Le mizwid en Tunisie : notoriété confirmée d'un instrument de musique

Rachid Cherif
Maître Assistant, Université de Sousse, Institut Supérieur de Musique

Résumé

Tout discours musical authentique permet d'appuyer l'appartenance à une nation, voire à une ethnie ou à une aire culturelle. En revanche, la façon la plus commode de ne pas être authentique est de renoncer à son propre héritage ou plus exactement à sa tradition. De surcroît, on peut considérer le patrimoine musical populaire tunisien comme le fruit d'une tradition qui a joué un rôle considérable dans l'élaboration d'une mémoire musicale. Cet article entend placer au centre de l'attention l'étude du mizwid, emblème de la musique populaire tunisienne. Et comme méthode de traitement de données, nous allons présenter le mizwid en tant qu'instrument de musique et en tant que formation musicale dans le but de mettre l'accent sur son importance dans le champ musical populaire en Tunisie.

Abstract

Any authentic musical discourse tends to reinforce its belonging to its nation or to its ethnic or to its culture. In other words, that discourse cannot be authentic if it ignores its own cultural background especially its tradition. In this context, we can consider the popular musical patrimony of Tunisia as the outcome of its tradition which has contributed to the development of the musical memory and or repertory of the country. The following article tends to focus on the study of the "mizwid", the emblem of the popular music in Tunisia. In terms of methodology, we are going to present the "mizwid" as a musical instrument which has its own rules and highlight its importance in the domain of the popular music in Tunisia.

ملخّص

كل خطاب موسيقي أصيل يُمكّن من دعم الانتماء إلى وطن أو لمجموعة ثقافية ما. مع ذلك، فإن الطريقة الوحيدة التي تجعلنا غير أصيلين هو أن نرفض تراثنا وبصورة أدق تقاليدنا، غير أن التراث الموسيقي الشعبي بصورة عامة هو ثمرة لهذه التقاليد التي لعبت دورا هاما في إرساء الذاكرة الموسيقية.

يهدف هذا المقال إلى دراسة آلة المزود من جهة وقيمتها في الموسيقى الشعبية التونسية من جهة ثانية من حيث أنها آلة موسيقية وفي نفس الوقت فرقة وذلك من أجل إبراز أهميتها ودورها في مجال الموسيقى الشعبية التونسيّة.

Pour citer l'article : Cherif, Rachid, 2017 : « Le mizwid en Tunisie : notoriété confirmée d'un instrument de musique », CTUPM, http://ctupm.com/fr/the-mizwid-in-Tunisia-a-famous-musical instrument

Tous les droits sont réservés | OTDAV 105-01-12-05-2015

1. Introduction

Dans notre culture musicale populaire, l'instrument *mizwid* occupe une place de choix. Ainsi, l'étude du *mizwid* en Tunisie et sa notoriété nous parait légitime. De sa part, Dournon nous rappelle que *« depuis des temps immémoriaux la musique et ses instruments figurent parmi les créations les plus complexes de l'humanité et constituent un élément essentiel de la vie des communautés et des individus. [La prodigieuse diversification des instruments] résulte d'un long processus évolutif visant à l'accroissement ou au perfectionnement des ressources sonores pour répondre aux exigences culturelles et esthétiques liées à la créativité musicale propre à chaque peuple »* (Dournon, 2007, p. 833-834).

Cette étude a pour objectif d'alimenter notre réflexion commune au sujet du *mizwid,* emblème de la musique populaire tunisienne en tant qu'instrument de musique et en tant que formation musicale. Il sera question de cerner l'utilisation du terme « *mizwid* » et, de façon sous entendue, de l'opposition *mizwid*/musique populaire, pour rendre compte de l'importance du *mizwid* dans le champ musical populaire en Tunisie.

2. Le *mizwid* en Tunisie : symbolisme et fonctionnalité

À un niveau plus profond, le *mizwid* symbolise une transfiguration d'une expérience mélodique et de ce qu'elle suggère sur le plan affectif. *« En fonction de leurs objectifs variés, les musiciens choisissent des sortes particulières d'instruments afin de servir des buts expressifs spécifiques. Le fait de reconnaître et d'honorer ce choix dans sa pratique revêt de l'importance si l'on veut rendre fidèlement le but esthétique d'un compositeur car les instruments de différents types et de diverses périodes varient beaucoup quant à leur souplesse, leurs qualités d'articulation, leurs registres de hauteurs et de puissances, leur timbre, leur accord et bien d'autres caractéristiques distinctives parmi lesquelles, de façon distinctive, leurs connotations extra-musicales »* (Libin, 2007, p. 870). La généralisation de ce propos nous conduit à mettre en exergue les connotations liées à la pratique du genre musical *mizwid* dans la société tunisienne. En tout cas, il s'agit bel et bien d'une musique qui jouit d'une grande popularité et considérée par les récepteurs ainsi que par les producteurs comme une musique populaire tunisienne par excellence. Et si le *mizwid* en tant que genre musical semble toucher essentiellement les classes sociales les plus défavorisées, cela tient particulièrement au fait que nous ne connaissions pas grand-chose sur son public.

Globalement, il existe en Tunisie trois types de formations musicales qui caractérisent la musique populaire. Il s'agit de la formation *ṭabbâl*[1], de la formation *gaṣṣâba*[2] et de la formation *mizwid*[3]

(1) Cette formation utilise la *zukra* comme unique instrument mélodique qui est un aérophone à anche double et à perce conique, de forme proche d'un hautbois démuni de ses clefs.

(2) Cette formation est distinguée par son unique instrument mélodique qu'est la *gaṣba* (flûte en roseau) étant donné que le terme *gaṣṣâba* (sing. *gaṣṣâb*) désigne les joueurs de gaṣba.

(3) Nous traiterons cette formation dans les pages qui suivent.

qu'on appelle aussi *mzâwdi*[4]. La musique qui se rattache à l'instrument *mizwid* se révèle comme un élément symbolique de l'identité culturelle et musicale de la Tunisie. Dans ce sens, Alfred North Whitehead précise qu'à l'analyse, *« toute l'activité engagée dans la perception de la référence symbolique doit être renvoyée au sujet percevant. Cette référence symbolique nécessite quelque chose de commun entre symbole et signification, qui puisse être exprimé sans référence au sujet percevant achevé ; mais elle nécessite aussi une activité du sujet qui perçoit, qui puisse être considérée sans recourir au symbole particulier ni à sa signification particulière »*. (Whitehead, 2002, p. 22-23)

Dans la pratique, pour garder une attitude digne devant les auditeurs et entre autres gagner davantage la sympathie et la tolérance du public envers leur musique, les *mzâwdiyya* font prédominer manifestement des chants qui mettent en relief des qualités et des enseignements d'un saint auquel l'auditoire ressent une estime admirative et affectueuse. Ceci est expliqué par le fait que dans le corpus du *mizwid*, on trouve des *nawbât* (sing. *nûba* : pièce vocale et instrumentale) qui implorent des Saints comme celles de *Sidi `Ali `Azzûz* et de *Lilla Mannûbiyya*.

Et même si les producteurs et détenteurs du genre *mizwid* font raisonnablement partie de la classe populaire et s'adressent en premier lieu à cette tranche de la population, beaucoup de Tunisiens s'intéressent et tolèrent de plus en plus cette musique. Ainsi, nous pouvons affirmer qu'actuellement, grâce surtout aux stations de radio et aux chaînes de télévision, le public du *mizwid* est en phase de diversification par rapport aux années précédentes. Et 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 *mzâwdiyya* (sing. *mzâwdi*) qu'on peut les considérer comme maîtres de l'oralité.

C'est vrai qu'on saisit des clivages internes à la société tunisienne sur le plan musical. En revanche, il serait difficile de nier les relations étroites qu'entretient le genre musical *mizwid* avec la culture musicale tunisienne. En tout cas, par rapport aux autres styles musicaux, le *mizwid* s'étend de façon plus marquée à l'ensemble des couches de la société tunisienne. Ce genre s'est répandu en tant que style musical prépondérant dans les quartiers populaires des grandes villes dont surtout Tunis avant de gagner, d'une manière presque générale, les villes de l'intérieur. En effet, le genre musical *mizwid* est très sollicité dans les fêtes familiales, dans les hôtels touristiques, dans les festivals, à travers les stations de radio et les chaînes de télévision et notamment par les maisons de production des cassettes et des CDs audio puisqu'il augmente leur chiffre d'affaire.

En somme, la répulsion qu'inspire la formation *mzâwdi* dans certains milieux dits conservateurs n'empêche pas son épandage et ce à travers les fêtes publiques et la médiatisation. Cet épandage est aiguisé particulièrement après la réconciliation de ce genre avec la société notamment à travers des paroles plus raffinées.

2.1 Le *mizwid* comme instrument de musique

Il s'agit d'une sorte de cornemuse composée de deux parties. La première est une sorte de clarinette double. Elle est constituée d'un double tuyau en roseau qui est relié à travers une

(4) Ce terme est utilisé aussi pour désigner le joueur du *mizwid* et parfois celui qui fait partie de la formation musicale de type *mizwid*.

monture dite *bakra* à deux anches battantes taillées sur deux petites tiges de roseau dont chacune prend le nom de *ṣayyâh*. À l'autre extrémité, les deux tuyaux sont attachés à deux pavillons en corne de veau ou de mouton pour porter le son et qu'on appelle *grûn*. La deuxième partie est une caisse d'air en forme de sac faite de peau de chèvre qu'on appelle *shakwa*[5] dont la longueur varie d'un instrument à l'autre et qui est menue d'un tuyau dans le quel souffle l'instrumentiste pour emmagasiner de l'air indispensable pour la production du son. Le tuyau et le système qui le porte s'appellent *nisriyya*. Ce tuyau porte-vent *« comporte une petite valve qui obture le tuyau dès que le bras presse le sac, et empêche l'air de refluer dans la bouche de l'exécutant ; l'air contenu dans le sac alimente alors les tuyaux sonores : il est donc indépendant du souffle, et permet de jouer sans interruption »* (Tranchefort, 1980, p. 80).

Les deux tuyaux mélodiques mesurent environ 125 mm de long et 11mm de diamètre et sont percés de cinq orifices dont l'écart est équidistant ; soit de l'ordre de 20 à 22 mm que l'instrumentiste utilise pour varier les sons sur le plan hauteur. Ainsi pour avoir un *mizwid*, il suffit de faire l'assemblage des deux parties : la première appelée *magrûna* ou *kaffa* sera reliée à la deuxième qu'on appelle *shakwa* par des ligatures fortement serrées à l'aide d'un lacet en cuir ou en d'autre matière résistante.

Figure 1 : Le *mizwid*
(Photo de Kamel Louati)

(5) La *shakwa* peut contenir sept à huit litres de liquide. Pour l'assouplir, on y verse un mélange de lait et d'huile d'olive.

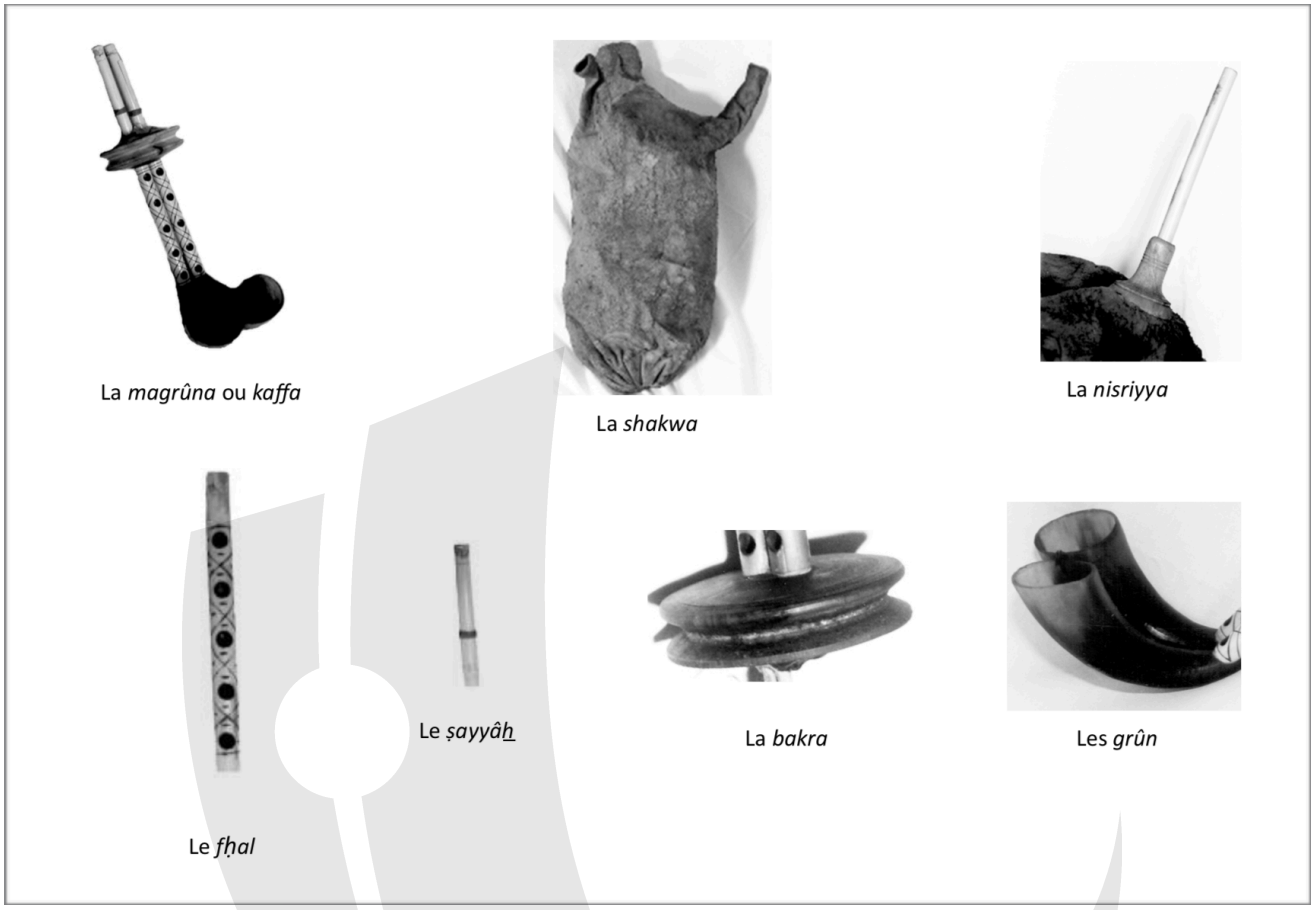

Figure 2 : Les composantes du *mizwid*
(Photo de Kamel Louati)

Pendant le jeu, le *mizwid* est placé sous le bras gauche du musicien. Et selon le besoin de l'interprétation des sons, l'index et le majeur de la main gauche obturent les deux premiers trous, les trois autres sont obturés par l'index, le majeur et l'annulaire de la main droite. Chaque doigt se pose sur les deux trous voisins des deux tuyaux mélodiques. Quant à la tessiture, elle est d'une sixte majeure qui commence généralement par un Sol_3. Avec une technique de jeu qui consiste à pousser davantage sur la *shakwa* (la caisse d'air), cette tessiture peut atteindre une septième mineure :

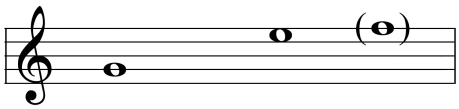

Figure 3 : La tenue du *mizwid*
(Collection privée de Hichem Khedhiri)

2.2 Le *mizwid* comme formation de musique

Comme on l'a déjà mentionné, 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*. À cet égard, nous allons nous attarder sur ce type de formation musicale car *« si l'on s'est beaucoup intéressé à la classification des objets qui produisent des sons –les instruments de musique-, en revanche les études systématiques portant sur les manières dont ces objets sonores sont combinés entre eux sont bien rares »* (Giuriati, 2007, p. 895).

La formation *miziwd* se compose en général d'un joueur de l'instrument *mizwid* accompagné par des percussionnistes qui forment en même temps la chorale, et d'un chanteur qui peut être un percussionniste. Et selon la région, nous pouvons trouver des différences aux niveaux des percussionnistes. Ainsi, il y a ceux qui n'utilisent que des *bindîr*[6] et d'autres qui intègrent la

([6]) Il s'agit d'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. Durant le jeu qui consiste à agir sur la membrane par les deux mains, le *bindîr* est serré entre la cuisse et le bras gauche de l'instrumentiste.

darbûka[7] et éventuellement le *ṭbal*[8]. Cependant, après le spectacle de la *Nûba*[9] en 1991, 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. Le recours à ces instruments est presque indispensable 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.

Figure 4 : Une formation de type *mizwid*
(Collection personnelle)

(7) La *darbûka* est un tambour, en forme de cruche sans fond, dont la plus grande ouverture est recouverte d'une membrane à peau de chèvre, de mouton ou de poisson que l'on colle à la poterie avec, en plus, un laçage par deux cordes croisées. Pour la formation *miziwd*, il s'agit d'une petite *darbûka* appelé *darbûka jirbî*. Comme son nom l'indique, elle est à priori originaire de l'Ile de Djerba. Elle se caractérise par sa sonorité claire et aiguë. Le corps de l'instrument, dont l'ouverture du côté de la peau mesure 20cm de diamètre et la petite ouverture est de 10 à 12cm de diamètre est en forme de gobelet fait en terre cuite mesurant environ 30cm de long.

(8) 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. Cette lame, assez souple pour être recourbée, forme un cylindre d'à peu près 45 à 50 centimètres de diamètre, sur 50 à 60 centimètres de hauteur (Snoussi, 1961, p. 145). Les deux membranes en peau sont maintenues de chaque côté par un cerceau en bois qui s'emboîte dans la caisse. Les deux cerceaux attachés par un jeu de cordes et de boucles, permet de tendre les deux membranes pour avoir une belle sonorité. Le jeu consiste à agir avec les mains sur l'une des deux membranes.

(9) La formation qui a assuré ce spectacle est composée de plusieurs instrumentistes, chanteurs et danseurs. Elle a donné des concerts en Tunisie et à l'étranger dont celui du zénith de Paris, transmis par la chaîne de télévision France 2.

Au sein des formations de type *mizwid*, l'improvisation occupe une place de choix. En effet, le jeu des musiciens, dont surtout le joueur du *mizwid* et le joueur du *darbûka*, est caractérisé par des compositions en temps réel de plusieurs passages pour embellir les parties préalablement « composées » ou du moins préétablies par la tradition qui est basée sur l'oralité. Donc, apprendre à jouer dans ces formations, c'est apprendre à composer et l'imagination créatrice est si volontaire qu'on peut y faire appel à tout moment.

En général, c'est le joueur du *mizwid* qui débute par des improvisations servant de prélude. Pendant le chant, il intercale des *kharjât* (sing. *kharja* : sortie, solo improvisé) mélodiques créant ainsi un dialogue avec le chanteur qui, lui aussi, peut improviser des phrases qu'on appelle *`rûbî*. Les joueurs de *bindîr*, constituant la chorale, veillent à l'exécution du cycle rythmique, tandis que les joueurs de *darbûka* assurent les variations et surtout les improvisations, appelées *kharjât* ou *bibân* (sing. *bâb* : porte, au sens de sortie). La transition entre les couplets est la tâche la plus ardue, mais le joueur de *mizwid* sait comment donner libre cours à son imagination créatrice incitant ainsi le public à la danse.

3. Le *mizwid* emblème de la musique populaire

En Tunisie, nous pouvons aisément constater que le *mizwid* joue un rôle important dans l'élaboration de la musique populaire. Cette musique *« 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). Elle désigne un genre de musique ayant un large public et est généralement distribuée à de larges audiences. En revanche, d'une certaine façon, on peut avancer que la grande place tenue par cette musique dans le quotidien avait et continue à avoir pour corollaire sa marginalité dans la culture tunisienne.

Lorsque nous souhaitons parler de musique populaire, la tâche nous semble dans un premier temps facile à expliciter, mais elle s'avère rapidement difficile et complexe. Il s'agit d'une musique pratiquée par des musiciens professionnels ou amateurs, généralement dans un contexte de fête ou de célébration, pour des raisons de divertissement, d'animation et de mémorisation. Elle est habituellement appréciée par une population hétéroclite et distinguée par des particularités locales ou régionales. En tout cas l'expression "musique populaire" est une traduction pure et simple de "*al-mûsîqâ ash-sha`biyya*". Selon Mourad Siala, *« ce terme indique dans le sens linguistique, la musique issue des souches populaires auxquelles elle se réfère ; alors que dans le sens voulu elle n'est autre que les aspects musicaux largement diffusés dans les milieux sociaux humbles, par opposition aux milieux aisés qui jouissent généralement d'une musique intégralement ou partiellement écrite, consommée dans des espaces variés généralement au-delà d'un groupe restreint »* (Siala, 2007, p. 21-22).

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

En Tunisie, le sens commun crédite aujourd'hui la musique populaire tunisienne d'une origine hétéroclite. Et c'est évident que cette musique se fonde sur des savoirs et possède parfois un pouvoir d'expression et un potentiel de sens extrêmement développés, souvent bien plus que celui de la musique dite « savante ». Pour Sorce Keller, *« quand une représentation musicale a lieu, on peut être sûr que les valeurs de certains y sont représentées, affirmées, célébrées. […] Toutes les musiques sont en effet enracinées dans un temps, un lieu, un vécu historique et un contexte culturel précis, et toutes sont liées à ces facteurs »* (Sorce Keller, 2007, p. 1150-1151). Et comme échange de savoir musical et vecteur d'impact culturel, nous pouvons citer le *mizwid* qui a marqué la musique populaire tunisienne voire même la chanson tunisienne en vogue par l'imitation du timbre et des techniques du jeu de l'instrument *mizwid* et l'adoption de rythmes spécifiques. De surcroît, les thèmes abordés dans les chansons du *mizwid* traitent de plus en plus des sujets vitaux qui traduisent la vie quotidienne, les événements marquant la vie des individus et les aspects de la vie sociale telles que l'émigration, l'amitié et la relation entre homme et femme. Ainsi, le *mizwid* évoque les attentes de beaucoup de gens et présente de ce fait un moyen de défoulement et de distraction par excellence.

Comme genre musical, le *mizwid* a été largement ignoré par les chaines de télévision et les radios sous prétexte qu'il s'inscrit généralement contre les codes de la convenance en adoptant un langage argotique et en traitant de thèmes provocateurs qui frappent par leurs manques de subtilité. En revanche, il était largement diffusé sur le marché des cassettes audio, ce qui l'a fait connaître au grand public. De même avec la mise en scène de Fadhel Jaziri et Samir Agrebi dans le spectacle « *al-Nûba* » qui a eu un grand succès, le *mizwid* a marqué sa présence comme emblème de la musique populaire tunisienne ce qui a encouragé les mass-médias à faire une promotion du *mizwid* en diffusant des idoles comme Hédi Habbouba, Hédi Donia, Salah Farzit, Samir Loussif et autres. Par ailleurs, depuis le développement des technologies et l'avènement de l'enregistrement sonore numérique, la musique est devenue l'un des plus puissants symboles de la culture de masse dont le *mizwid*, surtout qu'il possède un caractère festif incitant à la danse.

4. Conclusion

Dans le but de mettre en relief la notoriété musicale du *mizwid* en Tunisie, nous avons focalisé, dans cet article, sur des aspects qui montrent ledit instrument comme élément de base dans le domaine de la musique populaire tunisienne à tel point qu'on peut le considérer comme son emblème. Dans ce sens, nous rappelons qu'en plus des chansons nouvelles, la chanson populaire « traditionnelle » fait partie intégrante du genre musical *mizwid* qui ne cesse pas de susciter la curiosité des autres formations musicales surtout celles qui animent les fêtes familiales. Ces formations font des reprises de chansons en vogue, des formations de type *mizwid* et d'autres tirées du corpus populaire au sens large tout en imitant le timbre et les techniques du jeu de l'instrument typique qu'est le *mizwid*. Ainsi, nous pouvons confirmer notre thèse de départ qui se résume dans l'intitulé de cet article : « Le *mizwid* en Tunisie : la notoriété musicale d'un instrument confirmé ».

Références bibliographiques

- Chamberland, Roger, 2000 : « Globalisation, identité et cultures de goût : le cas de la musique populaire », *Culture française d'Amérique*, éd. Les Presses de l'Université Laval, Québec, p. 105-117.
- Dournon, Geneviève, 2007 : « Instruments de musique du monde : Foisonnement et systématiques », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles /Paris, p. 833-868.
- Giuriati, Giovanni, 2007 : « Typologie des ensembles instrumentaux », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles /Paris, p. 894-924.
- Libin, Laurence, 2007 : « Histoire, symbolisme et fonctions des instruments de musique occidentaux », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle*, vol. 5 : L'unité de la musique, Actes Sud/Cité de la Musique, Arles /Paris, p. 869-893.
- Siala, Mourad, 2007 : *Al-usus al-'âmma lil-athnûmûzîkûlûjiyâ* [Les fondements généraux de l'ethnomusicologie], Institut Supérieur de Sfax, at-Tasfîr al-fannî, Sfax, 88 p.
- Snoussi, Manoubi, 1961 : « Folklore Tunisien, Musique de plein air ; l'orchestre de Tabbal et Zakkar », Revue *des Etudes Islamiques*, Tome I, Librairie Orientaliste Paul Geuthner, Paris, p. 143-157.
- Sorce Keller, Marcello, 2007 : « Représentation et affirmation de l'identité dans les musiques occidentales et non occidentales », *Musiques : Une encyclopédie pour le XXIe siècle, vol. 5 : L'unité de la musique*, Jean-Jacques Nattiez, Arles /Paris, Actes Sud/Cité de la Musique, p. 1127-1153.
- Tranchefort, François-René, 1980 : *Les instruments de musique dans le monde*, Tome 2, Éditions du Seuil, Paris, 254 p.
- Whitehead, Alfred North, s.d. : « Le Symbolisme : Sa signification et son action », Traduit et présenté par Jean-Pierre Depétris, http://jdepetris.free.fr/Print/symbolisme.pdf