



HAL
open science

Évolution de la musique populaire tunisienne : symbiose entre authenticité et modernité

Rachid Cherif

► **To cite this version:**

Rachid Cherif. Évolution de la musique populaire tunisienne : symbiose entre authenticité et modernité. La musique arabe, d'antan et aujourd'hui, Université de Sousse; Institut Supérieur de Musique de Sousse, Apr 2017, Sousse, Tunisie. hal-04191563

HAL Id: hal-04191563

<https://hal.science/hal-04191563v1>

Submitted on 30 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

Évolution de la musique populaire tunisienne : symbiose entre authenticité et modernité

Rachid CHERIF *

« L'idée d'une mutation lente débouchant sur quelque chose d'entièrement nouveau [...] trouve continuellement une expression concrète dans l'évolution de la musique populaire. Le danger est, qu'en cherchant les fondements d'un style particulier ou d'une forme de l'expression culturelle, on réduise la complexité du phénomène ou qu'on s'identifie à l'objet d'étude pour le défendre ou le rejeter ».¹

Introduction

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, les dernières décennies ont permis de voir surgir de nouveaux enjeux dont surtout la mondialisation qui a un effet certain sur les œuvres de plusieurs artistes. Et l'époque actuelle nous permet d'apprécier une scène musicale riche et très ouverte sur des cultures cosmopolites rompant avec un passé jusqu'alors maintenu. Force est de constater qu'aujourd'hui, il semble de plus en plus difficile d'en situer les frontières exactes. Néanmoins, les Tunisiens accordent une grande importance à la musique populaire qui est faite d'une extraordinaire diversité de styles et de répertoires. Les airs traditionnels, les modèles mélodiques et les modalités de l'interprétation se fondent dans le cadre de ce genre. Nous verrons si l'on peut alors parler

* Maître Assistant à l'Institut Supérieur de Musique de Sousse

¹ PORTIS (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'Homme et la société*, n° 126, *Musique et société*, 1997, Harmattan, Paris, p. 82-83.

d'une authenticité et/ou d'une modernité dans la pratique de la musique populaire.

Il s'agit d'une tradition vivante puisqu'il y a continuité et enrichissement continu. Ainsi, les musiciens donnent un sens au passé en fonction des préoccupations des acteurs du présent. Autrement dit, les emprunts sont relativement bien maîtrisés et constituent un enrichissement et non une transformation ; ce qui explique une symbiose certaine entre authenticité et modernité dans l'évolution de la musique populaire. Et pour valider cette hypothèse, notre étude se propose d'interroger les fondements de cette musique et la dimension de son authenticité malgré les effets de tout ce qui est modernité.

1- Fondements et évolution de la musique populaire tunisienne

Nous rappelons que l'expression "musique populaire" est une traduction pure et simple de "*al-mûsîqâ ash-sha'biyya*". Et selon Mourad Siala, *ce terme indique dans le sens linguistique, la musique issue des souches populaires auxquelles elle se réfère ; alors que dans le sens voulu, elle n'est autre que les aspects musicaux largement diffusés dans les milieux sociaux humbles, par opposition aux milieux aisés qui jouissent généralement d'une musique intégralement ou partiellement écrite, consommée dans des espaces variés généralement au-delà d'un groupe restreint.*² Par ailleurs, nous constatons qu'en Tunisie, l'intérêt pour la musique populaire a été croissant depuis plusieurs années. 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.

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). D'ailleurs, en observant le patrimoine musical tunisien, il n'en demeure pas moins qu'on peut individualiser plusieurs spécificités inhérentes à chaque région qui témoignent d'une grande richesse musicale perpétuée par les maîtres de l'oralité.

La musique populaire tunisienne est essentiellement mélodique. Elle est fondée selon une esthétique de ligne horizontale faite de sons successifs et de formules mélodico-

² SIALA (Mourad), *al- 'usus al- 'amma li al-athnûmû zîkûlûjiya* [Les fondements généraux de l'ethnomusicologie], 2007, Institut Supérieur de Sfax, *al-Tasfir al-fannî*, Sfax, p. 21-22.

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 « *mhayyar 'râq* » et « *mhayyar 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.

*« 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 ».*³ 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 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 ».*⁴

En revanche, 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 tunisienne. 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

³ 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, 2007, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles /Paris, p. 400.

⁴ DEFANCE (Yves), « Distinction et identité musicales, une partition concertante », *Cahiers d'ethnomusicologie [En ligne]*, n° 20, 2007, p. 16, <http://ethnomusicologie.revues.org/247>, consulté le 12 avril 2017.

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. A l'heure actuelle, peu de groupes sociaux, quelles que soient leurs traditions, n'y ont pas accès d'une façon ou d'une autre.

Traditionnellement, la musique populaire tunisienne a des instruments qui lui sont rattachés et qui la déterminent. Mais comme cette musique est vivante, donc variable, nous apercevons la présence d'instruments venus d'ailleurs comme le synthétiseur et la guitare électrique. 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. Pour avoir une idée sur l'instrumentation traditionnelle des formations musicales typiquement populaires, nous citons la formation *tabbâl*,⁵ la formation *mizwid*,⁶ et la formation *gaççâba*.⁷ Et dans

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 *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* (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 *mizwid*, 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

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.

2- Symbiose entre authenticité et modernité

La consommation musicale est 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 que : « *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*

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 *tbal* et parfois même le synthétiseur.

*produisent une musique capable d'être vendue sur l'ensemble de la planète ».*⁸

Si l'authenticité est indubitablement un critère essentiel dans l'estimation des musiques traditionnelles, il est très difficile d'estimer sans préjugé ni implication personnelle les critères d'authenticité. En fait, seuls les tenants de la tradition sont capables de se prononcer. L'usage affirmé par le temps, est un des rares critères qui peut être essentiel pour établir ou définir avec précision l'authenticité d'une musique traditionnelle.

Dans sa version authentique, la musique traditionnelle n'est pas modifiée ou recomposée pour convenir à des préoccupations commerciales et s'adapter aux critères exigés par le marché. Elle est fidèle, d'une certaine manière, à la tradition dont elle est issue. D'une manière générale, l'authenticité d'une musique traditionnelle est un des critères qui la particularisent des musiques métissées. Ceci n'empêche pas l'innovation, mais sollicite le respect des critères fondamentaux prédéfinis par la tradition.

La musique populaire tunisienne est une musique qui est pratiquée par des musiciens professionnels ou non, souvent dans un contexte de fête ou de célébration, dans des buts de divertissement. Habituellement, c'est une musique qui est appréciée par des auditeurs de différentes catégories sociales. Elle est pourvue de tous les traits caractéristiques par des particularités locales ou régionales dont surtout les instruments, les rythmes, les modes mélodiques, les textes poétiques des chansons, etc. Elle est appréciée par une collectivité et transmise, en grande partie, oralement de génération en génération. Et « *pour être viable commercialement, la musique populaire doit se renouveler, ou donner l'apparence d'innover. [...] De telles modifications de formes esthétiques provoquent suffisamment l'intérêt du public pour stimuler artificiellement la consommation et même la contrôler* ».⁹

D'ailleurs, la musique populaire tunisienne n'est pas imperméable à l'évolution qui est à la fois une expression et une réponse aux changements socioculturels. Rappelons que 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 développement de la technologie électronique a rendu accessibles toutes formes de musique. En quelques clics, il est désormais possible d'écouter,

⁸ JONGE (Tinike de-), « Les musiques traditionnelles et le disque », *La musique et le monde*, nouvelle série n°4, 1995, Maison des cultures du monde, Paris, p. 173.

⁹ PORTIS (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *Op. cit.*, p.70.

gratuitement, presque n'importe quelle musique. D'autre part, le mouvement en faveur de la diversité musicale appelle à promouvoir la diversité culturelle entre les pays en permettant à chaque pays d'avoir le droit de défendre sa propre culture et de faire de sorte qu'elle ne soit remplacée par des cultures étrangères soutenues par l'enjeu du commerce international.

À mesure que la nature des moyens de production et de diffusion dans le domaine musical change, il en va de même pour la musique populaire qui est une forme de communication mettant en relation les musiciens et la société. L'évolution de la musique populaire tunisienne répond donc aux mécanismes par lesquels les sensibilités se sont imprégnées progressivement de musiques étrangères. 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* ». ¹⁰ Il en résulte une sorte de métissage de formes musicales à l'échelle planétaire. Ainsi, il est certain que la sélection par examen et analyse des « racines » de toute musique engage une diversité de considérations qui rend la tâche très difficile. 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* ». ¹¹

En somme, qu'il s'agisse d'authenticité ou de modernité, l'évolution de la musique populaire fournit un champ dans toute sa dimension d'analyse. Dans ce sens, Larry Portis a pu établir que « *la musique populaire n'est pas indépendante des contraintes commerciales de la production artistique musicale. Quelle que soit la définition de son "authenticité", elle requiert l'utilisation consciente de l'artifice dans la fabrication du produit. Plus passif qu'actif, le public est de plus en plus homogène. Ses goûts sont standardisés par l'industrie musicale et la création musicale mêle à présent des éléments des musiques traditionnelles et populaires* ». ¹²

D'une certaine façon, la musique populaire subit une évolution convergente, en se spécialisant et en forgeant une

¹⁰ MALHERBE (Michel) et POULLOIS (Amaury Rosa de-), *Les musiques de l'humanité*, 1997, éd. Criterion, Paris, p. 12.

¹¹ DEFANCE (Yves), « Distinction et identité musicales, une partition concertante », *Op. cit.*, p. 11-12.

¹² PORTIS (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *Op. cit.*, p.74.

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. Il est à noter aussi que 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. Ces musiques ont décidément eu du succès auprès des auditeurs pour des raisons à la fois émotionnelles, esthétiques et commerciales pour les musiciens et les maisons de production des cassettes et des CDs audio puisqu'elles augmentent leur chiffre d'affaires. 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* ». ¹³

En somme, la musique populaire tunisienne est fondée essentiellement sur la tradition mais aussi sur l'expression individuelle. Elle engendre une opposition entre plusieurs étiquettes indiquant des musiques plus ou moins identifiables par le couple authenticité/modernité. Il s'agit d'emprunts, obéissant aux lois du marché, qui sont relativement bien maîtrisés et qui constituent un enrichissement et non une transformation. Cette musique exprime bien la succession des générations et le reflet du neuf à travers l'ancien. 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.

Le terme « authenticité » dénote un jugement de valeur et ouvre par-là même la voie à différentes interprétations. Selon Jean-Jacques Nattiez, *il n'y a pas d'une part l'œuvre (ou le style), et de l'autre l'interprétation qui en transmettrait la vérité, mais des réalités plurielles dans lesquelles le jugement d'authenticité puise les éléments pertinents à partir desquels il construit la relation qui le fonde*. ¹⁴ Être authentique musicalement ou respecter l'authenticité musicale, pourrait servir à éclairer le loyalisme des musiciens à leurs traditions culturelles et surtout musicales. En tout cas, l'authenticité peut être considérée comme critère d'évaluation.

¹³ PASCAL (Noémie), « Identités dans un monde de pluralité : musique(s) et société(s) au tournant du XXI^e siècle », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 15, n° 2, p. 65-66, 2005, <http://id.erudit.org/iderudit/902356ar>, consulté le 18 avril 2017.

¹⁴ NATTIEZ (Jean-Jacques), « Interprétation et authenticité », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 2 : Les savoirs musicaux, Jean-Jacques Nattiez, 2004, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles /Paris, p. 1142.

L'authenticité de la musique populaire relève entre autres de l'appartenance des musiciens à un groupe. Elle se rattache donc à la façon dont ils se considèrent représentatifs des valeurs considérées capitales par ce groupe. Mais elle suscite une question dans la mesure où deux acceptions contradictoires peuvent être distinguées. « *Dans un sens, elle est valorisée car conçue comme une forme d'intégrité, d'honnêteté, de retour aux origines mettant en avant l'éloge de l'originalité, typiques du régime de singularité. Dans l'autre, l'authenticité est disqualifiée car comprise comme un manque de compétence, renvoyant à l'insanité, la nullité et sanctionnée par le discrédit de l'excentricité* ». ¹⁵ En tout cas, l'authenticité de la musique populaire se mesure par rapport à deux facteurs singuliers, une musique fidèle à ses origines populaires, ou une musique fidèle à ses valeurs esthétiques. Aujourd'hui, l'un n'empêche pas forcément l'autre. On peut toutefois solliciter une valeur esthétique et une finesse structurelle dans une musique que l'on considère aussi proche de valeurs populaires authentiques.

Au-delà de la diversité des styles et pour marquer la symbiose qui existe entre authenticité et modernité dans la musique populaire tunisienne, nous insistons sur le fait que la majorité des pièces dites modernes ont en commun la mise en relief de plusieurs outils référentiels qui marquent d'une manière claire l'appartenance à un discours musical tunisien et notamment l'authenticité. En ce sens, la musique populaire dans sa nouvelle version, serait équivalente sinon très proche de la musique populaire traditionnelle puisque les musiciens qui se veulent modernistes respectent dans la plupart des cas des traits caractéristiques dont surtout les rythmes, les structures formelles que ce soient musicales ou poétiques et la prononciation dialectale. Quant aux modes mélodiques, ils sont respectés soigneusement par les instruments mélodiques typiquement traditionnels mais notamment altérés par l'utilisation du synthétiseur. Il est à noter que dans ce cas, qui est fréquent, l'instrumentiste est appelé à respecter, dans la mesure du possible, l'échelle modale populaire en altérant quelques notes et en imitant souvent un timbre proche de celui d'un instrument populaire traditionnel. Par ailleurs, nous pouvons trouver des pièces musicales populaires qui se réfèrent aux modes mélodiques de la musique classique tunisienne ou même de l'École syro-égyptienne. Il s'agit, dans ce cas, d'une musique qui n'est pas conforme à la tradition certes, mais nous ne nous empêchons pas de dire qu'il s'agit d'une musique populaire tunisienne car le reste des traits caractéristiques

¹⁵ BURBAN (François), « L'authenticité musicienne à l'épreuve de la formation et de l'expérience », *Education et Sociétés*, n° 19, 2007, CREN, Université de Nantes, Nantes, p. 178.

persiste et peut marquer, à lui seul, son empreinte ; d'où la symbiose entre authenticité et modernité !

Conclusion

En guise de conclusion, nous dirons que le fait de renoncer à son propre héritage ou plus exactement à sa tradition augmente le risque de ne plus se comprendre et par voie de conséquence de ne pas être authentique. Ainsi, l'artiste authentique est censé ne pas nier ces données même quand il se veut moderniste. Et, si la modernité est en opposition à la tradition, le « Moderne » se doit de connaître au moins la tradition, pour pouvoir s'en démarquer. En d'autres termes, 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 ce sens, pour la musique populaire tunisienne, il faudrait penser aux caractéristiques esthétiques et aux particularités techniques dont surtout 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.

Bibliographie

- 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 avril 2017.
- 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, 2007, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles /Paris, p. 399-427.
- JONGE (Tinike de-), « Les musiques traditionnelles et le disque », *La musique et le monde*, nouvelle série n°4, 1995, Maison des cultures du monde, Paris, p. 169-178
- MALHERBE (Michel) et POULLOIS (Amaury Rosa de-), *Les musiques de l'humanité*, 1997, éd. Criterion, Paris.
- 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 18 avril 2017.

- PORTIS (Larry), « Musique populaire dans le monde capitaliste : vers une sociologie de l'authenticité », *L'Homme et la société*, n° 126, *Musique et société*, 1997, Harmattan, Paris, p. 69-86.
- SIALA (Mourad), *al- 'usus al- 'amma li al-athnâmû zîkûlûjiya* [Les fondements généraux de l'ethnomusicologie], 2007, Institut Supérieur de Sfax, *al-Tasfîr al-fannî*, Sfax.