Salma Rouyett (Bruxelles)

Porter la voix ailleurs : Aïta féminine, archivation et post-mémoire chantée

Abstract
This article examines Moroccan Aïta as a form of embodied cultural transmission and asks under what conditions its vocal afterlives may be understood as post-memory. Rather than treating every inherited song as post-memorial, it proposes sung post-memory as a relation through which subjects affectively reinvest histories they did not directly live. Situating Aïta between performed repertoire and processes of archiving, the article also examines the gendered politics of transmission, whereby the voices of *Shikhat* may survive while the women and social conditions that sustained them recede from view. Finally, it considers how displacement transforms the conditions under which these voices are heard, translated and transmitted.

1 Introduction

Aïta : que devient cet appel ancien lorsqu'il parvient à des générations qui n'ont pas connu les événements auxquels il renvoie, mais en reçoivent des récits, des refrains, des noms et des intensités ? En darija marocaine, le terme désigne l'appel, le cri et l'invocation. Avant d'être constitué en genre musical, il relève d'un répertoire poétique oral dont l'existence dépend de la voix, du corps et de la scène. Cristallisé entre le XIX^{e} et le début du XX^{e} siècle, il porte les traces d'un Maroc rural travaillé par les rapports tribaux, l'autorité makhzénienne et l'expérience coloniale. Nejmi y reconnaît le « Maroc d'hier, le Maroc du Makhzen » (Nejmi 2007, II : 54). Portée en grande partie par des *Cheikhates*[1], l'Aïta lie ainsi une mémoire collective à des pratiques vocales et performatives où le corps n'accompagne pas la transmission : il en constitue l'un des lieux.

Les travaux de Nejmi, Soum-Pouyalet, Kapchan et Ciucci ont établi la densité historique, sociale et esthétique de cet art. Ils ont également montré l'ambivalence qui entoure ses interprètes féminines : reconnues pour leur maîtrise du chant et de la scène, les *Cheikhates* demeurent exposées à des formes persistantes de disqualification morale. Le présent article part de cette tension pour poser une question différente : que conserve exactement une tradition lorsque sa mémoire ne réside pas d'abord dans un document stable, mais dans des voix reprises, des gestes appris, des rythmes reconnus et des situations d'écoute ?

La notion d'« archive vocale » sera donc utilisée ici avec précaution. Elle ne suppose ni que l'Aïta constitue spontanément une archive, ni que l'oralité serait une archive écrite à laquelle manquerait seulement le papier. Derrida rappelle que l'archive engage un lieu, une autorité, une opération de rassemblement et de consignation : elle ne conserve pas sans ordonner ce qui pourra compter comme trace (Derrida 1995 : 13–15). Diana Taylor invite, pour sa part, à distinguer l'archive de ce qu'elle appelle le répertoire, c'est-à-dire la transmission de savoirs et de mémoires par des pratiques incarnées — geste, parole, mouvement, danse, chant — qui ne se laissent pas réduire au document (Taylor 2003 : 19–20). L'Aïta articule ces deux régimes : répertoire performé, elle fait aussi l'objet d'une archivation, entendue ici comme un processus de sélection, d'inscription, de classement et de conservation de traces documentaires. Cette distinction introduit

[1] Pluriel de Cheikha, féminin de cheikh. Dans le contexte marocain, le terme désigne une chanteuse-danseuse professionnelle associée aux arts populaires, particulièrement à l'Aïta. Il porte une ambivalence sociale durable entre maîtrise musicale, autorité de troupe et stigmatisation morale. Voir Soum-Pouyalet 2007 ; Ciucci 2021.

une question décisive pour la suite : ce qui pourra être reçu par une génération ultérieure dépend aussi de ce qu'une opération antérieure d'archivation aura sélectionné, fixé, nommé ou laissé hors champ.

C'est à partir de cette tension que l'article propose la notion de post-mémoire chantée. La post-mémoire, chez Marianne Hirsch, désigne le rapport de la « génération d'après » aux traumatismes personnels, collectifs et culturels de ceux qui l'ont précédée : un passé non remémoré directement, mais reçu à travers des récits, des images, des comportements, des objets et des affects, puis investi par projection, imagination et création (Hirsch 2012 : 5). Il ne s'agit donc pas d'étendre cette catégorie à toute transmission culturelle. Une chanson apprise, un nom de saint répété ou une forme régionale reconnue ne deviennent pas, par eux-mêmes, post-mémoriels. La notion devient opératoire lorsque la performance met une génération ultérieure en relation avec des traces historiquement et affectivement chargées — violence, injustice, perte, arrachement — qu'elle n'a pas vécues mais qu'elle réinvestit au présent.

Nous appelons ainsi post-mémoire chantée une relation à un passé non vécu dont les traces sont transmises, réactivées et transformées par la performance vocale. La voix n'y restitue pas le souvenir d'autrui comme s'il pouvait devenir le sien ; elle donne forme à un investissement affectif et imaginatif du passé, tout en maintenant la distance qui sépare l'expérience première de sa reprise. La contribution proposée tient précisément à ce déplacement : la post-mémoire chantée n'est pas une propriété contenue dans le chant, mais une relation qui se constitue entre une trace vocale, les médiations qui la rendent disponible et les sujets qui la réinvestissent depuis la distance d'une expérience non vécue. Ce déplacement du concept vers le chant ne vise donc pas à opposer le sonore au visuel chez Hirsch. Il demande plutôt ce qui advient lorsque la médiation privilégiée d'une relation au passé est une voix respirée, répétée, modulée et adressée.

Cet article adopte une démarche théorique et critique fondée sur les travaux consacrés à l'Aïta et sur l'analyse de fragments relevant principalement de l'Aïta hasbaouia[2]. Les fragments mobilisés ci-dessous sont repris du travail de documentation et de consignation textuelle du répertoire mené par Ahmed Chtioui (2016) ; ils ne sont donc pas traités comme les éléments d'un texte canonique ni comme des transcriptions acoustiques produites pour cette étude, mais comme des traces écrites d'un répertoire dont la variation appartient au mode d'existence. Ce statut documentaire fait lui-même partie du problème étudié : entre la performance et son analyse intervient déjà une opération d'archivation qui sélectionne, fixe et rend transmissible une occurrence du chant. Sauf indication contraire, les traductions de l'arabe et de la darija sont les nôtres.

La démonstration procède en trois temps. Il s'agit d'abord de préciser ce que signifie penser l'Aïta entre archive et répertoire incarné, en interrogeant particulièrement la place des *Cheikhates* dans les opérations de conservation et de patrimonialisation. La deuxième partie examine les conditions — et les limites — d'un déplacement de la post-mémoire vers la voix. La dernière s'intéresse au déplacement de l'Aïta hors de ses premières scènes d'intelligibilité : non pour postuler une expérience diasporique homogène, mais pour comprendre comment changent les conditions dans lesquelles une voix peut être entendue, traduite, reconnue ou séparée de l'histoire qui l'a rendue possible.

---

[2] L'Aïta se décline en plusieurs formes régionales, dont les dénominations varient selon les chercheurs, les interprètes et les usages locaux. L'Aïta hasbaouia ou hasbawiya est associée à la région d'Abda/Safi. Voir Nejmi 2007.

2 De l'archive au répertoire : ce que conserve une voix

Dans l'Aïta, la mémoire ne demeure pas parce qu'elle serait fixée dans un texte ; elle dure parce qu'elle est reprise. Une transcription conserve des mots, mais elle ne restitue ni le timbre, ni l'adresse, ni la respiration, ni l'événement de la performance. Nejmi insiste sur cette dépendance du poème à la voix : فإن شعر العيطة هو هبة الغناء والصوت الأنثوي أو الصوت الذكوري المدلّل، فضلاً عن المصاحبة الآلية الموسيقية (Nejmi 2007, II : 120). La poésie de l'Aïta est ainsi donnée par le chant, par la voix féminine ou par une voix masculine adoucie, avec l'accompagnement instrumental. Nejmi poursuit : يفقد هذا الشعر الكثير من قيمته في الأداء عندما لا تتوفر له الأصوات الغنائية الجيدة (Nejmi 2007, II : 120). Cette poésie perd beaucoup de sa valeur dans la performance lorsqu'elle ne dispose pas de bonnes voix chantées.

La remarque est décisive : la valeur du poème n'est pas seulement située dans ce qui peut être transcrit, mais dans la qualité d'une incarnation. Cela ne suffit pourtant pas à faire de l'Aïta une « archive vivante ». Une telle formule risquerait précisément d'effacer la question que Derrida oblige à poser : qui possède l'autorité de rassembler, de classer, de conserver et d'interpréter les traces ? Dans *Mal d'archive*, Derrida montre que l'archive ne constitue pas un dépôt neutre du passé : elle engage une autorité et un principe de consignation qui organisent les traces et leurs conditions d'interprétation (Derrida 1995 : 13–15). Appliquée à l'Aïta, cette question déplace le regard de ce qui est conservé vers les opérations qui font qu'une voix, une version ou une interprète devient conservable.

La distinction proposée par Taylor permet d'aller plus loin. Chez Taylor, le répertoire désigne la transmission de mémoires et de savoirs incorporés à travers la présence, la répétition et les pratiques performatives — gestes, parole, mouvement ou chant (Taylor 2003 : 19–20). Cette distinction est particulièrement féconde pour l'Aïta. Une *Cheikha* n'hérite pas seulement de paroles ; elle apprend une manière de poser la voix, de tenir une formule, de répondre à la troupe, d'occuper l'espace, de moduler l'intensité selon l'assemblée. La variation n'est dès lors pas un défaut de conservation. Elle est l'une des conditions de la continuité du répertoire.

Archive et répertoire ne doivent cependant pas être opposés comme l'écrit et le vivant. Ils se croisent. Lorsqu'une performance d'Aïta est enregistrée, transcrite et intégrée à un fonds documentaire, elle entre dans un régime de conservation distinct de sa transmission performative. Quelque chose y gagne en stabilité et en circulation ; autre chose peut s'y perdre : la relation entre la voix, le corps qui la porte, la troupe, l'occasion et le public. La question n'est donc pas de choisir entre archive et performance, mais d'observer ce que l'archivation fait au répertoire.

C'est ici que la place des *Cheikhates* devient centrale. Les travaux de Ciucci (2012, 2022) éclairent le paradoxe d'une valorisation patrimoniale de l'Aïta qui ne s'accompagne pas nécessairement d'une reconnaissance sociale équivalente des *Cheikhates*. Ce paradoxe révèle une dissociation politique : la voix peut être élevée au rang de patrimoine au moment même où le corps social de celle qui la porte demeure moralement suspect, historiquement minoré ou rendu secondaire. Autrement dit, l'archivation de l'Aïta peut privilégier certaines traces de la performance au détriment de l'histoire sociale des *Cheikhates*.

La notion d'archive vocale féminine n'a donc de sens ici qu'à condition de conserver cette contradiction. Elle ne désigne pas un fonds déjà constitué qu'il suffirait de découvrir. Elle nomme un champ conflictuel où des voix de femmes transmettent des savoirs et des mémoires tandis que les institutions, les récits savants et les hiérarchies sociales ne leur accordent pas toujours la même autorité qu'aux traces qu'elles produisent. L'archive est alors moins « manquante » au sens d'une absence absolue qu'inégalement constituée : certaines voix subsistent, mais

les biographies, les conditions de travail, les apprentissages, les conflits et les paroles des interprètes peuvent rester hors cadre. Cette dissymétrie est décisive pour la post-mémoire : les générations ultérieures n'héritent jamais d'un passé brut, mais de traces déjà soumises à des opérations de sélection et de légitimation. Dans le cas des *Cheikhates*, cette sélection est aussi genrée : une société peut conserver le chant tout en rendant secondaire la femme qui l'a porté. Ce qui devient post-mémoriellement disponible dépend ainsi, en amont, d'une politique de l'archivation.

Les usages ordinaires du répertoire confirment cette logique de reprise. Rkouk rappelle que « ces formes existent dans les campagnes comme dans les villes de la région de Safi et qu'elles sont chantées par les femmes lors de différentes occasions », هذا النوع موجود في بوادي وحواضر المنطقة، ويغنى من طرف النساء في مناسبات مختلفة (Rkouk 2005 : 62). Le maintien du chant tient donc à des scènes de réactivation. Chtioui associe de son côté l'Aïta hasbaouia à la « préservation de la mémoire et du réservoir culturel humain », حفظ الذاكرة والمخزون الثقافي الإنساني (Chtioui 2016 : 12). Préserver, dans ce cadre, ne signifie pas soustraire une forme au changement. Cela signifie maintenir les conditions de sa reprise et de son intelligibilité : les relations entre interprètes, les gestes, les instruments, les cadres festifs, les mémoires régionales, mais aussi les conflits de considération qui traversent la figure de la *Cheikha*. Une patrimonialisation qui ne retiendrait que les paroles ou la beauté d'une voix accomplirait une conservation partielle : elle préserverait le répertoire tout en affaiblissant la mémoire sociale de celles qui l'ont porté.

Kharboucha et Nirya condensent cet enjeu. Leurs noms ne survivent pas seulement comme repères biographiques. Ils désignent des positions vocales à partir desquelles l'injustice devient dicible et une blessure locale peut être reprise comme mémoire collective. Leur force ne tient pas à la stabilité d'un récit unique — l'oralité rend précisément cette stabilité improbable — mais à la persistance de scènes, de noms et de formules qui font de la parole féminine un lieu d'autorité et de refus.[3]

Ces figures permettent ainsi de préciser ce que l'archive ne peut pas être dans cet article : un synonyme de mémoire. Le chant ne remplace ni l'histoire critique ni le document. Il conserve autrement : en maintenant disponibles des positions affectives, des noms, des gestes d'adresse et des formes de présence. L'enjeu de la section suivante est dès lors plus précis : parmi toutes ces transmissions, lesquelles peuvent être qualifiées de post-mémorielles, et à quelles conditions ?

3 Quand la transmission devient post-mémoire chantée

La post-mémoire ne désigne pas, chez Hirsch, toute mémoire héritée. Elle naît d'un problème plus exigeant : comment des expériences traumatiques antérieures peuvent-elles marquer profondément celles et ceux qui ne les ont pas vécues ? Le lien au passé n'est pas celui du souvenir direct. Il est médiatisé par des récits, des images, des objets, des comportements et des affects, puis travaillé par l'investissement imaginatif, la projection et la création (Hirsch 2012 : 5). Cette origine conceptuelle impose une limite à son déplacement vers l'Aïta. Si l'on appelle post-mémoire toute continuité culturelle, le terme perd précisément ce qui le distingue de la transmission, de l'héritage ou de la mémoire collective.

[3]Ces deux figures ont été abordées dans une étude antérieure consacrée aux voix féminines de l'Aïta. Kharboucha, associée à la région d'Abda à la fin du XIX^{e} siècle, et Nirya, rattachée aux récits de résistance du début de la période coloniale, y sont analysées comme des exemples de *Cheikhates* dont la parole chantée excède la seule performance musicale pour devenir mémoire tribale et expression collective de l'injustice. Voir Rouyett 2024.

La proposition de post-mémoire chantée part donc d'une restriction plutôt que d'une extension. Elle concerne les moments où une voix transmet à des sujets ultérieurs les traces d'un passé historiquement chargé qu'ils ne peuvent se rappeler comme expérience personnelle, mais auquel la performance les relie de manière affective et imaginative. Cette relation ne transforme pas l'héritier, l'interprète ou l'auditeur en témoin rétrospectif. Elle maintient au contraire l'écart entre expérience et transmission. C'est cet écart, habité par la répétition, qui rend la notion analytiquement utile. La question n'est donc pas de savoir si l'Aïta « est » post-mémorielle, mais quand, pour qui et par quelles médiations une trace chantée peut acquérir cette fonction.

Le mot « héritier » demande lui-même à être précisé. La transmission peut être généalogique lorsqu'elle passe par une histoire familiale ; performative lorsqu'une interprète reçoit un répertoire d'une autre ; affiliative lorsqu'un sujet investit une mémoire collective qui n'est pas la sienne par filiation directe. Hirsch distingue la post-mémoire familiale, fondée sur la filiation, de la post-mémoire affiliative, construite au-delà des liens généalogiques (Hirsch 2012). Cette distinction évite de confondre la descendance avec la réception. Un auditeur qui rencontre un chant n'est pas, par ce seul fait, un sujet de post-mémoire ; il peut le devenir lorsque cette rencontre s'inscrit dans un ensemble durable de médiations qui lui donnent une relation affectivement investie à un passé non vécu.

Il n'est pas davantage nécessaire d'opposer l'image au son. Le travail de Hirsch s'est développé avec une attention majeure aux médiations visuelles, mais sa définition de la post-mémoire est plus large que l'image. L'Aïta permet d'éprouver cette catégorie depuis un autre régime de médiation : celui d'une trace qui doit être vocalisée pour advenir pleinement. Une voix n'est pas seulement le véhicule d'un contenu mémoriel déjà constitué. Son timbre, son rythme, ses reprises, ses suspensions et son adresse participent à la manière dont le passé devient sensible.

Les fragments liés à Kharboucha rendent cette distinction particulièrement nette. Dans une formule associée à l'injustice, la voix affirme : عَمَّر الظَّالَم مَا يرُوحُ سَالم, « Le tyran ne part jamais indemne. » (Chtioui 2016 : 125). L'énoncé ne transmet pas un renseignement historique suffisant à lui seul. Sa force tient à la condensation d'une exigence : l'injustice appelle une conséquence et ne doit pas être close par l'oubli. Le nom d'Aïssa Ben Omar[4], lorsqu'il accompagne ce répertoire, fonctionne de manière comparable. Il ne reconstitue pas l'histoire ; il l'indexe. Autour de lui se condensent une scène de domination, un espace régional, des récits de résistance et les affects attachés à leur transmission.

C'est précisément ici que la post-mémoire peut être distinguée d'une simple connaissance historique. Une interprète contemporaine ne « se souvient » pas d'Aïssa Ben Omar. Elle reçoit un nom et des formules déjà chargés par les récits qui les ont précédés. La reprise peut alors réactiver, sans l'abolir, la distance au passé. La voix fait moins revenir l'événement qu'elle ne maintient ouverte une position à son égard.

D'autres fragments transmettent une disposition au courage et à l'attente :

[4] Aïssa Ben Omar al-Abdi fut un caïd du Makhzen dans la région d'Abda, dont la figure reste étroitement associée à la révolte des Oulad Zayd et, dans la mémoire orale, à Kharboucha (Hadda al-Zaydiyya). Hassan Nejmi souligne précisément la nécessité de distinguer, dans le récit de Kharboucha, les éléments historiquement documentés de ceux élaborés et transmis par la tradition orale et l'imaginaire populaire. Dans le répertoire qui lui est associé, le nom d'Aïssa Ben Omar fonctionne ainsi comme un foyer de condensation de la domination caïdale, de l'injustice et de la résistance. Voir Nejmi 2007, I.

عَلَاشْ الخَوْفُ عَلَاشْ
لبَاسْ وَلبَاسْ رَا الدَّقْ وَالْقَرْطَاصْ
نُوضِي نُوضِي سَرْجِي الْبَرْگِي
رَا مَا زَال وَمَازَال الحَقّ يَبَان

Pourquoi la peur, pourquoi ? ;
Ce ne sont que les coups de feu et les cartouches ;
Lève-toi, lève-toi, selle le cheval bergui[5] ;
La vérité finira par apparaître. (Chtioui 2016 : 107)

Ces vers ne valent pas seulement comme évocation d'un affrontement passé. Leur impératif et leur temporalité transmettent une manière de se tenir devant la menace : ne pas céder à la peur, agir, attendre que le droit apparaisse. La mémoire n'y est donc pas seulement rétrospective. Elle possède une orientation. La même grammaire affective déplace les représentations du féminin : بنَات حَمَّادِي دَارُو طْرَابَش وَلَاوْ عسَاكرِيَّة, « Les filles de Hammadi mettent les turbans et deviennent soldats. » (Chtioui 2016 : 106). La formule ne suffit évidemment pas à reconstruire les conditions historiques de l'engagement féminin. Elle conserve autre chose : la possibilité d'une position féminine active dans le conflit. Sa reprise fait circuler une image de puissance qui peut être réinvestie bien après la disparition de sa scène première. Cette circulation affective apparaît avec une autre intensité lorsque le corps blessé devient paysage : دْمُوعْ الكِيَّةِ صَبُوا اشْتَا عْلَى كْبِيدْتِي حَمْلَاتُ الويدَان, « Les larmes de la brûlure tombent comme la pluie ; les oueds portent ce qui pèse sur mon foie. » (Chtioui 2016 : 106). Dire que l'auditeur peut être « atteint » par un tel fragment serait trop imprécis. Ce qui importe est la possibilité d'un engagement affectif antérieur à la reconstruction complète du contexte historique. Chez Hirsch, la force de la post-mémoire tient précisément à ce que des traces reçues peuvent acquérir une intensité psychique sans devenir pour autant des souvenirs directs. Dans l'Aïta, la projection de la douleur sur le paysage offre une forme sensible à cet investissement : la pluie, l'oued et le corps composent une scène que la voix rend disponible à une nouvelle appropriation imaginative.

Cette possibilité ne doit cependant pas conduire à post-mémorialiser l'ensemble du répertoire. Les noms de saints en donnent une limite utile. Plusieurs vers convoquent Moulay Abdallah Ben Hsain, Sidi Ahmed Tijani, Sidi Saïd, Sidi Hsain, Sidi Omar, Sidi Bou Dahab, Bou Mohammed Salah, le maître de la rivière ou le maître du pont. Ces noms font revenir des sanctuaires, des routes de visite, des prières et des seuils de passage. Les moussems[6] donnent à cette cartographie une forme collective.

Nous sommes ici, d'abord, du côté d'une mémoire culturelle et dévotionnelle. La répétition d'un nom sacré n'est pas en elle-même post-mémorielle. Elle le devient éventuellement lorsqu'un sujet qui n'a pas connu les lieux ou les pratiques évoqués reçoit, à travers le chant et d'autres médiations, une relation affectivement investie à ce monde transmis. Cette distinction importe parce qu'elle protège la spécificité du concept : toute mémoire chantée n'est pas post-mémoire chantée.

Le statut de la transcription demande enfin la même vigilance. Les vers cités ne prétendent ni remplacer l'écoute ni stabiliser une version définitive. Ils rendent possible une analyse située tout en laissant apparaître ce qui échappe à

[5] Le bergui est un cheval issu du croisement entre le Barbe et l'Arabe, également appelé Arabe-Barbe.

[6] Le moussem désigne au Maroc une fête périodique, souvent organisée autour du sanctuaire d'un saint local. Il associe pratiques dévotionnelles, pèlerinage, sociabilité, échanges commerciaux et manifestations artistiques, notamment musicales.

l'équivalence lexicale : oscillations du rythme, prononciations régionales, intensités, improvisations, rapports à la troupe et à l'assemblée. La traduction est nécessaire, mais elle ne constitue pas le terme final de l'analyse. La darija demeure la texture première à partir de laquelle l'interprétation se construit.

4 Porter la voix ailleurs : déplacement et régimes d'audibilité

Déplacer l'Aïta ne signifie pas transporter un objet sonore intact d'un lieu vers un autre. Une performance change lorsqu'elle change de scène, de public, de langue d'explication et de statut culturel. C'est ce déplacement des conditions de réception que nous appelons ici régime d'audibilité : l'ensemble des conditions qui rendent une voix recevable, intelligible et valorisable dans un espace donné. Le terme ne présuppose pas une société « post-migrante » homogène ; il permet plus modestement de suivre ce qui arrive à une voix lorsqu'elle n'est plus entendue dans les mêmes cadres sociaux.

Cette prudence est nécessaire parce que l'article ne repose pas sur une enquête diasporique achevée. Il ne s'agit donc pas d'attribuer à des publics européens des expériences qui n'ont pas encore été documentées. L'enjeu est de dégager les questions que le déplacement rend visibles : qu'est-ce qui devient audible lorsque le contexte change ? Qu'est-ce qui doit être traduit ? Qu'est-ce qui est valorisé comme patrimoine ? Et que devient la position sociale de la *Cheikha* lorsque sa voix est reçue dans une scène culturelle qui ne partage pas nécessairement les catégories morales de son milieu d'origine ?

Sayad offre ici un cadre plus ajusté que l'idée générale d'une « post-migration ». Son travail insiste sur l'indissociabilité de l'émigration et de l'immigration : le déplacement ne commence pas à la frontière du pays d'arrivée et ne se comprend pas sans les relations, absences et contradictions produites avec le lieu quitté (Sayad 1999). Il ne s'agit pas d'appliquer mécaniquement La Double Absence à l'Aïta, mais de retenir cette exigence relationnelle : une voix déplacée demeure prise entre plusieurs scènes de reconnaissance.

Ciucci l'a montré dans un autre contexte marocain à propos d'hommes migrants en Ombrie : la voix du rural peut soutenir des formes d'appartenance et de mémoire dans l'expérience migratoire (Ciucci 2022). L'Aïta féminine oblige toutefois à déplacer encore la question. Parce que la *Cheikha* porte une histoire spécifique de visibilité et de stigmatisation, la circulation de sa voix ne peut être étudiée sans demander si le nouveau cadre d'écoute reconduit, transforme ou efface cette histoire. Le déplacement peut en effet produire une requalification symbolique : une voix associée, dans son premier espace social, à l'ambivalence morale du spectacle populaire peut être reçue ailleurs comme patrimoine, résistance féminine, mémoire culturelle ou objet esthétique. Une telle requalification n'est pas nécessairement une réparation. Elle peut rendre la voix plus légitime tout en simplifiant la trajectoire de celle qui la porte. Le changement de régime d'audibilité concerne donc aussi les conditions sociales de la respectabilité. Les vers eux-mêmes donnent forme à une appartenance disjointe : رَاني غْرِيبْ وَبَرّانِي فِي ابْلَادكمْ مَحْسُوب عَلِيكُمْ, « Je suis étranger, venu d'ailleurs dans votre pays, et pourtant compté parmi vous. » (Chtioui 2016 : 107–108). La formule ne doit pas être transformée en description anticipée de la diaspora européenne. Sa force est plus élémentaire et, pour cette raison, plus mobile : elle donne voix à une appartenance qui ne coïncide pas avec elle-même, à la possibilité d'être inclus tout en demeurant marqué par l'ailleurs. Sayad permet d'historiciser cette tension sans faire du vers l'illustration d'une théorie sociologique.

Le déplacement modifie également la relation entre langue et écoute. La darija peut demeurer partiellement opaque à un public qui reconnaît pourtant une tension, un appel, une cadence ou une montée de voix. Il serait excessif d'appeler cette perception une compréhension. L'intensité sonore ne remplace pas le sens lexical. Elle peut en revanche produire une première orientation de l'écoute, que la traduction et la contextualisation viennent ensuite préciser. La traduction n'a donc pas pour tâche de remplacer la voix, mais de rendre accessibles les relations historiques et culturelles que l'effet sonore, à lui seul, ne permet pas de reconstruire. L'arrachement et l'adresse au pays se condensent dans plusieurs fragments :

سُولُو مَكْتُوبِي فِين لاحْنِي، يَا وَلِيدٌ بَلَادِي
اخْرَجْت بْلَادِي خْرَجْت لْحْكَامْ
خَوْفِي مَنْ لِيَّام
اخْرَجْتُ بْلَادِي سَبَّةَ عَلِيكَ
نَمْشِي وَنَوَلَى لِيك

Demandez à mon destin où il m'a jetée, ô enfant de mon pays
J'ai quitté mon pays ; quitté ce qui me gouvernait et me protégeait
Je crains ce que les jours me réservent
J'ai quitté mon pays à cause de toi
Je pars, mais je reviendrai vers toi (Chtioui 2016 : 108).

Le destin jette le sujet ailleurs ; le départ est dit comme rupture ; le retour demeure promis, désiré ou seulement vocal. Là encore, ces fragments n'ont pas besoin d'être déclarés « post-migratoires » pour devenir pertinents dans une situation de déplacement. Ce qui peut circuler, ce sont des formes d'adresse à l'absence. Leur réinvestissement éventuel par des sujets migrants ou descendants de migrants constitue une question empirique à documenter, et non un effet que le texte permettrait de présumer.

Cette distinction change la manière d'aborder les supports contemporains. Une captation partagée, un extrait diffusé sur une plateforme, un documentaire, une scène culturelle ou une écoute familiale peuvent devenir des seuils de rencontre avec le répertoire. Ils ne produisent pas automatiquement de l'héritage. Ils redistribuent les possibilités d'accès. À chaque médiation correspond alors une responsabilité de contextualisation : identifier les interprètes, situer la forme régionale, donner accès à la langue, préciser les conditions de l'enregistrement et éviter que la performance soit reçue comme signe interchangeable d'un Maroc pittoresque.

Une politique de l'écoute commence à cet endroit. Elle ne consiste ni à protéger une Aïta supposée authentique contre toute transformation, ni à célébrer toute circulation comme émancipatrice. L'Aïta a toujours vécu de reprises, de variations et de déplacements. La question critique porte plutôt sur les relations que chaque re-contextualisation rend visibles ou invisibles. Une voix peut gagner une scène et perdre son histoire ; devenir patrimoine et perdre le nom de celle qui la porte ; acquérir une respectabilité nouvelle au prix de l'effacement des stigmates et des rapports sociaux qui ont façonné la *Cheikha* ; être traduite et voir sa complexité réduite ; ou, au contraire, rencontrer des dispositifs qui rendent de nouveau audibles les généalogies, les conflits et les mémoires qui l'accompagnent. L'enjeu n'est donc pas seulement la circulation d'un répertoire, mais la redistribution de l'autorité attachée aux voix qui le portent.

C'est en ce sens que porter la voix ailleurs ne signifie pas seulement la faire voyager. Le déplacement met à l'épreuve les conditions de sa reconnaissance. Pour la post-mémoire chantée, cette épreuve est décisive : une trace ne se transmet pas

parce qu'elle est disponible. Elle doit rencontrer des médiations, des pratiques et des sujets capables de la réinvestir sans abolir la distance qui les sépare de l'expérience première.

5 Conclusion

Penser l'Aïta depuis l'archive et la post-mémoire conduit finalement à déplacer deux évidences. La première serait de croire qu'une mémoire orale se conserve comme un texte dont la voix ne serait que le support. L'Aïta montre au contraire que le mode de transmission fait partie de ce qui est transmis : timbre, rythme, adresse, geste, situation et relation entre interprètes participent à la mémoire du répertoire. La seconde serait d'appeler post-mémoire toute survivance culturelle. Or la force analytique du concept dépend de sa limite. Toutes les transmissions de l'Aïta ne sont pas post-mémorielles.

La notion de post-mémoire chantée désigne ici une configuration plus précise : une relation à un passé non vécu, historiquement et affectivement chargé, dont les traces sont réinvesties par la performance vocale. Le chant n'abolit ni la distance générationnelle ni la différence entre mémoire et histoire. Il donne à cette distance une forme sensible et partageable. En cela, la voix n'est pas seulement le véhicule d'une mémoire préexistante ; elle est l'un des lieux où cette mémoire se recompose. L'apport de la notion tient précisément à ce caractère relationnel : elle permet de demander non si un chant contient de la post-mémoire, mais sous quelles conditions une trace vocale, médiatisée et reprise, devient pour d'autres le lieu d'un investissement dans un passé qu'ils n'ont pas vécu.

La notion d'« archive vocale » doit, elle aussi, demeurer critique. Derrida rappelle que l'archive engage toujours une autorité et une opération de consignation ; Taylor montre que le répertoire incarné transmet ce que le document ne suffit pas à contenir. Entre les deux, l'Aïta rend visible une question proprement politique : comment conserver la voix sans détacher la mémoire des femmes qui l'ont rendue possible ? Le cas des *Cheikhates* montre que la patrimonialisation peut réparer des oublis tout en en produisant d'autres. Il conduit surtout à articuler deux opérations généralement pensées séparément : l'archivation et l'héritage. Ce qu'une génération peut réinvestir comme post-mémoire dépend en partie de ce qu'une autre époque a rendu archivable et transmissible. Une voix de femme peut ainsi survivre plus aisément que son histoire sociale ; l'enjeu critique consiste à entendre aussi cette dissociation. Enfin, le déplacement de l'Aïta hors de ses premières scènes d'intelligibilité ne doit pas être théorisé à la place du terrain. Il ouvre un programme d'enquête : suivre les performances, les traductions, les supports numériques, les scènes culturelles et les écoutes familiales ; identifier les interprètes et les médiateurs ; observer ce que différents publics reconnaissent, ignorent ou réinvestissent. C'est à cette condition que l'on pourra comprendre comment une voix féminine met encore en relation une histoire locale, des affects reçus et des appartenances en transformation — non parce qu'elle transporterait intact le passé, mais parce qu'elle le rend de nouveau audible sans cesser de le transformer.

Bibliographie

Chtioui, Ahmed (2016) : *العيطة الحصباوية. من التأسيس النظري إلى استنطاق النصوص. محاولة في التوثيق*. Rabat : Maṭābiʿ Rabat Net.

Ciucci, Alessandra (2012) : « Embodying the Countryside in ʿAiṭa Ḥaṣbawiya (Morocco) », in : *Yearbook for Traditional Music* 44, 109–129.

Ciucci, Alessandra (2021) : *The Voice of the Rural. Music, Poetry, and Masculinity among Migrant Moroccan Men in Umbria*. Chicago : The University of Chicago Press.

Ciucci, Alessandra (2022) : *أصوات العيطة: المرأة، الثقافة والممارسة الموسيقية التقليدية في المغرب [Aswat al Aita]*. Trad. Noureddine Zouitni. Casablanca : La Croisée des Chemins.

Derrida, Jacques (1995) : *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris : Galilée.

Hirsch, Marianne (2012) : *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York : Columbia University Press.

Kapchan, Deborah A. (1994) : « Moroccan Female Performers Defining the Social Body », in : *The Journal of American Folklore* 107/423, 82–105.

Nejmi, Hassan (2007) : *غناء العيطة. الشعر الشفوي والموسيقى التقليدية في المغرب*. Vol. I–II. Casablanca : Éditions Toubkal / دار توبقال للنشر.

Rkouk, Allal / Mohsen, Mustapha (2005) : *نماذج وتجليات:موسيقى آسفي*. Rabat : Imprimerie Rabat Net.

Rouyett, Salma (2024) : « Femmes qui chantent, femmes chantées dans l'art marocain de l'Aïta », in : Makach, Zohra / Fertat, Omar (dir.) : *Héritages et arts performatifs*. Agadir : Faculté des Lettres et des Sciences Humaines d'Agadir.

Sayad, Abdelmalek (1999) : *La Double Absence. Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*. Paris : Seuil.

Soum-Pouyalet, Fanny (2007) : *Le corps, la voix, le voile : Cheikhat marocaines.* Paris : CNRS Éditions.

Taylor, Diana (2003) : *The Archive and the Repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham / London : Duke University Press.