



HAL
open science

Typologie de la chanson populaire tunisienne

Rachid Cherif

► **To cite this version:**

Rachid Cherif. Typologie de la chanson populaire tunisienne. Université de Sfax; Institut Supérieur de Musique de Sfax; Unité de Recherche Analyse du Discours Musical. Form and Discourse the dialectic of syncretism and dissociation, Imprimerie Inédite, pp.19-34, 2016. hal-04180603

HAL Id: hal-04180603

<https://hal.science/hal-04180603v1>

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

Article paru dans l'ouvrage : *Form and Discourse the dialectic of syncretism and dissociation* (2016), Imprimerie Inédite, Sfax, p. 19-34

Typologie de la chanson populaire tunisienne

Rachid CHERIF *

rachid.cherif2@gmail.com

« La musique populaire participe d'un processus de socialisation qui engage l'échange et la communication entre des groupes sociaux qui se définissent en fonction de leurs intérêts et de leurs goûts ».
(Chamberland, 2000, p. 105) (1)

En Tunisie, le sens commun crédite aujourd'hui la musique populaire tunisienne d'une origine hétéroclite. Et c'est évident que cette musique se fonde sur des savoirs et possède parfois un pouvoir d'expression et un potentiel de sens extrêmement développés, souvent bien plus que celui de la musique dite « savante ». Et comme échange de savoir musical et vecteur d'impact culturel, nous pouvons citer la chanson populaire qui, selon Arthur Rossat, citant Franz Böhme : « est née dans le peuple, chantée par lui, souvent et volontiers, qui s'est répandue et conservée par son organe, grâce à la simplicité de la forme, et dont le sujet, souverainement humain, emprunté au domaine religieux ou profane, est facile à comprendre ». (Rossat, 1917, p. 4) (2)

* Universitaire et chercheur en musique et musicologie

Cette étude a pour objectif d'alimenter notre réflexion au sujet de la typologie de la chanson populaire tunisienne. Et pour cerner au mieux cette typologie, nous allons insister sur la description des formes typiques d'une réalité complexe, permettant une classification à travers l'analyse d'un corpus représentatif constitué de 400 chansons. Il sera question de se pencher sur deux aspects. En premier lieu, il s'agit de mettre l'accent sur les fondements de la chanson populaire tunisienne ; ensuite, on traitera la question de la typologie à travers l'analyse des données récoltées suite à de longues séances d'écoutes critiques pour en montrer le caractère original.

1. Les fondements de la chanson populaire tunisienne :

Nous rappelons que l'expression "musique populaire" est une traduction pure et simple de "*al-mûsîqâ ash-sha`biyya*".

Selon Mourad Siala, cette expression « *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, 2007, p. 21-22) (3)

En tout cas, la musique populaire a pris sa place légitime dans le paysage musical tunisien. Et d'une certaine façon, son répertoire spécifique 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.

De son côté, Giannattasio nous rappelle que « *de même qu'il existe des sociétés et des*

langues différentes, la manière d'organiser le sonore dans des formes et des comportements musicaux varie, elle aussi, considérablement d'une culture à une autre, en fonction des conditions historiques, économiques et culturelles dans lesquelles les divers systèmes musicaux ont été réalisés et stratifiés».
(Giannattasio, 2007, p. 400) (4)

Et sans entrer ici dans une longue explication, retenons seulement que lorsque nous souhaitons parler de la chanson populaire tunisienne, 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.

Ces dernières années, on a pu observer un net attachement des musiciens à tout ce qui relève du patrimoine populaire. Cette tendance est manifestée par la reproduction de chansons populaires anciennes avec de nouveaux arrangements et la production de chansons nouvelles dans le style populaire par une panoplie de musiciens dont des idoles telles que Hédi Habbouba, Samir Loussif, Walid at-Tounsi et Lotfi Jormana. Les airs traditionnels, les modèles mélodiques et les modalités de l'interprétation se fondent dans le cadre de la chanson populaire. Ainsi, nous pouvons parler de musiciens qui donnent un sens au passé en fonction des préoccupations des acteurs du présent. Dans ses deux formes, la chanson populaire concerne des genres de musique ayant un large public et est généralement distribuée à de larges audiences. De surcroît, les thèmes abordés dans les chansons populaires traitent de plus en plus des sujets vitaux qui traduisent la vie quotidienne, les événements marquant la vie des individus et les aspects de la vie sociale telles que l'émigration, l'amitié et la relation entre homme et femme. Ainsi, la chanson populaire tunisienne évoque les

attentes de beaucoup de gens et présente de ce fait un moyen de défoulement et de distraction par excellence.

La chanson populaire tunisienne est fondée essentiellement sur la tradition mais aussi sur l'expression individuelle. Son expression musicale permet des catégories d'improvisation à la fois vocales et instrumentales. La majorité des musiciens la pratique sous sa forme traditionnelle. En revanche, on peut parler de nouvelles formes inspirées, surtout, des chansons traditionnelles et qu'on peut qualifier de « modernes ». Et prise dans sa globalité, la chanson n'en finit pas de s'autoalimenter et de se régénérer. Quant au public, il diversifie ses goûts et il va davantage puiser ses envies d'écoute dans des genres différents. De surcroît, la répulsion qu'inspire la chanson populaire dans certains milieux dits conservateurs n'empêche pas sa diffusion et ce à travers les fêtes publiques et la médiatisation. Cette diffusion est aiguisée particulièrement après la réconciliation de ce genre avec la société notamment à travers des paroles plus raffinées. Ainsi, nous pouvons affirmer qu'actuellement, grâce surtout aux stations de radio et aux chaînes de télévision, le public de la chanson populaire est en phase de diversification par rapport aux années précédentes. Et nous pouvons individualiser plusieurs spécificités inhérentes à chaque région qui témoignent d'une grande richesse musicale perpétuée par les membres des formations musicales populaires que l'on peut considérer comme maîtres de l'oralité.

En revanche, d'une certaine façon, on peut avancer que la grande place tenue par cette musique dans le quotidien avait et continue à avoir pour corollaire sa marginalité dans la culture. Cette musique se sert en partie des moyens techniques utilisés dans la musique « contemporaine » et la musique traditionnelle et profite souvent des plus récentes innovations commerciales en matière de technologie d'enregistrement et de traitement du son. Elle se nourrit de nombreuses traditions musicales et se définit avant tout comme la musique la plus consommée en Tunisie. Sa diffusion est telle qu'on peut en trouver les traces dans la plupart des groupes sociaux. À l'heure actuelle, peu de groupes sociaux,

quelles que soient leurs traditions, n'y ont pas accès d'une façon ou d'une autre.

Par ailleurs, nous constatons qu'en Tunisie, l'intérêt pour la chanson populaire a été croissant depuis plusieurs années. Cette chanson a pris sa place légitime dans le paysage musical tunisien puisqu'elle est consommée par un large public et interprétée par la majorité des formations musicales dans des formes fondamentales ou avec de nouveaux arrangements. Quant aux formations musicales typiquement populaires, nous pouvons citer trois types qui sont la formation *tabbâl* (5), la formation *mizwid* (6) et la formation *gaççâba* (7). Et dans certains cas, les interactions avec les traditions musicales du pays mènent à la quête de styles authentiques en utilisant le processus du métissage, chose qui a donné naissance à d'autres types de formations musicales et que l'on peut qualifier de « modernes ». Il s'agit de formations homogènes sur le plan instrumental avec toutefois la présence d'un instrument mélodique populaire ; et d'autres formations musicales qui remplacent l'instrument mélodique populaire par un synthétiseur. En tout cas, la tradition musicale n'est pas figée et unit les générations qui se succèdent en donnant un sens au présent tout en se référant au passé. Il s'agit d'une tradition vivante puisqu'il y a continuité et enrichissement continu. Et nous pouvons dire, que la musique populaire a soutenu le fondement identitaire et a joué un rôle considérable dans l'élaboration d'une mémoire musicale collective.

En somme, les Tunisiens accordent une grande importance à la musique populaire. Cette musique est faite d'une singulière diversité de styles et de répertoires. Elle comprend à la fois les chants profanes et les chants sacrés. 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. De surcroît, le chanteur peut se permettre de changer l'ordre des vers, voire d'en supprimer un certain nombre ; surtout que les modalités

d'exécution sont transmises oralement d'une génération à une autre. Cette musique fait appel à une grande part d'improvisation.

Si la richesse des variations effectuées par le musicien est en fonction de sa créativité et de sa mémoire personnelle, les formules minimales de chaque pièce « sont inscrites dans la mémoire collective de la communauté, et en permettent la transmission, donc la pérennité ». (Arom, 1991, p. 71) (8) Le musicien dispose donc de formules et de motifs mélodiques ou rythmiques. Au cours de l'interprétation, il en choisit un certain nombre et les arrange conformément aux impératifs des normes établies et en fonction de sa virtuosité et de son goût. Néanmoins, même les plus habiles, ne sont pas en mesure de fournir des explications satisfaisantes rendant compte du fonctionnement de leur musique. D'une manière générale, ces musiciens ignorent tout de la théorie musicale. En revanche, ils sont dotés d'une imagination, d'un sens du rythme et d'une capacité d'assimilation très développés.

Les chansons populaires sont constituées de paroles soutenues par une musique instrumentale élaborée souvent par un instrument mélodique et d'autres rythmiques. Les instrumentistes constituent en même temps le chœur de la formation. On commence souvent par des phrases improvisées avant de chanter le refrain qui se compose des deux premiers vers. Ensuite, il y aura une alternance entre le refrain et les couplets et ce de deux manières. La première est celle où les différents couplets ont la même mélodie que celui du refrain. La deuxième est celle où le refrain a une mélodie propre à lui tandis que le reste des couplets ayant une autre. Dans les deux cas, les couplets sont souvent précédés par des phrases improvisées par le joueur de l'instrument mélodique.

Les textes poétiques des chansons s'appuient sur un langage dialectal. Et la musique qui reste essentiellement modale est composée sur des modes mélodiques régionaux. L'ensemble, musique et paroles, est facile à

mémoriser par écoute répétée et s'efforce d'être facilement compréhensible et donc diffusable. Comme exemple, voici la partition de la chanson "*Rahlû bîki*" (Loin de toi), enregistrée lors d'un travail de terrain dans la région du Kef. Dans cette partition, nous avons utilisé le terme *kharja* (sortie) pour désigner l'improvisation instrumentale qui sert de liaison entre le couplet et le refrain. Cette chanson déplore l'éloignement de la bien-aimée avec les siens, à la recherche des pâturages. Son départ enflamme le cœur de l'homme qui se rappelle la belle image de son amie sous différentes allures. Chaque strophe se termine par une prière à Dieu pour qu'il l'unisse à elle :

The musical score is written on ten systems of five staves each. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes the following elements:

- Intro.:** A single measure with a fermata, marked with a '1' above it.
- Chant:** A section of vocal melody starting with a treble clef, a common time signature, and a '7' below it, marked with a '3' above it.
- Kharja 1:** An instrumental section marked with a '1' above it, ending with a double bar line and the word 'Fin'.
- Kharja 2:** An instrumental section marked with a '2' above it, ending with a double bar line and a '3' above it.

2. Les structures formelles de la chanson populaire tunisienne :

La chanson populaire tunisienne étant une composition pour la voix, le plus souvent un texte mis en musique qui est divisé en un refrain et plusieurs couplets. Il en existe des formes variées qui se pratiquent dans toutes les régions de la Tunisie, dans les zones rurales comme dans les centres urbains, et dans toutes les classes sociales, des plus pauvres aux plus riches, sans oublier le fait qu'elles peuvent être ou profanes ou sacrées.

La chanson populaire est par nature en perpétuelle transformation, sujette aux métamorphoses, aux emprunts, et aux réappropriations les plus inattendues. Et c'est pour cette raison que nous avons insisté sur la nature des éléments qui constituent la chanson. Dans ce sens, nous avons pu constater que les structures formelles des chansons populaires tunisiennes reposent sur une introduction, un refrain, des interventions instrumentales de liaison sous formes d'improvisations suivies souvent par la mélodie du refrain et notamment sur des couplets. Le nombre des couplets reste variable comme c'est le cas pour la mélodie qui va avec puisqu'elle peut rester la même que celui du refrain, une mélodie autre mais qui reste valable pour tous les couplets et un troisième cas de figure où la mélodie change à chaque couplet.

Nous tenons à préciser qu'il serait important pour effectuer une typologie exhaustive de la chanson populaire tunisienne de s'appuyer sur la totalité des chansons qui existent en Tunisie. Or, avec les moyens qu'on dispose, c'est une chose qui est loin d'être facile. Une telle tâche nécessite certes un travail d'équipe qui peut prendre beaucoup de temps. Pour notre part et dans le cadre de cet article, nous nous sommes appuyé, pour la collecte des chansons, sur des travaux de terrains que nous avons pu mener lors de notre parcours de chercheur dans le domaine de l'ethnomusicologie et sur des enregistrements effectués par « Phonie » qui est la principale maison d'édition audio en Tunisie. (9)

Par ailleurs, nous rappelons que la chanson populaire tunisienne est interprétée par différents types de formations musicales. Il s'agit, en premier lieu, de trois formations typiquement populaires qui font références aux trois instruments mélodiques : le *mizwid*, la *zakra* et la *gaçba*. Dans cette catégorie, il peut y avoir recours à des électrophones comme le synthétiseur et la guitare basse surtout dans les studios d'enregistrement et ce pour combler l'absence des basses et insérer des harmonies qui sont souvent simples, se limitant généralement à des accords sur le premier degré du mode mélodique et à des notes pédales. En deuxième lieu, trois autres formations qui sont homogènes sur le plan instrumental avec toutefois la présence d'un synthétiseur et surtout d'un instrument mélodique populaire. Dans cette catégorie, le joueur du synthétiseur et le joueur de l'instrument mélodique populaire se partagent la tâche pour l'interprétation des improvisations. En troisième lieu, une formation musicale homogène sur le plan instrumental avec notamment la présence d'un synthétiseur qui remplace l'instrument mélodique populaire pour assurer l'accompagnement mélodique et surtout les improvisations en imitant dans la plupart des cas le son d'un instrument populaire avec les techniques du jeu qui vont avec.

Les 400 chansons que nous avons prises comme échantillon pour notre travail font références aux sept formations précitées avec toutefois une nette insistance sur la formation de type *mizwid* puisqu'elle est la plus consommée par les auditeurs tunisiens. En tout cas, par rapport aux autres styles musicaux, le *mizwid* s'étend de façon plus marquée à l'ensemble des couches de la société tunisienne. Ce genre s'est répandu en tant que style musical prépondérant dans les quartiers populaires des grandes villes dont surtout Tunis avant de gagner, d'une manière presque générale, les villes de l'intérieur. En effet, le genre musical *mizwid* est très sollicité dans les fêtes familiales, dans les hôtels touristiques, dans les festivals, à travers les stations de radio et les chaînes de télévision et notamment par les maisons de production des cassettes et des CDs audio puisqu'il augmente leur chiffre d'affaires.

Ainsi, notre échantillon a été constitué de 150 chansons interprétées par des formations de type *mizwid*, 75 chansons interprétées par des formations de type *tabbâl* ayant la *zakra* comme seul instrument mélodique qui assure les improvisations, 75 chansons interprétées par des formations de type *gaççâba* ayant la *gaçba* comme seul instrument mélodique qui assure les improvisations et 100 autres chansons réparties à part égale sur les quatre types de formations musicales restantes. Après l'écoute critique de ces chansons, nous avons pu collecter des données qui nous ont permis d'identifier les types les plus fréquents qui nous ont aidés à apporter un éclairage sur les structures formelles de la chanson populaire tunisienne sur le plan musical et de déterminer les pourcentages correspondants pour chaque type. Quant aux structures formelles sur le plan poétique, nous nous sommes basé sur les données de la littérature.

2.1. Sur le plan musical :

Pour faciliter l'étude des structures formelles des chansons populaires tunisiennes selon notre échantillon, nous avons adopté la démarche de Mourad Sakli qui consiste à :

« Concevoir un système de notation qui traduit à la fois la nature de chaque élément, son emplacement dans la chanson et son lien éventuel avec d'autres éléments sur le plan mélodique. Ainsi, l'introduction sera rendue par la lettre (a), le refrain par la lettre (b), le couplet par la lettre (c) et l'intervention instrumentale de coordination par la lettre (d) ». (Sakli, 1994, p. 142) (10)

Cela dit, il faut rappeler que les couplets et les interventions instrumentales de coordination varient à chaque fois. La variation des couplets est acquise sur le plan des paroles, tandis que la mélodie, elle peut rester la même et parfois, il est question d'une simple reprise de la mélodie du refrain. De même, nous tenons à préciser que le texte poétique a un rapport direct avec la durée de la chanson puisqu'autant de

couplets appellent à autant d'interventions instrumentales de coordination dont la durée reste à la guise du musicien improvisateur.

Dans le tableau et la figure qui suivent, nous présentons les données de notre analyse qui par souci de clarté, ont été focalisées sur les sept premiers éléments que l'on peut, mise à part l'introduction (a), écouter d'une manière successive tout au long de la chanson. Nous avons identifié 15 types de chansons populaires et déterminé la prévalence de chaque type (tableau n°1, figure n° 1).

Tableau n° 1 : Prévalence des différents types de la chanson populaire tunisienne

Les différents types de la chanson populaire tunisienne								Nombre
Type 1	a	b	d	b	c	b	d	20
Type 2	a	b	d	c	d	c	b	95
Type 3	a	b	d	c	b	d	c	90
Type 4	a	b	c	d	b	c	d	25
Type 5	a	b	c	d	c	d	c	10
Type 6	a	b	c	b	d	c	b	60
Type 7	b	c	b	d	b	c	b	15
Type 8	a	b	c	d	d	b	c	30
Type 9	a	b	c	c	b	d	b	5
Type 10	a	c	b	d	c	b	d	15
Type 11	a	b	c	d	c	b	d	15
Type 12	a	b	c	b	c	d	c	5
Type 13	a	b	d	c	d	c	d	5
Type 14	a	b	d	b	d	c	d	5
Type 15	a	b	d	b	c	d	b	5

Nous avons remarqué que la forme la plus fréquente est désignée par le type 2 (95/400) suivi par le type 3 (90/400), et le type 6 (60/400) ce qui représente plus que la moitié des types identifiés dans notre échantillon (tableau n°1, figure n° 1). Les types 9, 12, 13, 14 et 15 sont peu fréquents puisque chacun ne représente qu'environ 1% (5/400).

LE POURCENTAGE DES DIFFÉRENTS TYPES DE LA CHANSON POPULAIRE TUNISIENNE

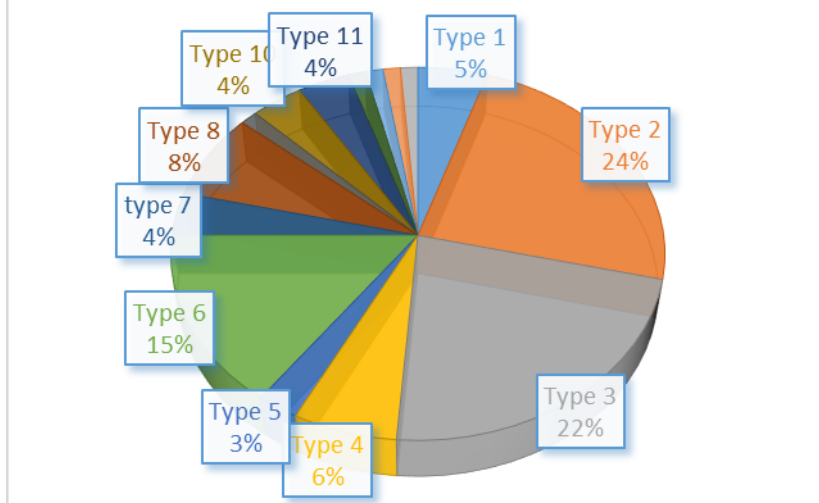


Figure n° 1

D'après l'écoute et l'analyse se rapportant à notre échantillon, nous avons pu constater que la majorité des chansons populaires commencent par une introduction sous des formes variées qui peuvent être improvisées et/ou prédéfinies, vocales et/ou instrumentales, à rythmes mesurés ou à rythmes libres sous formes d'ad libitum :

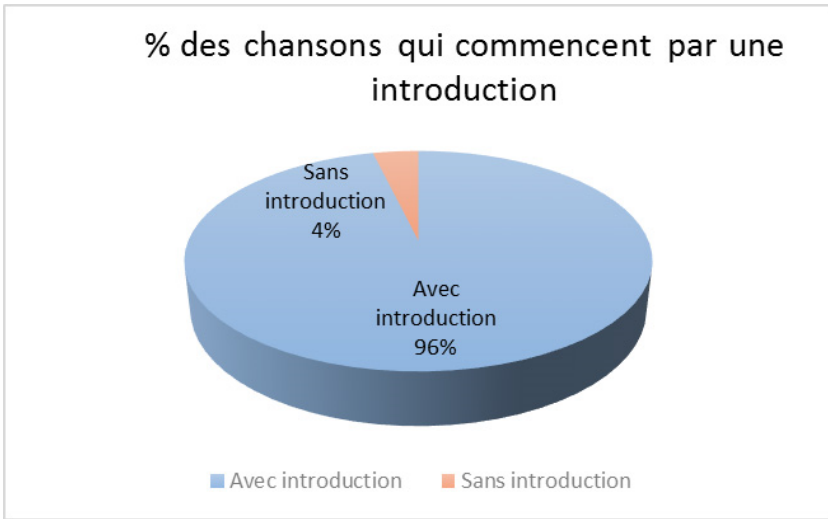


Figure n° 2

Le rôle principal de l'introduction est de mettre les musiciens et l'auditoire dans l'ambiance de la chanson en insistant sur ses caractéristiques modales par des improvisations instrumentales et/ou par la mélodie du refrain et parfois sur ses caractéristiques sémantiques par le chant d'un *rûbi* qui est généralement une sorte d'improvisation vocale sur un ou deux vers.

Si nous nous limitons aux quatre premiers éléments musicaux de la chanson populaire nous identifions cinq types avec une fréquence plus importante des chansons qui enchainent initialement l'introduction (a), le refrain (b), l'intervention instrumentale (d) et le couplet (c). (Figure n°3) Néanmoins, ces classifications sont simplistes, puisque chaque chanson peut comporter des couplets et des interventions instrumentales différentes et variables en termes de contenu et d'emplacement, ce qui nous donne une richesse au niveau de la typologie mais la rend difficile à faire si on tient compte de toutes les combinaisons possibles entre les différents éléments de la chanson.

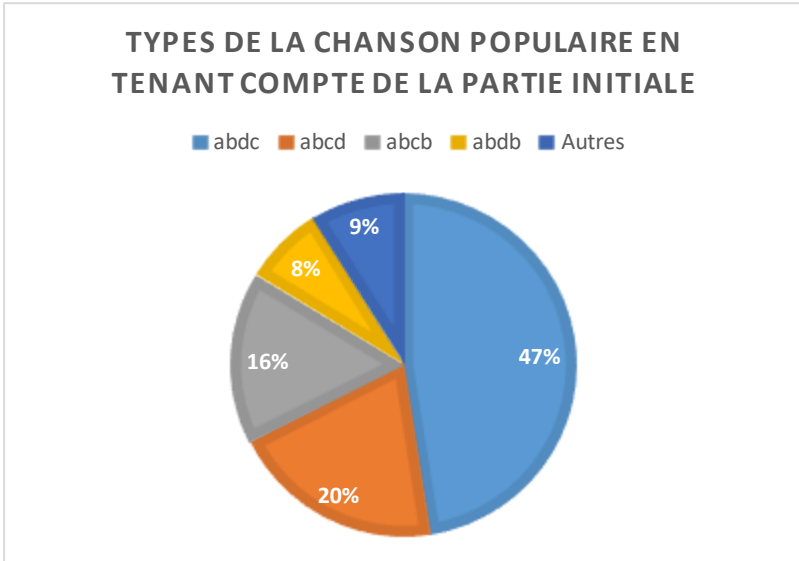


Figure n° 3

2.2. Sur le plan poétique :

Dans la musique populaire tunisienne, 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 Muhyiddîn 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 ». (Muhyiddîn Khrayyif, 1991, 18) (11) Le *zajal* qui a été créé par les andalous selon Ibn Khaldûn, (ʿAbd al-Rahmân bin Muḥammad Ibn Khuldûn, 1991, 345) (12) se distingue par l'innovation de ses rythmes et la diversité de ses rimes. 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.

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^{ème} siècle de l’hégire ». (Mhammad al-Marzûgî, 1967, 77 ; 79) (13) En somme, le corpus musical populaire contient quatre genres poétiques : *al-gsîm*, *al-malzûma*, *al-mûgîf* et *al-msaddis*. (14) Et nous insistons dans cette étude sur *al-gsîm* et *al-malzûma* qui sont d’une immense richesse et dont dépendent respectivement *al-mûgîf* et *al-msaddas*. (Mhammad al-Marzûgî, 1967, 86) (15)

2.1.1. 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) (16) 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. Pour différencier les rimes, nous utilisons les lettres A, B et C. En voici un modèle (17) :

B _____ A _____
 B _____ A _____
 B _____ A _____
 B _____ A _____

Le répertoire relevant du *gsîm* est réparti en trois types : (18)

- *al-muthannâ* (le distique)

A _____ B _____
 A _____ B _____

- *al-muthallath* (le tercet)

A _____ A _____
 B _____

- *al-mrabba`* (le quatrain)

A _____ A _____
 A _____ B _____

Le *mrabba`*, bien qu'il soit un dérivé du *gsîm*, est en fait un genre à part entière qu'on appelle aussi *al-mûgif*. Il possède ses propres rythmes dont nous citons principalement : *al-mrabba`*, *al-kâmil* (quatrain entier), *al-mrabba` al-maqtûf* (quatrain tronqué) et *al-mabtûh* (l'étalé). La différence entre *mûgif* et *gsîm* se manifeste au niveau de la disposition des rimes, comme le montre l'exemple suivant : (19)

A _____
 A _____
 A _____
 B _____
 A _____
 A _____
 A _____
 B _____

2.1.2. 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) (20).

A _____ A _____
 A _____
 B _____ B _____

B _____ B _____

B _____ B _____

B _____ B _____

A _____ A _____

C _____ C _____

C _____ C _____

C _____ C _____

C _____ C _____

A _____ A _____

En guise de conclusion, nous dirons que dans sa globalité, la chanson populaire ne finit pas de se transformer et de se régénérer. Elle est sujette aux métamorphoses et aux emprunts les plus inattendus. Quant aux auditeurs, ils diversifient leurs goûts et ils vont davantage considérer leurs envies dans des styles variés. Ainsi, nous pensons qu'on ne doit pas se préoccuper trop des éléments qui constituent la chanson pour toute catégorisation, car il s'agira bien d'une typologie très riche voire complexe si on tient compte de toutes les combinaisons possibles.

¹ CHAMBERLAND, (Roger), « Globalisation, identité et cultures de goût : le cas de la musique populaire », Culture française d'Amérique, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 105.

² ROSSAT, (Arthur), **La chanson populaire dans la Suisse romande**, Lausanne, Société suisse des traditions populaires, 1917, p. 4.

³ SIALA, (Mourad), **Al-'usus al-`amma lil-athnûmûzîkûlûjiyâ** [Les fondements généraux de l'ethnomusicologie], Sfax, Institut Supérieur de Sfax, at-Tasfir al-fannî, 2007, p. 21-22.

⁴ GIANNATTASIO, (Francesco), « Le concept de musique dans une perspective anthropologique et ethnomusicologique », Musiques : Une

encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 5 : L'unité de la musique, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 400.

⁵ Cette formation utilise la *zakra* comme unique instrument mélodique qui est un aérophone à anche double et à perce conique, de forme proche d'un hautbois démuné de ses clefs. La dénomination de cette formation est liée à un instrument de percussion qu'est le *tbal* (c'est un tambour composé d'une grande caisse cylindrique en forme de tonneau dont chaque fond est une peau de veau. La caisse de résonance est faite d'une lame de bois, simple ou composée de deux ou trois lamelles superposées). Ce type de formation comprend un *tabbâl* (joueur du *tbal*), un *zakkâr* (joueur de *zakra*) et un *ghannây* (chanteur). Le nombre des instrumentistes peut augmenter selon l'importance des cérémonies. Ainsi, on peut avoir deux *tabbâla* (sing. *tabbâl*) et deux *zakkâra* (sing. *zakkâr*). Parfois on fait recours à un *drâbkî* (joueur de *darbûka*).

⁶ Le terme *mizwid* désigne, l'instrument ainsi que la formation musicale et le répertoire qui lui sont rattachés. Cette formation est désignée aussi par le terme *mzâwdi* qui veut dire en même temps le joueur de l'instrument *mizwid* qui est une sorte de cornemuse composée de deux parties. La première est une sorte de clarinette double. La deuxième partie est une caisse d'air en forme de sac faite de peau de chèvre qu'on appelle *shakwa* dont la longueur varie d'un instrument à l'autre et qui est menue d'un tuyau dans lequel souffle l'instrumentiste pour emmagasiner de l'air indispensable pour la production du son.

- La formation *miziwd* se compose en général d'un joueur de l'instrument *mizwid* accompagné par des percussionnistes qui forment en même temps la chorale, et d'un chanteur qui peut être un percussionniste. Et selon la région, nous pouvons trouver des différences aux niveaux des percussionnistes. Ainsi, il y a ceux qui n'utilisent que des *bindîr* (c'est un tambour sur cadre en bois, de quarante à soixante centimètres de diamètre environ. C'est un instrument à membrane en peau de chèvre ou de mouton, muni de cordes en boyau qui lui confèrent un timbre spécifique) et d'autres qui intègrent la *darbûka* (c'est un tambour, en forme de cruche sans fond, dont la plus grande ouverture est recouverte d'une membrane à peau de chèvre, de mouton ou de poisson que l'on colle à la poterie avec, en plus, un laçage par deux cordes croisées. Pour la formation *miziwd*, il s'agit d'une petite *darbûka* appelé *darbûka jirbî* qui se caractérise par sa sonorité claire et aiguë) et éventuellement le *tbal*. Cependant, un phénomène nouveau est apparu dans la formation *mizwid* qui recourt de plus en plus à des électrophones comme le synthétiseur et la guitare basse pour combler l'absence des basses et insérer des harmonies qui sont souvent simples, se limitant généralement à des accords sur le premier degré du mode mélodique et à des notes pédales.

⁷ Cette formation est distinguée par son unique instrument mélodique qu'est la *gaçba* (flûte en roseau) étant donné que le terme *gaççâba* (sing. *gaççâb*) désigne les joueurs de *gaçba*. Cette formation se composait d'un joueur de

gaçba et de deux joueurs de *bindîr*. Le nombre des instrumentistes peut être multiplié ; soit : deux joueurs de *gaçba* et quatre joueurs de *bindîr*. Dans les deux cas, la présence d'un *gannây* (chanteur) est nécessaire. De nos jours, certaines de ces formations ont intégré d'autres instruments tel que : la *darbûka*, le *ṭbal* et parfois même le synthétiseur.

⁸ AROM, (Simha), « Modélisation et modèles dans les musiques de tradition orale », *La musique et Nous*, Paris, Revue française d'analyse musicale n° 22, 1991, p. 71.

⁹ En voici la liste des références se rapportant aux CDs que nous avons consultés :

- *Albûmât nujûm al-miwid* [Albums des stars du *mizwid*], CDs MP3, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 10 volumes sous les références MP310141, MP310142, MP310143, MP310144, MP310145, MP310146, MP310227, MP31228, MP31229 et MP31230.

- HABBOUBA, (Hedi), CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP060.

- *Nujûm al-zukra* [Les stars du *zukra*], CD MP3, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », MP31242.

- *Nujûm al-zukra* [Les stars du *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 3^{ème} vol., PCP224.

- *Rbûkh al-zukra* [L'ambiance du *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP626.

- *Layâli al-zukra* [Les nuits du *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP373.

- *Jaw al-zukra* [L'ambiance du *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 3^{ème} vol., PCP601.

- *Ajwâ` al-zukra* [L'ambiance du *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP1004.

- *Sâ`a Jaw 100% zukra* [Une heure d'ambiance 100% *zukra*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP645.

- *Gaçba-zukra : rabûkh la`râs* [*Gaçba-zukra : L'ambiance des mariages*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP625.

- *Ajwâ` al-gaçba* [L'ambiance du *gaçba*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP789.

- *Rjâl al-gaçba* [Les hommes du *gaçba*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 3^{ème} vol., PCP522.

- 100% *gaçba*, CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 3^{ème} vol., PCP525.

- *Çnâdîd al-gaçba* [Les érudits du *gaçba*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », PCP607.

- *Çnâdîd al-gaçba* [Les érudits du *gaçba*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 2^{ème} vol., PCP404.

- *Çnâdîd al-gaçba* [Les érudits du *gaçba*], CD audio, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », 3^{ème} vol., PCP513.

- 100% *jaw* [100% ambiance], CD MP3, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », MP31244.

- *Jaw rbûkh* [Ambiance], CD MP3, Société Tunisienne des Enregistrements Audiovisuels « Phonie », MP31240.

¹⁰ SAKLI, (Mourad), **La chanson tunisienne : Analyse technique et approche sociologique**, thèse de doctorat nouveau régime, Paris-Sorbonne, Université de Paris IV, octobre 1994, p. 142.

¹¹ KHRAYYIF, (Muhyiddîn), **Al-shi`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.

¹² IBN KHULDÛN, (Abd al-Rahmân bin Muhammad), **Muqaddamat Ibn Khuldûn**, Sousse, Dâr al-Ma`ârif lil al-tibâ`a wa al-nashr, 1991, p. 345.

¹³ MARZÛGÎ, (Mhammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fi 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)

¹⁴ Voir à ce propos :

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

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

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

¹⁵ MARZÛGÎ, (Mhammad al-), **Al-'adab al-sha`bî fi tûnis** [La littérature populaire en Tunisie], op. cit., p. 86.

¹⁶ Ibid., p. 93.

¹⁷ SIOUD Hèdi, « La poésie orale tunisienne : Structure formulo-orale », op. cit., p. 161.

¹⁸ KHRAYYIF (Muhyiddîn), **Al-shi`r ash-sha`bî at-tûnisî : awzânuhu wa anwâ`uhu** [La poésie populaire tunisienne : ses rythmes et ses genres], op. cit., p. 28-29.

¹⁹ MARZÛGÎ Mhammad al-, *Al-'adab al-sha`bî fi tûnis* [La littérature populaire en Tunisie], op. cit., p. 116-117.

²⁰ SIOUD, (Hèdi), « La poésie orale tunisienne : Structure formulo-orale », op. cit., p. 158-160.