

Tamawayt : ce que la poésie amazighe doit à la musique. Rythmes, voix et mutations d'un genre féminin du Moyen Atlas

Tamawayt: what Amazigh poetry owes to music. Rhythms, voices and mutations of a feminine genre from the Middle Atlas

EL JABLY Fouad*

Docteur en Linguistique Française, FLSH Ben Msik, UH2C, Maroc.

fouad.eljably@gmail.com

Reçu le 10/05/2026 Accepté le 11/06/2026 Publié le 31/07/2026

Résumé: Du rythme prosodique traditionnel à sa réinvention numérique, la présente étude propose d'explorer ce que la poésie Tamawayt, genre poético-musical féminin du Moyen Atlas marocain, doit à la musique. Il s'agit d'identifier les continuités et les ruptures entre la Tamawayt chantée traditionnellement et son passage vers l'enregistrement numérique. Notre corpus est de deux recueils oraux (Ihnajen de la ville de Sefrou ; Aït Sghrouchen de la ville d'Imouzzer Kandar) et de onze chansons de Cherifa Kersit. L'approche utilisée croise l'ethnomusicologie et la poétique des formes orales pour dresser une analyse stylistique et comparative du corpus. L'analyse montre comment la puissance de la voix, les méliques et l'économie du souffle de l'artiste constituent un héritage poético-musical ancré dans la littérature orale amazighe. Nous examinons également les ruptures engendrées par le passage de la scène au studio notamment l'orchestration polyphonique, les rythmes binaires imposés et le formatage numérique. L'article interroge également la tension entre la fidélité à un héritage poético-musical dont les caractéristiques sont bien connues et les changements inévitables imposés par les logiques de production moderne et les standards de l'industrie culturelle. Les résultats obtenus montrent que si les spécificités de la Tamawayt traditionnelle (méliques libres, souffle individualisé) se confrontent à la rigidité du studio, l'artiste réussit à maintenir une forte tension esthétique. Toutefois, le recours à des rythmes binaires et l'utilisation de l'orchestration polyphonique modifient drastiquement la syntaxe prosodique de la Tamawayt traditionnelle, créant une hybridation inédite. Il reste à dire que ce que la littérature Tamawayt doit à la musique n'est que la condition même de sa transmission et de sa survie à l'ère numérique.

Mots-clés : Tamawayt ; poétique comparée ; médiatisation numérique ; musique et littérature ; Cherifa Kersit

Abstract : From traditional prosodic rhythm to its digital reinvention, this study explores the relationship between Tamawayt poetry, a poetic-musical genre for women from the Middle Atlas region of Morocco, and music. It seeks to identify continuities and ruptures between traditionally sung Tamawayt and its transition to digital recording. Our corpus consists of two oral collections (Ihnajen from the city of Sefrou; Aït Sghrouchen from the city of Imouzzar Kandar) and eleven songs by Cherifa Kersit. The approach combines ethnomusicology and the poetics of oral forms to provide a stylistic and comparative analysis of the corpus. The analysis reveals how the power of the voice, melismas, and the artist's economy of breath constitute a poetic-musical heritage deeply rooted in Amazigh oral literature. We also examine the disruptions caused by the transition from stage to studio, particularly polyphonic orchestration, imposed binary rhythms, and digital formatting. The article also explores the tension between fidelity to a well-known poetic and musical heritage and the inevitable changes imposed by modern production methods and cultural industry standards. The results show that while the specificities of traditional Tamawayt (free melismas, individualized breath) clash with the rigidity of the studio, the artist manages to maintain a strong aesthetic tension. However, the use of binary rhythms and polyphonic orchestration drastically alters the prosodic syntax of traditional Tamawayt, creating a novel hybrid. It remains to be said that what Tamawayt literature owes to music is simply the very condition of its transmission and survival in the digital age.

Key-words : Tamawayt; comparative poetics; digital media; music and literature; Cherifa Kersit

INTRODUCTION

La Tamawayt (ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵢⵜ) est un genre poético-musical chanté a cappella. Très répandu au Moyen Atlas marocain, il s'agit d'un art ancré dans la culture amazighe. Il manifeste une alliance parfaite entre la parole poétique et l'expression musicale : le rythme, la mélodie et la voix se combinent pour faire naître une esthétique particulièrement singulière.

Notre corpus se compose de deux recueils oraux (Ihnajen à Sefrou ; Aït Sghrouchen à Imouzzar Kandar) et de onze chansons de l'artiste Cherifa Kersit. L'hypothèse de recherche est que la comparaison entre l'oralité traditionnelle et le passage vers la scène numérique révèle ce que la poésie Tamawayt doit fondamentalement à la musique : le rythme prosodique, la primauté de la voix et l'économie du souffle. La problématique de recherche est la suivante : la médiatisation numérique telle qu'interprétée par Cherifa

Kersit est-elle une mutation féconde (survie, diffusion) ou une folklorisation appauvrissante (standardisation, perte de l'improvisation) ?

Le plan que nous suivrons est comme suit : nous examinerons successivement la Tamawayt tradition (I), l'œuvre de Cherifa Kersit (II), puis les continuités (III) et les transformations de cette forme poético-musicale (IV). Enfin, nous montrerons que ce que la littérature doit à la musique n'est pas accessoire : c'est la condition même de sa transmission, de sa transformation et de sa survie à l'ère numérique.

1 La Tamawayt traditionnelle : la parole poétique du Moyen Atlas.

1-1 Genèse et cadre culturel

Avant d'être consignée par écrit dans des recueils, la poésie Tamawayt était essentiellement orale. Ainsi, le poète « créateur » du Moyen Atlas n'était pas connu de façon individuelle ni même avec son savoir-faire personnel vu que la Tamawayt était « collective et orale », reposant sur la narration et la mémoire collective, qui transmettait de génération en génération des recueils uniquement par la mémorisation et la récitation. Dans ce contexte, les noms individuels se mêlaient aux chants, et le vrai nom du poète, homme ou femme, se dissolvait au sein du système, qui marginalisait la créativité et l'originalité individuelles (Najmi, 2004, p.25).

La poésie « Tamawayt » était à la fois le sujet et l'objet autour duquel gravite ses propres styles et formes d'expressions. Elle constituait une entité créatrice, une matrice modèle et une trame de composition poétique. La « Tamawayt » était le compagnon du voyageur amazigh, car il parcourait de longues distances, seul avec sa jarre d'eau et sa nourriture. Si les ballades « Tamawayt » étaient utilisées dans la poésie amoureuse, cela ne se faisait

pas directement, mais plutôt par le biais de vers poétiques à visée symbolique, comme lorsqu'un homme, travaillant aux champs, courtise une femme qui travaille près de lui, mais sans la mentionner explicitement. Il peut, par exemple, s'adresser dans son poème à une épi de maïs ou une hirondelle et si la femme l'apprécie, elle lui répond de la même manière. La « Tamawayt » peut aussi être composée à l'occasion des mariages, des circoncisions et d'autres événements importants comme le début de la saison de récolte ou pendant les périodes de crise comme les guerres. Du point de vue historique, nous remarquons que cet art a fortement émergé pendant le protectorat français du Maroc, avec des figures telle que « Mririda n'Aït Attik » qui fut l'une des poétesses les plus engagées pour l'Indépendance du pays (Euloge, 1963, p.36).

1-2 Thèmes, fonctions et formes poétiques

La poésie « Tamawayt » s'articule autour de thèmes, qui abordent des questions politiques, psychologiques et sociétales variées; l'existence humaine, les valeurs morales ou encore la vie intime du poète. Nous trouvons aussi des poèmes qui relatent des événements distincts de l'histoire marocaine, des poèmes qui mettent en lumière le courage et la bravoure du peuple amazigh. Nous notons ici une observation importante : la créativité poétique Tamawayt ne s'est pas limitée à la maîtrise d'un seul genre artistique, comme l'élégie par exemple, mais elle s'est étendue à d'autres genres tels que la poésie amoureuse, la poésie épique et même la poésie de l'exil. Cela démontre que le poète du Moyen-Atlas peut s'émanciper du cadre dans lequel on essaye souvent de le cloisonner.

La Tamawayt du Moyen-Atlas comprend un ensemble de thèmes qui façonnent la vision du monde du peuple amazigh, qui repose sur la persévérance, l'attachement à l'identité, l'amour du milieu naturel et de

nombreuses questions ethniques et culturelles. De plus, le poète Tamawayt n'oublie pas ses souffrances intérieures, ne les refoule pas, il les sublime sous forme de poèmes lyriques débordant de sentiments et d'émotions. Dans ce sens, elle joue le rôle d'une catharsis sociale, qui aide le peuple amazigh à mettre au jour ses angoisses, ses désirs et ses peurs. Cette poésie était chantée a cappella et quelquefois accompagnée d'instruments de musique : cela nous rappelle que cet art « n'a jamais été introduit dans la sphère publique sans intention d'être chanté. Au contraire, le chant l'a toujours accompagnée, de manière parallèle, au moment de sa production. Donc, la mélodie se crée simultanément avec le poème, ce qui lui confère la caractéristique d'être correctement accordée au moment même de son énonciation. Le chant est alors composé rythmiquement et le seul outil qui permet de l'accorder est la cloche musicale du poète. Il convient également de rappeler que la dimension mélodique constitue le trait distinctif (ou la composante prédominante) de la *Tamawayt*. C'est précisément cette primauté du chant qui conduit beaucoup de chercheurs à privilégier l'étude de la prosodie au détriment du contenu textuel. Ses caractéristiques, bien qu'éminentes, limitent grandement les entreprises visant à partager avec le grand public la portée émotionnelle et artistique de la *Tamawayt*, tout simplement à cause de la difficulté de reproduire cette expérience pour une personne qui n'a pas assisté physiquement à un spectacle.

L'utilisation d'images poétiques comme la métaphore, la métonymie ou la comparaison est une stratégie employée par le poète pour échapper à la domination d'une société pudibonde, qui empêche les poètes, même les plus audacieux, d'exprimer leurs sentiments sans fard. Le recours à l'imagerie est donc une nécessité esthétique-sociale, outre sa capacité à conférer au poète une

puissance expressive et performative, elle fait de sa voix un lieu d'insoumission affective.

2 Cherifa Kersit : Figure emblématique de la Tamawayt contemporaine

Née en 1967 à Khénifra et précisément dans un village appelé en amazigh ⵜⴰⵎⴰⵡⴰⵢⵜ ⵏ ⵏⵓⵔⵉⵔⵉ (الحجرة المتقوية), « le rocher percé ». Ce petit village se situe à 10 kilomètres au sud-ouest de Khénifra. Surnommée aussi « Édith Piaf » du Maroc, Cherifa Kersit était la première chanteuse amazighe à avoir son propre groupe musical au Maroc. Ses études se sont limitées à quelques années au M'sid (l'école coranique), elle s'est intéressée à la musique depuis son jeune âge vu que la région où elle vivait, était souvent fréquentée par des poètes troubadours. Ces derniers s'installaient pendant des jours dans une région avoisinante appelée « *Azloune i zayane* », notamment pendant les célébrations qui accompagnaient la commémoration de la fête de trône au Maroc. Cherifa disait apprécier beaucoup ces spectacles : « Je désirai devenir chanteuse un jour ».¹

En 1980 et à l'âge de 13 ans, Cherifa va décliner toutes les demandes en mariage et va défier sa famille, surtout son père, pour commencer sa carrière de chanteuse, sachant que ce métier était jugé négativement par la société marocaine (conservatrice).

En effet, la relation de Cherifa se détériore surtout lorsqu'elle s'installe définitivement à la ville de Khénifra. Quelques temps après, motivée par une chanteuse nommée « *Hanoune Mahat Zine* », Cherifa commence à chanter pendant les fêtes de mariage en compagnie d'un groupe de musique local. Le

¹ Les déclarations sont prises du documentaire réalisé par la chaîne télévisée marocaine AL OULA. Le lien vers la vidéo sur YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=2l7-60VI6pE&t=100s> .

violoniste du groupe nommé « *Stitou* » aime beaucoup sa voix et parce qu'il possède un matériel d'enregistrement, il lui propose d'enregistrer sa première chanson. Celle-ci a beaucoup de succès et contribue à la notoriété de la chanteuse dans la région. Une année plus tard, feu Mohamed Rouicha demande à Cherifa de rejoindre son groupe comme choriste. Ainsi, elle enregistre sa première chanson dans un studio professionnel.

Après des années de travail avec une multitude de chanteurs, le nom de Cherifa rayonne à l'échelle nationale et internationale. Or, ce succès artistique cache des difficultés financières majeures. Elle décide de fonder son propre groupe musical en 1999 et pendant la même année, elle est invitée au festival « *Temps du Maroc* » (*زمن المغرب*) au théâtre « des Bouffes du Nord » à Paris. Sa prestation est remarquable. Elle participe à des festivals au Maroc comme le festival de Musique Sacrée de Fès, Moonfest, le festival de Merzouga, le festival Timitar et bien d'autres. Elle fait aussi des tournées dans des pays comme l'Espagne, la Hollande, la Belgique, la Russie et la France.

En 2002, Cherifa sort son premier album, « *Berber Blues* » qui comprenait des morceaux tels que « Maysh Yiwin May Tshawrth » et « Tahidust ». Elle est honorée durant la même année du Prix des Arts du Chant Traditionnel de l'Institut Royal de la Culture Amazighe (IRCAM).

Continuités

Pour entreprendre une analyse diachronique rigoureuse de la Tamawayt, notre démarche s'appuie sur un corpus double, conçu pour articuler l'expression traditionnelle et ses mutations contemporaines. D'une part, l'étude de la Tamawayt traditionnelle repose sur l'examen de deux recueils de référence, représentatifs du patrimoine oral de la région : le

recueil Ihnajen (Sefrou) et le recueil Aït Sghrouchen (Imouzzer Kandar). Ces pièces textuelles permettent d'établir les structures prosodiques et thématiques originelles du genre. D'autre part, afin de mesurer l'impact de la patrimonialisation et du passage au studio, nous croisons ces données textuelles avec l'analyse de la Tamawayt chantée à travers l'œuvre de l'artiste Cherifa Kersit. Compte tenu de l'abondance de sa discographie, nous avons opéré un échantillonnage ciblé et systématique de onze chansons clés. Ce choix restreint mais qualitatif garantit la validité de l'analyse stylistique et musicologique, tout en évitant l'écueil d'une dispersion analytique. Les onze titres sélectionnés, transcrits et traduits, font l'objet d'une étude systématique dans les sections suivantes :

- (|ΛΛ. ⊙ .ΛΘΞΘ ||.|ξ) : Allons voir le médecin
- (┐. Χ| †:ΗΞ† .┐.ΜΞΟ ?) : Qu'as-tu trouvé au pays ?
- (ξ⊙:Η ξ⊙:Η :┐.ΟΧ |ϙ .┐.ΛξΧξ) : Le chant continue encore pour nous, ô vent
- (†:⊙ξΛ :Η:|ϙ) : Tu es venu, mon cœur
- (ϙ:Η .ςΟΜΞΧ .⊙┐:|ξ|:) : Regarde, mon cœur est brisé, mon ami
- (Χ:†Ο: ς.†|.) : Ô femmes, allez...
- (.┐ΛξΛ ξϙ:Η.ϙ) : Ô toi qui as les lacets
- (ξ┐.|: / .ς┐.|:) : Appel de l'âme ou du cœur
- (ξΛΟΕ :┐.Η: Μ ξΗ.Οξ) : Quand l'ombre est tombée de la montagne
- (.ς .┐.ΟΧ :Ο †ΖΖξ┐Λ) : Ô nostalgie, tu ne m'as pas quittée
- (Η┐Κ†:Θ ξΘΕ. ς.Ψ) : Le destin nous a séparés

Avant de commencer l'étude des continuités, il est essentiel de décrire succinctement les deux recueils oraux qui forment le corpus traditionnel de notre étude. Ils ont été collectés et transcrits par nos soins dans le cadre d'une enquête de terrain menée en 2025. Le recueil Ihnajen, collecté dans la région de Sefrou, comporte une quarantaine de poèmes Tamawayt à dominante amoureuse et mélancolique. Il manifeste la liberté prosodique et

Ô, il est là, le gain facile : la cupidité t'a aveuglé. Hélas, fils du pays, tu vas t'égarer. Ô, par Dieu, elles sont devenues brûlantes, Je les ai emportées pour la demeure froide.

Non, hélas, point de fraternité qui soit épargnée. Mon âme, hélas, souffre tant pour le pays.
Je n'ai point consenti à cet exil.

Que cette image du puits se répande, Et que sur moi, pauvre être cher, elle ne s'efface jamais.

Ô chauffeur de taxi, écoute-moi : Les compagnons m'attendent là-bas, et je me dépêche.

J'avais pourtant dit que tu serais fidèle aux promesses. Ils ont donné trois mois et trois jours, là où même le ministre perd la tête, loin de la demeure froide.

J'ai descendu cette pente, hélas, puis j'ai gravi la montée, Mais mon genou n'a plus la force de grimper.

Ô, je n'ai rien trouvé de doux à savourer ; Le jour s'est levé, et me voilà revenue sur ce chemin où tout n'est que peine.

3-1 Continuités thématiques

L'analyse de notre corpus montre une continuité apparente au niveau des thématiques de la Tamawayt traditionnelle et de sa version chantée. Par exemple, Cherifa Kersit garde un univers émotionnel et symbolique identique à la Tamawayt traditionnelle lorsqu'elle évoque l'amour et les relations humaines. Ces chansons expriment la joie de l'amour naissant, la douleur de la séparation ou les tribulations. On remarque aussi la présence du sous-thème de la trahison et de la déception causée souvent par l'infidélité ou par une promesse non tenue. La vie rurale, la beauté de la nature, le travail dans les champs, la saison de la cueillette, la nostalgie de la vie simple sont aussi des sujets récurrents dans notre corpus. On perçoit également que le thème de la lamentation devant le destin est très présent ; la chanteuse s'en sert pour exprimer les émotions et les difficultés que les gens ressentent suite aux coups du sort ou à l'implacabilité de certains aléas. Aussi, la sagesse est

fréquemment évoquée dans certaines chansons. La chanteuse essaye d'explorer la nature humaine, ses faiblesses, ses forces, tout en donnant des leçons sur la vie et la morale publique.

La vieillesse est aussi un thème assez fréquent dans le répertoire de Cherifa ; elle rappelle le caractère éphémère de la vie, tout en discutant des questions morales relatives au vécu de la population amazighe du Moyen Atlas ; Bien que plus subtilement, l'artiste aborde les injustices, les difficultés économiques, les conflits qui peuvent survenir entre les individus. Il s'agit d'un critique implicite qui rappelle le rôle de chaque individu dans la promotion de la cohésion et la paix sociale. Le rôle et place de la femme sont quelquefois cités. Mais il faut rappeler aussi que c'est la femme qui est souvent la chanteuse de la Tamawayt. Donc, c'est à travers son œuvre et moins avec son discours que la chanteuse manifeste son rôle et choisit les défis qu'elle tente de relever.

3-2 Continuité esthétique

Au-delà des thèmes, la Tamawayt chantée par Cherifa Kersit conserve toutes les caractéristiques essentielles de son esthétique ; la voix est toujours une composante essentielle dans cet art car un chant aigu et puissant est essentiel pour porter la mélodie et le texte poétique. Par sa tessiture, la voix de Cherifa possède la capacité à exprimer des émotions brutes ; c'est l'incarnation immaculée de l'esthétique vocale de la Tamawayt.

La structure poétique est aussi un élément constant dans la Tamawayt chantée car même dans l'improvisation, la Tamawayt respecte des structures poétiques qui lui sont propres comme les rimes, les rythmes et les motifs mélodiques. Aussi, certains refrains comme le fameux *Ayman*, est une continuité esthétique très apparente.

Un autre point redondant est l'appel et la réponse entre l'artiste et son public. Bien que moins systématique en solo, la symbiose vocale et la reprise par le public ou le chœur, tout comme dans l'Ahidous, reste latente. La Tamawayt est au fond un discours implicite à travers lequel la chanteuse invite son public à une résonance émotionnelle. Le chant est caractérisé par des mélismes complexes et des fioritures vocales qui embellissent la cadence mélodique et accentuent l'émotion. Cette ornementation vocale constitue une richesse artistique voire une signature esthétique de la Tamawayt chantée par Cherifa.

D'un autre côté, le lien intrinsèque avec la danse est aussi présent dans la Tamawayt chantée, même lorsqu'elle est écoutée. En effet, la Tamawayt évoque presque automatiquement le mouvement, en raison de son rythme et de sa cadence qui sont indissociables et des activités quotidiennes de la personne amazighe et de la danse collective de l'Ahidous, ce qui suggère une continuité esthétique qui unie le son et le mouvement dans ensemble intrinsèquement lié. En analysant notre corpus, on comprend que malgré les adaptations aux contextes modernes, Cherifa Kersit ne trahit pas l'âme de la Tamawayt. Elle œuvre pour en assurer la transmission et la résonance auprès des nouvelles générations au Maroc et à même à l'étranger.

3-3 Continuité rythmique

L'un des aspects les plus fascinants de la Tamawayt chantée par Cherifa Kersit réside dans l'usage fréquent d'une certaine forme rythmique, héritée de la Tamawayt orale dans laquelle le rythme n'est pas mesuré par une pulsation régulière mais adopte plutôt le souffle du poète, la durée de la phrase, l'intensité de l'émotion. Il s'agit d'un *rythme libre* proche de la déclamation poétique qui crée une sensation de fluidité où la parole paraît

Tableau 1 : Analyse comparative de la gestion temporelle et rythmique du distique initial.

Distique / Vers	Traduction en Français	Structure technique traditionnelle (Modèle de référence)	Structure rythmique en Studio (Version enregistrée de Cherifa)
Vers 1 : ١٠. ٤٣٣. ٤٤٢. ٤ ٤٠٨. ١, ١. ١. ٤٤ ٤٢. ٤٤. ٤. ٠ ٠. ١. ٤. ٤. ٠. ٤ ٠. ٤. ٤. ٤.	Ô, il est là, le gain facile : la cupidité t'a aveuglé. Hélas, fils du pays, tu vas t'égarer.	Rythme libre (Rubato) / Déploiement du souffle : - Pas de tempo fixe. - Le vers s'étire de manière extensible (6 à 8 secondes). - Priorité absolue à la fluidité prosodique et aux méliques de la voix.	Standardisation binaire (2/4): - Présence immédiate de l'orchestration instrumentale. - Le débit de la voix est calibré et s'aligne de force sur les pulsations régulières des instruments de musique.
Vers 2 : ٠. ٤. ١. ٤. ٤. ٤ ٠. ٠. ٠. ٤. ٤. ٤ ٤. ٤. ٤. ٤. ٤. ٤ ٤. ٤. ٤. ٤. ٤. ٤ ٤. ٤. ٤. ٤.	Ô, par Dieu, elles sont devenues brûlantes, Je les ai emportées pour la demeure froide.	Métrique endogène et variabilité : - Durée variable d'un vers à l'autre selon l'émotion. - Pausages dictées par l'économie du souffle traditionnel (longues tenues libres).	Isochronie temporelle : - Le vers est compressé dans un cadre temporel fixe (environ 4 secondes). - Les pausages de l'artiste deviennent géométriques et mesurées (imposées) par la rythmique de

			la chanson.
--	--	--	-------------

3-5 Approches instrumentales et musicologiques du corpus

L'analyse du logiciel *Praat* étaye empiriquement les observations relavées dans Tableau 1. Les tracés de la fréquence fondamentale (F₀ en bleu) de l'oscillogramme et du spectrogramme montrent graphiquement la transition du rubato vers la version studio. La Figure 1 (a cappella) manifeste clairement deux phases temporelles : une première partie affichant un oscillogramme noir foncé très dense qui matérialise l'énergie de la voix a cappella de l'artiste. La seconde partie (en gris clair) correspond au moment où l'artiste arrête de chanter et où seul l'instrument résonne. La courbe bleue du pitch (autour de 108 Hz) est sinueuse et discontinue, ce qui montre une liberté prosodique totale et des mélismes dictés par le seul souffle de l'artiste.

La Figure 2 (studio) objective l'impact de l'isochronie temporelle : le signal apparaît dense et haché par des pics d'intensité géométriquement réguliers. La courbe bleue du pitch (vers 175 Hz) est fragmentée, ce qui montre les pulsations métronomiques de l'orchestration studio.

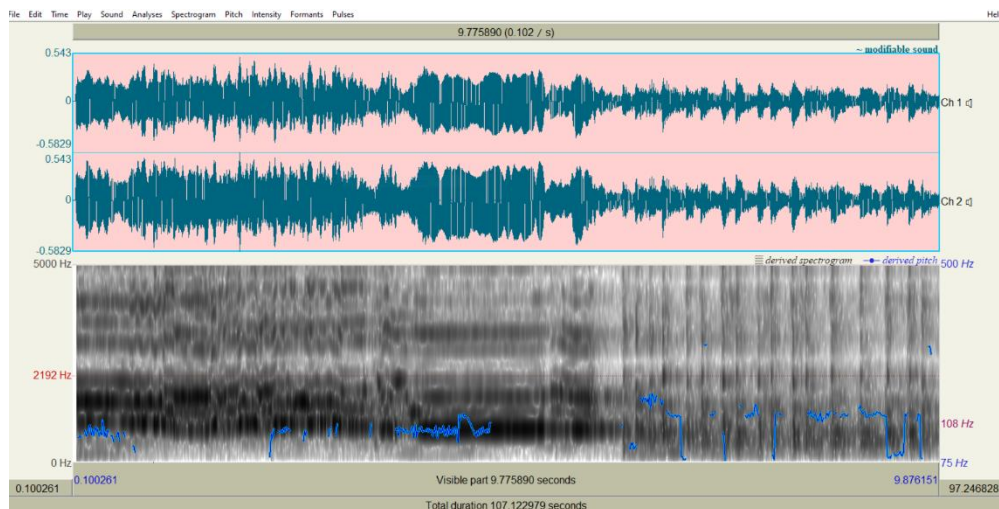


Figure 1 : *Oscillogramme et spectrogramme Praat du vers 1 exécuté a cappella (rythme libre/rubato).*

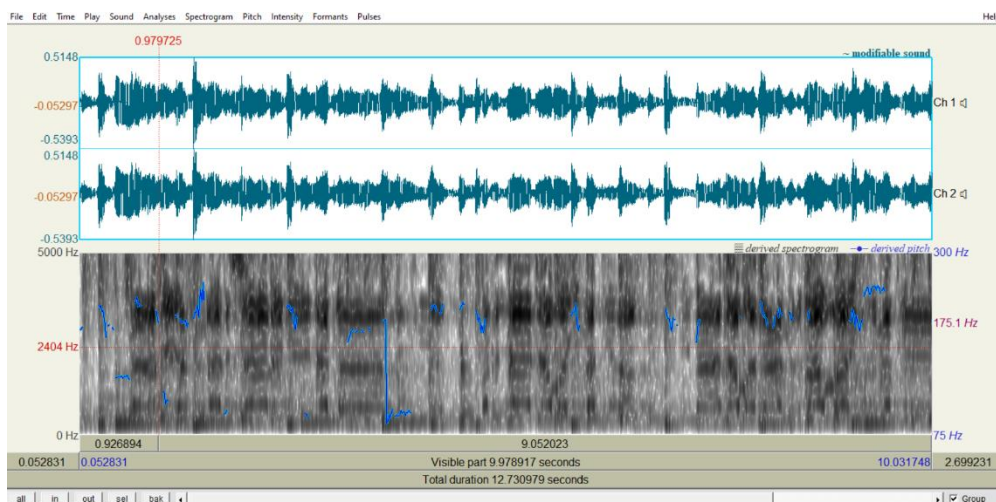


Figure 2 : *Oscillogramme et spectrogramme Praat du vers 1 exécuté en studio.*

Pour formaliser de manière rigoureuse l'intuition poétique et la validation acoustique, il est indispensable de traduire la performance vocale de Chérifa Kersit dans le système de notation du solfège. La transcription sur

partition musicale (Document 1 et 2) met en évidence la nature transgressive de la *Tamawayt* vis-à-vis des barres de mesure classiques.

L'introduction d'un indicateur de mesure binaire fixe en 2/4 dans la retranscription musicale montre comment la version studio divise géométriquement le temps. Le cadre du 2/4 témoigne de cette standardisation binaire : la *Tamawayt* est désormais régies par des pulsations régulières.

«Illa uṭṭeam irax»

الشريفة كرسيت

Fouad El JABLY

تقاسيم على آلة الوتر على مقام خماسي اطلسي

La mélodie

Percussion

2

6 غناء

14

1

Document 1 : Transcription sur partition musicale de la chanson Tamawayt « Illa uṭṭeam irax ».

21

27

2

Document 2 : Transcription sur partition musicale de la chanson Tamawayt « Illa utteam irax » (suite).

3-4 Continuités socioculturelles et fonctionnelles

La Tamawayt est un art qui possède une charge émotionnelle très forte, Cherifa comme ses prédécesseurs, offre un espace où la joie, la peine, l'espoir ou la désillusion peuvent être exprimés et partagés, ce qui agit comme une catharsis individuelle et collective. La Tamawayt chantée est aussi un bastion pour la défense et la préservation de la langue et de l'identité Amazighes, qui œuvre pour perpétuer et de magnifier cette langue-culture en enrichissant son vocabulaire et ses expressions pour en assurer la diffusion. Dans ce sens, la Tamawayt chantée incarne une fonction de préservation active de l'identité culturelle amazighe. De plus, cette chanson entretient un lien indéfectible avec le milieu naturel et les traditions locales. Ses mélodies, bien que connues sur les scènes internationales, restent profondément ancrées dans le mode de vie des habitants du Moyen-Atlas. Ce lien solide à la terre natale et aux mœurs amazighes confère à la Tamawayt chantée une authenticité inaltérable et un ancrage immuable dans l'imaginaire de cette civilisation.

Reste à dire que la Tamawayt, chantée par Cherifa joue le rôle de témoignage social car elle traduit avec finesse et subtilité le vécu et les défis que la communauté amazighe rencontre. Sa voix sublime manifeste les préoccupations quotidiennes des amazighs à travers des allusions, des comparaisons et des métaphores qui transforment chaque chant en un écho des luttes de cette communauté.

4 Transformations : ruptures et mutations de la Tamawayt à l'ère numérique

4-1 Le paysage sonore : de l'a cappella à l'orchestration

La Tamawayt traditionnelle est souvent chantée à cappella. Dans quelques cas, elle est accompagnée de simples instruments de musique

comme le « bendir ». Dans sa forme moderne, on observe l'émergence d'une orchestration riche et diversifiée. Durant ces dernières années, et même chez Cherifa Kersit, on remarque l'utilisation de guitares acoustiques, de basses, de claviers, et d'une large gamme d'instruments qui crée une sonorité plus moderne changeant la pureté sonore originelle de cet art. De plus, et contrairement à la spontanéité mélodique de la Tamawayt traditionnelle, les chansons enregistrées bénéficient d'un traitement sonore structuré et sophistiqué. Cela peut inclure l'ajout d'introductions, de ponts, de variations harmoniques voire même de solos instrumentaux qui ne relèvent pas de performances improvisées. Ce genre de modifications constitue une rupture manifeste avec la Tamawayt traditionnelle.

Aussi, la fixation des mélodies et du texte (à chanter) change beaucoup la portée esthétique de cet art car l'essence même de la Tamawayt traditionnelle réside dans son caractère improvisé. Dans ce sens, chaque performance est unique et irreproductible alors que la Tamawayt chantée fixe la mélodie et le texte, ce qui permet une reproduction similaire à l'infini, mais risque de perdre sa spontanéité.

Un autre point important est celui de l'adaptation de l'artiste à la scène. En effet, la performance sur scène implique des considérations stylistiques nouvelles telles que l'éclairage, la sonorisation, la mise en scène. L'artiste est présenté comme une figure centrale dans le spectacle, ce qui dilue la dimension collective par rapport à la Tamawayt traditionnelle.

4-2 De la monodie à la polyphonie

La rupture la plus radicale entre la Tamawayt traditionnelle et sa forme chantée réside dans le passage de la *monodie* à la *polyphonie*. Dans sa forme traditionnelle, la Tamawayt était essentiellement monodique, c'est-à-

dire que la seule voix du poète - parfois soutenue par un bendir- assure une pulsation rythmique mais sans aucun accompagnement harmonique. La mélodie vocale prend le dessus sur la scène et c'est à l'intérieur de cette nudité sonore que réside toute sa puissance expressive. Les théoriciens de la poétique comparée nomment cette configuration « le degré zéro » de l'association entre musique et littérature, là où le texte poétique porte en lui-même sa propre musique.

Avec l'orchestration apportée par l'artiste Cherifa Kersit, la Tamawayt glisse vers un univers polyphonique. La guitare, le violon et la basse ne se limitent plus à accompagner le chant, ils créent un univers harmonieux qui change entièrement la charge du texte poétique. Là où le chant traditionnel fait corps avec le vide, créant une impression de fragilité lyrique, la voix de Cherifa se trouve dorénavant à l'intérieur d'une structure musicale dense. La complexification de la texture sonore est décrite comme l'un des « points d'achoppement » entre le poème et le chant deux arts : cette harmonie instrumentale vient affiner la ligne mélodique vocale pour créer une tension entre « *l'horizontalité du récit poétique et la verticalité de l'accord musical* ». Prenons par exemple la chanson « *ⵎⵓⵏⵉⵎⵉⵔ ⵉⵎⵉⵔⵉⵎⵉⵔ* » « Rythme tenace », l'usage du clavier établit une progression fluide et harmonieuse en introduisant une série d'accords qui prépare l'écoute et cadre le texte. Quand la voix entre, elle n'est pas la seule source d'émotion : elle converse avec cette couche mélodique préétablie, s'y roule ou s'en détache. La polyphonie enrichie de strates sémantiques - que la Tamawayt traditionnelle ne possède pas ordinairement – fait qu'une euphonie mineure peut renforcer le lyrisme du texte et générer des émotions tout à fait nouvelles. Aude Locatelli appelle ce phénomène la « *synesthésie sémiotique* » dans les œuvres hybrides, c'est-à-dire le moment où « *le sens naît non plus du texte ou de la musique seule,*

mais de leur interaction constante » (Locatelli, 2009, p.32). Le passage à la polyphonie crée une mutation profonde de l'expérience esthétique, dans laquelle le spectateur dépasse l'écoute passive d'une voix censée clamer sa peine dans l'immensité de l'Atlas pour se plonger dans un paysage sonore soigneusement orchestré, où chaque instrument ajoute sa voix à la symphonie émotionnelle de l'œuvre musicale. La verticalité harmonique renforce l'horizontalité mélodique pour créer une épaisseur musicale singulière dans l'histoire de cet art.

4-3 La mesure imposée : rythmes binaires et ternaires

Dans sa forme traditionnelle, la Tamawayt suit à une logique rythmique semblable à la prosodie poétique : l'accentuation suit toujours le sens des mots, les silences offrent la respiration au poète alors que les durées sont commandées plus par l'émotion que par des mesures prédéfinies. Dans ce sens, la liberté métrique paraît caractériser la tradition Tamawayt orale, ce qui confère à chaque performance artistique un caractère unique et irréproductible. Fabienne Bercegol nomme cette composante la « respiration du texte » : un tempo interne qui précède et dépasse toute tentative de notation musicale (Bercegol, 2021, p.18). Récemment, l'introduction d'instruments modernes et l'enregistrement des chansons ont imposé une nouvelle contrainte, en l'occurrence la mesure. Dans les chansons de Cherifa Kersit, on remarque l'apparition de structures rythmiques clairement reconnaissables, notamment des rythmes binaires comme (2/4, 4/4) empruntés à la musique pop occidentale, et moins fréquemment des rythmes ternaires (6/8) qui rappellent quelques danses de l'Atlas tout en les standardisant.

Pour comprendre concrètement ce que cette imposition de la mesure binaire implique, nous prendrons un exemple de métrique Tamawayt

traditionnelle. Il s'agit d'un vers tiré du corpus recueilli chez les Aït Sghrouchen (transcrit et traduit) :

« 𐤀𐤋𐤁 𐤐𐤕𐤅 𐤀𐤋𐤕𐤁𐤍𐤅𐤁𐤁 𐤀𐤁𐤕𐤀𐤋 𐤀𐤋𐤕𐤀𐤋 𐤀𐤋𐤕𐤀𐤋 𐤅𐤀 »
 « Hélas mon Seigneur, tu n'as pas créé cet esclave pour
 que nous priions pour lui »

La scansion du vers (syllabes orales) :

awa rabbi awri xliq leabd adas nsutur id
 $\rightarrow [2] + [2] + [3] + [2] + [2] + [2] + [2] + [1] = 16$
 pieds.

La structure est binaire et répétitive : le vers se divise en hémistiches de 8 syllabes séparés par une césure médiane après « leabd ». Cette régularité syllabique est très proche du mutaḳārib utilisée par la prosodie arabo-andalouse. Il s'agit d'une base métrique connue par le public marocain mais il ne faut point la considérer comme une contrainte car le chanteur peut, à tout moment, soit étirer une voyelle, marquer un silence ou accélérer ou ralentir selon les émotions qu'ils tentent de véhiculer. Le rythme devient donc prosodique et non chronométrique : la phrase poétique donne son propre tempo à la voix.

En effet, l'apport de la musique moderne est qu'elle a inversé cette relation. Par exemple, lorsque Cherifa Kersit chante un vers sur une mesure binaire (type 4/4 ou 2/4)) imposée par la percussion, la métrique syllabique du texte se voit contrainte de se plier à cette grille temporelle. Tandis que le poète Tamawayt traditionnel pouvait suspendre le temps sur un mot-clé (par exemple « adas », pour lui), nous remarquons que la version enregistrée l'oblige de caler chaque syllabe dans une case rythmique préalablement définie. Nous pouvons dire que c'est précisément dans l'écart entre la liberté prosodique du poème et la rigidité de la mesure que se manifeste la tension féconde entre poésie et musique. Calvin S. Brown dit que : « lorsque la poésie entre dans la chanson, elle accepte de se soumettre aux lois de la

musique, quitte à perdre une part de sa liberté native ». Ce type de subordination du texte à la mesure rappelle que lorsque la musique et la littérature se rencontrent, il est connu que la première dicte ses règles à la seconde.

4-4 De la catharsis collective au produit mondialisé : les mutations de la voix amazighe à l'ère numérique

L'une des ruptures les plus manifestes est celle du passage de l'oralité pure à l'oralité médiatisée. La Tamawayt traditionnelle était un art instantané, transmis oralement et vivait dans la mémoire collective de la communauté. Avec l'avènement du numérique (Smartphone, réseaux sociaux...etc.), la Tamawayt s'est diffusée à grande échelle et s'est même commercialisée. Suivant la distinction établie par Zumthor entre oralité primaire et oralité secondaire, on peut dire que la Tamawayt est passée de l'oralité primaire à une oralité secondaire, transformant cet art en un produit culturel accessible à un public plus large (Zumthor, 1983, p.62). Cela implique un autre changement, qui concerne cette fois la professionnalisation de l'artiste. En effet, le chanteur (euse) Tamawayt traditionnelle était souvent une figure locale, mais rarement connu sur la scène nationale. Avec des artistes comme Cherifa Kersit, la Tamawayt chantée implique la notoriété et la professionnalisation de l'artiste qui devient une figure médiatique, avec une carrière et des impératifs économiques, ce qui différencie son statut communautaire d'autrefois.

Le contexte de réception a également changé car la Tamawayt était traditionnellement écoutée lors de rassemblements communautaires, tels que les mariages, et souvent accompagnée de danse, de mouvements et de gestes. De nos jours, la Tamawayt peut être écoutée à domicile, de manière plus individuelle. Il est clair que le public est devenu de plus en plus passif alors

que la Tamawayt s'est éloignée de son essence et des traits distinctifs de la culture amazighe.

Par ailleurs, le traitement de la voix à l'ère numérique constitue une rupture technique majeure. Dans l'enregistrement, les techniciens studio ne laissent pas la voix de l'artiste à l'état brut : ils la travaillent par un ensemble de techniques comme la réverbération, l'égalisation et le placement dans l'espace stéréo. Si la voix traditionnelle remplit l'espace physique de la réunion communautaire, la voix enregistrée, elle, loge dans un espace numérique et construit sa présence au milieu des divers instruments. La médiatisation technique change ce que Gribenski nomme « l'économie vocale » de l'œuvre : la voix n'est plus un objet immuable, mais un objet sonore manipulable (Gribenski, 1984, p.112).

La médiatisation via le numérique change l'acte de l'écoute lui-même. Sur les plateformes en ligne, la personne écoutant la chanson peut isoler la voix seule, la répéter, la fragmenter et même la retravailler pour lui donner d'autres couleurs, textures et significations, transformant ainsi l'écoute en une activité créatrice et interactive. Le déploiement des notes tout au long de la syllabe (appelé également mélisme), caractérisant l'expressivité de la Tamawayt, se transforme en un support technique manipulable. L'aspect éphémère de la voix de l'artiste et la singularité de sa performance orale deviennent désormais un fichier numérique. La « dématérialisation ou re-matérialisation » est décrite par Laurence Allard comme étant l'un des enjeux majeurs de la rencontre contemporaine entre littérature et musique. Ce changement technique n'est pas qu'une perte : il contribue à la préservation et à la diffusion mondiale de cet art. Les mélismes de Cherifa, qui sont fréquemment entendus dans les vallées de l'Atlas, peuvent aujourd'hui être écoutés à Paris comme à New York. Par le numérique, la voix amazighe est

libérée de son milieu géographique pour devenir un patrimoine culturel mondial. L'universalisation du texte poétique local est mentionnée par Jordi Savall qui remarque que la musique traditionnelle médiatisée devient un catalyseur de dialogues interculturels mais sans perdre sa spécificité identitaire. Mais encore faut-il savoir si cette universalisation ne conduit pas à la dilution de la charge artistique qui faisait de chaque prestation Tamawayt un événement unique.

4-5 Les thèmes : continuités et disparitions

Les sujets propres à la Tamawayt traditionnelle tels que l'amour, la nature et la souffrance persistent encore, mais d'autres nuances ont disparu dans sa forme chantée. L'artiste Tamawayt traditionnelle était généralement très spécifique dans le choix des thèmes et cela selon la nature et l'importance de l'événement. Or, la Tamawayt enregistrée tend à les mélanger pour toucher un public plus large. Cela éloigne cet art des actualités de la communauté amazighe car même si les critiques des vices de la société peuvent subsister, la Tamawayt enregistrée est moins à même de parler des événements brûlants et des sujets épineux si on la compare à la Tamawayt traditionnelle car celle-ci possède une puissance performative importante qui découle de l'improvisation de l'artiste durant les rassemblements communautaires. Dans ce sens, la Tamawayt traditionnelle pouvait servir de voie de contestation et de critique sociale voilée mais lorsqu'elle s'est transformée en un produit culturel, sa force critique et son potentiel contestataire se sont atténués voire effacés

D'autres sujets sont totalement disparus de la Tamawayt chantée comme la thématique de « la guerre et de la résistance ». En effet, la Tamawayt traditionnelle était connue pour son militantisme et son hostilité

face aux forces belligérantes notamment pendant les invasions et attaques étrangères contre le Maroc. Cette disparition s'explique par l'évolution des contextes de performance.

Conclusion

Cette étude a montré que la Tamawayt chantée par Cherifa Kersit manifeste une continuité apparente au niveau de ses thèmes, son esthétique vocale et sa fonction cathartique. Or, des transformations majeures sont à signaler : l'orchestration polyphonique impose une verticalité harmonique jamais utilisée par la tradition monodique ; les rythmes binaires (4/4, 2/4) remplacent la liberté prosodique du souffle par une mesure chronométrique ; la fixation des mélodies pendant l'enregistrement numérique (chansons de 4 minutes au lieu de 90) supprime l'improvisation qui constitue la singularité de toute prestation artistique. Ces transformations ne prédisent pas le déclin de la Tamawayt traditionnelle : elle annonce plutôt sa mutation en produit culturel médiatisé pour un public mondial, mais tout en risquant de devenir potentiellement décontextualisé. Dans ce sens, la technologie fonctionne comme un catalyseur de modernisation, non comme une simple technique de préservation.

Pour répondre à la problématique, la médiatisation numérique de la Tamawayt par Cherifa Kersit manifeste plus une hybridation féconde que d'une folklorisation. La diffusion sur une scène internationale, la préservation de cet art l'emportent largement sur la perte d'improvisation et la standardisation rythmique. Toutefois, une tension paraît être insurmontable : la Tamawayt enregistrée gagne en visibilité ce qu'elle perd en spontanéité.

Il faut rappeler que notre corpus s'est limité à une seule artiste (Cherifa Kersit) et à seulement deux recueils oraux. Ceci ne veut pas dire que

les conclusions ne peuvent pas être généralisées à l'ensemble des Tamawayt du Moyen Atlas, mais que des études complémentaires sur d'autres chanteuses (Fatima Tihihit, Hajiba) sont nécessaires pour affiner ou nuancer ces premiers résultats.

Références bibliographiques

- Backès, Jean-Louis. (1994). *Musique et littérature : essai de poétique comparée*. Paris : Presses universitaires de France.
- Bercegol, Fabienne. (2021). Le Paysage musical. Musique et littérature dans la première moitié du XIXe siècle. Toulouse, Presses Universitaires du Midi, n° 84, 225.
- Brown, Calvin. (1948). *Music And Literature*. Kansas City : University of Georgia Press.
- Euloge, René (trad.). (1963). Les Chants de la Tassaout. Marrakech : Édition Tighermt.
- Gribenski, Jean. (1984). *Précis de musicologie*. Paris : Presses universitaires de France.
- Locatelli, Aude, (2009). *Musique et littérature*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence.
- Najmi, Hassan. (2004). *La poésie amazighe*. Casablanca : éditions Le Fennec.
- Zumthor, Paul. (1983). *La Lettre et la Voix. De la « littérature » médiévale*. Paris : Seuil.

Ressources électroniques

- Al Oula (Chaîne télévisée marocaine). (s.d.). [Titre du documentaire – **صوت تاماوايت** *Sawt Tamawayt*]. YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=2l7-60VI6pE&t=100s> Consulté le 23 avril 2026.
- Une conversation avec Laurence Allard, Kim Boutin et Anitra Lourie le 18 septembre 2023. « Re-matérialiser le numérique ». URL : <https://journal.dampress.org/words/rematerialiser-le-numerique-une-conversation-avec-laurence-allard-kim-boutin-anitra-lourie>. Consulté le 24 Avril 2026.
- Jordi Savall, entretien avec Suzana Kubik, Bruxelles, 2013, repris dans « Dossier Jordi Savall, la musique au service du dialogue des cultures », Radio France - France Musique, consulté le 22 Avril 2026.