



**HAL**  
open science

# Authenticité et richesse poétique de la chanson populaire tunisienne: “ Tîr al-hamâm wild al-gumrî ” en exemple

Rachid Cherif

## ► To cite this version:

Rachid Cherif. Authenticité et richesse poétique de la chanson populaire tunisienne: “ Tîr al-hamâm wild al-gumrî ” en exemple. Université de Sfax; Institut Supérieur de Musique de Sfax; Unité de Recherche Analyse du Discours Musical. Al-kalima mina al-ma'na ila al-maghnâ [La parole: de la signification au chant du répertoire], Editions Nouha, pp.39-51, 2015. hal-04180602

**HAL Id: hal-04180602**

**<https://hal.science/hal-04180602v1>**

Submitted on 25 Aug 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Public Domain

## Authenticité et richesse poétique de la chanson populaire tunisienne : « Tîr al-hamâm wild al-gumrî » en exemple

**Rachid CHERIF \***

rachid.cherif2@gmail.com

La langue arabe est caractérisée par le foisonnement rythmique et mélodique. Sa poésie porte ses particularités et ses traits distinctifs. À l'origine, la poésie était lue ou encore si l'on peut dire, chantée. En tout cas, le poète est un chanteur ou semblable au chanteur. D'ailleurs, comme l'a rapporté `Alî al-Jundî : « Les Arabes disent ou disaient, également, Tel chante la beauté d'une Telle, alors qu'il a produit un poème ». ( `Alî al-Jundî, 1969, 21-22) (1) De plus, classique ou populaire, la poésie arabe s'est toujours voulu le conservatoire d'une culture et d'une histoire. Dans ce sens, Ibn Khaldûn a rappelé que « les Arabes se faisaient une très haute idée de la poésie. Ils en ont fait les archives (*dîwân*) de leurs sciences et de leur histoire, le critère de leur notion du bien et du mal, et la référence principale de leurs connaissances et de leur sagesse ». (Ibn Khaldûn, 1968, 1297) (2)

La poésie populaire est toujours en relation avec le chant. Dans le lexique relatif à la production vocale de la poésie, il est difficile de faire la distinction entre trois aspects de producteurs : *qawwâl* (parolier), *shâ`ir* (poète) et *ghannây* (chanteur). Chez les trois, la voix et le verbe se fusionnent. Un arabisant au langage correct, pour parler de lecture poétique, consacre l'expression *anshada shi`ran* (déclamer un poème) qui implique des élévations et des variations de la voix. En effet, le chant et la poésie se confondent et se complètent pour

---

\* Chercheur en Musique et Musicologie

former une unité indissoluble ; le verbe *anshada* (chanter) étant utilisé parallèlement pour la récitation de la poésie et pour le chant.

Dans le corpus de la chanson populaire tunisienne, les textes s'articulent essentiellement autour de deux axes majeurs, à savoir : les chants d'amour et les chants religieux. Ce statisme thématique s'explique en fait par maints facteurs dont le renfermement culturel des paroliers qui s'intéressent, surtout, aux événements marquant la vie des individus et aux aspects de la vie sociale telles que l'émigration, l'amitié et la relation entre homme et femme. De surcroît, on peut noter des différences au sein d'une même chanson d'un chanteur à l'autre, d'une occasion à l'autre. Ces modifications peuvent être considérées comme un élément enrichissant, certes, mais ne constituent-elles pas à la fois un élément destructeur par la perte progressive de l'esprit du texte en corrélation avec sa référence sociale ? Il est donc primordial de sauvegarder autant que possible ce corpus afin d'offrir une matière qui devra être un objet d'analyse pour les chercheurs afin d'en définir les genres, les rythmes et les thèmes à côté de la dimension purement musicale.

En somme, l'idée d'authenticité et de richesse poétique est manifeste dans le corpus musical populaire tunisien. Pour appuyer cette hypothèse, entre autres, il y aura dans cette étude une analyse de la chanson « *Tîr al-ḥamâm wild al-gumrî* » (Oh pigeon migrateur) qui évoque une triste et touchante histoire d'amour. Dans cette chanson, le chanteur pleure sa bienaimée en faisant l'éloge de sa beauté éteinte sur une musique qui paraît simple mais très signifiante.

### **Les formes poétiques de la chanson populaire tunisienne**

Dans la musique populaire tunisienne, (3) le texte destiné à être chanté se présente sous l'aspect d'un poème dont le nombre d'hémistiches dans un vers, le nombre de vers dans une strophe, la disposition des rimes ainsi que, parfois, leur genre décident de la forme du discours consacré. Et selon Muḥyiddîn Khrayyif, « la plupart des historiens de la littérature ne doutent pas que la poésie populaire a pour origine le *zajal* et qu'elle constitue l'une de ses dérivés ». (Muḥyiddîn Khrayyif, 1991, 18) (4) Le *zajal* qui a été créé par les andalous selon Ibn Khaldûn, (ʿAbd al-Raḥmân bin Muḥammad Ibn Khuldûn, 1991, 345) (5) se distingue par l'innovation de ses rythmes et la

diversité de ses rimes. Deux catégories de *zajal* sont définissables : la première utilise catégoriquement l'arabe dialectal, la seconde fusionne la langue classique avec celle dialectale. C'est une forme de poésie sensiblement lyrique, une des plus anciennes et des plus connues de la poésie populaire. Il jouit, de nos jours, d'une grande faveur aussi bien auprès des masses populaires qu'auprès des milieux littéraires. De sa part, Mohamed Zinzelabine insiste sur le fait que « littéralement, *al-zajal* renvoie au verbe *zajala* qui veut dire enchanter, faire plaisir ». (Mohamed Zinelabidine, 1995, 324) (6)

La Tunisie qui a reçu le *zajal* par le biais des Andalous, a profité aussi des formes apportées par les Hilaliens. De ce mélange, est née la poésie populaire dans son image actuelle. En effet, la majorité de la poésie populaire « puise ses rythmes dans le *zajal* andalou et *al-qaçîd al-zajalî* (poème composé conformément à la versification arabe mais en dialectal) propre aux Hilaliens et Sulayms affluant de l'Orient au V<sup>ème</sup> siècle de l'hégire ». (Mhammad al-Marzûgî, 1967, 77 ; 79) (7) En somme, le corpus musical populaire contient quatre genres poétiques : *al-gsîm*, *al-malzûma*, *al-mûgîf* et *al-msaddis*. (8) Et nous donnons dans cette étude les définitions d'*al-gsîm* et d'*al-malzûma* qui sont d'une immense richesse et dont dépendent respectivement *al-mûgîf* et *al-msaddas*. (Mhammad al-Marzûgî, 1967, 86) (9)

#### ✓ **Le *gsîm***

Le *gsîm* est le plus ancien des *azjâl* connus en Tunisie. Il est tellement propagé et savouré que les poètes se sont mis à varier ses rythmes et ses formes lui ajoutant ainsi plusieurs dérivants. (Ibid., 93) (10) C'est un poème de longueur variable qui n'a pas de *tâla`* (le vers introductif du poème) et de *rujû`* (refrain). Les premiers et les deuxièmes hémistiches riment mais différemment.

#### ✓ **La *malzûma***

C'est un poème qui commence par un *tâla`* de deux à quatre hémistiches ayant la même rime. Il est composé d'un nombre variable de strophes à égale longueur dont le nombre d'hémistiches varie de trois à plusieurs. Les derniers hémistiches d'une même strophe riment ensemble à l'exception du dernier ou des deux derniers hémistiches qui riment avec ceux du *tâla`* (Hèdi Sioud, 1976, 158-160) (11).

## La métrique de la chanson populaire tunisienne

La poésie populaire (*al-shi`r al-sha`bî*), se distinguant de la poésie classique (*al-shi`r al- amûdî*) est une production poétique dont les auteurs sont généralement anonymes. Elle est reprise oralement d'une génération à une autre. C'est la poésie constamment récitée par la population, sujette à des modifications constantes dues à l'oralité et au désir de perfectionnement, de façon à convenir à l'esprit artistique populaire. Les chansons de la musique populaire font partie de ce volet. Et concernant les mètres des textes poétiques, il est difficile d'en faire le dénombrement, même à travers la déduction parce que les poètes créent et innovent continuellement.

Par ailleurs, nous rappelons que les pieds de la métrique de la poésie classique sont basés sur une langue qui comporte des *asbâb* (sing. *sabab* = syllabe longue), des *awtâd* (sing. *watad* = succession brève – longue) et des *fawâçil* (sing. *fâçila* = succession brève – brève – longue). En revanche, le dialecte tunisien ne peut inclure que des *asbâb* et des *awtâd*. (M̄hammad al-Marzûgî, 1967, 83) (12) C'est pourquoi on ne peut pas appliquer à la poésie populaire les mètres de la poésie classique. Le seul point commun entre la composition poétique classique et la composition poétique populaire est que le choix du langage décide du rythme. Le poète, ici et là, ne part pas d'un schéma théorique fixé par avance mais d'une exigence générale : celle d'agencer son discours selon une combinaison prosodique qui authentifie sa poésie.

De cette convergence entre poète littéraire et poète populaire émanent des divergences. En effet, la poésie classique est fondée sur une esthétique de la rigueur formelle qui interpelle l'obéissance à des valeurs rythmico-temporelles définies quantitativement, ce qui est le cas de la poésie populaire. De plus, toutes deux sont génératrices d'une esthétique portant la liberté et la spontanéité. Si l'une est savante, l'autre paraît plus fantaisiste. Tandis que l'une est systématisée, l'autre est naturelle, se prononçant comme une écriture de l'absolu dans un temps d'inspiration. C'est pourquoi Marzûgî (Ibid.) (13) insiste, sur l'impossibilité de soumettre la poésie populaire aux exigences métriques de la poésie littéraire, car se faire serait satisfaire quelque donnée en aucune relation avec les spécificités de cette poésie et le sens de son articulation première. En effet, souligne-t-il, le vocabulaire

utilisé dans la poésie populaire dérive d'un dialecte si riche qu'il est forcément différent d'une région à une autre.

Le poète ou le parolier peut prendre beaucoup de liberté. Il peut même créer de nouvelles combinaisons prosodiques. S'il ne veut pas en créer, il peut en revanche recourir à une recherche personnelle au point de manipuler ces essais à sa guise, dans un esprit de liberté, loin de toute redondance ou de pléonasmе. En cela, une étude exhaustive des mètres de la poésie populaire semble être difficile car on assiste toujours à la création de nouvelles cadences métriques et de variétés de mètres. Ainsi, nous pouvons parler du mouvement prosodique qui se définit, d'une part, par le genre et le nombre de syllabes que contient un vers et d'autre part, par l'agencement syllabique. Autrement dit, c'est la nature des syllabes et leur structuration interne qui décident du mouvement prosodique entendu comme rythme métrique sous-jacent à la composition du texte en mots et en phrases et indépendant de cette même composition. De surcroît, le système syllabique populaire, bien qu'il emprunte la terminologie classique, se veut réducteur et modificateur à cause de la prononciation dialectale de la langue arabe. À titre d'exemple, on dit « *khraj* » (sortir) au lieu de « *kharaja* ».

### **Les champs sémantiques de la chanson populaire tunisienne**

Les textes chantés sont structurés principalement autour de deux axes majeurs, à savoir : les chants d'amour et les chants religieux. En fait, ce statisme thématique se déploie par les paroliers, entre autres, par l'effet du renfermement culturel sur soi-même. En l'occurrence, il y a lieu de ressemblance qui concerne les fêtes et les événements marquant la vie des individus (naissances, mariages, ...) et les aspects de la vie sociale tels que l'émigration, l'amitié, la relation entre homme et femme. Outre cela, n'est-il pas vrai que les poètes populaires ne s'ouvrent pas vraiment sur les nouvelles mouvances intellectuelles soit parce qu'ils sont conformistes soit parce qu'ils n'en possèdent pas les moyens ? Question à laquelle il est difficile de répondre tant que ceux-ci bénéficient, en réalité, d'une intelligence reconnue comme étant intuitive.

## ✓ Les chants religieux

Ce genre poétique s'inscrit dans le cadre du remerciement, l'invocation et la reconnaissance de la bonté divine. Il s'inscrit aussi dans le cadre de la mise en relief des qualités et des enseignements du Prophète, de ses apôtres et des saints. Le poète mélange parfois ses invocations avec les plaintes, les complaints et l'attachement à l'un des marabouts. Dans l'ensemble, les chants religieux sont un rappel des bienfaits de la religion, une description de la puissance et de la miséricorde divine. Les textes sont en arabe classique et en arabe dialectal. En voici un exemple que nous estimons représentatif de ce répertoire :

### *Sîdi `Amur (Notre seigneur `Amur)*

<i>Yâ dâna dâna mawlânâ</i>	<i>Sîdi `Amur yâ bâbânâ</i>
<i>Sîdi `Amur mawlânâ</i>	<i>Nibghâw n-zûru zrâda</i>
<i>U tîlbîn al-`âda</i>	<i>Tahdhar wit-kûn m`ânâ</i>
<i>Sîdi `Amur yâ targî</i>	<i>Zuyyârik jâtna tishkî</i>
<i>Yâ bâba wirfa` dâk</i>	<i>Yâ fâris al-khayyâla</i>
<i>Sîdi `Amur yâ jâfi/shâfi</i>	<i>Yâ u-sûkik `ind aktâfi</i>
<i>Yâ nûr al-matba` wil-wâfi</i>	<i>Yâ ukursîk `jâla</i>
<i>Sîdi `Amur yâ warrâr</i>	<i>Yâ qutb al-çullâh</i>
<i>Min zârik râhu yirtâh</i>	<i>Ujalî `alîna al-hanâ'</i>
<i>Yâ wil-bâr `al-aktâf</i>	<i>Yâ `mîra mnâsh n-khâf</i>
<i>Man jâk ywatti al-kâf</i>	<i>Ujulî `alîna al-hanâ'</i>
<i>Sîdi `Amur yâ bu khîla</i>	<i>Yâ sâkin jbal wib-bhîra</i>
<i>Nib`ath wit-jîna al-lîla</i>	<i>Yâ fâris al-khuyyâla</i>
<i>Yâ dâna dâna</i>	<i>Dâna mawlânâ dâna</i>

*Sîdi `Amur yâ bâbânâ*

Ce texte est représentatif des chants religieux parce qu'il contient les procédés d'écriture majeurs qui les caractérisent. Nous attirons l'attention, d'abord, sur les figures de l'amplification qui ont pour fonction d'intensifier le sens et l'effet. Ainsi, le texte acquiert les marques de la prière ou de l'invocation. Le deuxième procédé d'écriture est le discours direct. Il traduit le sentiment de proximité et le lien affectif entre d'une part le croyant et d'autre part la puissance divine et

le saint. Le troisième procédé est un réseau de pronoms personnels fondé sur le duel nous/vous qui se rapportent respectivement à l'être mortel (nous) et l'être divin, immortel (vous). Ce rapport traduit une seconde fois la similarité entre Dieu et le saint dans l'inconscient collectif.

Le texte s'adresse au saint *Sîdi `Amur* glorifié par cette chanson, en demandant sa baraka avec insistance afin d'obtenir pardon et prospérité ('*ujallî `lîna al-hanâ*'). Le saint occupe alors une situation privilégiée dans le cœur de la masse. La preuve en est qu'il possède, selon les croyances populaires, les qualités et les compétences divines. D'un côté, il est lumière (*nûr*), sincère (*wâfi*), la fontaine de la bonté (*çalâh*). D'un autre côté, il est le guérisseur (*shâfi*), le donateur du bonheur (*hanâ*'). Etant cela, les hommes qui ont la foi doivent faire le pèlerinage (*nzûru*) à son mausolée lui apportant offrande.

#### ✓ Les chants d'amour

L'amour exprimé dans le rapport entre homme et femme est le thème prépondérant dans la chanson populaire tunisienne. Ce thème est abordé de différentes manières. Il peut s'agir d'un portrait physique ou moral de la bien-aimée. Les descriptions physiques et détaillées de la femme sont prépondérantes, la conquête matérielle est l'objectif que visent les amoureux. Il est possible aussi que la femme soit tout simplement une image virtuelle, loin d'être réelle ou matérielle, favorise l'effet de l'imagination et rend sublime l'objet de la création. (14) Il est question également de sentiments : joie, tristesse, déception. Le poète évoque parfois les jours de bonheur vécus ou à vivre avec celle qu'il a sélectionnée ou avec celle qu'il a rencontrée soudain.

Dans la chanson d'amour, le parolier a tendance à décrire certains traits physiques de sa bien-aimée. Pour cela, il adopte deux cas de figures :

- L'image est, d'un côté, hyperbolique. La femme décrite est alors *kâmla biz-zîn* (parfaitement belle), *çubhân man çawwarhâ* (un miracle de la beauté divine), *al-frîda* (l'unique en son genre), *al-zîn aççâfi* (la beauté à l'état pur) ...
- À chaque occasion, le poète sélectionne une partie du corps dont il décrit la beauté, et laisse à son lecteur, ou à son auditeur, le soin d'imaginer la femme en question.



La description de la beauté féminine est à la fois pudique et générale. La chanson est pudique dans la mesure où le poète n'évoque que les éléments visibles du corps, particulièrement les traits du visage qui, semble-t-il, sont moins connotés sexuellement. Cela s'explique évidemment par le conformisme social. La chanson est également générale dans la mesure où le poète ne qualifie l'élément décrit que d'un seul qualificatif, tantôt allégorique, c'est à dire imagé tel que, *khad al-yâqûta* (joue de diamant), tantôt littéral et explicite comme *yâ al-`în al-kaḥla* (ô œil noir).

Une règle générale mérite qu'on s'y arrête : il va de soi que toutes les femmes évoquées dans le corpus de la chanson populaire sont belles. Ainsi, le poète s'en vante. La phrase évoquant ce trait général occupe souvent une place privilégiée dans le poème, à savoir le refrain, comme si le poète voulait toujours rappeler ses auditeurs à l'ordre. Puis, le poète se met à décrire son état d'âme à partir de quelques détails concernant les yeux, les joues, les cheveux, les mains, les mœurs, les comportements, les aspects vestimentaires y compris les ornements provenant des bijoux...

On comprend, alors, pourquoi les poètes populaires utilisent le mot *akhdhar* (vert) pour qualifier le thème d'amour. Ce qualificatif symbolise l'amour fécond, l'espoir et le bonheur souhaité, le printemps paradisiaque qui apporte la joie, la beauté inaltérable d'une femme-ange d'où jaillissent la tranquillité et l'équilibre social et affectif.

### **Authenticité et richesse poétique de la chanson « *Tîr al-ḥamâm wild al-gumrî* »**

Bien que les paroles évoquent une triste et touchante histoire d'amour, la chanson est largement répandue et très applaudie à Gafsa et dans le Nord-Ouest de la Tunisie. La version sur laquelle nous nous sommes appuyé est enregistrée lors d'un travail de terrain dans la région du Kef auprès d'une formation de type *mzâwdi* (15) spécialisée dans l'interprétation du répertoire musical populaire. Il s'agit de la formation du chanteur Zuhayr al-Kâfi qui animait une cérémonie de mariage. On voit bien le paradoxe qu'une telle chanson soit chantée dans les heureuses occasions et serve de support à la danse !

Les paroles d'une chanson en général forment un discours de second degré qui dépasse la simple communication

vers un niveau plus élevé de création esthétique. Dès que les paroliers visent ce stade de communication affective, ils se rangent du côté des poètes, et depuis, deux contraintes sont à observer : les normes du texte chanté et celles de la poésie proprement dite. Ainsi, le texte de la chanson se trouve-t-il ouvert sur les composantes du genre poétique auquel il se réfère : courtoisie amoureuse (*ghazal*) ou poésie orgueilleuse (*fakhr*) ou encore élégiaque (*rithâ`*), etc.

Le texte de la chanson que nous traitons illustre bien le lien étroit entre le texte chanté et ses références en poésie arabe classique écrite en Arabe standard « *Tîr al-ḥamâm* ». Le texte de cette chanson présente des variétés et est chanté selon différentes versions. Toutefois, une chose reste inchangée : La structure textuelle, ce qui mène à croire que ce texte, bien qu'il soit écrit dans un arabe dialectal, il est tributaire de la norme préétablie et élaborée par les critiques de l'écriture élégiaque arabe ancienne. Le texte élégiaque, quel que soit sa forme : poème, éloge funéraire... doit comprendre trois parties :

- ✓ Le choc (*at-tafajju`*) est une partie qui inaugure le texte et englobe « l'annonce » (*an-na`y*) de la sinistre nouvelle, le biais par lequel elle est parvenue (dans le texte en question c'est le pigeon voyageur), puis l'effet de cette annonce sur la personne concernée et sur l'entourage, mais dans notre texte, la description de l'effet de choc ne concerne que l'amoureux, ce qui présente une variante mettant en valeur un amoureux individuellement sinistré.
- ✓ L'éloge (*at-ta'bîn*) est une partie médiane où l'on évoque, généralement dans un discours emphatique, qualités et attributs (physiques, moraux, religieux, sociaux) dans la personne défunte. Dans le texte en question ce sont les valeurs de la beauté féminines qui sont mises en valeur. Généralement, dans cet aspect d'écriture, rarissimes sont les textes élégiaques écrits à l'intention des femmes. De ce côté, « *Tîr al-ḥamâm wild al-gumrî* » s'inscrit dans les exceptions singulières de l'écriture élégiaque.
- ✓ La consolation (*as-sulû`*) est une partie qui clôt le texte élégiaque. Le poète est tenu atténuer l'ampleur de son état d'âme par l'espérance dans l'au-delà, ou dans le salut du défunt, etc. Toutefois, le poète est libre quant à la répartition dans l'espace du texte d'anticiper l'éloge

au choc ou d'abolir simplement la partie « consolation » pour plus de place au « choc » ou à l'« éloge ».

Notre texte en question ne se dérobe pas à la voie authentique de la poésie élégiaque arabe ancienne. Il est inauguré par un « *rûbi* » où le chanteur évoque l'effet néfaste d'un événement (dont il ne dévoile pas la nature) sur sa psychologie et sur le train de sa vie ; un événement qui le déstabilise et altère sa vie future. Puis passe à relater une historiette dont la structure est déjà connue dans différentes civilisations (Retenons le cas du jeune marin et d'Adèle).

À l'instar des poètes arabes anciens, l'auteur de ce texte évoque le visage de la mort comme étant un élément dévastateur et destructeur de vie, d'amour et de beauté. Le fait d'exhumer le corps de la belle aimée pour la reprendre à la terre et en recenser la beauté destinée au démantèlement est une figure inédite du discours élégiaque. Elle brave les coutumes observées par la société de référence dans de telles circonstances. C'est l'expression d'une révolte et d'une accusation qui va contre les recommandations de retenue et de dignité face au désastre de la mort comme étant une destinée incontestable dictée par Dieu même. Donc, l'évocation de la mort va au-delà de l'éloge mortuaire et du choc vers une attitude de refus et de contestation, peu connue dans la poésie élégiaque.

En guise de conclusion, nous dirons que par sa musique ainsi que par ses paroles, le corpus de la chanson populaire tunisienne - que ce soit « classique » ou « moderne » - constitue un fondement de la culture musicale tunisienne. Mis à part le recours à ce répertoire dans les manifestations privées ou publiques, nous rappelons à juste titre que la chanson populaire représente une source intarissable d'inspiration pour les chanteurs tunisiens. Ce constat est valable même pour ceux qui sont confirmés à grande échelle dans le monde arabe comme le cas de Saber Rebaii qui n'arrête pas à faire référence à la musique populaire dans son œuvre. Il est important aussi de rappeler l'existence de chanteurs confirmés qui sont renommés sur l'échelle nationale grâce à des chansons populaires traditionnelles comme à titre d'exemple Souad Mahassen, Nabiha Karaouli, Zohra Lajnef et Mounir Troudi. De même, nous évoquons des chanteurs confirmés et très applaudis en Tunisie par leur style qui puise dans la musique tunisienne « citadine » et surtout dans la musique orientale,

mais qui ont fait des prestations et des enregistrements avec des idoles de la chanson populaire. À titre d'exemple, nous citons Amina Fakhret qui a accompagné Hédi Donya ; Zied Gharsa qui accompagné Hédi Habbouba et Ghazi Ayedi qui a accompagné Samir Lousif.

Par ailleurs, nous insistons sur le fait qu'une chanson qu'elle soit classique/ traditionnelle ou populaire rurale/citadine acquiert son plein sens dans l'union complémentaire du texte poétique avec la ligne mélodique qui l'habille. Ainsi, comme l'a rapporté Rossana Dalmonte :

*« Même si les paroles d'une chanson n'existent pas en tant que poème autonome, le chant en lui-même est une expression artistique qui résulte d'une rencontre entre deux systèmes : verbal et musical. Il faut donc avant tout vérifier quels sont leurs aspects communs, leurs points de rencontre possibles à différents niveaux et selon différents points de vue, en commençant par examiner les matériaux utilisés par chacun des systèmes, dans les formes d'expression qui lui sont propres ».*  
(Rossana Dalmonte, 2004, 237) (16)

De notre part, nous rappelons qu'un poème sans musique, bien qu'il ait une musicalité propre, celle que suggèrent les mots à l'intérieur de l'ensemble des hémistiches et des paradigmes, ne peut être considéré comme une chanson. De même, une mélodie sans paroles n'est pas admise comme étant une chanson.

---

<sup>1</sup> JUNDÎ, (ʿAlî al-), **Al-shu`arâ' wa inshâd al-shi`r** [Les poètes et la lecture poétique], Le Caire, Dâr al-Ma`ârif, 1969, p. 21-22

<sup>2</sup> IBN KHALDÛN, **Discours sur l'histoire universelle (Al-Muqaddima)**, n<sup>le</sup> trad. française par Vincent MONTEIL, Tome III, Beyrouth, Commission Libanaise pour la Traduction des Chefs-d'œuvre, 1968, p.1297

<sup>3</sup> Lorsque nous souhaitons parler de musique populaire, la tâche nous semble dans un premier temps facile à expliciter, mais elle s'avère rapidement difficile et complexe. Il s'agit d'une musique pratiquée par des musiciens professionnels ou amateurs, généralement dans un contexte de fête ou de célébration, pour des raisons de divertissement, d'animation et de mémorisation. Elle est habituellement appréciée par une population hétéroclite et distinguée par des particularités locales ou régionales. En tout cas l'expression "musique populaire" est une traduction pure et simple de "*al-mûsîqâ ash-sha`biyya*". Selon Mourad Siala ce terme indique dans le sens linguistique, la musique issue des souches populaires auxquelles elle

---

se réfère ; alors que dans le sens voulu elle n'est autre que les aspects musicaux largement diffusés dans les milieux sociaux humbles, par opposition aux milieux aisés qui jouissent généralement d'une musique intégralement ou partiellement écrite, consommée dans des espaces variés généralement au-delà d'un groupe restreint. (SIALA, (Mourad), **Al-'usus al-`amma lil-athnûmûzîkûlûjyâ** [Les fondements généraux de l'ethnomusicologie], Sfax, Institut Supérieur de Sfax, at-Tasfir al-fannî, 2007, p. 21-22)

Par ailleurs, nous constatons que l'intérêt pour la musique populaire avait été croissant depuis plusieurs années. Cette musique a pris sa place légitime dans le paysage musical tunisien. D'une certaine façon, le répertoire spécifique de la musique populaire subit une évolution convergente, en se spécialisant et en forgeant une identité culturelle pour les Tunisiens et ce par plusieurs éléments dont les rythmes, les modes mélodiques, les instruments, l'intonation dialectale et les thèmes sémantiques.

Les Tunisiens accordent une grande importance à la musique populaire. Cette musique est faite d'une singulière diversité de styles et de répertoires. Nous pouvons qualifier aussi ce genre de musique de « traditionnel » dans le sens où son répertoire est attribué à des générations relativement anciennes. Et si certains chants sont liés à des occasions spécifiques, d'autres ne s'associent à aucun événement particulier. Néanmoins le répertoire populaire est omniprésent, se jouant dans la plupart des festivités privées et publiques. Citadin ou bédouin, son interprétation suppose un style diversifié. Cependant, il est difficile d'obtenir des informations exhaustives sur ses origines dans la mesure où il n'est pas répertorié. Car la musique populaire n'est pas l'œuvre d'un individu mais l'expression d'une expérience collective ; il serait donc impossible de la répertorier à un auteur déterminé, sans pouvoir nier toutefois qu'un auteur pourrait contribuer à l'élaboration de certains aspects ou certaines pratiques adoptées par la collectivité.

<sup>4</sup> KHRAYYIF, (Muhyiddîn), **Al-shî'r ash-sha`bî at-tûnisî : awzânuhu wa anwâ`uhu**, [La poésie populaire tunisienne : ses rythmes et ses genres], Tunis, *al-Dâr al-'arabiyya lil-kitâb*, 1991, p. 18

<sup>5</sup> IBN KHULDÛN, (Abd al-Rahmân bin Muḥammad), **Muqaddamat Ibn Khuldûn**, Sousse, Dâr al-Ma`ârif lil al-tibâ'a wa al-nashr, 1991, p. 345

<sup>6</sup> ZINELABIDINE, (Mohamed), **Contribution à l'étude des théories et conceptions esthétiques musicales arabo-musulmanes au moyen-âge (du VIIe. s. au XIIIe s.)**, thèse de doctorat nouveau régime, Paris-Sorbonne, Université de Paris IV, octobre 1995, p. 324

<sup>7</sup> MARZÛGÎ, (Mḥammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fî tûnis** [La littérature populaire en Tunisie], Tunis, Dâr al-tûnisiyya lin-nashr, 1967, p. 77 ; 79

- Les *azjâl* avaient un profond écho, et c'est dans ce répertoire que les Tunisiens ont puisés des genres de *malzûma* et de *sûga* qui, apparus en ville, se sont répandus par la suite dans les milieux ruraux. (Ibid., p. 58)

- Il y a une ressemblance entre le *zajal* et certains types de *malzûma*. (Id., p. 79)

<sup>8</sup> Voir à ce propos :

- MARZÛGÎ, (Mḥammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fî tûnis** [La littérature populaire en Tunisie], Op. cit., p. 85

- SIOUD, (Hèdi), « La poésie orale tunisienne : Structure formulo-rale », *Revue tunisienne des sciences sociales*, Tunis, n° 46, éd. CERES, 1976, p. 157

- KHRAYYIF, (Muhyiddîn), **Al-shî'r ash-sha`bî at-tûnisî : awzânuhu wa anwâ`uhu** [La poésie populaire tunisienne : ses rythmes et ses genres], Op. cit., p. 25

<sup>9</sup> MARZÛGÎ, (Mḥammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fî tûnis** [La littérature populaire en Tunisie], Op. cit., p. 86

<sup>10</sup> Ibid., p. 93.

---

<sup>11</sup> SIOUD, (Hèdi), « La poésie orale tunisienne : Structure formulo-orale », Op. cit., p. 158-160

<sup>12</sup> MARZÛGÎ, (Mḥammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fi tûnis** [La littérature populaire en Tunisie], Op. cit., p. 83

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Par référence à la poésie arabe classique, les poètes inauguraient leurs textes par un passage de propos amoureux parlant d'une femme virtuelle à qui ils octroyaient un nom à leur choix. Le fait que l'objet de ces propos soit virtuel donne libre cours à la création et favorise la perfection de la description.

<sup>15</sup> Le terme *mzâwdi* désigne le joueur de *mizwid* (cornemuse) ainsi que l'orchestre et le répertoire qui lui sont rattachés.

<sup>16</sup> DALMONTE, (Rossana), « Musique, texte, poésie », Musiques : Une encyclopédie pour le XXI<sup>e</sup> siècle, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, vol. 2 : Les savoirs musicaux, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 237