammed, c'est toute une génération de jeunes *Iṣelḥiyn* de Casablanca qui se dessine, tiraillée entre les exigences de la vie citadine, les aspirations professionnelles et le désir de préserver un lien actif avec leur héritage culturel. Son itinéraire met en lumière les formes d'engagement silencieuses mais puissantes par lesquelles l'attachement à l'Aḥwach s'affirme à la fois un mode d'expression identitaire, une ressource symbolique, et un levier de reconnaissance sociale.

4. Le tachelhit à l'épreuve de la ville : Défis de transmission et recompositions linguistiques de l'amazighité en contexte urbain et diasporique

La langue, comme vecteur premier d'une culture, constitue l'un des marqueurs les plus sensibles des processus de transmission identitaire. Comme l'observe A. Boukouss, une langue dotée d'un riche patrimoine écrit et oral acquiert un poids symbolique et social plus important qu'une langue cantonnée à un usage restreint.²⁸¹ L'amazighe, encore largement langue de tradition orale, conserve un répertoire foisonnant de poésie, de contes, de proverbes et de devinettes. Depuis quelques décennies, et notamment grâce aux initiatives institutionnelles et associatives, en particulier celles menées par l'IRCAM, il s'est enrichi d'une production écrite variée (romans, essais, théâtres, etc.) qui contribue à renforcer sa présence dans l'espace public, même si sa diffusion demeure encore concentrée dans des réseaux spécialisés. Cette dynamique ne suffit toutefois pas à enrayer les fragilités observées dans les milieux urbains non amazighophones, qu'ils soient marocains ou diasporiques, où la reproduction intergénérationnelle du tachelhit se heurte à de multiples obstacles, à la fois structurels, politiques et intimes. À Casablanca comme en région parisienne, principaux terrains de cette recherche, la famille amazighe devient ainsi le principal espace de résistance, mais aussi de renégociation, face à une dynamique dominante de substitution linguistique.

²⁸¹ Ahmed Boukous, *Revitalisation de l'amazighe*, Rabat, IRCAM, 2018, p. 46.

Cette section s'appuie sur une base empirique composite, notamment les analyses d'A. Boukouss²⁸² qui décrivent la situation actuelle de la langue amazighe au Maroc comme le produit de deux dynamiques opposées : d'une part, un processus historique d'attrition marqué par la réduction des usages, le recul du nombre de locuteurs et l'interruption de la transmission; d'autre part, les prémices d'une revitalisation portée par les récentes politiques linguistiques et culturelles. Cette perspective est mise en regard avec les matériaux recueillis par M. Oubenal dans son étude sur les dynamiques de rupture et de transmission de l'amazighe en milieu urbain non amazighophone²⁸³, ainsi qu'avec les résultats de la thèse doctorale de R. Sami sur transmission intergénérationnelle du tachelhit au Maroc et chez la diaspora en France.²⁸⁴ Inscrite dans une perspective glottopolitique, cette recherche sociolinguistique mobilise des enquêtes qualitatives et des observations participantes pour analyser le rôle central des familles tachelhitophones dans la régulation linguistique du tachelhit, aussi bien au Maroc qu'en contexte migratoire. Elle montre que la transmission de la langue amazighe dépend largement des pratiques et des stratégies langagières adoptées à l'échelle du foyer, au-delà des politiques linguistiques institutionnelles.

À ce corpus s'ajoutent les entretiens que j'ai moi-même réalisés dans le cadre de cette recherche doctorale entre 2018 et 2025, auprès de familles amazighophones établies à Rabat, Casablanca, Mohammedia, dans la vallée d'Arghen, ainsi qu'en Île-de-France. Cette approche croisée, fondée sur une méthodologie empirico-inductive, permet d'observer de manière située les logiques de transmission ou de déperdition du tachelhit, en fonction des contextes sociolinguistiques, des parcours migratoires et des représentations familiales du patrimoine linguistique.

C'est à partir de cet ensemble de références et de matériaux que l'analyse explore, dans les pages qui suivent, les dynamiques contrastées qui façonnent aujourd'hui la transmission et l'usage du tachelhit dans des contextes sociolinguistiques diversifiés.

Les parlers amazighes restent aujourd'hui fortement ancrés dans les régions rurales, montagneuses ou pré-désertiques, tout en s'implantant de plus en plus dans les villes sous l'effet combiné de l'exode rural, de l'urbanisation des zones amazighophones et des migrations externes. Cette dynamique, comme l'a montré A. Boukouss, s'inscrit cependant

²⁸² *Ibid.* pp. 39-325.

²⁸³ Mohamed Oubenal, « Rupture et transmission de l'amazighe en milieu urbain non amazighophone », Dans *Asinag* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 01 avril 2022, consulté le 22 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/asinag/304>

²⁸⁴ Radia Sami, *Transmission intergénérationnelle du tachelhit au Maroc et chez la diaspora en France. Étude de cas auprès de familles trigénérationnelles dans la région du Souss et en Île-de-France*, thèse de doctorat en sociolinguistique, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), soutenue en mai 2025, 420 p. (non publiée).

dans un contexte de marginalisation institutionnelle qui a fragilisé la langue et contribué, au fil de l'histoire, à la réduction du nombre de locuteurs par assimilation linguistique et culturelle.²⁸⁵ Selon A. Boukous, ce processus d'affaiblissement résulte du contact inégal entre langues, certaines disposant d'un pouvoir, d'un poids social et d'une valeur symbolique supérieurs. Il se traduit par une combinaison de facteurs : minoration du statut, exclusion institutionnelle des sphères clés comme l'école, les médias ou la culture, réduction de la communauté parlante, faible valorisation économique, affaiblissement des fonctions sociolinguistiques et substitution progressive d'une langue seconde à la langue première. Toujours selon lui, l'histoire des langues montre que ce phénomène d'étiollement et d'obsolescence est largement attesté, touchant aussi bien des langues prestigieuses, comme l'égyptien ancien ou le latin, que des langues minoritaires privées de reconnaissance et de transmission intergénérationnelle.²⁸⁶

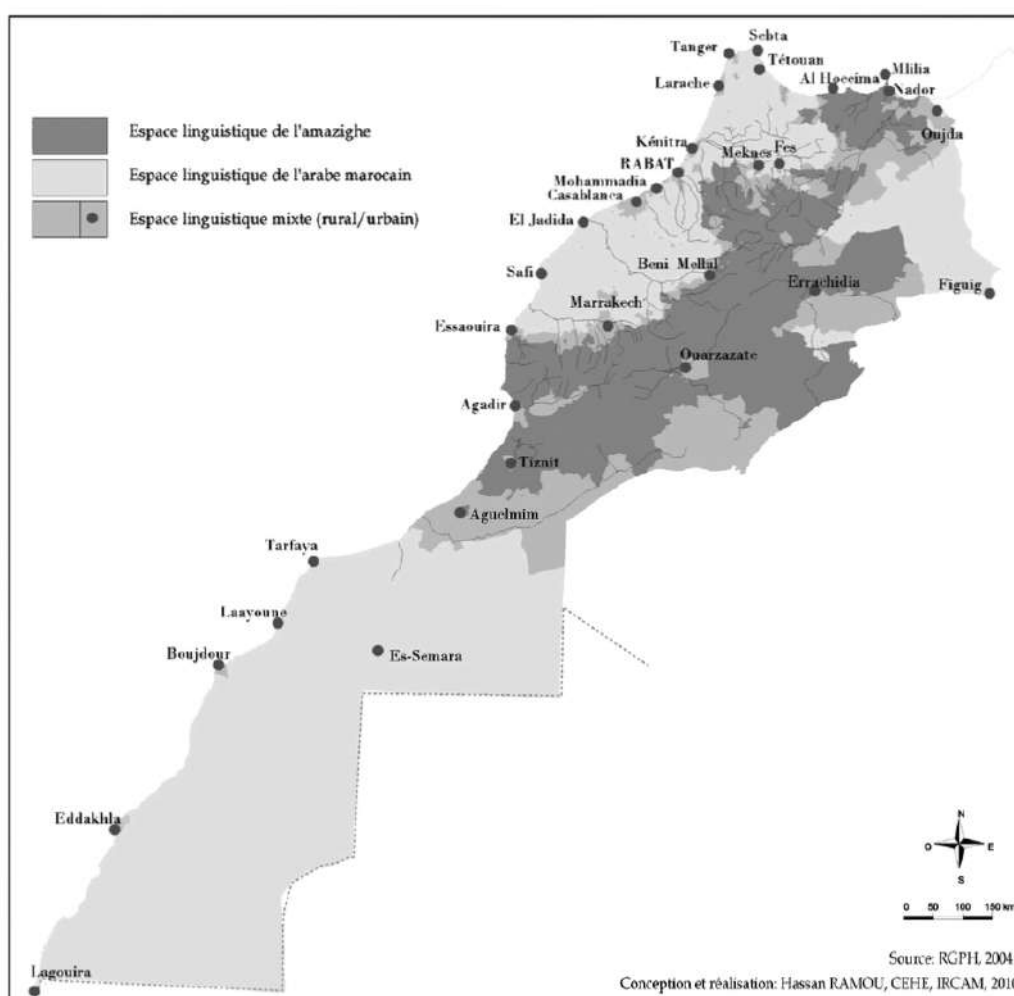


Figure 9 : Carte linguistique du Maroc.

Source : Ahmed Boukous, *Revitalisation de l'amazighe*, Rabat, IRCAM, 2018, p. 17.

²⁸⁵ Ahmed Boukous, *Revitalisation de l'amazighe*, Rabat, IRCAM, 2018, p. 21.

²⁸⁶ *Ibid.*, pp. 75-76.

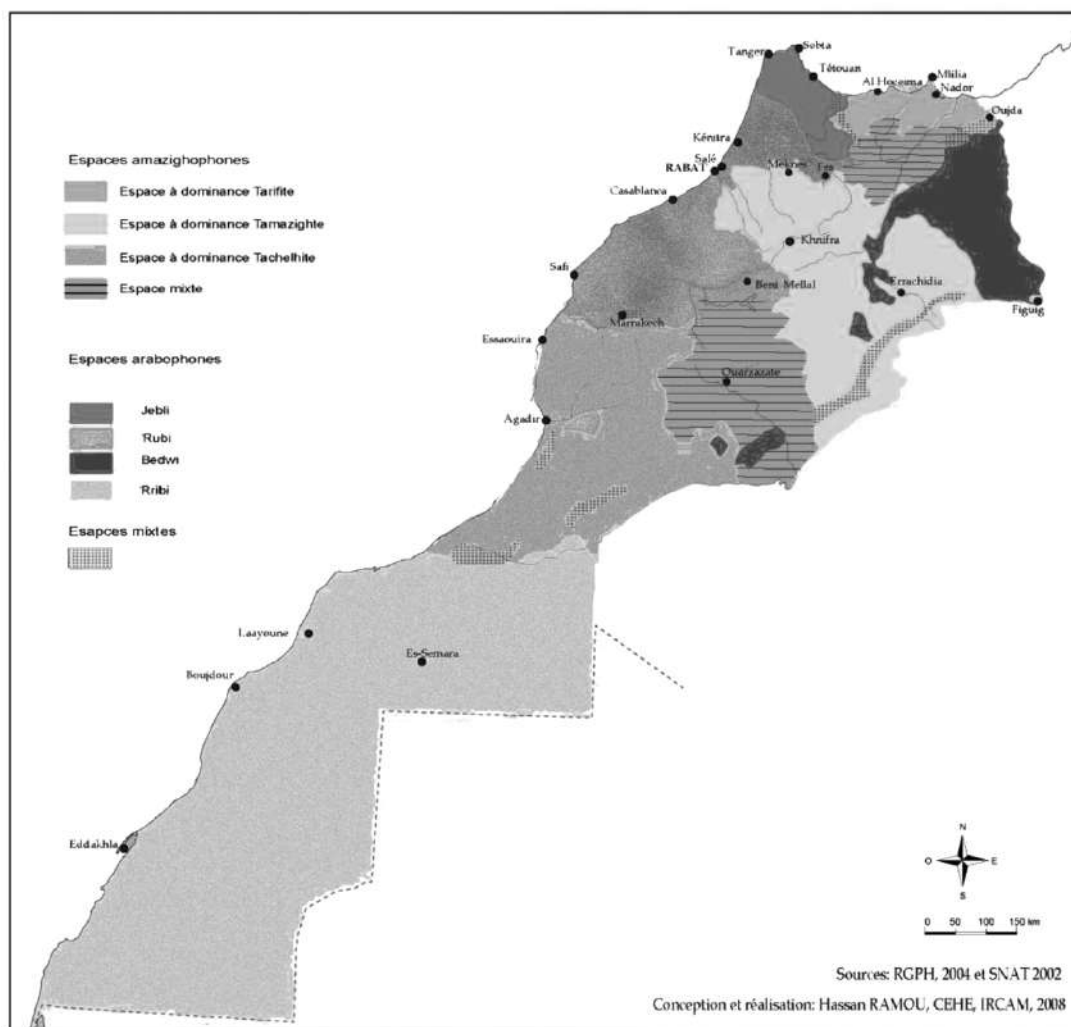


Figure 10 : La localisation des dialectes et des parlers amazighes et arabes sur le territoire marocain.

Source : Ahmed Boukous, Revitalisation de l'amazighe, Rabat, IRCAM, 2018, p. 22.

Les données issues du terrain convergent vers un constat partagé : dans les milieux urbains non amazighophones, la transmission du tachelhit n'est ni linéaire ni garantie. Elle se confronte aux impératifs d'intégration, à la pression des langues dominantes, mais aussi à des arbitrages familiaux souvent silencieux. Dans son étude sur la rupture linguistique en milieu non-amazighophone, M. Oubenal souligne que la rupture linguistique commence dès la première génération d'installation. Non pas par rejet explicite, mais sous l'effet d'une logique adaptative, où la darija et le français sont perçus comme les langues de la scolarité, de la citoyenneté et de la mobilité sociale.²⁸⁷

²⁸⁷ M. Oubenal, *op. cit.*, p. 61.

Ce processus se manifeste par une forme de diglossie affective²⁸⁸ : les parents continuent à échanger entre eux en tachelhit, mais s'adressent à leurs enfants en darija. Cette dissociation linguistique contribue à l'émergence d'une compétence passive chez les plus jeunes, qui comprennent la langue amazighe sans la parler, ou ne la parlent qu'avec difficulté, l'associant à l'univers rural ou à des registres sociaux perçus comme inférieurs.

Cette réalité n'est pas uniquement l'affaire des autres. Dans une démarche d'« *anthropologie chez soi* », je me rends compte qu'elle traverse ma propre histoire familiale. Mes grands-parents, tous deux tachelhitophones, ne parlaient jamais leur langue à leurs enfants, se contentant de l'utiliser entre eux. Mon père ne l'a donc pas apprise, et moi non plus, ni mes cousins. Un jour, j'ai interrogé ma défunte grand-mère, paix à son âme, sur ce choix ; elle m'a répondu, dans un mélange de lucidité et de regret :

*« Ça n'allait leur servir à rien de toute façon. À Marrakech, tout le monde parle darija, seul moul lhanout parle tachelhit. Je n'ai pas eu le réflexe, en tout cas. Mais maintenant que tu me le demandes, je réalise que c'est bien dommage ! Je n'ai jamais pensé qu'un jour, le tachelhit prendrait de l'ampleur et que ma petite-fille me poserait cette question »*²⁸⁹

Ce témoignage, à la fois intime et emblématique, illustre avec acuité la manière dont les logiques d'adaptation urbaine peuvent conduire, souvent de façon involontaire, à l'interruption de la chaîne de transmission linguistique. Le foyer y apparaît comme un espace décisif, à la fois protecteur et vulnérable, où se jouent les arbitrages linguistiques les plus sensibles. Au cœur de cette scène domestique, la mère, figure pivot de la socialisation précoce, joue un rôle déterminant. Dans de nombreuses familles amazighophones, c'est elle qui détient la mémoire des mots premiers, des chants, des récits transmis à voix basse dans l'intimité du quotidien. Or, lorsqu'elle renonce à parler tachelhit à ses enfants, souvent par souci d'intégration ou de conformité aux normes linguistiques dominantes, c'est tout un univers symbolique qui s'éteint silencieusement.

Cette logique d'effacement linguistique se prolonge et s'intensifie dans les familles amazighes de la diaspora, notamment en France, où la prédominance du français, langue unique de l'école, de l'administration et des médias, s'inscrit dans une idéologie

²⁸⁸ Le rapport émotionnel contrasté aux différentes langues parlées.

²⁸⁹ Entretien personnel avec ma défunte grand-mère, Lalla Zineb Boutaznadit (paix à son âme), sur la non-transmission du tachelhit dans notre famille (Elidrissi Raghni), 2023.

assimilationniste ancienne, construite sur un modèle de monolinguisme d'État.²⁹⁰ Comme l'a montré A. Filhon, parmi les langues d'immigration les plus parlées en France, l'arabe et le portugais arrivent en tête, toutes deux transmises de façon « habituelle » par l'intermédiaire des deux parents. Les langues issues d'immigrations plus anciennes, comme l'espagnol ou l'italien, connaissent davantage une transmission « occasionnelle », souvent assurée par un seul parent. Le « berbère », entendu ici comme le tamazight, se classe en septième position, derrière ces langues et devant certaines langues africaines et asiatiques. Sa transmission, le plus souvent « habituelle », traduit le fait qu'il est encore largement acquis des deux parents au pays d'origine, avant la migration.²⁹¹ Ce constat souligne à la fois la relative vitalité de la langue chez les primo-migrants et le risque d'une érosion rapide dans les générations suivantes, lorsque le français s'impose comme langue exclusive dans l'espace public et éducatif.

Cette observation a trouvé écho lors de mon entretien avec Mohamed Ouchtaine à Paris. Interrogé sur la place du tachelhit dans sa famille et si ses enfants, nés en France, parlaient le tachelhit. Il m'a répondu avec une pointe de regret :

*« Malheureusement, pas autant que je le souhaiterais. Quand ils étaient tout petits, on ne leur parlait qu'en tachelhit à la maison, et ils le comprenaient, ils le parlaient même un peu. Mais à mesure qu'ils ont grandi, les choses ont changé. L'école a pris le dessus, le français est devenu leur langue principale, et ils ont commencé à imposer leur propre langue choisie. Le darija est aussi entré dans leur quotidien, notamment pour parler avec les autres membres de la communauté marocaine »*²⁹²

*Le tachelhit, lui, est resté la langue des grands-parents. Quand on allait au bled, ils l'utilisaient pour communiquer avec leurs aînés, parce qu'il n'y avait pas d'autre moyen. Mais même là, avec le temps, ils ont commencé à parler en français avec leurs amis du village, comme pour montrer qu'ils maîtrisaient une langue étrangère. Petit à petit, à la maison aussi, ils ont commencé à répondre en français. On a tout essayé, tous les moyens possibles pour maintenir le tachelhit. Mais aujourd'hui, c'est le français qui domine. Ils comprennent encore notre langue, mais s'ils ne la pratiquent pas, elle finira par se perdre »*²⁹³

²⁹⁰ Alexandra Filhon, « Transmission familiale des langues en France : évolutions historiques et concurrences », dans *Annales de démographie historique*, vol. 119, n° 1, 2010, p. 205-222. DOI: <https://doi.org/10.3917/adh.119.0205>

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 206-207.

²⁹² Entretien avec Mohamed Ouchtaine, vétéran de l'Aḥwach en Île-de-France, réalisé à Paris le 15 février 2024.

²⁹³ *Ibid.*

Il a poursuivi, avec une certaine résignation :

*« Mais on n'y peut rien. Il faut aussi comprendre la complexité de leur identité. Ils sont à la fois amazighes, français et marocains. Trois appartenances, trois langues, et forcément, c'est la langue du quotidien, celle du lien social, qui finit par dominer. Le français, c'est l'école, les amis, la vie de tous les jours. Alors même si on essaie de garder le tachelhit à la maison, ce n'est plus suffisant »*²⁹⁴

L'enquête menée par R. Sami dans le cadre de sa recherche doctorale corrobore ce diagnostic. Malgré les difficultés, certaines familles mettent en place des stratégies de préservation : parler tachelhit dès la petite enfance, organiser des voyages au village, inscrire les enfants dans des cours de langue ou des associations culturelles. La transmission devient alors un acte intentionnel, voire politique, une manière de résister à l'érosion identitaire et à la logique d'effacement.²⁹⁵

Dans ce contexte, la langue n'est plus seulement un outil de communication : elle devient un indicateur de positionnement social et de négociation identitaire. Lors d'un autre échange, M. Ouchtaine m'a raconté une anecdote révélatrice. Il évoque un *fqih* originaire du Souss, installé depuis plusieurs années en région parisienne, qui les invitait régulièrement chez lui. Bien qu'issu d'une famille tachelhitophone, ce dernier avait fait le choix d'élever ses enfants exclusivement en darija et en arabe classique. Taquin, M. Ouchtaine lui demande un jour pourquoi il ne parle jamais tachelhit, ni avec ses enfants, ni dans son quotidien. La réponse du *fqih* est sans équivoque : *« Le darija, c'est la langue du Maroc. Il faut être réaliste. Si mon fils débarque au Maroc et se présente devant la police des frontières, est-ce qu'il va leur parler en tachelhit ? S'il a besoin d'un papier à la circonscription, moqataa, est-ce qu'il va faire sa demande en tachelhit ? Le darija, c'est la langue de la pratique. C'est comme ça qu'il va gérer ses intérêts dans son pays. Le tachelhit ne va lui servir à rien »*²⁹⁶

Ce positionnement utilitariste repose sur une hiérarchie implicite des langues, où le tachelhit est relégué à un statut domestique, folklorique, sans valeur instrumentale. Cette logique rejoint l'analyse de L-J. Calvet, pour qui les langues dominantes tendent à marginaliser les idiomes minoritaires sur les marchés linguistiques, en les privant de fonction sociale reconnue.²⁹⁷

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ Radia Sami, *op. cit.* Thèse de doctorat non publiée.

²⁹⁶ Entretien avec Mohamed Ouchtaine, vétéran de l'Aḥwach en Île-de-France, réalisé à Paris le 15 février 2024.

²⁹⁷ Isabelle Pierozak, « Calvet, Louis-Jean., Pour une écologie des langues du monde. Paris, Plon, 1999, 304 p. », dans Cahiers d'études africaines [En ligne], 163-164 | 2001, mis en ligne le 22 novembre 2013,

Les entretiens que j'ai menés confirment cette ambivalence : dans certains foyers, le tachelhit survit à travers les conversations intergénérationnelles, parfois ritualisées ; dans d'autres, il s'éteint progressivement, remplacé par le français ou la darija. Pourtant, des signes de réappropriation émergent chez les jeunes : à travers la musique, les réseaux sociaux, les cours de danse ou de langue amazighe, une forme de curiosité, sinon de fierté, renaît.²⁹⁸

J'ai eu l'occasion d'interviewer Ikram Essaghir, une jeune femme rifaine que j'ai toujours admirée et que j'ai d'abord découverte à travers ses morceaux de musique en Tarifit et ses postes sur les réseaux sociaux. Née et élevée à Barcelone dans une famille monoparentale, Ikram incarne une trajectoire diasporique marquée par une forte conscience linguistique et identitaire. Elle me confie avoir grandi entre deux langues : le Tarifit, parlé exclusivement à la maison avec sa mère, et l'espagnol, langue de l'école, des amis et de l'espace public. « *À la maison, c'était uniquement le Tarifit, et l'espagnol pour tout le reste* »²⁹⁹, explique-t-elle. Le darija, quant à lui, n'a jamais été une langue familière ni même reconnue comme telle dans son quotidien. Elle ne le découvre que de façon incidente, en entendant sa mère échanger avec ses amies marocaines. Elle se rappelle une scène fondatrice : « *Je ne savais même pas que je comprenais le darija, jusqu'au jour où ma mère m'a envoyée chez une amie à elle qui parlait tangérois. Cette femme a commencé à mal parler de ma mère devant moi, en pensant que je ne comprenais pas. C'est à ce moment-là que j'ai réalisé que je comprenais tout, même si j'étais incapable de répondre en darija* »³⁰⁰

Aujourd'hui encore, à 23 ans, Ikram affirme « apprendre le darija comme une langue étrangère », soulignant que sa langue d'ancrage, celle de l'intimité et de l'expression artistique, reste le Tarifit. Ce lien fort avec sa langue maternelle l'amène à formuler une identification claire : « *Ce lien avec la langue m'a donné conscience de mon identité. Je me sens plus rifaine que marocaine* »³⁰¹. À travers ses mots se dessine une expérience de la transmission linguistique marquée par une forme de diglossie affective, où les hiérarchies symboliques entre langues se doublent d'une réappropriation intime de la langue minorée comme vecteur de fierté, de création et de résistance identitaire.

consulté le 09 juin 2025. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/131> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/131>.

²⁹⁸ Données empiriques recueillies dans le cadre d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2024 auprès d'une vingtaine de militants amazighes, de vétérans de l'Aḥwach et de présidents d'associations culturelles amazighes à Arghen, à Casablanca et en Île-de-France.

²⁹⁹ Entretien ethnographique détaillé avec Ikram Essaghir, jeune artiste rifaine née et basée à Barcelone. Réalisé à Rabat, le 12 mai 2025.

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*

Avec le temps, ce lien à la langue maternelle s'est mué en responsabilité artistique et culturelle. Ikram, qui chantait initialement en espagnol, a progressivement ressenti la nécessité de chanter en Tarifit. Ce basculement vers sa langue d'origine ne relève pas pour elle d'un simple choix esthétique, mais d'un engagement personnel à faire vivre un patrimoine fragile à travers l'art et la musique. Pour elle, transmettre le Tarifit par la musique, c'est honorer ses racines et offrir une visibilité nouvelle à une langue trop souvent marginalisée, comme elle me l'explique ici :

« Je me suis mise à chanter en Tarifit parce que j'ai senti que c'était à moi de le faire. C'est ma langue, c'est ce que je suis. Quand je chante en Tarifit, j'ai l'impression de parler pour ma mère, pour ma grand-mère. C'est comme si je portais quelque chose de précieux qu'il ne faut pas laisser disparaître »³⁰²

Ce geste de réappropriation, profondément ancré dans le vécu diasporique, fait de la langue non seulement un marqueur d'identité, mais un support actif de transmission intergénérationnelle. Chez Ikram Essaghir, comme chez d'autres jeunes artistes amazighes avec qui j'ai eu l'opportunité d'échanger, les langues minorées trouvent dans la création musicale une scène de résonance, un espace de revalorisation et une modalité d'existence contemporaine.

Au final, comme le rappelle C. Hagège, « la parole est fugitive, mais la langue ne meurt pas tout à fait »³⁰³ ; elle s'éteint surtout par défaut de transmission. Or, la transmission ne se décrète pas : elle se construit d'abord dans l'intimité du foyer, à travers une berceuse, un mot doux, une confidence murmurée en tamazight et toutes ses variantes. C'est dans ces gestes ordinaires que se joue la continuité ou l'érosion du patrimoine linguistique. Dans ce processus, la famille, et plus particulièrement la mère, incarne à la fois un rempart potentiel contre l'oubli et, parfois, le premier maillon manquant de la chaîne mémorielle. Ainsi, la famille peut être envisagée comme un acteur glottopolitique central, au sens que donne É. Lebreton, F. Leconte et C. Pradeau à la notion de « glottopolitique domestique » : un espace où s'articulent choix linguistiques quotidiens et conscience identitaire.³⁰⁴

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ Claude Hagège, *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 10.

³⁰⁴ Émilie Lebreton, Fabienne Leconte et Coraline Pradeau (dir.), « Glottopolitiques engagées et solidaires : contextes, idéologies, histoire », dans *Glottopol*, n° 36, 2022, [En ligne], mis en ligne le 01 janvier 2022, consulté le 9 août 2025. URL : <https://journals.openedition.org/glottopol/684> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/glottopol.684>

Conclusion

Ce chapitre a interrogé, à travers des matériaux ethnographiques et des regards croisés, les formes contemporaines de transmission, de réinvention et parfois de rupture de l'amazighité en contexte urbain et diasporique. Il a montré comment, dans les espaces métropolitains comme Casablanca, Paris et Barcelone, l'identité amazighe ne se donne plus comme un héritage monolithique transmis de manière linéaire, mais comme un tissu complexe d'attachements, de renoncements, de réactivations. À travers les discours ethnographiques collectés, la ville n'apparaît pas uniquement comme un lieu d'effacement ; elle devient un terrain de recomposition où les individus et les familles redéfinissent quotidiennement leurs liens aux langues, aux pratiques rituelles, aux appartenances collectives.

La trajectoire de Mohammed, Rays d'Aḥwach casablancais, en est une illustration incarnée : il montre comment les traditions rurales, transplantées en ville, peuvent être réappropriées comme levier identitaire, ressource économique et acte de résistance culturelle. À l'autre extrémité du spectre, les difficultés qu'éprouvent de nombreuses familles à transmettre le tamazight et en particulier le tachelhit d'une génération à l'autre mettent en lumière les tensions structurelles qui affaiblissent les langues amazighes dans des contextes dominés par d'autres idiomes : darija, français, espagnol, arabe standard, ou encore diverses langues locales, selon le pays ou la ville d'accueil des familles migrantes. Ce paradoxe fonde l'expérience amazighe contemporaine : une fidélité à la mémoire qui ne va plus de soi, et une transmission qui, pour se maintenir, doit désormais être portée par des choix explicites, parfois militants.

Les témoignages recueillis qu'ils soient ceux de familles établies dans les villes marocaines, de grands-parents en région parisienne ou de femmes portant la mémoire chantée dans l'intimité des rituels convergent vers une même vérité : la transmission ne peut être pensée indépendamment des conditions sociales, des contextes politiques et des reconfigurations familiales qui l'entourent. Elle n'est jamais purement linguistique ou culturelle ; elle est aussi émotionnelle, stratégique, incarnée. Comme l'a souligné C. Hagège, « pour comprendre à quel événement correspond exactement la disparition des langues, et pourquoi elle est si différente de celle d'autres espèces, il convient de définir un attribut essentiel : la parole. La parole est fugitive, mais la langue ne meurt pas tout à fait »³⁰⁵. C'est pourtant souvent dans

³⁰⁵ C. Hagège, *op. cit.* p. 10.

les silences du foyer, dans les berceuses oubliées ou les mots tus, que commence cette érosion.

Mais cette même parole peut renaître, portée par des choix individuels et collectifs, des pratiques artistiques, des réseaux associatifs, des formes d'expression hybrides où l'amazighité urbaine affirme de nouvelles configurations. Plutôt qu'une représentation figée du folklore ou d'une authenticité perdue, c'est une amazighité en mouvement qui se donne à voir, négociée, performée, investie dans l'ordinaire des existences citadines et diasporiques.

Ainsi, ce chapitre n'a pas seulement restitué des observations ethnographiques : il a esquissé une cartographie sensible des enjeux contemporains de la mémoire amazighe, dans ce qu'elle a de plus vivant, de plus conflictuel, mais aussi de plus résilient. Ce qui se joue, à travers les pratiques culturelles, les luttes langagières et les récits intimes, c'est la capacité des communautés amazighes à maintenir, dans les interstices du quotidien, les conditions d'une transmission active, critique, et durable de leur identité. Non pas pour figer cette dernière, mais pour en faire le lieu d'un devenir commun, à la fois enraciné et ouvert.

Partie II

Le cœur battant du Souss : L'Aḥwach et ses variantes locales

Chapitre 4 : L'*Amarg* : Une tradition à l'épreuve du temps

Introduction

Le mot *Amarg*, porteur d'une polysémie qui évoque à la fois la douleur, le chant, l'amour et la mélancolie, condense la densité affective et existentielle de cette parole chantée, où s'entrelacent émotions, récits de vie, visions du monde et représentations collectives. Parmi les formes d'expression les plus emblématiques de la culture amazighe du Sud marocain, l'*Amarg* occupe ainsi une position centrale, tant sur le plan esthétique que symbolique. Dans l'imaginaire collectif, il ne se réduit pas à une simple performance artistique, poétique ou musicale : il s'impose comme un système expressif à part entière, articulant mémoire, émotion, langage, mouvement et rituel, inscrit dans une oralité profondément ancrée dans les structures sociales amazighes et la transmission intergénérationnelle. Comme l'exprime poétiquement A. Skounti, « l'*Amarg* incarne l'amour, la douleur de l'amour, la nostalgie des êtres et des espaces chers, rejoignant ainsi d'autres traditions de l'âme, telles que le *Blues* américain ou le *Fado* portugais, où la musique devient à la fois cri et caresse, mémoire et consolation »³⁰⁶.

À l'heure où les sociétés amazighes sont traversées par de profondes mutations : migrations internes, transnationales et diasporiques, échanges accrus avec les espaces urbains, mondialisation, et exposition continue aux flux culturels et médiatiques contemporains, l'*Amarg* se trouve confronté à de nouveaux enjeux. Il se transforme, s'adapte, parfois se fragilise, oscillant entre la préservation d'un patrimoine immatériel et la réinvention de ses formes. C'est cette tension entre permanence et changement, entre fidélité à la tradition et ouverture à l'innovation, que ce chapitre se propose d'examiner.

Ce chapitre propose une analyse approfondie de l'*Amarg* en tant que pratique artistique et sociale, à la croisée de la langue, du geste, du rituel et de l'émotion. Il s'ouvre par une première section consacrée à l'*Amarg* comme vecteur de mémoire collective, retraçant ses origines, ses fonctions sociales et son inscription dans les dynamiques historiques du Sud marocain. Une deuxième section s'attarde sur les dimensions linguistiques et poétiques de cette pratique, en analysant les structures formelles, les métaphores récurrentes, et les rythmes propres aux formes chantées.

³⁰⁶ Échange avec Ahmed Skounti, Juillet 2025.

La troisième section est dédiée aux outils et aux espaces qui encadrent et donnent corps à la performance de l'*Amarg* : les costumes traditionnels, les instruments de musique, l'*Azemz* comme temps sacré de l'art, l'*Assays* comme espace rituel, et les différents contextes où se manifeste cet art, le plus souvent étroitement liés aux événements structurants de la vie communautaire. Ensuite, la quatrième section propose une exploration des différentes formes expressives de l'*Amarg* : poétique, vocale, mélodique, instrumentale et corporelle en les replaçant dans une logique d'interdépendance performative.

Cette analyse se prolonge, dans la cinquième section, par l'identification de plusieurs modèles artistiques distincts au sein de l'*Amarg*, fondés sur des agencements spécifiques entre textes, musique et mise en scène. Ces modèles révèlent la capacité de cette tradition à se structurer selon des logiques internes tout en restant perméable aux influences extérieures.

Les deux dernières sections du chapitre abordent les enjeux contemporains qui traversent l'*Amarg* : d'une part, les tensions entre authenticité, folklorisation et transformation ; d'autre part, la dynamique d'adaptation et de transmission qui permet à cet art de s'inscrire dans la modernité sans nécessairement rompre avec ses ancrages traditionnels.

En retraçant ce parcours, il s'agit de rendre hommage à ce que je propose d'appeler un « écosystème artistique » : un espace dynamique où s'articulent performances collectives, transmission intergénérationnelle, ancrage territorial et expression poétique du vécu. L'*Amarg* y apparaît comme un lieu de négociation et de créativité, où se rejouent en permanence les questions d'identité, de mémoire et de rapport au monde. Étudier l'*Amarg*, c'est ainsi interroger la manière dont une société longtemps minorisée par les politiques de standardisation culturelle parvient à maintenir vivant un art fondé sur l'oralité, tout en répondant aux défis du présent.

1. L'*Amarg* comme vecteur de la mémoire collective amazighe : Origines et évolution

L'*Amarg*, (ⵎⴰⵔⵖ), est un terme d'origine amazighe qui désigne un art intégrant la poésie, la musique et l'expression identitaire. Il constitue une composante fondamentale du patrimoine immatériel des Amazighes du Sud-ouest, souvent transmis par des pratiques orales et artistiques portées par des valeurs culturelles et historiques profondes. Le mot *Amarg* est polysémique, évoquant des notions variées telles que l'expression poétique, l'introspection ou

encore l'idée d'abri ou de maison familiale, selon les dialectes et contextes régionaux. Par son étymologie et ses usages, l'*Amarg* reflète une richesse symbolique intimement liée à la vie quotidienne des communautés amazighes. Comme l'exprime avec justesse Cet art traduit à la fois une quête d'harmonie collective et une introspection individuelle, s'inscrivant dans une dynamique culturelle de transmission et de réinterprétation.

Il est tout aussi nécessaire, selon moi, de critiquer pour mettre en lumière les vérités historiques enfouies liées à l'*Amarg*, souvent altérées ou déformées, que de célébrer la jeunesse dynamique qui s'efforce de restaurer ces vérités oubliées. C'est dans cette perspective que s'inscrit cette recherche, en interrogeant les processus de transmission, de transformation et de réinterprétation des arts de l'*Amarg*, dont l'Aḥwach, à travers différentes époques et contextes sociaux. Ce qui suscite une véritable émotion, c'est lorsque la mémoire populaire évoque les jours révolus à travers les chants et les danses amazighes, qui perpétuent le souvenir d'hommes et de femmes ayant marqué leur époque. Comme le souligne B. Oubella, l'*Amarg* incarne à la fois un héritage ancestral et un espace de renouveau culturel. Pour reprendre ses mots : « En ce qui concerne l'*Amarg*, au-delà de sa valeur artistique qui nous remplit de fierté, il représente un héritage civilisationnel amazighe. Cet art a servi de registre monumental, préservant notre langue à travers des périodes historiques marquées par le risque de disparition. Il constitue un trésor vaste et une fenêtre précieuse sur des connaissances littéraires, historiques et sociales »³⁰⁷.

2. Analyse linguistique et poétique

Si l'*Amarg* incarne une mémoire vivante et un mode d'expression artistique, son étude soulève néanmoins une question fondamentale : celle des terminologies artistiques et de leur usage dans la région du Souss et au-delà. La première problématique qui se pose lorsqu'on aborde l'*Amarg* sous un angle académique concerne les divergences autour de la définition et de la signification de ses terminologies. En réalité, cette problématique ne se limite pas aux arts de la place publique, l'*Assays* (ⴰⵙⵔⴰⵢⵙ), mais s'étend à l'ensemble des études sur la culture amazighe, représentant un défi majeur pour les chercheurs. L'absence d'un référentiel lexical unifié a conduit à une diversité d'interprétations et d'usages, où chaque région et chaque praticien confèrent à certains termes des nuances spécifiques.

³⁰⁷ Brahim Oubella, « Iṣkaliyyat amarg bayna al-aṣala wa al-ḥadata » [La problématique de l'*Amarg* entre authenticité et modernité], dans *La culture Tamazight entre la Tradition et la Modernité : Tawsna Tamazight Ger Tamyurt d Tinayt*, Agadir, Association de l'Université d'été d'Agadir, 1996, p. 105.

Bien que largement employé, le terme *Amarg* revêt une multiplicité d'interprétations, reflétant ainsi la diversité de ses usages et de ses significations. Dans divers forums culturels, il est parfois utilisé pour désigner la poésie traditionnelle, parfois pour englober l'ensemble des expressions artistiques de l'*Aḥwach* (ⵎⵔⵎⵓⵙ), tandis que certains en limitent l'usage au seul cadre de l'*Assays*. Cette pluralité d'interprétations témoigne de la richesse sémantique et symbolique du mot, qui dépasse largement son usage en tant que simple désignation d'un art poétique ou musical.

Selon B. Oubella, il est essentiel de structurer ces terminologies en trois grandes catégories :

1. Les termes explicites : Ils possèdent une racine verbale claire et ne posent aucun problème quant à la détermination de leur concept et de leur signification.
2. Les termes d'origine amazighe : Ils n'ont pas de racine verbale, mais leur sens est largement influencé par leur usage et leur signification dans le contexte des performances artistiques, observés directement sur le terrain.
3. Les termes empruntés à d'autres langues : Notamment à la langue arabe, ces mots ont été intégrés dans le lexique amazigh, « amazighisés » par les praticiens et progressivement adoptés au sein des arts de l'*Assays*.³⁰⁸

L'*Amarg*, de par sa complexité et son enracinement dans la culture amazighe, se trouve au carrefour de ces différentes catégories linguistiques. Son usage ne se limite pas à la seule performance musicale ou poétique, mais s'étend à une dimension plus large, englobant des aspects sociaux, symboliques et émotionnels. L'absence d'un corpus lexicographique spécifique à ces formes artistiques rend nécessaire, selon B. Oubella, une approche ancrée dans l'observation de terrain et la transmission orale des praticiens. C'est à partir de cette immersion que l'on peut comprendre les nuances et les évolutions des terminologies artistiques amazighes et, par extension, mieux appréhender le rôle de l'*Amarg* dans la préservation et l'évolution du patrimoine immatériel amazighe.³⁰⁹

Comme l'affirme B. Oubella, dans la langue du Souss, le tachelhit, et en partant de la racine verbale, le verbe « Rrg » est utilisé avec le sens de « casser », et ses dérivés apparaissent dans plusieurs contextes proches du terme « *Amarg* ». Dans le domaine de l'*Aḥwach*, par exemple, ces termes peuvent également désigner un acte de percussion, tant au sens propre qu'au sens figuré. Parmi ces dérivés, on trouve des mots évoquant le choc ou la fracture, tels que

³⁰⁸ Brahim Oubella, *Amarg n Usays, muqaraba anṭrubulujiya li-funun al-luḡa al-amaziḡiyya* [*Amarg de l'Assays : approche anthropologique des arts de la langue amazighe*], Agadir, Souss Impression, 2012, pp. 42-43.

³⁰⁹ *Ibid.*

une action de frappe violente, rappelant la dimension percussive et rythmique de cet art. Ces expressions, loin d'être de simples descriptions, traduisent la nature performative et corporelle de l'*Amarg*, où langage, musique et mouvement s'entrelacent pour créer une expérience immersive et collective.

3. Les outils et espaces de l'*Amarg*

Les outils et les espaces de pratique de l'*Amarg* occupent une place essentielle dans la préservation et la transmission de ses arts, tout en assurant le maintien de la qualité esthétique et culturelle. Profondément enracinés dans la tradition amazighe, ces éléments reflètent à la fois la richesse d'un patrimoine immatériel et la nécessité d'une adaptation continue aux transformations sociales et économiques. Dans ses travaux, A. Skounti ³²⁰ souligne l'importance d'aborder le patrimoine culturel immatériel comme une construction dynamique, liée aux contextes sociaux et historiques qui l'entourent. Il insiste sur l'interconnexion entre les pratiques immatérielles et leur ancrage dans des éléments matériels, tout en mettant en avant le rôle des communautés dans la préservation et la réinvention de leurs traditions.³²¹ Cette perspective éclaire le rôle crucial des espaces de l'*Amarg*, tels que l'*Assays*, qui ne sont pas de simples lieux physiques, mais des espaces symboliques où s'expriment et se transmettent les valeurs identitaires amazighes. Ces espaces, en évoluant avec les transformations sociétales, continuent de jouer un rôle central dans le maintien de cet art vivant, tout en assurant son adaptation aux enjeux contemporains. Chaque outil, qu'il soit matériel ou immatériel, joue un rôle spécifique dans la préparation et l'exécution de l'*Amarg*. Par exemple, « *Ibkas* » (ⵉⵔⵏⵉⵙ), qui désigne la préparation rigoureuse à la performance, souligne l'importance de la discipline et de l'attention au détail. À cela s'ajoutent les costumes traditionnels, portés aussi bien par les hommes que par les femmes, qui incarnent une esthétique à la fois symbolique et fonctionnelle. De même, la vigilance et la concentration de l'artiste sont essentielles pour garantir une performance réussie.

Dans les sous-parties qui suivent, chaque outil et composante sera analysé en détail, qu'il s'agisse des aspects matériels comme le costume ou immatériels tels que la posture et l'état

³²⁰ Ahmed Skounti, « Éléments pour une théorie du patrimoine culturel immatériel », dans Ahmed Skounti et Ouidad Tebbaa, *De l'immatérialité du patrimoine culturel*, Rabat/Marrakech, Bureau régional de l'UNESCO à Rabat et Équipe de recherche Culture, patrimoine et tourisme, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Université Cadi Ayyad, 2011, pp. 21-31.

³²¹ *Ibid.*

d'esprit requis. Cette exploration mettra en lumière la manière dont ces éléments contribuent à faire de l'Amarg une expérience artistique harmonieuse, tout en affirmant son importance en tant qu'expression culturelle intemporelle.

3.1. Les costumes traditionnels

Les costumes traditionnels des artistes de l'Amarg jouent un rôle fondamental dans leurs performances, transcendant leur simple fonction vestimentaire pour devenir des symboles puissants de l'identité collective amazighe. Chez les hommes, le turban blanc (Tarzzit, ⵜⴰⵣⴻⵣⴻⵣⴰⵢⵜ), la djellaba (tağellabit, ⵜⴰⵎⴻⵔⴰⵢⵜ) et les babouches, (belya, ⵜⴰⵔⴰⵢⵔⴰⵢⵜ) ou Idukan (ⵉⵔⵓⵕⴰⵏ) incarnent une pureté et une élégance intemporelles. Chez les femmes, la tenue traditionnelle inclut un drapé blanc (lḥaf umlil, ⵍⵃⴰⴳ ⵓⵎⵍⵉⵍ), enrichis de bijoux en argent, d'accessoires floraux et de henné³²², traduisent un héritage riche et une sophistication qui s'ancrent dans les valeurs ancestrales. Ces costumes reflètent non seulement une esthétique raffinée, mais également une mémoire collective et une connexion spirituelle avec la tradition.³²³

Lors d'un entretien avec Abdellah, originaire d'Arghen et dirigeant de la troupe de l'Aḥwach Itbir n'OuArghen basée à Casablanca, il m'a confié :

« Les costumes, c'est une partie essentielle de notre art et de notre identité. Le turban blanc, par exemple, n'est pas juste un morceau de tissu. Il symbolise la pureté, l'honneur et même une responsabilité que nous portons devant notre communauté. Quand on le met, c'est comme si on disait : « Je suis prêt à représenter mes ancêtres et ma tribu de la meilleure manière possible. » La djellaba, quant à elle, incarne la simplicité et l'élégance. C'est un vêtement marocain qui porte en lui une histoire et une culture. Elle apporte une certaine grâce et nous permet de bouger aisément lorsque nous dansons. Tout cela constitue un langage silencieux, mais extrêmement puissant. Danser sans ces habits, c'est comme danser sans âme »³²⁴

³²² Le henné, ou *henna* est une pratique ancestrale qui revêt une importance symbolique, esthétique et culturelle dans de nombreuses sociétés, notamment au sein des communautés amazighes. Obtenu à partir des feuilles séchées et broyées de la plante *Lawsonia inermis*, le henné est utilisé sous forme de pâte appliquée sur la peau, les cheveux ou les ongles. Cette tradition, profondément enracinée dans les pratiques culturelles amazighes, est riche de significations et de fonctions.

³²³ Entretien avec Abdellah, dirigeant du groupe Itbir n'OuArghen, réalisé à Casablanca, octobre 2018.

³²⁴ *Ibid.*

Ce témoignage illustre comment les costumes traditionnels, bien au-delà de leur aspect visuel, incarnent une connexion profonde avec les valeurs ancestrales et les responsabilités culturelles des artistes de l'Aḥwach. Ils ne se contentent pas d'habiller les performeurs, mais participent activement à la transmission des récits collectifs, en liant mémoire, identité et pratique artistique. En investissant ces vêtements de significations multiples, les artistes réaffirment leur rôle de gardiens d'une tradition vivante, tout en offrant au public une expérience qui allie esthétique et profondeur culturelle.

La préparation de ces costumes, qui précède chaque représentation, leur confère une dimension rituelle et solennelle. Cette idée trouve un écho dans les travaux d'E. Goffman,³²⁵ qui explore la manière dont l'apparence et les signes extérieurs participent à la « mise en scène » des interactions sociales. Selon E. Goffman, chaque individu adopte une présentation soigneusement élaborée pour contrôler l'impression qu'il suscite, en s'appuyant sur des éléments comme l'apparence, les gestes et le comportement.³²⁶ Appliquée au contexte de l'*Amarg*, cette théorie met en évidence le rôle déterminant des costumes traditionnels dans la légitimation du statut des artistes au sein de la communauté. Ces vêtements ne se limitent pas à leur fonction esthétique : ils constituent un langage visuel riche qui véhicule des messages symboliques sur l'identité culturelle et sociale des performeurs. En arborant ces tenues soigneusement préparées, les artistes affirment leur rôle de gardiens et de transmetteurs des valeurs amazighes, renforçant leur crédibilité et leur légitimité auprès de leur audience. E. Goffman décrit cette dynamique comme une « performance »³²⁷, où chaque détail visuel contribue à établir un cadre narratif reconnu et accepté par tous les participants.

Dans le cadre de l'*Amarg*, l'attention méticuleuse accordée aux costumes traditionnels, comme la blancheur éclatante du turban ou les motifs soigneusement sélectionnés des draps portés par les femmes, reflète un effort constant pour maintenir la cohérence et l'authenticité de chaque performance. Ces choix vestimentaires ne se limitent pas à une fonction esthétique : ils incarnent un ancrage profond dans une tradition collective, tout en renforçant le lien entre les artistes et leur communauté. Par leur symbolisme, ces costumes deviennent des vecteurs de transmission culturelle, traduisant des récits et des valeurs partagés au sein de la société amazighe.

Le rôle du public dans cette dynamique est également crucial. En interprétant les signes véhiculés par ces habits et en validant la prestation, les spectateurs contribuent à transformer

³²⁵ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 41.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

chaque représentation en un espace de renforcement et de renouvellement identitaire. Ainsi, dans l'*Amarg*, les costumes traditionnels transcendent leur fonction d'ornementation pour devenir des outils de préservation culturelle. Grâce à l'éclairage de l'analyse goffmanienne, il apparaît clairement que tradition, identité et performance sociale s'entrelacent dans une mise en scène où chaque détail, aussi infime soit-il, porte la mémoire vivante d'un héritage. En définitive, ces costumes matérialisent la continuité d'une culture vibrante, perpétuée à travers les gestes, les récits et les représentations artistiques.



Figure 11 : Babouches de l'Anti-Atlas (Tafraout ou Idoukan).

Source : image en ligne, consultée le 7 juin 2025. URL : <https://share.google/images/79oCLOPLXgBuKM4Nm>



Figure 12 : Ajaraam, un Rays leader d'une troupe de l'Ahwach, portant turban blanc (Tazzit, ⵜⴰⴷⴰⴷⴰⵢⵜ) sur la tête.

Source : une photo du photographe Youssef Aboutaleb, consultée en ligne le 9 septembre 2025. URL : https://www.behance.net/gallery/137937879/MONOCHROME-PORTRAITS?tracking_source=search_projects|AHWACH+amazigh&l=1



Figure 13 : *xenjer* (ⵍⵍⵉⵎⵉⵔ) ou *khnjer*, poignard traditionnel.

Source : image en ligne, consultée le 7 juin 2025.

URL:

<https://share.google/images/s0A0nf0j1KtOYzXED>

3.2. Les instruments de musique

Les instruments de musique utilisés dans l'*Amarg*, tels que *Tallunt* (ⵜⴰⵍⵍⵓⵏⵜ), le *Rbab* (ⵔⵔⵔ), *Ganga* (ⵎⵎⵎ) occupent une place centrale dans les performances artistiques. Ces instruments, soigneusement fabriqués et entretenus, garantissent la cohésion musicale des représentations. Le tambourin, par exemple, marque le rythme collectif, tandis que le *Rbab* structure la mélodie, enrichissant ainsi l'harmonie sonore de la prestation. À cela s'ajoutent d'autres instruments, tels que l'*Anagna*, (ⵏⵏⵏ) aussi appelé *Naqouss* (ⵏⵏⵏⵏ), *Tiqraqawin* (ⵜⵉⵓⵔⵓⵏⵏ) appelés aussi qraqeb chez les Gnawa, et la flûte, *taɛwwadt* (ⵜⴰⵉⵡⵡⴰⵢⵜ), qui viennent compléter les compositions avec des sonorités distinctives. Dans les arts de l'Aḥwach, les instruments à percussion jouent un rôle exclusif, de même que dans les styles chantés des Rways (ⵔⵔⵔⵔ), les instruments à cordes dominant. Leur préparation, qui inclut l'accordage précis des cordes du *Rbab* ou le remplacement des peaux de tambourin, illustre l'attention minutieuse portée aux détails, condition essentielle pour maintenir une qualité sonore optimale. Cette précision et ce soin reflètent l'exigence artistique inhérente à l'*Amarg*, où chaque élément contribue à sublimer la performance globale. Les éléments naturels, tels que le feu et le bois, jouent un rôle central dans cette préparation, transcendant leur fonction utilitaire pour incarner des dimensions symboliques et culturelles profondes. Le feu, par exemple, est utilisé pour chauffer les peaux des tambourins, permettant d'ajuster leur tension avec précision afin d'obtenir une qualité sonore précise.³²⁸

³²⁸ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

Cet acte n'est pas simplement technique : il évoque la transformation et la vitalité, conférant au processus une signification quasi rituelle. De même, le bois, soigneusement sélectionné pour sa résonance et sa durabilité, devient un vecteur d'identité sonore, chaque instrument portant en lui une connexion directe avec l'environnement naturel et la culture qui l'a façonné. Cette relation entre matériaux, symbolisme et pratique artistique trouve un écho dans les travaux de T. Ingold ³²⁹, l'idée que les matériaux utilisés dans les pratiques culturelles sont porteurs d'une « biographie matérielle ». Selon T. Ingold, le bois et le feu, dans leur interaction avec les artisans, ne sont pas de simples ressources, mais des agents actifs dans la création d'un objet culturel significatif.³³⁰ Dans le contexte de l'*Amarg*, ils incarnent des valeurs telles que la continuité, la mémoire et la transformation, renforçant ainsi l'importance de ces pratiques dans la préservation de l'héritage amazighe. Cependant, avec la transition vers des espaces urbains et des salles de spectacle modernes, où le feu n'est plus utilisé pour ajuster les instruments, les matériaux et les pratiques traditionnelles ont dû s'adapter. Les peaux synthétiques et les techniques modernes supplantent progressivement les méthodes ancestrales, suscitant des interrogations sur la préservation de l'authenticité et de la symbolique originelle de l'*Amarg* aux yeux de ses anciens pratiquants.³³¹ Cette tension entre tradition et modernité fera l'objet d'une analyse approfondie dans cette thèse, en examinant particulièrement l'impact de ces transformations sur l'identité culturelle et artistique de l'*Amarg*. Une attention particulière sera portée au cas spécifique des Aḥwach du Souss, qui illustre de manière significative ces dynamiques.

P. Bourdieu³³², dans sa théorie de l'habitus, offre une perspective éclairante sur la manière dont les pratiques liées aux instruments de l'*Amarg* s'inscrivent dans un processus de transmission culturelle intergénérationnelle. Il définit l'habitus comme un ensemble de dispositions durables, socialement acquises, qui structurent les perceptions, les actions et les pratiques des individus.³³³ Cette approche est particulièrement pertinente pour analyser la place des instruments traditionnels tels que le *Tallunt* et le *Rbab* dans la culture amazighe. Les pratiques associées à ces instruments ne sont pas simplement des compétences techniques ; elles incarnent un capital culturel transmis par immersion au sein de la communauté. L'apprentissage de ces instruments repose sur une combinaison d'observation, de participation active à des événements communautaires, et d'imitation des maîtres

³²⁹ Tim Ingold, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*. London/New York, Routledge, 2013.

³³⁰ Ibid., p. 22.

³³¹ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi le 01 mai 2018.

³³² Pierre Bourdieu, *La distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 177.

³³³ Ibid.

musiciens.³³⁴ Ce processus d'incorporation illustre ce que P. Bourdieu appelle une « pédagogie implicite », où les savoir-faire se transmettent de manière informelle mais structurée, inscrivant ainsi ces pratiques dans une continuité historique.³³⁵ L'entretien et la préparation des instruments, comme le remplacement des peaux des tambourins ou l'accordage minutieux des cordes du *Rbab*, sont également révélateurs de l'habitus culturel amazighe. Ces gestes techniques, intégrés dans la pratique quotidienne des musiciens, témoignent d'une relation intime et durable avec l'art de l'*Amarg*. P. Bourdieu analyserait ces pratiques comme des expressions matérielles et symboliques de l'habitus, qui permettent à la fois de maintenir une qualité artistique élevée et de renforcer l'attachement identitaire à cet art.³³⁶ De plus, la maîtrise de ces instruments confère un prestige social aux artistes qui, par leur expertise, se positionnent comme des dépositaires de la tradition. Cette légitimité culturelle et sociale s'inscrit dans une dynamique où le capital culturel devient un vecteur de reconnaissance au sein de la communauté. Cependant, les changements socioculturels contemporains, tels que l'urbanisation et les influences extérieures, posent de nouveaux défis à la transmission de ces compétences, modifiant parfois les conditions nécessaires à l'acquisition de cet habitus. J'examinerais plus en détail cet effet ultérieurement, en m'appuyant sur l'exemple des Aḥwach dans la ville de Casablanca, et sur la manière dont cette pratique traditionnelle connaît une résurgence en milieu urbain.

- ***Tallunt* (ⵜⴰⵍⵍⵓⵏⵜ) - le tambourin :**

Il s'agit d'un tambourin de taille moyenne, généralement sous forme circulaire, constitué d'un cadre en bois recouvert d'une peau tendue (souvent de chèvre) fixée par des cordes de nature animale.

Il en existe deux modèles dans l'*Ahnaqqar* : le premier est joué par le chef de la troupe rythmique et ses assistants lors de la phase d'intensification (*taṣeid*), et se distingue par l'usage d'une peau de bonne qualité. Le second modèle produit un son plus sourd, plus proche du battement grave.³³⁷ Le nombre de joueurs de cet instrument peut aller jusqu'à huit, voire plus, avec un minimum de quatre.

³³⁴ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

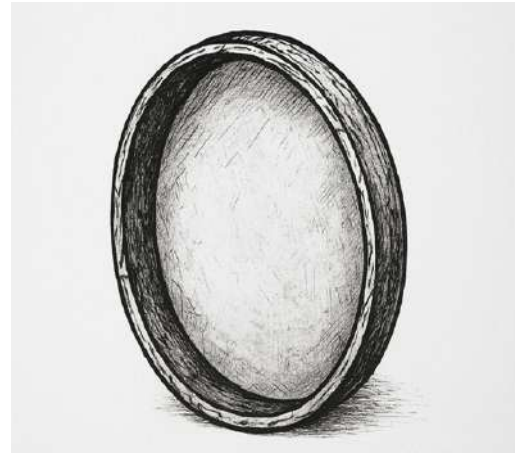
³³⁵ P. Bourdieu, *op. cit.*, p. 177.

³³⁶ *Ibid.*

³³⁷ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, pp. 170.

Figure 14 : Illustration de l'instrument Tallunt dans son format traditionnel en bois.

Source : illustration originale de l'auteure, réalisée avec Adobe Illustrator, 2025.



- **Ganga (XoIXo) - le grand tambour :**

Il s'agit d'un tambour de grande importance pour la synchronisation des mouvements et du rythme. On utilise parfois deux exemplaires afin de créer un équilibre avec les autres instruments rythmiques. Il est suspendu par une sangle attachée à l'épaule et frappé à l'aide de bâtons lourds, fabriqués en bois de jujubier (sedra) ou de palme tendre.³³⁸



Figure 15 : Illustration de l'instrument Ganga dans son format traditionnel en bois.

Source : illustration originale de l'auteure, réalisée avec Adobe Illustrator, 2025.

- **Tiqraqawin (†ΞZO.ZO.ΠΞΙ)**

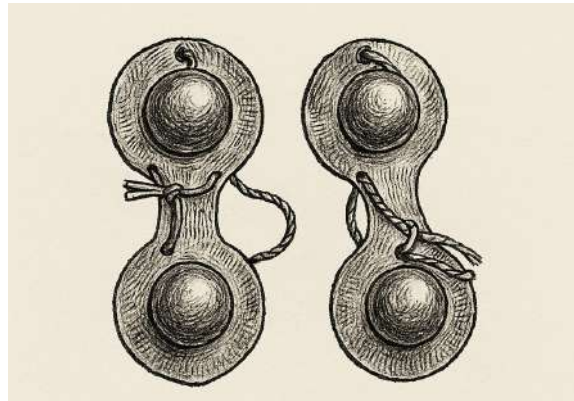
Ce sont deux paires de crotales métalliques utilisées pour renforcer le rythme et introduire une texture percussive supplémentaire. Elles sont fixées à l'aide de cordelettes aux doigts centraux des mains. Une personne les tient debout, souvent à côté des porteurs du Ganga. Ces

³³⁸ Ibid.

instruments témoignent vraisemblablement d'un métissage culturel entre les traditions musicales amazighes et sub-sahariennes.³³⁹

Figure 16 : Illustration de l'instrument Tiqraqawin en métal.

Source : illustration originale de l'auteure, réalisée avec Adobe Illustrator, 2025.



- **L'Anagna, (ⵏⵉⵎⵉⵔⵉ), aussi appelé Naqouss :**

C'est une sorte de cloche métallique. Celui qui la porte est généralement assis au centre du cercle formé par les performeurs de l'*Ahnaqqar*. L'instrument peut être posé sur la tête, à la manière des habitants de Tagmoute.³⁴⁰



Figure 17 : Illustration de l'instrument Anagna (Naqouss) en métal.

Source : illustration originale de l'auteure, réalisée avec Adobe Illustrator, 2025.

- **Taewwadt (ⵜⴰⵉⵡⵡⴰⵢⵜ), aussi appelé ewwad, l'gasba ou Nay :**



Figure 18 : Flûte traditionnelle, appelée aussi (N'ây, L'gasba ou taewwadt), selon les régions. C'est instrument à vent emblématique de la musique Amazighe et de l'Ahwach.

Source : Photographie de l'auteure, Casablanca, terrain, 19 janvier 2023.

³³⁹ Ibid.

³⁴⁰ Ibid.

- **Rbab (ⵔⵔⵓ)** - le luth monocorde, aussi appelé Ribab ou Rubab :



Figure 19 : Une photo de l'instrument Rbab (ⵔⵔⵓ).

Source : image en ligne, consultée le 9 septembre 2025. URL : <https://share.google/images/qhrB2ZXNcHqMKOkjI>

3.3. Le temps sacré de l'art dans l'*Amarg* : l'*Azemz* (ⵓⴰⴷⵉⴷ)

L'*Azemz* (ⵓⴰⴷⵉⴷ) désigne un concept fondamental dans la pratique artistique de l'*Amarg*, représentant le temps consacré par l'artiste à établir une connexion profonde et sincère avec son art. Perçu comme un moment sacré, il constitue un processus introspectif et émotionnel essentiel à la production d'une performance authentique et vibrante.³⁴¹ Plus qu'une simple préparation technique, *Azemz* permet à l'artiste de mobiliser ses compétences, sa mémoire et sa créativité, afin de transmettre des émotions qui résonnent directement auprès du public. Dans les contextes traditionnels, *Azemz* s'inscrivait naturellement dans le cycle de la pratique artistique. Les poètes, danseurs et musiciens prenaient le temps nécessaire pour se préparer mentalement et émotionnellement avant chaque prestation, établissant ainsi une parfaite symbiose avec leur art. Cette immersion leur permettait de se laisser guider par l'inspiration et de transmettre des émotions profondes à travers des performances empreintes

³⁴¹ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

d'authenticité.³⁴² En ce sens, *Azemz* joue un rôle central dans la préservation de l'essence artistique, en garantissant que chaque œuvre transcende les aspects techniques pour devenir une expérience qui touche directement le cœur du spectateur. Lorsqu'il est respecté, ce moment sacré devient une source d'inspiration et de renouvellement, renforçant à la fois le lien entre l'artiste et son public, et entre l'artiste et la tradition qu'il perpétue.³⁴³ Dans un entretien avec Brahim, un vétéran de l'Aḥwach originaire du Souss, ce dernier a partagé son expérience autour du concept d'*Azemz*, mettant en lumière son importance fondamentale dans la préparation artistique. Ce témoignage, recueilli dans le cadre de cette recherche, illustre comment *Azemz* s'incarne comme un moment de connexion introspective, permettant à l'artiste de puiser dans sa mémoire et son inspiration pour offrir une performance empreinte d'authenticité et de profondeur émotionnelle.

« Azemz, c'est le moment où tout s'arrête autour de toi, où tu te retrouves seul avec ton art. Avant chaque représentation, je m'assois dans un coin tranquille, loin des bruits, et je ferme les yeux. C'est là que je repense à mes ancêtres, à leurs chants, à leurs danses... Je me demande : 'Qu'est-ce que je vais offrir aujourd'hui ? Quelle émotion vais-je partager avec ceux qui m'écoutent ?' Azemz, ce n'est pas juste un instant, c'est une préparation de l'âme. Quand je prends mon tambour, je sens la chaleur du bois, je pense au feu qui a chauffé la peau, et je me rappelle que chaque battement porte une histoire. Si je monte sur scène sans avoir vécu ce moment, ma prestation est vide, mécanique. Mais quand je respecte Azemz, je sais que ce que je fais vient du cœur, et le public le ressent aussi. C'est ce qui distingue une bonne performance d'une grande performance »³⁴⁴

Dans un contexte contemporain marqué par la commercialisation et la standardisation des pratiques artistiques, *Azemz* tend à être fréquemment négligé.³⁴⁵ De nombreuses performances scéniques sont désormais réalisées sous des contraintes multiples, qu'elles soient temporelles, économiques ou imposées par des impératifs institutionnels. Ces pressions réduisent souvent l'acte artistique à une obligation mécanique, vidée de son essence émotionnelle et spirituelle.³⁴⁶

³⁴² Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi le 01 mai 2018.

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ Entretien avec Brahim, dirigeant du groupe Izouran'OuArghen, réalisé au village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, en décembre 2018.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Entretien avec Mohamed, chef de la troupe Aḥwach Tiznit France en région parisienne, réalisé à Paris le 7 novembre 2024.

Mohamed, chef de la troupe Aḥwach Tiznit France en région parisienne, exprime avec regret cette transformation :

« Azemz, c'est le cœur de l'Aḥwach, c'est ce qui donne l'âme à notre art. Avant, dans nos villages, on prenait le temps. On chantait, on frappait les mains, on laissait monter l'émotion, l'énergie circulait entre nous, entre le groupe et le public. Aujourd'hui, sur scène, tout est minuté, surtout ici à Paris lors des mariages. On nous demande de faire un Aḥwach en dix minutes, parfois même moins. Ce n'est plus nous qui décidons du rythme, c'est le programme, c'est l'organisation »³⁴⁷

Cette accélération du tempo et la rigidité des formats scéniques dénaturent l'expérience originelle de l'Aḥwach. Privé du temps nécessaire pour entrer pleinement dans la danse et synchroniser naturellement les corps et les voix, l'artiste perd ce moment crucial de connexion. Comme le souligne Mohamed :

« Sans Azemz, on devient juste des exécutants, comme si on récitait quelque chose au lieu de le vivre. Moi, je le ressens directement : quand on n'a pas ce temps pour entrer dans la danse, pour se synchroniser naturellement, on perd cette vibration qui touche les gens. Et le public aussi le sent. C'est une autre énergie, plus froide, plus technique. Aḥwach, ce n'est pas juste taper sur un tambour et faire des mouvements coordonnés, c'est une communion. Quand on nous enlève ça, on nous enlève l'essence même de notre art »³⁴⁸

Ainsi, la standardisation des représentations et la contrainte du formatage temporel pourraient altérer la nature même de l'Aḥwach, en risquant de le figer dans une performance dépourvue de sa profondeur émotionnelle et spirituelle. Ce phénomène met en lumière les tensions entre la préservation d'un art vivant et les exigences d'un cadre où la rapidité et l'efficacité tendent à primer sur l'expression authentique. Cette problématique sera abordée en profondeur dans le chapitre 8, qui analysera l'adaptation de la danse traditionnelle Aḥwach aux exigences de l'espace urbain, notamment la transformation de l'*Assays* en scène moderne.

³⁴⁷ Ibid.

³⁴⁸ Ibid.

3.4. Assays (ⵓⵙⵓⵙⵉ)



Figure 20 : L'Assays du village d'Imi n Tizgi, principal espace des rituels matrimoniaux et de la performance de l'Aḥwach observés lors du terrain.

Source : Photographie de l'auteure, Imi n Tizgi, terrain, 2 mai 2025.

L'Assays (ⵓⵙⵓⵙⵉ) désigne un espace central dans la culture amazighe, où se déroulent des performances artistiques, des rassemblements communautaires, et des cérémonies sociales. Ce terme, enraciné dans la tradition amazighe, renvoie à un lieu de rencontre et de partage, souvent aménagé au cœur du village. Sa signification dépasse celle d'un simple espace physique : l'Assays incarne une arène culturelle et sociale où se transmettent les valeurs, les savoirs et les pratiques communautaires. En tamazight, le mot « Assays » peut également évoquer un espace structurant, à la fois matériel et symbolique, où les membres de la communauté se réunissent pour célébrer des événements collectifs. Il s'agit généralement d'une place ouverte, entourée de maisons ou de ruelles, offrant une configuration propice à l'interaction sociale et à l'expression artistique. La configuration, de l'Assays généralement circulaire ou ouverte, reflète les valeurs de convivialité et d'égalité au sein de la communauté amazighe. Cet espace ne se limite pas à sa fonction de scène artistique : il incarne un lieu

d'interaction sociale où se renforcent les liens communautaires.³⁴⁹ Les analyses de M. Foucault offrent un cadre théorique particulièrement pertinent pour comprendre la signification de l'*Assays* dans la culture amazighe.³⁵⁰ Dans plusieurs de ses œuvres, M. Foucault explore la manière dont les espaces sont structurés pour organiser, contrôler et façonner les comportements individuels et collectifs. Ces espaces, loin d'être neutres, jouent un rôle actif dans la création et le maintien des relations de pouvoir, tout en structurant les interactions sociales. Dans le cas de l'*Assays*, cet espace central dépasse sa fonction physique pour devenir un lieu symbolique et rituel où s'inscrivent les valeurs culturelles et sociales de la communauté amazighe. Dans un entretien avec *Amyar* (ⵎⵓⵔⵓⵙ) ³⁵¹, chef de tribu dans la commune de Toughmart³⁵² et vétéran de l'Aḥwach, celui-ci a décrit l'importance de l'*Assays* en tant qu'espace central dans la vie communautaire amazighe. Son témoignage souligne le rôle de cet espace comme un lieu de rencontre, d'expression et de transmission des valeurs culturelles, où la performance artistique transcende sa simple fonction pour devenir un rituel social et identitaire. Il explique :

« L'Assays, ce n'est pas juste une place où l'on danse et chante. C'est là où les gens se retrouvent, où les anciens racontent les histoires, où les jeunes apprennent en observant. Quand tu es dans l'Assays, tu ressens l'énergie de ceux qui t'entourent. Chaque battement de tambour, chaque pas de danse a un sens. L'Assays, c'est notre mémoire vivante, un espace sacré où nous partageons nos valeurs et où nous renforçons nos liens. Sans l'Assays, l'Aḥwach perdrait son âme, car c'est ici que tout commence et tout revient » ³⁵³

L'*Assays* agit comme un cadre dans lequel les relations de pouvoir et d'appartenance sont exprimées, négociées et renouvelées. Par exemple, lors des performances de l'*Amarg*, cet espace met en scène une hiérarchie implicite : les poètes, les musiciens et les danseurs occupent une place centrale, tandis que les spectateurs, répartis autour d'eux, jouent un rôle

³⁴⁹ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'*Assays* du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

³⁵⁰ Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

³⁵¹ Le mot *Amyar* (ⵎⵓⵔⵓⵙ) désigne, en langue amazighe, un chef ou un sage, souvent investi d'une autorité sociale ou communautaire au sein des tribus amazighes, incarnant la sagesse et le leadership traditionnel.

³⁵² Toughmart est une commune rurale située dans la région Souss-Massa, au sein de la province de Taroudant, dans le sud du Maroc. Nichée dans les montagnes de l'Anti-Atlas, elle se trouve à environ 60 kilomètres au sud-est de la ville de Taroudant. Cette région est connue pour ses paysages montagneux et ses vallées pittoresques. Notamment, la montagne d'Igiliz, située dans la commune de Toughmart, est célèbre pour abriter les ruines archéologiques d'une forteresse médiévale, considérée comme le lieu de naissance d'Ibn Tumart, le fondateur de la dynastie almohade.

³⁵³ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi le 01 mai 2018.

de validation collective.³⁵⁴ Cette dynamique peut être analysée à travers le prisme de la légitimation symbolique, un concept développé par P. Bourdieu.³⁵⁵ L'auteur explique que toute production culturelle repose sur des mécanismes de reconnaissance et de légitimation qui sont socialement construits et collectivement validés. Dans le cas de l'*Amarg*, l'approbation ou la réaction du public ne se limite pas à un simple acte d'appréciation esthétique ; elle constitue un véritable enjeu de reconnaissance sociale. Les spectateurs, par leur interaction, qu'il s'agisse d'applaudissements, d'exclamations ou de manifestations de ferveur, participent à l'affirmation du statut des artistes et à la consécration de leur performance.³⁵⁶ Ce processus illustre comment le capital symbolique des interprètes de l'*Amarg* est directement tributaire du regard et de la réception du public, qui agit comme un arbitre de la valeur artistique et culturelle de la prestation. Ainsi, cette validation collective ne se réduit pas à une simple réaction passive, mais joue un rôle fondamental dans la préservation et la transmission de l'*Amarg* en tant que tradition vivante. Elle inscrit la performance dans un cadre social où l'art ne se définit pas uniquement par ses caractéristiques formelles, mais aussi par l'approbation et la reconnaissance du collectif.

Cette disposition selon moi, reflète non seulement l'organisation sociale, mais aussi la reconnaissance et la valorisation des rôles culturels spécifiques au sein de la communauté. M. Foucault insiste dans ses travaux sur le rôle des espaces dans la production et la circulation du savoir.³⁵⁷ L'*Assays*, en tant que lieu de rassemblement, devient un espace où se transmettent les connaissances culturelles et les traditions orales, mais aussi où elles sont réinterprétées et adaptées aux différents contextes. Chaque performance dans l'*Assays* n'est pas seulement un acte artistique, mais une occasion de réaffirmer l'identité collective et de réinscrire les valeurs partagées dans le présent. Ainsi, comme le souligne M. Foucault, l'espace agit comme un dispositif qui non seulement préserve, mais aussi reproduit les normes et les dynamiques sociales.³⁵⁸ En outre, l'*Assays* peut être compris comme un espace de contrôle social subtil, où la communauté surveille et valide la conformité des performances aux attentes culturelles. Cette surveillance, bien qu'informelle, joue un rôle crucial dans la régulation des comportements et dans le maintien de l'ordre symbolique. La performance artistique, en ce sens, devient un moyen d'aligner les pratiques individuelles sur les normes collectives, tout en permettant une certaine marge d'innovation et d'interprétation personnelle.

³⁵⁴ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

³⁵⁵ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

³⁵⁶ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Im in Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

³⁵⁷ M. Foucault, *op. cit.*

³⁵⁸ *Ibid.*

3.5. Les moments de pratique de l'*Amarg*

Les moments de pratique de l'*Amarg* sont intrinsèquement liés aux événements clés de la vie communautaire, tels que les mariages, les récoltes ou les célébrations religieuses. Ces occasions, inscrites dans la temporalité collective, donnent une valeur symbolique et émotionnelle aux performances. La capacité de l'artiste à établir une connexion émotionnelle avec le public est cruciale pour la réussite de ces représentations. Comme l'a souligné M. Mahdi : « On ne danse pas n'importe quand et la danse (l'Aḥwach) n'est pas évoquée à n'importe quel moment. Chaque activité a son temps (*Azemz*) prescrit ou propice. Agir autrement, c'est donner des signes de folie, c'est exactement comme si on plantait des arbres après le mois de mars, ou gaulait les noix avant la maturité. Des circonstances donnent lieu à l'Aḥwach, toutes manifestent la joie, l'*farḥ* des gens. On danse quand il y a l'*farḥ* »³⁵⁹ V. Turner, dans ses études sur les rituels, met en lumière la notion de liminalité, où ces moments deviennent des « espaces-temps » de transformation collective.³⁶⁰ Il introduit la notion de « liminalité », un concept central pour comprendre les moments de transition et de transformation collective dans les rituels. La « liminalité » désigne cet « espace-temps » particulier où les normes sociales habituelles sont suspendues, permettant aux participants d'expérimenter de nouvelles formes d'interaction et de réaffirmer des valeurs collectives. Ce concept offre un éclairage précieux pour examiner les moments de pratique de l'*Amarg*. Dans ce cadre, les performances artistiques transcendent leur simple fonction de divertissement pour devenir de véritables rituels liminaux. Ces moments symboliques permettent à la communauté amazighe de réaffirmer son identité culturelle tout en consolidant les liens sociaux qui la structurent. Ces moments de pratique, souvent associés à des événements clés tels que les mariages, les récoltes ou les fêtes saisonnières, offrent aux participants une expérience collective unique. V. Turner explique que ces périodes liminales permettent une « *communitas* »³⁶¹, un sentiment d'unité et d'égalité qui transcende les hiérarchies sociales habituelles. Dans l'*Amarg*, cela se traduit par l'implication égalitaire des membres de la communauté dans les performances, qu'ils soient artistes ou spectateurs. La « liminalité » dans l'*Amarg* joue également un rôle clé dans la transmission des valeurs et des savoirs culturels. Les moments de pratique deviennent des occasions où les traditions poétiques et musicales sont réaffirmées, tout en offrant un cadre pour leur adaptation aux

³⁵⁹ Mohamed Mahdi, « La danse des Statuts », dans *Pratiques et Résistances Culturelles au Maghreb*, Paris, Ed du CNRS, 1992, p. 85-112.

³⁶⁰ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing, 1969.

³⁶¹ *Ibid.*

défis contemporains. Ce processus de renouvellement est essentiel pour préserver l'authenticité de l'*Amarg* tout en permettant son évolution. V. Turner met en avant le potentiel des rituels pour répondre aux changements sociaux et culturels, un aspect qui trouve une résonance particulière dans les pratiques de l'*Amarg*, notamment dans les contextes où il est confronté à la modernisation et à l'urbanisation. Il souligne que la « liminalité » n'est pas seulement une phase de transition, mais également un moment de créativité et d'innovation. Dans l'*Amarg*, cette dynamique est visible dans les improvisations poétiques et musicales qui, tout en respectant les codes traditionnels, introduisent des variations et des interprétations contemporaines. Ce mélange d'innovation et de fidélité aux racines culturelles renforce la pertinence et l'impact de l'*Amarg* en tant que pratique vivante et signifiante. Ainsi, les outils et les espaces de l'*Amarg* ne se limitent pas à leur fonction pratique. Ils sont les gardiens d'une tradition vivante et résiliente, capable de s'adapter aux évolutions sans perdre son essence. À travers eux, l'*Amarg* continue d'incarner une mémoire collective, tout en s'ouvrant aux transformations nécessaires pour assurer sa pérennité.

4. Les arts de l'*Amarg* : une exploration des formes artistiques

L'*Amarg*, dans sa profondeur et sa diversité, s'exprime à travers des formes artistiques variées qui témoignent de la richesse de la culture amazighe et de son enracinement dans des contextes sociaux et géographiques spécifiques. Ces expressions artistiques s'organisent autour de quatre grandes catégories : l'expression poétique, l'expression vocale et mélodique, l'expression instrumentale, et l'expression par le mouvement chorégraphique. Ensemble, elles forment les fondements d'un patrimoine immatériel qui, tout en restant fidèle à ses origines, ne cesse d'évoluer pour répondre aux défis et aux exigences de chaque époque. Les sections suivantes examineront en détail ces différentes dimensions, mettant en lumière leur contribution essentielle à la transmission et à la réinvention de cet héritage culturel.

4.1. L'expression poétique *Tanɣɣamt* (ⵜⴰⵎⴰⵔⵓⵜ)

L'expression poétique, ou poésie *Tanɣɣamt* (ⵜⴰⵎⴰⵔⵓⵜ) constitue le cœur de l'*Amarg* et représente une forme essentielle d'expression culturelle amazighe. Profondément enracinée dans la tradition, elle s'incarne à travers des compositions rythmées et spontanées, libérées des contraintes de temps et d'espace. Transmise oralement de génération en génération,

Tanḍamt dépasse largement le rôle de divertissement, assumant une fonction fondamentale dans la transmission des valeurs, des savoirs et des mémoires collectives. Cette poésie, omniprésente dans le quotidien, peut surgir dans des contextes variés : les chants d'un paysan travaillant dans son champ, les récitations improvisées d'une femme ramassant du bois ou encore les vers élaborés par un artisan dans son atelier.³⁶² Ces poèmes, souvent créés spontanément, reposent néanmoins sur un équilibre précis entre rythme, intention et profondeur. Selon B. Oubella³⁶³, la poésie amazighe du Souss se divise en deux catégories principales :

- La poésie improvisée : déclamée spontanément devant un public, elle domine les dialogues poétiques dans des traditions telles que l'Aḥwach (ⵓⴰⵃⵉⵝ), *Dersst* (ⵏⴰⵔⵉⵙⵜ) et l'Ajemak (ⵓⴰⵛⵎⴰⵙⵓⵏ).
- La poésie préparée à l'avance : comprenant deux sous-catégories, elle englobe d'une part la poésie didactique, abordant des thèmes religieux, sociaux ou patriotiques, et d'autre part la poésie récréative, largement répandue chez les Rways et dans les groupes modernes.

La qualité de ces créations repose sur la maîtrise du poète dans deux domaines fondamentaux : une parfaite connaissance de la langue, y compris des différents parlers, et une capacité à dominer les mètres et les mélodies en usage dans la tradition poétique.³⁶⁴ Ce double savoir confère aux poètes une légitimité et un respect au sein de leur communauté.³⁶⁵

Cependant, le cadre privilégié de cette poésie demeure l'*Assays*, cet espace sacré de rassemblement communautaire, où les poètes improvisent des versets dans un esprit de partage, alliant spontanéité, rythme et profondeur. Ces échanges poétiques deviennent de véritables dialogues, où *Tanḍamt* s'épanouit pleinement, intégrant une dimension éducative et critique.³⁶⁶ Ces pratiques abordent des préoccupations sociales, des réflexions philosophiques et des récits historiques, renforçant ainsi la mémoire collective et offrant un espace unique de créativité et de renouvellement. Ainsi, la poésie *Tanḍamt* s'impose bien plus qu'une expression artistique. Elle incarne un pilier central de la vie communautaire

³⁶² Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi le 01 mai 2018.

³⁶³ B. Oubella, *op. cit.*, « Iškaliyyat Amarg... », p. 108.

³⁶⁴ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi le 01 mai 2018.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*

amazighe, consolidant les liens sociaux et assurant une continuité culturelle face aux bouleversements sociaux et économiques.

4.2. L'expression vocale et mélodique

L'expression vocale et mélodique constitue une composante fondamentale de l'*Amarg*, où la poésie s'enrichit de mélodies originales, captivant ainsi l'audience par la puissance des paroles et l'originalité des compositions. Cette forme d'art repose sur une alliance intime entre le mot et la musique, créant une expérience esthétique unique et immersive. Dans la région du Souss, notamment parmi les Arghens étudiés dans cette thèse, ce mariage harmonieux se manifeste à travers des styles tels que l'*Ajmak*, où poésie et mélodie s'entrelacent lors de rassemblements communautaires et de cérémonies culturelles.³⁶⁷ Ce style ne se limite pas à une expression artistique, il joue également un rôle crucial en tant que vecteur de transmission des valeurs culturelles et des mémoires collectives.

Les mélodies dans l'*Amarg* varient considérablement selon les tribus, alternant des tonalités lentes et solennelles et des rythmes dynamiques et enjoués. Cette richesse stylistique reflète non seulement la diversité culturelle des communautés amazighes, mais aussi leur capacité d'innovation au sein de traditions séculaires. L'originalité mélodique, essentielle pour maintenir l'attention et l'engagement du public, exige une maîtrise technique et artistique élevée, soulignant ainsi l'exigence propre à cet art. Certaines figures emblématiques du Souss, telles que le poète Lahsen Ijmaa' ³⁶⁸, sont mises en lumière par B. Oubella ³⁶⁹, qui souligne leur capacité à captiver l'audience grâce à des compositions comme *Ijker* (ⵉⵙⵓⵔⵓⵙ), mariant des paroles puissantes à des mélodies distinctives. Il évoque également le groupe Arshash du poète Moulay Ali Chouhad³⁷⁰ qu'il considère comme un exemple parfait de fusion entre tradition et virtuosité artistique. Ces performances vont au-delà de l'esthétique, transmettant des messages profonds et des émotions intenses, tout en

³⁶⁷ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

³⁶⁸ Lahsen Ijmaa' est un poète amazighe originaire de la région du Souss, au sud du Maroc. Il est particulièrement reconnu pour sa maîtrise de la poésie traditionnelle amazighe, notamment dans le cadre des performances d'Aḥwach, une forme de danse et de chant collectif typique de cette région. Ses contributions ont joué un rôle essentiel dans la préservation et la transmission de la culture orale amazighe.

³⁶⁹ B. Oubella, *op. cit.*, « Iškaliyyat Amarg... », pp. 112-113

³⁷⁰ Moulay Ali Chouhad est un poète et chanteur amazigh, fondateur du groupe « Aršaš » (ⵓⵔⵔⵓⵙ), au début des années 1980. Originaire de la région du Souss, au sud du Maroc, il a débuté sa carrière artistique en formant le groupe Izmaz en 1976, avant de créer « Aršaš », en 1979. Le nom « Aršaš » (ⵓⵔⵔⵓⵙ) signifie « gouttes de pluie » en amazighe.

créant un lien unique entre l'artiste et son public. Cependant, B. Oubella critique les artistes moins expérimentés qui, dans un souci de plaire au public, modifient les mélodies originales. Bien que ces altérations puissent séduire à court terme, il alerte sur le risque de compromettre l'essence même de l'*Amarg*.³⁷¹ À l'inverse, les artistes fidèles aux mélodies traditionnelles, malgré leur engagement en faveur de l'authenticité artistique, peuvent selon lui, rencontrer des difficultés à maintenir leur audience dans un contexte où la quête de nouveauté domine.³⁷² Cette problématique a également émergé lors de mes entretiens pour cette thèse, où plusieurs vétérans de l'*Ajmak* ont partagé des préoccupations similaires. Ces points de vue seront explorés plus en détail dans les chapitres suivants, afin d'analyser les tensions entre préservation des traditions et adaptation aux attentes contemporaines.

La mélodie joue un rôle structurant dans l'*Amarg*. Elle ne se limite pas à un simple ornement musical, mais agit comme un véritable outil d'expression et de cohésion, façonnant l'ensemble de la performance artistique. Au-delà de son aspect sonore, elle participe à une expérience sensorielle et émotionnelle intense, où l'unité entre les artistes et le public se construit à travers le rythme et l'harmonie musicale.

Abdellah, chef de la troupe Aḥwach Itbir n'OuArghen à Casablanca, illustre cette dimension transcendante de la mélodie dans l'*Amarg* en s'appuyant sur son expérience des rassemblements dominicaux à la forêt de la Cascade de Mohammedia.

*« La mélodie, ce n'est pas juste un accompagnement, c'est ce qui donne l'âme à l'Amarg. Elle guide les voix, elle porte les émotions. Quand tout s'aligne : le chant, les rythmes, les corps en mouvement, il y a un moment où on ne fait plus qu'un avec la musique. Ce n'est pas juste de l'écoute, c'est quelque chose qui traverse, qui fait vibrer. Ceux qui l'ont vécu savent que c'est une sensation qu'on n'oublie jamais »*³⁷³

Ainsi, ces instants dépassent le simple acte d'écoute pour atteindre une dimension d'extase artistique, établissant une relation indissociable entre l'artiste, son art et le public. Cette synergie, où la musique devient un médium de partage et d'unité, confère à l'*Amarg* une intensité immersive et une résonance profonde. Par ailleurs, l'expression vocale et mélodique joue un rôle essentiel en tant qu'outil de médiation culturelle. Elle assure la transmission intergénérationnelle et la préservation des traditions amazighes, tout en s'adaptant aux évolutions esthétiques et sociales contemporaines. À travers ses chants et ses rythmes,

³⁷¹ B. Oubella, *op. cit.*, « Iṣkaliyyat Amarg... », p. 105.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ Entretien avec Abdellah, dirigeant de la troupe de l'Aḥwach Itbir n'OuArghen, réalisé à Casablanca le 5 octobre 2018.

l'*Amarg* demeure ainsi un témoignage vivant de la richesse et de la résilience culturelle amazighe.

4.3.L'expression instrumentale

Comme expliqué dans la section 3.2 « les instruments de musique », l'expression instrumentale dans l'*Amarg* constitue une composante fondamentale de cet art, mettant en avant des instruments traditionnels tels que *Tallunt* (ⵜⴰⵍⵍⵓⵏⵜ), *Rbab* (ⵔⵔⵔⵔ), et *Anagna* (ⵏⵏⵏⵏ), entre autres. Ces instruments, jouent un rôle crucial dans la structuration rythmique et mélodique des performances. Ils incarnent une richesse symbolique et technique qui participe pleinement à l'élaboration d'une expérience artistique immersive dans le cadre de l'*Amarg*. Comme le décrit parfaitement *Amyar* lors de notre entretien à Arghen :

*« Le grondement du tambour, le bourdonnement du bendir et le tintement du naqouss se mêlent au rythme et à la mélodie pour créer une saveur harmonieuse et envoûtante »*³⁷⁴

Les pratiques instrumentales varient selon les régions et les contextes culturels, traduisant une diversité stylistique propre à chaque communauté. Cependant, elles reposent sur des principes rythmiques bien définis qui confèrent à chaque performance une profondeur et une complexité uniques. Selon B. Oubella, trois approches rythmiques principales structurent l'expression instrumentale dans l'*Amarg* : l'*Ahmaz* (ⵏⵔⵔⵔ) ou l'*Ajmak* (ⵏⵔⵔⵔ), l'*Asughli* (ⵏⵔⵔⵔ) et le *Tassiyist* (ⵜⴰⵙⵙⵉⵢⵉⵙⵜ). Elles constituent les formes les plus répandues et les plus reconnaissables, mais la liste n'est pas exhaustive, d'autres variantes pouvant exister selon les régions et les contextes performatifs.

1. Le rythme collectif, connu sous le nom de « *Ahmaz* » (ⵏⵔⵔⵔ), appelé également dans le Ouest de l'Anti-Atlas « *Ajmak* » (ⵏⵔⵔⵔ), constitue la véritable colonne vertébrale des représentations. Terme amazighe authentique, « *Ajmak* » désigne l'art où se révèlent pleinement les caractéristiques de la séquence rythmique. On retrouve l'*Ahmaz* dans différents styles comme l'*Ahnaqqar*, *Dersst*, ou encore l'*Aḥwach* du Souss, entre autres, où il peut être lent pour accompagner le dialogue ou rapide dès l'ouverture. Dans certains cas, il est marqué par la frappe unique du *Ganga*,

³⁷⁴ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi le 01 mai 2018.

remplacée ailleurs par les tambourins (*tarat*). Ce rythme, dans lequel tous les instruments participent activement, permet une harmonisation parfaite, créant une unité sonore puissante qui enveloppe l'auditoire et instaure une cohésion musicale profonde.³⁷⁵

2. Le rythme « *Asughli* » (◦⊙⋈⊕⊗), qui veut littéralement dire « ascension », désigne un modèle de frappes énergiques, intenses et rapides sur le bendir ou le tambourin. Ces frappes, souvent utilisées par le chef d'ensemble comme geste ou signal, indiquent un changement de tempo ou une transition d'un rythme à un autre. Ce rythme exige une vigilance et une maîtrise exceptionnelles, car toute perte de synchronisation pourrait déséquilibrer l'ensemble musical. Il incarne une virtuosité captivante, marquant des moments de transition dynamiques qui enrichissent la fluidité et l'intensité de la performance. Ce rythme, à la fois complémentaire et intensificateur, contribue à dynamiser l'ensemble et à renforcer la dimension ascendante de la performance.³⁷⁶
3. Le rythme « *Tassiyist* » (⊕◦⊗⋈⊕⊗) ne doit pas être confondu avec le terme arabe « *siyasa* » (politique). Il désigne plutôt l'art de bien maîtriser et contenir le rythme. En général, il s'agit d'une séquence rythmique complémentaire située entre les deux rythmes précédents (l'*Ahmaz* et l'*Asughli*). Ce rythme, complémentaire et discret, se distingue par sa résonance marquée et se manifeste clairement dans certains styles (*Ajmak*, *Aḥwach du Souss*), tandis qu'il demeure presque imperceptible dans d'autres, tel l'*Ahnaqqar*, où seuls les connaisseurs peuvent le discerner.³⁷⁷

La maîtrise de ces rythmes exige une expertise technique et une synchronisation parfaite entre les musiciens. Chaque frappe, chaque vibration des cordes, chaque résonance des peaux tendues traduit une intention artistique précise et contribue à la richesse sonore de l'ensemble.³⁷⁸ Ces techniques de jeu, transmises de génération en génération, témoignent d'un savoir-faire artisanal et d'une tradition musicale qui évoluent tout en préservant leur essence. En outre, les instruments eux-mêmes sont porteurs d'une charge symbolique et esthétique importante. Ces pratiques, qui demandent patience et savoir-faire, illustrent l'attention portée aux détails dans la préparation de l'*Amarg*.³⁷⁹ L'expression instrumentale dépasse ainsi le simple cadre technique pour devenir une véritable narration sonore. Elle participe à la

³⁷⁵ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 102.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ *Ibid.*

³⁷⁸ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

³⁷⁹ Entretien avec *Aṃyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi le 01 mai 2018.

construction de l'identité collective en traduisant des émotions, des récits et des valeurs à travers une symphonie d'harmonies et de rythmes. Elle est également un espace de dialogue entre les musiciens, où chacun, tout en respectant les codes traditionnels, peut exprimer sa créativité et son interprétation personnelle. Enfin, dans un monde contemporain marqué par la modernisation et la standardisation, l'expression instrumentale dans l'*Amarg* reste un bastion de résistance culturelle. Si certains aspects ont été adaptés pour répondre aux attentes d'un public moderne, l'essence même de cette pratique demeure intacte, témoignant de la capacité de cet art à évoluer sans renier ses fondations. Ainsi, l'expression instrumentale dans l'*Amarg* n'est pas seulement un moyen de sublimer la performance, mais un vecteur de transmission culturelle et une célébration vivante d'un héritage immatériel riche et complexe.



Figure 21 : Tenues du tambourin : variations gestuelles simultanées dans un même mouvement.

Source : dessin d'auteur inconnu, origine non identifiée (document utilisé lors de mes recherches antérieures).



Figure 22 : Un praticien de l'Aḥwach jouant sur Tasewwadt.

Source : une photo du photographe Youssef Aboutaleb, consultée en ligne le 9 septembre 2025.

URL : https://www.behance.net/gallery/137937879/MONOCROME-PORTRAITS?tracking_source=search_projects|AHWACH+amazigh&l=1

4.4.L'expression chorégraphique

L'expression par le mouvement, qui trouve son apogée dans la danse amazighe, constitue une dimension visuelle et esthétique essentielle de l'*Amarg*. À travers mes observations sur le terrain, j'ai ressenti cet art comme une expérience qui se vit autant par la vision que par l'émotion qu'elle suscite.³⁸⁰ Ce mouvement gracieux et harmonieux, que j'ai eu l'occasion d'observer lors de mes immersions dans les pratiques de l'Aḥwach, est ce qui attire de nombreux amateurs de l'*Amarg*, captivés par la sobriété et l'élégance de la danse amazighe. Celle-ci se distingue par son éloignement des séductions superficielles et des excès, mettant en avant une authenticité renforcée par l'uniformité et la précision des gestes, où chaque danseur s'intègre dans une chorégraphie collective parfaitement orchestrée.³⁸¹ Cette forme d'expression, profondément enracinée dans la tradition amazighe, transcende la simple esthétique pour devenir un puissant vecteur de connexion et d'affirmation identitaire. Elle se concentre sur des mouvements simples mais hautement symboliques, traduisant une authenticité culturelle et une cohésion communautaire. Chaque geste et chaque alignement, observés dans ces moments de communion artistique, reflètent une harmonie collective, tout en incarnant une profondeur culturelle qui célèbre et réaffirme l'identité amazighe.³⁸²

Dans un entretien avec Fatima, une danseuse expérimentée de l'Aḥwach originaire du Souss, elle m'a confié avec passion :

*« La danse amazighe, ce n'est pas juste bouger le corps. Chaque pas, chaque geste a une signification. Quand je danse, je sens que je raconte l'histoire de mes ancêtres, que je porte leur mémoire. La sobriété de nos mouvements, c'est ce qui nous distingue. Pas besoin de gestes exagérés ou superflus ; tout est dans la finesse, dans la précision. Par exemple, quand nous formons nos alignements, c'est comme si nous dessinions l'unité de notre communauté. Et le chef de groupe, c'est lui qui nous guide, qui fait de chaque danse un moment unique. Sans cette harmonie entre nous, la danse perdrait son âme. Danser, c'est être en connexion avec les autres, mais surtout avec ce que nous sommes, en tant qu'Iṣelḥiyn »*³⁸³

³⁸⁰ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ Entretien avec Fatima, Jeune femme du village, familière de l'Aḥwach et participante aux rituels nuptiaux, réalisé à Toughmart, village d'Imi n Tizgi, le 12 juillet 2019.

Il existe différents types de l'Aḥwach parmi eux : *Dersst* (EE:OO+), l'*Ahnaqqar* (oΦl.ZZ.o) et l'*Aḥwach n'Souss* (oΛl.ε | o%o), que je vais évoquer et analyser plus tard dans le chapitre 5 de cette thèse, en mettant en lumière leurs particularités et régions. En analysant ces trois de danses amazighes emblématiques, B. Oubella met en avant leurs caractéristiques distinctives, notamment des chorégraphies élaborées, des alignements rigoureux et des mouvements parfaitement coordonnés.³⁸⁴ Ces performances sont souvent guidées par un chef de groupe, dont le rôle dépasse la simple direction technique pour incarner une figure de transmission culturelle et d'autorité artistique. Sous sa guidance, les danseurs exécutent des figures chorégraphiques qui traduisent des récits collectifs, des valeurs communautaires et des émotions partagées. Ces danses ne se limitent pas à un divertissement visuel, mais incarnent un langage corporel chargé de significations. Elles offrent un espace où l'identité amazighe peut être vécue, représentée et transmise dans toute sa profondeur. L'analyse de M. Mauss apporte une perspective éclairante sur ces pratiques.³⁸⁵ Il interprète les mouvements corporels comme des techniques socialement et culturellement construites, profondément enracinées dans l'histoire et les traditions d'une société. Selon lui, les gestes et postures adoptés dans les danses rituelles, telles que celles des Amazighes, ne sont pas de simples actions esthétiques ou fonctionnelles. Ils traduisent des savoirs collectifs, des habitus sociaux et des valeurs transmises à travers les générations.³⁸⁶ Les danses amazighes, comme celles étudiées par B. Oubella, incarnent ainsi une mémoire corporelle collective qui dépasse le seul cadre de la performance artistique. En appliquant la théorie de M. Mauss, on peut interpréter les alignements rigoureux et les mouvements coordonnés des danses amazighes comme des expressions vivantes des habitus amazighes, inscrits dans le corps des danseurs. Ces chorégraphies deviennent alors des vecteurs de transmission culturelle, réaffirmant l'identité collective tout en maintenant un lien tangible avec les valeurs et les récits du passé.³⁸⁷ Cette approche souligne également que les danses amazighes ne sont pas de simples artefacts culturels, mais des pratiques vivantes et dynamiques qui continuent de structurer les relations sociales et de renforcer l'appartenance communautaire. Ainsi, l'apport de M. Mauss permet d'enrichir l'analyse de B. Oubella, en mettant en évidence la dimension anthropologique et sociale des danses amazighes. Ces performances traduisent, selon mes observations, une articulation harmonieuse entre tradition et modernité, où les corps des danseurs incarnent et transmettent un patrimoine culturel collectif, tout en

³⁸⁴ Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, pp. 157-195.

³⁸⁵ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, vol. 32, n° 3-4, 1936, p. 271-293.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Entretien avec Mohamed Abi, Rayss d'Aḥwach basé à Casablanca, réalisé à Casablanca le 25 mars 2024.

s'adaptant aux transformations induites par les dynamiques contemporaines.³⁸⁸ L'*Amarg*, en intégrant la danse comme un pilier central de son expression, offre un espace où la mémoire collective, les valeurs communautaires et l'innovation artistique se croisent. Ainsi, l'expression par le mouvement au sein de l'*Amarg* illustre non seulement la profondeur et la complexité de cet art, mais également sa capacité à préserver et à renouveler un patrimoine culturel unique. L'étude approfondie de ces danses et de leur interaction avec les autres formes artistiques permet d'appréhender pleinement l'ampleur et la richesse de la tradition amazighe, tout en mettant en lumière les mécanismes de résilience et d'adaptation qui la caractérisent.



Figure 23 : Ajaraam, un *Rays* leader d'une troupe de l'Aḥwach lors d'une performance.

Source : une photo du photographe Youssef Aboutaleb, consultée en ligne le 9 septembre 2025. URL : https://www.behance.net/gallery/137937879/MONOCROME-PORTRAITS?tracking_source=search_projects|AHWACH+amazigh&l=1

³⁸⁸ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

5. Les modèles artistiques de l'*Amarg*

Les différentes formes artistiques de l'*Amarg* se combinent harmonieusement pour donner naissance à des modèles distincts, chacun reflétant une facette singulière et essentielle de ce patrimoine culturel ancestral. Ces modèles artistiques traduisent une richesse et une diversité qui vont au-delà de la simple expression artistique, incarnant des dynamiques sociales, culturelles et identitaires profondes. Ci-dessous trois modèles tels que documentés par B. Oubella³⁸⁹ :

5.1. Le premier modèle

Ce modèle est caractérisé par l'intégration des quatre formes principales de l'*Amarg*, expression poétique, vocale, instrumentale et corporelle, est largement répandu dans des régions comme le Souss. Il se manifeste dans divers genres tels que l'*Aḥwach n'Souss* , l'*Ahnaqqar* ou *Dersst*, sans que cette liste soit exhaustive, puisque d'autres expressions s'en rapprochent également, comme celles du Haut-Drâa, notamment chez les Aït Ouaouzguite, où un cercle de femmes dansant et chantant entoure un groupe d'hommes assis au centre et maniant les instruments de percussion (tambourin, *tbel*...).

- L'*Aḥwach n'Souss* des hommes : largement répandu dans la plaine du Souss et ses régions avoisinantes, se distingue par son rythme rapide.
- *Dersst* Taouzalt : caractérisé par des mouvements gracieux exécutés par les hommes disposés en deux rangs reliés par une rangée formée par l'ensemble instrumental. Cette danse est répandue chez les tribus d'Indouzal (à ne pas confondre avec Indaouzal, située au confluent du djbel Aklim et de la vallée du Souss), Ida Ou Zeddout et dans certaines tribus voisines.
- L'*Ahnaqqar* : Ce type de danse, exécuté par les hommes, se caractérise par des mélodies et des rythmes distinctifs, accompagnés de danses en cercle soigneusement orchestrées sous la direction exclusive du chef de l'ensemble instrumental. Ce modèle prédomine dans une vaste région s'étendant du massif de Bani³⁹⁰ au Sud jusqu'à Ida

³⁸⁹ Brahim Oubella, *Amarg n Usays, muqaraba anṭrubulujiya li-funun al-luya al-amaziyya* [*Amarg de l'Assays : approche anthropologique des arts de la langue amazighe*], Agadir, Souss Impression, 2012.

³⁹⁰ Accessible depuis Tata, la région aride du Bani se trouve à l'Est du Souss Massa. Elle est bordée au nord par l'Anti-Atlas et au sud par le Sahara. Cette région est dominée par une chaîne montagneuse, le djbel Bani.

Ou Kensous³⁹¹ au Nord, et de Tagmout ³⁹² et Indouzal ³⁹³ à l'Est jusqu'à Aït Atta à l'Est.

- L'*Ajmak* : Ce type de danse poétique suit le rythme des participants alignés en rangées. Il est répandu dans les régions de l'Ouest, du Sud et du Nord de Ammelen. Il se distingue par son rythme particulier, auquel la mélodie apporte une grande attractivité.
- *Bousska* : Cette danse est exécutée par deux rangées, l'une composée d'hommes et l'autre de femmes, tandis que l'ensemble instrumental occupe une position centrale sur la place. Ce type de danse est pratiqué dans la région de djbel Ḍern (Adrar n'Ḍern)³⁹⁴ et sur ses pentes.
- *Aḥwach n'Taayalin* : Il est exécuté par des jeunes filles ou des femmes, qui se tiennent alignées en un arc de cercle, face à une ronde formée par l'ensemble instrumental. Ce type de danse comporte plusieurs styles, chacun ayant sa saveur unique. Parmi les plus célèbres figure l'Aḥwach Isaffen, pratiqué dans les régions de Isaffen, Aït ebla et Idaoukrzi, ainsi que l'Aḥwach Tagmout, l'Aḥwach, et l'Aḥwach Askaty. Cet espace constitue l'unique, voire le principal, cadre où les femmes osent exprimer leurs pensées à travers une poésie chantée avec audace ou improvisent des vers repris par les danseuses, établissant ainsi un dialogue poétique et esthétique au sein de la performance.³⁹⁵
- Isemgan : Un art lyrique et chorégraphique métissé du sud du Souss, particulièrement présent dans la région de Tata, Aqqa et Tagmout, témoignent d'une riche tradition culturelle. Certains de leurs rythmes ont été intégrés dans l'*Ahnaqqar*. Leur expression artistique spécifique pourrait correspondre à une forme d'art africain, autrefois exprimée dans le dialecte « Tagnaout »³⁹⁶, aujourd'hui en voie de disparition.

³⁹¹ Ida Ou Kensous est Les Ida ou Kensous Les Ida ou Kensous sont une tribu amazighe située dans la région de l'Anti-Atlas central, au sein du Souss-Massa-Drâa, au sud du Maroc.

³⁹² Tagmout est une commune rurale marocaine de la province de Tata dans la région Souss-Massa.

³⁹³ Indouzal est une région tribale de l'Anti-Atlas, située dans le Souss-Massa-Drâa, au sud du Maroc. Elle comprend plusieurs douars, dont Amalou, Assak et Tayart, connus pour leur architecture traditionnelle et leur mode de vie rural. La population, majoritairement amazighe, perpétue des traditions ancestrales dans l'agriculture, l'artisanat et les pratiques culturelles.

³⁹⁴ Le mont Adrar N'Dern se situe au Sud-Est du djbel Toubkal (Haut Atlas occidental). Du haut du massif de l'Adrar N'dern, la marche est une succession de paysages sur l'Anti-Atlas, le Massif du Siroua au Sud, et sur le Parc National du Toubkal au Nord.

³⁹⁵ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 157-239.

³⁹⁶ Le *Tagnaout* est un dialecte lié aux populations de certaines régions du sud du Maroc, notamment dans les zones proches du Souss, de Tata, d'Aqqa et de Tagmout. Bien qu'il ne soit pas aussi documenté que le tachelhit ou d'autres dialectes amazighes, il est parfois mentionné dans des études linguistiques et ethnographiques

Cependant, cet art continue d’être pratiqué en langue amazighe et revêt souvent une dimension religieuse marquée.³⁹⁷

5.2. Le deuxième modèle

B. Oubella soutient que dans ce modèle, la parole et la mélodie s’effacent au profit d’un dialogue instrumental et chorégraphique dominé par la flûte (*taɛwwadt*, ⵜⴰⵎⵔⵉⵎⴰⵢⵜ), Ce phénomène est particulièrement visible dans des genres tels que la danse de Haha (ⵍⵓⵍⵓ)³⁹⁸ et la danse de *Taskiwin* (ⵜⴰⵙⴰⵖⵉⵏⵉ)³⁹⁹. Dans ces manifestations artistiques, l’expression poétique laisse place à une communication essentiellement corporelle et sonore, où le rythme et le mouvement deviennent les principaux vecteurs d’émotion et de narration. La danse de *Taskiwin*, ancrée dans la tradition amazighe du sud du Maroc et de certaines régions du Haut Atlas, illustre parfaitement cette dynamique. Connue pour son caractère à la fois guerrier et initiatique, elle était historiquement liée aux anciennes confréries de guerriers et aux rites de passage des jeunes hommes au sein de certaines tribus amazighes. Plus qu’une simple performance chorégraphique, elle incarne un langage symbolique, structuré par des séquences gestuelles et rythmiques qui traduisent des valeurs de bravoure, de cohésion et d’appartenance communautaire. Cet exemple illustre parfaitement cette dynamique, en mettant en scène une harmonie subtile entre les percussions et les gestes chorégraphiques, permettant ainsi aux danseurs de traduire visuellement les nuances du rythme et des mélodies instrumentales.

Ce modèle illustre la manière dont les artistes amazighes transcendent les limites des formes artistiques individuelles pour produire des performances immersives, où la musicalité des instruments et l’énergie du corps dialoguent dans un langage universel. En l’absence de paroles explicites, le récit s’incarne dans le souffle du Nay (la flûte), dans l’ondulation des corps et dans la cadence des percussions, réaffirmant ainsi la puissance expressive de l’*Amarg*. Ces formes artistiques répondent aux besoins sociaux et festifs des communautés, où l’interaction et la participation active du public deviennent des éléments clés.

comme une langue vernaculaire utilisée historiquement par des groupes spécifiques, notamment dans des contextes sociaux, culturels et artistiques.

³⁹⁷ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 157-239.

³⁹⁸ Haha (ⵍⵓⵍⵓ) est une région historique du Maroc, située entre Essaouira au Nord et Agadir au Sud.

³⁹⁹ La danse de *Taskiwin* est pratiquée dans tout le Haut-Atlas occidental. Inscrite au patrimoine immatériel de l’Unesco en 2017.

5.3. Le troisième modèle

Ce modèle se distingue par une domination des paroles et des mélodies, mettant en avant les performances poétiques et musicales. Des genres tels que *Tazerrart* (ⵜⴰⵣⵉⵔⴰⵔⵜ) et le *Tamawešt* (ⵜⴰⵎⴰⵡⵉⵛⵜ), par exemple, incarnent cette orientation, souvent associée à des contextes sociaux spécifiques comme les mariages, les veillées ou les cérémonies rituelles. Ici, la poésie amazighe *Tanḍamt* (ⵜⴰⵏⴷⴰⵎⵜ) atteint une dimension introspective et narrative, relatant des événements historiques, des valeurs culturelles ou des préoccupations contemporaines. La mélodie, dans ce contexte, devient un vecteur d'émotion qui amplifie la puissance des paroles, permettant une connexion immédiate entre l'artiste et son public. Ce modèle reflète également l'adaptabilité de l'*Amarg* à des situations plus intimes, où la voix et les instruments dominent la scène.

L'*Amarg*, avec ses multiples dimensions artistiques et ses divers modèles, incarne la continuité d'un héritage culturel ancien tout en s'adaptant aux mutations et défis du monde moderne. Bien que profondément ancrées dans des traditions locales, ses formes artistiques démontrent une capacité remarquable à intégrer des influences extérieures, qu'elles soient stylistiques, techniques ou sociales, tout en préservant une identité distincte. Cette résilience illustre la vitalité de l'*Amarg* en tant que pratique vivante, capable d'évoluer sans se dénaturer.

Dans un contexte où la préservation du patrimoine immatériel s'est imposée comme une demande sociale, l'*Amarg* constitue un exemple significatif des dynamiques de transmission, d'innovation et de résilience qui caractérisent les pratiques culturelles amazighes. Son étude permet de mieux comprendre son rôle dans l'éducation, la cohésion communautaire et l'affirmation identitaire dans un monde en perpétuelle transformation. Par sa richesse et sa diversité, l'*Amarg* continue d'inspirer et d'unir, témoignant de la force de la culture amazighe et de sa capacité à traverser le temps. Cependant, cette adaptabilité soulève des questionnements sur les tensions entre préservation et changement, interrogeant la place de l'authenticité face aux évolutions contemporaines. Ces enjeux seront abordés dans la prochaine section

6. Problématique de l'*Amarg* : Entre authenticité et transformation

L'*Amarg*, enraciné dans la civilisation amazighe, constitue un vecteur unique de transmission culturelle. Ce terme polysémique englobe l'expression poétique, l'identité collective et des modes de vie issus de la mémoire populaire. Les significations associées à l'*Amarg* (« maison familiale », « abri » ou « ennui ») illustrent sa richesse symbolique et linguistique, tout en soulignant son ancrage profond dans la vie quotidienne des Amazighes. L'exploration des pratiques orales et des récits populaires met en évidence une diversité fascinante au sein de l'*Amarg*. Bien que les styles musicaux et poétiques varient d'une tribu à une autre, ils partagent des fondements communs qui favorisent la transmission et l'intégration culturelle. En ce sens, l'*Amarg* témoigne d'une continuité historique, notamment à travers des épisodes marquants comme la destruction de Tamdoutt (ⵜⴰⵎⴰⵔⵓⵜ)⁴⁰⁰, une ville emblématique de l'Anti-Atlas. Cette évocation souligne l'ancrage historique et culturel de l'*Amarg* dans la mémoire collective amazighe.

Tamdoutt, prospère au Moyen Âge grâce à sa position stratégique sur les routes commerciales transsahariennes, occupait un rôle central en reliant l'Afrique subsaharienne au Maghreb et aux régions méditerranéennes. Ce carrefour d'échanges où transitaient l'or, le sel et d'autres marchandises symbolisait un élan économique et culturel. Sa destruction au XIV^e siècle, souvent attribuée à des conflits ou à la redirection des routes commerciales, marqua son déclin.⁴⁰¹ Malgré sa disparition physique, Tamdoutt persiste dans la mémoire culturelle amazighe. Par les traditions orales et l'*Amarg*, cette cité est devenue un symbole de résilience et de continuité culturelle. Les poètes, notamment à travers les performances de l'Aḥwach, rappellent sa grandeur passée, tout en exprimant le chagrin de sa disparition. Ces récits poétiques et musicaux tissent un lien entre l'histoire ancienne et les préoccupations contemporaines des Amazighes, en mettant en lumière leur capacité à surmonter les épreuves. La région s'étendant de djbel Bani⁴⁰² au sud jusqu'à la plaine du Souss au nord illustre le rôle

⁴⁰⁰ Tamdoutt était une ville médiévale située au sud-est d'Akka, près du fleuve Drâa, au Maroc. Fondée au II^e siècle av. J.-C. par les Shilha, elle constituait une étape clé de la route commerciale transsaharienne, reliant Nul, Ouadane et Awdaghust à Sijilmasa, Massa et N'fis. Voir Abdeaziz Touri dans : <https://www.e-taqafa.ma/dossier/tamdoutt-abdelaziz-touri>

⁴⁰¹ Sam Nixon, *Communities, economies and exchange networks along the medieval caravan routes of the pre-Saharan : investigation of the oases centre of Tamdult, southern Morocco*, British Institute for Libyan and Northern African Studies, 2017.

⁴⁰² Accessible depuis Tata, la région aride du Bani est située à l'est du Souss-Massa, entre l'Anti-Atlas au nord et le Sahara au sud. Elle est caractérisée par la présence du djbel Bani, une chaîne montagneuse qui structure son paysage.

de Tamdout comme carrefour de civilisations amazighe, arabe, africaine et andalouse. Les Ahwach riches et variés, témoignent de cette convergence culturelle. Par exemple, les vers évoquant Tamdout soulignent l'importance de transmettre les valeurs culturelles et le patrimoine face aux transformations sociales et économiques. Ainsi, l'*Amarg* continue de structurer et d'enrichir l'identité amazighe tout en perpétuant le souvenir de cette cité disparue.

L'importance de Tamdout dans l'*Amarg* va bien au-delà d'un simple rappel historique, car elle représente une composante majeure de l'identité amazighe. Sa mémoire, préservée à travers les récits poétiques et les chants, illustre la capacité de cette culture à intégrer des événements marquants dans une narration collective intemporelle. Ainsi, l'*Amarg* se révèle être un puissant vecteur d'affirmation identitaire, garantissant une continuité culturelle aux Amazighes malgré les bouleversements historiques. Cet exemple met en lumière le rôle fondamental de l'*Amarg* dans la sauvegarde et la transmission du patrimoine immatériel amazighe. En ancrant cet épisode historique dans les pratiques orales, les Amazighes ont non seulement protégé leur mémoire collective, mais aussi transmis des enseignements de résilience et de solidarité à travers les générations. Cette mission prend d'autant plus de valeur dans un contexte où les influences extérieures et la modernité risquent de marginaliser quelques traditions locales si l'on puisse dire. Cette réflexion sur la mémoire de Tamdout et son rôle dans l'*Amarg* nous amène à explorer plus largement les dynamiques entre tradition et modernité, et notamment la quête d'authenticité culturelle. À cet égard, les travaux de C. Taylor⁴⁰³ sur l'authenticité offrent un cadre théorique particulièrement éclairant. Il y examine les tensions entre la fidélité aux traditions et les transformations imposées par les exigences modernes, mettant en lumière les défis auxquels sont confrontées les sociétés dans leur quête de préservation de leur identité culturelle. Cette perspective permet d'approfondir l'analyse de l'*Amarg* en tant qu'expression artistique et mémorielle au carrefour de l'authenticité et de la transformation.

Le concept d'authenticité, central dans les réflexions sur les dynamiques culturelles modernes, se heurte souvent aux transformations induites par les contextes sociaux et historiques. C. Taylor explore cette problématique en profondeur et il analyse les tensions entre l'individualisme démocratique et la fidélité aux traditions.⁴⁰⁴ Selon lui, l'authenticité repose sur un engagement à rester fidèle à soi-même et à ses valeurs personnelles, une quête

⁴⁰³ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité (The Ethics of Authenticity)*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Bellarmin, 1992 (édition originale : *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Harvard University Press, 1991).

⁴⁰⁴ *Ibid.*

intrinsèquement liée à l'individualisme moderne. Cependant, il met en évidence les risques inhérents à cette recherche, notamment celui d'un repli sur soi qui, en se détachant des dimensions collectives, fragilise l'équilibre entre tradition et modernité. C. Taylor souligne également l'impact de la mondialisation et de l'uniformisation culturelle sur cet idéal, tout en affirmant : « L'idéal d'authenticité nous demande de vivre nos propres vies, de découvrir et d'exprimer ce que nous sommes vraiment. »⁴⁰⁵ Cette réflexion éclaire les défis contemporains posés par la préservation des identités culturelles face aux pressions externes.

Dans le cadre de l'analyse de l'*Amarg*, le modèle philosophique de C. Taylor éclaire les défis posés par la transformation culturelle. L'*Amarg*, en tant qu'art amazighe profondément enraciné dans la tradition, peut être compris comme une quête collective d'authenticité culturelle. Cependant, face aux influences de la modernité, certains vétérans de l'Aḥwach estiment qu'il est souvent réduit à une performance folklorique pour répondre aux attentes d'un public extérieur, notamment touristique.⁴⁰⁶ Cette déformation illustre ce que C. Taylor décrit comme une « perte d'horizon moral commun »⁴⁰⁷, où l'authenticité culturelle est diluée par des influences exogènes. D'après mes entretiens, certains anciens de l'Aḥwach estiment que ces pratiques, autrefois profondément ancrées dans la communauté et investies d'une dimension sacrée, tendent aujourd'hui à être réduites à de simples spectacles scéniques destinés à des événements officiels ou touristiques.⁴⁰⁸ Cette vision pourrait refléter ce que certains qualifient de « tension entre l'authenticité » en tant que lien à la mémoire collective amazighe et la modernité, qui introduit de nouveaux cadres de présentation.⁴⁰⁹ Cette situation, selon C. Taylor, reflète une dérive où l'individualisme culturel est exploité à des fins marchandes, au détriment de son essence originelle. Cependant, C. Taylor ne rejette pas la modernité. Il propose une vision nuancée où l'authenticité peut coexister avec les transformations culturelles, à condition qu'elle s'appuie sur un dialogue critique avec les traditions.⁴¹⁰ Cet appel au dialogue est particulièrement pertinent pour des groupes comme le collectif « Aršaš » (ⵓⵔⵉⵎⵉⵔⵉⵏ), qui semblent intégrer des éléments modernes dans leurs performances tout en respectant les normes poétiques et musicales amazighes.⁴¹¹ Cette

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi le 01 mai 2018.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ *Ibid.*

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Charles Taylor, *Le malaise de la modernité (The Ethics of Authenticity)*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Bellarmin, 1992 (édition originale : *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Harvard University Press, 1991).

⁴¹¹ B. Oubella, *op. cit.*, « Iškaliyyat Amarg... », p.113.

démarche illustre ce que C. Taylor appelle une « réappropriation créative »⁴¹², où l'innovation se conjugue avec la fidélité à l'essence culturelle. En conclusion, l'analyse de C. Taylor fournit un cadre théorique riche pour examiner les tensions entre authenticité et transformation dans le contexte de l'*Amarg*. Sa réflexion sur l'idéal d'authenticité met en lumière les défis, mais aussi les opportunités, d'une réinvention culturelle qui reste fidèle à ses racines tout en répondant aux exigences de la modernité. Comme l'illustre l'expérience des arts amazighes, la clé réside dans une capacité à intégrer le changement tout en préservant les horizons moraux et collectifs qui donnent sens à la tradition.

7. L'*Amarg* : Dynamique de transition culturelle vers la modernité

Après avoir analysé les formes, les fonctions sociales et les ancrages symboliques de l'*Amarg* dans les sections précédentes, il s'agit à présent d'interroger les effets des transformations contemporaines sur cette pratique poético-musicale. Loin d'un univers figé, l'*Amarg* se trouve aujourd'hui traversé par des tensions entre héritage et innovation, local et global, authenticité et adaptation. Cette section s'attache ainsi à examiner les dynamiques de transition à l'œuvre : comment l'*Amarg* négocie-t-il son inscription dans la modernité ? Quels défis cette mutation soulève-t-elle, en termes de transmission, de sens et de légitimité culturelle ? Et jusqu'où peut-on parler de dénaturation ou, au contraire, d'évolution nécessaire ?

7.1. Défis de la modernité et risques de dénaturation

L'*Amarg*, en tant qu'expression artistique et identitaire de la culture amazighe, illustre une dynamique complexe entre tradition et modernité. Cette transition reflète les mutations profondes des sociétés amazighes, marquées par l'urbanisation, la mondialisation et les transformations culturelles qui en découlent. À travers les siècles, l'*Amarg* s'est adapté à ces évolutions, tout en restant un symbole de l'âme collective et un véhicule de mémoire. Dans cette optique, l'UNESCO a publié, en 2010⁴¹³, un rapport sur le patrimoine immatériel, mettant en garde contre la disparition progressive des traditions orales à travers le monde.

⁴¹² C. Taylor, *op. cit.*

⁴¹³ UNESCO, *Rapport sur le patrimoine immatériel*, 2010, disponible en ligne : unesdoc.unesco.org.

Cette menace découle de plusieurs facteurs, notamment l'évolution rapide des relations sociales, l'intensification des migrations et du brassage culturel, ainsi que la modernisation des médias et des technologies de communication. Selon ce rapport, si ces derniers ne sont pas mobilisés pour la transmission des traditions orales, ils risquent d'accélérer leur déclin. Le repli identitaire et les politiques d'assimilation culturelle contribuent également à cette dynamique, en favorisant l'homogénéisation culturelle au détriment des pratiques locales.⁴¹⁴

Dans la région du Souss par exemple, l'appropriation culturelle et le métissage artistique se sont manifestés sous diverses formes, notamment par l'expansion du l'Ahnagar vers des zones où il n'était pas pratiqué à l'origine.⁴¹⁵ Dans certaines villes à majorité amazighe, les jeunes ont été influencés par des formes artistiques véhiculées par les médias audiovisuels, notamment le cinéma et la télévision.⁴¹⁶ Cela a parfois conduit à une imitation d'autres traditions musicales, comme l'adoption de certaines esthétiques issues du cinéma indien dans les compositions musicales locales. L'émergence d'artistes amazighes spécialisés dans la musique arabe, tels qu'Ahmed El Bidaoui⁴¹⁷, illustre selon B. Oubella ce processus de métissage.⁴¹⁸ Cependant, certains observateurs considèrent que la modernité n'a pas uniquement influencé l'*Amarg* à travers des adaptations naturelles et endogènes. Elle aurait également contribué à des dynamiques d'acculturation, de métissage et, dans certains cas, de marginalisation de formes artistiques amazighes, jugées moins conformes aux normes dominantes diffusées par les États-nations et les industries culturelles globales. Plusieurs chercheurs, dont B. Oubella, B-E. Guabli et d'autres, estiment que le passage à la modernité a souvent impliqué des dynamiques d'assimilation culturelle, conduisant à une marginalisation progressive des arts amazighes. Ils qualifient ce phénomène d'« invasion culturelle méthodique » insistant sur le fait que l'érosion de l'*Amarg* ne résulte pas uniquement d'évolutions naturelles, mais aussi de processus institutionnels et politiques qui ont favorisé l'hégémonie d'autres formes artistiques, notamment arabes et occidentales.⁴¹⁹

B-E. Guabli souligne que les militants amazighes ont utilisé la traduction comme un moyen de revitaliser leur langue et leur culture menacées, tout en mettant en évidence les défis posés

⁴¹⁴ UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, 2003.

⁴¹⁵ Oubella, *op. cit.*, « Iskaliyyat Amarg... », p. 112.

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ Ahmed El Bidaoui (1918 - 1989) était un musicien et chanteur marocain renommé. Dès son enfance, il a été immergé dans un environnement musical familial, ce qui l'a conduit à étudier auprès de maîtres les principes du modalisme et des styles rythmiques arabes. Artiste complet, il a composé et interprété la majorité de ses chansons, qui demeurent intemporelles par leurs paroles, leurs thèmes et leurs mélodies. Ses œuvres sont encore chantées avec plaisir et nostalgie par de nombreux Marocains aujourd'hui.

⁴¹⁸ B. Oubella, *op. cit.*, « Iskaliyyat Amarg... », p. 112.

⁴¹⁹ *Ibid.*

par l'hégémonie culturelle dominante.⁴²⁰ De même, l'analyse de la politique culturelle tunisienne après 1956 montre que le gouvernement de Habib Bourguiba⁴²¹ considérait la culture amazighe comme un obstacle à la modernité, ce qui a conduit à des politiques d'urbanisation forçant les Amazighes à quitter leurs villages et à abandonner leurs pratiques culturelles traditionnelles.⁴²² Pour revenir au Maroc, l'un des exemples les plus frappants évoqués lors de mes entretiens concerne l'impact des festivals et événements culturels sur la transformation des danses et musiques amazighes. En particulier, le Festival National des Arts Populaires de Marrakech (FNAP)⁴²³ a suscité de nombreuses critiques, tant de la part des observateurs que des praticiens des arts de l'*Amarg* ayant pris part à l'événement.

Comme l'a montré A. Skounti, le FNAP a certes maintenu visibles certaines expressions scéniques, mais au prix d'une sélection réductrice des genres dits « représentatifs ». Les critères implicites : visibilité locale, capacité de transmission et surtout aptitude à l'adaptation scénique ont instauré un « canon » chorégraphique et musical conforme aux exigences de la scénographie moderne, contribuant ainsi à une folklorisation des pratiques.⁴²⁴ D'ailleurs, un de mes interlocuteurs, qui a souhaité conserver l'anonymat et que je nommerai « Monsieur A »,⁴²⁵ a illustré ce phénomène en évoquant l'exemple de la danse Aḥidous de Qal'at Mgouna⁴²⁶. Selon lui, cette danse traditionnelle a subi une modification notable lors de certains festivals, où des éléments chorégraphiques empruntés à d'autres cultures, notamment orientales et occidentales, ont été intégrés afin de répondre aux attentes des organisateurs et du public.⁴²⁷

⁴²⁰ Brahim El Guabli, *Translation and Indigeneity: Amazigh Culture from Treason to Revitalization*, The Markaz Review, 2023.

⁴²¹ Habib Bourguiba est le premier président de la République tunisienne (1957-1987). Figure majeure du mouvement national tunisien, fondateur et dirigeant du Néo-Destour, Habib Bourguiba (1903-2000) a joué un rôle central dans l'indépendance de la Tunisie vis-à-vis de la France en 1956. Connu pour ses réformes modernisatrices dans les domaines de l'éducation, de la santé et du statut des femmes, il a instauré une politique de sécularisation et de développement national, tout en exerçant un pouvoir autoritaire jusqu'à sa destitution en 1987.

⁴²² Agence VU, *Les Berbères : une culture en résistance*, Agence VU, 2019.

⁴²³ Le Festival National des Arts Populaires de Marrakech (FNAP) organisé par le ministère du Tourisme jusqu'en 1993, puis repris par l'Association Le Grand Atlas en 1999 et par l'Association du FNAP à partir de 2003.

⁴²⁴ Ahmed Skounti, *Le patrimoine culturel immatériel au Maroc. Promotion et valorisation des Trésors Humains Vivants*. UNESCO, ISESCO, 2005, pp. 35-36.

⁴²⁵ Entretien avec Monsieur A, militant culturel et praticien de la danse Aḥidous. Réalisé à Marrakech le 11 janvier 2025.

⁴²⁶ Qal'at Mgouna est une ville située dans la vallée du Dadès, au sud-est du Maroc, dans la région de Drâa-Tafilalet. Elle est réputée pour sa culture de la rose de Damas, dont la récolte annuelle donne lieu au célèbre Festival des Roses, célébré chaque printemps. La région est également marquée par un paysage montagneux spectaculaire et une forte identité amazighe, avec des traditions artisanales et agricoles profondément ancrées.

⁴²⁷ Entretien avec Monsieur A, militant culturel et praticien de la danse Aḥidous. Réalisé à Marrakech le 11 janvier 2025.

Cette transformation, qu'il qualifie de « reconfiguration instrumentalisée »⁴²⁸, illustre, selon lui, une tendance plus large à la marchandisation des expressions artistiques amazighes, les inscrivant davantage dans une logique de spectacle que dans une démarche de transmission culturelle authentique. Il déplore cette dynamique, qu'il qualifie de « folklorisation »⁴²⁹, estimant qu'elle réduit l'*Amarg* à une mise en scène superficielle, éclipsant ainsi sa profondeur historique et sa fonction sociale essentielle. « *On nous demande de faire du beau, du pittoresque, de l'exotique, mais pas de l'authentique* »⁴³⁰ affirme-t-il avec amertume.

Au-delà de la transformation esthétique des danses, il pointe également du doigt l'exploitation économique des artistes amazighes, soulignant l'inégalité persistante entre les différentes expressions culturelles représentées dans ces événements.

« *Regardez les cachets : un artiste arabe, gnawa ou occidental est reçu comme une star, logé dans des hôtels de luxe, rémunéré à des sommes faramineuses. Nous, nous sommes là pour remplir le programme, pour donner une touche locale, mais à quel prix ?* »⁴³¹ s'interroge-t-il.

Cette hiérarchisation implicite des pratiques culturelles reflète, selon lui, une vision réductrice de l'héritage amazighe, souvent perçu comme un simple ornement plutôt que comme un patrimoine vivant et en perpétuelle réinvention.

Dans un contexte artistique, ne serait-il pas plus pertinent d'examiner les effets de cette exposition et de ces échanges culturels, plutôt que de les considérer uniquement comme un processus d'érosion, sachant qu'ils peuvent aussi engendrer des formes de renouveau ou de reconfiguration identitaire ?

7.2. *Amarg* en mutation : perte d'authenticité ou évolution naturelle ?

Dans le débat sur l'évolution de l'*Amarg*, deux visions s'affrontent : celle qui y voit une perte progressive d'authenticité et celle qui considère ses transformations comme une adaptation nécessaire aux réalités contemporaines.

⁴²⁸ *Ibid.*

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ *Ibid.*

⁴³¹ *Ibid.*

B. Oubella considère que « l'émergence de l'*Amarg* dans des contextes modernes, notamment urbains, a amplifié sa visibilité, mais a également engendré des risques de dénaturation »⁴³². Cette affirmation reflète une inquiétude largement partagée parmi certains observateurs et praticiens, qui perçoivent dans l'adaptation de l'*Amarg* aux nouveaux cadres sociaux et économiques une forme d'altération de son essence. Toutefois, en tant que chercheuse, il ne m'est pas possible d'adopter une lecture aussi figée du phénomène. Mon approche repose sur l'examen des processus à l'œuvre, en tenant compte de la diversité des perspectives recueillies lors de mes entretiens et de mes observations de terrain.

En effet, si certains dénoncent une perte d'authenticité, il est également possible d'interpréter cette dynamique comme une réinvention de la tradition, au sens où l'entend J-F. Bayart.⁴³³ Plutôt que de disparaître, les pratiques culturelles s'adaptent continuellement aux transformations des contextes sociaux, économiques et politiques. Ce qui est perçu comme une altération pourrait en réalité relever d'un processus plus large de redéfinition et d'actualisation des pratiques artistiques. Dans cette perspective, une tradition comme l'*Amarg* ne doit pas être envisagée comme un bloc immuable, mais comme un ensemble de pratiques vivantes, en perpétuelle négociation avec le présent.

H. Rachik souligne que la perception des mutations culturelles est souvent biaisée par une vision idéalisée du passé, où la tradition est perçue comme une entité figée, immuable et authentique, alors qu'en réalité, elle est constamment réinterprétée et adaptée aux contextes sociaux et historiques changeants.⁴³⁴ Cette lecture essentialiste tend à opposer de manière rigide tradition et modernité, occultant ainsi les dynamiques d'hybridation et d'innovation qui ont toujours façonné les pratiques culturelles. En réalité, les pratiques culturelles ont toujours évolué au gré des changements historiques et sociaux, et la tension entre préservation et adaptation ne date pas d'aujourd'hui. Ce débat oppose généralement deux visions : d'un côté, ceux qui défendent la flexibilité de l'*Amarg* et considèrent sa transformation comme une preuve de sa vitalité et de sa résilience ; de l'autre, ceux qui s'inquiètent d'une érosion progressive des normes artistiques et d'une perte d'authenticité.

Malgré ces défis, l'*Amarg* reste un exemple de résilience culturelle.⁴³⁵ Sa dynamique de « réinvention » ne se limite pas aux artistes établis, mais s'observe également chez une nouvelle génération d'amazighophones et *TAšelhit*ophones, principalement en milieu urbain.

⁴³² B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 259.

⁴³³ Jean-François Bayart, *L'illusion identitaire*. Fayard, 1996.

⁴³⁴ Hassan Rachik, *Le sultan des autres : rituel et politique dans le Maroc contemporain*. Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

⁴³⁵ Entretien avec Mohamed Abi, Rayss d'Ahwach basé à Casablanca, réalisé à Casablanca le 25 mars 2024.

Ces jeunes créateurs, issus de contextes où l'identité amazighe est en constante négociation avec la modernité, s'approprient l'*Amarg* sous des formes hybrides, mêlant musique traditionnelle, influences globales et autres styles et instruments musicaux. Leurs pratiques, loin d'être de simples imitations ou des ruptures avec le passé, témoignent d'une continuité culturelle réinterprétée à l'aune des réalités contemporaines.

Dans la section suivante, je m'intéresserai à ces nouvelles expressions de l'*Amarg* et à la manière dont elles traduisent un rapport renouvelé à l'héritage amazighe. À travers les entretiens que j'ai menés avec plusieurs de ces jeunes artistes et interprètes, j'examinerai les logiques qui sous-tendent cette fusion musicale et leur impact sur la redéfinition de l'identité amazighe en milieu urbain.

Conclusion

L'*Amarg*, en tant qu'expression artistique et culturelle amazighe, constitue un espace de transmission, d'innovation et de revendication identitaire. Ce chapitre a permis d'examiner l'évolution de cet art à travers ses différentes dimensions : son rôle de vecteur de la mémoire collective, ses aspects linguistiques et poétiques, ses outils et espaces de performance, ainsi que la diversité de ses formes artistiques. De même, j'ai essayé d'analyser les modèles artistiques qui structurent l'*Amarg*, avant d'aborder les tensions qui sous-tendent son existence contemporaine, notamment entre authenticité et transformation.

L'analyse des origines et de l'évolution de l'*Amarg* a montré son rôle fondamental dans la préservation de l'identité amazighe. Inscrit dans une tradition orale où la poésie *Tanḍamt* joue un rôle central, l'*Amarg* est bien plus qu'une simple performance musicale : il est un outil de transmission intergénérationnelle, un support de mémoire collective et un mode d'expression des dynamiques socioculturelles amazighes. À travers son langage poétique, mélodique et gestuel, il reflète les aspirations, les luttes et les changements de la société amazighe.

Les outils et espaces de l'*Amarg* ont également été explorés, mettant en évidence leur importance dans le maintien de la structure traditionnelle de cet art. Les costumes traditionnels, les instruments de musique, le temps sacré du rituel et son espace originel, l'*Assays*, constituent des éléments fondamentaux de l'*Amarg*, définissant son cadre symbolique et sa structure performative. Pourtant, ces repères traditionnels sont aujourd'hui soumis à des transformations significatives, liées aux mutations sociétales et à l'urbanisation

croissante. L'exploration des différentes formes artistiques de l'*Amarg* qu'elles soient poétiques, vocales, mélodiques, instrumentales ou gestuelles a révélé une diversité de pratiques qui témoignent de son enracinement profond dans le paysage culturel amazighe. Cette diversité s'articule autour de plusieurs modèles artistiques, chacun structurant la performance de manière spécifique et contribuant à la préservation de cet art à travers les temps et espaces. Toutefois, ces modèles ne sont pas figés ; ils évoluent au gré des contextes et des influences contemporaines.

L'un des points fondamentaux abordés dans ce chapitre concerne les tensions entre authenticité et transformation. Loin d'être un art statique, l'*Amarg* est en constante mutation. Son adaptation aux nouveaux espaces urbains et aux attentes d'un public élargi soulève des interrogations quant à son essence : comment préserver l'authenticité d'un art en perpétuelle évolution ? Certaines critiques dénoncent une « folklorisation » ou une marchandisation excessive, tandis que d'autres voient dans ces changements une opportunité de renouveau. Dans cette perspective, la dynamique de transition culturelle vers la modernité a été analysée sous différents prismes. D'une part, l'impact de la modernité sur l'*Amarg* présente des défis et des risques de dénaturation, notamment sous l'effet de l'industrialisation culturelle et des exigences du marché. D'autre part, l'*Amarg* ne se limite pas à une opposition binaire entre préservation et altération : il existe un véritable équilibre entre résistance et réinvention, où l'innovation ne signifie pas nécessairement la rupture avec la tradition. L'étude de la transmission intergénérationnelle et de la capacité d'adaptation des nouvelles générations amazighophones en milieu urbain a permis d'illustrer cette dynamique d'évolution.

Finalement, l'avenir de l'*Amarg* dépendra de sa capacité à conjuguer préservation et innovation. Si la tradition est souvent perçue comme un héritage immuable, elle est en réalité une construction dynamique, sujette à des réinterprétations successives, comme l'ont montré J-F. Bayart⁴³⁶ et H. Rachik⁴³⁷. Selon mon analyse, l'*Amarg* n'est pas tant menacé de disparition qu'inscrit dans une phase de redéfinition, où il se réinvente en fonction des dynamiques contemporaines. À mes yeux, cette évolution ne constitue pas une rupture, mais plutôt une continuité repensée, garantissant la transmission et l'adaptabilité de cet art aux réalités actuelles et futures.

⁴³⁶ J-F. Bayart, op. cit.

⁴³⁷ H. Rachik, op. cit.

Chapitre 5 : Les différentes variantes de l'Aḥwach au Souss

Introduction :

Lorsque l'on traverse le territoire du Souss, du nord au sud, d'est en ouest, on observe que ses habitants, porteurs d'une identité amazighe enracinée, expriment avec une intensité remarquable leurs émotions, leurs préoccupations et leur vision du monde à travers un ensemble foisonnant de formes d'expression artistique, parmi lesquelles l'Aḥwach occupe une place centrale. Loin d'être une pratique homogène, l'Aḥwach se présente comme une famille élargie de genres et de styles, structurée selon les spécificités culturelles, géographiques et sociales de chaque tribu et région.

Dans le Souss, les Aḥwach se distinguent par une diversité formelle et rituelle saisissante. Chaque variante est profondément ancrée dans le milieu qui l'a vue naître, façonnée par des dynamiques propres d'appropriation de l'espace, des temporalités rituelles singulières et des structures spécifiques de transmission communautaire. Cette pluralité ne se laisse pas enfermer dans une simple cartographie figée : elle révèle au contraire une géographie vivante et stratifiée, articulant les versants nord de l'Anti-Atlas, les pentes méridionales du Haut Atlas et les espaces de plaine qui s'étendent entre les deux massifs.

Cette diversité a été particulièrement bien résumée par le professeur, chercheur, poète et activiste amazighe Ahmed Assid lors d'un entretien que j'ai mené dans le cadre de cette recherche :

« Comme tu sais, l'Aḥwaš, c'est plus de 32 types de danse, pas un seul. Quand tu utilises le mot « aḥwaš », c'est un mot qui englobe toute la pratique et les différents styles, mais il existe beaucoup de variétés dans la famille « Aḥwaš ». Pour en citer les grandes typologies : Ahnaqqar, Dersst, Ajmak, Aḥwach Aoulouz, Dersst n'Iznagen, Arasal (Taznakht, Ouarzazate), Ismgan, Taskiwin, Aḥwach n'Imin Tanout (mixte femmes et hommes), Ahyyaḍ (Tiznit, Chtouka), leuwad (Haha). Ce sont quelques grands types, chacun est un monde à part, soit au niveau du rythme, soit au niveau des mouvements, soit de la poésie »⁴³⁸

⁴³⁸ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

Dans le cadre de cette recherche conduite sur une période de près de sept années, entre 2018 et 2025, trois grandes variantes du genre Aḥwach ont été sélectionnées pour faire l'objet d'une étude approfondie : l'*Ahnaqqar*, *Dersst* et l'*Aḥwach n'Souss*.

Ces formes ont été retenues en raison de leurs caractéristiques distinctives rythmiques, chorégraphiques et poétiques, mais aussi parce qu'elles offrent un panorama représentatif des grandes familles esthétiques de l'Aḥwach dans le Sud marocain. Elles seront analysées en détail dans les sections qui suivent afin de mieux comprendre la logique interne de chacune.

Ce choix ne prétend aucunement hiérarchiser les styles existants ni exclure d'autres expressions importantes telles que l'*Ajmak*, *Ahyyaḍ*, *Taskiwin* ou l'*agwal n tfrxin*, *Aḥwach n'Ait baemran*, qui mériteraient à elles seules des monographies spécifiques. Il repose sur une démarche méthodologique assumée, dictée par les limites inhérentes au cadre de cette thèse : contraintes de temps, d'accès au terrain et de logistique. En cela, l'objectif est moins l'exhaustivité que la profondeur : il s'agit d'accorder à chaque forme étudiée l'attention analytique nécessaire à une compréhension fine de ses codes et ses enjeux.

Parmi les variantes retenues, l'*Ahnaqqar* occupe une place centrale dans ce travail, non seulement en raison de sa spécificité rythmique, de sa richesse rituelle et expressive, mais aussi parce qu'il constitue la pratique dominante dans la région d'Arghen, principal terrain ethnographique de cette recherche.

Dans l'élaboration de ce chapitre, je me suis principalement appuyée sur l'étude fondamentale de B. Oubella⁴³⁹ qui m'a servi de guide pour cerner les spécificités de chaque genre. Ce travail repose également sur ma propre enquête de terrain, menée à travers des observations directes et des entretiens ethnographiques auprès de pratiquants de différentes régions.

Étant donné que cette thèse se focalise avant tout sur la transformation de l'Aḥwach en contexte urbain, il m'était difficile et même hors de mon registre disciplinaire, n'étant pas ethnomusicologue d'approfondir de manière exhaustive l'analyse interne de chaque genre. Ce chapitre représente donc un effort colossal de rassemblement, de croisement méthodologique entre sources existantes et données ethnographiques, ainsi qu'un exercice de traduction délicat entre l'arabe classique, le tachelhit et le français.

⁴³⁹ Brahim Oubella, *Amarg n Usays, muqaraba anṭrubulujiya li-funun al-luya al-amaziyya* [*Amarg de l'Assays : approche anthropologique des arts de la langue amazighe*], Agadir, Souss Impression, 2012 ; Brahim Oubella, « Iṣkaliyyat amarg bayna al-aṣala wa al-ḥadata » [La problématique de l'*Amarg* entre authenticité et modernité], dans *La culture Tamazight entre la Tradition et la Modernité : Tawsna Tamazight Ger Tamyurt d Tinayt*, Agadir, Association de l'Université d'été d'Agadir, 1996.

Il constitue un hommage aux années de collecte, d'observation et d'engagement du chercheur B. Oubella, à qui je dédie respectueusement cette partie de mon travail.

Afin de systématiser cette lecture comparative, un tableau descriptif récapitulatif sera présenté à la fin du chapitre. Ce tableau, conçu comme un outil d'analyse comparative, permet de restituer pour chaque variante des éléments essentiels : rattachement tribal et régional, instruments utilisés, configuration scénique des poètes, musiciens et danseurs, structures rythmiques et caractéristiques expressives.

Il constitue à la fois un support synthétique de compréhension et un instrument de valorisation scientifique du patrimoine amazighe immatériel de l'Aḥwach, dans sa diversité territoriale et sa profondeur symbolique.

1. *Ahnaqqar* (ⵓⴰⵏⴻⵣⴻⵓ)

L'*Ahnaqqar* (ⵓⴰⵏⴻⵣⴻⵓ) est une forme artistique collective issue de la grande constellation des genres de l'Aḥwach, pratiquée dans la région du Souss. Il se distingue par une structuration rythmique spécifique qui lui confère une identité sonore forte. Le nom même « *Ahnaqqar* » dérive de l'un des rythmes les plus emblématiques du répertoire de l'Aḥwach, à savoir le « n'qar » qui veut littéralement dire : « battement » ou « percussion », et qui constitue l'épine dorsale de nombreuses performances musicales dans le Grand Souss.⁴⁴⁰

Comme l'ensemble des styles de l'Aḥwach, l'*Ahnaqqar* est intégré à des contextes sociaux et rituels variés : cérémonies de mariage, fêtes saisonnières, célébrations religieuses ou commémorations nationales et autres. Sa vitalité actuelle témoigne d'une continuité de pratique enracinée dans la vie communautaire, mais aussi d'une capacité d'adaptation à de nouveaux espaces de représentations.

L'analyse étymologique du terme « *Ahnaqqar* » nous ouvre une lecture riche et polysémique de ses dimensions performatives. Le mot tire son origine de la racine verbale arabe (naqara), qui signifie « frapper », « marteler », ou « battre ».⁴⁴¹ Ce champ sémantique évoque immédiatement la centralité du geste percussif dans les musiques traditionnelles amazighes, où la rythmique n'est jamais dissociée de sa fonction sociale et symbolique.⁴⁴² Dans les tribus de Tagmoute, cette racine est encore mobilisée dans l'expression populaire « *Yallaht Ax*

⁴⁴⁰ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁴⁴¹ Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 166.

⁴⁴² Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

Aninyr », que l'on pourrait traduire par « Venez battre le rythme de l'Aḥwach ».⁴⁴³ Cette formule, d'apparence simple, condense en réalité toute une conception collective de la musique, en tant qu'invitation à l'action partagée, à la création d'un rythme commun à partir du tambour : instrument-monde autour duquel s'agrège la communauté.⁴⁴⁴

Au-delà de cette acception musicale directe, le mot « naqara » connaît dans les régions de Tata et du sud-est marocain une extension sémantique inattendue : il y désigne également le mécanisme d'un piège à oiseau qui se referme brutalement.⁴⁴⁵ Cette signification est attestée dans l'expression enfantine « *Isnqer Tazggurt* » qui peut signifier « le piège s'est refermé dans le vide », ou le claquement sec produit par le piège devient porteur d'un effet sonore mémorable, tel que le rapporte B. Oubella.⁴⁴⁶ La parenté phonique et symbolique entre ce claquement et le battement de tambour renforce la puissance évocatrice du terme : il s'agit de marquer une rupture, de générer une tension sonore, de signaler un seuil dans le continuum rituel.⁴⁴⁷ Ce motif est renforcé par d'autres usages dialectaux du mot « Isnqr », qui signifie également « écouter avec intensité », renforçant ainsi la relation entre le geste percussif, l'attention collective, et l'écoute active.⁴⁴⁸

Dans cette perspective, c'est bien le sens premier du battement rythmique structurant qui prévaut pour notre analyse. La percussion dans l'*Ahnaqqar*, portée par le rythme n'qar, en constitue la trame sonore mais aussi l'armature symbolique.⁴⁴⁹ La morphologie du mot *Ahnaqqar* (préfixe *a-* + radical *hnakkar*) suggère littéralement « celui qui frappe », « celui qui fait résonner », « celui qui déclenche le rythme », révélant ainsi une fonction essentielle : faire vibrer le collectif, créer un espace de synchronisation communautaire par la mise en rythme.⁴⁵⁰

En ce sens, l'*Ahnaqqar* n'est pas simplement un genre musical : il est un acte performatif collectif, un moment d'activation rituelle du lien social à travers le geste percussif. Cette dimension en fait un art fondamentalement relationnel, dans lequel les sons, les corps et les voix s'agrègent dans un mouvement commun.⁴⁵¹

⁴⁴³ Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 166.

⁴⁴⁴ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁴⁴⁵ Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 166.

⁴⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁴⁷ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁴⁴⁸ Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 166.

⁴⁴⁹ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁴⁵⁰ Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 166.

⁴⁵¹ Entretien avec Brahim, membre de la troupe d'*Ahnaqqar* du village Imi n Tizgi « Izourane n'ouArghen ». Le 6 février 2019.

Comme les autres expressions de la famille de l'Aḥwach, l'*Ahnaqqar* repose sur trois dimensions expressives indissociables :

- La parole poétique, où s'expriment la mémoire, la satire, la louange ou l'improvisation rituelle;
- La voix chantée, qui articule rythme et mélodie dans un jeu de tension et de relâchement; et enfin
- L'expression corporelle, qui traduit physiquement les structures musicales et symboliques du moment performatif.⁴⁵²

Les sections suivantes exploreront plus en détail les régions d'influence de *Ahnaqqar*, ses structures rythmiques, la richesse de ses mouvements chorégraphiques, ainsi que l'évolution de ses troupes emblématiques dans l'histoire contemporaine du patrimoine musical amazighe.

1.1. Les régions d'influence de l'*Ahnaqqar*

L'*Ahnaqqar* est l'un des styles de l'Aḥwach les plus largement répandus dans l'Anti-Atlas, où il couvre de vastes zones sous une appellation commune. Ces dernières décennies, cette pratique a connu une expansion significative, portée notamment par des troupes itinérantes qui ont diffusé le style au-delà de ses territoires d'origine, suscitant parfois des formes d'appropriation dans des tribus où il n'était pas historiquement implanté.⁴⁵³

Il est cependant possible de distinguer trois grandes zones d'influence, chacune se caractérisant par des variantes stylistiques et des spécificités performatives propres à leur ancrage territorial.

1.1.1. Zone d'Indaouzal

Dans cette première zone, l'*Ahnaqqar* est solidement ancré au sein de la tribu des Arghen située à l'extrémité nord-centre de l'Anti-Atlas.

⁴⁵² Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁴⁵³ Données empiriques recueillies dans le cadre d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2024 auprès d'une vingtaine de militants amazighes, de vétérans de l'Aḥwach et de présidents d'associations culturelles amazighes, parmi lesquels Ahmed Assid, l'un des fondateurs de la première troupe d'Aḥwach à Rabat.

La vallée d'Arghen, qui s'ouvre directement sur la plaine du Souss, occupe une position géographique de transition stratégique, conférant à son style une singularité marquée par des rituels d'exécution distincts et une intensité performative très codifiée.⁴⁵⁴ Le genre local y est désigné sous le nom d'« *Ahnaqqar n waryen* » (ⵓⵏⵏⵓⵔⵉⵏ ⵏ ⵓⵔⵉⵏ) forme spécifique qui, bien qu'inscrite dans la grande famille de l'*Ahnaqqar* de l'Anti-Atlas, possède des caractéristiques propres.

Cette spécificité est ainsi résumée par Ahmed Assid lors de l'un de nos entretiens réalisés dans le cadre de cette thèse :

« L'Aḥwach d'Arghen est très particulier. Il n'existe dans aucune autre région : c'est ce que nous appelons l'Ahnaqqar n'OuArghen. Il faut savoir qu'il existe un grand Ahnaqqar qui s'étend de Tagmoute jusqu'à Tafraout, couvrant une vaste région. Mais l'Ahnaqqar n'OuArghen est unique : il possède un rythme spécifique, des mélodies particulières et un style d'exécution propre à la vallée d'Arghen. On ne le trouve nulle part ailleurs. »

*L'Houcine Assakni, par exemple, était un artiste un peu à part : il pratiquait l'Ahnaqqar n'OuArghen, mais il était aussi capable de s'adapter et de performer d'autres types de l'Aḥwach, comme ceux d'Aoulouz ou le Dersst, lorsqu'il se produisait au-delà de sa tribu »*⁴⁵⁵

Ce témoignage illustre la spécificité stylistique locale distincte dans les rythmes de l'*Ahnaqqar*, ses mélodies et ses procédés performatifs. Ainsi, si l'*Ahnaqqar* est largement répandu dans le piémont sud de l'Anti-Atlas, l'*Ahnaqqar n'Ouarguen* constitue une enclave stylistique unique, profondément enracinée dans l'histoire et la mémoire de la vallée d'Arghen.⁴⁵⁶

D'autres tribus voisines de cette région pratiquent également l'*Ahnaqqar*, bien que certaines aient intégré au fil du temps des éléments stylistiques extérieurs, voire développé des formes hybrides. Parmi ces tribus, on peut citer :

- Tigherghert situées vers les rivières (*oueds*) reliant la vallée d'Arghen,
- Aït Ḥmiyd dont les douars sont dispersés entre crêtes montagneuses et vallées basses de la région, et

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁴⁵⁶ Entretien avec Abdellah, fondateur et dirigeant du groupe Itbir n'OuArghen basé à Casablanca. Réalisé à Casablanca, le 5 octobre 2018.

- Aït Mellul qui se situe sur les hauteurs parallèles à la tribu des Aït Hmiyd.⁴⁵⁷

Ces tribus partagent des dynamiques rituelles similaires, mais présentent également des nuances rythmiques et chorégraphiques qui témoignent de l'adaptabilité de l'*Ahnaqqar* à des micro-contextes sociogéographiques différenciés. Cette zone constitue ainsi un noyau historique et vivant de ce style, souvent considéré comme l'un de ses foyers originels les plus influents.⁴⁵⁸ (Pour plus d'information sur la vallée de l'Arghen, voir l'encadré ci-dessous).



Figure 24 : Localisation approximative des principales localités de l'*Ahnaqqar* (Zone Indaouzal).

Cette carte n'est pas exhaustive et n'inclut pas l'ensemble des villages où l'*Ahnaqqar* est pratiqué. Elle vise uniquement à situer les grandes aires géographiques évoquées.

Source : capture d'écran [Google Earth](#), réalisée par l'auteure, consultée le 1^{er} avril 2025.

⁴⁵⁷ Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 167.

⁴⁵⁸ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

1.1.2. Les pentes du mont (djbel) Aklim

La seconde zone d'influence de l'art *Ahnaqqar* se situe également autour des pentes méridionales et occidentales du djbel Aklim, massif emblématique de l'Anti-Atlas. Elle regroupe principalement deux tribus majeures installées au sud d'Aklim : Tata et Tagmoute, ainsi que les tribus de Ida Ougnsouss et Ida Ounidif implantées dans des zones montagneuses escarpées à l'ouest du massif.⁴⁶⁰

Selon des récits transmis à B. Oubella par des gens de la région, la tribu d'*Ida Ouzddout* voisinant *Ida Ougnsouss*, aurait historiquement pratiqué l'*Ahnaqqar*, avant de délaisser progressivement ce style au profit du genre « *Dersst Taouzalt* » qui s'est imposé comme forme dominante dans cette partie de l'Anti-Atlas.⁴⁶¹ Ce phénomène de substitution stylistique illustre les dynamiques d'évolution et de déplacement des formes performatives dans le temps.

Dans la région de Tata, le style *Ahnaqqar* était autrefois particulièrement répandu dans la localité d'Akka où il accompagnait les événements rituels majeurs. Cependant, au fil des décennies, cette tradition s'est estompée, remplacée progressivement par le style « *Dersst dd'ou Bani* » dont les structures rythmiques et vocales ont été influencées par le style « *Dersst Ait herbil* ». Cependant, dans la région d'*Al-Fayja*, *Ahnaqqar* était autrefois désigné sous l'appellation locale de *Ashniqqer* témoignant d'une variation terminologique attachée à une même base rythmique.⁴⁶² Toutefois, cette forme a été peu à peu supplantée par le style « *Dersst Taznagt* » caractérisé par un tempo plus lent et des structures rythmiques plus marquées, contrastant avec l'intensité percussive et la rapidité du *Ahnaqqar*.⁴⁶³

Ainsi, cette seconde zone constitue une aire de transition stylistique où l'*Ahnaqqar*, bien qu'historiquement présent, a été soumis à des dynamiques d'effacement, de réappropriation ou de marginalisation face à d'autres genres émergents, avec des tempos plus lents et des mélodies plus claires. L'évolution des préférences musicales dans cette région témoigne de

⁴⁶⁰Données empiriques recueillies dans le cadre d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2024 auprès d'une vingtaine de militants amazighes, de vétérans de l'Aḥwach et de présidents d'associations culturelles amazighes, parmi lesquels Ahmed Assid, l'un des fondateurs de la première troupe d'Aḥwach à Rabat.

⁴⁶¹Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 167.

⁴⁶²*Ibid.*

⁴⁶³*Ibid.*

l'adaptabilité rituelle et des logiques de transformation culturelle propres aux territoires amazighes.



Figure 26 : Localisation approximative des principales localités de l'Ahnaggar (Zone djbel Aklim).

Cette carte n'est pas exhaustive et n'inclut pas l'ensemble des villages où l'Ahnaggar est pratiqué. Elle vise uniquement à situer les grandes aires géographiques évoquées.

Source : capture d'écran [Google Earth](#), réalisée par l'auteure, consultée le 1^{er} avril 2025.

1.1.3. Hauts plateaux du centre-ouest de l'Anti-Atlas

La troisième grande zone d'implantation de l'*Ahnaqqar* recouvre un vaste territoire de hauts plateaux situés au centre-ouest de l'Anti-Atlas. Elle se distingue par une concentration dense de tribus, où l'on observe à la fois la persistance et l'évolution de cette pratique dans des contextes variés. Parmi les tribus les plus représentatives de cette aire géographique, on retrouve les tribus d'Isaffen qui regroupent : *Ida Oumartini*, *Ida Outinsst*, *Tasousekht*, *Ida Oudrif*, *Aït Ouagrou*, *Aït Fiyid* et, *Tizeyght*.⁴⁶⁴

À celles-ci s'ajoutent d'autres tribus ayant pratiqué le style « *Ajmak* » pendant une période considérable et puis, ils ont petit à petit transitionné vers l'*Ahnaqqar*. B. Oubella en cite les quatre tribus suivantes : *Aït Ali*, *Aït eblla*, *Ammelenet* *Tasrirt*.⁴⁶⁵

Cette zone se distingue non seulement par sa richesse tribale, mais aussi par la variabilité rythmique de l'*Ahnaqqar* qui y a été observée au fil du temps.⁴⁶⁶ Cette évolution stylistique a marqué une période charnière dans l'histoire locale du genre, influençant à la fois la réception de la performance par les communautés et les modes d'exécution adoptés par les troupes.

Ainsi, les hauts plateaux du centre-ouest de l'Anti-Atlas apparaissent comme un espace de croisement entre tradition et transformation, où les rythmes de l'*Ahnaqqar* ont pu s'adapter, fusionner ou coexister avec d'autres styles, dans une dynamique constante d'innovation performative.

⁴⁶⁴ *Ibid.*

⁴⁶⁵ *Ibid.*

⁴⁶⁶ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.



Figure 27 : Localisation approximative des principales localités de l’Ahnaqqar (Hauts plateaux du centre-ouest de l’Anti-Atlas).

Cette carte n’est pas exhaustive et n’inclut pas l’ensemble des villages où l’Ahnaqqar est pratiqué. Elle vise uniquement à situer les grandes aires géographiques évoquées.

Source : capture d’écran [Google Earth](https://www.google.com/earth/), réalisée par l’auteure, consultée le 1^{er} avril 2025.

1.2. Les outils de l’Ahnaqqar

1.2.1. La poésie

Bien que la poésie soit moins centrale dans l’Ahnaqqar que dans le genre *Dersst*, elle y conserve néanmoins une présence significative, modulée par les contextes de performance, l’énergie collective, et surtout la capacité d’un poète à s’imposer au sein du groupe.⁴⁶⁷ Si l’échange poétique n’est pas systématique ni ritualisé, il peut néanmoins émerger spontanément, porté par l’élan du moment. Une séquence, même brève, est alors savourée par l’auditoire, révélant la finesse des vers et la maîtrise rythmique du poète. La poésie dans l’Ahnaqqar adopte ainsi des formes variées, intrinsèquement liées aux rythmes musicaux et à la dynamique du cercle.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Échange téléphonique avec Brahim Oubella. Réalisé à Rabat, le 20 avril 2025.

⁴⁶⁸ Observation d’une performance de l’Ahnaqqar n’OuArghen au sein de l’Assays du village d’Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

Les poètes excellent dans l'art de créer un flot ininterrompu de mélodies dialoguées dans l'*Ahnaqqar*, qui se déploient à travers l'ensemble des rythmes poétiques traditionnels. Ces structures métriques, décrites de manière détaillée par B. Oubella, constituent le socle rythmique sur lequel viennent se greffer ces variations mélodiques.⁴⁶⁹

1.2.2. Les instruments rythmiques de l'*Ahnaqqar*

Quatre instruments principaux structurent les rythmes de l'*Ahnaqqar*, auxquels s'ajoutent les claquements de mains et les frappes des pieds, formes de percussions corporelles essentielles à la dynamique collective du cercle. Ces quatre instruments de base, détaillés et illustrés ci-dessous à travers une série de croquis, forment l'ossature sonore du dispositif performatif traditionnel. Toutefois, l'instrumentarium de l'*Ahnaqqar* tend à s'élargir dans certains contextes contemporains, avec l'introduction d'éléments extérieurs tels que la flûte. Cette dernière, bien qu'absente du registre traditionnel, est issue du style « *Ahyyaḍ* », dans lequel elle tend à remplacer la voix chantée et la ligne mélodique principale. Son apparition dans l'*Ahnaqqar* témoigne non seulement d'une porosité croissante entre différents répertoires musicaux amazighes, mais aussi de l'impact des dynamiques de migration intertribale, de la mixité des troupes et de l'hybridation progressive des formes expressives.

1.2.3. Les rythmes musicaux

L'art de l'*Ahnaqqar* repose sur une architecture rythmique complexe, structurée autour de plusieurs motifs distincts qui varient selon les régions et les contextes d'exécution. Le rythme ne constitue pas seulement une base sonore ou un simple accompagnement : il est l'ossature dynamique du genre, dictant à la fois la temporalité de la performance, la disposition corporelle des participants et la dramaturgie du moment rituel.⁴⁷⁰

Dans l'ensemble des territoires où se pratique l'*Ahnaqqar* mentionnés ci-dessous, deux grands types rythmiques peuvent être distingués. Chacun de ces rythmes possède des caractéristiques propres, une fonction symbolique dans le déroulement de la performance,

⁴⁶⁹ B. Oubella, op. cit., *Amarg n Usays...*, pp. 168-169.

⁴⁷⁰ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

ainsi que des variantes régionales qui lui confèrent une richesse d'interprétation et de mise en œuvre.⁴⁷¹

Le rythme Asnfal :

Le premier rythme structurant l'*Ahnaqqar* est connu sous le nom de « Iqaa' Asnfal » également appelé dans certaines régions « Amkhlef ». Il s'agit de la séquence rythmique introductive qui précède et accompagne le dialogue poétique, jouant ainsi un rôle fondamental dans la construction de la performance. Ce rythme d'ouverture prépare non seulement l'entrée du poète mais aussi la mise en mouvement du groupe, à travers une synchronisation collective du geste, du souffle et de la voix. Dans certaines régions, cette phase préparatoire est appelée « Azugz ».⁴⁷²

Selon B. Oubella, ce rythme n'est pas uniforme : il se décline en plusieurs variantes selon les aires géographiques et les traditions locales. Le modèle le plus courant, que l'on peut qualifier de dominant, est largement répandu dans les régions centrales de l'Anti-Atlas. Il se caractérise par une structure rythmique simple mais codifiée : il débute par trois frappes lentes sur le tambour *Tallunt*, les deux premières étant suivies de réponses percussives doublées sur l'*Ganga*, tandis que la troisième frappe est allongée, marquant une forme de suspension. Ce schéma d'ouverture, à la fois accessible et symboliquement fort, est souvent considéré comme la forme canonique du rythme Asnfal.⁴⁷³

Une autre déclinaison importante de ce rythme est connue sous le nom de « Ahmmaz » ou « L'hamz ». Ce modèle est particulièrement répandu au sein de la tribu de Tagmoute, où il s'est largement ancré avant d'inspirer, par la suite, les habitants originaires de Tata, qui ont commencé à l'adopter et à le reproduire.⁴⁷⁴

Enfin, un troisième modèle a été relevé dans la région d'Isaffen notamment chez les troupes : Aït Wagrou et Tizgui. Il s'agit d'un modèle hybride, inspiré à la fois des rythmes de l'*Ahnaqqar* traditionnel et des formes observées à Akka et Tamanart. Il semble toutefois puiser ses origines plus profondes dans l'Aḥwach de la ville *Tamdoult*. Peu répandu à l'échelle régionale, ce rythme témoigne néanmoins d'une capacité d'adaptation et

⁴⁷¹ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁴⁷² Entretien avec Brahim, membre de la troupe d'*Ahnaqqar* du village Imi n Tizgi « Izourane n'ouArghen ». Le 6 février 2019.

⁴⁷³ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 170.

⁴⁷⁴ *Ibid.*

d'innovation au sein même du répertoire de l'*Ahnaqqar*, révélant ainsi la plasticité d'un art en constante évolution.⁴⁷⁵

Le rythme Assouss :

Le second rythme fondamental dans l'*Ahnaqqar* est désigné sous le nom de « Iqaa' Assouss ». Il s'agit d'un rythme complexe et évolutif, composé de deux grandes séquences rythmiques successives, qui sont toutes deux généralement suivies du rythme n'qr. Ce rythme, véritable pivot de la dynamique chorégraphique, joue un rôle déterminant dans la montée en intensité du spectacle.⁴⁷⁶

La première séquence de l'Assouss se compose de deux formes principales : la première, appelée « Imsgan », s'ouvre sur une introduction lourde et cadencée, qui s'intensifie progressivement pour créer une montée en tension sonore préparant le groupe au point culminant de la performance. Par sa puissance d'impact, sa densité percussive et son rôle structurant, Imsgan constitue un marqueur significatif de l'influence africaine dans les arts amazighes. Comme le souligne B. Oubella, ce rythme aurait été introduit depuis l'Afrique subsaharienne avant d'être intégré aux structures rythmiques de l'*Ahnaqqar*, où il a trouvé un terrain d'expression privilégié dans le sud du Maroc.⁴⁷⁷ Sa force d'impact, sa densité percussive et son pouvoir structurant en font un marqueur fort de l'influence africaine dans les arts amazighes. Selon B. Oubella, ce rythme aurait été introduit depuis l'Afrique subsaharienne, avant d'être progressivement intégré dans les structures rythmiques de l'*Ahnaqqar*, où il a trouvé un écho particulier dans le sud du Maroc.⁴⁷⁸

Cette question de l'africanité des arts musicaux marocains a été brillamment problématisée par A. Aydoun, musicologue marocain, qui rappelle que les représentations classiques tendent à artificiellement dissocier l'Afrique du Nord du reste du continent. Comme il l'explique : « Quand ils évoquent la musique africaine, les musicologues sont tentés de réserver à l'espace subsaharien, consacrant ainsi la partition du continent entre Afrique du Nord (arabe) et Afrique noire. Ils supposent donc que les musiques en question relèvent de deux dimensions différentes. Est-ce pour cela qu'on a encore besoin de répondre à la question

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ Entretien avec Abdellah, fondateur et dirigeant du groupe Itbir n'OuArghen basé à Casablanca. Réalisé à Casablanca, le 5 octobre 2018.

⁴⁷⁷ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 171.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

récurrente : quels rapports entre la musique du Maroc et la musique africaine ? Comme si le Maroc n'était pas africain. »⁴⁷⁹

Il souligne également que l'inscription de la musique traditionnelle marocaine dans la sphère africaine devient manifeste dès lors que l'on adopte une approche globale, attentive aux processus de brassage et aux traits stylistiques partagés : « Les rapports de la musique traditionnelle du Maroc avec son africanité deviennent évidents, quand on conçoit la musique africaine comme une famille de genres et d'expressions qui reflètent la diversité et la réalité du brassage des peuples au sein de cette famille, à travers un certain nombre de traits distinctifs. Des traits qu'on peut retrouver un peu partout dans notre continent. »⁴⁸⁰

La seconde forme de cette séquence correspond au rythme « Ahmmaz » déjà mentionné dans la section précédente. Il intervient souvent au moment où le poète entre au centre du cercle de danse, poursuivant et intensifiant le rythme déjà en place. Par sa nature fluide et adaptative, *Ahmmaz* ou l'*Hamz* agit comme un pont rythmique entre les différentes séquences de l'*Ahnaqqar*, assurant la continuité de la performance sans rupture ni pause perceptible. Il permet ainsi de maintenir l'élan collectif tout en soulignant le basculement vers une nouvelle phase poétique ou chorégraphique.

La deuxième séquence est connue sous le nom de « n'qr », également mentionnée dans une section précédente. Elle constitue le sommet de la progression rythmique dans une performance de l'*Ahnaqqar*. Réservée aux percussionnistes les plus expérimentés, cette séquence exige une parfaite maîtrise technique et une synchronisation corporelle rigoureuse.⁴⁸¹

⁴⁷⁹ Ahmed Aydoun, *Aspects de l'africanité dans la musique du Maroc*, dans *L'identité africaine de la culture marocaine*, Rabat, Policy Center for the New South, 2022, p. 117.

⁴⁸⁰ *Ibid.*

⁴⁸¹ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 171.



Figure 28 : Photo de couverture de la troupe Ahwach-Arghen du village de Tachtoult.

Source : capture d'écran YouTube, [Jadid Ahwach Arghen Dwar Tachtoult], consultée de 5 mai 2025. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=XMsqi7BLGOo>

1.2.4. Les mouvements et l'expressions corporelles dans l'*Ahnaqqar*

Dans l'*Ahnaqqar*, l'expression corporelle ne constitue pas un simple accompagnement visuel du rythme ou de la parole : elle en est l'essence même, un vecteur de sens, de synchronisation collective et de performance rituelle.⁴⁸² Les gestes dansés y atteignent souvent un degré théâtral prononcé ou même « hystérique » pour reprendre les mots de B. Oubella⁴⁸³, où les corps inscrivent dans l'espace une grammaire gestuelle complexe, en parfaite résonance avec la cadence des percussions et les modulations de la voix.

L'un des traits les plus marquants de cette dimension corporelle réside dans la codification poussée de certains mouvements, notamment dans les troupes originaires de Tata, Tagmoute, et Isaffen, ainsi que dans les régions environnantes. Il est courant que le chef de troupe mobilise des gestes sophistiqués lorsqu'il repère l'arrivée des intervenants extérieurs au cercle, ou ce que B. Oubella qualifie comme « intrus », afin de les intimider. De tels procédés ont été observés, par le même auteur, chez des artistes renommés comme Ahmad Oublaâzide Tizgi, ou M'hned Ouboubker à Tagmoute. Parmi les mouvements les plus

⁴⁸² Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁴⁸³ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 171.

complexes observés chez les danseurs expérimentés, on peut mentionner Sbaïi, les mouvements circulaires, ou encore les mouvements de torsion.⁴⁸⁴

Si l'on observe une grande variété gestuelle dans l'*Ahnaqqar*, certains principes demeurent fondamentaux. Tous les mouvements doivent être en parfaite harmonie avec la structure rythmique. En revanche, les gestes à connotation séductrice sont strictement proscrits, la rigueur de l'esthétique corporelle exigeant une sobriété codifiée. Dans certains cas, des mouvements individuels sont permis, selon le contexte ou l'inspiration du moment.⁴⁸⁵ C'est le cas du Tighariwin ou Baërouj, un mouvement spécifique observé dans la région de Tata, où le danseur quitte le cercle, circule à l'intérieur de la troupe, et effectue une séquence de pas marqués qui intensifie la pulsation collective.⁴⁸⁶

Les chanteurs et percussionnistes participent également à l'expression corporelle, bien que leur gestuelle soit davantage contrainte par leur rôle musical. Les battements de mains, par exemple, sont réservés à ceux qui ne portent pas d'instrument. Ces frappes rythmiques peuvent être intégrées au tempo ou survenir en dehors de celui-ci pour exprimer un encouragement ou une admiration collective. Certaines troupes, comme « Chabab Afra », ont même introduit des variantes de ces battements qui ont été rapidement adoptées ailleurs.

L'expression corporelle dans l'*Ahnaqqar* est donc à la fois spectaculaire, rituelle et hautement synchronisée. Elle constitue un langage à part entière, où chaque mouvement, qu'il soit individuel ou collectif, porte une signification précise. Dans certaines régions, cette gestuelle intègre même des éléments de reconnaissance sociale, comme l'entrée symbolique de jeunes filles dans le cercle ou l'attribution rituelle d'objets honorifiques. L'interaction constante entre les danseurs, les percussionnistes et les chanteurs donne naissance à une performance immersive, où le rythme, le geste et la parole se confondent en un art total.

1.3.Genèse d'un tournant : l'*Ahnaqqar* à l'ère des recompositions (années 1990)

Les années 1990 marquent un tournant décisif dans l'histoire contemporaine de l'*Ahnaqqar*. C'est à cette période que surgissent de nouvelles formations artistiques, redéfinissant en profondeur les modalités de transmission, de représentation et d'insertion sociale de cette

⁴⁸⁴ *Ibid.*

⁴⁸⁵ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024 auprès de plus d'une dizaine de vétérans de l'Ahwach, parmi lesquels un *Amyar* (chef de tribu).

⁴⁸⁶ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 172.

pratique artistique. Ce basculement s'inscrit dans un contexte plus large de recomposition des pratiques culturelles amazighes, sous l'effet conjugué de la marchandisation croissante du spectacle vivant, de l'institutionnalisation patrimoniale, et de la mise en scène du « traditionnel » dans des circuits de plus en plus professionnalisés.

Les observations développées ici s'appuient sur l'enquête ethnographique que j'ai menée entre 2018 et 2024, croisée avec les éléments issus de mon entretien avec B. Oubella, qui situe les prémices de cette reconfiguration dès le début des années 1990. Ce moment constitue, selon ses termes, un « tournant silencieux » dans l'histoire de l'*Ahnaqqar*, au cours duquel les logiques d'organisation, les esthétiques performatives, et les usages sociaux de la pratique connaissent de profondes mutations.

Le premier bouleversement concerne les structures organisationnelles et l'économie interne des troupes. Les collectifs villageois, autrefois fondés sur des circuits de don, de réciprocité symbolique et de gratuité festive, laissent progressivement place à des ensembles fonctionnant selon des logiques contractuelles. Les prestations deviennent rémunérées, formalisées par des accords, ce qui modifie en profondeur les rapports de pouvoir internes. Cette évolution s'accompagne de tensions croissantes autour de la gestion des revenus, provoquant des scissions, des recompositions hiérarchiques, voire la disparition de certaines troupes.

Cette contractualisation s'inscrit par ailleurs dans un système de concurrence accrue, alimenté par la multiplication des festivals, des concours culturels et des dispositifs de valorisation du patrimoine immatériel. L'*Ahnaqqar*, longtemps enraciné dans les contextes communautaires du mariage, des célébrations religieuses ou agricoles, est progressivement écarté de ces espaces au profit d'alternatives jugées moins coûteuses ou plus accessibles par les organisateurs. Ce processus de rupture avec l'ancrage territorial entraîne une forme de déplacement et de reconfiguration du rituel, où l'*Ahnaqqar* perd non seulement son cadre spatial d'origine mais aussi une partie de sa fonction d'intégration sociale.

Sur le plan esthétique, les mutations sont tout aussi significatives. Certaines troupes optent pour des formes plus codifiées, adaptées aux attentes des scènes institutionnelles et touristiques. L'introduction de nouveaux instruments, parmi lesquels la flûte, absente du registre traditionnel mais empruntée au style « *Ahyyaḍ* » illustre cette dynamique d'hybridation. Dans ce contexte, la flûte tend à se substituer au chant et à la ligne mélodique, traduisant une influence mutuelle entre répertoires, mais aussi l'impact des mobilités intertribales, de la mixité artistique et de l'adaptation créative. Si ces ajouts permettent un

renouvellement stylistique, ils s'accompagnent aussi d'une certaine dilution du genre, parfois relégué à un rôle décoratif dans des performances plus généralistes.

Parmi les évolutions les plus marquantes figure également la disparition progressive du poète attitré, figure centrale de l'*Ahnaqqar* en tant que gardien de la mémoire collective, de la cohésion interne et de l'excellence verbale. Ce rôle tend désormais à être confié à des poètes extérieurs, sollicités pour des prestations ponctuelles. Ce glissement entraîne une rupture dans la transmission des savoirs, marginalisant les poètes traditionnels au sein même de leurs espaces de légitimation.

Enfin, la nouvelle génération de troupes se caractérise par une mobilité géographique accrue. En participant à des festivals nationaux et internationaux, elles élargissent leur public et leur reconnaissance, mais exportent également la pratique hors de son cadre rituel originel. L'*Ahnaqqar* devient ainsi un produit culturel circulant, souvent déconnecté de ses fonctions sociales, cosmologiques ou symboliques initiales.

Ainsi, les recompositions entamées dans les années 1990 ne traduisent pas une simple évolution linéaire, mais relèvent d'un véritable changement de paradigme. L'*Ahnaqqar* entre dans une ère d'ambivalence, où se conjuguent visibilité accrue et fragilisation interne, patrimonialisation et perte de fonction, innovation et dilution. Ces processus invitent à penser la continuité culturelle non comme simple reproduction du passé, mais comme une négociation identitaire active, sous contrainte, dans laquelle le geste rituel devient performance, et la mémoire, ressource.

2. *Dersst* (ⵏⵉⵔⵙⵜ)

Dersst (ⵏⵉⵔⵙⵜ) est une variante spécifique de l'Aḥwach, principalement pratiquée dans le Souss et l'Anti-Atlas, particulièrement dans les régions de Tata, Taфраout et certaines zones du Haut Atlas. Cette forme de danse et de performance poétique se distingue par sa structuration rigoureuse, son attachement aux rituels sociaux et son caractère cérémoniel. *Dersst* se situe à l'intersection entre un espace d'expression artistique, un cadre d'affirmation sociale et une tradition collective régie par des normes précises.

Dersst constitue une variante appartenant à la famille de l'Aḥwach, ancrée principalement dans les régions du Souss, de l'Anti-Atlas ainsi que dans certaines zones du Haut Atlas. Cette forme artistique, à la croisée de la danse collective et de la performance poétique, se

caractérise par une structuration interne particulièrement rigoureuse, un profond enracinement dans les rituels sociaux et un rôle central dans les dynamiques cérémonielles communautaires. *Dersst* se déploie ainsi à l'intersection de l'expression esthétique, de l'affirmation sociale et de la transmission collective, dans un cadre codifié par des normes précises qui garantissent à la fois la cohésion du groupe et la continuité des traditions.

L'étymologie du terme « *Dersst* » fait l'objet de plusieurs interprétations, traduisant la complexité de son ancrage linguistique et culturel. La plus répandue relie le mot « *Dersst* » au verbe « *Adrass* » (ⵎⵏⵔⵓⵙ) qui signifie « s'organiser » ou « s'ordonner ». Cette étymologie suggère une performance minutieusement orchestrée, où la chorégraphie suit une structure rigide, imposant aux danseurs un alignement précis et une coordination stricte des mouvements. Ce lien avec l'organisation est encore plus évident dans certaines variantes comme le *Dersst* de Taouzalt, réputé pour son exigence chorégraphique et sa métrique poétique rigoureuse. Les pratiquants du style *Dersst* soulignent unanimement la rigueur qu'impose cette forme, tant dans l'échange poétique que dans la coordination des mouvements et la maîtrise du rythme.⁴⁸⁷ B. Oubella valide cette interprétation, soulignant que *Dersst*, aujourd'hui encore, génère une forte convivialité auprès de l'audience, tout en imposant une rigueur exigeante à ses pratiquants.⁴⁸⁸

Il est rapporté que le *Dersst* était traditionnellement pratiqué le mardi, au cours des soirées de mariage. Souvent perçu comme un présent symbolique offert par le marié à la mariée, cet art s'accompagnait d'un rituel précis : le marié recevait chez lui les artistes invités, poètes, musiciens rythmiciens et danseurs en leur offrant un banquet en leur honneur. À l'issue de cette réception, la troupe se dirigeait vers la place de l'*Assays*, située à proximité du domicile de la mariée, afin d'y poursuivre la performance. En signe de gratitude, la famille de la mariée offrait aux artistes du thé et des dattes au cours de leur prestation. Les éléments rapportés ici proviennent de mes entretiens ethnographiques menés auprès de pratiquants du *Dersst*, et recourent fidèlement le témoignage d'un membre de la troupe Agadir n'Oufra tel qu'il est présenté dans l'ouvrage de B. Oubella⁴⁸⁹, témoignant ainsi de la cohérence entre les sources orales contemporaines et les archives disponibles. Les principales zones d'influence du *Dersst* se répartissent en quatre grands ensembles régionaux, présentés ci-dessous.

⁴⁸⁷ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 158.

⁴⁸⁸ Échange téléphonique avec Brahim Oubella. Réalisé à Rabat, le 20 avril 2025.

⁴⁸⁹ B. Oubella, *Amarg n Usays, op. cit.*

2.1. La Zone de Tata : *Dersst* de Tata

Parmi les variantes locales du *Dersst*, la forme pratiquée dans la région de Tata, et plus spécifiquement au sein de la tribu des Assif N'Ouel, *Dersst* Tata occupe une place singulière, tant par sa structure esthétique que par sa fonction sociale et symbolique. Appartenant au vaste répertoire poétique du sud marocain, cette déclinaison se distingue par une temporalité rituelle spécifique, une sobriété gestuelle assumée, et une hiérarchisation stricte des composantes performatives, où le verbe prévaut sur le geste. Sa performance est en résonance avec les logiques formelles observées à l'ouest du djebel Bani.

Sur le plan de sa structure interne, le *Dersst* Tata se caractérise par l'absence d'introduction solennelle : la performance s'ouvre directement sur un dialogue poétique improvisé, une fois les poètes arrivés à l'*Assays*. Dans cet échange, poètes chevronnés et amateurs initiés se répondent selon des codes subtils de répartie, de louange et d'humour. Contrairement à d'autres variantes de *Dersst*, ici, le chant et la danse restent secondaires : toute l'attention du public se concentre sur la densité du verbe et sur la tension poétique. Les éléments chorégraphiques restent d'une grande sobriété, se limitant à la synchronisation des battements de mains, aux balancements légers des épaules, et à l'exécution du mouvement traditionnel connu sous le nom de « Boudar ».

La séquence performative suit un déroulement en deux phases principales :

- La première phase est nommée « Amkhlllef » (ⴰⵎⴽⵃⵍⵍⵉⴼ). Elle désigne la séquence d'échange poétique durant laquelle la moitié des performeurs reprend et répète le dernier vers énoncé par le poète principal. Cette séquence se distingue par son dépouillement : aucun mouvement corporel ni rythme percussif n'accompagne l'énonciation, laissant toute la place à la poésie portée par la seule ligne mélodique.
- La deuxième phase, appelée « Assouss » (ⴰⵙⵙⵓⵙ), constitue une séquence de clôture au cours de laquelle les danseurs répètent en chœur les deux derniers vers prononcés par le poète. Progressivement, le chant et la danse sont introduits, marquant une montée rythmique et l'émergence de mouvements corporels plus affirmés, prolongeant ainsi, par le corps, ce qui a été négocié par la parole.

Sur le plan instrumental, le *Dersst* Tata repose exclusivement sur deux instruments : *Tallunt* et l'*Ganga* (voir la section 1.2.2 de ce chapitre).

Cette tradition est portée par de véritables passeurs de mémoire, incarnés par des figures locales emblématiques, maîtres de troupes dans la région de Tata, tels que Jamaâ Ou Brahim connu sous le nom de Jdadaou du village de Taldnount ; Ahmad Ou'Brahim Nait Hssayen et L'Hssen Ouhmou Larzgi actifs à l'époque de l'indépendance.

Dans les années 1990, une nouvelle génération a pris le relais, notamment Ibrahim L'Hassini surnommé Şi Bouih, et l'Haj Ali Ou M'hnd de Taldnount, épaulés par plusieurs poètes de renom tels que Omar Ou L'Hanafi, Hajoub Ou'tayyeb et Lhoucine Oumbarek. Ensemble, ils ont contribué à la préservation et à la transmission vivante du *Dersst*, assurant la continuité de ce patrimoine au sein de la mémoire collective locale.⁴⁹⁰

Il convient néanmoins de préciser que le modèle originel du *Dersst* Tata, tel que décrit ici, a aujourd'hui largement disparu. Comme évoqué précédemment, ses caractéristiques essentielles ne subsistent plus que dans la mémoire collective des anciens, ayant cessé d'être pratiquées de manière active dès les années 1990. Il n'en reste que quelques motifs mélodiques résiduels, parfois intégrés de manière fragmentaire dans les séquences modernes de l'*Ahnaqqar*, tandis que l'ossature performative principale a été progressivement abandonnée ou marginalisée.

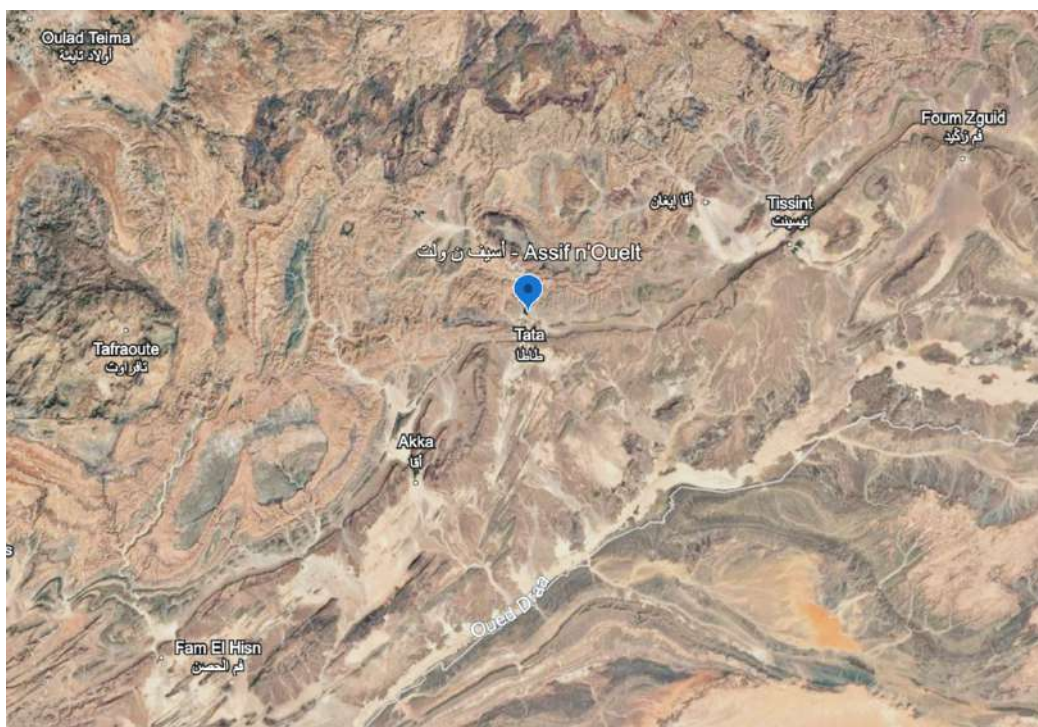


Figure 29 : Localisation approximative des principales localités du Dersst (Zone Tata).

Cette carte n'est pas exhaustive et n'inclut pas l'ensemble des villages où *Dersst* est pratiqué. Elle vise uniquement à situer les grandes aires géographiques évoquées.

Source : capture d'écran [Google Earth](#), réalisée par l'auteure, consultée le 1^{er} avril 2025.

⁴⁹⁰ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 160.

2.2. Zone de Taouzalt (centre de l'Anti-Atlas) : *Dersst* de Taouzalt

Ancrée dans les territoires de l'Anti-Atlas central, la variante « *Dersst* Taouzalt » aussi appelée « Tahwacht » (ⵜⴰⵎⴰⵔⴰⵏⵜ) constitue une expression singulière du répertoire performatif de l'Aḥwach. Elle est notamment pratiquée dans les tribus d'Idaouddout, Indouzal *à ne pas confondre avec Indaouzal, située au confluent du mont Aklim et de la vallée du Souss*, Ida Oufiniss, Agouttay, et Issndaln ; où elle bénéficie d'un enracinement ancien et d'une transmission intergénérationnelle encore partiellement vivace. À la différence de *Dersst* Tata, dont l'ancrage rituel est souvent associé aux noces, *Dersst* Taouzalt se distingue par sa flexibilité contextuelle : elle peut être exécutée à l'occasion de toute fête communautaire.⁴⁹¹

Cette disponibilité performative se reflète dans la structuration fluide du répertoire. La performance débute généralement par la séquence introductive Assouss, caractérisée par un chant rythmé accompagnant l'entrée des participants sur la scène de l'*Assays* appelée « Irizi » (ⵔⵓⵔⵉⵔⵉ).⁴⁹² Cette phase joue un rôle de mobilisation symbolique du groupe, marquant l'ouverture formelle de l'espace performatif. Elle est immédiatement suivie par le dialogue poétique, souvent comparé à celui de *Dersst* Tata, mais enrichi ici d'une diversité rythmique plus complexe. Ce dialogue verbal, improvisé ou semi-composé, repose sur un échange entre poètes et chanteurs, et constitue le cœur discursif et esthétique de la performance.⁴⁹³

La représentation se clôt par une séquence finale, durant laquelle les danseurs engagent des mouvements chorégraphiques plus intenses, marqués par une accélération rythmique et une participation physique élargie. C'est dans cette phase que le corps devient pleinement expressif, et que le collectif se réaffirme par la synchronisation des gestes, des sons et des voix.⁴⁹⁴

La tenue vestimentaire des performeurs du *Dersst* ne diffère pas fondamentalement de celle observée dans d'autres genres traditionnels. Toutefois, en plus de la djellaba blanche, ils portent des babouches en cuir jaune appelées *Tafraout* ou *Idoukan*. Certains arborent

⁴⁹¹ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024 auprès de plus d'une dizaine de vétérans de l'Aḥwach, parmi lesquels un *Amyar* (chef de tribu).

⁴⁹² Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁴⁹³ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁴⁹⁴ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'*Assays* du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

également une coiffe traditionnelle jaune connue sous le nom d'Achrqaoui qui confère à la performance une dimension visuelle distinctive et renforce les marqueurs d'identité tribale.⁴⁹⁵

L'ensemble vestimentaire contribue ainsi à construire un univers visuel homogène, bien que malléable, où les références culturelles locales s'expriment de manière symbolique et codifiée.

Dersst Taouzalt apparaît comme une variante à la fois malléable et rigoureusement structurée, conjuguant exigence rythmique, richesse poétique et plasticité performative. Il illustre la capacité d'adaptation des genres amazighes aux contextes festifs contemporains, tout en préservant une forte densité rituelle et un ancrage communautaire profond. Inscrit dans le continuum du *Dersst*, le *Dersst* de Taouzalt affirme néanmoins une spécificité propre, étroitement liée à la topographie de l'Anti-Atlas central, à la diversité de ses séquences rythmiques, ainsi qu'à la finesse de son agencement chorégraphique. Ce genre demeure toujours pratiqué, notamment au sein de la tribu de Indouzal, et tend même à se diffuser progressivement vers d'autres tribus voisines, mais il est menacé d'extinction en raison de sa présence limitée à des zones restreintes de l'Anti-Atlas.⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Échange téléphonique avec Brahim Oubella. Réalisé à Rabat, le 20 avril 2025.

⁴⁹⁶ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024 auprès de plus d'une dizaine de vétérans de l'Aḥwach, parmi lesquels un *Amyar* (chef de tribu).

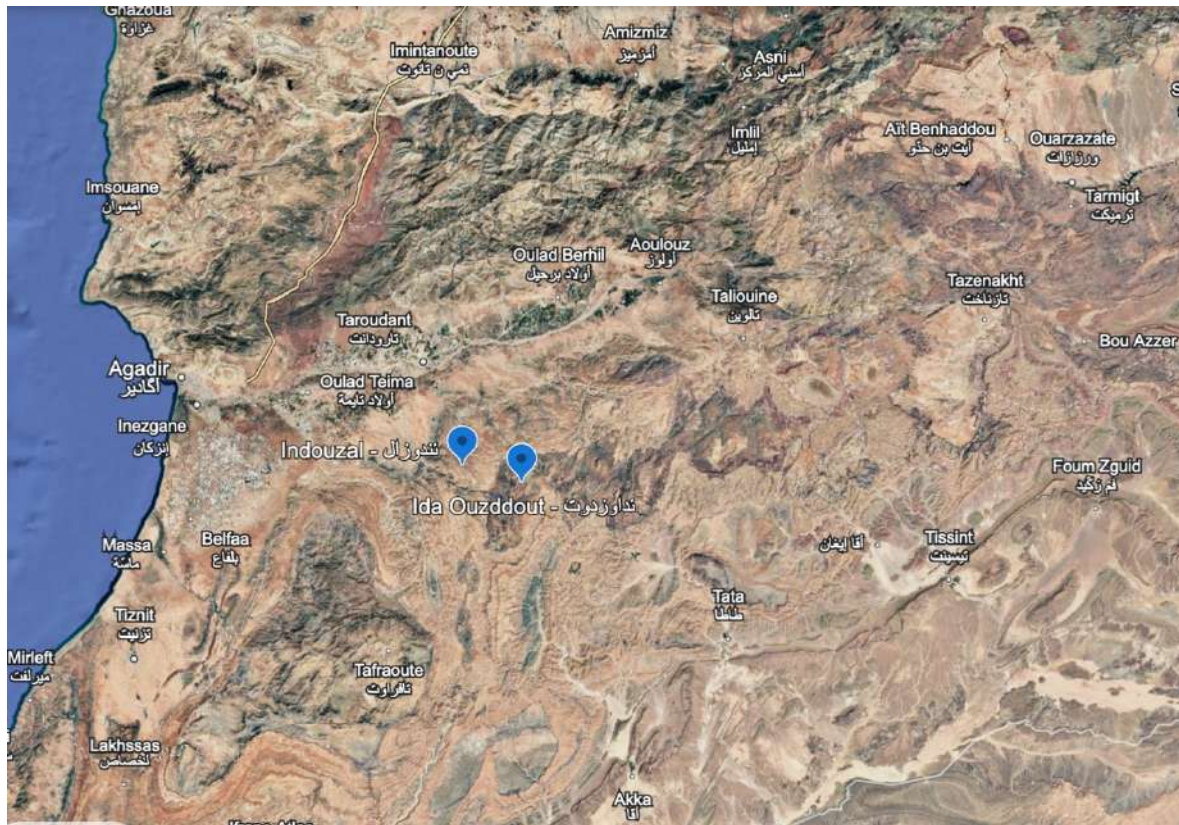


Figure 30 : Localisation approximative des principales localités du Dersst (Zone Taouzalt).

Cette carte n'est pas exhaustive et n'inclut pas l'ensemble des villages où *Dersst* est pratiqué. Elle vise uniquement à situer les grandes aires géographiques évoquées.

Source : capture d'écran [Google Earth](https://www.google.com/maps), réalisée par l'auteure, consultée le 1^{er} avril 2025.

2.3. Zone de l'Ouest du Mont (djebel) Bani - *Dersst Tahrbilt*

Ancrée dans la frange occidentale de la chaîne de djebel Bani, la variante « *Dersst Tahrbilt* » (Eⵓⵔⵔⵉ ⵜⴰⵔⵔⵉⵔⵉⵜ) constitue une forme expressive singulière du répertoire performatif de l'Aḥwach. Elle est principalement pratiquée depuis Akka vers l'ouest, son aire de diffusion s'étendant aux tribus de Tamanart, Smougn, Taghjijt, Ifrane, Imjjad, Aït Erkha, Bouizakarn, Aït Harbil, Aït Ali, Aït al-Ḥassan, Aït Brahim, Aït Mribt, témoignant d'un vaste rayonnement territorial.⁴⁹⁷

Cette variante se caractérise par une spatialité chorégraphique originale, des modalités d'interaction renforcées avec le public et une diversité rythmique marquée par des influences extérieures, notamment issues de l'*Ahnaqqar*. L'une de ses spécificités les plus notables

⁴⁹⁷ Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 164.

réside dans l'organisation spatiale adoptée par les participants : au lieu du cercle fermé traditionnel, les danseurs forment une large arche ouverte vers le public. Cette disposition, en rupture avec les schémas classiques, favorise une dynamique d'échange direct avec les spectateurs, permettant une circulation fluide entre l'espace rituel et l'espace d'audience. Elle répond ainsi à une logique d'interpellation et de participation active, souvent soutenue par l'usage de chants d'appel et d'adresse.

Les danseurs arborent une tenue traditionnelle composée d'un ample vêtement blanc à la coupe évasée, d'une coiffe blanche, ainsi que de chaussures assorties. Ils se distinguent par le port du Khn'jr amazighe, appelé Akhabouss, suspendu à la taille par une ceinture, le plus souvent de couleur rouge, qui vient souligner la dimension identitaire et esthétique de l'ensemble.⁴⁹⁸

Sur le plan rythmique, *Dersst* Tahrbilt repose sur deux rythmes principaux : le premier, nommé « Ahmmaz », directement hérité du style de l'*Ahnaqqar* ; le second, appelé « Nqqr », présente des similarités avec le rythme « Tassyist ».⁴⁹⁹ Ce dernier se caractérise par une montée progressive en intensité dès le début de l'exécution : il est initialement associé à un segment poétique chanté par un premier poète, avant d'être repris et prolongé par un second poète en réponse dialoguée, créant ainsi une dynamique d'échange et de montée dramatique au sein de la performance.

Le *Dersst* de Tahrbilt incarne une esthétique de l'ouverture et du dialogue, tant dans son organisation spatiale que dans sa gestion rythmique et discursive. Héritier d'une tradition locale solidement ancrée mais perméable aux influences extérieures, il témoigne de la vitalité des formes poétiques et chorégraphiques amazighes dans l'ouest de l'Anti-Atlas, rappelant que le *Dersst*, loin d'être figé, demeure un espace mouvant de créativité, de transmission et d'ajustement entre passé et présent.

⁴⁹⁸ Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 163.

⁴⁹⁹ *Ibid.*



Figure 31 : Localisation approximative des principales localités du Dersst (Zone djbel Bani).

Cette carte n'est pas exhaustive et n'inclut pas l'ensemble des villages où *Dersst* est pratiqué. Elle vise uniquement à situer les grandes aires géographiques évoquées.

Source : capture d'écran [Google Earth](#), réalisée par l'auteure, consultée le 1^{er} avril 2025.

2.4. Zone d'Iznagean (Est de l'Anti-Atlas) : *Dersst d'Iznagen*

« *Dersst* de Iznagen » ou « *Dersst* n Iznagen », tel qu'il est pratiqué aujourd'hui, couvre un vaste territoire s'étendant du nord d'Iznagen aux hauteurs de Sektana, ainsi qu'aux régions d'Al-Fayja jusqu'à la Kasbah de Tissint. Dans la région d'Al-Fayja, la pratique présente une particularité notable : hommes et femmes dansent côte à côte, chacun occupant sa propre rangée, dans un agencement qui témoigne d'une organisation rituelle précise.⁵⁰⁰

En raison de la proximité géographique avec le Souss, le *Dersst* n'Iznagen présente de nombreuses affinités stylistiques avec l'*Ahwach n'Souss*, tout en intégrant certaines caractéristiques propres à l'*Ahwach* de Ouarzazate. Une hybridation rythmique qui confère à la performance une texture expressive particulière, marquée à la fois par des influences Soussies et montagnardes notamment observée dans les autres styles de *Dersst*.⁵⁰¹

⁵⁰⁰ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024 auprès de plus d'une dizaine de vétérans de l'*Ahwach*, parmi lesquels un Amyar (chef de tribu).

⁵⁰¹ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 163.

Sur le plan vestimentaire, les danseurs masculins arborent une djellaba blanche, une coiffe blanche soigneusement enroulée autour de la tête, des chaussures blanches assorties, et portent également le poignard traditionnel (*xenjer*, ⵧⵏⵊⵔ). Les mouvements chorégraphiques se manifestent principalement au cours de la séquence Assouss. Les danseurs de *Dersst* n'Iznagen marquent ponctuellement des déplacements en formant des arcs au milieu de l'*Assays*, enrichissant ainsi la performance par une série de mouvements locaux distinctifs qui rythment et animent l'espace scénique.⁵⁰²



Figure 32 : Localisation approximative des principales localités du Dersst (Zone Iznagen).

Cette carte n'est pas exhaustive et n'inclut pas l'ensemble des villages où *Dersst* est pratiqué. Elle vise uniquement à situer les grandes aires géographiques évoquées.

Source : capture d'écran [Google Earth](https://www.google.com/maps), réalisée par l'auteure, consultée le 1^{er} avril 2025.

Les menaces qui pèsent sur *Dersst* sont similaires à celles identifiées pour l'*Ahnaqqar*. Toutefois, en raison du caractère géographiquement restreint du *Dersst* à certaines zones de l'Anti-Atlas, il est encore plus exposé au risque d'extinction. À ces menaces s'ajoute une forme de désaffection croissante pour le *Dersst*, souvent remplacé par d'autres formes artistiques. Ce phénomène s'explique en partie par le métissage culturel croissant, qui a contribué à la perte de visibilité du *Dersst*, y compris dans des régions où il était auparavant dominant. Ainsi, on observe aujourd'hui que des troupes spécialisées dans l'*Ahnaqqar* ou

⁵⁰² *Ibid.*

dans les Aḥwach du Souss, parfois constituées en ensembles semi-professionnels, occupent désormais les espaces où le *Dersst* était traditionnellement pratiqué.



Figure 33 : Photo de profil de la troupe Aḥwach Aït Rssan Aznagan lors d'une prestation au sein de l'Assays.

Source : capture d'écran YouTube, [Aḥwach Ait Rsasn Aznagen], consultée de 5 mai 2025.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uJfmFFDM60g>

3. Aḥwach n'Souss (ⴰⵃⵡⴰⵎⴰⵏ | ⴰⵃⵡⴰⵎⴰⵏ)

L'Aḥwach n'Souss (du Souss) constitue l'une des expressions artistiques collectives les plus emblématiques de la région du Souss. Pratiqué principalement par des hommes, il s'impose comme un véritable art total, à la hauteur de la richesse et de la grandeur de son terroir, capable de captiver aussi bien les esprits lettrés que les âmes rêveuses. Cet art s'étend sur les vastes plaines de l'Anti-Atlas et du Haut Atlas, en particulier entre les villes de Taroudant et d'Aoulouz. Il trouve son berceau dans de nombreuses tribus telles qu'Indaouzal, Ouaoulouz, Iyouzioun, Ouneine, Oulad Berhil, Arazan, Tafingoult, Aït Ihia, Talgjount, parmi d'autres.⁵⁰³

Grâce à la vitalité et à la maîtrise de ses troupes locales, l'Aḥwach n'Souss a progressivement étendu son rayonnement vers d'autres régions de l'Atlas, contribuant ainsi à la diffusion d'un

⁵⁰³ Ibid.

patrimoine artistique d'une exceptionnelle richesse. Sa splendeur a été célébrée par les plus grands poètes du Souss, parmi lesquels Ouchen, Bouzziyit, Ssi Omar, Otmane Oubelaïd, Ajmaâ, pour en citer quelques-uns.⁵⁰⁴

Fort de cette reconnaissance, l'*Ahwach n'Souss* s'est imposé sur la scène culturelle nationale, notamment par sa participation régulière au Festival National des Arts Populaires de Marrakech dès les années 1960, où il a consolidé son statut d'emblème de l'identité artistique amazighe.⁵⁰⁵

S'il est possible de rapprocher cet art du genre *Dersst* en raison de certaines convergences stylistiques, il mérite néanmoins une étude spécifique, tant il se distingue par des caractéristiques propres et une richesse expressive singulière. L'un des traits les plus remarquables de ce style réside dans le fait qu'il constitue une véritable épreuve pour le poète, le danseur, le chanteur et le régulateur du rythme, en raison des exigences particulièrement élevées en matière de rapidité d'exécution et de précision rythmique. Cette intensité est principalement soutenue par la prédominance du rythme Ahmmaz, qui s'impose comme la structure rythmique fondamentale de ce registre.⁵⁰⁶

Un autre élément distinctif réside dans la configuration instrumentale : contrairement aux autres variantes où l'on retrouve fréquemment le *gGanga*, les *tiqraqawin* et l'*Anagna*, ici, la performance repose exclusivement sur l'utilisation des tambourins : *tallount*, pl. *tillouna*. Le *Tallount*, porté par le leader de la troupe et ses accompagnateurs, produit un son grave accompagné d'un vrombissement profond, constituant la base sonore de la performance. À l'inverse, le *Tillouna*, manipulé par les autres instrumentistes, se distingue par des vibrations rythmiques plus aiguës, soutenant et enrichissant le rythme principal d'Ahmmaz.⁵⁰⁷

La sonorité de l'*Ahwach n'Souss* se distingue également par sa tonalité particulière, qui exige des poètes-chanteurs une grande puissance respiratoire et une acuité vocale remarquable. À ce propos, Brahim Oubella a entrepris, depuis la fin des années 1970, un travail important de collecte de mélodies utilisées dans les dialogues poétiques, lui permettant de constater une différence notable entre l'*Ahwach n'Souss* et d'autres formes artistiques en ce qui concerne la ligne mélodique assignée à la séquence « Assouss ».⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ Échange téléphonique avec Brahim Oubella. Réalisé à Rabat, le 20 avril 2025.

⁵⁰⁵ Entretien avec Rayss Ouait Hmad Outtaleb Lamzoudi, Casablanca, le 02 décembre 2018.

⁵⁰⁶ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024 auprès de plus d'une dizaine de vétérans de l'*Ahwach*, parmi lesquels un *Amyar* (chef de tribu).

⁵⁰⁷ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n'Usays...*, p. 193.

⁵⁰⁸ *Ibid.*

La récitation poétique se fait généralement en triolet, accompagnée d'une accélération du rythme, ce qui génère une ligne mélodique autonome et soutenue. Durant cette phase, la ligne des chanteurs se divise en deux groupes : l'un reprend les vers du poète placé à gauche, tandis que l'autre reprend ceux du poète placé à droite, instaurant une dynamique vocale alternée caractéristique de l'esthétique de l'Aḥwach.⁵⁰⁹

L'expression corporelle constitue un autre marqueur distinctif majeur de cet art raffiné. La danse occupe une place centrale et capte l'attention du public par la richesse de ses mouvements, organisés selon une progression rigoureusement maîtrisée. Certains danseurs expérimentés, positionnés en tête de la ligne, assurent la coordination générale, traversant l'espace de manière élégante et orchestrant la distribution des gestes et des séquences chorégraphiques. Les mouvements, étroitement synchronisés avec la rapidité du rythme, nécessitent une réactivité élevée et une parfaite maîtrise intuitive des codes gestuels. Cette virtuosité ne peut être acquise qu'au prix d'une immersion prolongée auprès des maîtres de la tradition. À la différence d'autres genres de l'Aḥwach à structure circulaire, les danseurs de l'*Aḥwach n'Souss* se tiennent alignés en ligne droite face au public, maintenant cet alignement même lorsqu'ils se divisent pour alterner les réponses chantées.⁵¹⁰

Enfin, le costume traditionnel, composé d'une djellaba blanche, d'un turban léger blanc, de chaussures blanches et du poignard amazighe fixé par une bandoulière noire, contribue à l'esthétique visuelle de la performance.⁵¹¹

Lors de la représentation, la ligne des danseurs offre l'image d'un mur blanc en mouvement, compact et harmonieux, symbolisant la force collective et la sobriété esthétique de l'*Aḥwach n'Souss*.⁵¹²

⁵⁰⁹ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024 auprès de plus d'une dizaine de vétérans de l'Aḥwach, parmi lesquels un *Amyar* (chef de tribu).

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ *Ibid.*

⁵¹² Observation d'une performance Aḥwach dans le cadre de la rencontre de Tamgounssa, dans une salle de spectacle urbaine à Casablanca. Le 02 décembre 2018.



Figure 34 : Localisation approximative des principales localités de l'Ahwach n'Souss.

Cette carte n'est pas exhaustive et n'inclut pas l'ensemble des villages où l'Ahwach n'Souss est pratiqué. Elle vise uniquement à situer les grandes aires géographiques évoquées.

Source : capture d'écran [Google Earth](https://www.google.com/maps), réalisée par l'auteure, consultée le 1^{er} avril 2025.

4. Troupes emblématiques de l'Ahwach dans le Grand Souss et trajectoires différenciées

Dans le prolongement des dynamiques amorcées après les années 1990, plusieurs troupes ont marqué de manière décisive l'évolution de l'*Ahnaqqar*, tant par leur structuration que par leurs choix esthétiques et leur rapport à l'économie culturelle. Elles incarnent des formes contrastées de professionnalisation, oscillant entre fidélité aux traditions et innovations pragmatique.



Figure 35 : *Photo de la troupe féminine Ahwach N'tferkhine orchestrée par le maestro Ihia Boukdir.*

Source : capture d'écran YouTube, [Ahwach n'tferkhin Ihia Boukdir], consultée de 5 mai 2025.

URL : <https://www.youtube.com/playlist?list=PLDLQFJTbOwYsJzyZI1FneEQbbrp1v2M2O>



Figure 36 : *Photo de la troupe Ahwach Maamora.*

Source capture d'écran YouTube, [Ahwach Nojoun Maamoura dwar Ayt Ifran], consultée de 5 mai 2025. **URL :** <https://www.youtube.com/watch?v=yuOw1-IhvwY>



Figure 37 : Photo de la troupe Chabab Tighremt lors d'une prestation à Tata.

Source : capture d'écran YouTube, [AHWACH CHABAB TIGHRMT A TIGHREMTE TATA 11/08/2024], consultée de 5 mai 2025. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=huUHolOYwk4>



Figure 38 : Photo officielle de la troupe Ahwach Bani sur Facebook avec logo.

Source : capture d'écran de la page Facebook officielle de la troupe [Ahwach Bani], consultée de 9 juin 2025. URL : <https://www.facebook.com/photo/?fbid=127982673333221&set=a.127982679999887>

Quelques troupes émergentes entre les années 1990 et 2000 : entre renouveau artistique et dynamiques de professionnalisation :

Nom de la troupe	Période d'émergence	Origine géographique	Style
La troupe d'Aït Ouazkrou	Avant les années 1990	Région d'Isaffen - Aït Ouakrou - Village de Tagadir Aoulgoud	<i>Ahnaqqar</i>
La troupe Tizgin' Idaoubalou	Avant les années 1990	Région d'Isaffen - Aroutizght	<i>Ahnaqqar</i>
La troupe Iberkak	Avant les années 1990	Région d'Isaffen - Alentours de djbel Isaffen	<i>Ahnaqqar</i>
La troupe des Aït ebella	Avant les années 1990	Asderm - Amlen -Idouska	<i>Ahnaqqar</i>
La troupe de Tagmoute	Avant les années 1990	L'ensemble des douars de la région de Tagmout	<i>Ahnaqqar</i>
La troupe de D'doussaouen	Avant les années 1990	Ida Ounidif	<i>Ahnaqqar</i>
La troupe Afra de Tata	Années 1960	Région de Tata - Isaffen - Idaouzkri	<i>Ahnaqqar de Tata</i>
La troupe d'Ida Ou Kanssouss	Années 1990	Ighrem	<i>Ahnaqqar</i>
La troupe Ida Outinesst	Années 1990	Le nord d'Isaffen	<i>Ahnaqqar</i>
La troupe de Ihia Boukdir Li Founoun Aḥwach	Début des années 1980	Tagmoute, Idouanidif, Ida Ouzddout, Isaffen.	<i>Ahnaqqar + Dersst Taouzalt</i>

La troupe « les Jeunes d'Afra » de Tata	Fin des années 1980	Tata - Agadir n'Oufra	<i>Ahnaqqar Tata</i>
La troupe de Maâmora	Années 1990	Rabat et Kénitra (membres de toutes les régions de l'Anti-Atlas confondues)	<i>Ahnaqqar</i>
La troupe Lajnat Ouawalt	Années 1990	Tata et régions	<i>Dersst de Tata au début, puis Ahnaqqar en plus.</i>
La troupe Afa	Années 1990	Marrakech	<i>Ahnaqqar</i>
La troupe de Bani	Année 1990	Région de Al Fayja - Tisserghin - Tata- Isaffen	<i>Ahnaqqar + Dersst + Ahyyaḍ</i>
La troupe de Tighramt	Années 2000	Tata - Tighramt	<i>Ahnaqqar mixé avec Dersst et Ahyyaḍ</i>
La troupe « les jeunes de Tagmoute	Début des années 2000	Tagmoute et régions	<i>Ahnaqqar + Dersst</i>
La troupe « Inzouran »	Années 2000	Tata - Agadir n'Oufra et d'autres villages de la région	<i>Ahnaqqar + Dersst + Ahyyaḍ</i>
La troupe « Al Fayja »	Années 2000	Akka Iyan	<i>Dersst Taznagt + Ahnaqqar</i>

5. Tableau Récapitulatif : Synthèse comparative des principales variantes de l'Aḥwach : rattachement tribal, instrumentation, configuration scénique et spécificités rythmiques

Genre de l'Aḥwach	<i>AHNAQQAR</i> (ⵏⵓⵎⵓⵙⵓⵔ)	<i>DER SST</i> (ⵏⵓⵙⵓⵔ)	AḤWACH N SOUSS (ⵏⵓⵙⵓⵔ ⵏ ⵙⵓⵙⵓ)
Type de genre	Dominance percussive.	Genre poético-performatif structuré en séquences.	Dominante chantée et dansée.
Zone d'influence et régions	- Vallée d'Arghen (Anti-Atlas, extrémité nord-centre). - Piémont sud de l'Anti-Atlas. - Pentes méridionales et occidentales du djbel Aklim. - Région de Tata. - Localité d'Akka. - Région d'Al-Fayja. - Hauts plateaux du centre-ouest de l'Anti-Atlas.	- Tata : Assif N'Ouel, région de Taldount. - Taouzalt: Idaouzdout, Indouzal, Ida Oufiniss, Agouttay, Issndaln. - Ouest du djbel Bani : de Akka vers l'ouest (Tamanart, Taghijit...) - Est de l'Anti-Atlas : Iznagen, Sektana, Al-Fayja jusqu'à Tissint.	- Vastes plaines de l'Anti-Atlas et du Haut Atlas, particulièrement entre Taroudant et Aoulouz. - Berceau dans de nombreuses tribus : Indaouzal, Ouaoulouz, Iyouzioun, Ouneine, Oulad Berhil, Arazan, Tafingoult, Aït Ihia, Talgjount, etc. - Extension progressive vers d'autres régions de l'Atlas.
Instruments utilisés	<i>Tallunt</i> (ⵜⵓⵍⵍⵓⵏⵜ), <i>Ganga</i> (ⵎⵓⵙⵓⵔ), <i>Anagna</i> (ⵏⵓⵙⵓⵔ), <i>Tiqraqawin</i> (ⵜⵓⵍⵍⵓⵏⵜ)	<i>Tallunt</i> (ⵜⵓⵍⵍⵓⵏⵜ), <i>Ganga</i> (ⵎⵓⵙⵓⵔ).	<i>Tallunt</i> (ⵜⵓⵍⵍⵓⵏⵜ), sous différentes formes, notamment <i>ṭara</i> (ⵜⵓⵍⵍⵓⵏⵜ).

Disposition des danseurs	Lors du dialogue, les performeurs se tiennent en arc face au public. Lors de la danse, la formation est circulaire.	Lors du dialogue poétique : les participants forment un arc ouvert face au public. Dans certaines régions, la danse se fait en arc ouvert. Et dans d'autres, en cercle fermé.	Les danseurs se tiennent en ligne droite, face au public.
Disposition du régulateur du rythme	Le régulateur du rythme est assis au centre, devant les danseurs.	Dans les deux variantes, le régulateur du rythme (chef de chœur) est placé au centre de la ligne des performeurs.	Variable selon les sous-genres.
Disposition du dirigeant du groupe - Amryess امرييس	Devant le régulateur du rythme et le joueur du <i>Ganga</i> .	Devant le régulateur du rythme et le joueur de du <i>Ganga</i> .	Le chef dirige les mouvements, tandis que le rythme est codirigé par deux maîtres spécialisés dans l'intensification progressive du tempo.
Disposition des poètes- Inḍḍamen	Les poètes se tiennent face aux danseurs ou parmi eux, et n'importe quel interprète peut occuper ce rôle.	Autrefois, les poètes se tenaient face aux danseurs ou aux choristes, l'un à droite, l'autre à gauche. Aujourd'hui, ils se tiennent généralement devant les danseurs, notamment en raison de l'usage croissant d'instruments sonores.	Ils peuvent se tenir sur les côtés ou devant les danseurs.
Les tenues	Djellaba blanche (<i>tağellabit</i> , ተ፡ገላቤት), turban (<i>Tarzzit</i> , ተ፡ገላቤት) blanc ou jaune selon	- <i>Dersst Tata</i> : djellaba blanche (<i>tağellabit</i> , ተ፡ገላቤት) ou toute tenue propre, turban (<i>Tarzzit</i> , ተ፡ገላቤት) noir, chaussures blanches	Djellaba blanche (<i>tağellabit</i> , ተ፡ገላቤት), turban blanc (<i>Tarzzit</i> , ተ፡ገላቤት), <i>belya</i> (፬፻፹፻፵፻), xenjer

	les régions, <i>xnjer</i> (ⵍⵔⵉⵙⵉⵏ), chaussures blanches ou jaunes (<i>belya</i> , ⵍⵔⵉⵙⵉⵏ) ou (<i>Idoukan</i> , ⵍⵔⵉⵙⵉⵏ)	(<i>belya</i> , ⵍⵔⵉⵙⵉⵏ), <i>xenjer</i> (ⵍⵔⵉⵙⵉⵏ). - <i>Dersst Taouzalt</i> : djellaba blanche, turban jaune, et chaussures jaunes <i>Idukan</i> (ⵍⵔⵉⵙⵉⵏ).	(ⵍⵔⵉⵙⵉⵏ).
Les expressions corporelles	<i>Ahnaqqar</i> est riche en figures dansées, exécutées en cercle, surtout lors de l'intensification rythmique.	- <i>Dersst Tata</i> : mouvements violents alternant entre sautilllements, battements de mains et gestes des jambes. - <i>Dersst Taouzalt</i> : mouvements vigoureux menés par deux chefs, l'un à droite, l'autre à gauche.	Très violents et rapides en raison de la vitesse du rythme ; ponctués de claquements intenses, d'avancées/reculs, avec des mouvements complexes et techniques.

Conclusion :

À travers l'exploration des différentes variantes de l'Aḥwach dans le Souss, ce chapitre a mis en lumière la richesse, la diversité et la vitalité de ce patrimoine immatériel amazighe. L'analyse comparative de l'*Ahnaqqar*, du *Dersst* et de l'*Aḥwach n'Souss* a révélé non seulement leurs traits distinctifs sur les plans rythmique, poétique, instrumental et chorégraphique mais aussi les dynamiques d'adaptation, d'innovation et de résistance culturelle qui les traversent.

Chacune de ces formes performatives exprime à sa manière un rapport singulier à l'espace, au temps, à la communauté et à la mémoire collective. Qu'il s'agisse de l'intensité rythmique de l'*Ahnaqqar*, de la plasticité dialogique du *Dersst* ou de la virtuosité chorégraphique de l'*Aḥwach n'Souss*, toutes témoignent de la capacité des différentes tribus et communautés amazighes du Souss à faire évoluer leurs pratiques tout en préservant l'essence de leurs héritages.

Ces expressions artistiques, profondément enracinées dans les territoires et les imaginaires collectifs, révèlent que l'Aḥwach est bien plus qu'un héritage conservé : il est un espace en perpétuelle invention. À la croisée du passé et du présent, l'Aḥwach incarne une dynamique vivante de création, de transmission et de réinvention identitaire, où chaque geste, chaque rythme et chaque vers renouvelle sans cesse l'ancrage culturel des communautés. Loin d'être un art figé, il apparaît ainsi comme une scène mouvante, où mémoire et innovation dialoguent pour maintenir ouverte la possibilité du lien, de la reconnaissance et de la continuité.

Chapitre 6 : L'Aḥwach, la danse des statuts

Introduction

La danse et la musique occupent une place centrale chez les communautés amazighes du Haut Atlas et de l'Anti-Atlas, non seulement comme formes d'expression artistique, mais comme dispositifs sociaux à part entière. Parmi ces pratiques, l'Aḥwach qui se distingue par son rôle transversal : il articule geste chorégraphique, rythme musical et parole poétique dans un cadre collectif, rituel et fortement structuré. Cette danse, traditionnellement exécutée lors des fêtes calendaires, des célébrations villageoises ou des rassemblements intertribaux, constitue un espace performatif où s'expriment, se rejouent et se régulent des rapports sociaux complexes.

Longtemps confinée dans des régions rurales difficiles d'accès, comme en témoignent les descriptions de B. Lortat-Jacob, « Pour accéder aux musiques de la montagne marocaine, il faut sortir des routes habituelles et passer par des pistes difficiles que des camions polyvalents empruntent, et où s'entassent les passagers en même temps que les provisions, les brebis, les poules et les chèvres... Après quoi il reste à s'aventurer sur des chemins muletiers où les mules elles-mêmes ont parfois du mal à passer »⁵¹³. L'Aḥwach connaît aujourd'hui de nouvelles dynamiques. La pratique s'est déplacée au-delà de son espace d'origine pour s'inscrire également dans les contextes urbains, plus modernes, à travers des festivals, des représentations officielles ou encore des initiatives portées par les diasporas amazighes, soucieuses de préserver un lien vivant avec leur héritage culturel.

Au-delà de son apparente dimension festive, l'Aḥwach mobilise un langage corporel et poétique codifié, dans lequel chaque position, chaque geste, chaque voix répond à des logiques de distinction et de hiérarchie. Comme l'ont montré les travaux de B. Lortat-Jacob, cette structure rigoureuse n'exclut pas pour autant l'adaptation ou l'improvisation, qui permettent à la performance d'évoluer au gré des contextes.⁵¹⁴ En ce sens, l'Aḥwach constitue

⁵¹³ Bernard Lortat-Jacob, « Préface », dans Myriam Røvsing Olsen, *Musiques de l'Atlas : Une approche ethnomusicologique*, Aix-en-Provence, Édisud, 1994, p. 9.

⁵¹⁴ Bernard Lortat-Jacob, « L'ahwash berbère du Maroc », dans *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 73-74 | 2013, mis en ligne le 11 mai 2015, consulté le 03 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/clo/2055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.2055>

une forme d'organisation sociale mise en scène, dans laquelle la danse devient un vecteur de mémoire, de pouvoir et d'émotion partagée.

L'analyse qui suit s'inscrit dans un cadre théorique croisant plusieurs approches : les techniques du corps de M. Mauss⁵¹⁵, la reproduction des structures sociales par la culture de P. Bourdieu⁵¹⁶, la poétique de la performance orale de P. Zumthor⁵¹⁷, ainsi que les travaux de M. Mahdi⁵¹⁸, qui constituent ensemble une référence essentielle. Ces perspectives permettent d'appréhender l'Aḥwach non comme un simple spectacle, mais comme un rituel social performatif, où le corps devient lieu d'inscription de l'ordre communautaire.

Ce chapitre se propose ainsi d'interroger l'Aḥwach comme un espace de représentation et de négociation des statuts. Dans un premier temps, j'examinerai son historicité et ses fonctions premières, en mobilisant notamment les travaux de B. Oubella.⁵¹⁹ J'aborderai ensuite les dimensions temporelles et spatiales de la performance, à travers une ethnographie des lieux et des rythmes qui en scandent le déroulement. La troisième partie sera consacrée à l'analyse du dispositif performatif lui-même : de la parole chantée à la structuration du cercle, en passant par la répartition des rôles.

Ce chapitre propose donc de lire l'Aḥwach comme un rituel de mise en forme du social, où tradition et reformulation coexistent. Il s'agit d'un espace symbolique vivant, dans lequel la société amazighe se donne à voir, s'éprouve, et se transmet en rythme, en mouvement, et en parole.

1. Historicité et fonctions premières de l'Aḥwach

Le terme Aḥwach (ⴰⵃⵡⴰⵅ) désigne une forme de danse collective amazighe combinant musique, poésie et danse, principalement pratiquée dans les régions du Haut Atlas, du Souss et de l'Anti-Atlas au Maroc. D'un point de vue linguistique, l'étymologie du terme reste sujette à débat. B. Oubella propose qu'il dériverait du verbe tachelhit « ḥwch » (ⴰⵃⵡⴰⵅ),

⁵¹⁵ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, vol. 32, n° 3-4, 1936, p. 271-293.

⁵¹⁶ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Éditions Droz, 1972.

⁵¹⁷ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

⁵¹⁸ Mohamed Mahdi, « La danse des Statuts », dans *Pratiques et résistances culturelles au Maghreb*, Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 85-112.

⁵¹⁹ Brahim Oubella, *Amarg n Usays, muqaraba anṭrubulujiya li-funun al-luḡa al-amaziɣiya* [Amarg de l'Assays : approche anthropologique des arts de la langue amazighe], Agadir, Souss Impression, 2012.

signifiant « rassembler » ou « faire corps », ce qui correspond parfaitement à la dynamique collective de la danse et à son rôle social dans la structuration de la communauté.⁵²⁰ D'autres étymologies le rattachent aux anciens rituels amazighes, suggérant une origine liée à des cérémonies initiatiques ou à des pratiques de cohésion tribale.

Dans l'usage courant, Aḥwach ne renvoie pas à une unique danse, mais plutôt à une catégorie englobant plusieurs sous-genres régionaux, chacun ayant ses spécificités en termes de rythmes, d'instruments, de costumes et de rôles sociaux.

L'absence de sources écrites ne permet malheureusement pas de dater avec précision l'émergence de l'Aḥwach, mais les traditions orales Chleuḥs rapportent que cette pratique remonte à des temps immémoriaux. Présenté par les acteurs de cette tradition comme un rituel à la fois guerrier, diplomatique et artistique, l'Aḥwach servait à réguler les relations intertribales et à assurer la cohésion du groupe. Il constitue un langage performatif où la musique, la danse et la poésie s'entrelacent pour exprimer le prestige collectif et la puissance symbolique de la tribu.⁵²¹

Les récits que j'ai recueillis auprès des *Iṣelḥiyn* d'Arghen confirment que l'Aḥwach n'était pas seulement une pratique artistique, mais également un mode de résistance et de structuration sociale, profondément ancré dans l'histoire des tribus amazighes du Haut Atlas et de l'Anti-Atlas. Présenté comme un rituel collectif où se jouaient les rapports de pouvoir, l'Aḥwach servait de vecteur d'affirmation identitaire et de régulation des tensions intertribales.⁵²²

Face aux incursions des Harka, ces expéditions militaires menées pour imposer l'autorité du pouvoir central, chaque tribu formait sa propre troupe de l'Aḥwach, composée de poètes (*Inḍḍamen*), de chanteurs-danseurs et de guerriers. Ces troupes ne se produisaient jamais sans leurs armes, qu'il s'agisse de pistolets anciens ou de poignards (*lkhenjer*) et arboraient des tenues blanches avec des babouches, symboles de leur appartenance tribale et de leur statut. Loin d'être de simples artistes, ces danseurs étaient perçus comme les garants de l'honneur du groupe, prêts à défendre leur communauté aussi bien par les mots que par les armes.⁵²³

⁵²⁰ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. add page.

⁵²¹ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024 auprès de plus d'une dizaine de vétérans de l'Aḥwach, parmi lesquels un *Amyar* (chef de tribu).

⁵²² *Ibid.*

⁵²³ Entretien avec Abdellah, fondateur et dirigeant du groupe Itbir n'OuArghen basé à Casablanca. Réalisé à Casablanca, le 5 octobre 2018.

Dans les contextes de rivalité tribale, l'Aḥwach fonctionnait comme un espace de confrontation ritualisée, où la danse et la poésie servaient d'instruments de médiation et de démonstration de puissance. Avant tout affrontement militaire, les Imgharen (ⵍⵎⵖⵔⵉⵏ), chefs des tribus, organisaient des rencontres au cours desquelles la parole prenait le pas sur la violence. La délégation tribale en conflit se présentait accompagnée de ses poètes et chanteurs, tandis que la tribu hôte les recevait sous le son des tambourins.⁵²⁴

Les joutes poétiques avaient une fonction ambivalente : elles servaient à la fois de mécanisme de résolution des tensions et de preuve de domination symbolique. L'épreuve poétique reposait sur une série de défis où les *Indḍamen* de chaque tribu devaient surpasser leurs adversaires par la qualité de leurs vers et la pertinence de leurs répliques. Celui qui échouait, en restant sans réponse face à son rival, exposait non seulement son propre statut, mais aussi celui de toute sa tribu, qui se retrouvait en position d'infériorité.⁵²⁵ Dans certains cas, cette défaite était acceptée et scellée par une danse collective, confirmant un équilibre retrouvé entre les groupes. Dans d'autres, elle était perçue comme une humiliation, ouvrant la voie à un affrontement physique où les danseurs-poètes devenaient soldats.⁵²⁶

L'un des témoignages les plus significatifs que j'ai recueillis est celui d'*Amyar*, ancien Rayss (maître de cérémonie de l'Aḥwach) originaire d'Arghen, aujourd'hui âgé de plus de quatre-vingt-dix ans. Il se remémore avec précision les récits transmis par son père et son grand-père, retraçant ainsi une mémoire intergénérationnelle. Son récit met en lumière le fait que l'Aḥwach ne constituait pas seulement une forme de danse ou de divertissement, mais s'inscrivait comme une véritable stratégie de résistance symbolique et un puissant vecteur de cohésion tribale. Il raconte :

« L'Aḥwach n'a jamais été perçu comme une simple danse, c'est ce que répétaient les anciens. Nos ancêtres, disaient-ils, ne dansaient pas uniquement pour se divertir, mais pour affirmer leur force et leur présence. Selon les récits transmis de génération en génération, à l'époque où les tribus amazighes vivaient sous la menace des harkas, la résistance ne passait pas uniquement par les armes. On raconte que chez nous, on ne se laissait pas dominer sans avoir d'abord affirmé notre valeur. Chaque tribu formait

⁵²⁴ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024 auprès de plus d'une dizaine de vétérans de l'Aḥwach, parmi lesquels un *Amyar* (chef de tribu).

⁵²⁵ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁵²⁶ *Ibid.*

*sa propre troupe de l'Aḥwach, composée de danseurs et de chanteurs, lesquels étaient aussi des guerriers »*⁵²⁷

Il continue :

*« Quand une tribu se sentait menacée, c'était sa troupe de l'Aḥwach qui la représentait en première ligne. Les poètes, appelés Inḍḍamen, savaient manier aussi bien la parole que l'épée. Ils ne se déplaçaient pas chez d'autres tribus sans être armés de poètes et de m'khenjer, un poignard traditionnel fixé à la ceinture. Certains exhibaient même d'anciens pistolets transmis par leurs ancêtres »*⁵²⁸

Un autre vétéran de l'Aḥwach, Hmad, m'a livré un récit qui vient compléter celui d'Amyar. Lui aussi a grandi dans un environnement où l'Aḥwach était bien plus qu'une performance artistique : c'était un rite structurant, une manière d'exister politiquement dans un monde où l'ordre tribal reposait autant sur la parole que sur la force. Il m'a raconté :

*« Ce que disait Amyar, c'est ce que nous avons toujours entendu. L'Aḥwach, c'était notre voix, notre manière de dire au monde que nous étions là, et que personne ne pouvait nous soumettre sans conséquence. Mais ce n'était pas juste une démonstration de force, c'était une discipline. Chaque mouvement, chaque battement de tambourin était un signal. Les étrangers qui arrivaient au village savaient qu'ils n'avaient pas affaire à une tribu dispersée, mais à un groupe uni, organisé, prêt à se défendre ensemble »*⁵²⁹

Ce rôle de médiation et de régulation par la performance s'inscrit dans des dynamiques plus larges, comparables aux sociétés segmentaires africaines analysées par E. Evans-Pritchard⁵³⁰, où la gestion des conflits repose sur des mécanismes rituels plutôt que sur une autorité centralisée. De même, les travaux de Marcel Mauss⁵³¹ montrent que la danse et la gestuelle sont des formes de transmission sociale qui ne se limitent pas à l'expression esthétique, mais participent à l'organisation et à la hiérarchisation du groupe.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Ibid.*

⁵²⁹ Entretien avec Hmad, fondateur et dirigeant du groupe Itran n'OuArghen du village Imsker, réalisé à Arghen, le 5 octobre 2018.

⁵³⁰ Edward Evan Evans-Pritchard, *The Nuer : A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*, Oxford, Clarendon Press, 1940.

⁵³¹ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, vol. 32, n° 3-4, 1936, p. 271-293.

Aujourd'hui, la pratique de l'Aḥwach a certes perdu son aspect guerrier, mais ce dernier reste tout de même inscrit dans son répertoire symbolique.⁵³² Lors de certaines festivités majeures, comme la fête du sacrifice, les danseurs continuent à manier des bâtons et des m'khenjer, réactivant la mémoire de ces anciens affrontements. L'Aḥwach ne se limite donc pas à une expression artistique figée ; il demeure un espace de transmission de la mémoire collective, où l'histoire des alliances et des tensions tribales, la résistance face aux transformations politiques et la place de l'artiste-guerrier dans la société amazighe sont perpétuées et réinterprétées.⁵³³

Toutefois, la question de l'origine exacte de l'Aḥwach reste difficile à établir, faute de sources écrites permettant d'en dater précisément l'émergence. Son ancienneté est attestée par les récits oraux collectés lors des entretiens menés, ainsi que par certaines références écrites postérieures qui en décrivent déjà une forme aboutie. Plutôt que de fixer une chronologie hypothétique, je me suis appuyée sur les témoignages collectés auprès de plus de 10 vétérans de l'Aḥwach entre 2018 et 2024 pour appréhender l'Aḥwach comme une pratique s'inscrivant dans une « date lointaine », sans pour autant tomber dans l'anachronisme ou la spéculation. De plus, il convient de ne pas confondre l'Aḥwach avec *Tiskiwin*, une autre danse amazighe souvent assimilée, à tort, à une forme primitive de l'Aḥwach. Contrairement à cela, *Tiskiwin* est une danse guerrière au sens strict, dont les mouvements et le symbolisme sont directement liés aux affrontements militaires et à l'entraînement des combattants. Si l'Aḥwach a pu intégrer des éléments martiaux dans certaines de ses pratiques, sa fonction première demeure avant tout collective, rituelle et esthétique, ancrée dans une dynamique de régulation sociale et de représentation identitaire.

Afin de mieux comprendre la complexité de cette pratique, la section suivante s'attachera à une analyse approfondie des termes et définitions liés à l'Aḥwach, en distinguant les notions qui en structurent l'essence et en précisant les concepts qui le différencient d'autres formes chorégraphiques amazighes.

⁵³² Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁵³³ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino, 2018.

2. Temps et Espace de la danse

Dans son berceau villageois, l'Aḥwach, en tant que pratique sociale et rituelle, ne se manifeste presque jamais en dehors d'un cadre structuré et codifié. Son exécution est régie par des cadres temporels et spatiaux précis qui lui confèrent une signification particulière au sein des communautés amazighes. Le rapport à la temporalité et à l'espace dans l'Aḥwach n'est donc pas anodin. Il répond à des logiques culturelles et symboliques qui dictent non seulement le moment de la danse, mais aussi le lieu où elle doit se dérouler. L'analyse de ces paramètres permet ainsi de mieux comprendre comment l'Aḥwach s'inscrit dans un système de transmission et de préservation des traditions.

2.1. Les temps de la danse : entre rites et cycles communautaires

L'Aḥwach ne se manifeste pas de manière aléatoire, mais s'inscrit dans un cadre temporel structuré où les pratiques rituelles sont synchronisées avec les cycles sociaux, religieux et économiques des communautés amazighes. Son exécution dépend d'un temps prescrit ou propice, un concept que M. Mahdi désigne sous le terme *azamaz* (ⴰⴳⴰⴷⴰⴳ), une notion qui renvoie à l'ordre des choses et au bon moment pour agir dans le cadre du collectif. Il écrit ainsi : « On ne danse pas n'importe quand et la danse (= l'Aḥwach) n'est pas évoquée à n'importe quel moment. Chaque activité a son temps (= *Azemz*) prescrit ou propice. »⁵³⁴ Agir autrement, selon lui, c'est : « donner des signes de folie, c'est exactement comme si on plantait des arbres après le mois de mars, ou gaulait les noix avant la maturité ». ⁵³⁵ « Des circonstances donnent lieu à l'Aḥwach, toutes manifestent la joie, l'*farh* des gens. On danse quand il y a une réjouissance, l'*farh*. », explique-t-il.⁵³⁶ Cette citation souligne la correspondance entre le cycle naturel et le cycle social, où la danse ne peut être dissociée du contexte rituel et communautaire dans lequel elle prend place. L'Aḥwach suit donc une temporalité codifiée qui reflète des rythmes collectifs et des moments de passage structurants pour la société. L'analyse des pratiques locales révèle que la danse accompagne principalement des rites de passage, définis par A. Van Gennep comme des moments de

⁵³⁴ Mohamed Mahdi, *op. cit.*, p. 85-112.

⁵³⁵ *Ibid.*

⁵³⁶ *Ibid.*

transition sociale et biologique, marquant des changements d'état dans la vie d'un individu ou d'une communauté.⁵³⁷

2.1.1. Temporalités sociales de l'Aḥwach : rituels, fêtes et cycles communautaires

À partir de ces fondements théoriques et observations de terrain, il devient possible de dégager plusieurs logiques temporelles dans lesquelles s'inscrit la pratique de l'Aḥwach. Sans prétendre à l'exhaustivité, cette typologie repose sur une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024 dans différents villages en Anti-Atlas, dans la région d'Arghen. Elle s'articule autour de trois grands axes permettant de mieux comprendre les modalités d'inscription de la danse dans les cycles sociaux et rituels de la communauté.

→ Les rites familiaux :

- Les mariages : L'Aḥwach est un élément central des cérémonies matrimoniales amazighes, marquant le passage des époux vers leur nouveau statut social. La danse accompagne les chants de célébration et les échanges symboliques entre les familles.
- Les circoncisions : Elles marquent le passage de l'enfance à un premier stade de reconnaissance sociale du garçon dans la communauté. L'Aḥwach, souvent interprété après la cérémonie, scelle cette transition par une réaffirmation des liens collectifs.

→ Les événements religieux et spirituels :

- Les fêtes des saints locaux : Ces rassemblements sont des moments de célébration collective, où la danse participe à la dynamique de pèlerinage et d'offrandes, inscrivant l'Aḥwach dans une dimension spirituelle et identitaire.
- La fête du Mawlid (*eid lmulid*) : Certains villages amazighes intègrent la danse dans les festivités du Mawlid, liant ainsi l'expression artistique à la mémoire religieuse.
- La fête du sacrifice (*Leid Lekbir*) : L'Aḥwach intervient après l'acte sacrificiel, accompagné de chants et de repas collectifs.

⁵³⁷ Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*. Paris : Émile Nourry, 1909.

→ **Les cycles agricoles et les festivités collectives :**

- Ouverture des pâturages collectifs et fêtes des moissons : Ces événements illustrent le lien entre l'ordre agricole et l'ordre rituel, où la danse célèbre l'abondance et la prospérité.
- Dépiquage de l'orge : Comme observé dans plusieurs villages du Souss, la danse est exécutée sur les aires à battre, soulignant la dimension à la fois économique et sociale de l'Aḥwach.

→ **Les rencontres intertribales :**

- Sceller des alliances : Autrefois, les rencontres entre tribus amazighes donnaient lieu à des performances de l'Aḥwach servant à renforcer les liens entre groupes distincts. Ces rassemblements, souvent organisés à l'occasion d'événements collectifs, étaient l'occasion pour les différentes tribus d'affirmer leur cohésion et de symboliser leur alliance à travers la danse et le chant. L'exécution conjointe de l'Aḥwach et les échanges poétiques entre les deux villages ou tribus marquait un engagement mutuel et participait à l'entretien de relations pacifiées.
- Réguler les tensions et négocier les conflits : Dans certains contextes, l'Aḥwach jouait un rôle de médiation lors de tensions intertribales. La performance collective permettait d'établir un dialogue indirect entre les parties en conflit, où les chants et les échanges symboliques favorisaient l'apaisement des différends. Selon les récits oraux recueillis dans plusieurs régions du Souss et du Haut-Atlas, certaines disputes liées aux territoires pastoraux ou aux ressources en eau se réglaient à travers ces performances, où la danse devenait un instrument de négociation sociale.⁵³⁸
- Exprimer la rivalité à travers une mise en scène codifiée : Au-delà de sa fonction pacificatrice, l'Aḥwach intertribal pouvait également être une forme de compétition esthétique et statutaire. Chaque groupe cherchait à démontrer sa maîtrise du chant, du rythme et de la performance, dans une démonstration de force culturelle et identitaire. Cette mise en scène de la rivalité permettait d'établir une hiérarchie implicite entre les groupes tout en évitant le recours à la confrontation directe.⁵³⁹

Cette liste de contextes se réfère principalement aux usages traditionnels de l'Aḥwach tels qu'ils étaient pratiqués autrefois dans les villages, au cœur de la vie communautaire amazighe. Ces contextes rituels et sociaux témoignent d'une inscription profonde de la danse

⁵³⁸ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁵³⁹ *Ibid.*

dans les dynamiques de la ruralité. Toutefois, avec les transformations sociales et spatiales liées à l'urbanisation, de nouveaux cadres de performance ont émergé. Aujourd'hui, l'Aḥwach est également mobilisé dans des espaces publics et privés modernes tels que les festivals culturels, les forums patrimoniaux ou les manifestations artistiques organisées en milieu urbain.

2.1.2. Lire le temps dans la danse : l'apport de l'ethnographie de Mohamed Mahdi (1992)

Dans le prolongement des observations précédentes, l'analyse ethnographique menée par M. Mahdi⁵⁴⁰ dans la région de Chamharouch, au Haut-Atlas, constitue une illustration particulièrement éclairante de la manière dont l'Aḥwach s'articule précisément avec des contextes sacrificiels spécifiques. Cette étude approfondie permet de saisir comment la danse accompagne et structure symboliquement les rites, renforçant ainsi les dynamiques sociales et communautaires identifiées précédemment.

Tableau : Contextes rituels de la danse selon Mohamed Mahdi, *La danse des Statuts* (1992)⁵⁴¹

Circonstances	Cérémonies	Danses
Fête du sacrifice	Sacrifices sanglants, Théâtre	Danse
Ouverture d'un pâquis	Rite d'ouverture et Sacrifices :	Danse : ouverture et fermeture d'un cycle
	- Sanglant, ... 1er jour	de 15 jours
	- Non sanguin, ... 15 ^e jour	
Circoncision	Sacrifice et rites de la circoncision	Danse
Mariage	Sacrifice - rites de mariage	Danse
Moussem	Sacrifice sanglant	Danse surajoutée
Dépiquage de l'orge	Sacrifice à l'aire à battre	Danses

⁵⁴⁰ Mohamed Mahdi, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁴¹ *Ibid.*

Le tableau ci-dessus met en lumière plusieurs contextes spécifiques dans lesquels l'Aḥwach intervient en lien direct avec des actes sacrificiels et des cérémonies rituelles, tels que les a classifiés M. Mahdi dans le cadre de sa recherche sur la région étudiée.

La relation entre danse et sacrifice dans les contextes rituels amazighes est particulièrement mise en lumière par l'analyse ethnographique réalisée par Mohamed Mahdi en 1992 dans la région de Chamharouch, située dans le Haut Atlas marocain. Son enquête minutieuse, résumée dans un tableau détaillé, permet d'identifier les circonstances précises au sein desquelles la danse, et plus particulièrement l'Aḥwach, s'insère et contribue activement à la dynamique rituelle et sociale.

D'emblée, l'analyse révèle un ancrage profond de la danse dans les cycles cérémoniels et sacrificiels. En effet, tous les contextes relevés par M. Mahdi impliquent des actes sacrificiels variés, allant de l'immolation animale à des rites d'ouverture ou des cérémonies initiatiques. Ces actes sacrificiels ne se limitent pas à de simples gestes rituels, mais instaurent un temps sacré, un espace symbolique permettant à la communauté de se rassembler et d'exprimer collectivement son identité culturelle. La danse, dans cette logique, n'est pas secondaire : elle prolonge l'acte sacrificiel, en le traduisant par des mouvements corporels et des rythmes musicaux collectifs, donnant ainsi une dimension performative et expressive au rituel.

Cette dimension performative est structurée par une temporalité rituelle précise, observable notamment dans l'ouverture d'un pâturage collectif, où une distinction claire apparaît entre les sacrifices sanglants du premier jour et les pratiques non sanglantes du quinzième jour. La danse intervient ici à la fois à l'ouverture et à la clôture de ces cycles cérémoniels, marquant une transition entre des états ordinaires et rituels, et matérialisant ainsi le passage temporel et symbolique. De cette manière, la danse ne se réduit pas à une simple animation, mais fonctionne comme un marqueur temporel et social qui accompagne les différentes phases de transition rituelle. Par ailleurs, l'analyse révèle que la danse agit comme un puissant révélateur des transformations sociales au sein des communautés amazighes. Ainsi, dans les rites de passage individuels tels que le mariage ou la circoncision, la danse accompagne la reconnaissance et la validation d'un changement de statut personnel au sein du groupe social. En revanche, dans les contextes plus larges et collectifs comme les moussems ou les festivités agricoles (tels que le dépiquage de l'orge), elle revêt une fonction davantage communautaire, affirmant l'appartenance tribale, la mémoire commune et le renforcement des liens sociaux.

Un élément intéressant relevé par M. Mahdi concerne l'évolution contemporaine des pratiques chorégraphiques, notamment l'apparition d'une « danse surajoutée » lors des moussems. Ce phénomène, influencé par des dynamiques historiques telles que le Protectorat, montre comment l'Aḥwach a pu évoluer vers des formes institutionnalisées ou folklorisées, destinées à un public plus large, souvent touristique. Ce point particulier souligne la plasticité culturelle de l'Aḥwach, capable de s'adapter tout en conservant sa fonction de réaffirmation identitaire.

L'analyse de M. Mahdi rejoint ainsi une perspective anthropologique plus large sur le rôle de la danse dans les rituels. C. Bell insiste sur le fait que les rituels, dont la danse constitue une part essentielle, agissent non seulement comme des mécanismes de transmission culturelle, mais également comme des outils actifs de légitimation et de renforcement social.⁵⁴² De même, V. Turner souligne la dimension liminale des performances collectives où les hiérarchies sociales sont temporairement suspendues ou renégociées, dimension particulièrement visible dans les chorégraphies collectives de l'Aḥwach.⁵⁴³ Enfin, P. Bourdieu apporte un éclairage complémentaire en décrivant comment les pratiques corporelles participent à la reproduction sociale et à la négociation des statuts sociaux.⁵⁴⁴ L'Aḥwach, comme langage corporel codifié, se révèle ainsi un espace privilégié pour la représentation et la gestion symbolique des hiérarchies et des identités communautaires.

En somme, l'analyse proposée par M. Mahdi, enrichie par les perspectives théoriques d'auteurs tels que Bell, Turner et Bourdieu, positionne l'Aḥwach non simplement comme une forme de divertissement, mais comme un dispositif rituel puissant qui incarne et structure les dynamiques sociales amazighes. À travers la danse et le sacrifice, les communautés amazighes réaffirment leur identité, régulent les relations sociales, et assurent la continuité de leurs traditions ancestrales.

2.1.3. Aḥwach : un rituel nocturne

Traditionnellement, l'Aḥwach se déroulait à la nuit tombée. Ce choix temporel répond d'abord à une organisation pragmatique de la vie villageoise, où les activités agricoles

⁵⁴² Catherine Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*. Oxford : Oxford University Press, 1992.

⁵⁴³ Victor Turner, *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure*. Chicago. Aldine Publishing, 1969.

⁵⁴⁴ Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Genève, Éditions Droz, 1972.

occupent la journée.⁵⁴⁵ Mais il dépasse cette simple rationalité fonctionnelle. La nuit offre un cadre sensoriel singulier, propice au dévoilement progressif de la performance : les ombres, les lumières du feu ou des lanternes, les échos sonores dans le silence nocturne créent une atmosphère de densité symbolique. La durée même de la danse, souvent prolongée bien au-delà de minuit, induit une rupture avec le temps ordinaire. Dans cet intervalle, les participant.es se libèrent des contraintes quotidiennes, et l'espace social se réorganise autour de la performance collective.

Ce phénomène évoque ce que V. Turner désigne comme la phase liminale des rituels de passage.⁵⁴⁶ L'Aḥwach, bien qu'ancré dans des contextes récurrents comme les mariages, les fêtes agricoles et religieuses, fonctionne comme un *espace-temps* suspendu, où les frontières sociales deviennent perméables. Le cercle de danse devient un théâtre social où hiérarchies, rôles et statuts peuvent être mis en jeu, renégociés ou momentanément inversés. Le jeune homme peut rivaliser avec le poète ancien ; la mariée devient visible par la danse ; les femmes, bien que placées physiquement en retrait, gagnent en visibilité symbolique et sonore à travers leurs chants et leurs rythmes. Lors d'un échange mené en 2018 avec Hmad, pratiquant chevronné de l'Aḥwach et fondateur d'une troupe dans la région d'Arghen, il m'a livré une réflexion saisissante sur le choix de la nuit comme moment privilégié de la performance. Ses mots traduisent à la fois la charge sensorielle et symbolique de ce temps rituel :

*« L'Aḥwach, ça commence quand le soleil a disparu. Pas avant. Le jour, c'est pour le travail, les bêtes, les champs. Mais la nuit... la nuit, elle appartient à la parole, au rythme, au chant. Quand tout est calme, que les enfants sont rassemblés, que le feu est allumé au centre du village, c'est là que la vraie fête commence. La nuit donne une autre force à la danse. Tu vois moins, mais tu ressens plus. Les tambours résonnent différemment. Les voix montent plus fort. Même les anciens disent que la nuit, c'est le temps du cœur. On oublie un peu qui on est, on devient tous pareils dans le cercle. Le monde du jour reste dehors »*⁵⁴⁷

La temporalité nocturne induit également une forme de saturation sensorielle. Le temps s'épaissit, ralentit ou s'accélère au gré des phases de chant, de silence et de percussion. Cette

⁵⁴⁵ Entretien avec Hmad, fondateur et dirigeant du groupe Itran n'OuArghen du village Imsker, réalisé à Arghen, le 5 octobre 2018.

⁵⁴⁶ Victor Turner, *op. cit.*

⁵⁴⁷ Entretien avec Hmad, fondateur et dirigeant du groupe Itran n'OuArghen du village Imsker, réalisé à Arghen, le 5 octobre 2018.

immersion collective transforme l'expérience temporelle en un vécu partagé, mobilisant corps, voix et regard.⁵⁴⁸ Comme l'a souligné M. Mauss, le temps social ne se pense pas seulement : il se danse, se chante, se rythme à travers des pratiques incarnées.⁵⁴⁹ Enfin, chaque performance nocturne fait écho à d'autres performances passées. Elle réactive une mémoire rituelle collective, convoquant récits, alliances et affects ancrés dans la longue durée. Ainsi, la nuit de l'Aḥwach constitue un repère cyclique, une scène où le temps communautaire se rejoue, se transmet et se ressent à travers la densité du présent partagé.

2.2. Les espaces de la danse : du collectif au domestique

Loin d'être un simple cadre matériel, l'espace dans lequel l'Aḥwach se déploie joue un rôle fondamental dans sa signification et son efficacité rituelle. Le choix du lieu de la performance n'est jamais anodin : il conditionne non seulement la qualité acoustique et visuelle de la danse, mais aussi la manière dont elle est perçue et vécue par la communauté.

Dans les contextes traditionnels, l'Aḥwach se déroulait et se déroule encore principalement dans des espaces ouverts et unifiés, où la disposition des danseurs et des musiciens favorise une interaction fluide et une résonance optimale des chants et percussions. Un espace morcelé ou bruyant risque de fragmenter l'expérience collective et d'atténuer l'intensité rituelle du spectacle.⁵⁵⁰ Selon mes observations et les entretiens menés, j'ai pu identifier différentes typologies spatiales pour l'exécution de l'Aḥwach dans la région d'Arghen. Bien que non exhaustive, cette liste est largement représentative des formes de l'Aḥwach pratiquées dans le Grand Souss.

Il convient de préciser que, si la cour centrale du village : l'*Assays* constitue historiquement et symboliquement l'espace privilégié de la performance, d'autres configurations spatiales existent également, comme en témoigne l'inventaire présenté ci-dessous. La notion d'*Assays*, ses usages, son ancrage communautaire et ses transformations ont d'ailleurs été abordés en détail dans le chapitre 4 précédent (*Amarg* : une tradition à l'épreuve du temps), ce qui permet ici de focaliser l'analyse sur la diversité des lieux investis par l'Aḥwach.

⁵⁴⁸ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

⁵⁴⁹ Marcel Mauss, op. cit, p. 271-293.

⁵⁵⁰ Entretien avec Hmad, fondateur et dirigeant du groupe Itran n'OuArghen du village Imsker, réalisé à Arghen, le 5 octobre 2018.

2.2.1. L'aire à battre

L'aire à battre, en Tachelhit « tazmurt - ⵜⴰⴷⴰⵎⵓⵔⵜ » ou « tihuna - ⵜⴰⵀⵏⵓⵏⴰ » selon les régions et les variantes dialectales. Ce terme fait référence à l'espace aménagé pour le battage des céréales, généralement une surface plane, durcie par l'usage et entourée de pierres pour éviter la dispersion des grains. Principalement dédiée au battage des céréales après la moisson, cet espace emblématique se transforme ponctuellement en un lieu de célébration collective. Cette transition spatiale témoigne d'une dualité fonctionnelle propre aux sociétés agropastorales, où l'espace de production devient également un lieu de sociabilité et de transmission culturelle. L'organisation de l'Aḥwach sur une aire à battre intervient généralement après la récolte, moment clé du cycle agricole qui marque la fin d'un labeur collectif et le début d'une phase festive.⁵⁵¹ Ce changement de fonction de l'espace n'est pas anodin : il renforce la cohésion communautaire en inscrivant la danse dans un temps de prospérité et d'abondance. L'Aḥwach, par sa nature participative, devient alors un moyen de célébrer le travail accompli tout en réaffirmant les liens sociaux et la mémoire collective.

2.2.2. La ruelle du village

Dans le contexte villageois, la ruelle constitue un espace de transition entre la sphère domestique et l'espace public. De part sa configuration étroite et sa proximité immédiate avec les habitations, elle favorise des interactions sociales denses et spontanées. Cet espace de passage devient ainsi un lieu privilégié pour l'émergence de scènes improvisées de l'Aḥwach, notamment à l'occasion d'événements touchant collectivement la communauté. La pratique du rituel dans cet environnement familial contribue à renforcer la cohésion intergénérationnelle, en intégrant l'ensemble des habitants dans une performance partagée, souvent déclenchée par l'annonce d'une bonne nouvelle ou d'un fait marquant à l'échelle locale.⁵⁵² L'usage de la ruelle comme scène de pratique de l'Aḥwach revêt une dimension inclusive, en particulier pour les femmes et les jeunes, qui peuvent y participer en tant qu'observateurs actifs ou acteurs de la performance. La présence féminine dans l'Aḥwach, bien que souvent en retrait dans certains contextes, joue un rôle essentiel dans la structuration

⁵⁵¹ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁵⁵² *Ibid.*

de l'espace social du rituel.⁵⁵³ La ruelle, espace intermédiaire entre l'intérieur et l'extérieur, permet aux femmes d'assister aux performances sans être exposées de la même manière qu'elles le seraient sur une place centrale. Cette appropriation de l'espace rappelle les analyses de S. Monqid, qui souligne comment la danse permet aux femmes marocaines de reconfigurer leur rapport à l'espace public, en y inscrivant une forme d'expression culturelle qui transcende les contraintes sociétales.⁵⁵⁴ Dans son étude sur la danse féminine au Maroc, S. Monqid met en évidence le fait que, bien que les femmes soient souvent assignées à des espaces privatifs, elles investissent les lieux de la performance pour s'exprimer à travers la voix, le regard et l'encouragement, redéfinissant ainsi les frontières entre espace privé et espace collectif. Elle dit : « L'espace de la danse est ainsi pour les femmes marocaines un espace de compensation et d'équilibre, un espace de liberté où elles dansent, chantent l'amour, la répression, au-delà de la censure. Même si cet espace est codifié dans la mesure où les femmes sont soumises à des contraintes de comportement, elles arrivent, à l'intérieur même de cet espace ritualisé, à s'exprimer. L'espace de la danse reste pour elles un espace hors temps et hors l'espace privé où elles sont emprisonnées, et hors l'espace public dans lequel elles sont surveillées. »⁵⁵⁵ S. Monqid décrit l'espace de la danse comme « un espace où les femmes prennent conscience de leur existence en tant que corps indépendant et dans lequel, elles expriment leurs sentiments »⁵⁵⁶.

2.2.3. Les parcelles non cultivées

Les parcelles non cultivées, souvent laissées en jachère, constituent des espaces polyvalents au sein des communautés rurales. Loin d'être de simples terrains vacants, elles offrent une flexibilité d'usage qui répond aux besoins collectifs, notamment lors des festivités communautaires, des mariages ou encore et des rassemblements communautaires.⁵⁵⁷ Cette mobilité spatiale dans l'usage des terres traduit une gestion dynamique du territoire, où l'espace agricole peut temporairement être réinvesti à des fins sociales et culturelles.

⁵⁵³ Entretien avec Fatima, Jeune femme du village, familière de l'Ahwach et participante aux rituels nuptiaux, réalisé à Toughmart, village d'Imi n Tizgi, le 12 juillet 2019.

⁵⁵⁴ Safaa Monqid, « Les Marocaines et la danse : un espace d'expression », dans *Femmes, identités plurielles*, Paris, L'Harmattan, 2002.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

⁵⁵⁷ Entretien avec Amyar, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

L'Aḥwach, lorsqu'il est organisé sur ces parcelles, met en évidence une appropriation temporaire de l'espace qui dépasse la stricte fonction productive des terres. Ce phénomène illustre une conception non figée du territoire, où chaque lieu peut être réadapté en fonction des cycles saisonniers et des événements rituels. Cette gestion communautaire de l'espace s'inscrit dans une logique d'économie du partage, où l'accès aux terres ne répond pas uniquement à des impératifs agricoles, mais intègre également une dimension sociale et culturelle. L'anthropologue P. Claval a montré que la territorialisation des espaces festifs permet non seulement de renforcer l'identité collective, mais aussi d'affirmer une relation symbolique au paysage.⁵⁵⁸ Dans le cas des parcelles non cultivées, leur transformation temporaire en scènes de danse et de performance témoigne d'une gestion fluide du territoire, où l'espace est continuellement redéfini par les pratiques sociales et rituelles. Ainsi, l'utilisation des terrains en jachère pour l'Aḥwach souligne une plasticité de l'espace rural amazighe, où les territoires sont adaptés aux exigences du collectif et aux besoins du rituel, révélant une coexistence entre activités agricoles, formes de sociabilité et pratiques culturelles.

2.2.4. L'enceinte de la maison

Dans le cadre des célébrations plus intimes, l'Aḥwach peut être exécuté au sein de l'enceinte d'une maison, notamment dans la cour intérieure. Cet espace domestique offre un environnement privé propice aux festivités restreintes, souvent réservées à la famille élargie ou aux proches. La tenue de l'Aḥwach dans des espaces domestiques témoigne d'une inscription rituelle au cœur même de la sphère familiale, où l'habitat se mue temporairement en scène culturelle. Cette appropriation de l'espace privé permet de préserver certaines pratiques rituelles féminines à l'abri des regards extérieurs. Cette dynamique est particulièrement manifeste dans les villages du Souss, notamment autour de la commune de Toughmart, où mes observations ethnographiques ont été menées. Dans cette région, la pratique féminine de l'Aḥwach tend à se replier progressivement vers l'espace domestique. Au cours de mes observations, je n'ai pu assister à des représentations féminines que dans des cadres strictement privés, les performances publiques sur l'*Assays* devenant de plus en plus

⁵⁵⁸ Paul Claval, *Géographie culturelle*, Paris, Nathan Université, 1995, 385 p.

rare, voire totalement absente.⁵⁵⁹ Ce retrait vers l'intérieur des habitations m'a été expliqué par plusieurs femmes du village d'Imi n Tizgi, qui évoquent notamment l'augmentation des préoccupations liées à la visibilité des femmes dans l'espace public, ainsi que la crainte d'une diffusion incontrôlée des performances sur les réseaux sociaux.⁵⁶⁰

Fatima, une femme du village d'Arghen, résume bien cette évolution :

*« Avant, on dansait dehors sur l'Assays avec toutes les femmes du village, surtout pendant les fêtes de l'qbila (la tribu) et les mariages. Maintenant, ce n'est plus pareil. Les femmes ont peur d'être filmées, et nos pères, frères et maris ne sont plus à l'aise avec ça. Aujourd'hui, tout le monde a un téléphone, tout le monde est connecté... Une vidéo peut vite se retrouver sur internet, et après, c'est hors de notre contrôle. Alors, on préfère danser entre nous, à l'intérieur des maisons, loin des regards du monde »*⁵⁶¹

Le témoignage de Fatima illustre une mutation des pratiques culturelles sous l'effet des transformations technologiques et sociétales. L'omniprésence des smartphones et des réseaux sociaux impose une reconfiguration de l'espace de la performance, où la nécessité de préserver l'intimité et la respectabilité des femmes amène à privilégier les espaces clos. Cette dynamique témoigne d'une tension entre préservation des traditions et adaptation aux nouvelles réalités numériques, où l'Aḥwach féminin, autrefois pratiqué en public, se voit progressivement confiné dans l'espace domestique. Cette observation trouve écho dans les travaux de F. Tissot, qui souligne l'importance des espaces domestiques dans la transmission des traditions orales et culturelles au sein des communautés berbères.⁵⁶² En investissant l'espace privé, les femmes assurent la continuité des pratiques rituelles, tout en répondant aux exigences sociétales contemporaines.

⁵⁵⁹ Observations de terrain, réalisées dans la commune de Toughmart, région du Souss, entre 2018 et 2022, dans le cadre de la présente recherche doctorale.

⁵⁶⁰ Entretien avec Fatima, Jeune femme du village, familière de l'Aḥwach et participante aux rituels nuptiaux, réalisé à Toughmart, village d'Imi n Tizgi, le 12 juillet 2019.

⁵⁶¹ *Ibid.*

⁵⁶² Fabienne Tissot, *Pour une ethnolinguistique discursive du conte berbère à la croisée des cultures*, Thèse de doctorat, Université de Franche-Comté, 2011, p. 239. https://theses.hal.science/tel-00686041v2/file/these_B_Fabienne_TISSOT_2011.pdf

3. L'Aḥwach en acte : une dramaturgie collective des statuts

L'Aḥwach constitue une véritable grammaire sociale incarnée, un langage collectif où se donnent à voir les rapports hiérarchiques, les codes implicites et les dynamiques d'interaction propres aux sociétés villageoises amazighes. Il ne s'agit pas seulement de chanter ou de danser, mais de prendre part à un espace de performance ritualisé, où l'ordre de la communauté est rejoué symboliquement à travers le rythme, le geste et la parole. Dans cette optique, l'Aḥwach apparaît comme une mise en scène collective des statuts sociaux, où chaque participant, poète, percussionniste, danseur ou spectateur occupe une position déterminée au sein d'un agencement spatial et symbolique rigoureusement codifié. M. Mahdi la classe d'ailleurs parmi les « danses de statuts », dans lesquelles la distribution des rôles et la spatialisation des corps reflètent l'organisation hiérarchique et les dynamiques profondes de la société.⁵⁶³ Le cercle des hommes ne reflète pas simplement l'harmonie du groupe : il reproduit également les hiérarchies d'âge, de prestige, de savoir, voire de lignage. Quant aux femmes, leur position périphérique et silencieuse en apparence ne signifie nullement leur exclusion ; au contraire, leur présence visuelle, sonore et mémorielle participe pleinement dans l'économie rituelle.⁵⁶⁴

Si l'historicité de l'Aḥwach témoigne de son rôle structurant dans les dynamiques collectives et intertribales, son déploiement chorégraphique révèle également une pluralité de formes qui traduisent, sur le plan corporel, des agencements sociaux différenciés. Parmi ces formes, deux configurations majeures émergent de l'observation ethnographique : la danse communautaire et la danse de couple. La première organise l'unisson du groupe selon une spatialité codifiée, tandis que la seconde introduit, au sein même du collectif, une scène relationnelle plus intime et hautement ritualisée.⁵⁶⁵ Bien que moins fréquente, la danse de couple constitue un moment-clé du répertoire symbolique de l'Aḥwach, en ce qu'elle rejoue les tensions entre expressivité individuelle, contrôle social et reconnaissance mutuelle. M. Mahdi distingue clairement ces différentes configurations chorégraphiques, en soulignant notamment la place plus marquée de la danse de couple dans les régions du Haut Atlas.⁵⁶⁶ À l'inverse, dans les zones du Souss comme Arghen, où j'ai mené mon enquête de terrain, cette forme apparaît plus marginale,

⁵⁶³ M. Mahdi, *op. cit.* pp. 85-112.

⁵⁶⁴ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

⁵⁶⁵ M. Mahdi, *op. cit.*, p. 94

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 94.

voire occasionnelle, au sein des performances communautaires.⁵⁶⁷ Ces deux types de danse permettent ainsi de penser l'Aḥwach non pas comme une entité figée, mais comme un espace en constante réarticulation entre l'individuel et le collectif, le genre et le statut, la spontanéité et la codification.

Afin de mieux saisir l'organisation sociale de l'Aḥwach en acte, il est nécessaire de passer de la théorie à l'observation, de l'analyse à l'expérience. Le récit ethnographique qui suit, issu d'une nuit de l'Aḥwach observée à Imi n T'zgi, un petit village dans la région d'Arghen dans les vallées de l'Anti-Atlas marocain en 2018, offre une entrée sensible dans la logique performative du rituel : disposition des corps, montée rythmique, regards échangés, silences chargés. Cette immersion introduit les trois dimensions fondamentales de l'Aḥwach : la chorégraphie sociale de la performance, à travers la manière dont le corps, l'espace et le rythme structurent la scène et reproduisent les rôles sociaux ; la parole chantée, dans sa dimension dialogique, poétique et statutaire, comme outil de transmission et d'affirmation identitaire ; et, l'esthétique matérielle du rituel, costumes, instruments, dispositions, qui, loin d'être secondaire, participe à la construction visuelle et sonore des hiérarchies. Ces trois niveaux d'analyse permettent d'appréhender l'Aḥwach comme un véritable dispositif communautaire, où l'expression artistique n'est jamais dissociée de la configuration sociale qu'elle met en scène et en mémoire.

3.1. Sous la lumière des astres : ethnographie d'une soirée de l'Aḥwach

L'Aḥwach sous la lumière des astres

« La nuit était tombée depuis longtemps, et l'air portait encore la chaleur du jour. Autour de moi, les ombres des montagnes se fondaient dans le ciel étoilé, tandis que la place centrale du village s'animait d'une vie nouvelle. Les premiers battements du bendir résonnaient comme des échos du passé, réactivant un rituel qui avait traversé les âges.

L'Assays n'était plus seulement une place dégagée au cœur du village, mais un théâtre où la mémoire collective prenait corps. Une foule silencieuse s'installait progressivement sur les terrasses des maisons et les rebords de pierre, leurs visages à peine éclairés par les flammes tremblantes des lampes à gaz et des feux de bois. Des enfants couraient encore, insouciantes,

⁵⁶⁷ Observations issues d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2024 dans la région d'Arghen (Anti-Atlas) et dans la ville de Casablanca.

tandis que les anciens, drapés dans leurs burnous (Selham), observaient avec ce regard à la fois sévère et bienveillant qui semble contenir l'histoire de mille veillées semblables.

Puis, tout à coup, un cri s'éleva, perçant l'obscurité : un ahou vibrant, lancé par une voix forte et dense, appelait à l'unisson. Ce fut le signal. Les rangées de danseurs s'étaient déjà formées, comme un dessin tracé par des gestes répétés mille fois. D'un côté, les hommes, frappant le bendir de leurs mains fermes, marquant le rythme avec une rigueur presque militaire. De l'autre, les femmes, drapées dans des tissus aux couleurs profondes, se tenaient sur le côté, observant le spectacle avec une intensité silencieuse. Leurs regards suivaient les mouvements des danseurs, et par moments, certaines laissaient échapper des youyous stridents, comme pour amplifier l'énergie de la scène, accompagnant ainsi la transe collective sans y prendre physiquement part.

Le premier chant monta, porté par une voix grave et envoûtante, et tout sembla basculer dans un autre monde. Ce n'était plus une simple danse, mais un dialogue entre le visible et l'invisible, entre les ancêtres et ceux qui perpétuent leur mémoire. Chaque mouvement, chaque balancement des hanches, chaque oscillation des bras, semblait répondre à une injonction immémoriale. Les pieds frappaient le sol avec une synchronisation parfaite, comme pour rappeler à la terre la présence de ceux qui l'habitent, de ceux qui l'aiment et la craignent à la fois.

Au centre du cercle, l'Aqdam s'avança lentement, drapé dans son silence d'autorité. Puis, sa voix fendit l'obscurité comme l'éclair fend les nuages : une joute oratoire dense, tissée de métaphores empruntées aux montagnes, aux vents et aux pluies. Même les locuteurs aguerris du tachelhit devaient tendre l'oreille : les images étaient énigmatiques, chargées de sens cachés, que chacun devait décoder selon son savoir, sa mémoire ou son intuition. Ce n'était pas un langage immédiat, mais une clef vers un monde symbolique, partagé par la communauté dans ses strates les plus profondes.

Lorsqu'il prononça la dernière phrase, brève, percutante, comme une incantation, un frisson parcourut les rangs. Les tambours répondirent aussitôt, et les danseurs reprirent en chœur ce vers mystérieux, comme s'il venait d'ouvrir un passage. Le rythme s'accéléra. Les tambourins claquaient dans la nuit, et les corps s'animèrent d'une force nouvelle, guidés par cette parole suspendue, à la fois obscure et lumineuse.

Les femmes inclinaient légèrement la tête en arrière, laissant échapper des youyous perçants qui fendillaient le silence de la nuit, tandis que les hommes redoublaient d'intensité, leurs

percussions devenant une incantation hypnotique. Les flammes vacillaient sous l'effet du vent nocturne, projetant sur les murs en pisé des silhouettes mouvantes, presque irréelles.

Les heures passèrent sans qu'aucun signe de fatigue ne soit perceptible. Le rythme s'intensifiait, les chants se faisaient plus profonds. Comme si les corps entraient en transe. L'espace du rituel abolissait le temps ordinaire : il n'y avait plus d'avant ni d'après, seulement cet instant suspendu, où la danse et la musique formaient une même respiration collective.

C'était là, dans cet instant précis, que résidait l'essence même de l'Aḥwach : un acte d'appartenance, un pacte silencieux entre ceux qui dansent, ceux qui regardent, et ceux qui ne sont plus mais qui continuent d'exister à travers ces gestes transmis, répétés, réinventés.

Au loin, un coq chanta. Le ciel se teintait d'un bleu plus clair. Peu à peu, les percussions s'espacèrent, les chants s'apaisèrent, et la poussière soulevée par les pas des danseurs retomba lentement. La fête s'éteignait avec la nuit, mais son écho résonnerait longtemps encore, dans le cœur de ceux qui l'avaient vécue. »⁵⁶⁸

3.2. Déroulement et structure de la performance : du verbe au mouvement

La performance de l'Aḥwach se déploie selon une séquence codifiée, où chaque élément : chant, rythme, mouvement, s'inscrit dans une logique d'enchaînement progressif et de montée en intensité. Plus qu'un simple enchaînement spontané de séquences artistiques, l'organisation interne de l'Aḥwach révèle une dramaturgie collective soigneusement orchestrée, dans laquelle s'articulent parole individuelle, engagement collectif et mobilisation corporelle.

La phase initiale de l'Aḥwach repose sur une base rythmique régulière et envoûtante, produite par un ensemble d'instruments traditionnels tels que *le bendir*, *ṭ'ara*, *ṭbel*, *Ganga*, ainsi que *naqouss (anagna)*. Ce rythme introductif, généralement lent et épuré, instaure une atmosphère de concentration et de recueillement, propice à l'entrée progressive dans la performance. Il agit comme une toile sonore sur laquelle vient se poser la voix du *poète (Aḍḍam)*, figure centrale de l'ouverture rituelle. Ce dernier entame une mélodie au phrasé ample, composée de strophes aux métriques régulières. Chaque strophe est ponctuée par une

⁵⁶⁸ Observation ethnographique immersive d'une nuit d'Aḥwach à l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, Arghen, notes de terrain, le 30 juin 2018, carnet personnel de recherche.

reprise en chœur, assurée par le groupe masculin qui entoure le poète principal. Cette reprise ne se limite pas à une simple répétition mélodique : elle constitue un acte de validation symbolique de la parole individuelle, qui devient progressivement parole collective.⁵⁶⁹

Ce procédé de reprise est essentiel à la dynamique de l'Aḥwach. Il assure non seulement une continuité rythmique facilitant la mémorisation et la participation, mais surtout, il opère une transformation du statut de la parole : celle-ci passe de l'expression personnelle à une forme de discours partagé, incarnant ainsi les logiques communautaires du groupe. Dans certaines régions de l'Atlas, à cette première alternance s'ajoute, dans un second temps, l'intervention du chœur féminin, qui reprend à son tour le motif chanté dans une sorte de miroir vocal, en prenant part directement au cercle. À Arghen, en revanche, les femmes intègrent l'Aḥwach depuis leurs places, de manière plus discrète, sans participer physiquement à la ronde. Cette triangulation vocale entre le poète principal et le chœur masculin installe un système dialogique complexe, où se déploient des jeux d'appel et de réponse, d'échos et de relances.⁵⁷⁰

Cette structure dialogique peut se prolonger sur plusieurs heures, notamment lorsque les poètes se relaient pour engager une joute stylistique connue sous le nom de « *l'gha* »⁵⁷¹. Ces échanges poétiques, parfois improvisés, parfois mémorisés, constituent une forme de duel symbolique où l'ingéniosité linguistique, la maîtrise du rythme et la capacité à capter l'attention du groupe sont mises à l'épreuve.⁵⁷² Cette phase est souvent considérée par les participants comme l'un des sommets du rituel, où se manifestent le raffinement de la langue amazighe et l'excellence artistique du groupe.⁵⁷³

La montée en intensité de la performance s'appuie alors sur une structure rythmique codifiée, portée par les percussions traditionnelles : *bendir*, *t'ara*, *t'bel* (*ganga*) et *anagna* (*naqouss*). B. Oubella en donne une description évocatrice : « Le grondement du tambour (*tbel*), la résonance du *bendir* et le tintement de l'*anagna* s'harmonisent avec le rythme (*wazn*) et la mélodie (*nayam*) pour donner à l'*Amarg* une saveur douce. »⁵⁷⁴ Selon B. Oubella, les frappes de ces instruments se déclinent selon trois formes : La première, appelée *Al-Hamz* qui

⁵⁶⁹ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018 ; Entretien avec Rayss Ouait Hmad Outtaleb Lamzoudi, Casablanca, le 02 décembre 2018.

⁵⁷⁰ *Ibid.*

⁵⁷¹ Entretien avec Rayss Ouait Hmad Outtaleb Lamzoudi, Casablanca, le 02 décembre 2018.

⁵⁷² Entretien avec Amyar, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁵⁷³ Données empiriques issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024 auprès de plus d'une dizaine de vétérans de l'Aḥwach, parmi lesquels un Amyar (chef de tribu).

⁵⁷⁴ B. Oubella, *op. cit.*, *Amarg n Usays...*, p. 109.

correspond au rythme principal, partagé collectivement par l'ensemble des percussionnistes. Elle constitue la trame de base sur laquelle repose la synchronisation des instruments et l'unité sonore du groupe. La deuxième, *Tantana*, se sont des frappes spécifiques introduites par le chef de troupe, qui exécute des frappes spécifiques en dehors du rythme principal. Enfin, la troisième catégorie, la troisième est *isəqqlali* ou *isəyli*, dite aussi l'*escalade* ou *montée* (taşeid), qui consiste en des frappes accentuées sur l'*bendir* ou *ṭara*, généralement utilisées comme signes ou signaux donnés par le chef du groupe pour changer de vitesse ou passer d'un rythme à un autre.⁵⁷⁵

L'ensemble de ce système rythmique, à la fois structuré et souple, requiert une vigilance constante et une grande virtuosité technique. Le rôle des percussionnistes est ainsi central : garants de la cohérence musicale, ils orchestrent les variations d'intensité et les modulations du tempo qui façonnent l'énergie du rituel. Cependant, l'intensité de la joute poétique est amenée à évoluer. Lorsque l'attention collective commence à décroître ou que le moment est jugé opportun, un basculement s'opère dans la scène rituelle. Une voix solitaire, souvent celle d'un Rayss ou d'un membre du chœur masculin, interrompt le dialogue poétique par une *tabismit*, strophe très courte, au ton incisif. Celle-ci fonctionne comme un signal de transition, annonçant l'imminence du passage à la danse.⁵⁷⁶

Le passage du chant au mouvement est alors vécu comme une montée en transe collective.⁵⁷⁷ Le cercle des hommes, initialement statique, s'anime progressivement ; les épaules vibrent, les pieds frappent le sol avec insistance, les torsos s'inclinent au rythme des battements. La chorégraphie se construit autour de gestes simples mais hautement codifiés, synchronisés par le rythme des percussions.⁵⁷⁸ Ce moment marque une réorganisation complète de l'espace et des rôles : la parole cède la place au geste, l'écoute devient mouvement, et le dispositif rituel entre dans une autre temporalité, celle du corps en action. Ainsi, la structure de la performance d'Aḥwach obéit à une logique à la fois progressive et circulaire. Chaque phase prépare la suivante, dans un enchaînement fluide mais rigoureux, où les transitions ne sont jamais abruptes.⁵⁷⁹ Le rituel se déploie comme une spirale, où le verbe appelle le rythme, le rythme appelle la danse, et la danse reconfigure à son tour les formes d'interactions

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁷⁶ *Ibid.*

⁵⁷⁷ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

communautaires. Dans cette logique, la performance d'Aḥwach ne saurait être comprise comme une simple succession de séquences musicales ou chorégraphiques, mais bien comme une dramaturgie sociale, une mise en forme rituelle du lien collectif.

Cette montée progressive vers la danse ne se contente pas de mobiliser les corps dans un enchaînement rythmique ; elle reconfigure profondément l'espace social dans lequel elle s'inscrit.⁵⁸⁰ Le passage du verbe au mouvement s'accompagne d'une transformation du cercle : de lieu d'écoute collective, il devient espace de projection identitaire et de réaffirmation des rôles. Dès l'instant où la danse commence, les corps ne sont plus seulement porteurs de rythme, mais deviennent eux-mêmes des signes. Leur disposition, leur orientation, la manière dont ils occupent l'aire du rituel, l'*Assays*, dessinent une véritable cartographie des statuts, des appartenances et des hiérarchies.⁵⁸¹

L'espace de l'Aḥwach est en effet tout sauf neutre. Il est structuré selon des logiques de visibilité, d'accessibilité et de répartition du pouvoir symbolique. Le cercle n'est pas simplement une forme esthétique : il constitue une topographie sociale, où se joue l'ordre du groupe. Qui est au centre ? Qui prend la parole ? Qui initie le mouvement ou se retire à la périphérie ? Autant de micro-gestes qui traduisent des rapports d'âge, de sexe, de prestige ou de savoir-faire rituel.

Poursuivant cette réflexion, la section suivante propose une analyse de l'organisation de l'espace performatif à travers les dimensions de la spatialité dansée, de la disposition des corps, ainsi que le rôle essentiel de la périphérie entendue comme lieu d'observation, d'encouragement, voire d'interpellation implicite. Il s'agira de montrer comment la chorégraphie collective donne forme à des dynamiques sociales plus larges, et comment la danse ne constitue pas un simple ornement rituel, mais se déploie comme un véritable langage spatial des statuts et des rapports sociaux.

3.3. Spatialité et structuration du groupe : une géographie rituelle du pouvoir

Comme décrit dans les sections précédentes, l'espace de la performance de l'Aḥwach, loin d'être un simple cadre physique ou une scène improvisée, constitue une forme spatiale

⁵⁸⁰ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

⁵⁸¹ *Ibid.*

ritualisée profondément signifiante. Il met en œuvre une géographie symbolique dans laquelle les corps, les sons, les regards et les silences se distribuent selon des logiques sociales précises. La configuration du cercle, au cœur du rituel, ne relève pas d'une pure esthétique chorégraphique : elle traduit et reproduit l'ordre social dans ses dimensions visibles et invisibles.⁵⁸²

Le cercle des hommes, généralement formé à l'avant de l'espace rituel, organise la performance autour d'un double axe : d'une part, la pulsation collective, assurée par les percussionnistes ; d'autre part, la parole poétique, portée par le *Addam* (ou *Rayss*) et relayée par le chœur masculin. Les hommes qui forment ce cercle sont souvent disposés selon des critères précis : ancienneté, expérience rituelle, statut familial ou réputation dans le domaine poétique. La place au sein du cercle n'est donc jamais totalement aléatoire ; elle est socialement codée, et chacun connaît implicitement la place qu'il peut ou ne peut pas occuper.⁵⁸³ À la périphérie du cercle, se tiennent les femmes, souvent assises ou debout en arc de cercle, sur des terrasses, des murets, ou derrière les lignes des danseurs. Leur position n'est pas simplement passive ou décorative : elles jouent un rôle fondamental dans l'économie symbolique du rituel.⁵⁸⁴ À travers leurs youyous, leurs exclamations, leurs sourires ou leurs silences, elles régulent l'intensité de la performance et marquent l'approbation ou la tension. Leur regard est performatif : il confère de la valeur à ce qui est exécuté, et leur mémoire est garante de la transmission intergénérationnelle du rituel.⁵⁸⁵ La scène de l'Aḥwach s'érige ainsi en théâtre à plusieurs étages, où le centre et la périphérie dialoguent en permanence, par le geste, le regard ou l'absence. Au sein même du cercle, les déplacements sont rares, mesurés, et obéissent à une logique de stabilité symbolique. La synchronisation des mouvements : battements de pied, inclinaisons du buste, rythme des épaules, matérialise une harmonie collective où l'individualité s'efface au profit de l'unisson. Toutefois, cette apparente homogénéité n'annule pas les distinctions internes : la gestuelle est un langage qui encode la relation entre le corps individuel et le collectif, et chaque variation,

⁵⁸² Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino, 2018.

⁵⁸³ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village Tizgi, le 01 mai 2018.

⁵⁸⁴ Entretien avec Fatima, Jeune femme du village, familière de l'Aḥwach et participante aux rituels nuptiaux, réalisé à Toughmart, village d'Imi n Tizgi, le 12 juillet 2019.

⁵⁸⁵ Observation d'une performance d'Aḥwach au sein de l'Assays du village d'Imi n Tizgi, commune de Toughmart, 30 juin 2018.

chaque intensité de frappe ou de vibration peut être interprétée comme l'expression d'un positionnement particulier au sein du groupe.⁵⁸⁶

L'*Assays*, espace ouvert ou cour intérieure dans lequel se déroule la performance, devient ainsi une surface symbolique, une carte vivante des rapports sociaux communautaires. On y distingue des zones d'énonciation, de transmission, d'écoute et de légitimation. Certains hommes se positionnent volontairement à l'arrière du cercle pour ne pas apparaître au centre de l'action, d'autres, au contraire, adoptent une posture plus visible, parfois même en se plaçant en léger retrait pour mieux revenir en avant au moment de la montée rythmique.⁵⁸⁷ Cette configuration spatiale du rituel peut être interprétée comme une mise en scène du pouvoir symbolique, dans laquelle chaque participant occupe une position à la fois physique et sociale. À la manière de ce qu'Henri Lefebvre qualifie d'espace social vécu, l'agencement des corps ne se limite pas à une disposition fonctionnelle : il reflète des structures de sens, de hiérarchie et de relation.⁵⁸⁸ En ce sens, l'espace performatif de l'Aḥwach participe à la reproduction d'un ordre social incorporé, tel que théorisé par Pierre Bourdieu, où les positions dans l'espace expriment et naturalisent les rapports de pouvoir au sein de la communauté.⁵⁸⁹

Enfin, la structuration spatiale de l'Aḥwach peut être lue comme une métaphore du corps social amazighe lui-même. Le cercle évoque la communauté repliée sur elle-même, solidaire et rythmée, tandis que la périphérie incarne à la fois la mémoire, la critique et l'émotion partagée. Loin d'être figée, cette organisation spatiale reste sensible aux transformations sociales, et dans les contextes urbains ou festivaliers où on observe une reconfiguration de ces logiques spatiales, parfois avec une centralité accrue des femmes, une déhiérarchisation des places, ou encore une mise en scène plus ouverte à la pluralité des publics.⁵⁹⁰

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ *Ibid.*

⁵⁸⁸ Henri Lefebvre, « La production de l'espace », dans *L'Homme et la société*, N° 31-32, Paris, Éditions Anthropos, 1974.

⁵⁸⁹ Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit. 1979.

⁵⁹⁰ Observation de terrain : performance d'Aḥwach, rencontre de Tagmoussa, salle de spectacle (Casavoyageurs), Casablanca, 2 décembre 2018.

3.4. La parole chantée : mémoire vivante et transmission sociale

Au cœur du rituel de l'Aḥwach, la parole chantée constitue un vecteur fondamental de mémoire collective et d'expression sociale. Loin d'être un simple ornement lyrique, elle opère comme une force structurante, articulant le lien entre mémoire, communauté et hiérarchie. À travers le poème chanté ou *Izlan* (إزلان), s'expriment à la fois les récits du passé, les émotions du présent et les visions partagées d'un ordre social en mouvement. La structure poétique de l'Aḥwach s'organise selon un dispositif dialogique subtil, dans lequel le poète-chanteur (*Adḍam*) ouvre la séquence par un vers, repris ensuite par le chœur masculin, et, dans certaines régions, relayé à son tour par le chœur féminin.

Cette alternance constitue un processus de co-construction de la parole, qui permet de transformer l'énonciation individuelle en un acte collectif. À l'instar de ce que décrit Jack Goody à propos des sociétés orales, chaque répétition devient un acte d'interprétation : la parole est mouvante, incarnée, située. Elle est recrée à chaque performance.⁵⁹¹ Mais cette dynamique participative ne masque pas les logiques d'exclusion ou de distinction sociale qui traversent le dispositif rituel. L'accès à la parole poétique est hautement régulé. Dans de nombreuses régions du Haut-Atlas et de l'Anti-Atlas, l'improvisation poétique est réservée aux hommes d'âge mûr, les anciens et, de manière plus restreinte, aux femmes mariées ou d'un certain âge. Les jeunes filles peuvent participer, mais uniquement comme membres du chœur. Dans certaines situations, lorsqu'elles hésitent sur les images ou les vers à utiliser, un ancien les assiste discrètement en leur soufflant des métaphores. Quant aux jeunes garçons, leur participation est strictement proscrite : l'univers de l'*Izlan* est perçu comme un champ réservé aux initiés, aux maîtres du verbe et de la métaphore.⁵⁹² Cette hiérarchisation de la parole se manifeste également dans l'organisation spatiale de l'*Assays*, perçu comme un véritable forum d'éloquence. Cet espace rituel ne confère le droit de parole qu'à ceux qui détiennent un savoir poétique légitimé par la communauté, transformant ainsi la scène en un lieu de reconnaissance symbolique et d'autorité discursive. L'art du verbe, ici, est un marqueur de distinction sociale. Les poètes doivent non seulement maîtriser les règles métriques et stylistiques, mais également faire preuve d'un talent quasi inspiré, une forme d'intuition poétique reconnue localement comme un don. Lors d'un entretien mené dans le

⁵⁹¹ Jack Goody, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

⁵⁹² Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

village d'Imi n T'zgi en 2018, *Amyar* m'a expliqué avec une clarté frappante cette exigence implicite :

*« Ce n'est pas parce que tu connais les mots que tu es un poète. Le vrai Aḍḍam, lui, il sent les vers avant qu'ils arrivent. Il ne parle pas seulement avec la langue, il parle avec l'intérieur. Les autres l'écoutent parce qu'ils sentent que ça vient de plus loin que lui-même »*⁵⁹³

Ce témoignage illustre la perception locale de la poésie comme un acte habité, traversé par quelque chose qui dépasse la simple technique. L'inspiration y est perçue non comme une improvisation hasardeuse, mais comme une compétence incarnée, profondément liée à l'expérience, au charisme, et au lien symbolique entre le poète et sa communauté. À l'inverse, ceux qui n'ont pas accès à cette compétence sont relégués aux marges : ils assurent le soutien logistique de la performance, maintenir le feu pour chauffer les tambours, par exemple pendant que leurs épouses sont courtisées, par le verbe, par les virtuoses du cercle.⁵⁹⁴

Dans certains contextes spécifiques, des formes de transgression symbolique viennent en perturber provisoirement les codes. C'est notamment le cas, comme le rapporte Mohamed Mahdi, dans la tribu d'Erguita, un village du Haut Atlas, où l'on observe, lors des danses organisées à l'occasion de l'Aïd al-Adha, des pratiques d'inversion rituelle : de jeunes hommes célibataires y parodient les *Indḍamen*, dans un jeu performatif à la fois satirique et initiatique. Cette mise en scène transgressive, tolérée par le public et même perçue comme divertissante « Le public les laisse faire et trouve cette initiation amusante »⁵⁹⁵, note M. Mahdi, sert en réalité de voie d'apprentissage implicite et de revendication symbolique. Elle permet au jeune homme de signifier, par le biais de la satire, son intention de rejoindre ultérieurement le cercle des orateurs reconnus, tout en exprimant son désir socialement codifié de se marier au cours de l'année.

Thématiquement, les *Izlan* sont d'une richesse remarquable. Ils abordent l'histoire collective, les résistances tribales, les alliances passées, mais aussi des thèmes plus personnels : l'amour contrarié, l'exil, la relation à la nature, le sacré ou encore les transformations sociales. Cette diversité témoigne d'un rapport étroit entre poésie et vie communautaire : l'Izlan est à la fois archive, commentaire, et projection symbolique.⁵⁹⁶ Le chant est ici mémoire incarnée, une

⁵⁹³ *Ibid.*

⁵⁹⁴ Entretien avec Hmad, fondateur et dirigeant du groupe Itran n'OuArghen du village Imsker, réalisé à Arghen, le 5 octobre 2018.

⁵⁹⁵ M. Mahdi, *op. cit.*, p. 97.

⁵⁹⁶ Entretien avec Rayss Ouait Hmad Outtaleb Lamzoudi, Casablanca, le 02 décembre 2018.

mémoire qui se transmet moins par fidélité à un texte que par la recreation continue d'un rythme, d'un motif, d'un souffle.

Dans le déroulement de la performance, cette parole poétique initie souvent la dynamique rituelle. Le poète commence par une mélodie lente, soutenue par une cadence sobre. Chaque strophe, composée de quatre à six vers, est ponctuée d'une reprise du chœur masculin, qui stabilise la mélodie. Ce cycle, appelé *l'gha* (𐤒𐤒𐤓), peut durer plusieurs heures. Il s'agit d'une véritable joute poétique, où chaque orateur tente de surpasser les autres en ingéniosité, en rythme, et en impact émotionnel.⁵⁹⁷ L'improvisation y joue un rôle crucial : les vers sont souvent créés en temps réel, en lien avec l'événement célébré (mariage, moisson, alliance intertribale, etc.). La progression de la performance suit une logique de montée en intensité. Après plusieurs échanges poétiques, un vers court, incisif, marque le seuil entre le chant et la danse. Ce couplet bref est repris avec énergie par le chœur, amorçant un changement de rythme. La performance entre alors dans une phase où le chant devient pulsation, la voix devient cadence, et le cercle se met en mouvement. Ce glissement du poème au rythme, de la parole au corps, donne toute sa cohérence à l'économie rituelle de l'Aḥwach.

Ainsi, la parole chantée ne constitue pas une simple préface au rituel de l'Aḥwach, mais en représente le véritable moteur symbolique. Par son agencement vocal, elle articule mémoire collective, hiérarchies sociales, affects partagés et structuration de l'espace communautaire. C'est à travers elle que se révèle la dimension pleinement sociale de l'Aḥwach, bien au-delà de son apparence folklorique : il s'agit d'une pensée en acte, une forme de savoir chanté à plusieurs voix, perpétué, transformé et vécu dans l'épaisseur du collectif.

Conclusion

À l'issue de ce chapitre, l'Aḥwach apparaît comme un rituel à forte densité sociale, où s'entrelacent pouvoir, mémoire, genre, statut et émotion collective. La danse ne constitue pas ici un simple ornement culturel : elle agit comme une scène codifiée, où les relations sociales sont rendues visibles, régulées, parfois rejouées.

À travers l'analyse de ses temporalités ritualisées des rythmes calendaires aux nuits performatives, de ses espaces d'émergence de l'aire à battre à l'enceinte domestique, et de ses

⁵⁹⁷ *Ibid.*

formes chorégraphiques, l'Aḥwach se révèle être un langage social incarné. Il articule des dimensions multiples : hiérarchies symboliques, transmission intergénérationnelle, mémoire communautaire et agencement genré du collectif. La parole chantée, moteur structurant du rituel, transforme l'énonciation individuelle en un acte partagé, dans lequel se rejouent les appartenances et les équilibres internes au groupe.

La spatialisation des corps, l'organisation du cercle, la dynamique entre centre et périphérie composent une géographie rituelle des statuts, où chaque position est signifiante. Le corps ne se contente pas de danser : il occupe un rôle, incarne une mémoire, traduit une place dans l'ordre communautaire. Même les gestes apparemment spontanés s'inscrivent dans une logique codifiée, qu'il s'agisse des déplacements, des frappes rythmiques ou des échanges poétiques.

Si certaines formes chorégraphiques plus marginales, comme la danse du couple, n'ont pu être abordées ici qu'à titre descriptif, elles participent néanmoins de la richesse interne du répertoire, révélant les tensions subtiles entre expressivité individuelle et cadre collectif.

En somme, ce chapitre a permis de poser les bases d'une lecture de l'Aḥwach comme système rituel structuré, où chaque geste, chaque voix et chaque espace contribue à l'actualisation d'un ordre social situé. Plus qu'un reflet, la danse devient ici un opérateur du lien social, un mode d'activation symbolique de la mémoire, et un théâtre collectif dans lequel la société amazighe se met en scène, se transmet et parfois, se transforme.

Chapitre 7 : La femme Amazighe, gardienne de la mémoire et de la culture

Introduction

Dans les sociétés amazighes du Sud marocain, la femme n'est pas simplement une figure du foyer ou une gardienne passive de traditions ancestrales. Elle incarne une présence active, structurante et profondément enracinée dans les dynamiques de transmission culturelle. Loin des lectures simplificatrices qui tendent à la marginaliser dans les discours historiques et anthropologiques, l'observation ethnographique révèle au contraire une centralité féminine discrète mais déterminante, notamment dans les domaines de l'oralité, du rituel, de la production artistique et de la gestion symbolique du quotidien. La culture amazighe, transmise en grande partie par les femmes et les poètes (*Indḍamen*) dans un contexte d'oralité persistante, leur doit à la fois sa pérennité et sa capacité d'adaptation.

Ce chapitre s'attache à analyser le rôle de la femme amazighe en tant que vectrice de mémoire et de culture vivante. Il s'inscrit dans une perspective d'anthropologie interprétative, d'ethnolinguistique et de phénoménologie du vécu, en mettant au cœur de l'analyse la relation entre langue, geste, contexte et signification. Dans cette approche, comme l'écrivait C. Geertz : « *il ne s'agit pas de trouver des lois, mais de lire les structures de sens comme des textes culturels* »⁵⁹⁸. C'est dans cet esprit que j'envisage les pratiques culturelles féminines amazighes : comme des formes performatives saturées de signes, inscrites dans un tissu symbolique dense qu'il convient d'interpréter.

À travers une démarche réflexive, il s'agira d'interroger comment la femme amazighe devient à la fois archive incarnée et actrice de transmission dans un monde rural traversé par de profondes mutations. Pour explorer ces dynamiques, je m'appuierai notamment sur l'ethnographie d'un mariage amazighe observé dans le village d'Imi n Tizgi, au sein de la tribu des Arghen, dans l'Anti-Atlas. Ce mariage ne constitue pas le seul objet d'analyse, mais un terrain d'observation privilégié où se concentrent des formes d'expression féminine à forte densité symbolique : chants, danses, poétiques de la séparation, gestes rituels, négociation des statuts sociaux.

⁵⁹⁸ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, p. 10.

Je précise ici que plusieurs travaux académiques ont nourri mes réflexions et orienté certains axes d'analyse sans toutefois être directement mobilisés dans le fil du texte. J'ai choisi une écriture narrative et immersive, afin d'emmener le lecteur dans le déroulement du rituel tel que je l'ai vécu sur le terrain. Ce parti pris vise à restituer l'épaisseur émotionnelle et sensorielle de l'expérience, à transmettre les tensions, les silences et les intensités propres à ces moments liminaires.

Mon analyse des rituels matrimoniaux et des pratiques féminines à Arghen croise données de terrain et références théoriques majeures. Les travaux de M. Rovsing Olsen, centrés sur les chants, la gestuelle et la dimension symbolique du mariage dans les sociétés de l'Atlas, offrent un cadre ethnolinguistique qui éclaire mes propres observations sur les dynamiques vocales et corporelles du féminin amazighe.⁵⁹⁹ Dans la même perspective, la thèse d'A. Aït Berri sur les Aït Soukhmanes met en évidence la capacité des sociétés rurales à maintenir et réinventer leurs pratiques rituelles face aux bouleversements contemporains ; son analyse du mariage comme espace de résistance et de reconfiguration culturelle m'a permis de situer les transformations observées dans la vallée d'Arghen, notamment en matière de transmission et de performativité.⁶⁰⁰

En élargissant la réflexion, la thèse de B. Laghssais sur le narratif du féminisme amazighe met en avant les formes de résilience, de capacité d'agir et d'autonomisation portées par les femmes du Sud-Est, dans une approche féministe décoloniale articulée aux *peace studies*..⁶⁰¹ Cette perspective trouve un prolongement dans les travaux de F. Sadiqi, qui proposent une analyse intersectionnelle des rapports entre langue, genre et identité, tout en soulignant l'invisibilisation des femmes amazighes dans les féminismes urbains dominants.⁶⁰² Ses recherches sur l'oralité, les savoirs artisanaux et les récits symboliques rappellent la continuité historique du rôle féminin dans la préservation culturelle. Enfin, le travail pionnier de M. Peyron sur les Aït Yafelman permet de replacer mes observations dans une

⁵⁹⁹ Miriam Rovsing Olsen, *Chants et danses de l'Atlas*, Paris, Éditions Geuthner, 1999.

⁶⁰⁰ Aïcha Aït Berri, *Rituel et oralité chez les Aït Soukhmanes. Le cérémonial du mariage : une pratique en mutation*, thèse de doctorat en Langues et Cultures du Nord de l'Afrique et Diasporas (LACNAD), Paris, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), soutenue le 7 décembre 2017.

⁶⁰¹ Bouchra Laghssais, *Amazigh Feminism Narratives : Aspirations, Agency, and Empowerment of Amazigh Women in the Southeast of Morocco*, thèse de doctorat, Universitat Jaume I, Département de Philosophie et Sociologie, 2023.

⁶⁰² Fatima Sadiqi, « Le rôle des femmes marocaines dans la préservation de la culture amazighe », dans *La culture populaire et les défis de la mondialisation. Une perspective maghrébine*, Rabat, IRCAM, 2007 ; Fatima Sadiqi, *Moroccan Feminist Discourses*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

cartographie plus large des traditions nuptiales de l'Atlas, offrant une profondeur comparative à l'étude du cas Arghen.⁶⁰³

Le lecteur ou la lectrice souhaitant approfondir ces perspectives trouvera dans ces références des ressources essentielles pour mieux comprendre la richesse, la complexité et la portée des pratiques culturelles féminines amazighes.

La première partie de ce chapitre s'attardera sur la figure de la femme amazighe comme pilier du rituel et gardienne de la mémoire. À travers une réflexion sur les logiques d'invisibilisation historique, les rôles spécifiques des femmes du Souss et l'expression poétique féminine à travers « *Tazerrart* », il s'agira de mettre en lumière leur rôle fondamental dans les dynamiques de transmission. La seconde partie proposera une ethnographie détaillée du mariage à *Imi n Tizgi*, en tant que scène rituelle condensée où s'articulent chant, danse, lamentation et Aḥwach, jusqu'au moment-clé de *Tanggift*, seuil du passage. L'ensemble vise à comprendre comment les femmes amazighes reconfigurent et perpétuent un univers de significations, entre continuité rituelle et adaptation silencieuse aux mutations du monde rural.

Ce chapitre propose ainsi de rendre compte de la manière dont les femmes amazighes du Souss, à travers leurs paroles, leurs gestes, leurs savoirs et leurs silences, construisent un savoir incarné, résistant à l'effacement par l'invention discrète de formes de continuité. Alors même que leur présence dans les grandes scènes communautaires, telles que l'*Assays*, tend à se raréfier sous l'effet, entre autres, de la professionnalisation masculine des troupes Aḥwach et de la crainte d'être filmées puis exposées sur les réseaux sociaux, les femmes amazighes continuent de préserver et de transmettre leur héritage dans des espaces plus intimes et protégés, notamment à l'intérieur des maisons ou à l'occasion de cérémonies familiales comme le mariage. À l'abri des regards publics et des mutations spectaculaires du folklore, elles maintiennent vivante une mémoire performative enracinée dans la sphère domestique et les rituels de passage.

⁶⁰³ Michael Peyron, « Le mariage chez les Ayt Yafelman de l'Atlas marocain », dans *Études et Documents Berbères*, 17(1), 1999, pp. 165-173. DOI: <https://doi.org/10.3917/edb.017.0165>.

1. La femme amazighe : pilier du rituel et gardienne de la mémoire

Aborder la figure de la femme amazighe comme pilier du rituel et gardienne de la mémoire suppose de dépasser les images figées véhiculées par les récits folklorisants ou les discours nationalistes. Dans les sociétés rurales du Sud marocain, et particulièrement dans le Souss et l'Anti-Atlas, la centralité féminine se déploie souvent à l'abri du regard public, dans des espaces domestiques ou semi-rituels où se transmettent savoirs, gestes et paroles porteurs de mémoire collective. Ces espaces sont le théâtre d'une action discrète mais déterminante, où se conjuguent préservation des formes anciennes et adaptation créative aux mutations sociales, économiques et technologiques. Il s'agit d'une centralité performative et symbolique qui ne se mesure pas seulement en termes de visibilité, mais aussi de capacité à ancrer la communauté dans un continuum culturel. Les pages qui suivent proposent d'explorer cette position stratégique des femmes amazighes, en interrogeant à la fois les logiques d'invisibilisation historique, la singularité des femmes du Souss comme dépositaires d'un héritage pluriséculaire, l'expressivité poétique féminine incarnée par la *Tazerrart*, et enfin, à travers un hommage à Rayssa Sfia Oult Télouat, l'exemplarité d'un parcours où art, mémoire et identité se confondent.

1.1. Femmes amazighes : entre invisibilisation et marginalisation historique

Dans les représentations dominantes du monde arabe et au sein de nombreux discours officiels marocains, les femmes sont souvent perçues comme un bloc homogène, défini par une supposée unité linguistique et religieuse fondée sur l'arabité et l'islam. Cette approche, que je considère comme réductrice, traverse aussi bien les sphères politiques que certaines rhétoriques féministes institutionnelles, en occultant la pluralité des expériences féminines au Maroc. En particulier, elle rend invisibles les femmes amazighes, dont les trajectoires sociales, linguistiques et culturelles ne se laissent pas enfermer dans les cadres normatifs de l'arabité hégémonique.

B. Laghssais montre, à travers sa thèse doctorale, que cette invisibilisation procède d'un long processus historique d'arabisation étatique, amorcé dès l'indépendance du Maroc comme

levier d'unification nationale.⁶⁰⁴ En érigeant l'arabe en référent exclusif de l'identité nationale, l'État marocain a marginalisé les populations amazighes, réduisant leurs langues, savoirs et systèmes symboliques à des survivances folkloriques ou à des signes d'arriération.⁶⁰⁵ Les femmes amazighes, à l'intersection de cette double altération en tant que femmes et en tant qu'amazighes en ont été les principales victimes.

Cette marginalisation ne se limite pas aux politiques linguistiques ou éducatives. Elle se manifeste également dans les représentations médiatiques et les discours militants dominants, où la femme amazighe est fréquemment réduite à une figure stéréotypée : paysanne illettrée, dépendante de l'aide sociale, déconnectée du progrès. Or, ces images masquent une réalité bien plus complexe. Les femmes amazighes sont les dépositaires d'un savoir pluriséculaire, véhiculé à travers l'oralité, les pratiques rituelles, l'artisanat, la poésie et les formes de transmission intergénérationnelle. Comme le souligne F. Sadiqi : « les femmes marocaines, parlant ou non l'Amazighe, sont les porteuses par excellence du patrimoine culturel Amazighe, vieux de plus de 5 000 ans [...] elles ont su maintenir intact et continu ce fil conducteur qui relie les générations nouvelles avec les anciennes ».⁶⁰⁶

Toute analyse de leur condition nécessite d'intégrer les effets croisés du genre, de la langue et du territoire. Dans les centres urbains, les femmes amazighes sont souvent contraintes à l'usage de la darija, langue dominante dans les espaces publics et institutionnels. Cette pratique est moins un choix qu'une nécessité imposée par l'école, l'administration, ou le système de santé. Dans les campagnes du Haut Atlas, du Souss et de l'Anti-Atlas, les femmes amazighes, majoritairement monolingues en tamazight, subissent une marginalisation linguistique structurelle qui entrave leur accès aux droits fondamentaux. Comme le rappellent El Kirat El Allame & Boussagui, l'usage exclusif de l'arabe dans le système judiciaire marocain (loi n° 3.64) constitue un véritable obstacle à la justice pour les amazighophones.⁶⁰⁷

Cette marginalisation linguistique, conjuguée à la domination patriarcale et aux inégalités socio-territoriales, place les femmes amazighes rurales dans une position de vulnérabilité accrue. La reconnaissance constitutionnelle de la langue amazighe en 2011, bien que

⁶⁰⁴ Bouchra Laghssais, *op. cit.*.

⁶⁰⁵ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁶⁰⁶ F. Sadiqi, « *Le rôle des femmes marocaines...* » *op. cit.*, p. 101.

⁶⁰⁷ El Kirat El Allame et Yassine Boussagui. « Amazigh in Morocco », dans *Heritage Language Policies around the World*. New York : Routledge, ed. Corinne A. Seals and Sheena Shah, .2018., pp. 111-127.

symboliquement importante, n'a pas encore permis de combler ce fossé entre droits proclamés et réalités vécues.⁶⁰⁸

C'est dans cette perspective critique que F. Sadiqi appelle à repenser les cadres du féminisme marocain, en les élargissant au-delà des références arabo-islamiques pour inclure les dimensions amazighes : linguistiques, historiques et culturelles. Selon elle, seule une approche intersectionnelle, attentive aux rapports entre langue, territoire et genre, permettrait de penser une citoyenneté inclusive et une égalité enracinée dans les expériences multiples des femmes marocaines.⁶⁰⁹

1.2. La femme du Souss : dépositaire de la mémoire culturelle

Chez les *Iṣelḥiyn* du Souss, la femme occupe une place structurante dans l'élaboration, la transmission et la régénération de la culture. Plus qu'un simple agent de conservation, elle est dépositaire d'un savoir pluriel, où s'articulent langue, oralité poétique, gestes rituels, pratiques domestiques, techniques artisanales et imaginaires symboliques. Comme le souligne F. Sadiqi, dans un contexte d'oralité dominante marqué par un fort taux d'analphabétisme, ce sont principalement les femmes qui, par leur relation à la nature, leur maîtrise des cycles de vie, et leurs compétences esthétiques et spirituelles, ont su préserver une mémoire collective dynamique, assurant la cohésion des familles, des groupes lignagers et des communautés villageoises.⁶¹⁰

Cette transmission ne relève pas d'un rôle passif de répétition ; elle s'inscrit dans un processus de création culturelle en mouvement. À travers leurs gestes, leurs chants et leurs décisions quotidiennes, les femmes amazighes participent activement à la recomposition des formes traditionnelles, les adaptant aux mutations sociales, économiques et politiques. Cette capacité d'ajustement est particulièrement visible dans les dynamiques rurales mais également dans les contextes urbains, où les femmes migrantes reconfigurent leurs pratiques en fonction de nouvelles contraintes, tout en préservant des continuités symboliques.⁶¹¹

⁶⁰⁸ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁶⁰⁹ F. Sadiqi, « *Moroccan Feminist Discourses* », op. cit.,

⁶¹⁰ F. Sadiqi, « *Le rôle des femmes marocaines...* », p. 101.

⁶¹¹ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino. 2018.

Le rôle linguistique des femmes est ici fondamental. Porteuses de la langue amazighe dans toutes ses variantes dialectales, elles ont joué un rôle déterminant dans sa survie malgré la marginalisation politique dont elle a fait l'objet. À travers les berceuses, proverbes, contes, chants et conversations quotidiennes, elles ont encre la langue dans l'univers émotionnel et social des enfants. Comme l'exprime si justement Fadma, une vieille femme du village d'Imi n Tizgi, lors d'un entretien que j'ai mené avec elle : « *la parole féminine amazighe est la trame sur laquelle s'est tissé le vécu historique des communautés amazighes* »⁶¹².

Mais c'est dans l'oralité rituelle que cette fonction de transmission atteint son expression la plus élaborée. Lors des mariages, des fêtes agraires ou des cérémonies religieuses, les femmes prennent la parole, chantent, dansent, pleurent, bénissent, et créent ainsi un espace performatif où les mémoires collectives s'expriment, se renouvellent et se transmettent. Les aînées : *Tifaqqirin* et les femmes mariées : *Tamyart*, ne sont pas seulement les gardiennes de répertoires poétiques : elles incarnent des figures d'autorité symbolique, garantes de l'ordre social, du respect intergénérationnel, de la mémoire lignagère et de l'ancrage territorial.

Pourtant, cette centralité féminine connaît aujourd'hui un affaiblissement progressif. Mon enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025, dans la vallée d'Arghen, au cœur du Souss, ainsi que des entretiens réalisés avec une dizaine de femmes issues des villages d'Imin'Tizgi, Tigherghert, Tachtoult et Toughmart, révèlent une recomposition discrète mais significative de ces espaces de transmission. L'accès massif aux médias numériques, la marchandisation des expressions culturelles, la sédentarisation croissante des modes de vie et les dynamiques de globalisation bouleversent les conditions d'énonciation des savoirs féminins. Les lieux traditionnels d'expression, autrefois collectifs et publics, se déplacent vers des espaces plus privés, fragmentés, parfois clandestins.⁶¹³

L'Aḥwach illustre avec acuité cette évolution. Si autrefois les femmes participaient activement à cette danse collective au sein de l'*Assays*, espace public central du village, elles sont désormais souvent remplacées par des troupes masculines professionnalisées, engagées dans des logiques de spectacle et de revenu. Cette réorientation transforme l'Aḥwach en produit culturel formaté, détaché de son rôle rituel et genré initial.⁶¹⁴

⁶¹² Entretien avec Fadma, femme aînée du village d'Imi n Tizgi âgée de plus de 90 ans, réalisé à Arghen, village d'Imi n Tizgi, le 05 mai 2025.

⁶¹³ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, dans les villages d'Imi n'Tizgi, Tigherghert, Tachtoult et Toughmart, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁶¹⁴ *Ibid.*

Ce phénomène n'est pas propre au Souss. Dans sa thèse consacrée aux rituels matrimoniaux chez les Aït Soukhmanes, A. Ait Berri montre que ce glissement féminin vers des espaces moins visibles a été compensé par une réappropriation d'espaces intimes : maisons, veillées nocturnes, cérémonies privées. Ces lieux deviennent presque les foyers d'une oralité féminine stratégique, assurant une continuité discrète mais efficace de la mémoire collective.⁶¹⁵ Mes observations à Arghen vont dans le même sens. Le mariage constitue l'un des rares espaces où les femmes peuvent affirmer une pleine autorité rituelle. Elles y orchestrent les séquences chantées de l-*ɛada* (la tradition), accompagnent la mariée de youyous, de *Tazerrart* et de bénédictions poétiques, dirigent les danses de l'Aḥwach selon des codes précis, et activent des gestes symboliques destinés à équilibrer l'union matrimoniale. Les veillées, souvent rythmées par des percussions improvisées avec des ustensiles domestiques, sont autant de scènes d'expression où les femmes réinvestissent le rituel dans une esthétique du quotidien.⁶¹⁶

Ces formes d'oralité marginale ne sont pas des vestiges : elles sont les signes d'une agilité culturelle remarquable. Les femmes amazighes font preuve d'une capacité à maintenir vivants leurs savoirs dans des interstices réduits, refusant l'effacement malgré les reconfigurations contemporaines. Leur rôle ne relève pas d'une conservation statique, mais d'une performance active de la mémoire.⁶¹⁷ Comme le suggère C. Geertz : « la culture est une toile de significations tissée par ceux qui la portent »⁶¹⁸ ; les femmes du Souss en sont les fileuses infatigables.

La prééminence des femmes dans le rituel matrimonial repose également sur leur autorité symbolique spécifique. Comme l'illustrera l'analyse ethnographique du rituel de mariage présentée dans les sections suivantes, la participation des femmes à l'Aḥwach obéit à des codes implicites mais rigoureux. Seules les femmes mariées prennent pleinement part à la danse publique, tandis que les jeunes filles, encore non initiées au statut de *Tamyart*, restent généralement en retrait. Leur présence, bien que discrète, n'est pas passive : elles observent, écoutent, apprennent, dans une attente rituelle silencieuse. Ce positionnement n'est pas anodin : il constitue un rite de passage différé, une forme d'apprentissage social par l'attente et l'observation. Qu'il s'agisse de la scène collective de l'*Assays* ou de l'enceinte domestique

⁶¹⁵ A. Ait Berri, *op. cit.*

⁶¹⁶ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, dans les villages d'*Imin'Tizgi*, *Tigherghert*, *Tachtoult* et *Toughmart*, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁶¹⁷ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino. 2018.

⁶¹⁸ Clifford Geertz, *La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

investie lors des veillées, ces espaces deviennent des lieux d'initiation symbolique, où chaque geste performatif inscrit la femme dans une cartographie sociale codée. Danser ou chanter *Tazerrart*, ne serait-ce qu'un instant, c'est franchir un seuil rituel : c'est revendiquer une place, affirmer une appartenance, se rendre visible dans un cadre où la discrétion féminine constitue la norme attendue.⁶¹⁹

Ainsi, la participation des femmes amazighes aux rituels et plus particulièrement dans le contexte du mariage *Ašelhi*, dépasse de loin les fonctions reproductives ou conservatrices auxquelles elle est trop souvent réduite. Elle incarne une autorité culturelle performative, un pouvoir d'agir symbolique par lequel les femmes façonnent, organisent et transmettent les fondements mêmes de l'ordre social. Par la voix, le geste, le chant ou le silence, elles investissent l'espace rituel d'une densité mémorielle unique, donnant corps à une mémoire vivante qui ne se contente pas de survivre, mais qui se recompose sans cesse au gré des contextes.

Dans un monde en mutation, où les repères culturels sont soumis à de fortes pressions, ces femmes continuent de tisser la trame souterraine du collectif, par l'invention discrète de formes adaptées, la réinterprétation des traditions, et la préservation d'un lien essentiel entre les générations. Leur rôle ne relève pas d'une simple reproduction culturelle : il engage une création continue du sens, inscrite dans la matérialité du rituel et dans l'imaginaire symbolique des communautés amazighes.

1.3. *Tazerrart* : voix nue et cri de l'âme féminine amazighe

Pour clore cette exploration du rôle central des femmes amazighes dans la transmission rituelle, il convient d'évoquer une forme poétique souvent marginalisée mais d'une intensité expressive inégalée : *Tazerrart*. Surgissant en marge des séquences structurées, *Tazerrart* est une parole nue, délivrée sans accompagnement ni contrainte métrique, affranchie des cadres formels habituels de *Tanḍamt*. Elle jaillit sans annonce dans le silence comme un souffle brut, dicté par l'émotion et l'urgence intérieure. Contrairement aux chants collectifs et rythmés de l'Aḥwach, elle échappe à toute structure régulière : c'est un cri stylisé, suspendu entre le murmure intérieur et l'appel lancé à la communauté réunie. Elle constitue, en quelque

⁶¹⁹ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino. 2018.

sorte, l'équivalent amazighe de l'Aïta des plaines atlantiques marocaines : une parole féminine affranchie, viscérale, souvent portée par des femmes âgées, qui donnent voix à l'indicible.⁶²⁰

Si la *Tazerrart* est profondément associée à l'univers féminin, elle n'est pas l'apanage des femmes : certains hommes poètes, notamment dans les contextes rituels ou poétiques, s'y adonnent également, prolongeant ainsi cette tradition vocale dans d'autres registres de sensibilité et d'expression. Elle constitue un véritable espace d'expression individuelle au sein du collectif. Elle affranchit la voix des cadres chorégraphiques et des hiérarchies vocales établies, ouvrant un espace d'énonciation à la fois intime, improvisé et transgressif. Par ce chant solitaire et vibrant, les femmes amazighes expriment la douleur, l'absence, l'amour contrarié, la moquerie ou la révolte autant de registres affectifs qui font de *Tazerrart* une forme profondément existentielle et, à mes yeux, éminemment politique.

Par sa tension mélodique, sa portée vocale et sa charge symbolique, *Tazerrart* agit comme un acte de reconnaissance mutuelle entre femmes. Elle tisse un espace de résonance collective, où les voix se répondent et se soutiennent dans un dialogue intergénérationnel. En cela, elle constitue un véritable outil de motivation, affirmant la place des femmes comme poétesses, gardiennes du sensible et créatrices de lien symbolique. Même chantée à huis clos, dans l'intimité d'un cercle féminin, *Tazerrart* ravive la mémoire et redonne souffle à celles que l'espace public a reléguées au silence.

Cette puissance s'incarne dans le célèbre chant *Tazerrart* intitulé « Seyḥ A Tawnza » (Crie, ô femme !). Ce chant ancien, dont l'origine exacte reste difficile à dater, aurait été interprété pour la première fois dans les années 1940 par la fameuse Rayssa Fatima Belaïd, qui l'a enregistré en studio, et puis immortalisé par une des voix féminines qui ont le plus marqué la mémoire amazighe : Rayssa Sfiya Oult Telouat qui en a fait l'un de ses morceaux emblématiques. C'est à travers l'interprétation contemporaine de Meryem Assid, artiste tachelhitophone et fondatrice du projet *JazzAmazigh*, que j'ai moi-même redécouvert cette composition, dont la force poétique et l'appel à la libération féminine résonnent aujourd'hui avec une acuité renouvelée. Issue d'une nouvelle génération d'*Išelḥiyn* nés en milieu urbain, M. Assid propose une voix hybride, enracinée dans l'héritage oral mais ouverte aux esthétiques contemporaines. En réinscrivant « Seyḥ A Tawnza » dans un univers musical mêlant jazz, funk et musiques du monde, elle ne réalise pas un simple métissage sonore : elle

⁶²⁰ Entretien ethnographique détaillé avec Meryem Assid. Réalisé à Rabat, le 30 avril 2025.

réactive la charge subversive du chant féminin amazighe en l'ancrant dans les luttes actuelles autour de la mémoire, de l'émancipation et de la transmission.

La modernisation de cette forme par M. Assid s'inscrit dans un mouvement plus large de recomposition des traditions amazighes par les jeunes générations urbaines. Au cœur de cette thèse, ce processus invite à réfléchir sur la manière dont les artistes amazighes d'aujourd'hui reconfigurent les héritages pour leur donner une nouvelle densité : à la croisée des récits diasporiques, des esthétiques transnationales et des résistances locales. À travers son geste artistique, M. Assid ouvre ce que l'on pourrait qualifier de révolution douce de la scène amazighe, une révolution où les voix anciennes trouvent de nouveaux canaux pour dire, émouvoir et affirmer une identité vivante.

Lors d'un entretien que j'ai mené avec elle à Rabat, Meryem me confiait :

« Ce qui me frappe le plus dans la Tazerrart, c'est ce moment suspendu, quand on est rassemblées entre femmes lors d'un mariage, que ce soit au village ou ici en ville, chez la famille. Il y a un silence total : les gens boivent du thé, grignotent des amandes... et soudain, une voix s'élève. Comme une étincelle. Elle traverse l'espace et fait vibrer tout le lieu. Ce qui m'étonne toujours, c'est que cette voix paraît jeune, presque celle d'une fille. Et pourtant, ce sont souvent des femmes de 80 ou 90 ans »⁶²¹

L'un des éléments les plus frappants dans la pratique de *Tazerrart* est l'importance accordée à la voix aiguë, perçue comme le vecteur privilégié de l'intensité émotionnelle et de la puissance expressive. Contrairement aux traditions vocales valorisant les tessitures graves comme marque de profondeur ou de maturité, la culture vocale *Ašelhi* accorde une valeur presque sacrée à l'aigüeté de la voix. Celle-ci ne se réduit pas à un simple effet esthétique : elle est investie d'un pouvoir de résonance qui dépasse la seule technique vocale. Plus la voix est aiguë, plus elle est considérée comme capable de traverser l'espace, d'atteindre l'oreille collective et d'imprimer une empreinte sensible dans le moment rituel.⁶²²

Cette tension vers l'aigu est chargée de symbolique. Elle évoque l'appel, l'éveil, l'alerte mais aussi l'émotion brute, celle qui s'échappe sans filtre. Dans *Tazerrart*, cette aigüeté devient une signature sonore de la parole féminine amazighe : un cri qui n'est ni plaintif ni décoratif, mais performatif. Il rassemble, il interpelle, il engage. Il relie l'individu à la montagne, à l'écho, au groupe. Comme le suggère Meryem dans l'entretien qui suit, la voix aiguë est plus

⁶²¹ Entretien ethnographique détaillé avec Meryem Assid. Réalisé à Rabat, le 30 avril 2025.

⁶²² *Ibid.*

qu'un critère de performance : elle est l'âme même du chant, son mode d'existence et sa force d'interpellation.

« Le critère principal est de posséder une voix aussi aiguë que possible. Plus la voix s'élève dans les aigus, plus la chanteuse est perçue comme puissante, habitée, et dotée d'un véritable don. Si tu enlèves cette aigüetä à Tazerrart, c'est comme si tu retirais au Blues sa Twelve-bar blues⁶²³ : tu lui ôtes son âme. Ce chant a une ambiance bien à lui ; il invoque les montagnes, les amandiers, l'écho. Même chez les hommes, la voix doit être aiguë. Car ce que l'on doit entendre, c'est la voix de l'Adḍam, un cri pur, une clameur destinée à rassembler les gens autour de l'Assays »⁶²⁴

À travers cette parole vibrante, profondément incarnée, *Tazerrart* se révèle comme un espace de puissance féminine et de créativité politique. Elle conjugue souffle individuel et mémoire collective, cri de la terre et écho des générations. Le texte qui suit propose la transcription du chant « Seyḥ A Tawnza » en version originale tachelhit et sa traduction française, afin de restituer toute la densité symbolique et poétique de cette voix de femme qui traverse le temps.

⁶²³ Le *twelve-bar blues* (ou blues en douze mesures) est une structure musicale typique du blues, composée de douze mesures réparties en trois phrases de quatre mesures. Elle repose généralement sur une progression harmonique simple basée sur les trois accords principaux d'une tonalité (tonique, sous-dominante, dominante). Cette forme répétitive sert de cadre à l'improvisation vocale ou instrumentale et à l'expression émotionnelle.

⁶²⁴ *Ibid.*



Figure 39 : Couverture du disque Casaphone de Rayssa Fatima Belaïd. Morceau : « Sayh A Tawenza ».

Source : capture d'écran YouTube, [Khas al-marhuma al-fannana Şfiyya Oult Tlouat], consultée de 8 juin 2025.

URL : <https://www.youtube.com/watch?v=3F6NFwXw5zs>



Figure 40 : Capture d'écran de la vidéo YouTube de Meryem Aassid interprétant « Sayh A Tawenza » en direct avec l'Institut Goethe.

Source : Goethe-Institut Maroc, [GOETHE-SESSIONS : Jazz'Amazigh/Meryem Aassid - Seyh A Tawenza I ⵜⴰⵎⴻⵣⴻⵏⴻⵙⴰ ⵉⵙⵉⵔⵉⵏ], YouTube, consultée le 8 juin 2025. URL : https://www.youtube.com/watch?v=OdolMzg4IL0&list=RDOdolMzg4IL0&start_radio=1

1.4.Encadré - Hommage à la Rayssa Sfia Oult Télouat :

Parmi les grandes voix féminines qui ont marqué la mémoire artistique amazighe, le nom de Sfiya Oult Telouet, de son vrai nom *Sfia Mohamed Aït Benhadou*, incarne à lui seul un pan oublié mais fondamental du patrimoine amazighe. Née en 1946 dans le village de Télouet, dans la région de Drâa-Tafilalet, elle choisit dès ses débuts de porter le nom de son lieu d'origine comme nom de scène : un geste d'attachement et de fidélité, à la fois artistique et identitaire. Issue d'un milieu modeste, elle passe son enfance dans les pâturages, puis découvre très tôt sa voix et son amour pour le chant, qu'elle exprimera dès l'âge de 13 ans dans les *Assays* de l'Aḥwach.

« On ne naît pas chanteuse, on le devient », disait-elle. Et c'est dans un contexte marqué par les préjugés sociaux à l'égard des femmes artistes qu'elle parvient à tracer son chemin. Son premier mariage échoue à cause de sa passion pour la scène, mais elle persiste, s'installe à Marrakech, et côtoie les plus grands noms de l'art amazighe : Omar Ouahrouch, Mohamed Damssiri, Mohamed Bounsir, Mohamed Outasourt, mais aussi les grandes *Rayssates* comme Ftouma Talguourcht ou Fatima Taggramt.



Figure 41 : Ancienne photo de Rayssa Sfia Oult Tlouet.

Source : empruntée d'un site internet, consultée le 7 juin 2025. URL : http://tribus-maroc.blogspot.com/2009/10/blog-post_7987.html

Voix suave et forte, parolière exigeante et poétesse enracinée dans sa terre, elle compose elle-même ses textes, traversés par l'amour, l'exil, la souffrance et l'attachement aux siens. Ses chansons sont de véritables poèmes chantés, que l'on retrouve aussi bien dans les fêtes populaires que dans les archives de la SNRT. Parmi les titres les plus emblématiques figurent « Seyḥ A Tawnza », diffusé dès 1965 sur la radio nationale, « Ifka Rbi Zen Ikra », « Ajdig n imi n trgwa », ou encore « Tawada Tazizawt », chanté à l'occasion de la Marche Verte en novembre 1975. Sa carrière l'a menée bien au-delà des montagnes de l'Atlas. Elle a représenté la musique amazighe dans plusieurs festivals internationaux : au Canada, aux États-Unis, en France et ailleurs, portant ainsi la voix de *Tazerrart* vers d'autres cieux, sans

jamais se détourner de ses racines. Elle chantait jusqu'au dernier jour de sa vie, avec ce même éclat, ce même amour de la poésie vivante.

Sfiya Oult Telouet s'est éteinte le 10 mai 2017, dans sa demeure à Télouet, après une longue lutte contre la maladie. Elle avait 78 ans. Sa disparition fut une perte immense pour le champ artistique et musical marocain, mais son œuvre, elle, reste vive. Aujourd'hui encore, ses chansons sont reprises lors de noces et de fêtes amazighes, ses refrains résonnent dans les radios communautaires, et sa mémoire se transmet dans les récits oraux. Elle appartient à cette lignée rare de femmes qui, envers et contre tout, ont su faire de la scène un lieu de dignité, de création et de résistance.



Figure 42 : Rayssa Sfiya Oult Telouat - ancienne photographie issue de la couverture de son interprétation du chant Tazerrart « Sayh A Tawnza ».

Source : empruntée d'un site internet, consultée le 7 juin 2025. URL : <https://www.hespress.com/الأمازيغية-الفنانة-أولت-تلوات-ذم-في-357556.html>



Figure 43 : *Rayssa Sfiya Oult Telouat*. Photo prise lors d’une interview.

Source : capture d’écran YouTube, [Amazigh (aka Berber) Singer in Telouet Kasbah, Morocco], consultée de 5 mai 2025. URL : https://www.youtube.com/watch?v=ty75q2wYc0g&list=RDty75q2wYc0g&start_radio=1

2. Ethnographie d’un mariage au village d’Imi n Tizgi (tribu des Arghen, Souss)

Cette ethnographie du mariage célébré à Imi n Tizgi s’organise en une traversée à la fois descriptive et analytique, suivant le fil des gestes, des paroles et des rythmes qui donnent forme à l’événement. Elle débute par une mise en contexte du terrain, des choix méthodologiques et des enjeux liés à la posture d’anthropologue « chez soi », puis déploie la séquence rituelle dans ses temporalités et ses espaces, en observant la circulation des acteurs et la répartition genrée des rôles. Le récit s’attarde ensuite sur les moments où la séparation est chantée : lamentations, youyous et poésie féminine, formes expressives qui condensent mémoire, émotion et pouvoir symbolique. L’analyse se poursuit avec l’Aḥwach, où la visibilité féminine se négocie et s’affirme par la danse, avant de s’achever sur *Tanggift*, moment charnière du passage de la mariée vers son nouveau foyer. Chacune de ces étapes est

abordée comme un lieu d'articulation entre mémoire et création, entre héritage et réinvention, où les femmes jouent un rôle décisif dans la transmission de la culture amazighe.

2.1. Introduction ethnographique : contexte, méthode et enjeux

Afin de saisir de manière incarnée la place des femmes dans les pratiques rituelles amazighes, cette section s'appuie sur une observation ethnographique conduite lors d'un mariage célébré dans le village d'Imi n Tizgi, rattaché à la commune de Toughmart, au cœur de la vallée d'Arghen. Cet événement, dense en symboles et en expressions collectives, a constitué un terrain privilégié pour analyser, in situ, les modalités de l'expression culturelle féminine dans le cadre du mariage *Ašelhi*. Il ne s'agit pas seulement ici d'un choix méthodologique stratégique, mais d'un retour réflexif vers une culture d'origine familiale, profondément ancrée dans la région de mon défunt grand-père, Moulay M'barek Elidrissi Raghni, paix à son âme, que j'ai visitée à de nombreuses reprises durant mon enfance et mon adolescence. Bien que j'aie grandi en milieu urbain et ne sois pas tachelhitophone, ce terrain constitue pour moi un espace de mémoire et d'ancrage identitaire, que j'explore aujourd'hui en tant que chercheuse dans une démarche à la fois critique et engagée. Cette absence de maîtrise linguistique s'explique par une rupture intergénérationnelle : bien que mes grands-parents, tous deux amazighes et tachelhitophones, aient transmis leur culture au sein de la famille, ils ne parlaient pas la langue à la maison avec leurs enfants. Mon père ne l'ayant pas apprise, je n'ai malheureusement pas pu en hériter.

Cette posture d'« anthropologue chez soi », à l'intersection de l'observation distanciée et de l'expérience vécue, engage une démarche réflexive, critique et située. A. Skounti souligne les tensions constitutives de cette position liminaire, partagée entre implication et décentrement, familiarité ethnographique et rigueur interprétative.⁶²⁵ L'enquête menée dans un univers connu, familial, linguistique ou symbolique, n'est jamais évidente : la proximité peut offrir un accès privilégié à des significations souvent invisibles à l'observateur extérieur, mais elle risque aussi de voiler l'analyse par les affects, les assignations identitaires ou la tentation de produire une autobiographie collective.

Au Maroc, cette tension méthodologique s'inscrit dans une histoire institutionnelle et politique particulière. Longtemps assimilée à l'entreprise coloniale, l'anthropologie a été

⁶²⁵ Ahmed Skounti, « L'anthropologue chez soi. Réflexions sur la pratique anthropologique au Maroc », dans *Cahiers de recherche du CJB*, no I, 2004, p. 9-18.

exclue des cursus universitaires après l'Indépendance. Discipline « maudite », suspectée de menacer la construction nationale fondée sur l'Unitaire, elle a été marginalisée de l'enseignement et de la recherche.⁶²⁶ Ce contexte éclaire la position spécifique de l'anthropologue « du proche » : la proximité avec le terrain ne relève pas seulement de la méthodologie individuelle, mais aussi d'un héritage institutionnel marqué par la disqualification des sciences sociales nationales. Dès lors, enquêter dans un univers familier ne consiste pas seulement à objectiver l'intime. Il s'agit, comme le rappelle A. Skounti, de réhabiliter une démarche longtemps dépréciée, en assumant la double exigence d'une implication personnelle et d'une rigueur scientifique.⁶²⁷ Cette tension entre implication et distance confronte le chercheur à une double posture : « observatrice des autres, mais aussi partie prenante des situations observées ».⁶²⁸

H. Rachik prolonge cette réflexion en soulignant la nécessité de « rendre étrange ce qui nous est familier »⁶²⁹, en cultivant un regard critique sur les évidences partagées. Cela suppose une attention accrue aux gestes ordinaires, aux rythmes silencieux de la vie rituelle, aux détails minuscules qui échappent souvent à la description. Ainsi, travailler sur sa propre culture ne signifie pas s'y dissoudre, mais bien élaborer les outils nécessaires pour en interpréter les structures de sens en y introduisant un écart, une étrangeté méthodique. Dans mon propre terrain, cette perspective m'oblige à conjuguer engagement et distance critique, subjectivité assumée et exigence anthropologique, en travaillant sans cesse cette frontière poreuse entre proximité vécue et analyse savante.

C'est dans cet entre-deux fertile entre proximité et décentrement, terrain vécu et cadre comparatif que s'inscrit le présent récit ethnographique. Je propose ici de restituer les séquences observées non comme de simples cérémonies, mais comme des lieux d'intensité sociale et symbolique. Le mariage, loin d'être un objet figé, apparaît ici comme un espace-temps structurant, dans lequel se rejouent et se transmettent des visions du monde, des formes de pouvoir symbolique et des récits de mémoire partagée. Les femmes, au cœur de ce dispositif, ne sont pas seulement les dépositaires de la tradition : elles en sont les productrices actives, les médiatrices sensibles et les gardiennes vivantes.

⁶²⁶ A. Skounti, *op. cit.*, p. 11.

⁶²⁷ *Ibid.*

⁶²⁸ Bila Blandine, « Anthropologie « chez soi » auprès de personnes vivant avec le VIH à Ouagadougou : Empathie, méthode et position des acteurs », dans *ethnographiques.org*, Numéro 17, 2008 - novembre 2008 [en ligne]. https://www.ethnographiques.org/pdf_version.api/objet/article-529.pdf

⁶²⁹ Hassan Rachik, *Devenir anthropologue chez soi*, Casablanca, Éditions La Croisée des Chemins, 2022.

Le mariage amazighe ne se réduit pas à une simple union de deux individus : il condense un système d'alliance, de mémoire, de redistribution, de musique et de rituel. Il survient dans une période hautement symbolique de la vie collective : celle de l'après-moisson, en été, au cœur des quarante jours de canicule appelés « smaïm », que la sagesse populaire compare au « souffle de l'enfer ».⁶³⁰ C'est le temps des grands rassemblements, des moussems, des circoncisions et surtout des mariages, moments où se reforment les solidarités tribales et les hiérarchies sociales. Comme le souligne M. Rovsing Olsen, le mariage constitue alors « l'occasion qui offre le cadre le plus propice à la pratique musicale » : non seulement parce qu'il mobilise la collectivité entière, mais aussi parce qu'il engage la parole rituelle dans toute sa densité performative.⁶³¹

Dans cette partition des rôles, le rituel proprement dit, distinct de la fête est d'abord et avant tout l'affaire des femmes. Et parmi elles, les *Tifaqqirin*, ces aînées détentrices du savoir rituel, occupent une place centrale. Elles orchestrent les gestes, les mots et les rythmes, transformant l'espace domestique en scène sacrée. Les chants qui structurent ces moments ne relèvent pas du simple divertissement : ils marquent le temps du passage, canalisent les émotions, instaurent un ordre symbolique et scellent, par la voix, l'irréversibilité du changement.⁶³²

2.2. Le rituel en mouvement : déroulement, lieux, acteurs

Tout avait commencé bien avant l'aube.

Non pas ce matin-là, mais les jours qui le précédaient, dans cette agitation silencieuse propre aux grands événements. Le village s'était mis à vibrer autrement, comme traversé par une onde invisible. Dans les maisons, on sentait que quelque chose approchait : un mariage, oui, mais aussi une célébration du lien, de l'ancrage, de la mémoire. Les murs étaient blanchis à la chaux, les chemins nettoyés, les tâches réparties sans qu'il n'y ait besoin de mots. C'était comme si le rituel avait déjà commencé, longtemps avant le premier tambour. Une fièvre douce animait les gestes, une concentration tendue, presque sacrée. La nuit, on dormait peu. Le moindre bruit semblait chargé d'intentions. Et quand enfin le matin se leva, il n'éclaira

⁶³⁰ M. Rovsing Olsen, *op. cit.*, p. 49.

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino. 2018.

pas un village ordinaire, mais un lieu habité par l'attente, prêt à accueillir ce qui devait advenir.

Tout avait commencé, en vérité, quinze jours plus tôt, lorsqu'un père ou un grand frère annonçait, d'une voix calme et ferme, que le mariage aurait lieu au sein du Souq. L'annonce n'était pas publique au sens moderne du terme : elle passait de bouche en bouche, portée par les rassemblements hebdomadaires des souks et les seuils de maison. À ce moment-là, les rouages silencieux de l'organisation se mettaient en marche. Il fallait trouver un *adoul*, quelqu'un pour consigner la dot. Il fallait aussi désigner ceux qui allaient nourrir l'assemblée : les hommes, toujours, pour les marmites et les viandes. Les femmes, elles, s'occupaient du pain.⁶³³ Chacun savait ce qu'il avait à faire, sans qu'on ait besoin de le lui dire.

Et dès que la date était posée, la mariée disparaissait. Elle se retirait, littéralement, du visible. Pendant une semaine, elle ne sortait plus, restait cachée dans sa maison, à l'abri des regards. Ce retrait n'était pas seulement une coutume : c'était une suspension. Une mise en attente du monde. Une manière pour elle de commencer, en silence, sa mue.⁶³⁴

Quelques jours après cette annonce, avant même que les tambours ne résonnent ou que les plats ne mijotent, un autre rituel discret avait lieu : la rencontre du futur mari et de son père avec le père de la mariée. Une poignée d'hommes, à l'aube, autour d'un plateau de thé, de miel, de *smen* et de pain chaud. Pas de grandes déclarations. Juste des gestes d'homme à homme, de père à père. C'est là, dans ce moment suspendu, que sont dévoilés les bijoux offerts par le père à sa fille trésors amassés au fil des années, symboles d'une vie de labeur et de dignité. *L'edul* les consigne un à un, car ils ne doivent pas être contestés. Ils lui appartiennent, pour toujours. Elle les portera en s'embellissant, en se souvenant.⁶³⁵

Et puis le jour du mariage arriva.

Un matin clair, vibrant, chargé de cette lumière douce si particulière aux vallées du Sud. Très tôt, avant même que les tambours ne résonnent, un autre signe annonçait le basculement : l'arrivée de *lhdi*. Une offrande imposante, portée dans un grand drap blanc immaculé, noué

⁶³³ Entretien téléphonique avec Fatima Tanloust, femme amazighe originaire d'Ighrem et résidant à Rabat, familière des rituels nuptiaux, réalisé le 4 mai 2025.

⁶³⁴ Entretien avec Fadma, femme aînée du village d'Imi n Tizgi (Arghen), âgée de plus de 90 ans. Réalisé sur place le 05 mai 2025.

⁶³⁵ Entretien téléphonique avec Fatima Tanloust, femme amazighe originaire d'Ighrem et résidant à Rabat, familière des rituels nuptiaux, réalisé le 4 mai 2025.

aux extrémités, rempli de présents soigneusement choisis : babouches, savons parfumés, sucreries, dattes, boissons, tout ce qu'il faut « pour qu'elle remplisse sa boutique ». ⁶³⁶

Mais ce n'est pas tant ce que l'on donne qui importe, que la manière dont on le donne. Le drap, chargé de ces biens, est porté haut sur les têtes de quatre hommes jeunes ou mariés, mais jamais veufs ni divorcés. ⁶³⁷ Leur pas est mesuré, presque cérémoniel. Car ce tissu-là, bien plus qu'un simple contenant, jouera un rôle plus tard dans le rituel : il deviendra le voile sacré sous lequel la mariée disparaîtra, le cocon textile de sa métamorphose.

Et tandis que les hommes avancent dans le silence, le village observe. Derrière les portes, sur les toits, dans les yeux des voisines, tout le monde regarde passer le présage d'un avenir. L'offrande devient cortège. Le drap devient seuil. Le visible annonce déjà l'invisible.

Et dans l'ombre, la future épouse attend, invisible et vibrante. Car ce matin-là, le village ne s'éveille pas seulement à la fête : il entre dans le rituel.

Une autre langue parlait au cœur du village : celle des odeurs. Dès l'aube, les cuisines s'étaient éveillées. On entendait le froissement des feuilles de coriandre hachée, le choc sourd du mortier dans lequel on pilait ail et amandes, et le crépitement du feu de bois sous les marmites de couscous en préparation. L'odeur poivrée du poulet mariné, farci d'herbes et de citron confit, se mêlait à celle, ronde et réconfortante, du pain qui gonflait lentement sur la pierre.

Mais c'était surtout le thé qui régnait en maître ce matin-là. À chaque coin de maison, on en préparait à la chaîne. Les plateaux circulaient sans relâche entre les pièces, garnis de verres colorés et débordants de sucre. Le pain chaud, l'huile d'olive verte, l'*amlou* crémeux aux amandes grillées, les assiettes d'amandes entières tout était prêt pour accueillir. Dans ce village, nul besoin d'invitation formelle. Toute la tribu, élargie aux douars voisins, était conviée. Et toute personne franchissant le seuil était, avant tout, conduite vers la salle commune, invitée à s'asseoir, à boire, à manger. ⁶³⁸

Une voiture familiale arriva, soulevant un nuage de poussière dorée. À peine arrêtée, les enfants du village coururent l'entourer. Les hommes descendirent les premiers, portant sacs et plateaux. On les escorta vers la maison réservée aux hommes, où les attendaient le thé brûlant et les salutations d'usage. Les femmes suivirent, drapées dans leurs capes colorées,

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 05 et 06 mai 2025.

échangeant rires et embrassades avec les voisines. Elles furent conduites vers une autre maison, où un plateau garni et des cousines affairées les accueillait déjà. Quant aux enfants, ils filèrent droit vers l'*Assays*, cœur battant du village, transformé en aire de jeu en attendant le rituel. On les voyait courir entre les pierres, grimper sur les murets, rire à pleins poumons. L'un d'eux s'arrêta, fasciné, devant un tambour encore posé au sol.

Dans la maison de la mariée, l'atmosphère était d'un tout autre registre. Le calme y était dense, presque suspendu. La jeune femme, entourée de ses cousines, de ses amies, de quelques voisines âgées, restait dans la pièce qui lui était réservée. On échangeait peu de mots : des rires timides, des regards appuyés, un silence habité. Dans la cour, les premières femmes prirent place. Elles étendirent au sol une natte, traçant un espace liminal au cœur de la maison. Autour de leurs foulards rouges, les fameux *qtib*, étaient nouées des branches de romarin fraîchement cueilli, dont l'odeur s'élevait doucement dans l'air. Plante tutélaire dans l'imaginaire *Išelhiy*, le romarin ne sert pas qu'à parfumer : il convoque la paix, la sérénité, les bénédictions. On murmurait : « *Que le chemin de la mariée soit béni, et que l'odeur du romarin chasse les mauvaises intentions* »⁶³⁹



Figure 44 : Foulard traditionnel du Souss (*qtib*).

Source : Photographie de l'auteure, Rabat, 8 septembre 2025.

⁶³⁹ Entretien avec Fadma, femme aînée du village d'Imi n Tizgi (Arghen), âgée de plus de 90 ans. Réalisé sur place le 05 mai 2025.

Tout obéissait à une logique ancestrale, jamais formulée mais toujours transmise. En observant, le village, dans ces moments-là, devenait plus qu'un simple lieu : il se transformait en un organisme vivant, traversé par une énergie collective. Ce mariage n'était pas seulement l'union de deux individus : il réactivait, pour un instant, toute une mémoire sociale, toute une architecture de liens.

Alors que toutes les femmes s'étaient rassemblées, dans cette attente contenue où le rituel prend sa respiration, un silence profond enveloppa la cour. Plus aucun mot ne fut prononcé. Même les enfants, d'ordinaire bruyants, semblaient figés, happés par l'épaisseur de l'instant. Seul le crépitement lointain d'un feu de bois ou le pas feutré d'une femme sur la terre battue trahissaient encore la vie.

Et puis, sans qu'on ne sache vraiment d'où, une voix s'éleva.

Elle venait de l'intérieur, douce et aiguë à la fois, comme une veine sonore surgie des entrailles de la terre. Un frisson parcourut l'assemblée. Les femmes se regardèrent, cherchant des yeux celle qui avait osé. Car il faut du courage pour ouvrir ce rituel sacré, pour porter la première parole. C'est une responsabilité. C'est un appel.

La voix était celle d'une femme drapée d'une cape rouge et verte. Je me souviens encore de ses grands yeux noirs, brillants comme l'obsidienne, cerclés de khôl, perçants comme une flèche. Elle n'avait pas bougé de sa place, assise parmi les autres. Mais sa voix, aiguë et vibrante, avait soudain envahi l'espace. On aurait dit qu'elle s'était levée, tant sa présence, portée par les mots, s'était imposée. C'était comme si une force intérieure, invisible et ancestrale, l'avait soulevée du sol pour l'envoyer entonner cette *Tazerrart*.

Le souffle était profond, maîtrisé, presque murmuré. Mais chaque mot tombait avec la densité du vécu, avec le poids du vrai. Ce n'était pas une plainte, ni une chanson. C'était un dévoilement. La poésie ne racontait pas : elle révélait. Elle parlait de l'arrachement, de l'absence imminente, des promesses que l'on fait en silence, des racines qu'on quitte et des liens qu'on noue à l'inconnu.

À mesure que la voix avançait, d'autres femmes la rejoignirent l'une après l'autre. Chacune semblait attendre un signe, un souffle, une permission intérieure. Car répondre à une *Tazerrart*, c'est s'exposer, prendre le relais d'une parole incarnée.⁶⁴⁰ La tension était palpable,

⁶⁴⁰ *Ibid.*

C'était une écoute pleine, émotionnelle et presque sacrée. Certaines fermaient les yeux, d'autres pleuraient sans bruit. Car *Tazerrart*, plus qu'un poème, est un souffle partagé, une vibration transmise de femme en femme. Elle ne cherche pas à convaincre. Elle cherche à traverser. À faire trembler ce qui, en nous, retient. Elle transforme la douleur en cadence, l'émotion en rythme, le silence en présence.⁶⁴¹

Il y a une tension entre la parole individuelle et la réponse collective. Une femme chante, le groupe devine. Les réponses ne répètent pas, elles devancent. Elles tissent avec la soliste une mélodie que personne ne connaît, mais que toutes reconnaissent.

Ma première *Tazerrart*. Et je suis restée là, figée, les bras le long du corps, le souffle court. J'avais la chair de poule. Mes yeux étaient éblouis, non par la lumière, mais par la densité de ce que j'entendais, de ce que je ressentais sans comprendre tout à fait. Je ne pouvais pas détourner le regard. C'était comme si le monde s'était suspendu autour de cette voix nue, et que, pour un instant, plus rien d'autre n'existait. *Tazerrart* m'est apparue alors non comme un chant, mais comme une déchirure douce dans le tissu du réel, un moment d'éveil, hors du temps, hors du monde.

⁶⁴² Bernard Lortat-Jacob, « L'ahwash berbère du Maroc », dans *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 73-74 | 2013, mis en ligne le 11 mai 2015, consulté le 03 novembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/clo/2055>; DOI: <https://doi.org/10.4000/clo.2055>

Les youyous fusent, stridents et joyeux, déchirant le silence dense de l'attente. Ils jaillissent comme une onde sonore venue saluer le seuil. En même temps, des versets du Coran sont murmurés à mi-voix, entre invocation intime et préparation mentale. Tous les regards se tournent alors vers la porte : la mariée s'apprête à faire son entrée ou plutôt, à être révélée.

Drapée d'une longue cape beige couvrant tout son corps, le visage entièrement dissimulé par l'épais tissu du *qṭib*, la mariée avance lentement, guidée par les mains fermes et tendres de ses parentes. Sur sa tête, une couronne de tissu coloré annonce déjà la métamorphose à venir. Tous les regards sont tournés vers elle, mais c'est l'espace qui se construit devant elle qui capte l'attention collective.

Les deux tissus blancs qui avaient servi à transporter les cadeaux, immaculés, sont alors dépliés sur la grande natte centrale. Soigneusement lavés et repassés à l'aube, ils prennent place dans l'espace rituel avec une solennité silencieuse.⁶⁴³ Sous les youyous, les chants rituels et les « *Adkar* » murmurés par quelques femmes âgées, deux femmes se mettent à coudre les bords des tissus à la main. Geste lent, public, sacré. Point après point, elles relient les deux pans dans un silence tendu d'intentions, sous les yeux des invitées rassemblées. Ce n'est pas un simple assemblage : c'est une union textile, un acte performatif, une métaphore visible du lien conjugal que l'on scelle. Chaque point de couture réaffirme l'alliance de deux lignées, la continuité de la mémoire féminine. Pendant ce temps, comme dans la séquence décrite par M. Olsen chez les Ida Ouzddout, d'autres femmes se rassemblent dans la cour intérieure. Après trois youyous lancés par l'une d'elles, les chants commencent, en alternance entre deux groupes de femmes, chacun composé d'au moins trois voix. Chaque vers est chanté plusieurs fois, dans un balancement hypnotique, presque sacré. Le tout s'ouvre sur une invocation religieuse, récitée dans une lenteur solennelle :

**« *Bismillah urraḥman urraḥim*
da igan amezwaru n tyawsiwin
*Sella 'Llahu âla Muḥammad***

Au nom de Dieu, le Clément, le Miséricordieux,

⁶⁴³ Entretien avec Fadma, femme aînée du village d'Imi n Tizgi (Arghen), âgée de plus de 90 ans. Réalisé sur place le 05 mai 2025.

*Il est le premier en toute chose,
Que la prière et la paix soient sur Muḥammad. »*⁶⁴⁴

Cette ouverture, placée sous l'invocation divine et prophétique, inscrit l'acte dans une dimension cosmique. En invoquant Dieu le Miséricordieux et en appelant les bénédictions sur le Prophète, le chant scelle le rituel dans une temporalité sacrée. La mariée n'est plus simplement une femme : elle devient seuil et passage, trait d'union entre deux familles, deux lignées, deux états de l'existence.

Une fois la couture achevée, la natte devient un abri. On aide doucement la mariée à s'y glisser, puis à disparaître entièrement sous le tissu blanc, tenu à bout de bras par les femmes présentes chacune portant un pan avec gravité. Moi aussi, j'en tenais un côté. Et en touchant ce tissu, en l'élevant avec les autres, j'ai senti quelque chose se déplacer en moi. Ce que je vivais n'était plus seulement une observation : c'était un passage. Une émotion forte, presque solennelle. Je faisais désormais partie du rituel.

Dès lors, la mariée n'est plus visible. Elle est soustraite au monde, rendue à l'invisible, plongée dans un entre-deux sacré où seuls quelques gestes choisis, porteurs de sens, peuvent pénétrer.

Ce sont sa mère et sa belle-mère qui rejoignent le dessous de la natte, comme dans une alcôve rituelle. Aucune autre femme n'a ce droit. Là, sous le tissu, dans l'ombre tissée d'odeurs, de souffle et de chuchotements, elles procèdent à son habillage. Les habits que son futur époux a offerts, soigneusement préparés, sont présentés et passés un à un sur son corps. C'est un geste à la fois intime et éminemment public : car même s'il se déroule dans l'abri de la natte, chacun sait ce qui s'y joue.⁶⁴⁵

Comme dans la *Tamyra* du Haut-Atlas, où les tambours rythment les mouvements et les chants tissent les alliances en chœur, ici aussi, chaque geste, qu'il soit couture, vêtement ou silence, est un langage. Et chaque femme qui y participe devient, à sa manière, une musicienne du rituel.

Il ne s'agit pas seulement de vêtir une jeune femme : il s'agit de la faire renaître.

⁶⁴⁴ M. Rovsing Olsen, *op. cit.*, p. 55.

⁶⁴⁵ Entretien avec Fadma, femme aînée du village d'Imi n Tizgi (Arghen), âgée de plus de 90 ans. Réalisé sur place le 05 mai 2025.

Ce moment, comme l'a décrit M. Olsen dans son étude des mariages chez les Ida Ouzddout, s'organise autour d'une natte déployée, d'un voile protecteur, et de chants conduits de manière antiphonale entre les femmes présentes. Elle écrit :

« La mariée est amenée sur la natte étalée au milieu de la cour et deux initiatrices s'apprêtent à l'habiller pour son départ. Quelques femmes tiennent alors au-dessus de la mariée et des deux initiatrices un grand voile blanc. Entièrement protégées des regards extérieurs sous ce voile, les deux initiatrices habillent la mariée ; elles attachent son vêtement blanc avec des fibules. C'est un moment d'intense émotion car la jeune mariée s'apprête à quitter son domicile, ses parents, ses amies. Les femmes se répandent en lamentations et la mariée est en sanglot. Toute cette deuxième phase est conduite par le chant »⁶⁴⁶.

Ce dispositif, à la fois spatial, sonore et émotionnel, est emblématique des rituels féminins de l'Atlas. Il repose sur une logique de séparation symbolique : la mariée, mise à l'abri sous le voile, entre dans un espace-temps liminaire, protégé et codifié, où se joue sa transition de jeune fille à épouse. Les gestes sont précis, presque chorégraphiés, et les chants, repris en boucle par deux chœurs de femmes, forment une trame sonore enveloppante. Chaque vers est répété plusieurs fois, comme pour accompagner les larmes, ancrer la parole dans les corps, et inscrire la jeune mariée dans une chaîne de transmission rituelle féminine.

Au-dessus, sur la terrasse de la maison, les hommes observent. Le marié, entouré de ses frères et cousins, assiste à la scène depuis ce poste surélevé, dans une posture de retrait respectueux. À intervalles réguliers, ils jettent des poignées d'amandes, de dattes et de friandises, une offrande modeste mais hautement symbolique, destinée aux femmes qui veillent, protègent, habillent et bénissent. C'est un geste de gratitude silencieuse envers ces gardiennes du seuil.⁶⁴⁷

Toute la scène est saturée de signes. Le tissu blanc tendu autour de la mariée représente à la fois la pureté, la paix, et l'union entre deux lignages. Selon les femmes du village, les deux pans cousus du tissu ne laissent aucun doute : il s'agit d'un lien de vie, d'une couture du destin. « *S awal n wass, d nitn, d idammen nns.* », « *À partir d'aujourd'hui, elle est des leurs, et son sang est le leur* », m'a soufflé une femme, les yeux brillants sous son foulard coloré.

⁶⁴⁶ M. Røvsing Olsen, *op. cit.*, p. 56.

⁶⁴⁷ Entretien avec Fadma, femme aînée du village d'Imi n Tizgi (Arghen), âgée de plus de 90 ans. Réalisé sur place le 05 mai 2025.



Figure 45 : Rituel du voile blanc lors d'un mariage au village d'Imi n Tizgi (commune de Toughmart), montrant les femmes tenant le tissu couvrant la mariée.

Source : Photographie de l'auteure, Imi n Tizgi, terrain, 29 juin 2018.

2.3. Chanter la séparation : lamentations, youyous et poésie féminine

Progressivement, les femmes commencent à former une ronde autour de la mariée. Elles tournent dans le sens des aiguilles d'une montre, en chantant des vers poétiques issus du répertoire des *Tizrrarin*. Ces chants oscillent entre exhortations morales et lamentations rituelles. Ils rappellent à la jeune femme son nouveau rôle : respecter son époux, cultiver l'harmonie domestique, affronter avec patience les épreuves de la vie conjugale. Les paroles sont intenses. Elles arrachent souvent des larmes, à la mariée, mais aussi aux femmes présentes.

Ces larmes ne sont ni faiblesse ni malaise : elles sont structurelles. Ce sont des larmes de passage, de séparation, de reconnaissance. Comme le note M. Olsen, cette phase suit une progression sonore : des chants tristes, non mesurés (*asallaw*, *izirrign*), on glisse peu à peu

vers des formes plus rythmées et joyeuses (*Amarg*), qui accompagneront les moments de sortie et de déplacement.⁶⁴⁸ La voix épouse la courbe du rituel.

Car c'est bien d'un basculement de statuts qu'il s'agit. De *Tafruxt*, la jeune fille devient *Tamyart*, la femme mariée. Ce changement ne relève pas seulement du symbole : il s'incarne dans les gestes, les pleurs, les silences, les regards. Elle s'apprête à quitter la maison paternelle, les odeurs familières, les voix qui l'ont bercée.⁶⁴⁹ Ce départ n'est pas anodin. Il est vécu comme un arrachement doux-amer, profondément ressenti par l'ensemble des femmes. « *Teffya seg tigmimi n baba-s !* », « *Elle a quitté la maison de son père !* », disent-elles. Et déjà, les plus âgées murmurent la suite du rôle qu'elle endosse désormais : « *Elle appartient à la maison de son mari, elle en portera la charge, les enfants à venir, les saisons à venir. Elle sera comptable devant Dieu.* »

Les lamentations emplissent peu à peu la cour. Les femmes, les plus âgées surtout, laissent monter les pleurs, dans un mélange de douleur et de ferveur rituelle. La mariée, au centre du cercle, secoue doucement les épaules, submergée par l'émotion. Toute cette séquence, chargée de gravité symbolique, est conduite par un chant ancien, transmis de bouche en bouche, que M. Rovsing Olsen désigne comme un chant de transition : un texte poétique qui, tout en exhortant la mariée à ne pas pleurer, épouse pourtant le rythme de son chagrin.

**« Fiss a taslit ma kkm issallan
Wada ira babam tiri t mam
Irint id daddam a kkm yiwin**

*Ne pleure pas, ô mariée, ne pleure surtout pas.
Celui qui t'épouse est bien accueilli par ton père et ta mère,
Et par tes frères aînés aussi*

**tirza tidda s trzzi
eiša n muḥmd a s am rziy**

*J'épingle tes vêtements avec une fibule,
Comme celles de 'A'isha, l'épouse du Prophète Muḥammad*

**timlsa tidda s a tlsa
eiša n muḥmd a s am lsiy**

Je t'habille comme a été habillée

⁶⁴⁸ M. Rovsing Olsen, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁴⁹ Entretien téléphonique avec Fatima Tanloust, femme amazighe originaire d'Ighrem et résidant à Rabat, familière des rituels nuptiaux, réalisé le 4 mai 2025.

‘A’isha, l’épouse du Prophète

***Bidd amt ibidd awnt ṛbbi
a taslit tiddi n uyanim***

*Lève-toi, mariée, que Dieu te soutienne
Pour que tu aies une stature aussi souple que celle d’un roseau*

***Inna yam babam a yilli
Fath Rbbi manza tisura***

*Ma fille, Dieu te bénisse, ton père te dit
De lui rendre les clés*

***Iffuys a y nga tisura
n uḥanu n baba ya yimmi***

*Mère, j’ai mis les clés
De la chambre de mon père dans ma main droite »⁶⁵⁰*

Dans la cour intérieure, les voix s’élèvent, s’entrelacent, se répondent. Ce ne sont plus seulement des chants : ce sont des complaintes, que l’on appelle dans cette région *l’Adkar*, versets chantés d’inspiration religieuse mais profondément enracinés dans les expériences affectives féminines. Comme l’a montré M. Olsen, chaque tribu, chaque fraction, chaque village possède ses propres appellations pour ces chants rituels : « *Urar* » (☉○○) chez les Aït Mgoun, « *Asnimmr* » (☉|☒☒☒) chez les Aït Bougmaz, « *Asallaw* » (☉☉☒☒☒) chez les Ida Oumahmoud, « *Izirrign* » (☒☒☒☒☒☒) chez les Ida Ougnsouss.⁶⁵¹ Mais tous ont en commun d’être étroitement liés au moment du passage, à la rupture, à la séparation. Ils sont qualifiés de chants « qui font pleurer », et leur fonction cathartique est pleinement assumée.

Chez les Arghen, les « *Adkar* » scandent le rituel de manière séquentielle. Chacun d’eux correspond à un moment précis : l’arrivée de la mariée, la remise des tenues, l’entrée dans la maison, le franchissement du seuil. Le premier vers est souvent tiré de la tradition musulmane un « Bismillah » (Au Nom d’Allah) murmuré, une invocation au Prophète, mais la suite glisse vers des paroles poétiques d’encouragement, de bénédiction, de mise en garde. Ces chants spirituels, transmis de bouche à oreille, ont une forme antiphonale : deux groupes de

⁶⁵⁰ M. Rovsing Olsen, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁵¹ *Ibid.*, 53.

femmes se répondent, vers après vers, les répétant trois ou quatre fois pour mieux en imprégner l'espace sonore et émotionnel.

Progressivement, une dynamique se dessine : des plaintes pleurées vers les *Amarg*, ces chants plus rythmés, souvent dansables, porteurs d'une énergie de transition. Comme l'explique Olsen, cette alternance entre chants statiques et chants en mouvement épouse la structure même du rituel : on passe d'un immobilisme plein de gravité à une ouverture vers la fête. Ce glissement se manifeste par de longs youyous modulés, qui fusent, s'étirent, se répondent. Véritables balises sonores, ils marquent les seuils, séparent les séquences, signalent qu'un passage s'opère d'un état à un autre, d'un espace à un autre. Ils préparent l'instant à venir. Car désormais, le moment est arrivé : c'est l'heure de l'Aḥwach.

2.4.L'Aḥwach et la visibilité féminine : danser pour exister

Lorsque les chants s'apaisent, que les mains se taisent, il reste les corps. Et dans la lente montée du rituel, c'est alors à eux de parler. Les femmes se lèvent, l'une après l'autre, sans précipitation. Elles se dirigent vers le cercle, non pas en procession, mais avec la grâce tranquille de celles qui savent qu'elles y ont leur place. Le moment est venu : celui où le corps féminin, longtemps contenu, peut enfin se montrer, à sa manière, selon ses codes.

Dans les villages *Iṣelḥiyn*, danser n'est pas un acte ordinaire. C'est une forme d'apparition, un surgissement maîtrisé dans l'espace public. Pour les femmes, c'est peut-être l'unique moment de visibilité assumée, légitime. Un droit tacite mais encadré.

Comme l'a montré M. Olsen dans ses travaux sur les mariages amazighes dans le Haut-Atlas, ces danses, souvent reléguées aux marges du rituel, dans des moments d'attente ou d'entre-deux, n'en sont pas moins centrales. Elles sont le lieu où les femmes existent pleinement, non par la parole, mais par le mouvement. À travers la danse, elles affirment leur présence, leur ancrage, leur rôle. Elles s'inscrivent dans le visible, dans le collectif, dans l'instant.

Dans ce temps suspendu, entre deux rituels, entre le repas et la nuit, les femmes s'installent dans la demi-lune du cercle. Leurs pieds dessinent des pas glissés, leurs mains accompagnent les battements. Autour d'elles, les *anagna* résonnent. Ce ne sont pas des instruments de musique au sens classique. Ce sont des objets détournés, plateaux à thé, casseroles, piques à

brochettes transformés, le temps d'une cérémonie, en outils d'expression rythmique. Une esthétique de la nécessité, une intelligence de la résonance. Dans le cercle, plusieurs tambourins (*Tallunt*) aux sonorités sourdes et vibrantes surgissent dans l'air, portés avec fierté, frappés avec maîtrise. Le rythme se tisse peu à peu, entre métal et peau, entre silence et pulsation.

Même sans aucun instrument, les femmes frappent la cadence avec les mains, les bras, la poitrine, parfois même les cuisses. Des rythmes complexes naissent de ces gestes simples.⁶⁵² C'est un savoir-faire du corps, transmis sans mots. Une magie discrète. Une puissance tranquille. Le rythme n'est pas un ornement : c'est un pilier. Il soutient, il relie, il affirme.

*La mariée au milieu
du cercle, enrobée du
tissu blanc cousu lors
du rituel.*



Figure 46 : Femmes en tenue traditionnelle dansant l'Ahwach et entourant la mariée, recouverte d'un tissu blanc.
Source : Photographie de l'auteure, Imi n Tizgi, terrain, 29 juin 2018.

⁶⁵² Entretien avec Fadma, femme aînée du village d'Imi n Tizgi (Arghen), âgée de plus de 90 ans. Réalisé sur place le 05 mai 2025.

Et parfois, cet instant de danse se transforme en acte.

Il arrive que les femmes, à l'initiative des plus âgées ou des plus respectées, quittent le cercle. Elles se retirent. Elles refusent de danser. Ce geste, en apparence discret, n'a rien d'anodin. Il dit ce que les mots taisent. Il signale une tension, un désaccord, un malaise. Elles ne crient pas. Elles partent. Et ce vide soudain dans le cercle résonne bien plus fort qu'un discours.⁶⁵³

Elles savent exactement où se placer, et surtout quand.

Leur liberté se lit dans cette mobilité discrète, cette capacité à entrer dans l'espace ou à s'en retirer sans fracas. Pour moi, c'est un art du seuil. Une diplomatie corporelle. Un langage du déplacement, silencieux mais lisible, où chaque geste dit sans dire, affirme sans s'imposer.

Mais avant ce retrait ou peut-être en creux de celui-ci il y a la danse. Car l'Aḥwach, pendant le mariage, ne surgit pas qu'une seule fois. Il se répète, se reformule, se prolonge dans la nuit, après le grand rituel de *Tanggift*, lorsque la mariée, conduite vers la maison de son époux, a franchi le seuil. À la tombée du soir, l'*Assays* s'anime à nouveau. Les tambours se réchauffent sous les mains calleuses, les voix de *Tanḍdamt* s'élèvent dans l'air frais. Une autre séquence commence plus publique, plus ouverte et cette fois, les femmes y participent à leur manière.

D'abord en observatrices, à distance, appuyées contre les murs ou assises à l'ombre d'une cape. Puis, peu à peu, certaines se lèvent. Un regard, un sourire, un pas esquissé, et voilà que le cercle se fait poreux. Les femmes entrent dans la danse, certaines seules, d'autres par deux ou par trois, le foulard solidement noué, le buste redressé.⁶⁵⁴ Ce n'est pas le même mouvement que dans la cour de la maison, ce n'est pas la même danse. Ici, dans l'*Assays*, la gestuelle se fait plus contenue, plus lisible, presque codée. C'est une danse qui s'adresse, qui se montre, qui assume le regard. Une danse pour apparaître sans se dévoiler. J'y ai vu une forme chorégraphique nouvelle, modelée par l'espace public, négociée dans ses marges, inventée dans ses contraintes. Une danse amazighe au féminin, réajustée à la scène du visible.

Il arrive aussi que cette présence féminine dans l'*Assays*, cet espace public, fondamentalement masculin dans sa configuration, prenne une forme plus frontale. Les femmes peuvent décider de boycotter la place, de ne pas s'y rendre, ou d'en sortir

⁶⁵³ *Ibid.*

⁶⁵⁴ Entretien ethnographique détaillé avec Meryem Assid. Réalisé à Rabat, le 30 avril 2025.

collectivement, en signe de désaccord. Ce retrait collectif n'est jamais gratuit : il est message. Il devient acte. Une protestation sans slogan, mais non sans poids. Une résistance incarnée.⁶⁵⁵

Pour préserver cette liberté de mouvement, elles restent souvent proches des sorties. Elles sont prêtes à partir. Leur autonomie réside dans cette souplesse : entrer, sortir, choisir leur moment. Cette mobilité discrète, cette intelligence de la présence et de l'absence, témoigne d'un art subtil, un savoir féminin du rituel, politique dans ses silences, stratégique dans ses retraits.

Car l'Aḥwach, pour les femmes, n'est pas seulement un moment de liesse. C'est un espace d'existence. Une scène mouvante où se négocient, à chaque pas, l'identité, la dignité, et parfois même la justice. Danser, c'est apparaître. Refuser de danser, c'est tracer une frontière. Et entre les deux, il y a tout un monde, de gestes, de silences, de décisions.

À les entendre jouer et les voir danser, de larges sourires sur les visages, on croirait assister à la performance de danseuses aguerries ou de poétesses professionnelles. Et pourtant, ces femmes sont des villageoises, des mères, des tantes, des cousines qui, le reste de l'année, consacrent leur temps aux travaux agricoles ou domestiques.

Ce qu'elles offrent là, dans la cour d'une maison ou sur la place centrale du village, n'est pas un simple divertissement. C'est un acte de mémoire. Un geste de continuité. Une manière de dire : *nous sommes là, encore*,⁶⁵⁶ et de transmettre, par le chant et le corps, un savoir que nul écrit ne saurait contenir. Leurs pas sont les pas d'anciennes, leurs rythmes ceux des mères disparues. Leur chant n'imité pas : il prolonge.

Dans ces moments, la frontière entre ce qui relève du rituel et ce qui relève du divertissement s'efface, mais elle reste perceptible pour les initiées. Comme l'écrit M. Rovsing Olsen, certaines séquences sont implicitement ritualisées, comme l'*afran* (tri du grain), dès lors qu'elles sont accompagnées de chants spécifiques. C'est la musique, et elle seule, qui permet de différencier l'ordinaire du sacré.⁶⁵⁷

Mais aujourd'hui, quelque chose a changé.

Une retenue nouvelle, presque imperceptible, habite les gestes. Plusieurs femmes m'en ont parlé, parfois à mi-voix, parfois avec une colère douce : l'intrusion des téléphones portables,

⁶⁵⁵ Entretien avec Fadma, femme aînée du village d'Imi n Tizgi (Arghen), âgée de plus de 90 ans. Réalisé sur place le 05 mai 2025.

⁶⁵⁶ Entretien avec Lalla Khadija, grand-mère du village, à l'occasion d'un mariage célébré à Imi n Tizgi (commune de Toughmart), les 29 et 30 juin 2018.

⁶⁵⁷ M. Rovsing Olsen, *op. cit.*, p. 50.

la menace des caméras, le regard anonyme des réseaux. On ne danse plus seulement pour la communauté, on danse potentiellement pour des inconnus. Et cela transforme tout. L'espace n'est plus clos, il est percé. La spontanéité devient prudente. La fête se fait stratégie. On célèbre, mais on se protège.⁶⁵⁸

Et pourtant, dans le cercle, tout semble couler de source.

Les corps s'accordent. Les chants se répondent. Les voix s'élèvent, se croisent, se déposent. La musique agit comme un tisseur invisible. Elle organise, elle structure, elle distribue les rôles. Comme l'écrit M. Olsen : « elle canalise les flux humains, distingue les phases de la cérémonie, balise les seuils entre rituel et fête. »⁶⁵⁹

Chaque invité est implicitement assigné à un rôle musical ou spatial, selon son genre, son âge, son statut. Les hommes, dans certaines régions, dansent entre eux ou avec les jeunes filles, tandis que les femmes, dans d'autres espaces ou moments, prennent en charge les chants et rythmes féminins parfois même dans une forme dialoguée entre deux pièces, comme l'a observé M. Olsen dans l'Anti-Atlas. Lors des moments d'attente, avant les repas, entre deux séquences, les femmes improvisent des chants *Tizrrarin* (†‡ЖОО.О‡l), parfois en grande quantité, parfois même en dialogue avec les hommes, comme deux échos ritualisés dans deux espaces voisins.⁶⁶⁰

Car ici, il n'y a pas de rupture nette entre le sacré et le festif. Le passage est fluide. Continu. Ce que la danse commence, le repas le poursuit. Ce que le chant invoque, le geste conforte. Et dans cette polyphonie collective, chaque être, homme, femme, enfant, trouve sa place. Le genre, l'âge, le rang social dessinent une cartographie fine des rôles et des possibles. On ne participe pas au hasard : on est assigné par le tissu social, mais aussi par l'intuition du moment.

Ainsi, fête et rituel se confondent en un même souffle.

Un souffle qui traverse les générations, les genres, les silences. Un souffle qui lie, relie, et fait tenir ensemble le monde, l'ancien et le présent, l'individuel et le collectif, l'intime et le visible.

⁶⁵⁸ Entretien avec Fatima, Jeune femme du village, familière de l'Aḥwach et participante aux rituels nuptiaux, réalisé à Toughmart, village d'Imi n Tizgi, le 12 juillet 2019.

⁶⁵⁹ M. Rovsing Olsen, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p 51.

2.5. *Tanggift* (ⵜⴰⵎⵓⵔⵜⴰⵖⵉⵔⵜ) : le moment du passage

Quand les chants s'atténuent, que les plaintes se taisent et que les larmes s'essuient doucement, une autre tension se lève, sourde et vibrante. Le moment approche. Celui où la mariée devra franchir le seuil. Celui où elle quittera la maison où elle a grandi, les murs saturés de souvenirs, les voix familières, les odeurs du pain chaud et des veillées.

Tout le monde le sent. Même les pierres semblent se tenir prêtes.

Le village s'ébranle dans un nouveau rythme. C'est le moment de *Tanggift*, ce passage si particulier, si dense, qu'on ne peut résumer à un simple départ. Car ce n'est pas un adieu : c'est une bascule.⁶⁶¹ Une traversée du visible vers l'inconnu. Un arrachement tissé de bénédictions, de silence et de souffle.

La tradition dit que personne ne part seul. Alors le village tout entier s'organise pour l'accompagner. Ses proches, ses cousines, ses tantes, ses amies. Mais aussi ses voisins, les enfants, les hommes du village. Chacun, d'une manière ou d'une autre, se rend présent. Par un geste, une voix, un battement de main.⁶⁶²

Le rituel de *Tamyra*, ce moment de passage solennel, débute lorsque le cortège du fiancé quitte sa maison pour rejoindre celle de la jeune mariée. Ce ne sont ni le fiancé, ni ses parents qui mènent cette démarche, mais un groupe composé des jeunes hommes du village, appelés « Isslan » pluriel de « Issli », le promis, accompagnés des femmes de la famille paternelle.⁶⁶³ En tête de file, les femmes élèvent leur voix. Elles chantent sans relâche tout au long de l'*ayaras* : le chemin, des vers rituels qui annoncent l'imminence du seuil : ce sont les chants d'ouverture de *Tanggift*. Ce cortège n'est pas seulement un déplacement : c'est une déclaration. Une procession rythmée par la voix, le souffle, et la mémoire. Une communauté entière qui se déplace pour accompagner, bénir, et témoigner.

Et puis elle apparaît. Ou plutôt : elle se devine. Car on ne voit pas son visage. Son corps est enveloppé d'un drap blanc, pur et soyeux, soigneusement repassé pour ce jour-là. Une cape

⁶⁶¹ Entretien téléphonique avec Fatima Tanloust, femme amazighe originaire d'Ighrem et résidant à Rabat, familière des rituels nuptiaux, réalisé le 4 mai 2025.

⁶⁶² Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁶⁶³ Abdallah El Mountassir, « Mariage : rituel du sud-ouest du Maroc (domaine Chleuh) », dans *Encyclopédie berbère*, 30 | 2010, 4606-4614. Mis en ligne le 22 septembre 2020, consulté le 14 Juin 2025.

URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/468> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.468>

beige, légère et souple, descend sur ses épaules comme un voile de pudeur. Mais ce qui saisit d'abord, c'est le rouge intense de son *qtib*, ce foulard couvrant tout le visage, tombant jusqu'à la poitrine, tissé de fils fins, presque transparents par endroits, mais suffisamment opaques pour effacer les traits. Deux yeux noirs, cerclés de khôl, se cachent là derrière mais on ne les voit pas. Seule subsiste la silhouette.

Dans sa main, elle tient un seau en plastique coloré, rempli d'eau de rose ou de fleurs séchées, selon les usages du moment. Un détail simple, mais chargé de symboles. L'eau qu'elle porte est purificatrice. Elle dit la transition, le départ, la bénédiction. Elle l'arrose à l'entrée de la maison, ou sur le chemin, pour marquer le passage.⁶⁶⁴

Rien ne dépasse. Tout est mesuré, maîtrisé, tissé de gestes anciens. Elle marche lentement, entre deux mondes, le visible et l'invisible. Son corps devient signe, son silence devient présence. Ce n'est plus une jeune fille : c'est une image, une icône en mouvement. Un seuil incarné.

La mariée est ensuite installée sur une mule, en tenue de fête, le corps droit, le visage entièrement recouvert. Autour d'elle, le cercle se remet en mouvement. Les tambours battent une cadence lente. Les *yoyous* éclatent, stridents, pour conjurer l'émotion. Et les chants reprennent, cette fois plus mesurés, plus rythmés, ni tristes, ni euphoriques. Juste justes.

Ce ne sont plus les plaintes du matin, mais les *Amarg*, ces poèmes chantés en rythme, porteurs d'une mélancolie traversée par la beauté. M. Olsen les appelle « des chants ambivalents, capables de faire pleurer ou sourire selon le moment. »⁶⁶⁵ Et ce moment, justement, est tout en tension : entre le passé qu'on laisse et le futur qu'on devine.

Des vers repetés élèvent la mariée au rang d'emblème. Elle y est compaée à un poulain gracieux, à un voile lumineux. Elle n'est plus seulement une personne : elle devient figure, celle que l'on pleure et que l'on bénit. Celle que l'on offre à l'ailleurs.

Le cortège avance lentement, dans un chemin de terre que bordent des femmes en silence. Des enfants courent devant la mule. Des hommes ferment la marche, graves. Parfois, une voix s'élève. Puis une autre. Des vers se tissent, se répondent. C'est un chant qui marche.⁶⁶⁶

⁶⁶⁴ Entretien avec Lalla Khadija, grand-mère du village, à l'occasion d'un mariage célébré à Imi n Tizgi (commune de Toughmart), les 29 et 30 juin 2018.

⁶⁶⁵ Miriam Rovsing Olsen, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁶⁶ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

Une mémoire en mouvement. Un monde qui se déplace pour signifier qu'un autre monde va naître.

Et c'est à ce moment précis quand la mariée quitte sa maison sur le dos d'une mule, portée par les chants, traversée par les regards que le mariage prend toute sa densité symbolique. Il devient plus qu'une union : il devient un passage, au sens plein. Un franchissement rituel, affectif, collectif. Elle quitte, mais elle emporte. Elle part, mais elle inscrit. Et le village, derrière elle, continue de chanter.



Figure 47 : Mariée amazighe sur le dos d'une mule, portant un agneau devant elle, accompagnée à l'arrière par son nouvel époux également monté sur la mule, vêtu d'une djellaba blanche, lors du festival d'Imilchil, septembre 2023.

Source : empruntée d'un site web, consultée le juin 2025. URL : <https://www.moussemimilchil.com>

Voici quelques exemples tirés de *Tanggift* de Tafraout en Anti-Atlas, tels que reportés par A. El Mountassir :

Aha yan mi nnan mddn « ffuy fhalk »

Iffuy tigmimi n-baba-s iffey lemmt

Iffuy tisura n trg^oa iffey lmuḍe

Voici celle à qui l'on dit « quitte les lieux »

Elle a quitté la maison de son père, elle a quitté l'assemblée

Elle a quitté les champs, elle a quitté le village

Wa tiswak lliy a'yzray utbir

Ar gi-s isawal ifl-d yi-d Amarg

Voici les chemins où passait le pigeon

C'est là qu'il chantait, laissant derrière lui des regrets

Yay umarg aglluy, yay ulli

Yay xta-lli d-tmunat a'ylli

La bergerie te regrette, le troupeau te regrette

Et celle dont tu étais l'amie »⁶⁶⁷

Avant que le cortège n'entre pleinement dans le village ce cœur battant de la collectivité il marque une halte à *imi n uḍwwar*, le seuil du douar. Ce point de passage, à première vue anodin, agit en réalité comme une véritable porte symbolique. Il trace la frontière entre deux mondes : *bɣra n uḍwwar*, l'extérieur, l'espace du dehors, encore chargé d'incertitude, et *aguns n uḍwwar*, l'intérieur, l'espace habité, protégé, inscrit dans l'ordre communautaire.⁶⁶⁸

Ce seuil spatial est aussi un seuil rituel. C'est là, précisément, que s'opère le premier rapprochement entre la mariée encore étrangère et les membres de la communauté qu'elle s'apprête à rejoindre. C'est là aussi que les parentes de la mariée, en s'adressant à la nouvelle famille d'accueil, prononcent à haute voix ces paroles pleines de charge symbolique :

« Inbgiwn n rbbi a timizar-nney

Nḍalb-awn lxir d laman

*Nous venons à vous en hôtes, par la grâce de Dieu,
Et nous vous demandons paix, bienveillance et protection »⁶⁶⁹*

Ces mots, lancés au seuil du village, ne sont pas de simples salutations : ils ouvrent un espace de transition où le langage devient médiation. Une demande de passage, mais aussi une offrande de lien. Car franchir *imi n uḍwwar*, c'est déjà commencer à tisser l'appartenance.

Lorsque le cortège atteint enfin la maison du marié, il s'arrête devant la porte close. Le seuil, une fois encore, suspend le temps. On ne franchit pas l'espace conjugal sans passer par l'épreuve symbolique de la parole. Alors s'ouvre une séquence ritualisée : la joute poétique du « *lmeyar* »⁶⁷⁰. Les deux groupes familiaux s'affrontent par la langue. Vers contre vers, les

⁶⁶⁷ A. El Mountassir, *op. cit.*

⁶⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁶⁹ *Ibid.*

⁶⁷⁰ *Ibid.*

femmes du cortège d'un côté, les membres de la maison du marié de l'autre, échangent moqueries, éloges, pointes ironiques ou traits satiriques. Ce duel verbal, tout en rires et en insinuations codifiées, permet de maintenir la tension, de temporiser l'entrée.

Mais toute tension appelle une résolution. Et c'est par la voix des femmes qu'elle advient. Elles réclament alors, en chœur, les offrandes rituelles : amandes, dattes, lait, symboles de fertilité, d'hospitalité et de douceur. Les voix montent :

« *Luh, luh lluz a yasli*

Iy lah lluz arraw n tiyni

Ara timlliwin a ma-s n byur

Ara timlliwin a ma-s n usli

Jette, jette les amandes, ô jeune marié,

Et s'il n'y en a point, alors donne des dattes.

Apporte-nous du lait, ô mère du marié,

Apporte-nous du lait, douce mère du marié »⁶⁷¹

Ce chant, scandé par les femmes, sonne comme un seuil vocal : il met fin à la joute et ouvre symboliquement la porte. Le foyer peut désormais accueillir la nouvelle épouse.

Mais une dernière épreuve demeure. Lorsque la mariée descend de sa monture, drapée dans sa cape beige et le visage entièrement voilé par le *qtib* rouge, elle s'arrête. Elle refuse d'entrer. C'est là encore un rituel, un refus codifié, mis en scène. Elle pleure. Non par tristesse, mais parce que les larmes, ici, sont de mise.⁶⁷² Elles signifient le passage, l'abandon du monde connu, l'arrachement nécessaire à l'enfance.

Les femmes de la belle-famille l'entourent. Certaines la soutiennent d'un geste, d'un murmure. D'autres entonnent des Tasoughalt, ces chants de seuil qui l'accompagnent, l'exhortent, l'enveloppent. Le mari, de son côté, attend à l'intérieur paré d'une djellaba claire, le visage partiellement couvert, son *xenjer* à la ceinture. Il incarne la retenue, la pudeur, l'attente.⁶⁷³

La mariée finit par franchir le seuil. Elle s'assoit, lentement, dans un coin de la pièce. Elle garde le silence. Son regard reste baissé. Elle laisse ses larmes parler pour elle. Ce moment-

⁶⁷¹ *Ibid.*

⁶⁷² Entretien téléphonique avec Fatima Tanloust, femme amazighe originaire d'Ighrem et résidant à Rabat, familière des rituels nuptiaux, réalisé le 4 mai 2025.

⁶⁷³ *Ibid.*

là, dans sa simplicité apparente, condense toute la charge symbolique du passage. Ce n'est plus une jeune fille : c'est une épouse. Le rite a eu lieu.

Autour d'elle, la fête continue. On s'installe en cercle, on partage le thé, le miel, le pain, l'*amlou*. Le tajine arrive, fumant, généreux. Puis, quand la nuit est bien tombée, le village sort à nouveau sur l'*Assays*. C'est l'heure de l'Aḥwach, qui réunit tout le monde hommes, femmes, enfants. La mariée, cette nuit-là, y assiste aussi. Non pour danser, mais pour voir, pour recevoir, pour se laisser traverser par ce nouveau monde qu'elle rejoint. Les chants résonnent jusqu'à l'aube.⁶⁷⁴

Puis le lendemain, le village se réveille lentement. Et la mariée ne sort pas. Pendant deux jours, elle reste invisible, à l'intérieur, dans sa nouvelle maison. Mais au troisième matin, une autre tradition l'attend : la sortie au puits. Elle se pare de ses plus beaux atours, attache des amandes dans le pli de sa Tamelhaft, et sort. À chaque pas, elle en laisse tomber une, comme une pluie de bénédictions. Les enfants la suivent, joyeux, ramassant les friandises qu'elle sème. Ce geste, m'explique Fatima, c'est comme le bouquet lancé par les mariées en ville⁶⁷⁵ sauf qu'ici, c'est la terre elle-même qui est destinataire du don.

Elle salue les femmes qu'elle croise, celles qu'elle n'a pas vues depuis sa disparition. On lui pose des questions, on lui sourit. Mais elle parle peu. Elle n'est plus une fille : elle est désormais une femme mariée.

Quelques jours plus tard, un autre rituel vient sceller cette nouvelle appartenance : le couple retourne chez les parents de la mariée. Ils ne viennent pas les mains vides. Ils apportent du sucre, des cadeaux, des signes de gratitude. C'est une manière douce, subtile, de dire que tout va bien, que l'alliance tient et que le mari est satisfait.

Puis, après deux jours encore, la mère de la mariée rend visite à sa fille. Elle arrive seule ou accompagnée, observe, conseille, bénit en silence.⁶⁷⁶

Et après une semaine, la vie reprend son cours. Mais rien n'est plus comme avant.

⁶⁷⁴ Entretien avec Lalla Khadija, grand-mère du village, à l'occasion d'un mariage célébré à Imi n Tizgi (commune de Toughmart), les 29 et 30 juin 2018.

⁶⁷⁵ Entretien téléphonique avec Fatima Tanloust, femme amazighe originaire d'Ighrem et résidant à Rabat, familière des rituels nuptiaux, réalisé le 4 mai 2025.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

Conclusion

« *Un mariage Ašelhi n'est pas une affaire banale !* »⁶⁷⁷, m'avait soufflé Mohammad, un habitant d'Imi n Tizgi, les yeux cernés mais lumineux, encore habités par les nuits sans sommeil et la beauté du rituel qu'il venait de vivre pour sa fille. Et dans cette phrase, à la fois simple et solennelle, résonnait toute la densité sociale, émotionnelle et symbolique que recèle une union dans la vallée d'Arghen.

Car ici, célébrer un mariage ne relève ni du protocole ni de la performance individuelle. C'est un acte total. Un moment d'effervescence collective où se rejoue, par le chant et le geste, l'appartenance à une communauté, la continuité d'une mémoire, la transmission d'un ordre vécu. Chaque étape de la demande à la bénédiction, de l'habillage à la sortie, de l'Aḥwach au Tanggift est chargée de signes. Rien n'est laissé au hasard, rien n'est purement décoratif : tout participe à la structure du passage.

Et au cœur de cette structure, l'oralité règne. Elle ne se limite pas à une parole accessoire : elle est matière rituelle. Elle est souffle. À travers ses multiples formes : *Tazerrart*, *Adkar*, *Amarg*, *Tizrrarin*, elle façonne le rituel, lui donne rythme, direction, tension. C'est une oralité poétique, polyphonique, incarnée. Elle dit, elle pleure, elle rit, elle avertit. Et c'est bien là l'une des singularités majeures du mariage amazighe tel qu'il se déploie dans le Souss et l'Anti-Atlas : l'importance accordée au dire chanté, à la performance vocale, à la littérarité du moment.

Cette poésie, ce chant, ne sont jamais seuls. Ils surgissent dans un espace-temps codé, porté par des corps, des regards, des silences. Ils répondent à des critères esthétiques locaux, densité du vers, qualité de la voix, adéquation au moment et sont évalués, commentés, parfois même disputés par l'auditoire. Le rôle du public est ici central : il légitime, prolonge, renforce. La performance est un tissage entre la voix qui s'élève et l'oreille qui accueille. Et ce tissu de sons, de gestes et d'émotions devient alors un acte social. Un espace d'affirmation collective. Organiser un mariage dans cette région, c'est mobiliser des ressources immenses. Il faut accueillir parfois des centaines de personnes, les loger, les nourrir, les divertir. Il faut coordonner, anticiper, redistribuer. La famille élargie devient un orchestre logistique. Et l'hospitalité, abondante, visible, partagée, devient une manière d'exister aux yeux du groupe,

⁶⁷⁷ Entretien avec Mohamed Iguider, père de la mariée dont le mariage constitue le terrain principal de cette ethnographie. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 3 mai 2018.

d'affirmer son honneur, de consolider ses alliances. Comme me l'a dit Mohammad : « *Il faut que les gens partent en se souvenant de toi. Pas juste de la mariée. De toi* »⁶⁷⁸. Car ici, le mariage est aussi une scène sociale où se mesure la solidité des liens et la réputation des lignages.

Ainsi, ce chapitre s'est voulu une immersion dans cette trame dense et vibrante qu'est le mariage amazighe, à travers les yeux, les voix et les gestes des femmes. Il prolonge les réflexions ouvertes en introduction, où la femme amazighe était décrite non comme une simple gardienne du foyer, mais comme une actrice centrale de la mémoire collective, une médiatrice symbolique et une productrice de culture vivante. De la pièce intérieure au seuil, de la natte rituelle au dos de la mule, des chants murmurés aux cris stylisés de la *Tazerrart*, nous avons suivi les pas de la mariée dans sa traversée du visible une traversée où le corps féminin devient texte, le chant devient passage, et le rituel devient récit partagé.

En retraçant les gestes discrets des Tifqqirin, les larmes attendues aux portes closes, les joutes poétiques ou encore les résonances collectives de l'Aḥwach, l'analyse a tenté de restituer la densité sociale et poétique du rituel matrimonial, tout en soulignant la place essentielle des femmes dans sa mise en œuvre. Car ces femmes ne font pas que perpétuer : elles composent, négocient, réinventent. Elles inscrivent dans la matière sonore et gestuelle du rituel des formes de résistance, de lien et de transmission.

Et si le chant ne s'éteint jamais vraiment, c'est parce qu'il ne s'agit pas seulement de célébrer une union. Il s'agit, par la voix et le corps, de faire advenir une nouvelle possibilité de monde. Une manière de dire ensemble depuis le seuil, depuis les marges que le vivant se transmet encore, et que ses passages, même fragiles, continuent d'être chantés.

⁶⁷⁸ *Ibid.*

Partie III

Trajectoire d'une danse communautaire traditionnelle en milieu urbain : Cas des Ahwach du Souss à Casablanca

Chapitre 8 : L'adaptation de l'Aḥwach aux exigences de l'espace urbain : de l'*Assays* à la scène

Introduction

L'adaptation de l'Aḥwach aux exigences de l'espace urbain constitue un phénomène complexe, à la croisée des dynamiques culturelles, spatiales et identitaires. Historiquement enracinée dans les territoires du Haut et de l'Anti-Atlas, cette pratique musicale, poétique et chorégraphique ne s'est pas simplement déplacée avec les vagues migratoires vers les centres urbains : elle s'y est (ré)inventée.⁶⁷⁹ Loin d'un simple prolongement folklorique, la présence contemporaine de l'Aḥwach en ville révèle une recomposition profonde de ses fonctions, de ses formes et de ses significations. Ce chapitre propose ainsi d'analyser les mécanismes ayant permis la résurgence de l'Aḥwach en milieu urbain et d'interroger les conditions de sa réinvention à la lumière des transformations sociales, politiques et culturelles qui traversent les communautés amazighes migrantes.

La migration massive des *Iṣelhiyn* et d'autres groupes amazighes vers les villes marocaines à partir des années 1960-70 a entraîné, selon mes observations ethnographiques conduites entre 2018 et 2025, un double mouvement : d'un côté, une circulation des pratiques culturelles issues du monde rural vers l'espace urbain, de l'autre, une réappropriation créative de ces traditions dans un environnement marqué par la fragmentation spatiale, la standardisation culturelle et les logiques de visibilité. Cette dynamique rappelle les réflexions d'A. Appadurai sur les mobilités contemporaines, qui façonnent des « paysages culturels » (*scapes*) où les traditions sont constamment réarticulées selon de nouveaux ancrages.⁶⁸⁰ Dans cette perspective, l'Aḥwach ne migre pas : il s'adapte, se reconfigure et devient un espace de (re)négociation identitaire dans un territoire perçu à la fois comme contraignant et porteur d'opportunités. Cette transformation illustre ce qu'U. Hannerz décrit comme « complexité culturelle », c'est-à-dire une configuration où les traditions ne se figent pas mais se

⁶⁷⁹ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino, 2018.

⁶⁸⁰ Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

réorganisent et se recomposent au gré de dynamiques multiples.⁶⁸¹ En ce sens, l'Aḥwach urbain incarne une réponse à un besoin d'ancrage symbolique pour les communautés amazighes déracinées, mais aussi une forme d'innovation culturelle en contexte de migration. Ce processus implique une recomposition des cadres d'expression, une redéfinition des lieux de performance, mais aussi un redéploiement des marqueurs identitaires dans des espaces hybrides, entre reconnaissance institutionnelle et repli communautaire.⁶⁸²

D'un point de vue théorique, ce chapitre mobilise les travaux de P. Bourdieu sur l'*habitus*⁶⁸³, les logiques de distinction et la transformation des pratiques dans des champs sociaux différenciés, afin d'analyser les effets de la patrimonialisation et de la reconnaissance institutionnelle sur les formes performatives amazighes. L'analyse s'appuie également sur un entretien approfondi avec Ahmed Assid, figure majeure du renouveau amazighe, dont les réflexions éclairent les articulations entre mémoire communautaire, urbanisation et revendications identitaires, tout en mettant en évidence les enjeux contemporains de visibilité et de transmission. Les apports empiriques de M. Oubenal sur la professionnalisation et la marchandisation de la musique amazighe urbaine, notamment dans les villes de Casablanca et Agadir, enrichissent les modes de reconnaissance. Enfin, ce chapitre dialogue avec des auteurs tels que M. Weber⁶⁸⁴ et M. Mauss⁶⁸⁵, dont les concepts de rationalisation des formes culturelles, de reproductibilité technique et de patrimonialisation performative permettent de penser les tensions entre transmission incarnée et dispositifs contemporains de diffusion.

Ce chapitre s'organise en trois grandes sections. La première interroge l'installation de l'Aḥwach dans l'espace urbain à travers la circulation des pratiques culturelles, mais surtout à travers les logiques identitaires qui ont motivé la création de troupes amazighes dans des villes comme Rabat et Casablanca. Elle montrera que cette (ré)invention est autant portée par un besoin de continuité que par une volonté de visibilité. La deuxième partie se concentre sur

⁶⁸¹ Ulf Hannerz. *Cultural Complexity : Studies in the Social Organization of Meaning*. New York, Columbia University Press, 1991.

⁶⁸² Données empiriques recueillies dans le cadre d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2024 auprès d'une vingtaine de militants amazighes, de vétérans de l'Aḥwach et de présidents d'associations culturelles amazighes, parmi lesquels Ahmed Assid, l'un des fondateurs de la première troupe d'Aḥwach à Rabat.

⁶⁸³ Voir: Pierre Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972, p. 216-217 ; Pierre Bourdieu, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 146 ; Pierre Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982 ; Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

⁶⁸⁴ Max Weber, *Sociologie de la Musique : Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Éditions Métailié, 1998.

⁶⁸⁵ Marcel Mauss, « Les techniques du corps », dans *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, vol. 32, n° 3-4, 1936, p. 271-293.

les mutations du cadre performatif : elle analysera comment le passage de l'*Assays* villageois à la scène urbaine transforme non seulement les modalités de la performance (temporalité, spatialité, gestuelle), mais aussi les rapports sociaux internes aux troupes et les interactions avec le public. La troisième partie explore les effets de la médiatisation et de la patrimonialisation sur l'Aḥwach contemporain : création d'associations, évolution des instruments, uniformisation des tenues, transformation des contenus poétiques, enjeux économiques et usages des réseaux sociaux.

Enfin, pour illustrer concrètement ces dynamiques, le chapitre se conclut par une ethnographie fine d'un rassemblement culturel amazighe organisé à Casablanca, au cours duquel une performance de l'Aḥwach a occupé une place centrale. Cette observation de terrain permet de restituer les conditions d'organisation, l'ambiance communautaire, le rôle mobilisateur des associations, ainsi que la manière dont l'Aḥwach se recompose dans un contexte urbain. À travers les gestes, les paroles, les rythmes et les interactions, se révèlent les tensions entre fidélité à l'héritage et adaptation à de nouveaux cadres de légitimation. Ce dernier segment vise à ancrer l'analyse dans une expérience sensible, en offrant un éclairage empirique sur les processus de transmission, de réinvention et de réappropriation identitaire du patrimoine amazighe en milieu citadin.

1. Apparition et évolution des troupes de l'Aḥwach du Souss dans la ville de Casablanca

L'évolution contemporaine des arts amazighes et de l'Aḥwach en contexte urbain témoigne d'un processus complexe de reconfiguration culturelle au sein des communautés amazighes déplacées. Cette transformation relève d'une dialectique active entre mémoire et innovation, enracinement et adaptation. Avec la migration massive des *Iṣelḥiyn* du Souss et d'autres régions amazighes vers les centres urbains, tel que Casablanca, on assiste à un double mouvement : d'un côté, l'infiltration de référents urbains : esthétiques, discursifs, organisationnels, dans les pratiques culturelles traditionnelles ; de l'autre, la circulation inversée des formes d'expression amazighes vers la ville, où elles acquièrent de nouvelles significations, usages et fonctions sociales.

Dans les premières décennies post-indépendance, l'amazighité a été largement exclue de la définition officielle de l'identité nationale marocaine, particulièrement dans les espaces urbains. À l'instar du modèle jacobin Français, fondé sur l'uniformisation linguistique et culturelle, le Maroc indépendant a longtemps refusé toute reconnaissance institutionnelle aux expressions culturelles non arabo-musulmanes, en l'occurrence celles provenant des zones montagnardes amazighes.⁶⁸⁶ Selon A. Assid, cette mise à l'écart a nourri un profond sentiment de marginalisation chez les populations amazighes, en particulier celles installées en ville.⁶⁸⁷ Ce phénomène, ayant souvent réduit dans les discours arabisants ou étatiques à une survivance folklorique, doit pourtant être analysé comme une stratégie de recomposition identitaire. L'apparition des troupes de l'Aḥwach en milieu urbain, à Casablanca notamment, constitue une réponse directe à cette invisibilisation : un acte de réaffirmation symbolique et culturelle dans un contexte marqué par l'absence de reconnaissance des référents amazighes dans les institutions éducatives, médiatiques et artistiques.⁶⁸⁸ Comme le souligne Assid :

*« Quand une personne migre d'un espace à un autre, il ressent une crise d'identité [...] parce qu'il sent que les biens symboliques qu'il possède : la langue, les arts, la culture, les habitudes, les traditions... sont marginalisés ou méprisés ou bien oubliés. C'était bien le cas des migrants Imazighen installés en ville pendant des dizaines d'années »*⁶⁸⁹

Ce phénomène de relégation des pratiques artistiques amazighes dans les marges de l'espace urbain peut être éclairé par les analyses de Pierre Bourdieu sur le « Habitus ». Pour lui, toute pratique culturelle, et en particulier la langue, est traversée par des rapports de domination qui déterminent sa valeur et sa reconnaissance dans un espace social donné. La légitimité culturelle et linguistique n'est jamais neutre ni universelle : elle résulte d'un rapport de force entre langues dominantes et dominées, rapport adossé aux structures sociales et politiques qui les soutiennent.⁶⁹⁰ Dans cette perspective, l'amazighité, dans ses expressions artistiques, musicales ou linguistiques, a longtemps été maintenue en dehors du marché de la

⁶⁸⁶ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁶⁸⁷ *Ibid.*

⁶⁸⁸ Entretien avec Monsieur A, militant culturel et praticien de la danse Aḥīdous. Réalisé à Marrakech le 11 janvier 2025.

⁶⁸⁹ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁶⁹⁰ P. Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, op. cit., pp. 216-217 ; P. Bourdieu, *Le sens pratique*, op. cit., p. 146 ; P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, op. cit.

reconnaissance symbolique, faute de bénéficier des instruments de légitimation que sont l'école, l'État ou encore les instances culturelles officielles.⁶⁹¹

L'absence de l'amazighité dans l'espace urbain ne relève donc pas d'un simple oubli : elle constitue selon moi, l'effet d'une violence symbolique, où les groupes dominés en viennent parfois à interioriser la hiérarchie des valeurs imposées par le centre.⁶⁹² En réponse à cette dévaluation implicite, l'apparition des troupes Aḥwach en ville, dans des espaces informels d'abord, puis dans les institutions culturelles progressivement ouvertes, traduit une tentative de renversement du stigmate, en réaffirmant la valeur d'une culture minorée par les cadres officiels de production culturelle.⁶⁹³ Les scènes informelles, comme les forêts de Maâmora, Cascades et Tamesna, apparaissent dès lors comme des espaces de contre-légitimation, où s'expérimente une autre grammaire du visible et du dicible amazighe.⁶⁹⁴ La scène urbaine devient alors, non sans tensions, un nouveau terrain d'expression et de légitimation d'un patrimoine réactualisé, au croisement des héritages communautaires et des dynamiques contemporaines.

Outre la quête identitaire face à une violence symbolique marquée par la marginalisation culturelle et linguistique amazighe, l'apparition de troupes Aḥwach en milieu urbain répond également à un besoin plus intime et quotidien : celui d'un espace de respiration culturelle et de continuité affective.⁶⁹⁵ Dans un environnement souvent perçu comme normatif et contraignant, la pratique de l'Aḥwach constitue un exutoire, un moyen de rester en contact avec les racines communautaires et de recréer, symboliquement, l'atmosphère du village. Elle s'inscrit dans une dynamique de « défoulement identitaire » où l'art devient à la fois mémoire, lien et soupape.⁶⁹⁶ Pour reprendre les mots d'A. Assid :

*« Donc ici, on trouve un passe-temps, moutanaffass. Les gens peuvent reproduire au moins une partie de ce qu'ils faisaient au village »*⁶⁹⁷

La forêt, la scène improvisée ou la salle municipale deviennent ainsi les prolongements d'un territoire affectif déplacé, où la danse, la musique, la poésie et la performance communautaire permettant d'habiter autrement la ville, tout en résistant à l'effacement.⁶⁹⁸

⁶⁹¹ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁶⁹² Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁶⁹³ *Ibid.*

⁶⁹⁴ *Ibid.*

⁶⁹⁵ Entretien avec Abdellah, fondateur et dirigeant du groupe Itbir n'OuArghen basé à Casablanca. Réalisé à Casablanca, le 5 octobre 2018.

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

À Casablanca, l'essor de troupes Aḥwach aujourd'hui plus d'une trentaine selon les données recueillies dans le cadre de mon enquête ethnographique menée entre 2018 et 2024⁶⁹⁹ témoigne de la résilience d'un art communautaire, réinvesti comme vecteur de continuité identitaire et d'affirmation culturelle dans l'espace public urbain.⁷⁰⁰ Progressivement, cependant, la dynamique évolue. La reconnaissance constitutionnelle de la langue amazighe en 2011 et l'ouverture de certains espaces publics à des troupes artistiques amazighes dans certains quartiers de Casablanca (comme l'esplanade près du café de France ou devant la commune Aïn Sbaa) montrent une transformation des conditions d'apparition.⁷⁰¹ Si les forêts jouaient un rôle de substitution, l'accès progressif à l'espace urbain marque une nouvelle étape dans l'appropriation culturelle des villes marocaines. L'Aḥwach, en s'insérant dans la ville, cesse d'être une pratique marginale : il devient un vecteur visible de la pluralité culturelle nationale. Ainsi, la prolifération des troupes Aḥwach à Casablanca s'explique non seulement par un besoin de continuité identitaire, mais aussi par une dynamique de résistance douce, une affirmation symbolique contre l'uniformisation culturelle et pour une citoyenneté élargie.⁷⁰² Elle traduit une volonté de faire exister des appartenances plurielles dans l'espace public urbain, en conjuguant mémoire du village, rituels collectifs, et exigence de visibilité.⁷⁰³

2. L'Aḥwach à l'épreuve de la scène urbaine

Le passage de l'Aḥwach du contexte villageois vers l'espace urbain constitue une mutation profonde, à la fois spatiale, symbolique et performative. Si les migrations amazighes vers les grandes villes marocaines ont entraîné une recomposition des liens communautaires et des pratiques culturelles, l'Aḥwach n'a pas disparu : au contraire, il a été réinvesti dans des formes nouvelles, adaptées aux réalités fragmentées, normées et souvent contraintes de la ville. Cette transformation ne relève pas uniquement d'une relocalisation géographique, mais

⁶⁹⁸ Entretien avec Abdellah, fondateur et dirigeant du groupe Itbir n'OuArghen basé à Casablanca. Réalisé à Casablanca, le 5 octobre 2018.

⁶⁹⁹ Données empiriques recueillies dans le cadre d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2024 auprès d'une vingtaine de militants amazighes, de vétérans de l'Aḥwach et de présidents d'associations culturelles amazighes, parmi lesquels Ahmed Assid, l'un des fondateurs de la première troupe d'Aḥwach à Rabat.

⁷⁰⁰ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁷⁰¹ Entretien avec Abdellah, fondateur et dirigeant du groupe Itbir n'OuArghen basé à Casablanca. Réalisé à Casablanca, le 5 octobre 2018.

⁷⁰² Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁷⁰³ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino. 2018.

bien d'un processus de reterritorialisation identitaire, par lequel les communautés amazighes réaffirment leurs ancrages culturels en créant de nouveaux espaces, physiques et symboliques, de transmission et de performance.

Selon mes observations du terrain ainsi que les entretiens ethnographiques menés pendant presque 7 ans (entre 2018 et 2025), la pratique de l'Aḥwach en milieu urbain s'est développée selon une logique de réappropriation active, mobilisant des formes hybrides d'expression et des adaptations stratégiques face aux normes de visibilité, aux injonctions esthétiques et aux contraintes logistiques des environnements citadins.⁷⁰⁴ La ville devient alors un terrain d'expérimentation, où se rejoue parfois dans la discontinuité, parfois dans la réinvention, la mémoire incarnée du village. Entre besoin de reconnaissance, pression de professionnalisation, et désir de continuité communautaire, les troupes urbaines de l'Aḥwach s'inscrivent dans un espace intermédiaire, oscillant entre résistance culturelle et intégration institutionnelle.

Cette section explore les tensions, négociations et recompositions qui accompagnent cette migration culturelle. Elle s'articule en deux temps : d'abord, en analysant le rôle fondamental des forêts, entendues comme marges urbaines et espaces périphériques, dans leur fonction de reterritorialisation identitaire (3.1) ; ensuite, en examinant les transformations du cadre performatif, induites par l'insertion progressive de l'Aḥwach sur les scènes urbaines : mutation de la spatialité, redéfinition des interactions avec le public, formalisation des gestes et des temporalités. (3.2). Ensemble, ces deux dimensions permettent de comprendre comment un art rituel et communautaire, historiquement enraciné dans l'*Assays*, parvient à se réinscrire dans les logiques fragmentées de la ville contemporaine, tout en redéfinissant ses modalités de visibilité, ses fonctions sociales et ses territoires symboliques.

2.1. La forêt comme reterritorialisation identitaire

En contexte urbain, la forêt constitue le tout premier espace où l'Aḥwach s'est reconstitué hors du village, avant même que les troupes ne puissent accéder aux scènes officielles ou aux institutions culturelles. Elle ne se réduit pas à un simple espace de repli : elle s'affirme comme un territoire d'expression culturelle et identitaire, un *Assays reconfiguré*⁷⁰⁵, à la fois

⁷⁰⁴ *Ibid.*

⁷⁰⁵ *Ibid.*

espace refuge, scène improvisée et lieu de ressourcement. À Rabat, Mohammedia ou Casablanca, les forêts de Tamesna, de Cascades, de Maâmora, ainsi que certains terrains vagues en périphérie accueillent, chaque semaine encore, des rassemblements communautaires amazighes des différentes régions du Souss, des artistes, des poètes et quelques fois des troupes entières de l'Aḥwach.⁷⁰⁶ Ces rencontres, souvent invisibles dans la cartographie officielle de la ville, renouent avec une spatialité communautaire où la mémoire rituelle prend corps, malgré la dispersion urbaine. Le recours à la forêt ne relève pas d'un hasard. Face à un espace urbain souvent perçu comme normatif, surveillé et peu hospitalier aux cultures minorées, la forêt offre une alternative symbolique : elle renoue avec un environnement naturel familier, où l'individu amazighe retrouve les repères du village, les rythmes de la nature, la proximité du groupe.⁷⁰⁷ Comme l'explique Ahmed Assid :

*« ... Il a fait le choix de se tourner vers la nature, parce qu'il y retrouve un attachement similaire à celui qu'il ressentait pour le village, pour la campagne. C'est en même temps une forme d'échappatoire face à un milieu urbain qui l'a marginalisé dans sa langue, sa culture et son identité. Voilà ce que signifient les forêts et les communautés amazighes de la forêt : elles sont le reflet de cette crise identitaire »*⁷⁰⁸

Ces espaces boisés deviennent alors des lieux de réactivation de l'appartenance, où les groupes reproduisent spontanément les logiques tribales de l'Aḥwach traditionnel. A. Assid évoque ainsi une forme de « tribalisation des forêts urbaines », où chaque troupe, selon sa région d'origine (Arghen, Houara, Chtouka, etc.), interprète son propre répertoire spécifique (l'*Ahnaqqar*, l'*Dersst*, l'*Ajmak*, entre autres) dans un espace délimité, sans nécessairement se mêler aux autres. Les spectateurs, eux aussi, se regroupent spontanément autour de « leur » troupe, reproduisant ainsi des logiques d'appartenance locale et tribale au sein même de cet environnement urbain ou péri-urbain.⁷⁰⁹ Ce retour aux structurations ancestrales, dans un espace informel, témoigne à mon avis, d'une forme de résilience sociale et symbolique. Cette dynamique rejoint les analyses d'Henri Lefebvre, selon lesquelles l'espace est un produit

⁷⁰⁶ Données empiriques recueillies dans le cadre d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2024 auprès d'une vingtaine de militants amazighes, de vétérans de l'Aḥwach et de présidents d'associations culturelles amazighes, parmi lesquels Ahmed Assid, l'un des fondateurs de la première troupe d'Aḥwach à Rabat.

⁷⁰⁷ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁷⁰⁸ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁷⁰⁹ Entretien avec Abdellah, fondateur et dirigeant du groupe Itbir n'OuArghen basé à Casablanca. Réalisé à Casablanca, le 5 octobre 2018.

social façonné par les pratiques et les rapports de pouvoir.⁷¹⁰ Les forêts urbaines ne sauraient être réduites à de simples marges ou interstices périphériques : elles s'imposent comme des scènes alternatives, des espaces d'expression culturelle et de souveraineté communautaire, affranchis des cadres institutionnels, des circuits de légitimation et des canons esthétiques dominants. Leur fonction, à mon avis, ne se résume pas à une opposition au monde urbain, mais s'inscrit plutôt dans un mouvement continu entre retrait symbolique et quête de visibilité. Elles constituent, pour les communautés amazighes en ville, des lieux d'ancrage identitaire et de sociabilité renouvelée des espaces où, chaque semaine, se rejoue une appartenance partagée, dans une dimension à la fois collective, spontanée et quasi rituelle.⁷¹¹ Comme l'explique Abdellah, membre actif d'une troupe urbaine :

*« Chaque dimanche, on va avec nos familles dans la forêt. On y joue l'Aḥwach, on se ressource, et surtout, on retrouve les nôtres. Beaucoup de nos tribus sont dispersées dans la ville, on n'a pas souvent l'occasion de se voir dans la semaine »*⁷¹²

Cette ritualisation informelle du dimanche dans les espaces boisés traduit une continuité symbolique avec les pratiques villageoises, tout en répondant aux contraintes de la vie urbaine. Il ajoute :

*« On n'est même pas obligés de s'appeler ou de se coordonner à l'avance. Il suffit d'y aller, on sait qu'on va retrouver tout le monde là-bas »*⁷¹³

La forêt incarne ainsi ce qu'on pourrait appeler « un espace-limite » : à la fois en marge des contraintes normatives de la ville, et au cœur même de ses tensions identitaires et spatiales. On y rejoue une mémoire active, on y revendique un droit à la ville, et l'on y élabore des stratégies d'affirmation culturelle face à la fragmentation urbaine. Dans cette tension entre nature et norme, entre effacement et reconnaissance, la forêt devient le théâtre d'une amazighité réinventée.⁷¹⁴

⁷¹⁰ Henri Lefebvre, « La production de l'espace », dans *L'Homme et la société*, N° 31-32, Paris, Éditions Anthropos, 1974.

⁷¹¹ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁷¹² Entretien avec Abdellah, fondateur et dirigeant du groupe Itbir n'OuArghen basé à Casablanca. Réalisé à Casablanca, le 5 octobre 2018.

⁷¹³ *Ibid.*

⁷¹⁴ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino. 2018.

2.2. La modification du cadre performatif : de la scène villageoise à la scène urbaine

Le déplacement de la pratique de l'Aḥwach vers les villes constitue l'une des transformations les plus visibles et les plus structurantes de son évolution contemporaine. Ce changement ne se limite pas à une translation géographique : il implique une reconfiguration complète du cadre performatif, affectant la spatialité, la temporalité, la relation au public, la gestuelle et le rôle social de la performance.

Traditionnellement enraciné dans l'*Assays* espace central du village amazighe, librement investi par la communauté, l'Aḥwach est intrinsèquement lié à une logique collective et spontanée, indissociable des rythmes sociaux qui ponctuent la vie communautaire : moissons, mariages, fêtes religieuses ou agricoles. La temporalité y est souple, rituelle et organique ; la performance émerge souvent sans programmation préalable, à partir d'un besoin partagé de célébration ou de commémoration.⁷¹⁵ Le lien entre les performeurs et le public est fluide : la frontière entre les deux est poreuse, perméable, et chacun peut, selon les circonstances, se lever, entrer dans la danse, entonner un chant ou improviser une réponse poétique.⁷¹⁶ Cette fluidité correspond à ce que R. Schechner nomme les « performances vécues », c'est-à-dire des actes culturels profondément ancrés dans le tissu social, co-produits par les participants eux-mêmes.⁷¹⁷

En contexte urbain, cette cohésion est mise à l'épreuve par la fragmentation des espaces publics, la régulation institutionnelle, et la diversification des publics. L'espace scénique urbain, notamment dans les festivals, les centres culturels ou les manifestations artistiques municipales, introduit de nouvelles contraintes logistiques, esthétiques et normatives. Il impose une organisation logistique rigide : limitation de temps, ordre de passage, sonorisation, chorégraphie répétée. L'Aḥwach fonctionne ainsi comme un spectacle au sens bourdieusien du terme, c'est-à-dire une pratique détachée de son habitus d'origine, reconfigurée pour répondre aux normes d'un champ culturel hiérarchisé et codifié.⁷¹⁸ Ce déplacement modifie également le rapport au public. Alors que l'*Assays* permettait une co-

⁷¹⁵ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino. 2018.

⁷¹⁶ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁷¹⁷ Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

⁷¹⁸ P. Bourdieu, *op. cit.*

présence immersive, la scène urbaine impose une configuration frontale, héritée des modèles occidentaux. Le public n'est plus un acteur du rituel, mais un spectateur silencieux, assis, souvent extérieur à la culture représentée. Cette transformation du regard modifie les attentes : on attend de la performance qu'elle soit esthétique, intelligible et spectaculaire.⁷¹⁹ Le passage du cercle villageois vivant et mouvant à une scène plate, encadrée et orientée, entraîne ainsi une distanciation symbolique. Le danseur, autrefois membre actif d'un collectif ritualisant, devient une figure de représentation culturelle, produisant une tradition pour un public observateur.⁷²⁰ Cette mise en scène codifiée s'accompagne d'une temporalité contrainte : les prestations sont souvent raccourcies, fragmentées, intégrées dans un programme et soumises à une logique d'efficacité événementielle. Ce phénomène est vivement critiqué par les performeurs eux-mêmes. Monsieur A., pratiquant de l'Aḥidous à Casablanca, évoque ainsi son expérience lors du Festival National des Arts Populaires de Marrakech :

*« On nous a demandé de ne jouer qu'un morceau, en cinq minutes. On a dû enlever l'introduction, le moment de l'appel, et même le chant de fin. Ça a choqué beaucoup de gens dans la troupe, mais aussi les passionnés par l'Aḥidous (al-mūlū 'īn), parmi l'audience »*⁷²¹

Cette frustration est également palpable chez plusieurs membres des troupes urbaines de l'Aḥwach du Souss, rencontrés dans le cadre de cette recherche. Tous témoignent d'une même réduction symbolique : l'Aḥwach est amputé de ses moments de respiration, de transition, voire de ses temps sacrés, pour devenir un produit scénique formaté, parfois vidé de sa dimension relationnelle, communautaire ou rituelle.⁷²² Cette logique rejoint les critiques formulées par B. Kirshenblatt-Gimblett sur la « patrimonialisation performative », qui transforme une tradition vécue en objet de spectacle, au risque d'en altérer les fonctions premières.⁷²³ Le déplacement ne relève donc pas seulement du spatial ou du technique ; il est, à mon sens, également politique. Il engage une requalification de la tradition dans un champ

⁷¹⁹ Entretien avec Mohamed Abi, Rayss Aḥwach et chef de troupe basé à Casablanca, réalisé à Casablanca le 25 mars 2024.

⁷²⁰ *Ibid.*

⁷²¹ Entretien avec Monsieur A, militant culturel et praticien de la danse Aḥidous. Réalisé à Marrakech le 11 janvier 2025.

⁷²² Entretien avec Mohamed Abi, Rayss Aḥwach et chef de troupe basé à Casablanca, réalisé à Casablanca le 25 mars 2024.

⁷²³ Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press, 1998.

culturel structuré par des hiérarchies, où l'esthétique tend à primer sur l'expérience, et où la quête de visibilité s'opère au prix d'une redéfinition du sens même de la pratique.

Ce changement spatial affecte aussi profondément la gestuelle et la dynamique corporelle. Dans le village, les gestes sont co-construits, portés par la polyrythmie, les micro-interactions, les ajustements continus entre les corps. M. Mauss parle dans ce contexte de « techniques du corps » : des savoirs incarnés, socialisés, transmis par imitation et immersion.⁷²⁴ À la ville, cette mémoire gestuelle est fragmentée, recodée : les mouvements doivent être amplifiés, dirigés vers l'avant, simplifiés pour être lisibles par un public hétérogène. La chorégraphie se fige, se répète, perd une part de son caractère évolutif et situé.⁷²⁵ J-L. Hanna souligne à ce propos que la scène produit une abstraction du geste, le dépouillant de ses ancrages symboliques pour répondre à une logique d'universalisation esthétique.⁷²⁶ Cette formalisation n'est pas sans ambivalence. D'un côté, elle permet une reconnaissance accrue de l'Aḥwach comme patrimoine, en lui ouvrant l'accès à des espaces publics visibles, nationaux et parfois internationaux. D'un autre côté, elle induit une sélection : seuls les éléments jugés valorisables ou compatibles avec les attentes du champ culturel dominant sont retenus.⁷²⁷

Un témoignage particulièrement révélateur de ce glissement performatif est livré par J. Waterbury, qui assiste en 1970 à une représentation d'Aḥwach organisée par une communauté du Souss au Théâtre municipal de Casablanca, à l'occasion de la fête du Trône.⁷²⁸ L'événement, orchestré comme une célébration publique de l'identité amazighe urbaine, mêle rythmes traditionnels, scénographie élaborée et présence d'un public trié sur le volet, composé de représentants politiques, de notables locaux, de directeurs de banques et d'industriels. Waterbury décrit une chorégraphie spectaculaire réunissant tambourins (alloun), *Rbab*, loutar, naqus et chants improvisés du Rayss, accompagnés par des femmes « dévoilées, bras nus, lourdement parées, dansant avec enthousiasme pendant quinze minutes d'affilée ». Le contraste avec l'univers villageois est frappant : la spontanéité du cercle est remplacée par une mise en scène codifiée, où l'Aḥwach s'affirme comme un instrument de

⁷²⁴ M. Mauss, « Les techniques du corps », *op. cit.*

⁷²⁵ Entretien avec Mohamed Abi, Rayss Aḥwach et chef de troupe basé à Casablanca, réalisé à Casablanca le 25 mars 2024.

⁷²⁶ Judith Lynne Hanna, *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

⁷²⁷ Entretien avec Monsieur A, militant culturel et praticien de la danse Aḥidous. Réalisé à Marrakech le 11 janvier 2025.

⁷²⁸ John Waterbury, *North for the Trade: The Life & Times of a Berber Merchant*, Berkeley, University of California Press, 1972.

fierté communautaire et de légitimation sociale. Interrogé sur cette évolution, un membre de la communauté lui répond simplement : « *Oh, all that is finished. We are modern now, and this is the city !* ». ⁷²⁹ Cette scène illustre avec force les prémices d'un processus de transformation esthétique et symbolique de l'Aḥwach en contexte urbain, anticipant les logiques de spectacularisation et de patrimonialisation analysées plus loin dans ce chapitre.

Enfin, les conditions d'accès aux scènes urbaines ne sont pas égales pour toutes les troupes. Les collectifs non institutionnalisés, les troupes non enregistrées ou issues de milieux précaires peinent à accéder aux programmations officielles. ⁷³⁰ Le capital symbolique, les réseaux institutionnels ou les compétences administratives deviennent des conditions d'entrée sur scène. Un entretien avec Mohamed, dirigeant de la troupe Aḥwach Tiznit en Île-de-France, très impliqué dans le tissu associatif culturel amazighe et en lien avec plusieurs troupes urbaines de Casablanca, met en lumière cette réalité partagée :

« *Ce n'est pas si différent là-bas [au Maroc] : sans réseau ou appui local, il est tout aussi difficile d'accéder aux salles ou aux scènes culturelles* » ⁷³¹

Il précise :

« *Ceux qui ont des relations dans les mairies, au parlement ou qui connaissent des personnes influentes, ce qu'on appelle un peu les grosses têtes, ont facilement accès aux salles municipales gratuitement et sont invités à des événements* » ⁷³²

Cette remarque souligne l'existence de filtres relationnels qui conditionnent la visibilité des troupes, autant dans les villes marocaines que dans le contexte diasporique. Le chapitre 8 de cette thèse développera une analyse comparée entre ces deux configurations nationale et transnationale en montrant comment des logiques similaires de sélection et de reconnaissance s'y déploient, souvent au détriment des groupes les moins institutionnalisés.

La ville fonctionne ainsi comme un dispositif sélectif, où les logiques d'exclusion peuvent se reproduire. Pourtant, cette reconfiguration du cadre performatif n'abolit pas toute marge de manœuvre. Plusieurs troupes développent des formes hybrides, en jouant sur la fluidité des espaces semi-publics, en intégrant des éléments d'improvisation dans des formats fixés, ou en

⁷²⁹ *Ibid.*

⁷³⁰ Entretien ethnographique avec Mohamed, fondateur et dirigeant de la troupe Aḥwach Tiznit-France, en région parisienne. Réalisé à Paris le 7 novembre 2024.

⁷³¹ *Ibid.*

⁷³² *Ibid.*

mobilisant la scène comme lieu de traduction culturelle.⁷³³ Ainsi, le passage de la scène villageoise à la scène urbaine ne constitue pas uniquement une mutation esthétique ou logistique. Il s'agit d'un véritable déplacement de régime performatif, où l'Aḥwach se redéfinit à l'intersection entre tradition, visibilité et légitimation. Loin d'être le simple prolongement du rituel rural, la scène urbaine devient le lieu d'un arbitrage permanent entre préservation, adaptation et reconnaissance.

3. La pratique de l'Aḥwach à l'ère des médias et du marché culturel

L'Aḥwach, longtemps enraciné dans les cycles communautaires du monde rural, n'échappe pas aux profondes mutations que connaissent les formes culturelles à l'ère de la modernité et de la médiatisation. La migration, la scolarisation, l'exode rural, l'émergence d'un marché artistique et d'une économie culturelle de plus en plus structurée, ainsi que l'irruption des technologies numériques, ont contribué à redéfinir les conditions de production, de transmission et de reconnaissance de cette pratique. L'Aḥwach s'adapte, se recompose et retrouve aujourd'hui sa place dans de nouveaux circuits de visibilité inédits.

Cette recomposition ne concerne pas uniquement l'esthétique ou la forme, mais implique une redéfinition en profondeur du statut de l'artiste, des modèles économiques et des logiques d'accès à la scène. Comme l'observe M. Oubenal, la scène amazighe urbaine s'inscrit désormais dans un double mouvement de professionnalisation et d'auto-commercialisation.⁷³⁴ Les anciens modèles fondés sur les prestations locales des *Rways* ont cédé la place à une économie de la diffusion numérique, du buzz et des festivals, où l'artiste devient à la fois musicien, entrepreneur et gestionnaire de sa visibilité. Cette mutation impose à l'Aḥwach et à d'autres genres artistiques amazighes (tirruyssa, fusion, rap en tachelhit, etc.) de repenser leur rapport au marché culturel et à la production de valeur. « Il ne s'agit pas pour les artistes d'aller vendre les CD de l'album mais plutôt de les intégrer au dossier pour être pris dans des festivals, des compétitions ou des résidences artistiques. Ce sont donc les cachets des

⁷³³ Observations de terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁷³⁴ Mohamed Oubenal, « Les défis de la musique urbaine amazighe : le cas des artistes d'Agadir », dans *Expressions musicales amazighes en mutation*, Rabat, Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM), 2019, p. 117.

festivals, les prix et les rémunérations des résidences qui représentent la source principale de revenus de ces artistes parallèlement à leur activité professionnelle dans les hôtels ou les bars d'Agadir »⁷³⁵.

Cette section interroge les modalités contemporaines de cette reconfiguration, en analysant une série d'évolutions emblématiques. Elle commence par examiner la structuration associative des troupes en tant que nouvelle forme d'organisation et de légitimation dans le champ institutionnel. Elle s'intéresse ensuite à l'uniformisation croissante des tenues, devenue un marqueur esthétique mais aussi identitaire dans les performances urbaines. L'analyse se poursuit avec l'impact de l'enregistrement sonore et des changements dans le rapport aux instruments, deux dynamiques révélatrices de la professionnalisation de la pratique. Sont également abordées les considérations monétaires et les enjeux économiques qui en découlent, ainsi que l'évolution des contenus poétiques et thématiques, souvent marqués par de nouvelles préoccupations sociales, politiques ou existentielles. Enfin, l'attention se porte sur l'influence croissante des réseaux sociaux, des vidéos en ligne et des dynamiques de patrimonialisation numérique qui contribuent à recomposer symboliquement les identités collectives autour de nouveaux régimes de visibilité. Ces transformations témoignent d'une continuité réinventée : elles révèlent comment les communautés amazighes en contexte urbain ou diasporique mobilisent l'Aḥwach non seulement comme vecteur d'ancrage culturel, mais aussi comme ressource expressive, politique et économique dans un monde en reconfiguration rapide.

⁷³⁵ *Ibid.* p. 116.



Figure 48 : Affiche du projet « Caza Amazigh », porté par Mohamed Oubenal dans le cadre du Musée Collectif de Casablanca, en partenariat avec Le Boultek. 2019. Source : Page Facebook de l'Observatoire, consultée le : 3 février 2025. URL : <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2619371818181173&set=musée-collectif-i-caza-et-ses-expressions-amazighes-urbaines-retour-en-images-su>



Après plusieurs mois de recherche, des photos, objets et récits collectés sur le patrimoine musical Amazigh de la ville sont présentés au public.

Bien que traditionnellement associée aux régions rurales de la montagne et de la plaine, la production musicale amazighe, au sens industriel du terme, a connu son âge d'or à Casablanca. De plus, la ville connaît actuellement l'essor de la musique Ahouach avec l'augmentation du nombre de troupes de jeunes artistes qui renouvellent cet art traditionnel en mariant chants, gestes, percussion et poésie. Mais la métropole de Casablanca c'est aussi la musique tamazight du Moyen-Atlas avec des vétérans de la musique qui y ont fait carrière notamment Bennacer oukhouya, Hadda ou Akki et Abdelwahed Hajjaoui, pour ne citer que quelques uns. C'est aussi dans les studios casablancais que beaucoup d'artistes rifains, dont Lwalid Mimoun, ont enregistré leurs albums. La ville est également le lieu de naissance de l'école casablancaise de Tirruyssa durant la période coloniale avec Rays Sasbou et surtout l'âge d'or de la musique amazighe avec des artistes comme Albensir, Ben Mbark, Talbensirt, Ouahrouch, Tihhiyt, Atigui, etc.

Initié durant l'année 2019, « CaZa Amazigh » est un projet de recherche croisé entre musiciens, chercheurs, curieux et mélomanes autour du patrimoine musical Amazigh à Casablanca. Le projet est une proposition originale de Mohamed Oubenal, chercheur en sociologie à l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM), réalisé avec le soutien de l'association L'Atelier de l'Observatoire dans le cadre de son programme "Musée Collectif de Casablanca" et en collaboration avec le Boultek, centre des musiques actuelles.

Autour du duo d'artiste-chercheur formé par Moumen Hary et Mohamed Oubenal, un groupe de musiciens urbains et d'étudiants en sciences sociales se sont intéressés à ce pan peu connu de notre culture à travers un dispositif d'enquête participative. Ensemble, ils ont effectué un travail de collecte de récits de vie de quelques artistes (Abdelwahed Hajjaoui, Anas Chlih, Rrays Aârab Atigui, l'artiste d'Ahouach Hafid Ouâguid et d'autres) dont les entretiens ont été transcrits durant des ateliers participatifs.

Nous remercions chaleureusement Hicham Bahou et l'équipe de L'boultek, Fadma Ait Mous et ses étudiants de sociologie de la faculté de Ain Chock ainsi que tous les participants aux ateliers pour leur implication dans ce projet.

Moḥamed Oubenāl



Figure 49 : Résumé du projet « Caza Amazigh », porté par Mohamed Oubenal dans le cadre du Musée Collectif de Casablanca, en partenariat avec Le Boultek. 2019. Source : Page Facebook de l'Observatoire, consultée le : 3 février 2025. URL : <https://www.facebook.com/photo/?fbid=2619371818181173&set=musée-collectif-i-caza-et-ses-expressions-amazighes-urbaines-retour-en-images-su>

3.1. La création des associations

La formalisation progressive des troupes Aḥwach en associations culturelles semble constituer une étape centrale dans la transformation institutionnelle de cette pratique. Ce processus marque un tournant dans l'histoire contemporaine de l'Aḥwach, révélateur d'un passage d'une logique communautaire spontanée à une logique plus structurée, intégrée aux cadres juridiques et administratifs modernes.

Longtemps organisées sur une base informelle, les troupes Aḥwach ont vu émerger, au fil des années, une nécessité croissante de structuration tant aux villages que dans les villes. Cette évolution est liée à plusieurs facteurs : la fréquence accrue des déplacements, les exigences institutionnelles des programmations artistiques, et surtout le désir de reconnaissance culturelle dans l'espace public.⁷³⁶ La création des associations permet ainsi aux groupes de s'inscrire dans les réseaux officiels de diffusion, d'accéder à des financements publics, et de simplifier les démarches logistiques comme l'obtention d'autorisations de transport ou d'organisation événementielle.⁷³⁷

Hmad, fondateur de la troupe Aḥwach *Itran OuArghen* active dans les villages d'Arghen, témoigne de cette dynamique lors d'un entretien :

*« Chaque fois que nous nous déplaçons entre les villages et les tribus, nous devons demander une autorisation auprès des autorités locales, surtout pour des événements comme les mariages, où l'on ne sait jamais à l'avance qui seront les invités »*⁷³⁸

Selon lui, c'est à partir de 2014 que le groupe a choisi de se constituer officiellement en association, bien que les membres dansassent ensemble depuis 2006. Cette décision est née des conseils répétés des communautés visitées, mais aussi d'un besoin de coordination interne :

*« Les autorisations sont gratuites, mais le processus devient plus simple et plus rapide avec une association. C'est aussi une façon d'encourager la structuration formelle au sein de notre communauté et nous ne sommes pas contre »*⁷³⁹, explique-t-il.

⁷³⁶ Entretien avec Hmad, fondateur et dirigeant du groupe *Itran n'OuArghen* du village *Imsker*, réalisé à Arghen, le 5 octobre 2018.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ *Ibid.*

⁷³⁹ *Ibid.*

Dans les discours des acteurs et des pratiquants de l'Aḥwach tant aux villages du Souss qu'à Casablanca, la création d'une association ne relève pas seulement d'une formalité administrative : elle constitue aussi un levier d'organisation collective, favorisant une répartition plus équilibrée des responsabilités, une gouvernance partagée et une meilleure lisibilité auprès des partenaires et institutions.⁷⁴⁰ Alors qu'autrefois un seul individu, souvent Rayss ou leader de la troupe, portait l'ensemble des tâches logistiques et artistiques, la forme associative permet aujourd'hui de consolider des équipes, de définir des rôles (trésorier, secrétaire, coordinateur artistique), et d'inscrire la troupe dans des réseaux professionnels ou associatifs plus larges.⁷⁴¹

Ce processus s'inscrit dans une tendance plus générale observée au sein du champ patrimonial marocain : la montée en puissance d'acteurs culturels issus de la société civile amazighe qui, à travers la forme associative, investissent l'espace public, construisent leur légitimité et participent activement à la valorisation de leurs savoirs traditionnels.⁷⁴² À travers l'institutionnalisation de l'Aḥwach, ces groupes traduisent une volonté d'enracinement culturel dans les dispositifs contemporains de reconnaissance, tout en préservant une mémoire collective vivante.

En somme, la création des associations de l'Aḥwach ne constitue pas une simple adaptation aux contraintes logistiques du monde moderne : elle relève, selon moi, d'un projet politique et culturel plus large, visant à inscrire une tradition communautaire dans les circuits officiels de légitimation et de transmission. Cette dynamique témoigne de la capacité des porteurs de tradition à reformuler leurs pratiques sans en trahir l'esprit, à articuler patrimoine et professionnalisation, mémoire et innovation.

⁷⁴⁰ Données empiriques recueillies dans le cadre d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2024 auprès d'une vingtaine de militants amazighes, de vétérans de l'Aḥwach et de présidents d'associations culturelles amazighes à Arghen et à Casablanca.

⁷⁴¹ Entretien avec Hassan, Gérant de la troupe Aḥwach Tiznit basée à Casablanca. Réalisé à Mohammedia, le 24 mars 2024. Et ; Entretien avec Mohamed Abi, Rayss d'Aḥwach basé à Casablanca, réalisé à Casablanca le 25 mars 2024.

⁷⁴² Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

3.2.L'uniformisation de la tenue

Parmi les premières manifestations visibles de la professionnalisation croissante de l'Aḥwach, l'uniformisation vestimentaire des troupes occupe une place centrale. Alors que les tenues étaient autrefois choisies de manière souple, individuelle et souvent informelle « *il suffisait que les habits soient propres* »⁷⁴³, elles sont aujourd'hui soigneusement coordonnées, renforçant la lisibilité scénique de la performance et affirmant une séparation claire entre le groupe des artistes et l'audience. Mais cette distinction ne s'arrête pas là : elle révèle également une hiérarchisation interne au sein même des troupes, visible à travers les différences de parure entre Amriyess (le chef de troupe, souvent reconnaissable à une couleur de djellaba (*fouqia*) différente), les poètes (*Indḍamen*), et les danseurs-chanteurs. Cette codification visuelle fait partie d'un processus plus large de mise en scène maîtrisée du patrimoine immatériel amazighe, où l'apparence devient un vecteur d'autorité, de rôle et de reconnaissance.⁷⁴⁴

À l'origine, les tenues portées par les participants d'Aḥwach variaient considérablement, reflétant les ressources disponibles, les appartenances tribales et les logiques locales de distinction. Le blanc dominait néanmoins, associé à la pureté rituelle et à une certaine neutralité esthétique propre aux rassemblements communautaires.⁷⁴⁵ Cette diversité vestimentaire a progressivement laissé place à une tendance à l'uniformisation, particulièrement marquée avec la montée en visibilité des troupes dans les festivals urbains, les scènes institutionnelles et les médias télévisés.⁷⁴⁶ L'uniforme devient alors un gage de sérieux, de professionnalisme et de cohésion. Dans un contexte de concurrence symbolique entre les troupes, l'habit n'est plus uniquement un vecteur de conformité, mais aussi un outil de différenciation. Chaque groupe développe désormais une esthétique propre, modulant couleurs, coupes et accessoires pour affirmer une identité régionale, tribale ou stylistique

⁷⁴³ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁷⁴⁴ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁷⁴⁵ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁷⁴⁶ Entretien avec Hassan, Gérant de la troupe Aḥwach Tiznit basée à Casablanca. Réalisé à Mohammedia, le 24 mars 2024.

spécifique.⁷⁴⁷ Pour reprendre les mots de Hassan, gérant de la troupe *Aḥwach-Tiznit* à Casablanca :

*« Aujourd'hui, si tu veux qu'on te prenne au sérieux, il faut que ta troupe soit bien habillée, bien alignée. Même les couleurs, on les choisit pour montrer qu'on vient de Tiznit, ou de Tafraout, ou d'ailleurs. C'est devenu notre carte d'identité »*⁷⁴⁸



Figure 50 : Performance d'Aḥwach par la troupe Itbirn'OuArghen au village Imi n Tizgi lors d'un mariage - distinction entre les tenues unifiées des danseurs, celle d'Amriyess (chef de troupe) et celles des poètes.

Source : Photographie de l'autreure, Imi n Tizgi, terrain, 20 juin 2018.

Cette dynamique rejoint les analyses d'H.Becker pour qui l'institutionnalisation d'une pratique artistique passe aussi par la codification de ses apparences, ses formats et ses signes distinctifs.⁷⁴⁹ L'uniforme devient ainsi un élément de légitimation dans des circuits culturels de plus en plus normés. Comme l'explique Hmad, gérant de la troupe Aḥwach dans le village d'Imsker dans la commune de Toughmart, cette exigence s'est intensifiée :

« Avant, on s'intéressait moins à la forme. Aujourd'hui, les vêtements internes doivent être tous en blanc et les babouches toutes jaunes. Chaque danseur doit porter un

⁷⁴⁷ Entretien avec Hassan, Gérant de la troupe Aḥwach Tiznit basée à Casablanca. Réalisé à Mohammedia, le 24 mars 2024.

⁷⁴⁸ *Ibid.*

⁷⁴⁹ Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (Édition originale : *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982).

*turban, et des xnajer ou des armes symboliques sont ajoutés autour des ceintures ou des épaules »*⁷⁵⁰

Cette attention accrue portée aux codes vestimentaires souligne non seulement une volonté de valoriser l'esthétique du spectacle, mais aussi une adaptation aux exigences du regard extérieur dans un marché culturel de plus en plus concurrentiel.

Brahim, membre de la troupe d'*Ahnaqqar* du village Imi n T'zgi « *Izourane n'ouarghen* » revient sur cette transition :

*« Au début, nous dépannions avec ce que chacun avait. La première étape de notre professionnalisation a été de faire confectionner une tenue commune pour tous les membres de la troupe »*⁷⁵¹

Il insiste sur le fait que cette homogénéité ne relève pas d'un simple souci visuel, mais d'une nécessité fonctionnelle :

*« Quand les danseurs portaient des tenues aléatoires, il était difficile de les distinguer de l'audience. Cela perturbait l'harmonie et la précision des mouvements. Maintenant, Rayss est clairement identifiable, le poète et les danseurs aussi »*⁷⁵²

La distinction vestimentaire stricte entre les performeurs et le public rompt avec la logique d'inclusion qui prévalait dans les anciens cercles de danse villageois, où chacun pouvait rejoindre la chaîne chorégraphique sans préparation particulière. Aujourd'hui, l'uniformisation des tenues agit comme un marqueur visuel d'une nouvelle grammaire performative, où le corps costumé devient un « corps scénique », porteur d'un message codifié destiné à être vu, évalué, reconnu. Cette évolution ne relève pas uniquement d'un souci esthétique : elle témoigne d'une tension plus profonde entre la volonté de préserver la symbolique collective de l'Aḥwach et la nécessité de s'adapter aux attentes de la scène urbaine et institutionnelle. Dans ce contexte, l'uniforme devient un outil de légitimation : il assure la cohérence visuelle du groupe, renforce sa crédibilité, et lui permet d'entrer dans les circuits de reconnaissance culturelle et patrimoniale. Mais il joue aussi un rôle structurant à l'intérieur même du groupe, en matérialisant les hiérarchies internes entre Amriyess, poètes, et danseurs-chanteurs. Le vêtement ne se contente donc plus d'inscrire les corps dans la

⁷⁵⁰ Entretien avec Hmad, fondateur et dirigeant du groupe Itran n'OuArghen du village Imsker, réalisé à Arghen, le 5 octobre 2018.

⁷⁵¹ Entretien avec Brahim, membre de la troupe d'*Ahnaqqar* du village Imi n Tizgi « *Izourane n'ouArghen* ». Le 6 février 2019.

⁷⁵² *Ibid.*

tradition ; il devient un support de mise en scène du patrimoine, au croisement du rituel, du politique et du spectaculaire.

3.3.L'impact de l'enregistrement sonore

L'apparition de l'enregistrement sonore a marqué un tournant décisif dans l'histoire contemporaine de la musique amazighe. En rompant avec les cadres traditionnels de la transmission orale et de la performance communautaire, cette technologie a modifié en profondeur les conditions d'existence de l'Aḥwach et de l'ensemble du répertoire musical amazighe.⁷⁵³ Comme le souligne M. Oubenal dans ses recherches, c'est dans le Casablanca des années 1960 à 1980 que se cristallise ce bouleversement : la métropole devient le centre nerveux de la production musicale amazighe, attirant artistes, producteurs, distributeurs et marchands de disques dans un espace urbain en pleine expansion.⁷⁵⁴

Dans les quartiers comme Derb Sultan, Hay Mohammadi ou Ben M'Sick, une véritable économie culturelle se met en place autour des studios d'enregistrement (notamment les studios Sawt Al Maghrib, Tichkafilms, ou Oasis), des cafés musicaux, des comptoirs de distribution et des marchés informels du disque. Cette dynamique urbaine offre aux artistes venus du Souss, du Moyen-Atlas ou du Rif une opportunité inédite de professionnalisation. Ils y enregistrent leurs œuvres, se produisent dans les bars, les cabarets, les hôtels d'*Anfa* ou encore lors d'expositions à l'étranger, tout en se confrontant aux logiques du marché.⁷⁵⁵

L'enregistrement sonore permet ainsi de démocratiser l'accès à la musique amazighe.⁷⁵⁶ Grâce aux vinyles, cassettes puis CD, les productions de l'Aḥwach ou de *Tanḍamt* circulent bien au-delà de leur ancrage géographique d'origine, atteignant aussi bien les auditeurs marocains que les diasporas établies en Europe et aux États-Unis.⁷⁵⁷ Pour de nombreux artistes, sortir un disque devient un rite de passage vers la reconnaissance, une manière de s'inscrire dans une mémoire collective mais aussi dans un espace de visibilité nationale.⁷⁵⁸

Mais cette visibilité a un prix. Comme l'explique Rayss Outtaleb Lamzoudi :

⁷⁵³ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁷⁵⁴ Mohamed Oubenal, « *CaZa Amazigh* ». *Autour des musiques amazighes à Casablanca*, 2019. [Projet de recherche et performance exécutée à l'occasion du nouvel an amazigh au hall du cinéma Ritz à Casablanca, soutenu par l'atelier de l'observatoire].

⁷⁵⁵ *Ibid.*

⁷⁵⁶ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁷⁵⁷ Entretien avec Mohamed Ouchtain, vétéran de l'Aḥwach en île de France, réalisé à Paris le 15 février 2024.

⁷⁵⁸ Entretien avec Rayss Ouait Hmad Outtaleb Lamzoudi, Casablanca, le 02 décembre 2018.

« Avant, on chantait pour les gens qui étaient là, on voyait leurs visages, leurs réactions, ça nous donnait la force. Aujourd'hui, on enregistre dans une pièce fermée, on ne sait même pas qui va écouter. Ce n'est plus le même lien. On perd quelque chose d'essentiel »⁷⁵⁹

Le studio isole. Il fige. Il remplace la chaleur du cercle vivant par le silence de l'enregistrement.⁷⁶⁰ Le poète n'improvise plus devant une assemblée : il performe devant un micro, dans un cadre maîtrisé, parfois contraint par des ingénieurs du son et des producteurs en quête de produits formatés.

Lors de mon enquête ethnographique, plusieurs *Rways* et *Inddamen* ont confirmé cette impression : l'enregistrement introduit une forme de censure douce.⁷⁶¹ Le simple fait que chaque mot soit potentiellement archivable, rediffusé, sorti de son contexte, pousse certains artistes à réfréner leurs critiques sociales ou politiques. Les joutes oratoires de *Tanddamt* perdent alors de leur mordant, au profit de textes plus consensuels.⁷⁶²

Ce basculement rejoint la logique de rationalisation artistique décrite par M. Weber, où les formes culturelles se soumettent progressivement à des normes techniques, commerciales et esthétiques.⁷⁶³ L'évolution de l'Aḥwach enregistré de la performance rituelle à la piste de cassette s'inscrit dans ce glissement : standardisation du format, réduction de la durée, ajustement du tempo, équilibre sonore, mise en valeur du rythme au détriment parfois de la densité poétique.

À Casablanca, cette industrialisation est incarnée par des figures telles que Rays Sasbou, considéré par M. Oubenal comme le fondateur de l'école casablancaise de la performance amazighe (Tirruysa).⁷⁶⁴ Celle-ci se caractérise par une valorisation de la scénographie et des chorégraphies spectaculaires, dans une optique de séduction visuelle et d'adaptation au goût urbain. Mais l'entrée dans l'industrie du disque n'est pas sans heurts. M. Oubenal montre que de nombreux artistes amazighes ont été spoliés de leurs œuvres. Les producteurs, parfois sans scrupules, attribuent les chansons à d'autres interprètes, modifient les noms, ou refusent de verser des droits. C'est ce qu'a vécu le musicien Abdelwahed Hajaoui, dont une chanson a été

⁷⁵⁹ *Ibid.*

⁷⁶⁰ Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁷⁶¹ Entretien avec Rayss Ouait Hmad Outtaleb Lamzoudi, Casablanca, le 02 décembre 2018.

⁷⁶² Entretien avec Ahmed Assid. Réalisé à Rabat, le 01 mars 2022.

⁷⁶³ Max Weber, *Sociologie de la Musique : Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Éditions Métailié, 1998. P. 176

⁷⁶⁴ Mohamed Oubenal, « *CaZa Amazigh* ». *Autour des musiques amazighes à Casablanca*, 2019. [Projet de recherche et performance exécutée à l'occasion du nouvel an amazigh au hall du cinéma Ritz à Casablanca, soutenu par l'atelier de l'observatoire].

détournée. En réponse, il compose *Yafrou Uḥammam* (« Le pigeon s'est envolé »), morceau devenu emblématique d'une revanche morale, à l'instar de *Inas Inas* de Rouicha.⁷⁶⁵

Ces récits illustrent une tension permanente entre création, diffusion et marchandisation. Si l'enregistrement sonore permet une conservation précieuse des répertoires amazighes, il modifie en profondeur les logiques de production, de réception et de légitimation. L'artiste n'est plus seulement le porteur d'une mémoire partagée : il devient un acteur du marché culturel, pris entre patrimoine et produit, entre oralité incarnée et archive médiatisée.

Ainsi, l'enregistrement sonore n'est ni une menace homogène ni une panacée technique. Il constitue un espace de négociation où traditions, technologies et enjeux économiques se rencontrent et parfois s'opposent. La tension entre performance vivante et reproduction mécanique, entre transmission située et visibilité globale, définit aujourd'hui l'un des enjeux majeurs de la recomposition du rapport des artistes amazighes à leur héritage musical.

⁷⁶⁵ *Ibid.*

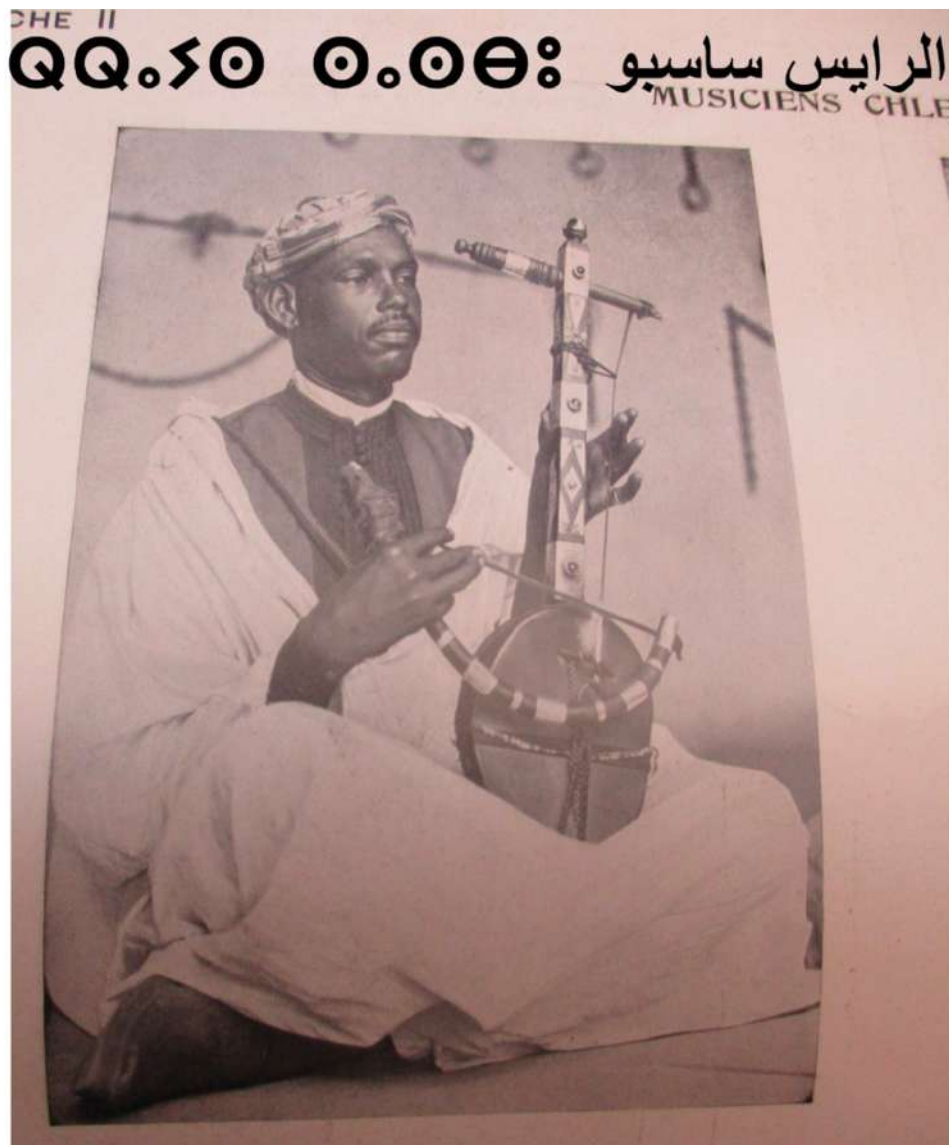


Figure 51 : Rayss Mohamed Sasbou portant un Rbab.
 Source : Image issue de la collection privée de Mohamed Oubenal du projet « Caza Amazigh », 2019.



Figure 53 : Montage de photographies issues de la collection privée de Mohamed Oubenal, illustrant différents aspects de la production musicale amazighe à Casablanca : studios d'enregistrement, disques rares et enseigne du Comptoir marocain de distribution des disques.

Source : supports visuels de la présentation de Mohamed Oubenal lors de la table ronde « La présence de la culture amazighe à Casablanca », organisée par l'association Casa Mémoire, Casablanca, 24 janvier 2025.

3.4. Les instruments et le rapport aux instruments

L'évolution des instruments utilisés dans l'Aḥwach constitue un prisme particulièrement éclairant pour analyser les mutations esthétiques, symboliques et pratiques qui traversent aujourd'hui les formes d'expression artistique amazighes. Il ne s'agit pas d'un simple glissement matériel, mais d'un processus plus profond, qui interroge la charge symbolique des matériaux, le lien aux pratiques artisanales, les nouvelles contraintes de la performance contemporaine, ainsi que les dynamiques de transmission culturelle en contexte urbain.

Historiquement, les instruments de l'Aḥwach, en particulier *Tallunt* (ⵜⴰⵍⵍⵓⵏⵜ), le *Rbab* (ⵔⵔⵔ), *Ganga* (ⵎⵓⵔⵓ), et *taewwadt* (ⵜⴰⵉⵡⵡⴰⵢⵜ), étaient fabriqués à la main à partir de matériaux naturels comme le bois, la peau de chèvre ou de vache, selon des techniques artisanales transmises de génération en génération. Ces objets, produits dans le cadre d'une économie de subsistance, incarnaient un savoir-faire communautaire profondément enraciné dans un rapport sensoriel et cosmologique à la nature.

Parmi les gestes associés à la performance, l'usage du feu pour chauffer les membranes des tambours revêtait une dimension à la fois fonctionnelle, sociale et symbolique. Bien au-delà de sa valeur utilitaire, le feu agissait comme un opérateur de transition : il rassemblait les membres de la communauté autour d'un foyer commun, créait un espace liminal entre quotidien et festivité, et ouvrait un temps suspendu, celui du rituel. Dans ce sens, il fonctionnait comme ce que V. Turner appelle un « marqueur de liminalité », c'est-à-dire un dispositif symbolique qui inscrit le collectif dans un temps autre, un temps de transformation, d'inversion ou de régénération.⁷⁶⁶ Le feu dans les sociétés traditionnelles, comme le souligne également M. Eliade, n'a jamais été un élément anodin : il sacralise l'espace, relie l'homme au cosmos et réactive une temporalité mythique.⁷⁶⁷ Dans le cadre de l'Aḥwach, il ne se réduit pas à sa fonction utilitaire éclairer l'espace, réchauffer les corps ou chauffer les instruments. Il devient le cœur battant de la performance, un foyer autour duquel se ravive le sentiment d'appartenance, se transmet la mémoire collective et se synchronise le rythme du groupe. Le feu purifie les peaux, rassemble les présences, mais surtout, il réactive un lien ancestral entre l'Aḥwach, son territoire et la communauté qui l'incarne.

Pour reprendre les mots d'*Amyar* :

⁷⁶⁶ Victor Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing, 1969.

⁷⁶⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane : L'essence des religions*, Paris, Gallimard, 1957.

« Le feu, c'est notre tambour silencieux. Même quand les mains se taisent, c'est lui qui bat encore. On ne peut pas danser l'Aḥwach sans le feu : il éclaire nos visages, nous rappelle la force de la nature et il appelle nos anciens à nous rejoindre »⁷⁶⁸.



Figure 54 : *Échauffement des instruments au feu par un membre d'une troupe de l'Aḥwach lors d'une célébration communautaire.*

Source : Photographie de l'auteure, Imi n Tizgi, terrain, 20 juin 2018.

Avec l'urbanisation et la professionnalisation croissante des troupes, cette matérialité s'est vue progressivement transformée. Les contraintes liées aux scènes urbaines, temps de préparation limité, interdiction d'allumer du feu dans les salles, enchaînement rapide des prestations ont conduit à l'adoption d'instruments industriels, souvent fabriqués en plastique ou en métal. Si ces matériaux offrent une durabilité accrue et un coût réduit, ils entraînent également une altération notable de la qualité sonore ainsi qu'une perte de densité symbolique. Comme le souligne Abdellah, fondateur et dirigeant de la troupe *Itbirn'OuArghen* à Casablanca :

« Avant, chaque instrument avait une histoire. On savait qui l'avait fabriqué, avec quelle peau, à quel moment de la saison. Aujourd'hui, tu achètes ça au marché comme un jouet. Ça fait du bruit, oui, mais ça ne vibre pas pareil »⁷⁶⁹

⁷⁶⁸ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

Ce témoignage met en lumière une rupture sensible entre une sensorialité ancrée dans la mémoire collective et artisanale et une pratique désormais conditionnée par les normes de la scène urbaine et les impératifs du marché culturel. Si cette substitution résulte d'une adaptation pragmatique aux contextes urbains : festivals, mariages, événements institutionnels, elle interroge en profondeur l'évolution du lien affectif et corporel à la musique, ainsi que la place du geste artisanal dans la transmission de l'Aḥwach.

Le rapport des praticiens à leurs instruments a également connu une transformation profonde. D'après les récits recueillis au cours de cette enquête ethnographique, plusieurs anciens praticiens expérimentés de l'Aḥwach insistent sur l'intensité du lien affectif et quotidien qui les unissait autrefois à leurs instruments. *Amyar*, chef de tribu et vétéran respecté de l'Aḥwach, confie :

« À notre époque, le musicien traînait au quotidien avec son instrument, car il le considérait comme une partie de lui-même. Aujourd'hui, l'instrument n'est plus qu'un outil qu'on utilise et qu'on range ou qu'on fait circuler entre les mains »⁷⁷⁰.

Ce glissement de l'instrument perçu comme objet intime à un outil fonctionnel reflète une mutation plus profonde du rapport sensible à la musique. Il s'inscrit dans une dynamique plus large de transformations des régimes d'attachement entre musiciens et instruments. Cette évolution fait écho aux analyses de M. Oubenal, qui rappelle que les Imdyazen du Rif entretenaient avec leurs instruments une relation quasi mystique, allant jusqu'à les orner de talismans (ḥruz).⁷⁷¹ Dans cette perspective, l'instrument dépasse la simple fonction d'outil matériel pour devenir un prolongement du corps et un support de puissance rituelle. M. Oubenal écrit : « Ce musicien professionnel fusionne avec son instrument à tel point qu'il peut y jouer jusqu'à ce qu'il n'ait plus de force »⁷⁷² Cette profondeur d'engagement est illustrée par un témoignage recueilli par Fouad Azarual, cité par Oubenal, qui révèle la portée quasi sacrificielle de ce lien incarné : « L'un des musiciens interviewés par Fouad Azarual raconte qu'il a une fois joué au 'adjūn jusqu'à blesser sa main. Il n'a vu le sang sur son

⁷⁶⁹ Entretien avec Abdellah, fondateur et dirigeant du groupe Itbir n'OuArghen basé à Casablanca. Réalisé à Casablanca, le 5 octobre 2018.

⁷⁷⁰ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁷⁷¹ M.Oubenal, *op. cit.*, p. 131.

⁷⁷² *Ibid.*

instrument que bien plus tard et il garde toujours cet instrument chez lui. Le lien de sang créé entre le musicien et son instrument ne peut plus être rompu »⁷⁷³.

À travers ce récit, l'instrument apparaît comme le réceptacle d'un engagement total physique, émotionnel et spirituel, désormais mis à l'épreuve par les logiques contemporaines de standardisation, d'optimisation et de reproductibilité. De prolongement identitaire, il tend à devenir objet interchangeable, désacralisé, soumis aux exigences d'efficacité des scènes urbaines. Ce basculement met en lumière la tension croissante entre mémoire incarnée et rationalisation contemporaine des pratiques artistiques.

T. Ingold parle de « memory of gestures » pour qualifier les objets artisanaux qui cristallisent les gestes, les relations et les contextes dans lesquels ils ont été produits.⁷⁷⁴ Les instruments traditionnels de l'Aḥwach, dans leur matérialité même, incarnaient cette mémoire gestuelle. Leur disparition progressive au profit d'instruments standardisés reflète une érosion de cette mémoire incorporée, au bénéfice d'une musique plus fonctionnelle mais moins enracinée. Toutefois, cette mutation n'est pas univoque. Certains groupes résistent à la standardisation en continuant de fabriquer leurs instruments selon des savoir-faire traditionnels, en maintenant les techniques d'entretien qui leur sont associés, ou en valorisant leur usage dans les contextes ruraux. Comme c'est le cas de Brahim de la troupe *Izourane n'ouArghen* :

*« Nous, on préfère garder les instruments fabriqués au village. Mon oncle m'a appris à tendre la peau et à reconnaître le bon bois. C'est comme ça que le son reste vivant, et que les anciens nous respectent »*⁷⁷⁵.

D'autres, insérés dans le milieu urbain, tentent de réintroduire des pratiques anciennes comme le chauffage des tambours, la décoration personnalisée ou encore le nommage de l'instrument en les investissant de gestes symboliques et de discours patrimoniaux, dans une volonté de réenchanter la performance contemporaine. Comme l'explique Hassan, membre fondateur de la troupe Aḥwach Tiznit de Casablanca :

« On ne peut plus faire du feu sur scène, mais on essaie de garder les gestes d'avant. Avant de venir, chacun chauffe son instrument chez lui, on essaie de retrouver un peu

⁷⁷³ *Ibid.*

⁷⁷⁴ Tim Ingold, *Lines. A Brief History*, London-New York, Routledge, 2007.

⁷⁷⁵ Entretien avec Brahim, membre de la troupe d'Aḥnaqqar du village Imi n Tizgi « Izourane n'ouArghen ». Le 6 février 2019.

*la chaleur de l'Assays. On veut que ça sonne juste, mais surtout que ça vibre comme là-bas. En tout cas, on fait comme on peut et avec les moyens du bord »*⁷⁷⁶

La transformation du rapport aux instruments peut ainsi être lue comme une tension entre mémoire incarnée, efficacité technique et logique de marché, entre rituel et spectacle. Elle rejoint, en ce sens, les réflexions de Judith Beckersur les liens entre musicalité, émotion et corporéité : « lorsque les instruments cessent d'être vécus comme des partenaires, c'est toute la dimension sensorielle et affective de la performance qui se voit reconfigurée. »⁷⁷⁷

En somme, l'évolution des instruments dans la pratique de l'Aḥwach est révélatrice d'un processus plus large d'adaptation des formes traditionnelles aux exigences contemporaines à l'ère de l'urbanité. Elle témoigne à la fois de la résilience et de la vulnérabilité des patrimoines vivants face à la modernité : résilience, dans la capacité de certains groupes à s'adapter pour préserver un son, une esthétique et une dynamique collective ; vulnérabilité, face à la désymbolisation des pratiques et à l'érosion des liens affectifs et gestuels qui faisaient autrefois la richesse incarnée de la tradition.

Tableau comparatif entre quelques les instruments traditionnels et modernes dans l'Aḥwach.

Caractéristiques	Instruments traditionnels	Instruments modernes
<i>Matériaux utilisés</i>	Bois, cuir naturel (chère, vache)	Plastique, métal, matériaux synthétiques
<i>Qualité sonore</i>	Sonorité caude, profonde et authentique	Sonorité plus métallique, moinsnuancée
<i>Symbolisme</i>	Forte dimension rituelle et identitaire	Fonctionnel, diminution/perde de charge symbolique
<i>Contexte d'usage</i>	Assays, contexts villagois	Scène urbaine, festivals, mariages en ville
<i>Coût</i>	Élevé (fabrication artisanale)	Moindre (production industrielle)
<i>Lien avec le musicien</i>	Lien intime, quotidienne, Presque spirituelle	Usage ponctuel, lien utilitaire

⁷⁷⁶ Entretien avec Hassan, Gérant de la troupe Aḥwach n'Tiznit basée à Casablanca. Réalisé à Mohammedia, le 24 mars 2024.

⁷⁷⁷ Judith Becker, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.



Figure 55 : *Tallunt traditionnel artisanal en bois et en peau animale.*

Source : Photographie de l'auteure, Imi n Tizgi, terrain, 21 juin 2018.



Figure 56 : *Tallunt moderne, de fabrication commerciale, fabriqué en peau synthétiques et matériaux plastiques.*

Source : Photographie de l'auteure, Casablanca, 2 septembre 2019.



Figure 57 : *Ganga traditionnel artisanal fabriqué en bois et en peau animale.*

Source : Photographie de l'auteure, Arghen, terrain, 21 juin 2018.

Figure 58 : *Ganga traditionnel artisanal fabriqué en bois et en peau animale, personnalisé et porté.*

Source : Photographie de l'auteure, Arghen, terrain, 21 juin 2018.



Figure 59 : *Instrument de percussion moderne, de fabrication commerciale, en peau synthétique, plastique et métal, remplaçant la Ganga sur les scènes urbaines.*

Source : image en ligne, consultée le 7 juin 2025.
URL : <https://share.google/images/o6CV9kTv6wRO2BY2H>

3.5. Les considérations monétaires et enjeux financiers

L'intégration progressive de l'Aḥwach dans les logiques économiques contemporaines constitue l'un des marqueurs les plus significatifs de sa transformation. D'une pratique communautaire enracinée dans l'entraide, le partage et la gratuité rituelle, l'Aḥwach tend à devenir une pratique artistique de plus en plus professionnalisée, encadrée par des conditions matérielles explicites et insérée dans des circuits marchands. Ce basculement ne relève pas d'un simple changement de régime économique, mais signale une recomposition plus profonde des rapports sociaux, des critères de reconnaissance symbolique et des motivations à l'engagement artistique.

Autrefois, la participation à une troupe Aḥwach relevait d'un système de don et de contre-don, tel que l'a analysé M. Mauss.⁷⁷⁸ Dans les sociétés traditionnelles, les échanges matériels et symboliques ne sont jamais strictement gratuits ni purement économiques : ils s'inscrivent dans un ensemble de relations d'obligation mutuelle, fondées sur trois dimensions indissociables : donner, recevoir, rendre. Ce que M. Mauss nomme la « triple obligation » implique que chaque don crée un lien social durable entre les individus et les groupes.⁷⁷⁹ Dans ce cadre, les pratiques culturelles comme l'Aḥwach n'étaient pas marchandées, mais offertes en tant que signes de reconnaissance, de participation collective, et de cohésion sociale. Il ne s'agissait pas de transactions ponctuelles, mais de gestes qui engageaient symboliquement les personnes dans des cycles d'échange et de réciprocité différée, consolidant ainsi l'appartenance à une communauté morale. Comme le formule *Amyar*, rencontré à Arghen :

« Avant, on chantait pour Dieu, pour nos ancêtres, et pour la joie de se retrouver.

*L'idée de demander de l'argent aurait été presque inconcevable, voire honteuse »*⁷⁸⁰

Cette logique du *don rituel*, associée à des valeurs de solidarité communautaire, tend à s'effacer sous l'effet d'une double dynamique : la raréfaction des ressources locales d'une part, et la reconfiguration des espaces de performance (urbains, institutionnels, médiatiques) d'autre part. Dans les entretiens réalisés, plusieurs chefs de troupes évoquent la nécessité de « fixer un prix » pour couvrir les déplacements, la logistique ou encore « la fatigue

⁷⁷⁸ M. Mauss, *Essai sur le don*.op. cit.

⁷⁷⁹ *Ibid.*

⁷⁸⁰ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

accumulée». Brahim, membre la troupe Aḥwach Izouran N'OuArghen, insiste sur l'importance des discussions préalables :

*« On ne peut pas venir danser à l'aveugle. Il faut qu'on sache où on dort, qui paie le transport, et combien on va recevoir. Sinon, on n'est plus dans le respect »*⁷⁸¹

Ce tournant monétaire peut être interprété à la lumière de la notion de rationalisation développée par M. Weber, selon laquelle les pratiques sociales tendent à se conformer à des logiques d'efficacité, de calcul et de prévisibilité.⁷⁸² L'Aḥwach contemporain n'échappe pas à cette dynamique : il se plie désormais à des calendriers fixés par la saisonnalité des festivals et des mariages durant l'été, il obéit à des formats temporels contraints par les programmations officielles, et il suppose une gestion anticipée des coûts liés aux déplacements, aux cachets des artistes et aux exigences logistiques. En d'autres termes, une pratique autrefois située dans un cadre rituel souple et communautaire se trouve aujourd'hui enchâssée dans des temporalités marchandes et institutionnelles, où la performance devient un événement planifié et contractualisé plutôt qu'un moment spontané de sociabilité villageoise.⁷⁸³

À mes yeux, la monétarisation de l'Aḥwach ne signe pas l'effacement de sa dimension rituelle ou identitaire. Bien que les opinions divergent à ce sujet : certains y voient une dérive marchande, d'autres une forme de survie, je considère qu'elle révèle avant tout une capacité d'adaptation à des contextes socio-économiques mouvants, tout en maintenant un équilibre fragile entre valeurs ancestrales et réalités contemporaines. La rémunération, loin d'être un indicateur de dénaturaion, peut apparaître comme un levier de visibilité, de dignité et de reconnaissance, à condition qu'elle ne vienne pas dissoudre le socle éthique et symbolique sur lequel cette tradition s'est historiquement construite.

⁷⁸¹ Entretien avec Brahim, membre de la troupe d'Aḥnaqqar du village Imi n Tizgi « Izourane n'ouArghen ». Le 6 février 2019.

⁷⁸² M. Weber, *Sociologie de la Musique*, op. cit p. 176.

⁷⁸³ Données empiriques recueillies dans le cadre d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2024 auprès d'une vingtaine de militants amazighes, de vétérans de l'Aḥwach et de présidents d'associations culturelles amazighes à Arghen, à Casablanca et en Île-de-France.

3.6. Paroles et contenus

L'évolution contemporaine de l'Aḥwach ne saurait être saisie sans une analyse approfondie des transformations discursives qui affectent ses contenus poétiques. Historiquement, les poèmes chantés ou *Tanḍāmt* formaient le noyau critique et mémoriel de la performance. Ils constituaient des espaces d'énonciation où s'exprimaient les tensions sociales, les aspirations collectives et les conflits d'ordre spirituel ou politique. Pendant la période coloniale comme dans les premières décennies de l'après-indépendance, les poètes de l'Aḥwach jouaient un rôle central au sein de leurs communautés : ils incarnaient ce que A. Gramsci appelle des « intellectuels organiques », c'est-à-dire des figures enracinées dans une classe ou un groupe social, qui participent activement à la formation de sa conscience collective et à l'expression de ses luttes.⁷⁸⁴ À travers leurs poèmes, ces poètes portaient des récits de résistance, de solidarité tribale, de critique implicite du Makhzen, mais aussi de célébration de la terre et du sacré. Leur parole, à la fois esthétique et politique, agissait comme un levier symbolique de cohésion et de mobilisation. Comme l'explique *Amyar* :

*« Les poètes à notre époque évoquaient la religion, l'agriculture, les rapports sociaux, et même le Makhzen. C'étaient des voix libres, écoutées avec patience et respect »*⁷⁸⁵

Aujourd'hui, ces fonctions critiques persistent, mais dans des modalités reconfigurées. L'Aḥwach s'inscrit dans des dynamiques de transformation, s'adaptant à de nouveaux contextes sociaux et à des publics élargis. Les thématiques abordées au sein des performances ne se limitent plus aux registres traditionnels liés à l'amour, à la terre ou à la religion : elles reflètent désormais les mutations profondes du tissu sociopolitique marocain. Des sujets contemporains tels que la cherté de la vie, les migrations, la précarité des jeunes, ou encore les mouvements citoyens comme la campagne de boycott « #muqāṭi'ūn » lancée en 2018 contre certaines grandes marques perçues comme abusant de leur position dominante trouvent une résonance dans les compositions poétiques chantées lors des rassemblements communautaires. Dans la même optique, M. Oubenal rapporte le cas du chanteur Lahcen Anir, qui adapte ses chansons à l'actualité pour capter l'attention du public : il compose ainsi *Dyid n'tgoulla* à l'occasion d'*Id Yennayer*, puis *LAmyarba* en réponse aux tensions

⁷⁸⁴ Antonio Gramsci, *Cahiers de prison*, Paris, Éditions Gallimard, 1996, vol. 2, notamment les passages sur les intellectuels, p. 101-120.

⁷⁸⁵ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

régionales, ou encore *Zéro Mika*, une parodie critique sur les campagnes de sensibilisation.⁷⁸⁶ À travers cette stratégie de diffusion ciblée, Anir incarne une nouvelle forme d'engagement artistique, souple, connectée et largement médiatisée.

Lors de mon terrain ethnographique à Arghen, en 2018, j'ai été témoin d'une scène particulièrement éloquente à ce sujet. Lors du festival Annakhil, le poète Abdou Tata, figure très estimée dans la région, a improvisé un poème en Tachlhit, dont la traduction en darija m'a permis de saisir l'ampleur du propos : il y exprimait sa fierté face à l'union des Amazighes dans la mobilisation populaire « #muqatī'ūn » y voyant une preuve de leur poids dans la société et de leur capacité d'influence collective. Cette forme de poésie engagée n'est pas nouvelle dans l'Aḥwach, mais elle trouve ici une nouvelle portée dans l'espace public contemporain. Un habitant d'Arghen m'a confié à ce sujet :

« 'Abd Ou Tata, c'est quelqu'un qu'on écoute même sans micro. Quand il parle, c'est comme si c'était le village entier qui parlait »⁷⁸⁷

Un autre épisode relaté par les habitants d'Arghen m'a confirmé la portée politique subtile de sa parole poétique. Quelques années avant 2018, lors d'un autre événement, 'Abd Ou Tata aurait, à travers des vers métaphoriques et soigneusement formulés, interpellé les responsables politiques présents sur l'état de délabrement d'un pont vital pour la région. Selon les récits locaux, ce poème reçu par les autorités comme un message politique mais ferme aurait suscité une réaction concrète, alors que les doléances directes des habitants étaient restées sans réponse durant des années, les travaux de réhabilitation du pont auraient été lancés peu après la performance.

Cet exemple illustre la puissance toujours vive de la parole poétique dans l'Aḥwach, qui demeure un instrument d'interpellation politique, de médiation sociale et de représentation symbolique, même dans un contexte de modernité avancée. À travers des formes renouvelées, l'Aḥwach continue ainsi d'articuler une mémoire collective tout en investissant les enjeux du présent.

Cependant, ces pratiques cohabitent aujourd'hui avec une évolution marquée vers une esthétisation du geste au détriment du contenu poétique. La priorité accordée à la performance visuelle, danse synchronisée, costumes spectaculaires, mise en scène codifiée

⁷⁸⁶ M. Oubenal, *op. cit.*, p. 177.

⁷⁸⁷ Carnet de terrain : échanges informels avec des membres de la communauté *Iṣelḥiyn*, jeune et plus anciens à Arghen, Ouarzazate, Casablanca, Mohammedia, Rabat et Paris.

tend à reléguer au second plan le message critique porté par la poésie *Tanḍamt*. *Amyar* le déplore :

« *Aujourd'hui, les jeunes veulent surtout voir danser. Ils ne prennent plus le temps d'écouter les poèmes* »⁷⁸⁸

Cette évolution peut être lue à la lumière des travaux de W. Benjamin dans lesquels il démontre comment la médiatisation d'une œuvre modifie son aura, sa fonction sociale et sa réception.⁷⁸⁹ Dans le cas de l'Aḥwach, la captation audiovisuelle, les formats scéniques réduits et les impératifs de rythme imposés par les festivals ou les plateformes numériques altèrent la relation intime et collective entre poète et public. La performance poétique, autrefois co-construite dans un cadre de réciprocité émotionnelle et de mémoire partagée, tend à devenir un produit culturel standardisé, formaté pour séduire une audience fragmentée, souvent déconnectée des enjeux communautaires initiaux.

Cette métamorphose soulève une interrogation essentielle : peut-on encore parler d'Aḥwach si l'essence même de la parole poétique, vecteur de transmission critique, d'éthique collective et de mémoire vivante, se dissout dans la logique du spectacle ?

En somme, l'évolution des paroles et des contenus dans l'Aḥwach reflète les tensions entre tradition orale, critique sociale et exigences contemporaines de performativité. Si certains y voient un appauvrissement symbolique, d'autres y perçoivent une stratégie d'adaptation nécessaire à la survie de l'art. Il ne s'agit donc pas d'opposer une authenticité figée à une modernité décriée, mais de comprendre les mécanismes à l'œuvre dans la reformulation d'un patrimoine vivant, sans cesse recomposé au contact du monde.

⁷⁸⁸ Entretien avec *Amyar*, chef de tribu à la commune de Toughmart. Réalisé au village d'Imi n Tizgi, le 01 mai 2018.

⁷⁸⁹ W. Benjamin, *Op. cit.*



Figure 60 : Compilation de pochettes de CD de poètes-chanteurs et poétesses itinérantes amazighes.

Source : magazine TeQuel 2021, [Rrways : la voix des poètes amazighs itinérants], consultée le : 2 mars 2024. URL : https://test.telquel.ma/2021/02/05/rrways%E2%80%89la-voix-des-poetes-amazighs-itinerants_1710143

3.7. Réseaux sociaux, vidéos et recomposition symbolique



Figure 61 : *Femme amazighe en tenue traditionnelle, concentrée sur son téléphone, assistant au festival Ennakhil.*

Source : Photographie de l'auteure, Tourghmart, terrain, 3 mai 2018.

L'émergence des réseaux sociaux et la généralisation de la vidéo numérique ont profondément modifié les modalités de visibilité, de transmission et de reconnaissance des pratiques artistiques amazighes, et en particulier des *Rways* et de l'*Aḥwach*. D'abord inscrit dans un espace-temps ritualisé et ancré localement, l'*Aḥwach* se retrouve désormais projeté dans des circuits de diffusion globale où les logiques de l'image, de l'audience et de la viralité redéfinissent ses cadres symboliques.

YouTube, Facebook, TikTok et Instagram sont devenus des vecteurs privilégiés de circulation des performances de l'*Aḥwach* filmées lors de festivals, mariages et rassemblements communautaires. Ces vidéos, souvent prises sur le vif par des amateurs ou des membres des troupes elles-mêmes, permettent une visibilité inédite de cette tradition au-delà des frontières

locales.⁷⁹⁰ « Ce sont mes enfants qui filment maintenant. Moi je danse, je chante, mais c'est eux qui mettent les vidéos sur YouTube ou Facebook. Ils me disent : « Baba, les gens doivent voir ça, même ceux qui vivent loin. » »⁷⁹¹, me confie Hassan. Elles touchent des publics urbains, diasporiques, ou simplement curieux, et contribuent à inscrire l'Aḥwach dans le registre du patrimoine vivant contemporain.⁷⁹²



Figure 62 : Photo Facebook de la troupe Aḥwach France-Tiznit.

Source : de la troupe Ahwach-France-Tiznit, consultée le 3 juin 2025.

URL : <https://www.facebook.com/photo/?fbid=560281896139503&set=a.560281879472838>

Toutefois, cette mise en visibilité numérique entraîne des effets ambivalents. D'un côté, elle favorise la préservation de certaines séquences performatives, crée des archives visuelles accessibles, et renforce la légitimité de troupes souvent marginalisées dans les circuits culturels officiels.⁷⁹³ Elle permet également une forme de réappropriation identitaire,

⁷⁹⁰ Données empiriques recueillies dans le cadre d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2024 auprès d'une vingtaine de militants amazighes, de vétérans de l'Aḥwach et de présidents d'associations culturelles amazighes à Arghen, à Casablanca et en Île-de-France.

⁷⁹¹ Entretien avec Hassan, Gérant de la troupe Aḥwach Tiznit basée à Casablanca. Réalisé à Mohammedia, le 24 mars 2024.

⁷⁹² Entretien avec Mohamed, chef de la troupe Aḥwach Tiznit France en région parisienne, réalisé à Paris le 7 novembre 2024.

⁷⁹³ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

notamment pour les jeunes générations amazighes, qui y voient un marqueur de fierté culturelle dans un contexte de mondialisation. Comme le souligne Yassine, étudiant originaire d'Agdz installé à Casablanca et actif sur TikTok :

*« Moi, même si je ne joue pas Ahwach, je publie ses vidéos pour montrer que notre culture est toujours vivante. C'est une manière de dire : nous sommes là, nous avons une langue, une histoire, une musique à nous »*⁷⁹⁴

Pour beaucoup, cette appropriation des outils numériques devient un acte affirmatif, à la fois culturel et politique, face à une standardisation des références identitaires.⁷⁹⁵ D'un autre côté, cette exposition médiatique s'accompagne d'un processus de reformatage : les performances sont souvent écourtées, sélectionnées selon des critères esthétiques adaptés aux attentes des plateformes (rythme rapide, costumes colorés, moments spectaculaires), et montées de manière à capter l'attention d'un public numérique fragmenté.⁷⁹⁶ Ce phénomène tend à favoriser une logique de consommation culturelle immédiate, au détriment de la profondeur symbolique, poétique et rituelle du répertoire. Comme le souligne Walter Benjamin, « l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » perd une partie de son aura ce lien unique qui la rattache à son contexte d'origine, à sa charge sacrée et à son ancrage communautaire.⁷⁹⁷ Dans le cas de l'Ahwach, cette perte d'aura se manifeste par une dissociation progressive entre l'acte performatif et ses fonctions sociales : la danse et la musique deviennent des objets visuels exportables, parfois déconnectés de leur sens initial. La parole poétique se trouve marginalisée, le rythme prime sur le contenu, et le geste chorégraphique tend à primer sur l'intention symbolique.⁷⁹⁸

Cette recomposition symbolique ne relève pas uniquement d'une altération. Elle témoigne aussi d'une capacité d'adaptation stratégique : les troupes apprennent à maîtriser les codes numériques, à créer des pages officielles, à interagir avec les internautes, à documenter leurs activités, à prospecter de nouveaux clients ou à décrocher des contrats de prestation, et, dans

⁷⁹⁴ Carnet de terrain : échanges informels avec des membres de la communauté *Iṣelhiyn*, jeune et plus anciens à Arghen, Ouarzazate, Casablanca, Mohammedia, Rabat et Paris.

⁷⁹⁵ Entretien avec Hassan, Gérant de la troupe Ahwach Tiznit basée à Casablanca. Réalisé à Mohammedia, le 24 mars 2024.

⁷⁹⁶ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

⁷⁹⁷ W. Benjamin, *op. cit.*.

⁷⁹⁸ Observations terrain issues d'une enquête ethnographique menée entre 2018 et 2025 dans la région d'Arghen en Anti-Atlas, à la ville de Casablanca et en Île-de-France.

certains cas, à revendiquer leur place dans les processus de reconnaissance patrimoniale.⁷⁹⁹ Ainsi, certaines troupes comme Aḥwach France-Tiznit, observé en Île-de-France, utilisent les réseaux sociaux non seulement pour diffuser leurs prestations, mais aussi pour transmettre des messages politiques, éducatifs ou linguistiques en faveur de la culture amazighe.⁸⁰⁰

En somme, les réseaux sociaux semblent participer à une redéfinition des frontières entre l'intime communautaire et la sphère publique médiatisée dans l'Aḥwach. Ils offrent un espace de diffusion, de débat, de mise en scène de soi, mais aussi de reformulation identitaire. Cette numérisation ne signifie pas la disparition de la tradition ; elle ouvre au contraire un nouveau champ de négociation entre authenticité performative et modernité médiatique, où se rejouent les rapports au territoire, à la mémoire collective et à la visibilité culturelle.

4. Ethnographie d'un Aḥwach sur une scène urbaine casablancaise



Figure 63 : Groupe Aḥwach du village de Tamgounssa lors d'une rencontre à Casablanca.

Source : Photographie de l'auteure, Casablanca, terrain, 2 décembre 2018.

⁷⁹⁹ Données empiriques recueillies dans le cadre d'une enquête ethnographique conduite entre 2018 et 2025 auprès d'une vingtaine de militants amazighes, de vétérans de l'Aḥwach et de présidents d'associations culturelles amazighes à Arghen et à Casablanca.

⁸⁰⁰ Entretien avec Mohamed, chef de la troupe Aḥwach Tiznit France en région parisienne, réalisé à Paris le 7 novembre 2024.

Le 2 décembre 2018, dans l'effervescence discrète d'un dimanche casablancais, j'assiste à une rencontre communautaire amazighe d'un genre particulier. Organisée par l'association du village de *Tamgounssa*, cette journée de « communication et de rapprochement » a réuni des habitants originaires de plusieurs régions de l'Anti-Atlas, parmi lesquels certains venus de la région d'Arghen, installés à Casablanca ou déplacés spécialement depuis leurs villages pour l'occasion. Certains ont parcouru des centaines de kilomètres pour être là. D'autres n'avaient pas vu leurs voisins depuis des années. Dans cette salle impersonnelle de la métropole, l'ambiance se transforme rapidement en celle d'un véritable retour au village.

Dès l'entrée, le dispositif impressionne par sa rigueur et sa chaleur humaine. Des jeunes souriant.es, organisé.es, investi.es accueillent les invités, les guident, leur demandent de s'enregistrer : nom, prénom, village d'origine. Une table voisine récolte les dons pour l'association. Tous les gestes sont polis, codifiés. Des volontaires vêtu.es de gilets jaune et orange fluo aident les participant.es à s'orienter et à trouver leur place dans la salle. Les femmes s'installent d'un côté, les hommes de l'autre, une disposition jamais imposée mais manifestement intériorisée.



Figure 64 : *Vue de la salle de spectacle lors de la rencontre de Tamgounssa à Casablanca.*

Source : Photographie de l'auteure, Casablanca, terrain, 2 décembre 2018.

Dans la salle, l'ambiance est à la fois solennelle et joyeuse. Les enfants courent entre les rangées, les grands-mères se retrouvent, les tenues sont soignées, les bijoux brillent. On

entend les éclats de voix, les rires étouffés, l'agitation des retrouvailles. Le début annoncé pour 14h est retardé à 16h30, une temporalité souple, ancrée dans l'attente collective.

Le discours d'ouverture du président de l'association de Tamgounssa, prononcé en *TAšelhit* puis en arabe, est simple, chaleureux, teinté d'émotion. Il rappelle que ce rassemblement vise à « rapprocher les uns des autres et maintenir cette union qui fait toute la force des Amazighes » Un homme en costume, une femme en tenue amazighe traditionnelle, tous deux en *TAšelhit* assurent l'animation. Le choix exclusif de la langue amazighe donne le ton : ce moment est fait par et pour la communauté.

La scène se transforme ensuite en tribune : les présidents des associations de Tamgounssa, d'Imi n Tizgi et d'autres, ainsi que les représentants de la fédération d'Arghen y exposent leurs projets, leurs inquiétudes, et leurs appels adressés aux responsables politiques présents. Le mot « union » revient souvent. Le micro circule longuement dans la salle. Les interventions se multiplient, avec une majorité d'hommes mais aussi plusieurs femmes, encouragées explicitement par le président de l'association. Il insiste : « *La femme dans notre région a une grande valeur. Elle doit s'impliquer. Elle est la force de demain.* »

Parmi les préoccupations évoquées, celle des déchets et de la pollution de l'eau suscite une vive attention. Le président de l'association d'Imi n Tizgi alerte sur les pratiques à risques : « Brûler les déchets, ce n'est pas une solution. L'oasis pourrait prendre feu. » Tous appellent à la mobilisation, à la sensibilisation. L'esprit de concertation prévaut. Les mots sont simples, les enjeux sont lourds.

Entre les interventions, les pauses café s'apparentent à des rituels. Dans le hall, hommes et femmes se retrouvent, séparés mais réunis dans une agitation joyeuse. Le thé coule à volonté, les plateaux débordent de gâteaux, et les discussions fusent dans un mélange de tachelhit, d'arabe et de rires. Les visages rayonnent de ces retrouvailles longtemps attendues. Au cœur de cette effervescence, Rayss Aït Outtaieb Lamzoudi, invité d'honneur, attire une foule compacte. Chacun veut une photo, un mot, un souvenir. Je ne le connaissais pas encore, mais l'effervescence autour de lui m'intrigue. Impressionnée, je demande à mes voisins qui il est, et l'on me raconte, avec admiration, qu'il s'agit d'un grand poète et chanteur amazighe. Je m'approche alors, me faufile parmi les admirateurs, et patiente qu'il se libère. Lorsqu'il se tourne enfin vers moi, je lui explique que je mène une recherche sur l'Aḥwach. Il m'écoute avec attention, puis, dans un sourire doux et plein de modestie, me répond simplement : « Bien sûr, avec plaisir. »

Mais l'apogée de la journée se joue ailleurs, dans un moment que tout le monde semble attendre : l'entrée du groupe Aḥwach.

« Aucun rassemblement n'est complet sans Aḥwach », me dit Abdellah, chef du groupe Itbirn'OuArghen. Et de fait, dès les premiers tambours, l'atmosphère bascule. Les corps se dressent, les rythmes ancestraux envahissent l'espace. Les spectateurs ne sont plus des observateurs, ils vibrent, ils battent des mains, certains entonnent les *joutes de Tanḍāmt en* écho. Dans cet instant suspendu, l'Aḥwach s'incarne comme une réactivation collective de la mémoire.

Interrogé sur le rôle de cet art dans ce type de rencontre, le président de la fédération d'Arghen est catégorique : « Aḥwach est un repère identitaire chez nous, *Imazighen*. Qui dit culture amazighe dit Aḥwach. Ce genre d'occasions, comme vous le voyez bien, sert justement à faire revivre cet art qui fait partie de nous, de notre histoire et de toute notre existence même. »

Il ajoute que des compétitions d'*Ahnaqqar* sont organisées chaque année par la fédération pour stimuler la jeunesse, avec un jury et des prix symboliques. Un effort de patrimonialisation communautaire, au service de la transmission.

À travers cette scène casablancaise, l'Aḥwach se donne à voir sous une forme recomposée : à la fois rituel de retrouvailles, espace de parole politique, et performance identitaire vivante. C'est un art déplacé, mais non déraciné ; une pratique adaptée, mais encore profondément habitée. Il réunit, il rassemble, il fait battre le cœur d'une communauté entre modernité urbaine et mémoire villageoise.

Conclusion

L'adaptation de l'Aḥwach à l'espace urbain ne saurait être réduite à un simple déplacement géographique ou à la reproduction figée d'un héritage rural ; elle constitue une reconfiguration culturelle profonde, façonnée par les dynamiques sociales, spatiales et symboliques propres au contexte urbain.

À travers l'analyse des dynamiques migratoires, des formes scéniques émergentes et des dispositifs de médiatisation, ce chapitre a montré que l'Aḥwach urbain constitue un espace en tension, à la fois lieu d'ancrage identitaire et laboratoire de réinvention. Dans un

environnement marqué par la fragmentation des espaces communautaires, la standardisation esthétique et les logiques de marché, cette pratique s'inscrit dans un processus de négociation constante entre fidélité à la tradition et adaptation aux cadres contemporains de reconnaissance et de visibilité.

Le passage de l'*Assays* à la scène urbaine, loin d'être anodin, transforme profondément les modalités de la performance. Il redéfinit les temporalités, les spatialités, les gestuelles, mais aussi les structures internes des troupes et les rapports au public. Le recours à la forêt, la standardisation des costumes, l'enregistrement sonore, les formes d'engagement associatif et la diffusion sur les réseaux sociaux contribuent à l'émergence d'une esthétique nouvelle, hybride, façonnée par les contraintes de la ville autant que par la volonté de préserver un patrimoine immatériel.

Ce chapitre s'est attaché à déconstruire les lectures nostalgiques ou déclinistes associées à l'Aḥwach en milieu urbain, en proposant une lecture plus nuancée de sa transformation comme processus d'adaptation active aux nouveaux contextes sociaux, spatiaux et culturels. Plutôt que d'y voir une simple perte d'authenticité, une nouvelle génération de jeunes *Iṣelḥiyn* citadins investit l'Aḥwach comme un vecteur d'identification, de transmission et de réinvention. Cette transformation révèle d'une capacité d'adaptation remarquable, où les acteurs de l'Aḥwach : danseurs, poètes, musiciens, responsables associatifs deviennent les médiateurs d'un patrimoine en mouvement. Ils reconfigurent les règles de la performance, négocient les normes du marché culturel et s'inscrivent dans de nouveaux espaces de légitimation, tout en réactivant des formes de sociabilité et de mémoire collective.

L'ethnographie d'une performance à Casablanca a permis d'incarner ces dynamiques dans une expérience sensible : gestes ritualisés, émotions partagées, répertoires poétiques réactualisés, interactions codifiées entre générations. Elle donne à voir une tradition vivante, stratifiée, en constante réécriture, où la ville devient non pas un lieu d'effacement, mais un catalyseur de réinvention.

L'Aḥwach urbain s'affirme donc comme une pratique culturelle en transit, traversée par des logiques de continuité, de visibilité, de résistance et de reterritorialisation. Il incarne cette capacité des cultures orales à se recomposer sans se dissoudre, et à produire du sens dans des espaces où elles étaient historiquement marginalisées. Étudier cette mutation, c'est comprendre comment les pratiques héritées du monde rural ne disparaissent pas en ville, mais

s'y reconfigurent, selon des logiques sociales, politiques et esthétiques propres à la modernité amazighe contemporaine.

Chapitre 9 : Décentrer le regard : L'Aḥwach en Île-de-France : (ré)invention d'une pratique amazighe en contexte diasporique

Introduction :

Depuis les années 1960, l'Île-de-France est devenue l'un des principaux foyers de la migration amazighe en Europe. Ce mouvement migratoire s'inscrit dans le cadre des accords franco-marocains de main-d'œuvre et du recrutement massif opéré par Félix Mora⁸⁰¹ pour les houillères du Nord et de Lorraine. En quelques décennies, des dizaines de milliers d'hommes originaires des régions du Souss, de l'Anti-Atlas et du Haut-Atlas majoritairement amazighophones s'installent durablement en France, comme mineurs, ouvriers, travailleurs du bâtiment ou des services urbains.⁸⁰² Ce premier mouvement, à dominante masculine et ouvrière, a été suivi par d'autres vagues migratoires aux profils variés, incluant des parcours liés aux études, au regroupement familial ou à la mobilité professionnelle. Cette implantation a donné naissance à un espace diasporique dense, structuré autour de réseaux familiaux, de dynamiques associatives et de pratiques culturelles réactualisées.⁸⁰³

Toutefois, comme l'a récemment souligné E. Aboulkacem lors d'une table ronde sur « *les expressions artistiques amazighes à l'épreuves de la migration* », certaines formes d'arts amazighes ont circulé bien avant les grandes vagues de migrations postcoloniales. Il évoque notamment le cas des acrobates *Sidi H'mad ou Moussa*⁸⁰⁴, documentés en Europe dès le XVIII^e siècle, qui ont formé de véritables familles artistiques itinérantes. Installés très tôt en Europe et aux États-Unis, certains d'entre eux furent intégrés aux expositions dites

⁸⁰¹ Félix Mora (1926-1995) était un militaire français devenu recruteur de main-d'œuvre pour les Charbonnages de France dans les années 1950 et 1960. Il est largement connu pour avoir organisé le recrutement massif de travailleurs marocains, en particulier amazighophones originaires du Sud du Maroc (Souss, Haut-Atlas, Anti-Atlas), pour les envoyer travailler dans les mines de charbon du Nord et de Lorraine.

⁸⁰² Données empiriques recueillies lors d'une enquête ethnographique en région parisienne entre 2023 et 2025.

⁸⁰³ *Ibid.*

⁸⁰⁴ Les *Sidi H'mad ou Moussa* sont une confrérie d'acrobates et de performeurs amazighes originaires principalement de la commune de *Tazeroualt*, dans la province de Tiznit, au sud du Maroc. Liés à des traditions maraboutiques et soufies, ils sont connus pour leurs démonstrations spectaculaires alliant acrobaties, danses rituelles, chants et maîtrise corporelle. Leur nom fait référence à deux figures symboliques, Sidi H'mad et Sidi Moussa, souvent associées à des formes de baraka (bénéiction) et à une filiation spirituelle. Regroupés en troupes mobiles, ils se produisent dans les villages, lors des fêtes religieuses ou saisonnières, mais aussi dans les grandes villes. Leurs performances s'inscrivent à la fois dans le registre du divertissement populaire et dans un imaginaire mystique amazigh où le corps devient vecteur de force, d'endurance et de sacré.

« indigènes », témoignant d'une présence amazighe dans les circuits artistiques internationaux bien avant les grandes migrations contemporaines.⁸⁰⁵ Ce contrepoint invite à nuancer l'idée selon laquelle la présence des arts amazighes à l'étranger serait strictement liée aux migrations de travail du XX^e siècle, en révélant des formes plus anciennes de mobilité et de visibilité artistique.

Dans ce contexte, les traditions amazighes ne sont pas simplement conservées comme un patrimoine « en exil », mais elles deviennent des espaces actifs de négociation identitaire, d'adaptation contextuelle et d'innovation créative. Parmi elles, l'Aḥwach, pratique chorégraphique et poético-musicale collective emblématique du Haut-Atlas, de l'Anti-Atlas et du Souss occupe une place singulière. Codifié et ritualisé, il articule oralité poétique, rythmes percussifs et spatialisation collective du corps dans un cadre communautaire précis.⁸⁰⁶ En tant que langage corporel et sonore profondément enraciné, son déplacement dans l'environnement urbain de la banlieue parisienne interroge à la fois sa capacité de persistance, et les modalités de sa transformation dans un nouvel espace social, institutionnel et symbolique.

Mais que devient cette pratique lorsqu'elle traverse les frontières ? Comment s'adapte-t-elle aux nouvelles conditions de production et de réception ? Quels effets cette translation produit-elle sur ses dimensions rituelles, genrées, esthétiques et sociales ? Et surtout, comment les acteurs diasporiques, anciens performeurs, organisateurs, jeunes nés en France participent-ils à sa redéfinition ?

À partir d'une enquête ethnographique conduite entre 2023 et 2025 en Île-de-France, auprès de plusieurs troupes amazighes actives dans un cadre informel (sans statut juridique) et d'autres organisées en associations, ce chapitre propose d'explorer les formes contemporaines de reconfiguration de l'Aḥwach en contexte migratoire. Cette enquête repose sur six entretiens semi-directifs menés avec des acteurs aux profils variés : deux fondateurs de troupes Aḥwach en Île-de-France, dont un manager de troupe encore actif ; un jeune pratiquant de l'Aḥwach récemment arrivé en France ; ainsi que trois anciens performeurs investis dans les dynamiques associatives et les revendications liées à la cause amazighe. Les personnes rencontrées, âgées de 27 à 62 ans, ont partagé leurs expériences à travers des

⁸⁰⁵ Intervention de Aboukacem El Khatir lors de la table ronde « *L'expression artistique amazighe en contexte migratoire* », Salon international de l'édition et du livre, Rabat, 18 avril 2025.

⁸⁰⁶ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino, 2018.

entretiens d'une durée allant de 44 minutes à près de deux heures, complétés par de nombreux échanges téléphoniques informels. En mobilisant ces récits de vie et ces trajectoires militantes ou artistiques, il s'agira de rendre compte des logiques concrètes de transmission, d'adaptation, et parfois de tension, qui traversent cette pratique en diaspora. Par souci de confidentialité et en raison du nombre limité de troupes actives dans ce domaine, les noms des personnes interrogées, des structures associatives et des collectifs rencontrés ne sont pas mentionnés, dans le respect de la sensibilité des échanges et de la discrétion demandée par certains interlocuteurs.

Ma recherche s'inspire des travaux constructivistes et dynamiques de la culture et de la tradition en Afrique et au-delà. Elle s'inspire plus précisément des recherches classiques d'E. Hobsbawm et T. Ranger, qui ont montré que la tradition c'est pas figée, elle se fragmente, s'invente et/ou se réinvente, tout en conservant une force symbolique essentielle.⁸⁰⁷ C'est ce que J-F. Bayart a appelé « l'illusion identitaire » en rappelant que la tradition s'invente souvent autant qu'elle se raconte.⁸⁰⁸ Dans le cas spécifique du Maroc, H. Rachik a surtout bien relevé que la tradition ne se transmet jamais telle quelle : elle est toujours retravaillée au prisme des réalités sociales du moment.⁸⁰⁹

Dès lors, mon objectif est de comprendre comment, dans les périphéries franciliennes, l'Aḥwach s'affirme comme l'un des vecteurs par lesquels une ruralité amazighe persistante se manifeste, non pas comme reliquat figé, mais comme forme vivante, mobile et recomposée. Il s'adapte aux contraintes logistiques, aux scènes municipales, aux formats événementiels réduits, tout en conservant une charge émotionnelle et identitaire puissante pour ses praticiens. Des troupes informelles aux collectifs associatifs, en passant par les pratiques familiales lors de mariages, l'Aḥwach en diaspora reconfigure ses formes sans renoncer à son essence collective. Mon objectif est précisément de décentrer le regard porté jusqu'ici sur la pratique de l'Aḥwach à Casablanca, telle qu'analysée dans cette thèse, afin de mettre en lumière les formes que prend cette pratique en Île-de-France, à la croisée de plusieurs mondes : mémoire du village, rythmes de la migration, scène interculturelle française, précarité administrative et quête diasporique de reconnaissance amazighe.

⁸⁰⁷ Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

⁸⁰⁸ Jean-François Bayart, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.

⁸⁰⁹ Hassan Rachik, « Transmission culturelle et mutations sociales », dans *Asinag* [En ligne], 14 | 2019, p. 90. Mis en ligne le 01 avril 2022, consulté le 12 août 2023. URL: <http://journals.openedition.org/asinag/320>, p. 87.

L'analyse de chapitre s'articulera en trois temps : une première partie portera sur la reconfiguration du rituel dans le contexte urbain francilien, une seconde sur les formes d'organisation et d'engagement des troupes, et une dernière sur les défis contemporains de transmission et de légitimation.

1. Un Aḥwach recomposé : entre fidélité rituelle et adaptation contextuelle

Dans son contexte originel, l'Aḥwach constitue bien plus qu'un simple divertissement ou une forme artistique : il est un système d'expression codifié, alliant oralité poétique, rythmes percussifs, spatialisation collective du corps et symbolisme communautaire. Enraciné dans les régions du Haut-Atlas et de l'Anti-Atlas Marocains, il s'inscrit dans des pratiques festives mais aussi rituelles, au croisement des cycles saisonniers, des fêtes religieuses, des mariages et autres rassemblements collectifs. À la fois performatif et structurant, l'Aḥwach articule musique, danse et poésie selon des règles précises, tout en laissant place à l'improvisation. Comme le décrit M. Olsen, les fêtes, en tant que « lieux importants de créativité poétique », encadrent une diversité de chants dansés, souvent repris ou réinterprétés en fonction des circonstances et des genres, traduisant ainsi le lien étroit entre musicalité, ritualité et vie communautaire.⁸¹⁰ En clair, « l'économie rituelle de l'Aḥwach repose sur un équilibre subtil entre la distribution des rôles sociaux, l'ordre du chant, et la mise en scène collective du souvenir. Chaque geste, chaque prise de parole, chaque silence est chargé de mémoire »⁸¹¹

Le déplacement de cette pratique vers la France urbaine et plus spécifiquement vers l'Île-de-France, principal bassin de peuplement amazighe, n'a pas entraîné sa disparition. Au contraire, ce phénomène migratoire a catalysé une reconfiguration dynamique, qui s'inscrit dans une tendance plus large de persistance de la ruralité en milieu urbain. À l'image d'autres pratiques agricoles ou artisanales maintenues dans les périphéries des grandes villes (comme les jardins partagés ou les coopératives artisanales), l'Aḥwach témoigne d'une volonté des

⁸¹⁰ Miriam Rovsing Olsen, « Musiques berbères du Maroc », *Encyclopédie berbère*, vol. 32, 2010. document M146, mis en ligne le 11 novembre 2020, consulté le 14 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/662> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.662>

⁸¹¹ Bernard Lortat-Jacob, « L'ahwash berbère du Maroc », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 73-74 | 2013, mis en ligne le 11 mai 2015, consulté le 03 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/clo/2055> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.2055>

migrant.es de préserver un lien sensible au pays d'origine tout en composant avec les nouvelles conditions matérielles, sociales et spatiales.

Cette continuité s'appuie aussi sur un terreau associatif ancien et structurant. Depuis le début des années 1980, la présence amazighe en Île-de-France s'est illustrée par une mobilisation significative dans le secteur associatif, marquant un tournant décisif dans la préservation et la valorisation de la culture amazighe en milieu diasporique. Cet engagement initial s'est manifesté par des initiatives médiatiques comme les émissions radiophoniques sur Radio-G ou Beur FM, ainsi que par la création d'associations pionnières telles que *Aza-Amazigh* ou *Tamunt n Imazighen*, qui ont jeté les bases d'une prise de conscience identitaire en France.⁸¹²

Le début des années 2000 a été marqué par un élan de renouvellement du tissu associatif amazighe en France et surtout région parisienne, sous l'impulsion de l'arrivée d'étudiants marocains politisés, déjà engagés dans le Mouvement Culturel Amazighe (MCA) au sein des universités marocaines.⁸¹³ Parmi les structures émergentes, Tamaynut/France, fondée en 2002, se distingue par son engagement durable pour la promotion de la langue et de la culture amazighe. L'association Asays, animée par des militants comme Mohamed Bennana, figure notable du MCA en France, représente une autre initiative emblématique. Réunissant en grande partie une seconde génération de Franco-Amazighes, elle a su lier expression culturelle et engagement citoyen (écodéveloppement, tourisme alternatif), avant sa dissolution en 2009. D'autres collectifs ont également enrichi le paysage associatif amazighe, tels que *Tiwizi-Paris*, *Azwag*, *le Club Adlis* ou encore *Azal*, fondée en 2006 par des Amazighes originaires du Sud-Est marocain. *Azal* est à ce titre notable pour avoir initié le premier groupe de danse communautaire Aḥidous en diaspora, préfigurant l'émergence de dynamiques similaires chez les *Iṣelhiyn*.⁸¹⁴

Dès les années 1990, des troupes Aḥwach diasporiques commencent à émerger à l'initiative de figures communautaires issues de régions rurales marocaines, notamment du Souss. Si certaines s'inscrivent dans des cadres associatifs, d'autres se constituent de manière informelle, sans statut juridique, portées par des réseaux de proximité et des logiques de solidarité. Les profils des pratiquants souvent ouvriers, boulangers, livreurs ou coiffeurs illustrent la manière dont l'Aḥwach en contexte migratoire en France, est majoritairement

⁸¹² Enquête menée par Mohamed Ouchtain sur les associations Aḥwach à Paris, non publiée, enrichie par deux entretiens réalisés avec lui à Paris en 2024.

⁸¹³ Données empiriques recueillies lors d'une enquête ethnographique en région parisienne entre 2023 et 2025.

⁸¹⁴ Ces éléments s'appuient sur une enquête ethnographique conduite en région parisienne entre 2023 et 2025, incluant des entretiens semi-directifs et des échanges informels avec des membres d'associations amazighes et des praticiens de l'Aḥwach.

porté par des Amazighes, membres de la diaspora, souvent issus de milieux populaires, investis en marge des cadres institutionnels.⁸¹⁵

Mais l'Aḥwach pratiqué dans ce contexte n'est pas une copie fidèle du modèle villageois. Il s'agit d'un Aḥwach recomposé, qui évolue au contact des réalités urbaines, des exigences institutionnelles et des aspirations diasporiques. S'il est aujourd'hui ponctuellement programmé dans des festivals interculturels, des événements associatifs ou des salles municipales, c'est dans les mariages de la diaspora marocaine et parfois algérienne qu'il conserve sa plus grande vitalité. Ces célébrations, souvent transgénérationnelles et communautaires, constituent un espace privilégié où l'Aḥwach retrouve certaines de ses fonctions traditionnelles : mise en scène de l'appartenance, création d'un moment festif collectif, réactivation de la mémoire culturelle.⁸¹⁶

Toutefois, les scènes de performance sont transformées : là où, au Maroc, l'Aḥwach se déploie dans un espace circulaire au centre du village, il est ici généralement réorganisé en format frontal, souvent dans des salles polyvalentes ou des lieux privés adaptés. Cette reconfiguration spatiale influe sur la chorégraphie, les déplacements et même l'interprétation poétique, qui se fait plus accessible, parfois plus explicative, notamment pour les jeunes générations nées en France ou les invité.es non initié.e.s.⁸¹⁷

La durée des performances est aussi réduite : alors que dans leur forme originelle, les séquences peuvent durer plusieurs heures, voire toute une nuit, elles sont ici resserrées à une quinzaine de minutes ou un peu plus, pour s'adapter aux contraintes logistiques. Certains segments, comme les chants d'introduction (*talggawin*), les alternances poétiques, ou les moments de transe collective, sont supprimés ou abrégés. Le répertoire, quant à lui, est souvent sélectionné selon des critères de lisibilité : les poèmes à forte charge politique, ou trop spécifiques à une vallée ou un dialecte, sont écartés au profit de morceaux « pan-amazighes » valorisant l'unité, l'amour du pays ou la nostalgie de l'exil.⁸¹⁸

La configuration genrée des troupes Aḥwach varie fortement selon les contextes. Au Maroc, il existe une pluralité de formes : certaines régions privilégient des représentations séparées entre hommes et femmes, tandis que d'autres proposent des dispositifs mixtes ou

⁸¹⁵ Entretien ethnographique avec un fondateur d'une association culturelle amazighe, Saine Saint-Denis, Avril 2024.

⁸¹⁶ Entretien ethnographique avec un vétéran de l'Aḥwach et fondateur d'une troupe, Nanterre-ville, Janvier 2025.

⁸¹⁷ Ghadir Elidrissi Raghni, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghens de l'Anti-Atlas*, Mémoire de Master 2, Università degli studi di Torino, 2018.

⁸¹⁸ *Ibid.*

exclusivement féminins, notamment à travers des troupes dirigées par des *Rayssat*⁸¹⁹. Cependant, en Île-de-France, cette diversité apparaît largement réduite : les troupes observées lors de cette enquête sont toutes exclusivement masculines, et la présence de l'Aḥwach féminin est quasi absente, selon les constats récurrents exprimés au fil des entretiens menés. Quelques récits évoquent l'existence passée de troupes féminines ou d'interprètes ponctuelles, mais ces expériences semblent aujourd'hui exceptionnelles, marginales, voire interrompues.⁸²⁰

Cette rareté ne relève pas uniquement de l'absence de pratiquantes ou de contraintes organisationnelles : elle s'inscrit dans une logique de séparation des genres souvent imposée par le cadre social des événements, notamment les mariages, où les espaces réservés aux femmes et aux hommes restent généralement distincts. Selon plusieurs interlocuteurs, ce sont les organisateurs eux-mêmes qui refusent ou déconseillent toute mixité sur scène, considérée comme « inappropriée » au regard des normes culturelles en vigueur dans la diaspora. Loin d'être un choix assumé par les performeurs eux-mêmes, le maintien d'un Aḥwach strictement masculin répond donc avant tout à une attente sociale.⁸²¹

Ce constat ne constitue pas un jugement de valeur, mais une observation prudente issue du terrain. Il soulève néanmoins des pistes de réflexion sur les mécanismes de reconduction voire de durcissement des normes socio-culturelles genrées en contexte migratoire, parfois en décalage avec les transformations contemporaines observées au Maroc, notamment dans les milieux urbains. L'absence remarquée des femmes dans les prestations d'Aḥwach en France, alors même qu'elles occupent historiquement un rôle central dans certaines régions marocaines, interroge ainsi les modalités spécifiques de transmission culturelle et les réajustements normatifs à l'œuvre dans la diaspora.

Plus largement, ce processus de reconfiguration n'est ni linéaire ni consensuel. Certains leaders communautaires revendiquent une fidélité stricte à la forme originelle, tandis que d'autres optent pour des réinventions créatives et hybrides. Cette tension entre préservation et adaptation est constitutive d'un mécanisme diasporique d'appropriation, où la tradition devient un vecteur actif de réaffirmation culturelle. Dans cette perspective, l'Aḥwach

⁸¹⁹ Le terme *Rayssa* (pl. *Rayssat*) désigne une cheffe de troupe ou une artiste amazighe, souvent chanteuse et poétesse, issue du Sud du Maroc. Elle occupe un rôle central dans certaines formes musicales et poétiques traditionnelles, notamment dans les genres tels que l'Aḥwach et le Tazenart. À l'image de leurs homologues masculins appelés *Rways*, les *Rayssat* maîtrisent l'art de l'improvisation poétique et de la performance scénique, bien que leur visibilité historique ait été plus marginale et dépendante des contextes sociaux et régionaux.

⁸²⁰ Données de terrain, échanges informels, Paris - Chatelet, Novembre 2023.

⁸²¹ Données de terrain, entretien avec un chef de troupe Aḥwach, Paris, 24 mars 2025.

s'impose bien plus qu'un simple objet patrimonial : il se transforme en un champ d'expérimentation identitaire. Au-delà d'un simple héritage transporté, l'Aḥwach en Île-de-France se donne à voir comme un espace de négociation culturelle. Il permet de concilier mémoire collective et ancrage local, expression de l'amazighité et adaptation aux codes des scènes publique et privée française. L'analyse de ses transformations ne peut se limiter à une étude formelle : elle exige d'entrer dans le vécu des praticiens, leurs récits, leurs choix, leurs stratégies de transmission. C'est à travers ces voix, explorées dans les sections suivantes, que l'on peut saisir la densité affective, politique et organisationnelle de cette pratique en contexte migratoire.

2. Dynamiques collectives et formes de transmission de l'Aḥwach en diaspora

En Île-de-France, la pratique de l'Aḥwach ne s'est pas seulement maintenue par la volonté de quelques individus attachés à leur héritage culturel ; elle s'est inscrite dans des dynamiques collectives, portées par un tissu associatif amazighe dense et diversifié. Créées à partir des années 1980 et multipliées dans les décennies suivantes, ces associations sont devenues des acteurs clés dans la recreation des conditions sociales et matérielles nécessaires à la performance de l'Aḥwach en migration.⁸²²

Le rôle de ces structures ne se limite pas à une simple fonction logistique ou de rassemblement. Elles remplissent plusieurs missions complémentaires : d'une part, elles servent de catalyseur de transmission intergénérationnelle, en créant des espaces où les plus anciens peuvent initier les plus jeunes aux formes et aux codes de la danse et du chant ; d'autre part, elles permettent une visibilisation politique et culturelle de l'identité amazighe dans l'espace public français, en inscrivant des performances d'Aḥwach dans le cadre de festivals multiculturels, de journées de la diversité ou de commémorations communautaires.

Dans de nombreuses villes de la région parisienne, telles que Montreuil, Saint-Denis, Nanterre ou Argenteuil, les associations amazighes ont su tisser des liens avec les institutions locales (mairies, maisons de quartier, centres culturels) pour obtenir des lieux de répétition, du soutien ponctuel, et une certaine reconnaissance symbolique. À travers cette

⁸²² Ces éléments reposent principalement sur mes observations ethnographiques et entretiens menés en Île-de-France entre janvier et mars 2025, notamment auprès de membres de troupes Aḥwach implantées à Montreuil, Saint-Denis et Nanterre.

institutionnalisation partielle, l'Aḥwach change parfois de statut, passant d'une pratique communautaire informelle à une forme artistique légitimée, intégrée dans les politiques municipales de diversité culturelle.

Cependant, l'accès aux ressources institutionnelles reste inégal et fortement dépendant du contexte politique local. L'un de mes interlocuteurs interrogés, chef de troupe Aḥwach depuis 2013, témoigne ainsi : « *Quand c'était la gauche à la mairie de Clichy, on avait la salle gratuitement et à disposition au moins une fois chaque mois et même une fois toutes les deux semaines* »⁸²³ Ce type de soutien tend à s'estomper lorsque l'exécutif local change d'orientation, notamment dans les communes passées à droite, moins enclines à soutenir des initiatives issues de l'immigration ou perçues comme communautaires.

Par ailleurs, le capital relationnel joue un rôle non négligeable : les collectifs ou associations disposant de relais dans le monde associatif, municipal ou parlementaire accèdent plus facilement aux espaces, aux subventions et à la programmation culturelle. Comme le résume un autre extrait de l'entretien : « *Ceux qui ont des relations dans les mairies, au parlement ou connaissent des personnes influentes, ce qu'on appelle un peu les grosses têtes, ont facilement accès aux salles municipales gratuitement et sont invités à des événements* »⁸²⁴ Cette dépendance aux réseaux personnels et aux configurations politiques locales met en lumière les limites d'une reconnaissance culturelle encore fragile, souvent soumise à des dynamiques relationnelles et à des cadres institutionnels instables, une reconnaissance fondée davantage sur l'intermittence et les opportunités circonstanciées que sur une politique cohérente et durable de soutien à la diversité amazighe.

L'un de mes interlocuteurs a d'ailleurs établi un parallèle avec la situation au Maroc, soulignant que, des deux côtés de la Méditerranée, l'accès aux espaces culturels reste largement tributaire de l'existence de soutiens, de relais institutionnels ou de réseaux d'intermédiation. Sans établir de comparaison directe, il évoque un sentiment de continuité dans les pratiques : « *Ce n'est pas si différent là-bas : sans réseau ou appui local, il est tout aussi difficile d'accéder aux salles ou aux scènes culturelles* »⁸²⁵. Ce regard, à la fois lucide et mesuré, rappelle que les logiques d'accès à la visibilité culturelle peuvent parfois reproduire des asymétries de ressources, même en contexte migratoire.

⁸²³ Entretien avec un chef de troupe Aḥwach, Paris, 24 mars 2025.

⁸²⁴ Échanges informels, Paris - Chatelet, Novembre 2023.

⁸²⁵ Entretien ethnographique avec un vétérane de l'Aḥwach et fondateur d'une troupe, Nanterre-ville, Janvier 2025.

Par ailleurs, ces associations jouent un rôle fondamental dans la négociation des mémoires collectives et des identités plurielles : à travers la mise en scène de l'Aḥwach, elles racontent une histoire amazighe transnationale, tissée entre les villages de l'Atlas et les banlieues parisiennes. Les cérémonies organisées, qu'elles soient publiques ou privées, deviennent des moments de reconnexion symbolique, où les corps dansants rejouent l'appartenance au pays, à la communauté, mais aussi au territoire français. Il n'est pas rare, par exemple, que des mariages ou des fêtes de fin d'année soient ponctués par une performance d'Aḥwach introduite par un discours bilingue, liant fierté amazighe et reconnaissance envers le pays d'accueil. Mais la singularité de cette expression chorégraphique dépasse largement les seuls cercles communautaires : plusieurs troupes témoignent de sollicitations venues de publics non amazighes, parfois totalement étrangers à cette culture, comme des Français ou des couples mixtes séduits par la beauté visuelle et sonore de l'Aḥwach, découverte via les réseaux sociaux ou des vidéos en ligne. Dans ces contextes, la performance Aḥwach est souvent intégrée à la cérémonie comme une « touche culturelle » originale, limitée à une prestation courte et symbolique. Ce phénomène révèle la capacité de l'Aḥwach à produire une forme de fascination esthétique, tout en ouvrant un espace de médiation interculturelle inattendu.

Cette ouverture se manifeste également dans les collaborations ponctuelles avec d'autres communautés culturelles, notamment kabyles. Plusieurs troupes marocaines rapportent avoir été régulièrement invitées à se produire lors de mariages kabyles en Île-de-France, où les femmes du public, très à l'aise avec les formes dansées collectives, s'intègrent spontanément au cercle des danseurs Aḥwach. Cette capacité d'adaptation notamment féminine est perçue comme une reconnaissance implicite de la proximité stylistique entre certaines danses collectives nord-africaines, tout en révélant des différences profondes dans la manière dont les mixités de genre sont acceptées et pratiquées selon les contextes diasporiques.

Au-delà de l'Île-de-France, cette dynamique de circulation dépasse le cadre local : plusieurs troupes d'Aḥwach témoignent d'une forte mobilité culturelle, se produisant dans différentes régions françaises ainsi qu'en Belgique, où les sollicitations sont nombreuses, notamment de la part d'associations et de familles amazighes marocaines et kabyles. Avant la pandémie de COVID-19, ces déplacements étaient particulièrement fréquents ; ils reprennent progressivement depuis, malgré les contraintes logistiques. Cette mobilité illustre la capacité d'ancrage translocal de la pratique de l'Aḥwach, portée par les liens étroits entre les différentes composantes de la diaspora amazighe en Europe. Elle confirme également que,

bien qu'enraciné dans un imaginaire rural, l'Aḥwach s'adapte à des scènes migrantes plurilingues et urbaines, et s'inscrit pleinement dans l'économie festive diasporique contemporaine.

Dans cette dynamique de reconnaissance culturelle élargie, certains temps forts du calendrier Amazighe prennent une importance particulière en contexte diasporique. C'est notamment le cas de Yennayer (ⵝⵏⵏⵓⵢⵏⵉⵔ), le Nouvel An Amazighe, qui tend à devenir un moment rituel structurant dans l'agenda associatif. Bien au-delà de sa portée festive, Yennayer devient un rituel diasporique clé, mobilisé par les associations comme un espace de visibilité culturelle et de reconnaissance symbolique, tant à l'intérieur de la communauté qu'auprès des institutions locales. La performance de l'Aḥwach y est souvent centrale, entourée d'expositions, de repas collectifs, de lectures poétiques ou de prises de parole bilingues. Ces événements, organisés dans des salles municipales, des centres culturels ou des lieux associatifs, permettent non seulement d'affirmer une identité amazighe plurielle et transnationale, mais aussi de négocier une place dans l'espace public français à travers les langages de la fête, de l'histoire et de la mémoire. Yennayer devient ainsi un moment stratégique de mise en scène de la culture amazighe, où l'Aḥwach, en tant que pratique emblématique, fait le lien entre ancestralité revendiquée et citoyenneté vécue.

Cette logique de mobilisation culturelle ciblée se manifeste aussi dans des événements officiels tels que le Salon international de l'agriculture à Paris, où des troupes d'Aḥwach sont parfois sollicitées par des représentations diplomatiques marocaines, des ministères ou des délégations régionales pour assurer des prestations dans le pavillon marocain, au côté de la gastronomie et de l'artisanat, en tant que vitrine de la diversité culturelle du pays. Loin d'être perçue comme une instrumentalisation, cette participation est généralement bien accueillie par les troupes et les associations, qui y voient une occasion valorisante de faire entendre et reconnaître la culture amazighe dans un espace prestigieux et international.

Comme l'a souligné l'un de mes interlocuteurs, chef de troupe en région parisienne, la musique et les percussions attirent rapidement l'attention du public et contribuent à créer une atmosphère conviviale autour du stand marocain. L'Aḥwach, dans ce cadre, devient un point d'entrée sensoriel dans l'univers culturel du pays, une manière directe d'éveiller curiosité et attachement, aux côtés des autres symboles culturels du Maroc. Ce type de prestation donne aussi aux associations une opportunité de se positionner comme actrices légitimes de la représentation culturelle à l'étranger, tout en renforçant leur visibilité et leur crédibilité locale.

Mais cette visibilité institutionnelle ponctuelle révèle aussi un déséquilibre structurel : les troupes sont peu soutenues au quotidien, peinent à accéder à des dispositifs d'accompagnement artistique ou à une reconnaissance formelle (comme la carte d'artiste), et fonctionnent souvent dans la précarité. Elles restent largement invisibles dans le quotidien des politiques culturelles, rarement prises en compte dans leurs activités régulières, mais mobilisées de manière stratégique lorsqu'il s'agit de promouvoir une image du Maroc à l'international. Cette reconnaissance est donc ambivalente : symboliquement valorisante, car elle leur permet d'occuper ponctuellement des scènes prestigieuses, mais structurellement fragile, car elle ne s'accompagne pas d'un appui durable. Ce double statut, entre forte sollicitation lors des temps forts et absence de soutien dans les pratiques ordinaires, est vécu par les praticiens avec une forme de lucidité teintée de résignation. Conscients de l'instrumentalisation symbolique de leur art, ils expriment à la fois une fierté d'être visibles et une lassitude face à l'absence de reconnaissance durable.

Dans ces configurations, l'Aḥwach dépasse sa fonction artistique : il devient à la fois une interface diplomatique, vecteur de représentation symbolique, et espace d'expression identitaire. Réinvesti par les associations, les institutions marocaines et les praticiens eux-mêmes, il agit comme levier de médiation interculturelle et point d'ancrage communautaire dans un espace public où la culture amazighe reste encore en périphérie des priorités institutionnelles. Il cristallise ainsi une mémoire collective en mouvement, portée par ceux qui la vivent autant que par ceux qui la montrent.

En somme, les associations amazighes en Île-de-France apparaissent comme des incubateurs de recreation culturelle, au sein desquels l'Aḥwach, ne se fige pas mais se réinvente selon des logiques à la fois identitaires, politiques et pratiques. Cette recreation n'est pas une trahison de la tradition : elle en est l'extension, dans un contexte spatial, social et symbolique profondément transformé.

3. Transmissions incertaines et réinventions fragiles : entre mémoire incarnée, précarité artistique et quête de continuité

Dans les périphéries franciliennes, les pratiques diasporiques de l'Aḥwach ne se résument ni à une célébration figée de l'héritage ni à une simple prestation festive. Elles s'inscrivent dans un processus complexe de reterritorialisation symbolique et d'ajustement pragmatique, où transmission, innovation et contraintes s'entrelacent. L'analyse des récits recueillis auprès de quelques chefs de troupe et praticiens de l'Aḥwach ainsi que de membres d'associations culturelles amazighes actives en Île-de-France permet de mettre en lumière les modalités plurielles par lesquelles l'Aḥwach continue d'exister malgré l'absence de reconnaissance formelle, la précarité des moyens, ou les mutations générationnelles.

L'un des enjeux majeurs relevés par les praticiens est celui de la transmission intergénérationnelle. Si certains enfants de membres engagés manifestent un attachement profond à la pratique, notamment en participant aux célébrations locales et rassemblements du village lors de séjours au Maroc, leur implication et participation aux événements en France reste limitée par des contraintes organisationnelles strictes (nombre fixe de danseurs, refus d'accepter des participants non enregistrés, coût des déplacements). Cette tension entre volonté de transmission et barrières logistiques renforce une forme de transmission indirecte, fondée davantage sur l'exemplarité, la socialisation familiale et la mémoire partagée plutôt que sur un véritable apprentissage structuré. À cela s'ajoute la difficulté, pour les nouvelles générations, d'accéder à certains savoirs techniques, comme la maîtrise de la flûte pastorale (*lewwad*), aujourd'hui en voie de disparition dans la diaspora : seuls trois musiciens en France en assureraient encore la pratique. Faute de relève formée, certains envisagent de recourir à des enregistrements réalisés au village, insérant dans la performance diasporique des traces sonores du pays d'origine. Ce recours à la technologie témoigne autant d'une inventivité face aux contraintes actuelles que d'une rupture progressive avec les modes de transmission orale traditionnels, fragilisés par la disparition de certains savoirs techniques.

Dans ce contexte, la patrimonialisation de l'Aḥwach par les nouvelles générations prend tout son sens. Comme le souligne A. Skounti, le besoin de patrimoine n'apparaît souvent qu'avec la distance : la première génération, encore « baignée dans sa culture », n'éprouve pas la nécessité de ritualiser ou de préserver ce qui fait partie de son vécu quotidien. En revanche, les générations suivantes socialisées en France, éloignées du contexte villageois

réinvestissent l'Aḥwach comme un héritage à sauvegarder, à ritualiser, à matérialiser. Ce processus s'inscrit dans ce que A. Skounti nomme le « temps patrimonial »⁸²⁶ : un moment où l'objet ou la pratique, initialement utilitaire ou vécue, devient support de mémoire, signe identitaire et valeur symbolique à transmettre. Dès lors, les performances diasporiques ne sont pas seulement des actes artistiques ou festifs : elles deviennent des gestes patrimoniaux, expressions conscientes d'un besoin d'ancrage dans une histoire familiale, territoriale et culturelle que le temps et la distance ont rendu moins immédiate.

Face aux différents obstacles rencontrés par les troupes Aḥwach en diaspora, des formes de professionnalisation discrète émergent : création de cartes d'artiste, projets d'enregistrement au Maroc, structuration progressive des troupes. Ces initiatives, bien qu'actives, se heurtent au manque de soutien étatique tant au Maroc qu'en France et à l'absence de dispositifs adaptés aux artistes diasporiques. Les studios en France sont jugés inaccessibles financièrement, et la reconnaissance officielle, conditionnée à des critères difficilement atteignables, reste hors de portée. Comme le confie un praticien : « *Si on veut enregistrer, on ira au bled. Ici, c'est trop cher* »⁸²⁷

Mais l'écart entre les pratiques au Maroc et en diaspora n'est pas toujours à l'avantage des premières. Selon le témoignage recueilli, certaines troupes venues de Casablanca auraient exprimé leur admiration pour le degré d'organisation et de professionnalisation des troupes parisiennes. Ce constat met en lumière un renversement symbolique : là où la diaspora est souvent considérée comme périphérique ou déracinée, elle devient parfois un modèle, notamment en matière de logistique, ponctualité, coordination événementielle, ou rapport au public. Le sens du détail dans la gestion de l'entrée de la mariée, la synchronisation avec la *neggafa*⁸²⁸, l'adaptation aux attentes des clients, tout cela témoigne d'un savoir-faire développé au croisement de plusieurs cultures de l'événementiel. Ici la figure du manager, responsable de la logistique du groupe, incarne cette hybridation des compétences, entre tradition et professionnalisation.

Pourtant, cette rigueur organisationnelle et cette expertise accumulée restent largement invisibles et insuffisamment valorisées dans les politiques culturelles locales. Les obstacles à

⁸²⁶ Ahmed Skounti « De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines? », dans *Hespéris-Tamuda*, vol. XLV, 2010, p. 27.

⁸²⁷ Entretien avec un chef de troupe Aḥwach, Paris, 24 mars 2025.

⁸²⁸ La *neggafa* désigne, au Maroc, la maîtresse de cérémonie en charge de la préparation et de l'encadrement de la mariée lors des noces. Elle supervise les changements de tenues traditionnelles, les moments protocolaires et la coordination avec les prestataires (musiciens, traiteurs, photographes), assurant le bon déroulement de la fête selon les codes culturels et esthétiques locaux.

la pratique régulière sont nombreux : rareté des lieux de répétition, coûts élevés, exigences administratives. En l'absence de statut juridique, les collectifs informels peinent à accéder aux dispositifs de soutien, quand bien même ils sont sollicités pour représenter le Maroc lors d'événements officiels à forte visibilité. L'exemple du Salon de l'agriculture à Paris, où l'Aḥwach accompagne la gastronomie et l'artisanat marocains, illustre ce paradoxe : valorisé comme vitrine culturelle dans les moments forts, mais ignoré au quotidien dans les politiques de soutien culturel. Cette reconnaissance ponctuelle, bien qu'appréciée, laisse en suspens la question d'un ancrage structurel durable.

Dans ce contexte de contraintes, l'Aḥwach se voit doté d'une fonction de ressourcement symbolique qui dépasse sa dimension culturelle et son rôle festif : il devient un espace de retour symbolique au pays, une source de bien-être émotionnel et un moteur de cohésion. « *Quand on joue, même si on est fatigués après une semaine chargée de travail, on se sent comme si on était rentrés au bled* », affirme un vétéran de l'Aḥwach en Île-de-France. Cette charge affective transforme chaque performance en rituel de reterritorialisation symbolique, dans lequel la répétition du geste dansé, du rythme percussif, et de la circularité du groupe fonctionne comme une réactivation sensorielle de la mémoire collective. Cette plasticité de la tradition toujours en tension entre héritage et actualisation a été soulignée par plusieurs auteurs dont H. Rachik qui rappelle qu'elle ne se transmet jamais à l'identique, mais se reconfigure en fonction des contextes sociaux et affectifs contemporains. Dans cette perspective, la mise en scène de l'Aḥwach dans la diaspora ne relève ni d'une fidélité mimétique, ni d'une rupture : elle se situe dans un *entre-deux*⁸²⁹ créatif, où l'innovation se loge dans les marges celles du studio improvisé, de la flûte enregistrée, de l'alliance ponctuelle avec des troupes kabyles, ou de la participation à des mariages multiculturels.

Enfin, il convient de souligner l'absence de hiérarchisation conflictuelle entre les différentes expressions artistiques présentes dans l'espace diasporique : l'Aḥwach coexiste avec d'autres formes telles que le Gnawa, les danses kabyles, arabes, ou encore amazighes comme l'Aḥidous, sans qu'émerge une logique de concurrence explicite. Le choix d'un répertoire ou d'un format scénique dépend souvent des désirs du public, mais l'idée même de concurrence semble étrangère aux logiques des troupes rencontrées. Cela révèle une posture singulière : loin de revendiquer l'exclusivité, les porteurs de l'Aḥwach aspirent à en faire un pont vers l'autre, un geste hospitalier au sein de la diversité des mémoires migrantes.

⁸²⁹ L'expression « entre-deux » s'inspire du concept de « *third space* » développé par Homi K. Bhabha, qui conçoit la culture comme un lieu d'hybridation et de négociation identitaire, échappant aux binarismes fixes. Voir : Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

Conclusion

Loin d'un folklore figé, l'Aḥwach en Île-de-France apparaît comme une pratique en constante reconfiguration, nourrie à la fois par la mémoire du village et par les réalités de l'exil. Si le déplacement diasporique bouleverse les cadres spatiaux, sociaux et symboliques du rituel, il ne dissout pas pour autant sa portée. Il la déplace, la fragmente, mais aussi la réinvente dans les marges, à travers des bricolages organisationnels, des circulations informelles et des engagements affectifs durables. Les récits recueillis dans le cadre de cette enquête révèlent la richesse de ces reconfigurations, mais aussi leur fragilité : entre absence de reconnaissance institutionnelle, rareté des moyens de transmission, et poids persistant des normes culturelles dans un contexte migratoire.

Dans cette dynamique, l'Aḥwach n'agit pas seulement comme qu'un objet patrimonial déplacé, mais fonctionne aussi comme un lieu de ressourcement identitaire, un outil d'ancrage diasporique, et un espace d'invention culturelle. Qu'il soit pratiqué dans un salon de banlieue, sur la scène d'un festival, ou dans les coulisses d'un mariage, il maintient une puissance symbolique que ni l'éloignement géographique, ni l'usure du temps ne semblent altérer.

Mais ces dynamiques ne doivent pas masquer les inégalités d'accès aux ressources, les logiques d'invisibilisation, ou les hiérarchies symboliques qui traversent les scènes culturelles. Si l'Aḥwach est parfois sollicité dans des espaces de représentation nationale, il reste largement en marge des politiques culturelles pérennes en France comme au Maroc. Reconnaître la valeur de ces pratiques diasporiques suppose alors de dépasser les logiques de vitrine pour s'intéresser à ce qu'elles disent du vécu des migrant.es, de leurs attachements, de leurs tactiques de survie culturelle et de leur capacité à produire du sens depuis les marges.



Figure 65 : Photo d'une troupe de l'Ahwach en plein performace.

Source : une photo du photographe Youssef Aboutaleb, consultée en ligne le 9 septembre 2025.

URL : https://www.behance.net/gallery/137937879/MONOCHROME-PORTRAITS?tracking_source=search_projects|AHWACH+amazigh&l=1

Conclusion générale :

1. Récapitulatif des résultats de la thèse

Cette thèse s'est donnée pour objet l'analyse des transformations contemporaines des pratiques culturelles amazighes au Maroc, à partir d'une entrée privilégiée : l'Aḥwach. Cet art du spectacle poético-chorégraphique collectif, enraciné dans les montagnes du Haut-Atlas occidental et de l'Anti-Atlas, s'est révélé, au fil des terrains et des analyses, bien plus qu'un simple vestige folklorique. Il incarne un système symbolique complexe, où s'articulent geste, parole, mémoire et pouvoir. À travers lui, se rejouent les tensions du social, se transmettent des récits de soi et se négocient les identités amazighes dans un monde en mouvement.

La première hypothèse postulait que l'Aḥwach, bien qu'issu d'un ancrage rural et communautaire, ne disparaît pas avec la migration ou l'urbanisation mais qu'il se transforme et circule dans de nouveaux espaces sociaux. L'enquête a confirmé cette dynamique : à Casablanca, l'Aḥwach se déploie dans les forêts périurbaines comme espace de sociabilité communautaire, de retrouvailles et de convivialité ; sur les scènes urbaines, il devient objet de patrimonialisation et de mise en spectacle ; en diaspora, notamment en Île-de-France, il sert de ressource identitaire et de lien intergénérationnel. Dans chacun de ces contextes, la pratique se reformule activement, s'adaptant aux logiques locales sans perdre son rôle de vecteur de mémoire et d'identité.

La deuxième hypothèse considérait que les jeunes générations d'*Iṣelḥiyn* jouaient un rôle moteur dans cette (ré)invention. Les résultats montrent en effet que ces jeunes, souvent nés ou socialisés en ville, investissent l'Aḥwach comme un espace de visibilité et d'affirmation identitaire. À Casablanca, ils transforment la forêt en « territoire symbolique » où se rejoue l'appartenance villageoise, mais ils mobilisent également les scènes urbaines officielles : festivals, manifestations culturelles, fêtes nationales, comme autant d'arènes de reconnaissance et de légitimation. L'Aḥwach y est reformulé pour répondre à de nouveaux formats esthétiques, médiatiques et institutionnels, sans perdre sa fonction de lien communautaire. Par ailleurs, les jeunes acteurs se réapproprient la pratique dans des cadres privés ou festifs, notamment lors des mariages, où l'Aḥwach reste un rite de passage central, mais adapté aux conditions citadines. En diaspora, leurs troupes animent mariages, fêtes et événements associatifs, conciliant héritage et modernité. En hybridant la pratique avec des

codes urbains, numériques ou diasporiques, ces jeunes projettent l'Aḥwach dans l'espace public, où il devient à la fois une ressource de négociation identitaire et d'innovation culturelle. Cette visibilité permet non seulement de raviver un lien avec la communauté d'origine, mais aussi de renforcer les interactions avec d'autres groupes migrants, inscrivant ainsi l'amazighité dans le paysage multiculturel du pays d'accueil et contribuant à de nouvelles formes d'intégration symbolique.

La troisième hypothèse suggérait que l'inscription de l'Aḥwach dans des cadres associatifs et événementiels transformait en profondeur ses conditions de production et de réception. Les observations confirment que la formalisation à travers les troupes artistiques, festivals ou associations a des effets multiples : d'un côté, elle permet une reconnaissance institutionnelle et une visibilité accrue ; de l'autre, elle induit des processus de codification et de standardisation qui redéfinissent sa fonction sociale et symbolique. L'Aḥwach, issu de la tradition villageoise, est aujourd'hui investi comme objet patrimonial, mis en scène comme spectacle culturel, et parfois mobilisé comme un instrument politique de représentation de la diversité nationale.

La quatrième hypothèse affirmait que les jeunes artistes amazighes, y compris au-delà de l'Aḥwach, développaient des formes créatives d'adaptation qui relèvent moins d'une folklorisation que d'un véritable processus d'appropriation et de réinvention esthétique. Les résultats confirment que la création musicale contemporaine, qu'il s'agisse du JazzAmazighe de Meryem Assid, de la fusion tarifit-espagnole d'Ikram Essaghir, des univers hybrides de Hindi Zahra, des expérimentations rock de Jubantouja ou encore des explorations metal de Meteor Airlines, ne se limite pas à un prolongement formel de la tradition : elle en constitue l'une des expressions les plus significatives aujourd'hui. L'Aḥwach lui-même, lorsqu'il est repris sur scène, médiatisé ou investi par des collectifs diasporiques, devient le reflet de la manière dont les jeunes générations pensent et vivent leur culture. Ces reconfigurations ne sauraient être réduites à de simples variations esthétiques, elles constituent un observatoire privilégié pour saisir, au plus près, les nuances, les aspirations et les imaginaires de ces nouvelles générations.

Enfin, **la cinquième hypothèse** portait sur la spécificité identitaire des jeunes *Iṣelḥiyn* nés et socialisés en milieu urbain, dont les trajectoires révèlent une forme d'hybridité culturelle. Les résultats confirment cette perspective : ces jeunes entretiennent un lien affectif et symbolique fort avec leurs villages d'origine, mais leur quotidien est façonné par l'urbain, ses codes et ses dynamiques sociales. Ils inventent ce qu'on peut appeler un « nouveau chez-soi », situé

dans les marges des villes marocaines comme dans les quartiers diasporiques, où la culture, la langue, les récits familiaux, et l'Aḥwach, entre autres, s'érigent en supports à une appartenance sélective et recomposée. Cette hybridité se traduit autant par des œuvres artistiques spectaculaires que par des pratiques sociales et culturelles quotidiennes : choix linguistiques, formes de sociabilité, engagement associatif, circulation sur les réseaux sociaux, participation à des fêtes et à des célébrations communautaires adaptés aux conditions urbaines et migratoires.

Ainsi, l'ensemble des hypothèses trouve un écho dans les résultats de l'enquête : l'Aḥwach ne disparaît pas avec la migration ou l'urbanisation, mais se transforme et circule. Les jeunes générations en sont les moteurs, les associations et institutions le codifient, la créativité musicale l'élargit à de nouveaux horizons, et les identités hybrides urbaines et diasporiques l'ancrent dans une amazighité en devenir.

Ce parcours fragmenté révèle une tension fondamentale : celle qui oppose continuité et (ré)invention, ritualité et spectacularisation, ruralité persistante et urbanité en reconfiguration. Si la pratique de l'Aḥwach change de forme, d'espace et de temporalité, elle conserve une force structurante, parce qu'elle repose sur un principe fondamental : la co-présence corporelle et vocale d'un collectif. Cette co-présence, qu'elle s'exprime dans un *Assays tribal*, sur la scène d'un festival urbain, dans une salle des fêtes de banlieue parisienne ou dans un cercle de femmes chantant le passage nuptial, constitue le cœur vivant de l'amazighité performée.

Un apport original de cette thèse est d'avoir montré que la culture n'est pas seulement un héritage mais le cœur même de l'action collective amazighe. L'*Aḥwach* apparaît comme un vecteur de politisation indirecte, qui permet aux communautés de s'affirmer, de se rendre visibles et de revendiquer leur place dans l'espace public. Il constitue le squelette solide d'une identité qui ne se limite pas à une revendication nominale mais qui se vit, se danse et se chante. La nouvelle génération des *Iṣelḥiyn* urbains et diasporiques explore ces ressources de manière sélective et créative : en hybridant les formes, en diffusant la pratique via les réseaux sociaux, en transformant l'Aḥwach en symbole de résistance et de fierté.

Enfin, cette recherche contribue à mettre en lumière ce qui reste peu visible de la cartographie officielle des villes marocaines et européennes : l'amazighité comme expérience urbaine et diasporique. En documentant ces pratiques quelques fois marginalisées ou passées sous silence, la thèse propose une autre lecture de la ville : une lecture attentive aux marges, aux

minorités et aux dynamiques culturelles souterraines qui participent pourtant à la fabrique du commun.

Ainsi, cette thèse doctorale propose de (re)penser la tradition amazighe comme une praxis mobile, à la fois mémoire et devenir, racine et mouvement. L'*Aḥwach*, dans sa richesse chorégraphique, poétique et sociale, constitue un prisme analytique pour comprendre les dynamiques contemporaines de l'appartenance, de la transmission et de la mise en forme du social dans les sociétés amazighes et post-migratoires. Étudier ces formes de performativité sociale, c'est interroger ce que signifie « faire société » : construire du lien collectif, affirmer une appartenance et co-produire un monde commun à travers le geste, la voix et le rituel. Et peut-être est-ce là, dans ce lien entre rythme partagé et monde en commun, que réside la force politique la plus profonde de l'Aḥwach : celle de faire advenir, encore et encore, une communauté qui se pense, se ressent et se transmet en mouvement.

2. Limites de la recherche

Toute enquête ethnographique s'inscrit dans un cadre situé, traversé par des contraintes qui façonnent autant qu'elles limitent. Cette thèse n'y échappe pas : les conditions méthodologiques, linguistiques, matérielles, personnelles et professionnelles qui ont marqué son élaboration ont orienté le regard, dicté certains choix, et ouvert autant de possibles qu'elles en ont restreint. Les nommer ici, c'est en assumer la part constitutive.

Une première limite majeure réside dans la redéfinition progressive de mon terrain. Si ma recherche s'est initialement centrée sur le village d'Arghen, berceau familial et lieu d'ancrage culturel fort, les premières étapes de terrain m'ont rapidement conduite à Casablanca. C'est en ville, en effet, que se concentraient une grande partie des artistes, poètes, *Rways* et militants culturels que je cherchais à rencontrer. Ce déplacement de terrain, bien qu'enrichissant, a nécessité un important travail d'adaptation et de réorientation de mes axes d'enquête. Casablanca, que je connaissais peu, ne m'était ni familière ni aisément lisible : la taille de la ville, la dispersion géographique des acteurs, les difficultés d'accessibilité, les temps de transport souvent longs et aléatoires, ainsi que certaines contraintes liées à la sécurité, ont parfois limité mes capacités de mobilité et d'observation. La ville n'était plus un lieu périphérique, mais un espace central de la réinvention culturelle amazighe. Mais cet

espace urbain, foisonnant et fragmenté, imposait des ajustements méthodologiques constants et une grande souplesse d'enquête.

À Casablanca, il n'était pas facile d'identifier l'ensemble des troupes de l'Aḥwach. Très peu d'entre elles sont officiellement enregistrées en tant qu'associations ou groupes artistiques, ce qui a rendu difficile l'établissement de statistiques précises et d'un échantillonnage structuré. Les données produites dans le cadre de cette recherche s'appuient donc surtout sur des estimations qualitatives et des observations empiriques, sans prétention à l'exhaustivité.

Par ailleurs, cette thèse n'a bénéficié d'aucun financement spécifique, ce qui a constitué une contrainte significative. J'ai dû autofinancer mes déplacements, mes entretiens et mes séjours de terrain, tout en menant en parallèle une carrière professionnelle à temps plein dans le domaine de la coopération internationale. Cette situation de double engagement a nécessairement influé sur le rythme de la recherche, sur la disponibilité pour le terrain et sur la temporalité globale du doctorat, mené sur cinq années (entre 2020 et 2025). Elle a également engendré des périodes d'interruption et de distance avec le terrain, particulièrement lors de mon affectation à l'étranger entre mars 2022 et mars 2023, au cours d'une mission avec les Nations Unies en Tunisie.

Un soutien ponctuel m'a toutefois été accordé par le Centre Jacques Berque (CJB) dans le cadre d'un programme de mobilité pour jeunes chercheur.es, me permettant d'effectuer un séjour à Arghen à un moment clé de l'enquête de terrain, et de bénéficier d'un environnement de recherche stimulant.

La pandémie du COVID-19 a également constitué une limite structurelle. Inscrite en thèse en décembre 2019, j'ai vu mes activités de terrain interrompues dès les premiers mois, avec l'annulation de la quasi-totalité des événements culturels, des festivals et des rassemblements communautaires liés à l'Aḥwach. Cette coupure de près de deux ans a complexifié l'accès au terrain, retardé les entretiens et freiné le recueil des données ethnographiques. Face à ces contraintes, une partie des entretiens a dû être menée à distance, par téléphone ou via des applications de messagerie comme WhatsApp. Si ces échanges ont permis de maintenir un lien avec le terrain et de documenter certaines trajectoires malgré les restrictions sanitaires, ils ont toutefois limité l'observation directe de certaines pratiques, des interactions collectives et des dispositifs performatifs. Par ailleurs, certains groupes se sont reconstitués en ligne ou sur les réseaux sociaux, diffusant des vidéos, partageant des poèmes ou organisant des discussions collectives autour de l'Aḥwach. Ces dynamiques, bien que riches et révélatrices

d'un processus d'adaptation, n'ont pu être explorées dans le cadre de cette recherche, faute de temps et de moyens.

Une autre limite réside dans la rareté des références scientifiques spécifiquement consacrées à l'Aḥwach, tant sur le plan historique que dans ses évolutions récentes. Si la culture amazighe, ses formes musicales et ses dynamiques identitaires ont été largement explorées, les études portant sur l'histoire de l'Aḥwach, ses origines, son inscription dans le temps long, ainsi que ses reconfigurations contemporaines en milieu urbain et diasporique demeurent peu nombreuses. À cette rareté s'est ajouté un problème structurel d'accès aux ressources numériques : l'absence d'abonnement institutionnel à des plateformes académiques comme Cairn ou JSTOR m'a contrainte à jongler avec les moyens disponibles, empruntant parfois les identifiants de collègues doctorants disposant d'un meilleur accès. Cette difficulté a rendu nécessaire l'identification de bibliothèques, de réseaux académiques et de ressources alternatives pour compléter la documentation. Quant à la rareté des références scientifiques, elle a renforcé la nécessité d'élaborer un cadre théorique interdisciplinaire, en mobilisant des travaux en anthropologie de la performance, sociologie des migrations, études culturelles et recherches sur les arts populaires.

Enfin, l'un des obstacles les plus sensibles, à la fois personnel et méthodologique, fut la barrière linguistique. Bien que d'origine amazighe, je ne parle pas le tachelhit. Cette situation a généré des difficultés de compréhension lors des événements culturels, des temps de traduction importants pour les entretiens, et une dépendance vis-à-vis d'intermédiaires linguistiques. Cette limite linguistique n'est pas neutre : elle a été soulignée à plusieurs reprises par mes interlocuteurs eux-mêmes, souvent surpris ou déçus qu'une chercheuse amazighe ne maîtrise pas la langue. Ce hiatus m'a confrontée à la douleur symbolique d'une transmission rompue, à l'intérieur même de mon histoire familiale. Il a néanmoins renforcé ma volonté de comprendre les mécanismes de cette rupture et les efforts de réappropriation portés par les nouvelles générations.

Ces limites, loin de discréditer les résultats produits, en soulignent les contours et les conditions de possibilité. Elles inscrivent également cette recherche dans une posture assumée, attentive à ses propres contraintes et animée par une réflexivité continue.

3. Perspectives de recherche

Plusieurs perspectives se dessinent à l'issue de cette thèse, que ce soit pour prolonger certaines hypothèses esquissées, approfondir des dimensions partiellement explorées, ou ouvrir de nouveaux terrains d'enquête. Le premier prolongement évident concerne l'impact de la pandémie du Covid-19 sur les pratiques culturelles amazighes. Si cette thèse a permis de constater que l'interruption brutale des rassemblements a marqué une césure temporaire dans la continuité culturelle (notamment pour l'Aḥwach), elle a aussi révélé l'émergence de formes alternatives d'expression, en particulier dans l'espace numérique.

Plusieurs acteurs rencontrés ont souligné l'importance croissante des réseaux sociaux, notamment WhatsApp, Facebook ou YouTube, dans la diffusion de vidéos de l'Aḥwach, de joutes oratoires (*Tanḍamt*), de fragments poétiques ou d'archives familiales. Ces supports deviennent des espaces de circulation de la mémoire, de visibilité symbolique, mais aussi d'expérimentation esthétique (montage, remix, esthétisation des performances). Une étude approfondie des usages numériques en temps de pandémie, dans une perspective ethnographique et médiatique, permettrait de mieux comprendre comment les répertoires amazighs sont aujourd'hui partagés, (ré)inventés, ou captés à distance, entre innovation, reterritorialisation et patrimonialisation.

Un second axe prometteur concerne la dynamique de professionnalisation culturelle en cours dans les milieux amazighs urbains et diasporiques. Si cette thèse s'est centrée sur les trajectoires associatives, militantes et communautaires autour de l'Aḥwach, elle n'a pu développer de manière systématique l'analyse des logiques économiques, des modèles de production artistique, ou des formes de médiation (festivals, appels d'offres culturels, formats exportables, etc.) qui structurent de plus en plus la scène amazighe contemporaine.

Une étude pointue et croisée entre économie culturelle, politiques publiques et stratégies de reconnaissance (notamment à travers l'UNESCO ou les politiques locales) permettrait de mieux cerner les tensions entre authenticité revendiquée, formatage institutionnel, et marchandisation symbolique.

En lien avec cela, une troisième piste de recherche réside dans l'analyse des rapports intergénérationnels au sein des familles amazighes en contexte urbain et diasporique. À travers les récits recueillis, des tensions apparaissent entre une mémoire incarnée par les aînés

(souvent analphabètes, profondément ancrés dans l'oralité) et les plus jeunes générations, socialisées dans des univers multilingues, fragmentés, et souvent éloignés des lieux d'origine. Comment se rejoue, au sein de ces familles, la transmission des poèmes, des gestes, de la langue, du rapport au village ou au rituel ? Quels sont les dispositifs (numériques, éducatifs, associatifs, esthétiques) qui permettent de maintenir ou de transformer cette chaîne mémorielle ? Ces questions appellent des approches fines, mêlant enquête linguistique, sociologie de la transmission et observation des pratiques quotidiennes.

Une autre piste, déjà esquissée de façon modeste dans cette thèse, consisterait à interroger les transformations de l'Aḥwach, et plus largement de l'amazighité, dans les lieux mêmes considérés comme son berceau, c'est-à-dire le village. Si les changements apparaissent plus visibles en milieu urbain ou diasporique, où l'adaptation est rendue nécessaire par la mobilité et les recompositions institutionnelles, cela ne signifie pas pour autant que « tout reste identique » dans les espaces ruraux. Poser la question du village revient à examiner comment les pratiques se maintiennent, se transforment ou s'érodent, et comment la circulation des personnes, des biens et des imaginaires contribue à redessiner les scènes locales. Une telle approche permettrait de dépasser l'opposition entre un rural supposé immobile et un urbain en mutation, en montrant que les villages eux-mêmes participent aux dynamiques contemporaines de recomposition culturelle.

Enfin, plusieurs terrains restés en marge de cette enquête pourraient faire l'objet d'études complémentaires : les troupes féminines d'Aḥwach, actives mais peu visibles ; les initiatives pédagogiques menées dans des écoles privées bilingues ou des espaces associatifs à visée éducative ; les recompositions de genre dans la performance musicale amazighe contemporaine ; ou encore la manière dont les communautés amazighes en Europe interagissent avec d'autres diasporas (kabyle, kurde, sahraouie, etc.) dans les festivals multiculturels ou les espaces militants.

Ces perspectives n'ont pas vocation à corriger les manques, mais à prolonger une recherche vivante, en prise avec un terrain en constante mutation. Elles témoignent de la richesse heuristique des pratiques culturelles amazighes, qu'elles soient chantées, dansées, écrites, ritualisées ou partagées à distance, et de leur capacité à nous aider à penser, depuis les marges, les enjeux contemporains de mémoire, d'identité, de transmission et de création.

Bibliographie

1. Sources académiques et scientifiques :

Adam, André, *Histoire de Casablanca : des origines à 1914*, Gap, Ophrys, 1968.

Adam, André, *Casablanca : essai sur la transformation de la société marocaine au contact de l'Occident*, Paris, Éditions du CNRS, 1968.

Adam, André, « Les Berbères à Casablanca », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 12, 1972. DOI : <https://doi.org/10.3406/remmm.1972.1160>.

Aït Mous, Fadma et Berriane, Yasmine, « Femmes, droit à la terre et lutte pour l'égalité au Maroc : le mouvement des Soualilyates », dans Rachik, Hassan (dir.), *Contester le droit. Communautés, familles et héritage au Maroc*, Casablanca, La Croisée des Chemins, 2016.

Alessandrin, Arnaud, Charaï, Naïma et Dagorn, Johanna, « Les villes face aux discriminations », dans *Cahiers de la LCD*, n° 1, 2016/1, p. 9 -16. DOI : 10.3917/clcd.001.0009.

Amarir, Omar, *al- al-eṣamiyyun as-susiyyun fī dar al-bayḍa* [Les autodidactes soussis à Casablanca], Rabat, Dar Salam, 2017.

Amarir, Omar, *qimat al-thiqa einda al-mayariba min xilal ḍakira al-ḥaj lḥassan amzil* [La valeur de confiance chez les Marocains à travers la mémoire de Haj Lhassan Amzil], Casablanca, Somagram, 2021.

Amselle, Jean-Loup, *Logiques métisses. Anthropologie de l'identité en Afrique et ailleurs*, Paris, Payot, 1990.

Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

Aydoun, Ahmed, « Aspects de l'africanité dans la musique du Maroc », dans *L'identité africaine de la culture marocaine*, Rabat, Policy Center for the New South, 2022.

Badie, Bertrand, *L'État importé. L'occidentalisation de l'ordre politique*, Paris, Fayard, 1992.

Barth, Fredrik, *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, Long Grove (Illinois), Waveland Press, 1998.

Bayart, Jean-François, « L'Afrique dans le monde : une histoire d'extraversion », dans *Critique internationale*, n° 5, 1999, dossier « Mémoire, justice et réconciliation », sous la dir. de Pierre Hassner, Paris, Presses de Sciences Po. DOI: <https://doi.org/10.3406/criti.1999.1505>.

Bayart, Jean-François, « L'énonciation du politique », dans *Revue française de science politique*, vol. 35, n° 3, 1985.

Bayart, Jean-François, *L'État en Afrique. La politique du ventre*, Paris, Fayard, 1989.

Bayart, Jean-François, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.

Bayart, Jean-François, *La greffe de l'État*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 1996.

Becker, Howard S., *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988 (éd. Orig.: *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982).

Becker, Judith, *Deep Listeners: Music, Emotion, and Trancing*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, 2004.

Bell, Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 1994.

Bila, Blandine, « Anthropologie « chez soi » auprès de personnes vivant avec le VIH à Ouagadougou : Empathie, méthode et position des acteurs », dans *ethnographiques.org*, n° 17, novembre 2008 [en ligne]. Disponible sur: <http://www.ethnographiques.org/2008/Bila>.

Blundo, Giorgio, *Les conflits dans l'entente : une anthropologie des rapports sociaux en Afrique de l'Ouest*, Marseille, IRD Éditions, 1995.

Bluntschli, Johann Caspar et Bradter, R., *Deutsches Staatswörterbuch*, 12 vol., Stuttgart und Leipzig, 1859, vol. IV, p. 247.

Body-Gendrot, Sophie, *Ville et violence. L'irruption de nouveaux acteurs*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993.

Boëtsch, Gilles et Ferrié, Jean-Noël, « Le paradigme berbère : approche de la logique classificatoire des anthropologues français du XIXe siècle », dans *Bulletin et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, t. I, nos 3-4, 1989.

Boukous, Ahmed, « Identité et mutations culturelles (Maroc) », dans *Revue de l'Occident musulman et de la Méditerranée*, n° 44, 1987.
DOI: <https://doi.org/10.3406/remmm.1987.2155>.

Boukous, Ahmed, *L'amazighe dans la politique linguistique et culturelle au Maroc*, Rabat, Institut Royal de la Culture Amazighe, 2012.

Boukous, Ahmed, *Revitalisation de la langue amazighe : Défis, enjeux et stratégies*, Rabat, Institut Royal de la Culture Amazighe, 2010.

Bounfour, Abdallah, « Islam et Berbérité au Maroc », dans *Les Annales de l'Autre Islam*, n° 4, INALCO-ERISM, 1997.

Bourdieu, Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

Bourdieu, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Genève, Droz, 1972.

Bourdieu, Pierre, *La distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

Bourdieu, Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Bourdieu, Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Brass, Paul, *Ethnicity and Nationalism. Theory and Comparison*, London, Sage Publications, 1991.

Catusse, Myriam, « Une tentative manquée de conversion politique au Maroc. L'échec électoral de l'ancien "patron des patrons" (2001-2007) », dans *Politix*, n° 84, 2008, consulté le 1 août 2025. URL: <https://doi.org/10.3917/pox.084.0091>.

Chauveau, Jean-Pierre, *Paysans, experts et chercheurs en Afrique noire : essai sur la production des savoirs*, Paris, Karthala, 1994.

Claval, Paul, *Géographie culturelle*, Paris, Nathan Université, 1995.

Cohen, Abner, *Urban Ethnicity*, London, Tavistock, 1974.

Cohen, Anthony P., *The Symbolic Construction of Community*, London, Routledge, 1985.

Donders, Yvonne, « Human Rights and Cultural Diversity: Too Hot to Handle? », dans *Netherlands Quarterly of Human Rights*, vol. 30, n° 4, 2012, p. 381. DOI: 10.1177/016934411203000401.

El Guabli, Brahim, « Translation and Indigeneity: Amazigh Culture from Treason to Revitalization », dans *The Markaz Review*, 2023.

El Khatir, Aboulkacem, « Action collective et production Culturelle : le cas de la néo-culture amazighe au Maroc », dans *Action collective en milieux amazighs*, Rabat, IRCAM, 2012.

El Khatir, Aboulkacem, Alahyane, Mohamed, Belghazi, Hassan et Jlok, Mohamed, *Action collective en milieux amazighs*, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2012.

El Kirat El Allame, Fatima et Boussagui, Yassine, « Amazigh in Morocco », dans Seals, Corinne A. et Shah, Sheena (dir.), *Heritage Language Policies around the World*, New York, Routledge, 2018, p. 111-127.

El Mountassir, Abdallah, « Mariage : rituel du sud-ouest du Maroc (domaine Chleuh) », dans *Encyclopédie berbère*, 30, 2010, p. 4606-4614.

Eliade, Mircea, *Le sacré et le profane : L'essence des religions*, Paris, Gallimard, 1957.

Elias, Norbert, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1991, cité par Neveu, Erik, « Causes entendues - Les constructions du mécontentement (1) », dans *Politix*, vol. 4, n° 16, 1991, p. 98. DOI : <https://doi.org/10.3406/polix.1991.2145>.

Ettahiri, Ahmed S., Fili, Abdallah et Van Staëvel, Jean-Pierre, « La montagne d'Îgîlîz et le pays des Arghen (Maroc). Enquête archéologique sur une société de montagne, de la révolution almohade à la constitution des terroirs précoloniaux », dans *Les Nouvelles de l'archéologie*, 2011.

Evans-Pritchard, Edward Evan, *The Nuer. A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People*, Oxford, Clarendon Press, 1940.

Filhon, Alexandra, « Transmission familiale des langues en France : évolutions historiques et concurrences », dans *Annales de démographie historique*, vol. 119, n° 1, 2010. DOI: <https://doi.org/10.3917/adh.119.0205>.

Filieule, Olivier et Péchu, Cécile, *Lutter ensemble. Les théories de l'action collective*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Foucault, Michel, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Mexico, Grijalbo, 1990.

Geertz, Clifford, « The Integrative Revolution. Primordial Sentiments and Civil Politics in the New States », dans *Old Societies, New States*, New York, The Free Press, 1963.

Geertz, Clifford, *La description dense. Vers une théorie interprétative de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

Glazer, Nathan et Moynihan, Daniel P., *Ethnicity, Theory and Experience*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1975.

Goffman, Erving, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*, Boston, Northeastern University Press, 1974.

Goffman, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne. 1. La présentation de soi*, trad. de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973.

Goody, Jack, *The Interface Between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

Graeber, David, *Fragments of an Anarchist Anthropology*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2004.

Gramsci, Antonio, *Cahiers de prison*, vol. 2, Paris, Gallimard, 1996 (notamment les passages sur les intellectuels).

Hagège, Claude, *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob, 2000.

Halbwachs, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 [éd. orig. 1925].

Hammoudi, Abdellah, *Maîtres et disciples. Genèse et fondements des pouvoirs autoritaires dans les sociétés arabes. Essai d'anthropologie politique*, Paris/Casablanca, Maisonneuve-Larose/Toubkal, 2001.

Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

Hannerz, Ulf, *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*, New York, Columbia University Press, 1991.

Hannerz, Ulf, *Transnational Connections*, Londres, Routledge, 1996.

Haut-Commissariat au Plan (HCP), *Recensement général de la population et de l'habitat 2024. Résultats préliminaires*, Rabat, HCP, 2024.

Hobsbawm, Eric et Ranger, Terence (dir.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Hoffman, Katherine E., « Moving and Dwelling: Building the Moroccan Ashelhi Homeland », dans *American Ethnologist*, vol. 29, n° 1, 2002.

Honneth, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, coll. « Passages », 2002, 232 p. (trad. de l'allemand *Kampf um Anerkennung*, 1992, par Pierre Rusch).

Ibn Khaldoun, *L'Histoire des Berbères et des dynasties musulmanes de l'Afrique septentrionale*, tome I, Alger, Berti, 2001 (éd. orig. 1925).

Ingold, Tim, *Lines. A Brief History*, London/New York, Routledge, 2007.

Ingold, Tim, *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London/New York, Routledge, 2013.

Khalifoune, Tahar (dir.), *États nations contre minorités : Maroc, Algérie, Libye, Égypte, Syrie, Turquie, Irak, Iran*, Casablanca, En toutes lettres/FORSEM, coll. « Les Questions qui fâchent », 2023.

Khrouz, Elias, « Droits culturels au Maroc et prise en compte incertaine du choix des individus », dans Pailler, D. (dir.), *Les droits culturels à l'œuvre*, Casablanca, En toutes lettres, 2024, p. 92-127. DOI: <https://doi.org/10.3917/etl.paill.2024.01.0092>.

Kirshenblatt-Gimblett, Barbara, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Le Texier, Emmanuelle, « Minorités et espace public dans la ville. Le “Chicano Park” à San Diego (Californie) », dans *Espaces et sociétés*, n° 123, 2005/4, p. 85-98. DOI : <https://www.cairn.info/revue-espaces-et-societes-2005-4-page-85.htm>.

Lebreton, Émilie, Leconte, Fabienne et Pradeau, Coraline (dir.), « Glottopolitiques engagées et solidaires : contextes, idéologies, histoire », dans *Glottopol*, n° 36, 2022, [En ligne]. DOI: <https://doi.org/10.4000/glottopol.684>.

Lefebvre, Henri, « La production de l'espace », dans *L'Homme et la société*, n° 31-32, Paris, Anthropos, 1974.

Lefebvre, Henri, *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968.

Lmanouzi, Lahoucine, *al-mouqawama al-maghribiya. Nidal moustamir min ajl al-istiqlal wal-dimouqratiya* [La résistance marocaine. Une lutte continue pour l'indépendance et la démocratie], Agadir, Sudpub Communication, 2018.

Lortat-Jacob, Bernard, « L'ahwash berbère du Maroc », dans *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 73-74, 2013. DOI: <https://doi.org/10.4000/clo.2055>.

Lortat-Jacob, Bernard, « Préface », dans Rovsing Olsen, Myriam, *Musiques de l'Atlas : Une approche ethnomusicologique*, Aix-en-Provence, Édisud, 1994.

Maffesoli, Michel, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

Mahdi, Mohamed, « La danse des Statuts », dans *Pratiques et résistances culturelles au Maghreb*, Paris, CNRS Éditions, 1992, p. 85-112.

Marcus, George, « Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography », dans *Annual Review of Anthropology*, vol. 24, 1995, p. 95-117.

Mauss, Marcel, « Les techniques du corps », dans *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, vol. 32, n° 3-4, 1936, p. 271-293.

Mauss, Marcel, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1925.

Meillassoux, Claude, *Femmes, greniers et capitaux*, Paris, Maspero, 1975.

Meyer-Bisch, Patrice, *Les droits culturels : droits humains et cohésion sociale*, Fribourg, Éditions universitaires, 2012.

Monqid, Safaa, « Les Marocaines et la danse : un espace d'expression », dans *Femmes, identités plurielles*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Montagne, Robert, *Naissance du prolétariat marocain : enquête collective exécutée de 1948 à 1950*, Rabat, Centre Jacques Berque, 2016 [éd. orig. 1951].

Moscovici, Serge, *Psychologie sociale des relations à autrui*, Paris, Nathan, 1984 ; rééd. Paris, Armand Colin, 2005.

Mounib, Mohamed, *addahir al-barbari : akbaru ukdubatin fi tarix al-mayrib* [Le Dahir berbère : la plus grande supercherie dans l'histoire contemporaine du Maroc], Rabat, Bouregreg, 2002.

Neveu, Érik, *Sociologie des mouvements sociaux*, Paris, La Découverte, 2011.

Nixon, Sam, *Communities, economies and exchange networks along the medieval caravan routes of the pre-Sahara: investigation of the oases centre of Tamdult, southern Morocco*, London, British Institute for Libyan and Northern African Studies, 2017.

Olivier de Sardan, Jean-Pierre, *Anthropologie économique et développement : Essai en socio-anthropologie du changement social*, Paris, Karthala, 1995.

Olsen, Miriam Roving, « Musiques berbères du Maroc », dans *Encyclopédie berbère*, vol. 32, 2010, document M146, mis en ligne le 11 novembre 2020.
URL: <http://journals.openedition.org/encyclopedieberbere/662>.

DOI: <https://doi.org/10.4000/encyclopedieberbere.662>.

Olsen, Miriam Roving, *Chants et danses de l'Atlas*, Paris, Éditions Geuthner, 1999.

Oubella, Brahim, « *iškaliyyat amarg bayna al-ašala wa al-ḥadata* » [La problématique de l'*Amarg* entre authenticité et modernité], dans *La culture Tamazight entre la Tradition et la Modernité : Tawsna Tamazight Ger Tamyurt d Tinayt*, Agadir, Association de l'Université d'été d'Agadir, 1996.

Oubella, Brahim, *Amarg n Usays. muqaraba anṭrubulujiya li-funun al-luya al-amaziyya* [*Amarg* de l'*Asayss* : approche anthropologique des arts de la langue amazighe], Agadir, Souss Impression, 2012.

Oubenal, Mohamed et Elidrissi Raghni, Ghadir, « Un rays d'Aḥwach casablancais. Itinéraire d'un salarié-entrepreneur et promoteur de la culture amazighe en milieu urbain », dans *Anthropologie de Casablanca*, tome II, Centre Jacques Berque (dir.), à paraître.

Oubenal, Mohamed, « Les défis de la musique urbaine amazighe : le cas des artistes d'Agadir », dans *Expressions musicales amazighes en mutation*, Rabat, Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM), 2019.

Oubenal, Mohamed, « Les *Iboudrarn* du commerce. Une étude des commerçants de l'Anti-Atlas installés dans les villes du Nord du Maroc », dans El Khatir, Aboukacem, Alahyane, Mohamed, Belghazi, Hammou et Jlok, Mustapha (dir.), *Regards croisés sur les sociétés amazighes*, Rabat, IRCAM, 2021.

Oubenal, Mohamed, « Rupture et transmission de l'amazighe en milieu urbain non amazighophone », dans *Asinag* [En ligne], n° 14, 2019, mis en ligne le 1 avril 2022. URL: <http://journals.openedition.org/asinag/304>

Pascon, Paul, *Le Haouz de Marrakech*, Rabat/Tanger, Éditions marocaines et internationales, 1977.

Peyron, Michael, « Le mariage chez les Ayt Yafelman de l'Atlas marocain », dans *Études et Documents Berbères*, vol. 17, n° 1, 1999, p. 165-173. DOI : <https://doi.org/10.3917/edb.017.0165>.

Pierozak, Isabelle, « Calvet, Louis-Jean. - *Pour une écologie des langues du monde*. Paris, Plon, 1999, 304 p. », dans *Cahiers d'études africaines* [En ligne], nos 163-164, 2001. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafricaines/131>. DOI : <https://doi.org/10.4000/131>.

Pouessel, Stéphanie, *Les identités amazighes au Maroc*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, coll. « Ethnologie de la France », 2010.

Pouillon, François, « Simplification ethnique en Afrique du Nord : Maures, Arabes, Berbères (18e-20e siècle) », dans *Cahiers d'Études africaines*, n° 129, 1993.

Poutignat, Philippe et Streiff-Fenart, Jocelyne, *Théories de l'ethnicité, suivi de Les groupes ethniques et leurs frontières de F. Barth*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995.

Privat, Jean-Marie, « Sur La Raison graphique. La domestication de la pensée sauvage de Jack Goody », dans *Questions de communication* [En ligne], 2018. URL: <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/12581>. DOI: <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.12581>.

Rachik, Hassan, « Construction de l'identité amazighe », dans *Usages de l'identité amazighe au Maroc*, Rabat, Publications de l'IRCAM, 2006.

Rachik, Hassan, « Identité amazighe et pluralisme culturel », dans *L'Amazighité et les questions de développement*, Agadir, Association de l'Université d'Été d'Agadir, 2003.

Rachik, Hassan, « Transmission culturelle et mutations sociales », dans *Asinag* [En ligne], 2019. URL: <http://journals.openedition.org/asinag/320>.

Rachik, Hassan, *Devenir anthropologue chez soi*, Casablanca, La Croisée des Chemins, 2022.

Rachik, Hassan, *Le proche et le lointain : un siècle d'anthropologie au Maroc*, Marseille, Éditions Parenthèses (« Parcours méditerranéens »); Aix-en-Provence, Maison méditerranéenne des sciences de l'homme, 2012.

Rachik, Hassan, *Le sultan des autres : rituel et politique dans le Maroc contemporain*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

Rollinde, Marguerite, « Le mouvement amazighe au Maroc : défense d'une identité culturelle, revendication du droit des minorités ou alternative politique ? », dans *Insaniyat*, n° 8, 1999, mis en ligne le 30 novembre 2012. DOI: <http://journals.openedition.org/insaniyat/8325>.

Sadiqi, Fatima, « Le rôle des femmes marocaines dans la préservation de la culture amazighe », dans *La culture populaire et les défis de la mondialisation. Une perspective maghrébine*, Rabat, IRCAM, 2007.

Sadiqi, Fatima, *Moroccan Feminist Discourses*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

Sayad, Abdelmalek, *La double absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Schechner, Richard, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985.

Skounti, Ahmed et Sadki, Aba, « Intangible Cultural Heritage, Sustainable Development, and the COVID-19 Pandemic in Jemaa El Fna Square, Morocco », dans Bortolotto, Chiara et Skounti, Ahmed (dir.), *Intangible Cultural Heritage and Sustainable Development: Inside a UNESCO Convention*, Londres/New York, Routledge, 2024, p. 185.

Skounti, Ahmed, « De la patrimonialisation. Comment et quand les choses deviennent-elles des patrimoines ? », dans *Hespéris-Tamuda*, vol. XLV, 2010.

Skounti, Ahmed, « Éléments pour une théorie du patrimoine culturel immatériel », dans Skounti, Ahmed et Tebbaa, Ouidad (dir.), *De l'immatérialité du patrimoine culturel*, Rabat/Marrakech, Bureau régional de l'UNESCO à Rabat et Équipe de recherche Culture,

patrimoine et tourisme, Faculté des Lettres et des Sciences humaines, Université Cadi Ayyad, 2011, p. 21-31.

Skounti, Ahmed, « L'anthropologue chez soi. Réflexions sur la pratique anthropologique au Maroc », dans *Cahiers de recherche du CJB*, n° I, 2004, p. 9-18.

Skounti, Ahmed, *Le patrimoine culturel immatériel au Maroc. Promotion et valorisation des Trésors Humains Vivants*, Rabat, UNESCO/ISESCO, 2005.

Snow, David A. et Benford, Robert D., « Ideology, Frame Resonance, and Participant Mobilization », dans *International Social Movement Research*, vol. 1, 1988, p. 197-217.

Staszak, Jean-François, *Frontières en tous genres. Cloisonnement spatial et constructions identitaires*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Espace et Territoires », 2017.

Tajfel, Henri et Turner, John C., « The Social Identity Theory of Intergroup Behavior », dans Worchel, S. et Austin, W. G. (dir.), dans *Psychology of Intergroup Relations*, Chicago, Nelson-Hall, 1986.

Taylor, Charles, *Le malaise de la modernité (The Ethics of Authenticity)*, trad. de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Bellarmin, 1992 (éd. orig. : *The Ethics of Authenticity*, Cambridge, Harvard University Press, 1991).

Tilly, Charles et Tarrow, Sidney, *Politique(s) du conflit. De la grève à la révolution*, Paris, Presses de Science Po, 2008.

Tilly, Charles, *From Mobilization to Revolution*, New York, Random House, 1978.

Tipia, Claude, « Discriminations et dynamique identitaire », dans *Le Journal des psychologues*, n° 299, juin 2012. DOI : <https://www.cairn.info/revue-le-journal-des-psychologues-2012-6-page-54.htm>

Tönnies, Ferdinand, *Communauté et société. Catégories fondamentales de la sociologie pure*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Le Lien social », 2010. DOI : <https://www.cairn.info/communaute-et-societe--9782130556435.htm>.

Troin, Jean-François (dir.), *Maroc : régions, pays, territoires*, Paris; Rabat, Maisonneuve et Larose ; Tarik Éditions, 2002.

Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Chicago, Aldine Publishing, 1969.

Van Gennep, Arnold, *Les Rites de passage*, Paris, Émile Nourry, 1909.

Warner, Jean-Pierre, *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, 1999; id., *L'objet social. Culture matérielle et sociabilité en Afrique*, Paris, L'Harmattan, 1999.

Waterbury, John, *al-hijra ila chamal. Sirat tajir amazighi* [Migration vers le Nord. Le récit de vie d'un commerçant amazighe], Rabat, IRCAM, 2020 [trad. en arabe de la version anglaise : *North for the Trade: The Life and Times of a Berber Merchant*, Berkeley, University of California Press, 1972].

Weber, Florence, *Le travail à-côté. Étude d'ethnographie ouvrière*, Paris, Éditions de l'EHESS, 1989.

Weber, Max, *Économie et Société. Tome 1: Les catégories de la sociologie compréhensive*, Paris, Plon, coll. « Bibliothèque de sociologie contemporaine », 1971.

Weber, Max, *Sociologie de la musique : Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Éditions Métailié, 1998.

Wieviorka, Michel, « Les différences culturelles », dans Saez, Jean (dir.), *Culture & Société*, Toulouse, Éditions de l'Attribut, 2012, p. 179-180.

Zumthor, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

2. Sources empiriques, orales et numériques :

Ait Berri, Aïcha, *Rituel et oralité chez les Aït Soukhmanes. Le cérémonial du mariage : une pratique en mutation*, thèse de doctorat en Langues et Cultures du Nord de l'Afrique et Diasporas (LACNAD), Paris, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), soutenue le 7 décembre 2017.

Darc, Daniel, « La Ville », dans *Sous influence divine* [album], Paris, Virgin, 1988.

Elidrissi Raghni, Ghadir, *Expressions musicales et culture amazighe chez les Arghen de l'Anti-Atlas*, mémoire de fin d'études, Università degli Studi di Torino, Rabat, 2018.

El Kahlaoui, Soraya, *Posséder. Construction de l'État et résistances aux mécanismes de dépossession dans le Maroc post-2011*, thèse de doctorat en sociologie, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), École doctorale n° 286, Université Paris Sciences et Lettres, 2020.

El Khatir, Aboulkacem, *Nationalisme et construction culturelle de la nation au Maroc : processus et réactions*, thèse de doctorat en anthropologie sociale et ethnologie, Paris, École des hautes études en sciences sociales (EHESS), 2005.

El Khatir, Aboulkacem, intervention lors de la table ronde « L'expression artistique amazighe en contexte migratoire », Salon international de l'édition et du livre, Rabat, 18 avril 2025 (source orale).

Laghssais, Bouchra, *Amazigh Feminism Narratives: Aspirations, Agency, and Empowerment of Amazigh Women in the Southeast of Morocco*, thèse de doctorat, Universitat Jaume I, Département de Philosophie et Sociologie, 2023.

Oubenal, Mohamed, *CaZa Amazigh. Autour des musiques amazighes à Casablanca*, projet de recherche et performance, Casablanca, Atelier de l'Observatoire, 2019.

Oubenal, Mohamed, intervention lors de la table ronde « La présence de la culture amazighe à Casablanca », organisée par l'association CasaMémoire, Casablanca, 24 janvier 2025 (source orale).

Saber, Ahmed, intervention lors des travaux de l'Université d'été de 1988, ancien doyen de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Agadir (source orale).

Sami, Radia, *Transmission intergénérationnelle du tachelhit au Maroc et chez la diaspora en France. Étude de cas auprès de familles trigénérationnelles dans la région du Souss et en Île-de-France*, thèse de doctorat en sociolinguistique, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), soutenue en mai 2025, 420 p. (non publiée).

Tissot, Fabienne, *Pour une ethnolinguistique discursive du conte berbère à la croisée des cultures*, thèse de doctorat, Université de Franche-Comté, 2011, 239 p. Disponible sur : https://theses.hal.science/tel-00686041v2/file/these_B_Fabienne_TISSOT_2011.pdf.

3. Sources juridiques et institutionnels

Constitution Marocaine de 2021.

La Déclaration universelle des droits de l'Homme : <https://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/>

UNESCO, *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel*, Paris, 2003.

UNESCO, *Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles*, Paris, UNESCO, 2005.

UNESCO, *Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles*, Conférence mondiale sur les politiques culturelles (MONDIACULT), Mexico, UNESCO, 1982. (Préambule).

UNESCO, *Rapport sur le patrimoine immatériel*, 2010, disponible en ligne : unesdoc.unesco.org.

Sources iconographiques

Illustration	Titre	Page	Source	Lien/Archive	Date de la consultation/création
Frontspice	<i>Illustration d'une scène de l'Aḥwach en performance.</i>	2	Réalisée avec Adobe Illustrator.	Illustration originale de l'auteur.	02/2025
Figure 1	<i>Photo de la scène du Festival Annakhil.</i>	98	Photographie de l'auteur, Village de Toughmart, Arghen. Terrain.		2 mai 2018
Figure 2	<i>Le moment de la remise de trophées aux invités d'honneur du festival.</i>	103	Photographie de l'auteur, Village de Toughmart, Arghen. Terrain.		5 mai 2018
Figure 3	<i>Le moment de la remise de trophées aux acteurs locaux de la région.</i>	104	Photographie de l'auteur, Village de Toughmart, Arghen. Terrain.		5 mai 2018
Figure 4	<i>Public du Festival Annakhil.</i>	105	Photographie de l'auteur, Village de Toughmart, Arghen. Terrain.		3 mai 2018
Figure 5	<i>Espaces différenciés lors de la cérémonie de mariage collectif, Festival Annakhil.</i>	107	Photographie de l'auteur, Village de Toughmart, Arghen. Terrain.		5 mai 2018
Figure 6	<i>Carte du système de distribution de commerce à Casablanca.</i>	115	Robert Montagne (année : 1951, page : 229), Naissance du prolétariat marocain : enquête collective exécutée de 1948 à 1950.	Empruntée à Mohamed Oubenal.	07/2025
Figure 7	<i>Les principales tribus des ibudarn n'tssbbabt.</i>	116	Robert Montagne (année : 1951, page : 229), Naissance du prolétariat marocain : enquête collective exécutée de 1948 à 1950.	Empruntée à Mohamed Oubenal.	07/2025
Figure 8	<i>Proportion des commerçants parmi les émigrants des Ammeln et des Ida ou Gnidif et leur destination.</i>	117	Robert Montagne (année : 1951, page : 229), Naissance du prolétariat marocain : enquête collective exécutée de 1948 à 1950.	Empruntée à Mohamed Oubenal.	07/2025
Figure 9	<i>Carte linguistique du Maroc.</i>	139	Ahmed Boukous, Revitalisation de l'amazighe, Rabat, IRCAM, 2018, p. 17.	https://www.ircam.ma/sites/default/files/2021-02/revitalisation.pdf	08/2025

Figure 10	<i>La localisation des dialectes et des parlers amazighes et arabes sur le territoire marocain.</i>	140	Ahmed Boukous, Revitalisation de l'amazighe, Rabat, IRCAM, 2018, p. 22.	https://www.ircam.ma/sites/default/files/2021-02/revitalisation.pdf	08/2025
Figure 11	<i>Babouches de l'Anti-Atlas (Taфраout ou Idoukan).</i>	157	Image empruntée d'un site web.	https://share.google/images/79oClOPLXgBuKM4Nm	06/2025
Figure 12	<i>Ajaraam, un Rays leader d'une troupe de l'Ahwach, portant turban blanc (Tarzzit, ⵜⴰⵣⴻⵣⴻⵣⴰⵎⵉⵜ) sur la tête.</i>	157	Une photo du photographe Youssef Aboutaleb.	https://www.behance.net/gallery/137937879/MONOCROME-PORTRAITS?tracking_source=search_projects AHWACH+amazigh&l=1	09/2025
Figure 13	<i>xenjer ou khnjer, poignard traditionnel.</i>	158	Image empruntée d'un site web.	https://share.google/images/s0A0nf0j1KtOYzXED	06/2025
Figure 14	<i>Illustration de l'instrument Tallunt dans sa forme traditionnelle en bois.</i>	161	Illustration originale de l'auteure	Adobe Illustrator	05/2025
Figure 15	<i>Illustration de l'instrument Ganga dans son format traditionnel en bois.</i>	161	Illustration originale de l'auteure	Adobe Illustrator	05/2025
Figure 16	<i>Illustration de l'instrument Tiqraqawin en métal.</i>	162	Illustration originale de l'auteure	Adobe Illustrator	05/2025
Figure 17	<i>Illustration de l'instrument Anagna (Naqouss) en métal.</i>	162	Illustration originale de l'auteure	Adobe Illustrator	05/2025
Figure 18	<i>Flûte traditionnelle, appelée aussi (N'ây, L'gasba ou taëwwadt), selon les régions. C'est instrument à vent emblématique de la musique Amazighe et de l'Ahwach.</i>	162	Photographie de l'auteure, Casablanca.		19 janvier 2023
Figure 19	<i>Une photo de l'instrument Rbab (ⵔⵔⵔ).</i>	163	Image empruntée d'un site web.	https://share.google/images/qhrB2ZXNcHqMKOkjI	09/2025
Figure 20	<i>L'Assays du village d'Imi n Tizgi, principal espace des rituels matrimoniaux et de la performance de l'Ahwach observés lors du terrain.</i>	166	Photographie de l'auteure, Village Imi n Tizgi, Arghen. Terrain.		2 mai 2025
Figure 21	<i>Tenues du tambourin : variations gestuelles simultanées dans un même mouvement.</i>	177	Dessin d'auteur inconnu, origine non identifiée	Document utilisé lors de mes recherches antérieures.	05/2018
Figure 22	<i>Un praticien de l'Ahwach jouant sur</i>	178	Une photo du photographe Youssef	https://www.behance.net/gallery/13793	09/2025

	<i>Taεwwadt.</i>		Aboutaleb.	7879/MONOCHROME-PORTRAITS?tracking_source=search_projects AHWACH+amazigh&l=1	
Figure 23	<i>Ajaraam, un Rays leader d'une troupe de l'Ahwach lors d'une performance.</i>	181	Une photo du photographe Youssef Aboutaleb.	https://www.behance.net/gallery/137937879/MONOCHROME-PORTRAITS?tracking_source=search_projects AHWACH+amazigh&l=1	09/2025
Figure 24	<i>Localisation approximative des principales localités de l'Ahnaqqar (Zone Indaouzal)</i>	202	Capture d'écran réalisée par l'auteur.	Google Earth https://earth.google.com/web/	04/2025
Figure 25	<i>Carte encerclant la localité géographique de la vallée d'Arghen.</i>	203	Capture d'écran réalisée par l'auteur.	Google Earth https://earth.google.com/web/	04/2025
Figure 26	<i>Localisation approximative des principales localités de l'Ahnaqqar (Zone djbel Aklim)</i>	205	Capture d'écran réalisée par l'auteur.	Google Earth https://earth.google.com/web/	04/2025
Figure 27	<i>Localisation approximative des principales localités de l'Ahnaqqar (Hauts plateaux du centre-ouest de l'Anti-Atlas).</i>	207	Capture d'écran réalisée par l'auteur.	Google Earth https://earth.google.com/web/	04/2025
Figure 28	<i>Photo de couverture de la troupe Ahwach-Arghen du village de Tachtoult.</i>	212	Capture d'écran YouTube réalisée par l'auteur.	[Jadid Ahwach Arghen Dwar Tachtoult] URL : https://www.youtube.com/watch?v=XMsqi7BLGOo	05/2025
Figure 29	<i>Localisation approximative des principales localités du Dersst (zone Tata)</i>	218	Capture d'écran réalisée par l'auteur.	Google Earth https://earth.google.com/web/	04/2025
Figure 30	<i>Localisation approximative des principales localités du Dersst (Zone Taouzalt)</i>	221	Capture d'écran réalisée par l'auteur.	Google Earth https://earth.google.com/web/	04/2025
Figure 31	<i>Localisation approximative des principales localités du Dersst (Zone djbel Bani).</i>	223	Capture d'écran réalisée par l'auteur.	Google Earth https://earth.google.com/web/	04/2025
Figure 32	<i>Localisation approximative des principales localités du Dersst</i>	224	Capture d'écran réalisée par l'auteur.	Google Earth	04/2025

	(Zone Iznagen).			https://earth.google.com/web/	
Figure 33	<i>Photo de profil de la troupe Ahwach Aït Rssan Aznagan lors d'une prestation au sein de l'Assays.</i>	225	Capture d'écran YouTube réalisée par l'auteur.	[Ahwach Ait Rsasn Aznagen] URL : https://www.youtube.com/watch?v=uJfmFFDM60g	05/2025
Figure 34	<i>Localisation approximative des principales localités de l'Ahwach n'Souss .</i>	228	Capture d'écran réalisée par l'auteur.	Google Earth https://earth.google.com/web/	04/2025
Figure 35	<i>Photo de la troupe féminine Ahwach N'tferkhine orchestrée par le maestro Ihia Boukdir</i>	229	Capture d'écran YouTube réalisée par l'auteur.	[Ahwach n'tferkhin Ihia Boukdir] URL : https://www.youtube.com/playlist?list=PLDLQFJTbOwYsJzyZl1FneEQbbrplv2M2O	05/2025
Figure 36	<i>Photo de la troupe Ahwach Maamora.</i>	229	Capture d'écran YouTube réalisée par l'auteur.	[Ahwach Nojoum Maamoura dwar Ayt Ifran] URL : https://www.youtube.com/watch?v=yuOw1-lhvwY	06/2025
Figure 37	<i>Photo de la troupe Chabab Tighremt lors d'une prestation à Tata.</i>	230	Capture d'écran YouTube réalisée par l'auteur.	[AHWACH CHABAB TIGHRMT A TIGHREMTE TATA11/08/2024] https://www.youtube.com/watch?v=huUHoIOYwk4	06/2025
Figure 38	<i>Photo officielle de la troupe Ahwach Bani sur Facebook avec logo.</i>	230	Capture d'écran Facebook réalisée par l'auteur.	Page Facebook officielle de la troupe [Ahwach Bani] URL : https://www.facebook.com/photo/?fbid=127982673333221&set=a.127982679999887	06/2025
Figure 39	<i>Couverture du disque Casaphone de Rayssa Fatima Belaïd. Morceau : « Sayh A Tawenza ».</i>	280	Capture d'écran YouTube réalisée par l'auteur.	[Khas al-marhuma al-fannana Şfiyya Oult Tlouat] URL : https://www.youtube.com/watch?v=3F6NFwXw5zs	06/2025

Figure 40	<i>Capture d'écran de la vidéo YouTube de Meryem Assid interprétant « Sayh A Tawenza » en direct avec l'Institut Goethe</i>	280	Capture d'écran YouTube réalisée par l'auteure.	Goethe-Institut Maroc, [GOETHE-SESSIONS : JazzAmazigh/Meryem Aassid - Seyh A Tawenza I ⵜⴰⵎⴰⵣⵉⵖⵜ ⵜⴰⵏⴰⵣⵉⵏⵜ] URL : https://www.youtube.com/watch?v=OdolMzg4IL0&list=RDOdolMzg4IL0&start_radio=1	06/2025
Figure 41	<i>Ancienne photo de Rayssa Sfia Oult Tlouet.</i>	281	Image empruntée d'un site web.	http://tribus-maroc.blogspot.com/2009/10/blog-post_7987.html	06/2025
Figure 42	<i>Rayssa Sfiya Oult Telouat. Ancienne photographie issue de la couverture de son interprétation du chant Tazerrart « Sayh A Tawnza ».</i>	282	Image empruntée d'un site web.	https://www.hespress.com/الفنانة-الامازيغية-أولت-تلوات-في-دم-357556.html	06/2025
Figure 43	<i>Rayssa Sfiya Oult Telouat. Photo prise lors d'une interview.</i>	283	Capture d'écran YouTube réalisée par l'auteure.	[Amazigh (aka Berber) Singer in Telouet Kasbah, Morocco] URL : https://www.youtube.com/watch?v=ty75q2wYc0g&list=RDty75q2wYc0g&start_radio=1	05/2025
Figure 44	<i>Foulard traditionnel du Souss (qṭib)</i>	289	Photographie de l'auteure, Rabat.		8 septembre 2025
Figure 45	<i>Rituel du voile blanc lors d'un mariage au village d'Imi n Tizgi (commune de Toughmart), montrant les femmes tenant le tissu couvrant la mariée.</i>	295	Photographie de l'auteure, Village Imi n Tizgi, Arghen. Terrain.		29 juin 2018
Figure 46	<i>Femmes en tenue traditionnelle dansant l'Aḥwach et entourant la mariée, recouverte d'un tissu blanc.</i>	299	Photographie de l'auteure, Village Imi n Tizgi, Arghen. Terrain		29 juin 2018
Figure 47	<i>Mariée amazighe sur le dos d'une mule, portant un agneau devant elle, accompagnée à l'arrière par son nouvel époux également monté sur la</i>	305	Image empruntée d'un site web.	URL : https://www.moussemimilchil.com	06/2025

	<i>mule, vêtu d'une djellaba blanche, lors du festival d'Imilchil, septembre 2023.</i>				
Figure 48	<i>Affiche du projet « Caza Amazigh », porté par Mohamed Oubenal dans le cadre du Musée Collectif de Casablanca, en partenariat avec Le Boultek. 2019.</i>	327	Page Facebook de l'Observatoire.	URL : https://www.facebook.com/photo/?fbid=2619371818181173&set=musée-collectif-i-caza-et-ses-expressions-amazighes-urbaines-retour-en-images-su	02/2020
Figure 49	<i>Résumé du projet « Caza Amazigh », porté par Mohamed Oubenal dans le cadre du Musée Collectif de Casablanca, en partenariat avec Le Boultek. 2019.</i>	328	Page Facebook de l'Observatoire.	URL : https://www.facebook.com/photo/?fbid=2619371818181173&set=musée-collectif-i-caza-et-ses-expressions-amazighes-urbaines-retour-en-images-su	02/2020
Figure 50	<i>Performance d'Aḥwach par la troupe Itbirn'OuArghen au village Imi n Tizgi lors d'un mariage - distinction entre les tenues unifiées des danseurs, celle d'Amriyess (chef de troupe) et celles des poètes.</i>	332	Photographie de l'auteure, Village Imi n Tizgi, Arghen. Terrain		20 juin 2018
Figure 51	<i>Rays Mohamed Sasbou portant un Rbab.</i>	337	Image issue de la collection privée de Mohamed Oubenal du projet « Caza Amazigh », 2019.	Empruntée à Mohamed Oubenal.	05/2025
Figure 52	<i>Contrat signé en 1935 entre le disciple-musicien Mohammed Ben El Yazid et son maître Rays Sasbou pour la participation à la Foire Annuelle de Paris.</i>	338	El Moujahid El Houssain (2016), « La tradition des Rwaïss du Souss : Rapport maître et disciples. Arrêt sur trois manuscrits inédits ». Études et Documents Berbères, N 35-36, pp. 193-216.	Empruntée à Mohamed Oubenal.	05/2025
Figure 53	<i>Montage de photographies issues de la collection privée de Mohamed Oubenal, illustrant différents aspects de la production musicale amazighe à Casablanca : studios d'enregistrement, disques rares et</i>	339	Source : supports visuels de la présentation de Mohamed Oubenal lors de la table ronde « La présence de la culture amazighe à Casablanca », organisée par l'association Casa Mémoire,	Empruntée à Mohamed Oubenal.	05/2025

	<i>enseigne du Comptoir marocain de distribution des disques.</i>		Casablanca, 24 janvier 2025.		
Figure 54	<i>Échauffement des instruments au feu par un membre d'une troupe de l'Aḥwach lors d'une célébration communautaire.</i>	341	Photographie de l'auteure, Village Imi n Tizgi, Arghen. Terrain		20 juin 2018
Figure 55	<i>Tallunt traditionnel artisanal en bois et en peau animale.</i>	345	Photographie de l'auteure, Village Imi n Tizgi, Arghen. Terrain		21 juin 2018
Figure 56	<i>Tallunt moderne, de fabrication commerciale, fabriqué en peau synthétiques et matériaux plastiques.</i>	345	Photographie de l'auteure, Casablanca.		02 septembre 2019
Figure 57	<i>Ganga traditionnel artisanal fabriqué en bois et en peau animale.</i>	346	Photographie de l'auteure, Arghen, terrain.		21 juin 2018
Figure 58	<i>Ganga traditionnel artisanal fabriqué en bois et en peau animale, personnalisé et porté.</i>	346	Photographie de l'auteure, Arghen, terrain.		21 juin 2018
Figure 59	<i>Instrument de percussion moderne, de fabrication commerciale, en peau synthétique, plastique et métal, remplaçant la Ganga sur les scènes urbaines.</i>	346	Image empruntée d'un site web.	https://share.google/images/o6CV9kTv6wRO2BY2H	05/2025
Figure 60	<i>Compilation de pochettes de CD de poètes-chanteurs et poétesses itinérantes amazighes.</i>	352	Magazine TelQuel, 2021	[Rrways : la voix des poètes amazighs itinérants] URL : https://test.telquel.ma/2021/02/05/rrways%E2%80%89la-voix-des-poetes-amazighs-itinerants_1710143	03/2024
Figure 61	<i>Femme amazighe en tenue traditionnelle, concentrée sur son téléphone, assistant au festival</i>	353	Photographie de l'auteure, Tourghmart, terrain.		03 mai 2018

	Ennakhil.				
Figure 62	Photo Facebook de la troupe Aḥwach France-Tiznit.	354	Capture d'écran Facebook réalisée par l'auteur.	https://www.facebook.com/photo/?fbid=560281896139503&set=a.560281879472838	06/2025
Figure 63	Troupe Aḥwach du village de Tamgounssa lors d'une rencontre à Casablanca.	356	Photographie de l'auteur, Casablanca, terrain.		02 décembre 2018
Figure 64	Vue de la salle de spectacle lors de la rencontre de Tamgounssa à Casablanca.	357	Photographie de l'auteur, Casablanca, terrain.		02 décembre 2018
Figure 65	Photo d'une troupe de l'Aḥwach en plein performace.	378	Une photo du photographe Youssef Aboutaleb.	https://www.behance.net/gallery/137937879/MONOCROME-PORTRAITS?tracking_source=search_projects/AHWACH+amazigh&l=1	09/2025

Annexe des entretiens

1. Présentation générale :

Dans le cadre de cette recherche doctorale, j'ai mené un ensemble d'entretiens ethnographiques entre 2018 et 2025, dans différents contextes géographiques (rural, urbain, diasporique) et auprès de profils variés (pratiquants de l'Aḥwach, responsables associatifs, artistes, militants, chercheurs, femmes amazighes détentrices de savoirs rituels, membres de troupes urbaines et diasporiques). Ces entretiens ont constitué un matériau central, permettant de croiser récits de vie, expériences performatives et analyses situées.

L'objectif n'était pas seulement de collecter des témoignages descriptifs, mais de comprendre comment les acteurs eux-mêmes définissent, transmettent, transforment et réinventent l'Aḥwach et, plus largement, l'amazighité. Les discussions ont porté aussi bien sur la mémoire des pratiques rituelles que sur les dynamiques de migration, de patrimonialisation, d'urbanisation ou encore sur la place des femmes dans la transmission culturelle.

Certains entretiens ont été menés en profondeur, lors de longs échanges répétés avec des figures centrales (chefs de troupes, intellectuels, militants, artistes), d'autres de manière plus informelle ou ponctuelle (conversations téléphoniques, échanges lors d'événements culturels). Tous apportent une contribution singulière à l'analyse, en éclairant les articulations entre vécu individuel, mémoire collective et enjeux sociaux et politiques.

L'annexe qui suit présente ces entretiens sous la forme d'un tableau synthétique, indiquant le lieu, la date, la personne interrogée, son statut, les principaux thèmes abordés et la manière dont chaque entretien a été mobilisé dans l'analyse.

2. Tableau synthétique des entretiens :

Lieu de l'entretien	Date de(s) l'entretien(s)	Personne interrogée	Statut/Rôle	Thèmes abordés	Utilisation analytique
Commune de Toughmart, Arghen (Villages Imi n Tizgi + Imsker)	01/05/2018 05/05/2025 06/05/2025	Amyar	Cheikh de tribu, fonctionnaire d'État.	- Histoire et évolution de l'Aḥwach dans la région du Souss. - Rôle communautaire et rituel de l'Aḥwach. - Organisation sociale et rapports d'autorité traditionnels. - Spécificités stylistiques de l'Aḥwach du Souss, notamment le style de l'<i>Ahnaqqar</i>. - Place de l'Aḥwach dans la mémoire des Arghen. - Dimension spirituelle des instruments (comparaison entre passé et présent). - Lien entre la pratique villageoise et le contexte urbain émergent.	Ces entretiens constituent une pierre angulaire de l'analyse ethnographique du rôle de l'Aḥwach dans les systèmes de cohésion communautaire et de transmission intergénérationnelle. Les témoignages d' <i>Amyar</i> permettent d'explorer la manière dont l'Aḥwach structure les rapports sociaux, symbolise les équilibres de pouvoir et incarne une mémoire collective ritualisée. Son récit met en lumière l'attachement au style de l' <i>Ahnaqqar</i> comme élément identitaire propre aux Arghen, tout en soulignant les tensions contemporaines liées à la migration urbaine, à la redéfinition du rôle des instruments, et à la diminution du caractère sacré du rituel. Il offre ainsi un cadre analytique pour comprendre les mutations profondes des pratiques performatives amazighes, entre continuités rituelles et réinventions contextuelles.
	01/05/2018 03/05/2018 06/05/2018	Mohamed Igudier	Acteur associatif et éducateur, basé dans le village « Imi n Tizgi » dans la vallée d'Arghen avec sa famille.	- Vie associative et dynamique villageoise. - Rôle de l'éducation dans la mobilisation locale. - Le mariage de sa fille comme événement rituel, culturel et mobilisation communautaire et villageoise. - Lien personnel et communautaire avec l'Aḥwach (en tant que non-pratiquant). - Le Forum Festival Annakhil : genèse, objectifs et évolutions.	Ces entretiens éclairent les articulations complexes entre espace villageois, engagement associatif et pratiques culturelles. Mohamed Igudier, en tant qu'acteur impliqué dans la vie locale et éducative, propose une lecture critique de la désarticulation croissante entre les ressources culturelles du village et leur valorisation externe, notamment à travers des événements comme le Festival

				• Tensions autour de la représentation et de la patrimonialisation. • Absence des acteurs associatifs et politiques dans le village (migration vers Casablanca) • Désengagement institutionnel local, malgré des figures politiques originaires du village.	Annakhil. Son témoignage met en évidence une dynamique de déterritorialisation de l'action associative, concentrée aujourd'hui à Casablanca, y compris chez les figures élues du village. Il permet ainsi d'analyser la fragilité des dispositifs locaux de transmission, les formes d'invisibilisation structurelle en milieu rural, et les contradictions d'une patrimonialisation portée depuis l'extérieur du territoire.
	08/05/2018 06/02/2019	Brahim Iguidier	Membre de la troupe <i>Ahnaqqar</i> « Izourane n'OuArghen », basé dans la vallée de l'Arghen.	• Création et structuration des troupes de l'Aḥwach en milieu villageois. • Évolution des dynamiques de performance locale. • Spécificités stylistiques du répertoire <i>Ahnaqqar</i>. • Apprentissage collectif, répétitions et organisation interne. • Place des instruments dans la pratique : maîtrise, accessibilité, symbolique. • Perception des changements dans les sonorités et techniques instrumentales. • Transmission intergénérationnelle des savoirs et pratiques entre anciens et jeunes membres.	Ces entretiens offrent une entrée précieuse dans l'univers musical local des troupes villageoises du Souss, à travers l'exemple d'« Izourane n'OuArghen ». Brahim Iguidier y décrit avec précision les modalités d'organisation, les techniques d'interprétation et l'importance des instruments traditionnels dans la reproduction du style <i>Ahnaqqar</i> . Son témoignage met aussi en évidence la place centrale de la transmission intergénérationnelle, où les aînés initient les plus jeunes aux répertoires et aux gestes, garantissant la continuité de la pratique. L'entretien contribue ainsi à comprendre comment les troupes perpétuent une mémoire performative tout en s'ajustant aux réalités matérielles, générationnelles et esthétiques. Il permet également d'analyser les continuités entre le cadre ritualisé et les formes de représentation plus autonomes, où l'Aḥwach devient un espace d'expression identitaire renouvelé.
	08/05/2018	Hmad	Fondateur et	• Histoire locale de l'Aḥwach dans la région	Les entretiens avec Hmad permettent de contextualiser historiquement la

	05/10/2018		dirigeant de la troupe « Itran n'OuArghen » du village Imsker, basé à Arghen.	- d'Arghen. - Fondation et développement de la troupe Itran n'OuArghen. - Structuration collective des troupes villageoises. - Modalités de transmission de la pratique musicale et chorégraphique. - Enjeux intergénérationnels et adaptation des jeunes. - Continuités et changements dans les codes performatifs.	constitution des troupes d'Aḥwach au sein du village, en insistant sur les processus d'auto-organisation, la transmission informelle, et les continuités avec des formes anciennes. En tant que fondateur de l'un des groupes phares de la vallée, Hmad donne à voir les tensions entre préservation du style et adaptation à de nouvelles demandes (festivals, enregistrements, célébrations privées). Ce témoignage éclaire ainsi la manière dont l'Aḥwach, au-delà d'un simple folklore local, fonctionne comme un vecteur de transmission culturelle enraciné dans des réseaux communautaires dynamiques et évolutifs.
	05/05/2025 06/05/2025	Ayoub	Jeune entre deux lieux (village et Casablanca). Non pratiquant de l'Aḥwach	- Parcours migratoire et ancrage territorial entre village et ville. - Construction identitaire chez les jeunes en contexte de mobilité. - Attachement émotionnel et symbolique au village natal. - Représentations de l'Aḥwach chez les non-pratiquants. - Rôle social de l'Aḥwach dans la communauté perçue de l'extérieur. - Raisons de la non-participation à la pratique (rapport à la tradition, temporalité, genre, statut social). - Vie communautaire amazighe en milieu urbain (Casablanca). - Spécificités vécues des jeunes <i>Iṣelḥiyn</i> n'Casa. - Perception générationnelle des traditions, rapport au collectif, à la visibilité et à la langue.	Les témoignages d'Ayoub constituent une clé d'entrée pour analyser les transformations de l'identité amazighe chez les jeunes générations urbaines, issues de l'arrière-pays mais socialisées dans les espaces métropolitains comme Casablanca. Son positionnement de non-pratiquant de l'Aḥwach, tout en exprimant un fort attachement affectif au village, permet d'interroger la transmission sélective des référents culturels et les tensions entre légitimité culturelle et pratiques vécues. L'entretien met également en lumière la spécificité des « <i>Iṣelḥiyn</i> n'Casa » : une génération tiraillée entre mémoire familiale, injonctions à l'intégration urbaine, et distanciation vis-à-vis des formes collectives ritualisées. Ayoub offre ainsi un regard lucide sur les mécanismes d'individuation, de réinvention identitaire et de redéfinition de l'appartenance amazighe dans un contexte de migration

					et de modernité.
	12/07/2019 14/07/2019 06/05/2025	Fatima	Jeune femme du village, familière de l'Aḥwach et participante aux rituels nuptiaux.	• Expérience personnelle de la participation féminine à l'Aḥwach. • Rôle des femmes dans la dynamique collective de la danse et du chant. • Corporalité rituelle : gestes, postures et symbolique des mouvements. • Place et fonction de la <i>Tazerrart</i> dans les rituels nuptiaux. • Sociabilités féminines et liens de solidarité créés autour de la danse. • Transmission intergénérationnelle des savoirs performatifs (entre mères, filles, sœurs). • Perception des évolutions dans la participation des jeunes femmes (mariage, migration, influence de la ville).	Les entretiens avec Fatima mettent en lumière la dimension vécue et ordinaire de l'Aḥwach, à travers le regard d'une jeune femme non-professionnelle mais socialisée très tôt à la pratique. Son témoignage permet de comprendre comment les femmes investissent l'espace rituel non seulement comme performeuses, mais aussi comme gardiennes de la mémoire corporelle et poétique. Il révèle la valeur formatrice de l'Aḥwach dans la constitution des identités féminines, la consolidation des liens de solidarité et la mise en scène de la communauté. Cet entretien contribue à analyser la transmission implicite des savoirs rituels, et éclaire la manière dont les jeunes générations articulent attachement au village et exposition à des transformations sociales plus larges.
	29/06/2018 30/06/2018	Lalla Khadija	Grand-mère et femme respectée du village ; pratiquante de l'Aḥwach et de la <i>Tazerrart</i> ; résidente à Imi n Tizgi après un long séjour à Casablanca.	• Mémoire rituelle et rôle des femmes dans les cérémonies nuptiales. • Pratique de la <i>Tazerrart</i> (chant poétique féminin) • Fonctions du chant et de la poésie dans les mariages. • Transmission orale et savoirs féminins. • Trajectoire de vie entre ville (Casablanca) et village. • Pratique de l'Aḥwach et de la poésie improvisée. • Perception des mutations culturelles à travers les générations.	L'entretien avec Lalla Khadija constitue une source précieuse pour analyser la dimension genrée et mémorielle des pratiques rituelles amazighes. Son double ancrage, entre Casablanca et le village d'Imi n Tizgi, en fait une figure liminaire, capable de relier les mondes rural et urbain, la tradition et l'expérience migratoire. Par sa voix, s'expriment à la fois une mémoire incarnée du rituel (notamment à travers l'Aḥwach et <i>Tazerrart</i>) et une forme de transmission poétique à la fois codée, improvisée et vécue. Elle permet de penser le rôle central des femmes dans la préservation et la reformulation des traditions chantées, ainsi que les ajustements opérés dans la langue, le rythme ou la fonction

					sociale de ces expressions dans le contexte des mariages. Le récit de Lalla Khadija révèle aussi la place singulière de celles qui, revenues au village après un séjour en ville, portent une conscience aiguë des transformations à l'œuvre dans les modes de vivre et de célébrer.
	05/05/2025 06/05/2025	Fadma	Femme âgée du village d'Imi n Tizgi (âgée de plus de 90 ans).	• Mémoire rituelle et souvenirs des pratiques anciennes. • Transmission intergénérationnelle en contexte rural. • Rôle des femmes âgées dans la conservation des savoirs. • Transformations des rituels au fil du temps. • Perception des changements dans l'organisation des fêtes et des chants. • Temporalité du cycle de vie et expérience incarnée du rituel.	L'entretien avec Fadma offre une plongée rare dans une mémoire vécue du rituel amazighe sur presque un siècle. Par sa voix, se dessinent les contours d'un monde en transformation, dont elle est à la fois témoin, dépositaire et vectrice. Son témoignage met en lumière les continuités mais aussi les effacements progressifs qui affectent les pratiques rituelles, la place des femmes, et le rôle des anciens dans la transmission culturelle. Fadma incarne une forme d'autorité mémorielle silencieuse, où le savoir se transmet moins par injonction que par présence, observation et récit. Elle permet de penser la ritualité amazighe comme un espace vécu et incarné, où la corporalité, la voix et l'expérience s'entrelacent. Son absence d'héritières directes ou la perte d'attention des jeunes générations à ses récits pose la question de la fragilité de la transmission en contexte de rupture sociale et générationnelle.
Casablanca	02/12/2018	Raïss Ouait Hmad Outtaleb Lamzoudi	Rays de l'Aḥwach et poète reconnu, basé à Casablanca.	• Parcours personnel et migration vers Casablanca. • Construction d'une carrière de Raïss en contexte urbain. • Pratique de la poésie amazighe (<i>Amarg</i>) et intégration dans l'Aḥwach. • Adaptations de la performance traditionnelle à	L'entretien avec Raïss Ouait Hmad Outtaleb Lamzoudi permet de comprendre le rôle central du poète-performeur dans la réinvention de la poésie <i>TAḍḍamt</i> en contexte urbain. Son témoignage éclaire les continuités entre tradition orale et production artistique

				l'espace urbain et impact de l'enregistrement sonore. • Relations entre anciens poètes, nouvelles générations et public citadin. • Fonction sociale et identitaire du poète en milieu diasporique urbain. • Circulation des répertoires et transformations des thèmes poétiques (exil, urbanité, mémoire). • Place de la langue amazighe dans l'espace public urbain.	contemporaine, en mettant en évidence la manière dont la poésie amazighe s'adapte à de nouveaux espaces de diffusion et à un public diversifié. Il illustre le rôle du Raïss comme médiateur culturel, porteur de mémoire collective et acteur de la visibilité amazighe dans la métropole. Cet entretien a servi à analyser la fonction de l'<i>Amarg</i> comme espace d'expression identitaire et comme outil de négociation symbolique dans un environnement marqué par la migration et l'hybridation culturelle.
	05/10/2018 01/08/2021	Abdellah Igudier	Fondateur et dirigeant de la troupe Aḥwach « Itbir n'OuArghen ». Basé à Casablanca.	• Histoire personnelle de l'Aḥwach et ancrage communautaire. • Importance de l'Aḥwach dans le quotidien des Amazighes de Casablanca. • Pratique dans les forêts périurbaines (Mohammedia, Bouskoura, etc.). • Raisons de la création de la troupe Aḥwach « Itbir n'OuArghen ». • Processus et raisons de l'enregistrement officiel de la troupe sous forme associative. • Enjeux urbains de la pratique (espace, reconnaissance, encadrement). • Histoire des troupes amazighes à Casablanca. • Modalités de performance musicale en contexte non villageois.	Les entretiens avec Abdellah Igudier permettent de comprendre comment l'Aḥwach est investi en tant que ressource identitaire et outil de structuration communautaire en milieu urbain. À travers le récit de la fondation de la troupe Itbir n'OuArghen, il expose les dynamiques d'adaptation à l'espace périurbain de Casablanca, où la forêt devient scène alternative à l'Asayss villageois. Il insiste sur la formalisation progressive des troupes sous statut associatif, révélant les tensions entre nécessité administrative, quête de légitimité, et préservation de la spontanéité du rituel. Son témoignage éclaire aussi la genèse des réseaux amazighes urbains, leur insertion dans les structures culturelles de la ville, et les logiques de visibilité, d'institutionnalisation et de patrimonialisation qui transforment l'Aḥwach en performance culturelle codifiée. Il est ainsi central pour analyser l'urbanisation des pratiques festives amazighes.

	25/03/2024 (G. Elidrissi Raghni) 13/04/2024 (M. Oubenal)	Mohamed Abi	Rays d'origine de Zagora, installé à Casablanca ; salarié, entrepreneur et dirigeant d'une troupe d'Aḥwach.	• Parcours migratoire et implantation à Casablanca. • Double vie : salarié et musicien engagé. • Création et gestion d'une troupe d'Aḥwach en contexte urbain. • Organisation des prestations : répétitions, événements, mariages, festivals. • Adaptation aux demandes du public urbain et à la temporalité de la ville. • Statut légal de la troupe et conditions d'accès aux scènes. • Économie informelle de la culture : rémunérations, équipements, déplacements • Enjeux de reconnaissance artistique et culturelle dans un environnement centralisé • Articulation entre engagement identitaire et survie économique.	Les entretiens avec Mohamed Abi éclairent les trajectoires contemporaines des artistes amazighes à Casablanca, pris entre attachement à la tradition et adaptation aux réalités urbaines. Son profil met en évidence la manière dont l'Aḥwach peut devenir une activité semi-professionnelle structurée autour d'un modèle d'auto-entrepreneuriat, dans un contexte où l'accès aux ressources publiques et à la reconnaissance institutionnelle reste limité. Il permet d'analyser les modalités d'adaptation esthétique, logistique et symbolique d'une pratique communautaire ancienne aux rythmes et espaces de la ville. À travers la perception de Mohamed l'Aḥwach apparaît comme une ressource vivante, investie stratégiquement par des acteurs mobiles, créatifs et ancrés dans une double rationalité : culturelle et économique.
	25/04/2023	Rachid	Membre d'une troupe informelle (non enregistrée sur le registre des associations) de l'Aḥwach à Casablanca.	• Parcours migratoire et arrivée à Casablanca. • Constitution et fonctionnement d'une troupe informelle (non enregistrée sur le registre des associations) de l'Aḥwach à Casablanca. • Absence de cadre juridique ou associatif officiel. • Modalités d'organisation des répétitions et des prestations (mariages, fêtes privées, rencontres communautaires). • Difficultés matérielles : instruments, lieux de répétition, financement. • Rapports avec d'autres troupes urbaines plus institutionnalisées. • Perception de la pratique en milieu citadin :	L'entretien avec Rachid éclaire les formes de pratique « informelles » de l'Aḥwach dans le contexte urbain casablancais. Son témoignage permet d'analyser une dynamique moins institutionnalisée mais tout aussi signifiante, où la pratique se maintient en dehors des cadres associatifs et des festivals officiels. Cette perspective met en évidence la diversité des modalités d'adaptation de l'Aḥwach en ville : d'un côté, une formalisation croissante à travers les associations et les scènes publiques ; de l'autre, une pratique plus discrète, tournée vers le cercle communautaire et familial. L'entretien avec Rachid aide ainsi à comprendre la

				spontanéité vs. codification. • Identité amazighe vécue à travers la pratique collective, hors institutions.	vitalité de l'Ahwach comme ressource identitaire quotidienne, mais aussi la fragilité de sa reconnaissance dans l'espace urbain.
Mohammedia	24/03/2024	Hassan	Gérant de la troupe Ahwach Tiznit de Casablanca, basé à Mohammedia.	• Parcours personnel et origine familiale à Tiznit. • Création et gestion de la troupe Ahwach Tiznit à Casablanca. • Organisation interne : recrutement des membres, répétitions, répertoire. • Gestion logistique et matérielle (instruments, costumes, déplacements). • Articulation entre enracinement local (Tiznit) et implantation urbaine (Casablanca/Mohammedia). • Modalités de participation aux mariages, festivals et événements communautaires. • Stratégies de visibilité et recherche de reconnaissance institutionnelle. • Tensions entre transmission patrimoniale et exigences du marché culturel urbain.	L'entretien avec Hassan offre un éclairage essentiel sur la professionnalisation et l'institutionnalisation de l'Ahwach en contexte urbain. En tant que gérant d'une troupe structurée, il illustre la manière dont les acteurs amazighes transposent un héritage rural dans l'espace métropolitain, en combinant transmission patrimoniale et adaptation aux contraintes économiques et organisationnelles de la ville. Son témoignage permet d'analyser les logiques de formalisation, les stratégies d'ancrage communautaire et les efforts de patrimonialisation menés par les troupes issues du Souss. Il révèle aussi la tension permanente entre authenticité revendiquée, nécessité économique et recherche de visibilité dans un environnement urbain compétitif.
Marrakech	12/05/2025	Ikram Essaghir	Jeune artiste rifaine, née et basée à Barcelone, qui développe une fusion musicale en tarifit et en espagnole.	• Parcours personnel et diasporique : naissance et socialisation en Espagne. • Choix de la langue tarifit et de l'espagnol comme vecteurs artistiques. • Conception de la fusion musicale entre héritage amazighe et influences contemporaines (flamenco, musiques urbaines). • Rapport à l'identité amazighe en diaspora et à la pluralité linguistique. • Place des femmes dans la scène artistique amazighe transnationale.	L'entretien avec Ikram Essaghir illustre la manière dont les artistes amazighes de la diaspora reconfigurent les codes de l'expression culturelle en les inscrivant dans une logique transnationale. En mobilisant à la fois la langue tarifit et l'espagnol, elle incarne une créativité bilingue qui traduit les réalités identitaires hybrides des nouvelles générations. Son témoignage met en lumière la place des femmes dans la production artistique contemporaine,

				• Perception du public (marocain, européen, amazighe) face à ses créations. • Enjeux de visibilité, circulation et reconnaissance dans les espaces culturels euro-méditerranéens. • Tensions entre authenticité et innovation dans l'expression musicale diasporique.	ainsi que le rôle des diasporas dans la circulation et la réinvention des formes musicales amazighes. Cet entretien a permis d'élargir l'analyse au-delà de l'Aḥwach pour penser la pluralité des esthétiques amazighes en contexte migratoire, et comprendre comment la musique devient un espace de médiation identitaire, de dialogue interculturel et de réinvention patrimoniale.
	11/01/2025	Monsieur A	Militant culturel et praticien de la danse Aḥidous.	• Parcours personnel et engagement dans la défense de la culture amazighe. • Pratique de la danse Aḥidous : codes, spécificités régionales et place dans les rituels communautaires. • Comparaisons entre Aḥidous et Aḥwach : rythmes, spatialité, rapport au collectif. • Enjeux identitaires liés à la préservation et à la transmission des danses amazighes. • Rôle des associations et mouvements culturels dans la visibilité des pratiques traditionnelles. • Mutations de l'Aḥidous face à l'urbanisation et aux festivals institutionnels. • Discussion approfondie autour du Festival national des arts populaires de Marrakech (FNAP) : place accordée à l'Aḥidous, conditions de participation, modalités de sélection. • Enjeux d'accessibilité aux scènes officielles, adaptation des pratiques à des formats spectaculaires, et perception des logiques de favoritisme dans les programmations. • Place des jeunes générations dans la reprise et la réinvention de la pratique. • Dimension militante : la danse comme outil de	L'entretien avec Monsieur A apporte un éclairage comparatif précieux entre Aḥidous et Aḥwach, tout en ouvrant une réflexion sur les dispositifs institutionnels de mise en scène de la culture amazighe. La discussion autour du Festival des arts populaires de Marrakech a permis d'analyser les logiques de sélection, de hiérarchisation et parfois de favoritisme qui déterminent la visibilité des troupes. Son témoignage souligne que ces festivals, loin d'être de simples vitrines culturelles, constituent aussi des espaces de négociation où se rejouent des enjeux d'accessibilité, de légitimité et d'adaptation des danses rituelles à des formats scéniques codifiés. En tant que militant culturel, Monsieur A insiste sur le rôle ambivalent de ces dispositifs : à la fois instruments de reconnaissance et lieux de contraintes, où la spontanéité et la charge symbolique du rituel sont partiellement neutralisées. Cet entretien contribue ainsi à éclairer la tension entre préservation patrimoniale et adaptation institutionnelle, au cœur de la transformation contemporaine des danses amazighes.

				reconnaissance culturelle et politique.	
<i>Paris, Île-de-France</i>	07/11/2024	Mohamed	Chef de troupe (manager) et l'un des fondateurs du nouvel Ahwach Tiznit France en région parisienne.	• Parcours migratoire et installation en Île-de-France. • Fondation et structuration de la troupe Ahwach Tiznit France. • Recrutement des membres et rôle des générations nées en France. • Organisation des répétitions et choix du répertoire. • Performances en contexte diasporique : mariages, fêtes communautaires, festivals associatifs. • Adaptation aux espaces urbains européens (salles polyvalentes, festivals institutionnels, événements interculturels). • Stratégies de visibilité : réseaux sociaux, associations, partenariats locaux. • Tensions entre authenticité villageoise et adaptation au contexte français. • Transmission culturelle auprès des jeunes générations nées en diaspora. • Place de l'amazighité dans l'espace public français et enjeux de reconnaissance.	L'entretien avec Mohamad éclaire la manière dont l'Ahwach se recompose dans un cadre diasporique européen. En tant que fondateur et responsable d'une troupe structurée, il illustre la transposition d'un modèle villageois (celui des troupes originaires du Souss) dans un environnement institutionnel et associatif français. Son témoignage met en évidence les défis de la transmission intergénérationnelle en diaspora, l'importance des associations comme relais de visibilité et les ajustements nécessaires pour adapter l'Ahwach à des scènes et à des publics nouveaux. Cet entretien est essentiel pour comprendre l'Ahwach diasporique comme espace de médiation identitaire et de réinvention patrimoniale, situé entre mémoire de l'origine et réalités migratoires.
	08/10/2024	Ahmed Azoukni	Pratiquant de l'Ahwach et membre de plusieurs troupes en banlieue Parisienne.	• Parcours migratoire et trajectoire familiale en France. • Participation à plusieurs troupes d'Ahwach en Île-de-France (logiques de mobilité et de cumul des appartenances). • Organisation des répétitions et modalités d'apprentissage en diaspora. • Adaptation de la pratique aux espaces disponibles en banlieue (salles municipales, maisons de quartier, lieux communautaires).	L'entretien avec Ahmed met en lumière la vitalité plurielle de l'Ahwach en diaspora, notamment dans les banlieues parisiennes où la pratique prend des formes multiples et flexibles. Son témoignage souligne le rôle des troupes comme espaces de socialisation et de continuité culturelle, mais aussi la manière dont les acteurs circulent entre différents collectifs pour maintenir une pratique vivante. Il révèle l'importance

			- Fonction sociale de l’Aḥwach dans la diaspora : cohésion, mémoire, visibilité. - Circulation des répertoires et influences entre troupes issues de différentes régions d’origine. - Rôle des réseaux sociaux dans la diffusion et l’organisation des événements. - Rapport aux jeunes générations et enjeux de transmission en contexte migratoire. - Perception des différences entre Aḥwach pratiqué au Maroc et en France (authenticité, spontanéité, institutionnalisation).	des lieux communautaires et municipaux comme substituts de l’Asayss villageois, et montre comment les pratiques se recomposent dans un environnement marqué par la mobilité, la dispersion et la recherche de visibilité. Cet entretien illustre ainsi la plasticité de l’Aḥwach en contexte diasporique et contribue à analyser les recompositions identitaires au sein des communautés amazighes de l’Île-de-France.
15/02/2024 04/11/2024	Mohamed Ouchtaine	Vétéran de l’Aḥwach en Île-de-France, praticien et observateur attentif des dynamiques diasporiques ; auteur d’une cartographie des troupes parisiennes et de leur évolution (non publiée).	- Parcours migratoire et trajectoire familiale en France. - Évolution de la pratique de l’Aḥwach dans la diaspora parisienne depuis les années 1970. - Cartographie des troupes d’Aḥwach en région parisienne : origines régionales, structuration, collaborations, transformations. - Transmission du tachelhit dans les familles migrantes : vitalité chez les primo-migrants, difficultés chez les enfants nés en France. - Langue comme marqueur identitaire et enjeu de positionnement social : tensions entre tachelhit, darija, arabe classique et français. - Anecdotes sur les choix linguistiques des familles et leurs effets sur l’identité diasporique. - Circulation des musiques amazighes par les vinyles, cassettes, CD et, plus récemment, les enregistrements numériques. - Rôle des technologies de reproduction sonore dans la diffusion transnationale de l’Aḥwach et du <i>Tanḍamt</i>.	L’entretien avec Mohamed Ouchtaine constitue une pièce maîtresse pour comprendre la mémoire vivante de l’Aḥwach en diaspora. Sa double posture de praticien engagé et observateur attentif, lui permet de dresser une véritable cartographie des troupes parisiennes, de leurs filiations et de leurs évolutions. Son témoignage éclaire la façon dont l’Aḥwach s’est implanté et transformé en Île-de-France, entre transmission communautaire et adaptation aux scènes institutionnelles. Sur le plan linguistique, son récit apporte une profondeur particulière à l’analyse de la transmission du tachelhit. À travers ses propres expériences familiales et des anecdotes comme celle du <i>fqih</i> refusant de transmettre la langue à ses enfants, Ouchtaine révèle les tensions entre héritage amazigh et logiques d’intégration. Son regard met en évidence la fragilité de la langue en diaspora, tout en soulignant le rôle des aînés comme passeurs de mémoire. Enfin, sa réflexion sur l’enregistrement

				Réflexion sur la perte, la recomposition et la négociation des identités culturelles en migration.	sonore et la circulation des musiques amazighes permet de comprendre comment l'Aḥwach a franchi les frontières spatiales, atteignant les diasporas et renforçant la visibilité d'une culture longtemps marginalisée. L'entretien avec Ouchtaine apporte ainsi un triple éclairage : historique, linguistique et médiatique, qui nourrit l'analyse des recompositions de l'Aḥwach en contexte diasporique.
Rabat	01/03/2022	Ahmed Assid	Intellectuel, militant amazighe, ancien chercheur à l'IRCAM, figure de référence du mouvement culturel Amazighe.	- Diversité et classification des genres d'Aḥwach (<i>Ahnaqqar</i>, <i>Dersst</i>, <i>Ajmak</i>, Aoulouz, <i>Taskiwin</i>, etc.) et leurs éléments constitutifs : poésie, rythme, gestuelle, tenue, espace (Asayss). - Spécificité de l'<i>Ahnaqqar</i> n'OuArghen et rôle de figures comme El Houcine Assakni. - Défaillances de l'État marocain en matière de valorisation musicale post-indépendance et héritage jacobin de l'uniformisation linguistique et culturelle. - Reproduction des logiques tribales dans les pratiques urbaines (forêts de Casablanca, Maâmora, etc.) et constitution des troupes amazighes urbaines. - Processus de marginalisation et de reconnaissance progressive de la culture amazighe au Maroc (stigmatisation, modèle jacobin, émergence d'un discours citoyen). - Rôle de l'élite amazighe formée dans les sciences humaines (sociologie, anthropologie, droit, linguistique) dans le plaidoyer pour les droits culturels. - Développement du tissu associatif amazigh (AMREC, Université d'été d'Agadir,	L'entretien avec Ahmed Assid a duré presque 3 heures. Il constitue une ressource centrale pour cette recherche. Il offre à la fois une analyse fine des spécificités esthétiques et rituelles de l'Aḥwach et une lecture critique de son inscription dans l'histoire politique et culturelle du Maroc contemporain. Son témoignage met en évidence l'articulation entre pratiques artistiques locales et mouvements associatifs et politiques, montrant comment l'Aḥwach, est devenu un espace de revendication identitaire, de transmission culturelle et de conscientisation citoyenne. L'apport d'Assid est double : d'une part, il fournit une typologie précise des formes de l'Aḥwach et des logiques tribales qui les structurent, y compris dans leur transposition urbaine et diasporique ; d'autre part, il replace ces pratiques dans le cadre plus large du militantisme amazighe et du processus de

				Tamaynut, etc.) et ses interactions avec les partis politiques et le pouvoir royal. • Place des arts amazighes (musique, chanson, théâtre, cinéma, poésie) dans la conscientisation politique et culturelle, et encadrement des artistes (Demssiri, Tabamrant, Lamzoudi, etc.) par les associations. • Émergence des troupes modernes (Izenzarn, Oudaden, Archach, etc.) dans les années 1970 et 1980 comme réponse à la jeunesse urbaine et aux influences mondiales. • Lien entre mouvement amazigh, droits humains et processus démocratique marocain (mouvement du 20 février, constitution de 2011, officialisation de l'amazighe, liberté de conscience).	reconnaissance des droits culturels et linguistiques. Cet entretien nourrit ainsi à la fois la dimension ethnographique de la thèse (analyse des genres, des instruments, des espaces performatifs) et sa dimension politique et théorique (patrimonialisation, citoyenneté culturelle, rapports État-société).
	09/03/2022	Ahmed Aydoun	Musicologue marocain.	• Panorama des musiques amazighes et arabes au Maroc : diversité, circulations et croisements. • Place de l'Aḥwach dans le patrimoine musical national et ses spécificités par rapport à d'autres genres (Aḥidous, Gnawa, Andalou, Chaābi, etc.). • Évolution des instruments traditionnels amazighes et intégration progressive dans des formations modernes. • Rôle des enregistrements (disques, cassettes, CD, puis supports numériques) dans la diffusion et la transformation des musiques amazighes. • Tensions entre authenticité, patrimonialisation et marchandisation. • Effets de la mondialisation culturelle et des influences africaines et méditerranéennes sur les musiques marocaines. • Contribution des artistes amazighes (Rways,	L'entretien avec Ahmed Aydoun enrichit la dimension comparative de l'analyse en resituant l'Aḥwach dans l'ensemble du paysage musical marocain. Sa perspective de musicologue met en évidence les continuités et les ruptures entre musiques rurales et urbaines, ainsi que les dynamiques de circulation entre tradition et modernité. Son témoignage apporte des éléments essentiels pour comprendre les processus de patrimonialisation et les enjeux liés à la marchandisation de la culture. Il permet également de saisir la manière dont l'Aḥwach s'inscrit dans une identité musicale nationale marquée par l'hybridité et les influences multiples.

				troupes d'Aḥwach, groupes modernes) à la constitution d'une identité musicale plurielle.	
	30/03/2024	Meryem Assid	Jeune femme <i>Ašelḥi</i> , née à Rabat et originaire du Souss, avec lequel elle entretient un lien fort. Artiste d'expression amazighe, fondatrice et leader du groupe JazzAmazigh.	• Vision critique sur la politique culturelle marocaine et sur la place accordée aux musiques amazighes dans l'enseignement et les festivals. • Parcours personnel et choix de l'art comme mode d'expression identitaire. • Création du <i>JazzAmazigh</i> : fusion entre musiques traditionnelles et jazz contemporain. • Raison du choix de la langue amazighe dans ses créations artistiques. • Transmission de la langue, de la culture et des valeurs amazighes au sein de sa famille. • Lien affectif et symbolique avec le village d'origine. • Rapport à la poésie et à la <i>Tazerrart</i> comme source d'inspiration musicale. • Place des femmes amazighes dans la création artistique et dans la transmission culturelle. • Perception des mutations identitaires des jeunes générations urbaines amazighes.	L'entretien avec Meryem Assid illustre comment la création artistique contemporaine peut devenir un espace privilégié de réinvention culturelle. Son projet de <i>JazzAmazigh</i> témoigne de la vitalité de l'amazighité lorsqu'elle se croise avec des esthétiques mondiales, tout en restant ancrée dans la langue et les pratiques poétiques héritées du village. Son témoignage met en lumière le rôle central de la transmission familiale (langue, chants, valeurs) et la manière dont les femmes, à travers la poésie et la mémoire, nourrissent les formes artistiques actuelles. Il éclaire aussi la tension entre enracinement et modernité, ainsi que l'importance du lien au village comme source d'inspiration et de légitimation. Cet entretien contribue à analyser l'Aḥwach et la poésie amazighe comme matrices d'innovation, où mémoire et création se rejoignent.
	09/07/2024 17/02/2025 03/05/2025	Abdellah	Commerçant <i>Ašelḥi</i> , propriétaire d'un petit commerce de quartier à Rabat/Hassan (<i>baqqal</i>) ; originaire de Tiznit et	• Parcours migratoire et installation à Rabat comme commerçant (<i>baqqal</i>). • Équilibre quotidien entre activité professionnelle et engagement culturel. • Participation régulière à l'Aḥwach lors des séjours estivaux à Tiznit. • Rôle du village comme espace de	Les entretiens avec Abdellah mettent en lumière la manière dont des individus ordinaires, en dehors des cercles associatifs ou artistiques institutionnalisés, continuent d'investir l'Aḥwach comme pratique identitaire et émotionnelle. Jonglant entre son

			pratiquant passionné de l'Aḥwach, qu'il retrouve chaque été dans son village natal.	ressourcement et de continuité culturelle. • Place de l'Aḥwach dans la mémoire familiale et le lien intergénérationnel. • Perception de l'Aḥwach en milieu urbain : contraintes, nostalgie et adaptation. • L'importance des forêts périurbaines, notamment Tamesna, comme espaces de continuité de l'Aḥwach et lieux de sociabilité pour les habitants <i>Iṣelḥiyn</i> de Rabat. • Valeur symbolique et identitaire de la pratique artistique pour un commerçant en ville.	commerce de proximité à Rabat et son engagement régulier dans les soirées d'Aḥwach au village, Abdellah illustre la persistance des attaches rurales dans la vie urbaine. Son témoignage éclaire le rôle du village natal comme espace d'ancrage mémoriel, où l'été devient le moment privilégié de retrouvailles culturelles et familiales. Il montre aussi comment l'Aḥwach s'inscrit dans une logique de double appartenance : quotidien marchand en ville et fidélité à une tradition performative dans le Souss. Cette figure témoigne de la vitalité discrète mais profonde de la transmission culturelle au sein de la diaspora interne marocaine.
<i>Par téléphone</i>	Plusieurs échanges 2018-2025	Brahim Oubella	Chercheur et auteur de référence sur les arts populaires amazighes, notamment <i>Amarg n Usayss</i> (2012), reconnu pour sa connaissance approfondie des aspects historiques, techniques et esthétiques de l'Aḥwach et de l' <i>Amarg</i> .	• Histoire et évolution de l'<i>Amarg</i> et de l'Aḥwach dans le Souss. • Typologies régionales des styles et spécificités du répertoire. • Analyse technique : rythmes, métriques poétiques, organisation des troupes. • Lien entre poésie (<i>Amarg</i>) et performance collective (<i>Aḥwach</i>). • Transformation des pratiques dans le passage du cadre rituel (<i>Asayss</i>) à la scène contemporaine. • Rôle des poètes et <i>Rways</i> dans la transmission et l'évolution du patrimoine musical amazighe. • Impact de la migration et de l'urbanisation sur la continuité et la mutation des formes.	Les échanges avec Brahim Oubella ont constitué une ressource majeure pour ancrer l'analyse dans une profondeur historique et technique. Son expertise a permis de clarifier des aspects précis liés aux structures poétiques et musicales, ainsi qu'aux dynamiques de transmission intergénérationnelle. En tant qu'auteur d'un ouvrage de référence (<i>Amarg n Usayss</i>), il fournit un cadre théorique et ethnographique qui dialogue directement avec mes propres observations de terrain. Ses apports ont enrichi la compréhension des continuités et des mutations de l'Aḥwach, tout en consolidant l'ancrage scientifique de cette recherche.
	04/05/2025	Fatima Tanloust	Femme amazighe originaire d'Ighrem, résidente à Rabat,	• Souvenirs des mariages amazighes traditionnels dans la région d'Ighrem. • Rôle des femmes dans la préparation et	L'échange avec Fatima Tanloust apporte une perspective précieuse sur les rituels

			familière des rituels nuptiaux et des pratiques féminines de transmission.	l'animation des cérémonies. • Importance des chants rituels féminins (<i>Tazerrart</i>, <i>asallaw</i>) et de leur fonction sociale. • Transmission des savoirs nuptiaux entre générations. • Perceptions des transformations dans l'organisation des mariages (village vs ville). • Rapport à la langue amazighe et place du tachelhit dans la ritualité. • Mémoire des objets et des gestes rituels liés aux mariages.	nuptiaux vus à travers le vécu féminin. Originaire d'Ighrem mais installée à Rabat, elle incarne la mémoire d'une ritualité transmise oralement et pratiquée dans le cercle des femmes, tout en observant ses transformations dans le contexte urbain. Ses témoignages enrichissent l'analyse de la place des femmes comme gardiennes de la mémoire rituelle, en mettant en lumière la continuité des chants et des gestes, mais aussi la fragilité de leur transmission face aux mutations sociales et au déplacement en ville.
<i>Tamraght/Agadir</i>	04/10/2021	Hindi Zahra	Artiste et interprète en langue amazighe et en langues étrangères (français, anglais, espagnol).	• Parcours personnel et artistique : ancrage amazighe et trajectoire internationale. • Choix de chanter en amazighe et en langues étrangères : enjeux identitaires et esthétiques. • Place de la mémoire familiale et du lien au village dans son inspiration musicale. • Expérimentation musicale : fusion des sonorités amazighes avec le jazz, le soul, la pop. • Perception de l'amazighité dans les scènes internationales et marocaines. • Rapport au patrimoine et rôle des artistes dans sa transmission contemporaine. • Enjeux liés à la visibilité des femmes amazighes dans la scène artistique mondiale	L'échange avec Hindi Zahra, bien que court, permet d'élargir l'analyse de l'amazighité musicale au-delà du cadre de l'Aḥwach, en montrant comment une artiste contemporaine inscrit la langue et l'héritage amazighes dans une démarche de création hybride et internationale. Son témoignage éclaire la capacité des artistes amazighes à faire dialoguer tradition et modernité, local et global, tout en affirmant une identité multiple. Il met aussi en évidence la place des femmes dans l'appropriation et la diffusion des répertoires amazighes, ainsi que le rôle de la musique comme vecteur de reconnaissance identitaire et de rayonnement culturel transnational.

ثقافي، وأداة لإعادة قراءة الذات الجماعية، ضمن ثقافة أمازيغية عابرة للمواقع، ومنفتحة على فضاءات وسجلات تعبير مستجدة.