



**HAL**  
open science

# Traditionalisme et innovation de la chanson populaire tunisienne

Rachid Cherif

► **To cite this version:**

Rachid Cherif. Traditionalisme et innovation de la chanson populaire tunisienne. Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes - Ennejma Ezzahra. La modalité au prisme de la modernité, Éditions SOTUMEDIAS, pp.75-88, 2019. hal-04180833

**HAL Id: hal-04180833**

**<https://hal.science/hal-04180833v1>**

Submitted on 19 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

# Traditionalisme et innovation de la chanson populaire tunisienne

**Rachid CHERIF**

Maître Assistant à l'Institut Supérieur de Musique/ Université de Sousse

## **Introduction**

La chanson populaire tunisienne est fondée essentiellement sur la tradition mais aussi sur l'expression individuelle. Et même si la majorité des musiciens la pratique sous sa forme traditionnelle, on peut parler de nouvelles formes qui devraient être qualifiées de « modernes ». En somme, prise dans sa globalité, la chanson populaire ne finit pas de se transformer et de se régénérer. L'objet de notre étude est de montrer l'évolution de la chanson populaire tunisienne à travers, d'une part, sa transmission qui renvoie à différents contextes dont celui de la tradition et l'effet de la mondialisation ; d'autre part, les aspects innovants relevant des caractéristiques musicales dont surtout la modalité, la rythmicité et les techniques d'arrangements. Ces problématiques méritent d'être étudiées pour plusieurs raisons dont surtout la décortication de la modernité qui influe tant bien que mal sur notre identité musicale.

## **1- L'évolution de la chanson populaire tunisienne**

L'intérêt pour la chanson populaire avait été croissant depuis plusieurs années. Et d'une certaine façon, nous pouvons confirmer la place légitime que ce type de chanson a pris dans le discours musical tunisien en forgeant une identité culturelle. Les tenants de la tradition se transmettent de génération en génération les chants. Ils prétendent disposer de la version originale de ces œuvres. Cependant, il est difficile d'obtenir des informations exhaustives sur ses origines dans la mesure où elles ne sont pas répertoriées. 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. De même, il faut bien se rendre à l'évidence que la tradition musicale n'est pas imperméable aux processus de changement.

La particularité de la musique populaire réside principalement dans son exécution qui fait appel à une grande part d'improvisation. Par ailleurs, la musique populaire 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. 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.

### **1.1- Les aspects traditionnels**

La chanson populaire est déterminée par les circonstances matérielles qui la produisent. Sa spontanéité fait qu'elle surgit sans avis préalable, sans que l'on s'y prépare. Elle émerge d'un besoin impérieux de s'exprimer par référence innée à des normes musicales préalablement acquises. Evoquant son instantanéité Nizâr Marwâ rétorque : « *Elle naît à chaque instant, à toute heure, surgissant à travers une inspiration individuelle parce que l'homme a un besoin impérieux d'exprimer ses sensations* ». <sup>1</sup> Cependant la chanson pourrait être oubliée une fois qu'elle perd sa raison d'être, ou s'éterniser et vivre en tant qu'œuvre artistique influente sur le plan esthétique vu qu'elle reflète un état d'âme et une réalité matérielle vécue avec enthousiasme et spontanéité. Cette chanson est le fondement de la musique populaire tunisienne qui, traditionnellement, a des instruments, des modes mélodiques, des rythmes et des formes poétiques spécifiques qui lui sont rattachés. Mais comme cette musique est vivante, donc variable, nous apercevons des innovations. Donc, nous pouvons entendre une musique transformée et parfois même recomposée dans le but de plaire. Cette nouvelle musique fait certainement la différence avec les formes traditionnelles.

### **1.2- Les aspects modernes**

Le phénomène de modernisation n'est pas récent et durant les années 20 et 30, comme l'a rapporté al-Shawan Castelo-Branco, « *des tendances "traditionnelles" et*

---

<sup>1</sup> MARWA Nizâr, « Dalâlât al-ughniya al-sha`biyya » [Signification de la chanson populaire], *al-Turâth al-sha`bî* [Le patrimoine populaire], vol. n° III, Dâr al-Jâhidh, Bagdad, Juin 1966, p. 53-54.

"modernes", qualifiées localement de *qadîm* (ancien) et de *jadîd* (nouveau), s'étaient fait jour dans la musique arabe, principalement différenciées selon le critère de l'adhésion à des normes traditionnelles ou au contraire de l'incorporation délibérée de traits musicaux européens, notamment l'harmonie, les rythmes de danse, les instruments et le grand ensemble orchestral ». <sup>2</sup> Aujourd'hui, les musiques du monde représentent des sources d'inspiration et d'échange comme en témoignent les musiques métissées. Toutes les musiques ont évolué et l'on ne saurait occulter les influences multiples qui sont venues les enrichir, comme elles-mêmes ont enrichi d'autres musiques.

Le métissage n'est ni bon ni mauvais dans l'absolu. C'est à la fois une perte et une création. Il n'est peut-être pas une valeur culturelle positive en soi, mais seulement un phénomène très humain que nous voyons opérer sous nos yeux de manière beaucoup plus spectaculaire. Toutes ces questions sont complexes et éminemment ambivalentes. Cette idée est confirmée par Gildas Lefeuvre, lorsqu'il note que « *le domaine des musiques du monde reste un secteur aux contours flous, plein d'ambiguïtés, de paradoxes et de logiques contradictoires. Les problématiques de cette world music restent entières : les rapports visiblement difficiles entre authenticité et métissages, entre l'art et son commerce, entre visions réductrices et "grand public", entre approche artisanale ou activisme culturel et logique industrielle des multinationales du disque. Comme si les deux ne pouvaient cohabiter* ». <sup>3</sup>

De son côté, Noémie Pascal souligne que « *l'ouverture à la différence est une richesse, préparant le terrain à l'éclosion d'idées et d'œuvres autrement latentes. La pluralité serait donc elle aussi bel et bien une richesse, dans la mesure où on ne perd pas de vue l'idéal de l'unité* ». <sup>4</sup> D'ailleurs, on a pu observer, ces dernières années, un net attachement des musiciens tunisiens à tout ce qui relève du patrimoine traditionnel populaire. Cette tendance est manifestée par la

---

<sup>2</sup> AL-SHAWAN CASTELO-BRANCO Salwa, « Mutations dans la musique égyptienne : une question majeure au congrès du Caire de musique arabe », *Musique arabe, le Congrès du Caire de 1932*, Actes du colloque sur les documents du premier Congrès sur la musique arabe, Le Caire 1932, tenu au Caire du 25 au 28 mai 1989, sous la responsabilité scientifique de Scheherazade Qassim Hassan, CEDEJ, Le Caire, 1992, p. 43.

<sup>3</sup> LEFEUVRE Gildas, « Les musiques du monde et leurs publics », *Les musiques du monde en question*, nouvelle série n°11, Maison des cultures du monde, Paris, 1999, p. 61.

<sup>4</sup> PASCAL Noémie, « Identités dans un monde de pluralité : musique(s) et société(s) au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, 2005, p. 65-66, <http://id.erudit.org/iderudit/902356ar>, consulté le 17 novembre 2017.

reproduction de chansons anciennes avec de nouveaux arrangements. 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. À ce propos, Yves Defrance a rappelé que : « *Tant qu'une musique se renouvelle en restant dans le cadre de la matrice de ce qui en fait la grammaire propre, une certaine pérennité paraît possible. La grammaire implicite, propre à tel type de répertoire dans telle culture, ne supporte généralement que des changements en sympathie avec ses propres règles musicales. Cette ossature, qui peut être assez rigoureuse, garantit une certaine fixité dans une tradition musicale* ». <sup>5</sup>

Les aspects modernes de la chanson populaire tunisienne montre qu'il s'agit d'un assortiment où le mystique coexiste avec le profane, le populaire avec le classique, l'ancien avec le nouveau. Selon les circonstances, l'un des aspects est plus apparent que l'autre. Les airs traditionnels, les modèles mélodiques et les modalités de l'interprétation se fondent dans le cadre de ce genre. D'ailleurs, parmi les caractéristiques de la musique « moderne », citons en particulier le recours à des instruments de musique électronique ou amplifiée, introduit avec une tendance prononcée pour le mélange éclectique de styles.

## **2- La transmission de la chanson populaire tunisienne**

Avant l'invention des médias modernes, la diffusion sur les marchés était assurée par des musiciens qui entonnent eux-mêmes les chansons dans des festivités privées telles que les fêtes de mariages et publiques tels que les festivals. La généralisation de la radio a favorisé l'émergence d'une diffusion sur les ondes par des chanteurs qui initialement interprétaient en direct puis se sont enregistrés. Aujourd'hui, la diffusion est massive et se fait sur les ondes radiophoniques, par CDs, par diffusion au cours d'émissions télévisées et notamment sur internet. En l'occurrence et à l'image de la société contemporaine tunisienne, la musique populaire a connu de nombreuses évolutions esthétiques et fondamentales ne serait-ce que par le phénomène de la mondialisation. De surcroît, l'internet favorise la circulation de musiques multinationales et nous bénéficions aujourd'hui d'un vaste panorama qui nous permet d'apprécier un bon nombre de genres et d'artistes différents. Dans ce sens, comme l'a écrit

---

<sup>5</sup> DEFANCE Yves, « Distinction et identité musicales, une partition concertante », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n° 20, 2007, p. 11-12, <http://ethnomusicologie.revues.org/247>, consulté le 12 novembre 2017.

Yves Defrance : « *Refusée hier par les traditions strictes, la quête de nouvelles musiques apparaît fréquemment aujourd'hui comme une nécessité. Celle-ci s'affirme tant dans la démarche créative, qui occupe les acteurs musiciens – à la fois soucieux de s'identifier à leurs œuvres et de se démarquer de celles de leurs prédécesseurs ou confrères, pour ne pas dire concurrents – que dans celle de la consommation de nouveaux produits musicaux* ». <sup>6</sup>

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* (une sorte de cornemuse), la *zakra* (un aérophone à anche double et à perce conique, de forme proche d'un hautbois démuné de ses clefs) et la *gaçba* (flûte en roseau). 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.

## **2.1- Les canaux traditionnels**

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. Ainsi, « *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* ». <sup>7</sup> Elle désigne les genres de musique ayant un large public et est généralement distribuée à de larges audiences. Cette musique, bien distincte dans l'univers musical

---

<sup>6</sup> Ibid., p. 16.

<sup>7</sup> CHAMBERLAND Roger, « Globalisation, identité et cultures de goût : le cas de la musique populaire », *Culture française d'Amérique*, éd. Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2000, p. 105.

du pays, est caractérisée par des chansons qui sont nées spontanément au sein des masses et par des auteurs anonymes sans pouvoir nier toutefois qu'un auteur pourrait contribuer à l'élaboration de certains aspects voire même de chansons nouvelles. Les chansons populaires subissent beaucoup d'altérations et de transformations sous l'effet de leur transmission orale par opposition à la musique savante qui se diffuse, généralement, par la scolarité et dans une certaine mesure par l'oralité à une audience limitée.

## **2.2- Les canaux modernes et l'effet de la mondialisation**

L'aboutissement de la production musicale dans les champs économiques fait convertir les œuvres en produit commercial. Ceci pourrait impliquer une dégradation de la qualité artistique. En tout cas, la consommation conçue comme une activité complexe est une modalité essentielle de la vie sociale contemporaine. « *Que la musique soit un enjeu dans le contexte général de la mondialisation des échanges ne fait aucun doute. L'appétit des oreilles pour la nouveauté va sans doute de pair avec un certain attrait pour l'exotisme* ». <sup>8</sup> La musique se vulgarise non seulement par l'explosion des ventes des cassettes et de disques numériques mais également par la diffusion indistincte et packagée des mêmes contenus partout dans le monde. On y voit apparaître des pratiques et des structures commerciales nouvelles à petite échelle qui font diffuser des musiques particulières et présentent des styles internationaux méconnus par le public. De même, le réseau internet devient de plus en plus un moyen permettant aux musiciens individuels et aux groupes musicaux d'atteindre directement le public et de se passer de l'industrie discographique. Mais contre toute attente, les « ventes potentielles » et « les conditions économiques » sont des critères jugés importants, même s'il est vrai que les critères esthétiques demeurent essentiels pour référencer des produits musicaux.

En somme, depuis l'utilisation de l'enregistrement et son transfert sur des supports divers, la musique est devenue un élément symbolique de la culture de masse et vraisemblablement la forme d'art la plus répandue. De plus, le

---

<sup>8</sup> CHOUVEL Jean-Marc, « Ce que l'Occident doit encore apprendre de l'Orient : Peut-on lever les présupposés de l'analyse musicale occidentale ? », *De la Théorie à l'Art de l'Improvisation : Analyse de Performances et Modélisation Musicale*, ouvrage collectif, Textes réunis et présentés par Mondher AYARI, Collection : Culture et Cognition Musicales dirigée par Mondher AYARI, éd. Delatour-France, Paris, 2005, p. 171.

développement de la technologie électronique a rendu accessibles toutes formes de musique. En quelques clics, il est désormais possible d'écouter, gratuitement, presque n'importe quelle musique et en l'occurrence la chanson populaire tunisienne. Et bien qu'elle soit un phénomène d'une ampleur planétaire, la modernisation fait subir de manière inégale des changements aux pays et aux régions. En Tunisie, les régions de l'intérieur sont, en effet, moins touchées par cet impact. Par ailleurs, nous croyons que la modernité est désormais une expérience globale, dans la mesure où la plupart des sociétés disposent de moyens pour la produire localement. Néanmoins, *« malgré l'évolution de la technologie qui a modifié les moyens d'accès à la musique, comme la musique elle-même, nous sommes dépendants de notre patrimoine, de notre environnement socioculturel, et par là même profondément influencés dans nos choix »*.<sup>9</sup>

La consommation musicale est ainsi une expérience esthétique dans laquelle l'individu recherche du plaisir et des émotions et apprécie le produit musical pour lui-même et non pour les fonctions utilitaires qu'il pourrait remplir. L'apparition de nouveaux moyens de diffusion et de nouvelles technologies font développer de nouveaux produits musicaux. L'ère du numérique peut donc faire évoluer la définition même du produit musical dans le sens où les frontières ne sont plus distinctes car une œuvre intègre désormais plusieurs types d'expressions et de diffusions. De sa part, Tinike de-Jonge rapporte qu'aujourd'hui, *« ce sont les médias, l'évolution technologique, la diffusion du support à l'échelle planétaire, l'extrême mobilité de la population mondiale qui, plus que jamais, exercent une influence majeure sur la musique et les musiciens du monde entier. D'où, la peur grandissante chez les adversaires de cette évolution, face au pouvoir qu'exercent les maisons de disques internationales sur les musiciens afin qu'ils produisent une musique capable d'être vendue sur l'ensemble de la planète »*.<sup>10</sup>

En somme, c'est le résultat de la mondialisation qui rend difficiles les jugements esthétiques. *« À notre époque, avec la propagation intensive de la musique par les médias, les musiciens de toute origine sont plongés dans une ambiance*

---

<sup>9</sup> MALHERBE Michel et POULLOIS Amaury Rosa de-, *Les musiques de l'humanité*, éd. Criterion, Paris, 1997, p. 12.

<sup>10</sup> JONGE Tinike de-, « Les musiques traditionnelles et le disque », *La musique et le monde*, nouvelle série n°4, Maison des cultures du monde, Paris, 1995, p. 173.



*musicale planétaire qui modifie peu à peu leur perception* ». <sup>11</sup>  
Peut-on alors se demander si la musique est encore un moyen de convergence ou bien un champ où s'inscrivent les différences ? Ainsi, l'identité musicale tunisienne n'est pas figée, elle se renouvelle chez les individus et dans les collectivités d'autant involontairement par l'effet d'échange et de contacts que par une pratique voulue. En effet, et nous pouvons admettre l'idée qui confirme que les identités musicales sont bien souvent évolutives. Ce phénomène est accentué par l'effet de la mondialisation. Dans ce sens, Yves Defrance souligne que « *les effets de la globalisation se perçoivent aujourd'hui à tous les niveaux, et il devient tout à fait concevable de passer d'une esthétique à une autre sans s'y sentir étranger. [...] Selon les cas, il peut donc y avoir double ou triple identité musicale, voire davantage* ». <sup>12</sup>

### **3- Les caractéristiques musicales et leurs aspects techniques**

On peut définir le patrimoine musical tunisien comme une pluralité qui se manifeste au sein d'une unité culturelle. Il s'agit d'un patrimoine vivant puisqu'il y a continuité et enrichissement continu. Nous pouvons dire qu'il est le fruit d'une tradition qui a soutenu un fondement identitaire et a joué un rôle considérable dans l'élaboration d'une mémoire musicale collective. En tout cas, il s'agit de genres musicaux qui se conjuguent au pluriel pour signifier un ensemble de musiques et de pratiques qui utilisent des outils du langage musical tunisien dont les rythmes, les modes mélodiques, des orchestrations spécifiques et une langue dialectale originale. En effet, il faut être bien conscient que la musique tunisienne manifeste l'usage d'un large éventail de modes mélodiques et de rythmes spécifiques qu'on ne peut trouver nulle part ailleurs sans parler des instruments connus par leurs timbres ou de la langue dialectale utilisée dans le répertoire vocal, connue par une métrique typique. Et qu'elle soit bédouine ou citadine, son interprétation suppose un style diversifié. Il n'est pas difficile donc de discerner ces éléments techniques qui, à eux seuls, suffisent à affirmer l'appartenance à l'univers musical tunisien et ce indépendamment de la manière dont ils sont traités.

---

<sup>11</sup> DURING Jean, « L'oreille mondiale et la voix de l'Orient », Assilah, Août 2007, p. 1, [http://www.crem-cnrs.fr/membres/j\\_during\\_2007\\_oreille\\_mondiale.pdf](http://www.crem-cnrs.fr/membres/j_during_2007_oreille_mondiale.pdf), consulté le 8 novembre 2017.

<sup>12</sup> DEFRANCE Yves, « Distinction et identité musicales, une partition concertante », Op. Cit., p. 16.

### **3.1- Les caractéristiques traditionnelles**

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). Quant au rythme de la musique populaire qui incite souvent à la danse, il est considéré comme 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.

Les chansons populaires traditionnelles 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.

### **3.2- Les caractéristiques modernes**

Nous pouvons dire que les acteurs du domaine musical se trouvent aujourd'hui confrontés à de nouvelles ambiances sonores qui manifestent des contradictions et des oppositions

plus ou moins bien vécus. C'est pourquoi ils utilisent des outils symboliques ayant rapport avec la représentation de soi et la texture musicale elle-même. Ainsi, en plus de tout ce qui fait référence à la tradition, discerne-t-on des emprunts de timbres et de rythmes en vogue, l'adoption des modes mélodiques de l'École syro-égyptienne, du système tonal et l'acceptation des contraintes techniques imposées par les lois du marché. En somme, l'apparition de nouveaux moyens de diffusion et de nouvelles technologies font développer de nouveaux produits musicaux. Dans ce sens, Michel-Louis Rouquette insiste sur le fait que « *la création n'est jamais un événement ponctuel, autonome et radical : elle se manifeste toujours par un effet de contexte* ». <sup>13</sup>

D'une certaine façon, on peut avancer que la grande place tenue par la musique populaire dans le quotidien avait et continue à avoir pour corollaire sa marginalité dans la culture. 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. 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 chanson populaire se nourrit de nombreuses traditions musicales et se définit avant tout comme la forme la plus consommée en Tunisie. Elle subit la double influence des cultures citadine et rurale. Sa diffusion est telle qu'on peut en trouver les traces dans la plupart des groupes sociaux. Elle se manifeste à la fois dans le style profanes et le style sacré. 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.

---

<sup>13</sup> ROUQUETTE Michel-Louis, *La créativité*, Que sais-je ? n° 1528, 4ème édition, PUF, Paris, 1989, p. 103.

## Conclusion

En guise de conclusion, nous dirons que la modernité devrait cohabiter avec la tradition pour que la liberté et l'originalité demeurent dans la création artistique et musicale qui devient un produit qu'on cherche à commercialiser. Dans la mondialisation des musiques actuelles, on trouve une association entre la tradition et la modernité, et de ce fait ces musiques sont les plus prometteuses. Elles sont caractérisées par une fusion de styles et c'est pour cela qu'elles atteignent un public plus large. Les musiques du monde symbolisent aujourd'hui une part non négligeable de notre espace musical. Qu'elles soient savantes ou populaires, religieuses ou profanes, ces musiques manifestent la part vivante et évolutive d'un patrimoine collectif, un rapport qui unit les peuples par-delà les frontières. Les musiques du monde ont en tout cas le mérite de développer la curiosité, d'ouvrir l'esprit à des mouvances intellectuelles et de créer le besoin d'échanges.

Par ailleurs, comme l'a souligné André Lalonde : « *Pour toute minorité, le foyer représente la pierre angulaire de la mémoire de la culture, mais sans l'apport des institutions scolaires et culturelles, ni celui des médias, la culture s'appauvrit, dégénère petit à petit en un genre de folklore et, finalement, sombre dans l'oubli* ». <sup>14</sup> Nous devons donc donner plus d'importance à l'éducation qui est primordiale dans la constitution et la conservation des cultures. De même, faudrait-il donner de l'importance à la musique populaire tunisienne dans les programmes de l'enseignement musical qui devrait commencer à partir des jardins d'enfants. Les musiques traditionnelles peuvent enrichir, par leurs spécificités et leurs techniques, l'enseignement de la musique en général. L'enjeu de cette politique de formation est double. Elle permet d'une part d'assurer les conditions de la continuité et de la pratique vivante des traditions musicales tunisiennes, d'autre part elle donne à ces musiques la place qui leur revient dans le paysage musical.

## Bibliographie

AL-SHAWAN CASTELO-BRANCO Salwa, « Mutations dans la musique égyptienne : une question majeure au congrès du Caire de musique arabe », *Musique arabe, le Congrès du Caire de 1932*, Actes du colloque sur les documents du premier Congrès sur la

---

<sup>14</sup> LALONDE André, « Une mémoire de la nation. Les Fransaskois », Culture française d'Amérique, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1995, p. 137.

musique arabe, Le Caire 1932, tenu au Caire du 25 au 28 mai 1989, sous la responsabilité scientifique de Scheherazade Qassim Hassan, CEDEJ, Le Caire, 1992.

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

CHOUVEL Jean-Marc, « Ce que l'Occident doit encore apprendre de l'Orient : Peut-on lever les présupposés de l'analyse musicale occidentale ? », *De la Théorie à l'Art de l'Improvisation : Analyse de Performances et Modélisation Musicale*, ouvrage collectif, Textes réunis et présentés par Mondher AYARI, Collection : Culture et Cognition Musicales dirigée par Mondher AYARI, éd. Delatour-France, Paris, 2005.

DEFRANCE Yves, « Distinction et identité musicales, une partition concertante », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], n° 20, 2007, <http://ethnomusicologie.revues.org/247>, consulté le 12 octobre 2012.

DURING Jean, « L'oreille mondiale et la voix de l'Orient », Assilah, Août 2007, [http://www.crem-cnrs.fr/membres/j\\_during\\_2007\\_oreille\\_mondiale.pdf](http://www.crem-cnrs.fr/membres/j_during_2007_oreille_mondiale.pdf), consulté le 8 novembre 2017.

JONGE Tinike de-, « Les musiques traditionnelles et le disque », *La musique et le monde*, nouvelle série n°4, Maison des cultures du monde, Paris, 1995.

LALONDE André, « Une mémoire de la nation. Les Fransaskois », *Culture française d'Amérique*, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1995.

LEFEUVRE Gildas, « Les musiques du monde et leurs publics », *Les musiques du monde en question*, nouvelle série n°11, Maison des cultures du monde, Paris, 1999.

MALHERBE Michel et POULLOIS Amaury Rosa de-, *Les musiques de l'humanité*, éd. Criterion, Paris, 1997.

MARWA Nizâr, « Dalâlât al-ughniya al-sha`biyya » [Signification de la chanson populaire], *al-Turâth al-sha`bî* [Le patrimoine populaire], vol. n° III, Dâr al-Jâhidh, Bagdad, Juin 1966.

PASCAL Noémie, « Identités dans un monde de pluralité : musique(s) et société(s) au tournant du XXIe siècle », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, 2005, <http://id.erudit.org/iderudit/902356ar>, consulté le 17 novembre 2017.

ROUQUETTE Michel-Louis, *La créativité*, Que sais-je ? n° 1528, 4ème édition, PUF, Paris, 1989.