



HAL
open science

Les fonctions expressives et référentielles de la musique populaire tunisienne

Rachid Cherif

► **To cite this version:**

Rachid Cherif. Les fonctions expressives et référentielles de la musique populaire tunisienne. Université de Sfax; Institut Supérieur de Musique de Sfax; Unité de Recherche Analyse du Discours Musical. Analytical Approaches to Musical Discourse, Imprimerie Inédite, pp.91-109, 2017. hal-04180604

HAL Id: hal-04180604

<https://hal.science/hal-04180604v1>

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

Les fonctions expressives et référentielles de la musique populaire tunisienne

Rachid CHERIF *

rachid.cherif2@gmail.com

« Lorsque l'on admet qu'une œuvre musicale a "du sens" ou qu'elle connote des réseaux de significations, celles-ci apparaissent trop évanescences et floues pour mériter d'être mise sur le même pied que les constituants immédiats de la musique. Et pourtant, la musique est bien une forme symbolique [...], c'est-à-dire quelque chose qui, comme une phrase verbale, un mythe, une peinture ou un film, renvoie celui qui la crée et celui qui la perçoit à divers aspects de la réalité, sonore bien sûr, mais également affective, concrète, idéologique, etc. ».
(Nattiez, 2004, p. 256) (1)

Introduction

La réception de la musique populaire tunisienne est l'objet d'une expérience spécifique. Sa fin serait de faire naître des sentiments, de distraire, d'inciter à la danse et d'exciter en nous diverses émotions. Le propos de cette étude est la compréhension des fonctions expressives de la musique

* Universitaire et chercheur en musique et musicologie

populaire tunisienne, c'est-à-dire comment cette musique renvoie à différents contextes ; et de ses fonctions référentielles pour savoir les caractéristiques musicales les plus importantes en mettant l'accent sur le signifiant musical et le signifié auquel il renvoie.

Pour tenter une compréhension de cette musique, nous mettrons l'accent sur son aspect expressif, ses traits caractéristiques, son mode de fonctionnement, la description du processus de sa production et de sa perception. Ainsi, nous procédons à l'étude de son originalité, puis nous essayerons de relater quelques notions sur la sémiotique musicale avant de souligner les aspects caractéristiques qui se lient l'un à l'autre dans la continuité d'une tradition orale et qu'on peut considérer comme fondements de la musique populaire tunisienne.

L'originalité de la musique populaire tunisienne

La société tunisienne a pu sauvegarder des pans essentiels du patrimoine national et enclencher un renouveau de la création culturelle et artistique, d'abord dans des formes originales et ensuite en les modernisant. Ce patrimoine dont la musique populaire fait partie essentielle, assure à la Tunisie d'aujourd'hui l'image d'une nation enracinée dans l'histoire et forme une richesse qui présente une source intarissable en termes d'inspiration et de créativité. De surcroît, 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 mémorisation. Pour montrer l'originalité de cette musique, nous essayerons d'interroger ses fondements et ses caractéristiques.

« La réalisation concrète de produits musicaux sous forme de genres, de styles, de répertoires, résulte d'une manière ou d'une autre d'une dialectique entre des facteurs d'ordre intérieur – les règles grammaticales et

syntaxiques qui président à la forme – et d'ordre extérieur – les circonstances et les modalités d'utilisation individuelles et collectives qui en déterminent les fonctions. [...] Et c'est justement parce que la musique est une activité hautement sensible au contexte, que la question des fonctions ne se réduit pas à un problème de finalités et de règles d'usage, mais a une incidence sur la nature même des phénomènes que les différentes cultures reconnaissent comme musicales ». (Giannattasio, 2007, p. 416-417) (2)

Les Tunisiens accordent une grande importance à la musique populaire. Cette musique se fonde sur des savoir-faire et possède parfois un pouvoir d'expression et un potentiel de sens extrêmement développés, souvent bien plus que celui de la musique classique dite *mâlûf* (prononciation dialectale du terme *ma'lûf* qui signifie littéralement ce qui est familier ou coutumier). Il s'agit d'un héritage qui est le résultat d'un processus historique. Elle est faite d'une extraordinaire 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.

En somme, la musique populaire tunisienne est fondée essentiellement sur la tradition mais aussi sur l'expression individuelle. Et si certains chants sont liés à des occasions spécifiques, d'autres ne s'associent à aucun événement particulier. En revanche, 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 l'attribuer 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.

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 des chansons traditionnelles et qu'on peut qualifier de « modernes ». En somme, prise dans sa globalité, la musique populaire tunisienne ne finit pas de se transformer et de se régénérer. Quant aux auditeurs, ils diversifient leurs goûts et ils vont davantage considérer leurs envies dans des styles variés. Ainsi, cette musique est sujette aux métamorphoses et aux emprunts les plus inattendus.

La musique populaire tunisienne subit la double influence des cultures citadine et rurale. Elle comprend à la fois les chants profanes et les chants sacrés. 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. Et si la richesse des variations effectuées par le musicien est 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) (3) 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.

« Le message [musical] présente donc deux niveaux de significations : un sens technique fondé sur un des codes ; un sens poétique qui est donné par le récepteur à partir de systèmes d'interprétation implicites et plus au moins socialisés et conventionalisés par l'usage. Et à mesure qu'un consensus s'instaure sur la signification de tels signes, on peut considérer qu'ils acquièrent le statut de code technique ». (Guiraud, 1983, p. 51-52) (4)

Et quoi qu'il en soit, l'expression « musique populaire tunisienne » semble recouvrir une réalité et elle est définitoire d'un espace musical commun aux Tunisiens. D'ailleurs, on a pu observer, ces dernières années, un net attachement des musiciens à tout ce qui relève du patrimoine traditionnel populaire. Cette tendance est manifestée par la reproduction de chansons populaires anciennes avec de nouveaux arrangements. Les airs traditionnels, les modèles mélodiques et les modalités de l'interprétation se fondent dans le cadre de ce genre. Ainsi, ces musiciens donnent un sens au passé en fonction des préoccupations des acteurs du présent. Il s'agit d'emprunts qui sont relativement bien maîtrisés et qui constituent un enrichissement et non une transformation.

La musique populaire a hérité certains usages des systèmes modaux et des instruments de la musique classique dite *mâlûf*. Mais contrairement à cette dernière où les partitions musicales sont devenues des supports presque indispensables pour l'apprentissage et, dans une certaine mesure, pour l'enregistrement ; la principale caractéristique de la musique populaire est bien l'oralité dans la transmission. Il s'agit essentiellement de chansons 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 un prélude improvisé 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 celle du refrain. La deuxième est celle où le refrain a une mélodie propre à lui tandis que le reste des couplets ont une autre. Dans les deux cas, les couplets sont souvent précédés de 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.

La musique populaire tunisienne se sert, en partie, des moyens techniques utilisés dans la musique savante 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.

Approche sémiotique de la musique populaire tunisienne

« Croyant fermement à l'importance de la signification sociale, la plupart des analystes de la musique populaire ont préféré faire appel à la sémiologie (la science des signes) plutôt qu'à l'ethnomusicologie. Il semblerait en outre que les auditeurs croient aussi que les chansons sont porteuses de sens. On peut donc se demander comment la musique produit cet effet. Si la nature des études effectuées à ce sujet varie, certains thèmes sont récurrents. On cherche notamment à savoir quelles sont les caractéristiques musicales les plus importantes, comment se divisent les sections d'une chanson et comment elles sont reliées entre elles, en quoi consiste le "texte" musical exactement (une chanson, un style, le répertoire d'un exécutant) et comment cela renvoie à différents contextes. On tente de déterminer si les significations sont codées à l'intérieur même du musical ou si ce sont les auditeurs qui leur attribuent un sens. On se demande également dans quelle mesure ce processus d'interprétation est un produit de notre expérience ou s'il construit notre expérience ». (Middleton, 2004, p. 772-773) (5)

« L'accès au sens implique le recours à l'étude de la langue-discours (le sémantique), tout comme la reconnaissance d'une signification présuppose l'existence d'une langue-signe (le sémiotique) ». (Coquet, 1973, p. 4-5) (6) Le mot « sémiotique » a parfois été utilisé pour désigner un système de signes particulier, c'est-à-dire l'objet de la sémiologie et non la discipline. (Nattiez, 1974, p. 61) (7) Selon Pierre Guiraud, les mots sémiologie et sémiotique recouvrent une même discipline, les Européens utilisant le premier de ces termes et les Anglo-Saxons le second. (Guiraud, 1983, p. 6) (8) De même, Jean Jacques Nattiez (1974, p. 154-155) (9) considère que les mots « sémiologie » et « sémiotique » sont équivalents et donne trois définitions de la sémiologie musicale qui ne désignent pas des champs d'activités distinctes mais, au contraire, peuvent s'interpénétrer :

- On peut entendre tout d'abord par sémiologie musicale la discipline qui tente d'utiliser les modules linguistiques dans l'analyse musicale.

- En un sens plus étymologique qu'historique, la sémiologie musicale est l'étude de la musique comme système de signes. Elle en offre deux types évidents à l'observation : ses systèmes de notation, qui relèvent de la sémiographie (10) ; les phénomènes musicaux qui véhiculent ou suggèrent des significations : ils font l'objet de la sémantique musicale.

- Empruntant à Valéry et à Gilson leur terminologie, Jean Molino parle de niveau poétique pour la description du processus de production, de niveau esthétique pour sa perception, et de niveau neutre (ou matériel) pour l'objet lui-même. L'analyse sémiologique globale du domaine résultera de la superposition « feuilletée » des trois niveaux entre lesquels il existera ou n'existera pas de corrélations.

Nous pouvons dire aussi que la sémiologie musicale est généralement conçue comme une discipline qui s'intéresse à l'aspect expressif et sémantique de la musique. Et la question fondamentale est de savoir si l'on peut associer la compréhension d'un contenu musical avec une analyse

approfondie de ses traits caractéristiques. L'objet principal consiste donc à identifier le rapport existant entre la matière musicale et sa description verbale. Et quand il s'agit de la musique populaire tunisienne qui présente une richesse incontestable, la tâche s'avère laborieuse parce qu'en chaque rythme, en chaque type de mélodie, s'affirment des connexions sonores diverses et authentiques en même temps. En effet, il s'agit de comprendre une musique qui semble s'esquisser, non pas tant dans le discours des interprètes, mais dans le fait qu'elle-même se trouve devant chacun comme un fait parlant. De sa part, Nicolas Meeùs suggère que « plusieurs éléments signifiants d'un discours (sémèmes) peuvent contenir des éléments de signification (sèmes) communs, dont l'identification permet d'éliminer des ambiguïtés ». (Meeùs, 1997, p.98) (11)

Chaque expression musicale est comprise comme un processus dans un discours où l'expérience vécue apparaît à l'intérieur de l'univers des sons qui s'est développé par la tradition et dans lequel tous les procédés se lient l'un à l'autre dans la continuité historique. « La musique reflète (ou critique) la progression historique d'une communauté dans la mesure où, en dernière instance, elle est une forme de langage ». (Arbo, 2000, p. 55) (12) Comment, donc, se développe, à partir de ces prémisses, la compréhension de ce qui se fait dans la musique ? Selon Alessandro Arbo, le compositeur et musicologue Adorno part du présupposé que dans les métamorphoses des « matériaux » sonores, qui reflètent toutes les composantes formelles du discours (totalité, développement, accomplissement, etc.), on peut voir se profiler en filigrane les connexions historiques et sociales. Il est par ailleurs incontestable que l'exercice d'interprétation d'Adorno a réussi à dévoiler des aspects et des niveaux de sens de la structure sonore qui seraient très difficilement apparus à partir d'une simple analyse formelle. (Ibid., p. 54) (13) La compréhension se déploie donc autant qu'on puisse en juger par l'expérience et le devenir réel de l'œuvre musicale.

Comment on perçoit la musique et qu'est-ce qu'on peut entendre par l'expression « ressentir la musique » ? Est-ce qu'on

est appelé à être dans un état subjectif dépouillé de toute rationalité pour pouvoir s'exprimer ? Dès lors, nous dirons que la compréhension de la musique relèverait du domaine cognitif, saisie par l'intelligence, mais aussi de l'émotion bien que celle-ci soit souvent incompatible avec la raison et la connaissance. Heureusement, les analystes de la musique, comme le dit Stephen Blum, « ne sont pas obligés d'assigner des valeurs fixes à tous les signes échangés lors d'une exécution, et nous ne sommes pas non plus obligés de décrire des systèmes musicaux comme des entités stables ». (Blum, 2004, p. 243) (14)

Qu'elles soient saisies par l'intelligence ou non, les émotions constituent un moyen essentiel pour accéder à la musique. En revanche, comprendre les mécanismes fonctionnels inhérents à l'écoute musicale ou à l'interprétation se trouve face à des embarras variés. Cela paraît évident puisque, l'écoute musicale engendre, généralement, une expérience personnelle qui sera influencée par maints facteurs dont surtout l'éducation et la culture, de sorte qu'une pièce musicale qui déclenche une grande émotion chez certains auditeurs peut laisser d'autres totalement indifférents. En ce sens, nous pouvons constater que l'écoute et l'expression musicales sont peu favorables à une approche empirique qui, habituellement, s'applique sur des données quantifiables pour aboutir à des conclusions convenables.

Par ailleurs, la musique populaire tunisienne peut être considérée comme un langage riche par sa grammaire, sa syntaxe et ses règles d'exécution qui sont différentes de celles qui déterminent le langage verbal. Mais, à partir du moment où l'ethnomusicologue, comme le rapporte Jean-Jacques Nattiez « s'intéresse aux valeurs véhiculées par la musique dans une société donnée et aux liens que l'autochtone établit entre la musique et son vécu, la question de la signification musicale apparaît ». (Nattiez, 2005, p. 972) (15)

Les fonctions expressives de la musique populaire engagent des alliances avec les émotions puisque la quasi-totalité des musiques sont émotionnelles. Néanmoins, il est difficile de déterminer avec précision le rapport

musique/émotion. De plus, il est légitime de se demander si chaque émotion déclenchée par l'écoute d'une pièce musicale doit être prise en compte. Enfin, s'agit-il de faire de la musique un discours expressif composé de codes peu enclins à se mettre en avant et classées de façon harmonieuse mais dont on ne peut déterminer le sens ? D'après Célestin Deliège :

« Comme le message parlé, le message musical s'accomplit dans le temps, l'un et l'autre s'articulent à partir d'un code déterminé précisé par une grammaire. S'il en est ainsi, c'est que, non seulement le message musical est, comme les autres messages artistiques, un système de signes, mais qu'il est particulièrement proche du message parlé. Comme celui-ci, il postule la communication, ne renvoyant cependant à rien d'autre qu'à lui-même. Comme celui-ci, il comporte deux faces, un signifiant et un signifié ». (Deliège, 1966, p. 24) (16)

Pour Jean-Jacques Nattiez :

« L'être humain peut associer, en raison d'une analogie naturelle et motivée entre le signifiant musical et le signifié auquel il renvoie, ou par l'effet d'une convention ou d'une codification socioculturelle, ou les deux, un phénomène musical quelconque (hauteurs, intervalles, schémas rythmiques, échelles, accords, motifs, phrases musicales, mélismes, instruments, etc.) avec n'importe quel fragment de son expérience du monde (affective, psychologique, sociale, religieuse, métaphysique, philosophique, etc.) en fonction de ses besoins (religieuses, alimentaires, écologiques, économiques, ludiques, affectifs, etc.) et selon les capacités symboliques propres de la musique ». (Nattiez, 2004, p. 69-70) (17)

Il est important de souligner que « l'œuvre, au-delà des notes qui la composent, est perçue comme un discours [...], fait de pensées multiples et potentiellement contrastantes, porteur d'idées et donc de sens ». (Despax, 2011, p. 275) (18) Cette idée

est appuyée par Jean-Jacques Nattiez qui avançait la thèse d'après laquelle « tout passage musical est porteur de significations possibles ». (Nattiez, 2004, p. 279) (19) Et si nous attribuons des significations à une musique, écrit-il, « les significations musicales ne sont ni comparables ni réductibles aux significations verbales par lesquelles le mélomane, l'autochtone ou le chercheur tentent de les traduire ». (Nattiez, 2004, p. 56) (20) Néanmoins, le langage verbal est à la fois la chance et la croix de la sémantique musicale : c'est par son intermédiaire, dans l'état actuel des connaissances, que nous pouvons tenter de nommer les significations, les renvois et les émotions que nous associons spontanément à l'écoute d'une musique. (Ibid., p. 57) (21)

Pour notre part, nous dirons que l'étude des caractéristiques expressives de la musique populaire tunisienne devrait s'appuyer, en premier lieu, sur la compréhension de cette musique et, en deuxième lieu, sur les émotions que celle-ci fait naître chez les auditeurs. D'ailleurs, lorsque les Tunisiens écoutent la musique populaire, leur attention est captée généralement par les sons et les paroles qu'ils perçoivent. Ils seront amenés d'une manière quasi automatique à partager des émotions, des impressions et des sentiments liés, entre autres, à leur appartenance et au thème de l'identité d'une manière générale. Et comme cette musique relève, en grande partie, de la sphère rituelle et festive, il y a souvent un phénomène de nostalgie au sens large qui se crée. Jean Molino souligne à cet égard que « la musique excite, émeut et en même temps repose et purifie dans la mélancolie des souvenirs ». (Molino, 2007, p. 1164) (22) Il ajoute qu'au-delà ou plutôt en deçà des différences culturelles, les formes du plaisir musical semblent bien se rejoindre et témoigner d'un enracinement commun dans une nature humaine universelle, même si cette nature est filtrée et canalisée par le contexte social et culturel. (Id.) (23) En tout cas, pour pouvoir tirer des conclusions, il serait intéressant de mettre en œuvre un protocole d'écoute avec la participation d'un échantillon représentatif d'auditeurs, ce que ne permet pas le cadre de cet article.

De sa part, Jean-Jacques Nattiez souligne que la sémantisation de la musique dépend fortement des contextes où le fait sonore apparaît. Il ajoute aussi qu'on ne peut ignorer ce que dit le texte dans les musiques vocales pour comprendre l'utilisation qui est faite du matériau musical en relation avec lui. (Nattiez, 2004, p. 75-76) (24) Ce qui est intéressant, par ailleurs, c'est de considérer et de constater non seulement l'expression des émotions auprès des auditeurs qui s'exprime souvent en gestes ou carrément en danse, mais la verbalisation de leurs sentiments. Il faut noter que l'expression par des mots est la réponse d'un enchaînement d'opérations aboutissant à un résultat cognitif de la perception de la musique. Il faut encore préciser, comme le souligne, Mario Baroni que :

« Les structures musicales peuvent non seulement ramener à la mémoire des événements extra-musicaux, mais qu'elles le font dans des formes non arbitraires. En d'autres termes, l'évocation n'est pas un phénomène subjectif ; elle est régie par des conventions culturellement codifiées, généralement intériorisées par les auditeurs. L'allusion à des événements du monde se fonde sur des pratiques répétées qui entrent peu à peu dans l'usage courant et que tous les auditeurs apprennent à utiliser. [...] Chaque musicien assemble librement des agrégats de traits sonores de diverses natures (dont il pressent intuitivement le potentiel signifiant) ; la qualité de son intervention réside précisément dans la capacité de conjuguer ces traits de façon à induire chez les auditeurs des interprétations bien pensées, en d'autres termes, à fournir des indices interprétables ». (Baroni, 2004, p. 679-680) (25)

Par ailleurs, la question qui s'impose est de savoir comment nous arrivons à discerner les aspects qui différencient la musique populaire tunisienne des autres genres musicaux. Selon Christian Accaoui « la musique résulte d'un alliage de diverses composantes sonores ». (Accaoui, 2011, p. 296) (26) Ainsi, une pièce ou même une cellule musicale peut présenter une unité syntaxique et participe, de ce fait, activement, par sa

position sémantique, à l'agencement d'un discours musical se développant dans une réalité esthétique qui met en évidence l'identité musicale. Pour le cas de la musique populaire tunisienne, il s'agit d'éléments caractéristiques qui sont par excellence les rythmes, les modes mélodiques, l'intonation dialectale et les thèmes sémantiques des textes poétiques des chansons, et l'instrumentation. Ces éléments sont considérés comme des signifiants car ils nous renvoient automatiquement à cette musique. De surcroît, ces mêmes éléments facilitent la compréhension et le fonctionnement en donnant la possibilité d'avoir une maîtrise pratique des pièces musicales et par la suite de saisir les propriétés essentielles.

« 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) (27) Cette musique 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. « En fonction de leurs objectifs variés, les musiciens choisissent des sortes particulières d'instruments afin de servir des buts expressifs spécifiques ». (Libin, 2007, p. 870) (28) Quant aux formations musicales typiquement populaires, il en existe trois types qui sont la formation « *tabbâl* », la formation « *mizwid* » et la formation « *gaççâba* » :

- La formation *tabbâl* 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 de *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* : c'est 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).

- 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 *mizwid* 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* (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.

- La formation *gaççâba* 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 *ghannây* (chanteur) est nécessaire. De nos jours, certaines de ces formations ont intégré d'autres instruments tel que : la *darbûka*, le *tbal* et parfois même le synthétiseur.

Le rythme dans la musique populaire qui incite souvent à la danse, est un support métrique donné à la mélodie par une succession de périodes de durée quasi égales formées par une suite de battements qui peuvent être égaux ou inégaux, mais contenues toujours dans une même période. De surcroît, la forme mélodico-rythmique obtient plus de maturité dans les improvisations. Autrement dit, les improvisateurs donnent plus d'expressivité à la forme musicale. Ils déclenchent une attitude mélodique simple puis, ils font des ajouts aux milieux du cycle rythmique qui change sans arrêt et se complexifie progressivement par plusieurs variations avant le retour au rythme initial. La simplification vers la forme rythmique initiale prépare la conclusion qui est généralement une transformation rythmique progressive. Cette transformation peut s'effectuer avec une accélération comme un ralentissement du tempo.

La musique populaire tunisienne est fondée essentiellement selon une esthétique de ligne horizontale faite de sons successifs et de formules mélodico-rythmiques constituant les modes mélodiques populaires qui se caractérisent par des échelles restreintes, par une hiérarchie des degrés et par des ornements spécifiques. À l'exception des échelles des deux modes « *mḥayyar 'râq* » et « *mḥayyar sîka* », on trouve des échelles tritoniques (à trois sons), tetratoniques (à quatre sons), pentatoniques (à cinq sons) et hexatoniques (à six sons). La terminologie utilisée par les musiciens pour désigner les modes mélodiques populaires n'est pas exhaustive. Et pour ceux qui n'ont pas de nomenclature, les musiciens se réfèrent au répertoire des chansons en utilisant le terme « *matla'* » (début) suivi d'un titre d'une chanson type. Il serait donc intéressant

d'élaborer des recherches pour constituer un système de reconnaissance se rapportant aux différents modes de la musique populaire.

Quant aux thèmes sémantiques, nous dirons que 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. 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 ?

Un des paradoxes de la musique populaire tunisienne est que les mêmes chansons sont souvent exécutées dans différentes circonstances indépendamment du contenu sémantique des paroles. Dans ce sens, nous citons la chanson « *Tîr al-hamâm wild al-gumrî* » (Oh pigeon migrateur) qui évoque une triste et touchante histoire d'amour. Et pourtant, on la chante dans les heureuses occasions, comme les cérémonies de mariage, et sert de support à la danse ! 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. En voici la partition (29) :

The image shows a musical score for the song "Tîr al-hamâm wild al-gumrî". It consists of five staves of music. The first staff is the vocal line, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The tempo/mood marking "Adl." is written above the first staff. The melody begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, D5, E5, and F5, ending with a half note G5. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The third staff is another piano accompaniment with a treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fourth staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth staff is a piano accompaniment with a treble clef, featuring a rhythmic pattern of eighth notes.

Chant ⌘ *ū ril ha má m wil dīl gu m ri hiz zil kha bá r*

wir ja` lâ ay ya hiz zil kha bá r wir ja` lâ ay ya

`ad dīt `a lá dī yār hī m nī n shīd yah bā bi rī tu

lī shī bnā ay ya yah bā bi rī tu lī shī bnā - ay ya

w`al jā a til ghi zā - ā ā a a ā a a

a ā āl ⌘ ⊕ 1-2-3 *Irrijāl : adl.*

Fin

3 fois ⌘

⊕ 1 ⌘ *Kharja 1*

⊕ 2 *Kharja 2*



Conclusion

Pour finir, rappelons qu'il est légitime d'attribuer à la musique populaire tunisienne des propriétés expressives. L'enjeu essentiel est de savoir si les propriétés expressives appartiennent réellement à cette musique ou à d'autres, extra-musicales, comme les festivités qui sont toujours présentes dans la conscience des auditeurs, ne serait-ce que par le phénomène de la nostalgie. En tout cas, l'expression musicale peut prendre des formes variées. Et pour arriver à savoir ce qu'est la musique populaire, il est important de s'appuyer en partie sur le contenu de diverses expériences et enquêtes auprès d'un nombre considérable d'auditeurs ordinaires, de mélomanes, de musiciens et notamment sur sa propre expérience en tant qu'ethnomusicologue. Autrement dit, la compréhension de la musique populaire tunisienne nécessite une attitude cognitive qui fait appel à tout ce qui est référentiel pour savoir les caractéristiques musicales les plus significatives et exige, dans la limite du possible, de s'interroger sur la qualité de ce que l'on ne conçoit que par l'entendement de l'attribution des propriétés expressives.

¹ NATTIEZ, (Jean-Jacques), « La signification comme paramètre musical », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2 : Les savoirs

musicaux, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 256

² GIANNATTASIO, (Francesco), « Le concept de musique dans une perspective anthropologique et ethnomusicologique », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 5 : L'unité de la musique*, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 416-417

³ 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

⁴ GUIRAUD, (Pierre), *La sémiologie, Que sais-je ?* n° 1421, 4^{ème} édition, Paris, PUF, 1983, p. 51-52

⁵ MIDDLETON, (Richard), « L'étude des musiques populaires », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 2 : Les savoirs musicaux*, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 772-773

⁶ COQUET, (Jean-Claude), « Sémiotiques », *Langages, No. 31, Sémiotiques textuelles*, Paris, Armand Colin, septembre 1973, p. 4-5

⁷ NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Sur les relations entre sociologie et sémiologie musicales », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 5, No. 1, IMS Symposium Zagreb 1974 : Contributions to the Symposium*, Zagreb, Croatian Musicological Society, Juin 1974, p. 61

⁸ GUIRAUD, (Pierre), *La sémiologie*, op. cit., p. 6

⁹ NATTIEZ, (Jean Jacques), « Sémiologie musicale : l'état de la question », *Acta Musicologica, Vol. 46, Fasc. 2*, International Musicological Society, Juillet-Décembre 1974, p. 154-155

¹⁰ La sémiographie est un élément tout à fait indispensable du programme sémiologique global, car elle montre comment la matière sonore est symbolisée, figée, au niveau d'une représentation écrite qui permet de la perpétuer et de l'analyser. (Ibid., p. 155-156.)

¹¹ MEEUS, (Nicolas), « Sémiotique musicale by Eero Tarasti ; B. Dublanche », *Musurgia, Vol. 4, No. 2, Baroque : diversité des analyses*, Paris, ESKA, 1997, p.98

¹² ARBO, (Alessandro), « Herméneutique de la musique? », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Vol. 31, No. 1*, Croatian Musicological Society, Juin 2000, p. 55

¹³ Ibid., p. 54

¹⁴ BLUM, (Stephen), « L'acte musical : éléments d'analyse », *L'homme, Revue française d'anthropologie, Musique et anthropologie*, n° 171-172, Paris, École des hautes études en sciences sociales, Juillet/Décembre 2004, p. 243

¹⁵ NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Musiques traditionnelles et significations », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 3 : Musiques et cultures*, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2005, p. 972

-
- ¹⁶ DELIÈGE, (Célestin), « Approche d'une sémantique de la musique », Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, Vol. 20, No.1/4, Bruxelles, Société Belge de Musicologie, 1966, p. 24
- ¹⁷ NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Ethnomusicologie et significations musicales », L'homme. Revue française d'anthropologie, Musique et anthropologie, n° 171-172, Paris, École des hautes études en sciences sociales, Juillet/Décembre 2004, p. 69-70
- ¹⁸ DESPAX, (Jean-Paul), « Interprétation », Éléments d'esthétique musicale : Notions, formes et styles en musique, Christian Accaoui, Arles / Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2011, p. 275
- ¹⁹ NATTIEZ, (Jean-Jacques), « La signification comme paramètre musical », op. cit., p. 279.
- ²⁰ NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Ethnomusicologie et significations musicales », op. cit., p. 56
- ²¹ Ibid., p. 57.
- ²² MOLINO, (Jean), « Du plaisir à l'esthétique : les multiples formes de l'expérience musicale », Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 5 : L'unité de la musique, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 1164
- ²³ Id.
- ²⁴ NATTIEZ, (Jean-Jacques), « Ethnomusicologie et significations musicales », op. cit., p. 75-76.
- ²⁵ BARONI, (Mario), « Herméneutique musicale », Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 2 : Les savoirs musicaux, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2004, p. 679-680
- ²⁶ ACCAOU, (Christian), « Langage et musique », Éléments d'esthétique musicale : Notions, formes et styles en musique, Christian Accaoui, Arles / Paris, Actes Sud / Cité de la Musique, 2011, p. 296
- ²⁷ 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
- ²⁸ LIBIN, (Laurence), « Histoire, symbolisme et fonctions des instruments de musique occidentaux », Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, vol. 5 : L'unité de la musique, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, 2007, p. 870
- ²⁹ 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 *mizwid*. Les couplets ont la même mélodie que le refrain qui est transcrit avec les paroles. Nous avons aussi utilisé le terme « *irtijâl* » pour dire improvisation vocale et le terme « *kharja* » (sortie) pour désigner l'improvisation instrumentale qui sert de liaison entre le couplet et le refrain.