

Musique néo-traditionnelle arabe et contrainte identitaire. Le concept d'intonation musicale

par Mourad Sakli* (Tunis, Tunisie)

Musique néo-traditionnelle est un terme générique de plus en plus répandu qui englobe aussi bien les nouvelles interprétations de musique traditionnelle patrimoniale que les compositions nouvelles voulant s'inscrire dans les courants de perpétuation de cette musique. La musique néo-traditionnelle sous-entend donc un lien certain avec la musique traditionnelle à partir de la perpétuation de cette musique d'un côté et à travers la revitalisation du patrimoine musical de l'autre. De ce fait, *elle incarne l'identité musicale*.

Mais, de quelle musique traditionnelle s'agit-il ?

Tout en sachant que la musique traditionnelle ne peut pas être figée, nous avons choisi, pour les besoins de l'étude, de la fixer en son état au début du XX^e siècle ; jusqu'alors, l'évolution de la musique traditionnelle dans le Monde Arabe peut être considérée comme naturelle eu égard aux grands bouleversements que l'univers sonore et les sociétés arabes connaîtront tout au long dudit siècle.

Trois points paraissent essentiels dans cette approche :

- le concept de musique arabe, non pas à partir de la littérature, mais à partir du vécu musical sur le terrain.
- le rapport musique traditionnelle-nouvelles créations, toujours à partir du vécu musical sur le terrain.
- la relation tripartite musique arabe – musique traditionnelle arabe – « consommateur » de musique.

Le concept de musique arabe.

Comme déjà souligné, il ne s'agit pas de définir ce concept et d'en rappeler l'historique à partir de la littérature, mais de tenter d'en dresser les contours à partir du vécu musical sur le terrain au début du XX^e siècle.

Le premier constat est que la musique arabe consiste en fait en *des musiques arabes*. En effet, non seulement chaque pays se spécifie par une couleur musicale propre, chaque région d'un même pays s'exprime, la plupart des cas, dans une intonation qui présente nettement quelques traits caractéristiques.

Outre la diversité des couleurs musicales, la musique arabe repose sur un grand nombre de genres musicaux. Dans ce sens, il est aisé de distinguer dans tous les pays du Monde Arabe entre les genres musicaux relatifs aux expressions citadines et à celles rurales, aux « savantes » et aux « non savantes », aux musiques héritées et à celles nouvellement créées, aux vocales et aux instrumentales ou encore aux profanes et aux liturgiques ou sacrées.

* Musicien, compositeur, musicologue, directeur du Centre des Musiques Arabes et Méditerranéennes, Tunis.

Aussi, est-il évident de remarquer la grande diversité des formes, puisque chaque genre musical se définit, entre autres, par un certain nombre de formes musicales spécifiques.

La grande diversité au niveau des couleurs, des genres et des formes traduit – ou vient s'ajouter – à la richesse des systèmes mélodique et rythmique. En effet, les différents courants de la musique arabe mettent en exergue un nombre incalculable de modes et de rythmes.

La musique arabe consiste donc en fait en une multitude de musiques. Toutefois, ces musiques, bien que différentes, présentent de nombreux traits communs :

- Le système mélodique est essentiellement modal et repose sur le maqâm. Pour le rappeler, les propriétés indispensables au fondement de ce système modal sont les suivantes :
 - La présence d'une échelle modale organisée d'une manière précise : Dans le cas de la musique arabe, L'échelle du *maqâm* est essentiellement heptatonique. Elle est organisée selon une succession de différents types de secondes. Toute combinaison d'intervalles de seconde aboutit à une nouvelle succession de degrés qui donne lieu à une nouvelle échelle. Le plus petit intervalle, approchant le quart de ton, ne peut pas être pris en considération, car son apparition comme intervalle constituant dans une échelle de *maqâm* reste extrêmement rare. En effet, la présence de cet intervalle est plutôt liée à des phénomènes d'attraction comme l'apparition d'une sensible d'un degré clé. Dans des cas isolés, relatifs à la musique populaire, ou encore à quelques *maqâmât* (pluriel de *maqâm*) de musique classique, l'échelle est pentatonique (formée de cinq notes). Toutefois, sous sa forme habituelle, heptatonique, ou sous sa forme pentatonique, l'échelle du *maqâm* reste non tempérée. Les intervalles qui la constituent sont donc fluctuants, non fixes.
 - Une organisation hiérarchique des degrés de l'échelle : La note fondamentale reste le degré le plus important. Les autres degrés sont organisés hiérarchiquement en fonction de la construction mélodique de chaque phrase musicale. Un phénomène d'attraction s'opère, puisque les degrés les plus importants attirent les degrés les moins importants qui sont donc les plus fluctuants de l'échelle.
 - L'existence de ce que l'on pourrait appeler *sensation modale*, propre à chaque mode : La sensation modale découle du développement mélodique qui repose sur les degrés de l'échelle ainsi que sur les notes clefs et les structures mélodico-rythmiques que dégage chaque phrase musicale. La sensation modale, en rapport avec des caractéristiques purement techniques, reste généralement quasi immuable et ne varie que très peu d'une exécution à l'autre dans le même *maqâm*. Cependant, dans la plupart des études qui se rapportent au sujet, la notion de sensation modale se trouve généralement confondue avec celle de "contenu affectif". Cette confusion s'explique par le fait que le contenu affectif soit injustement relié aux constituants du *maqâm*. Or, le contenu affectif lié à une exécution donnée dans un *maqâm* déterminé s'explique soit par la présence d'une tradition entretenue qui limite l'utilisation de ce maqam à un contexte précis, soit par les caractéristiques de l'exécution

elle-même. En Tunisie, où le *maqâm* est appelé *tba'* (caractère ou tempérament), certains *tbû'* (pluriel de *tba'*) ne se jouaient même pas à l'intérieur des foyers, par peur de la malédiction qui pouvait s'en suivre. Mais ces traditions ont fini par se perdre et tous les *tbû'* se jouent aujourd'hui indifféremment dans n'importe quel lieu et à n'importe quelle heure.

- L'existence de mélodies qui reposent sur cinq degrés ou moins, notamment dans certains genres de musiques populaires rurales.
- Malgré le recours fréquent à l'interprétation instrumentale ou vocale sur rythme libre, le système rythmique repose essentiellement sur le *wazn*. Le *wazn* peut s'assimiler à la mesure et désigner une manière d'être du rythme, à savoir l'organisation selon des proportions rationnelles de ses durées constitutives. Le rôle du *wazn* consiste donc "à fournir un cadre formel régularisant le débit du rythme. Cette régularisation passe par la répétition continue de la formule rythmique propre du *wazn*, décomposant l'espace temporel en des intervalles successifs de durée constante. Chaque *wazn* est donc avant tout une formule rythmique. L'emplacement des accents (forts ou faibles), la durée des temps accentués ainsi que l'emplacement et la durée des silences, permettent de différencier les formules rythmiques et par conséquent de distinguer les *awzân* (pluriel de *wazn*). Cependant, il faut souligner que le *wazn* est aussi la "concrétisation sonore" de la formule rythmique qui le spécifie. Cet aspect "palpable" ou plutôt "audible" du *wazn*, traduit par les instruments de musique adéquats, est appelé *darb* (battement ou frappe) ou *naqr* (clappement ou claquement). La formule rythmique jaillit alors à travers le *darb* ornementée, répétitive et constante.
- L'utilisation d'instruments mélodiques et rythmiques acoustiques.
- L'utilisation quasi-généralisée d'instruments mélodiques à sons non fixes qui permettent d'interpréter avec justesse les degrés fluctuants de l'échelle modale.
- Le recours essentiellement à des instruments mélodiques solistes ; le dédoublement d'instruments n'apparaît que rarement dans certaines formations de musique populaire.
- Le recours quasi-systématique à l'hétérophonie en tant que type d'exécution. Il s'agit d'une exécution qui peut être qualifiée de libre puisque les musiciens s'appuient uniquement sur leur propre mémoire auditive pour interpréter la mélodie. Dans ce genre d'exécution, la marge de personnalisation est très grande. Chaque musicien personnalise soit consciemment soit instinctivement la monodie, en agissant à la fois sur le facteur temps et sur le facteur espace, c'est à dire simultanément sur la durée et sur la construction mélodique de chaque phrase. Il reprend la ligne mélodique selon ses propres capacités auditives, son propre temps de réaction, sa propre capacité de mémorisation et enfin son propre bagage musical, notamment technique. Reprendre une monodie revient donc en pratique à improviser sur le thème de cette monodie. De ce fait, l'exécution se présente sous la forme de plusieurs improvisations instantanées simultanées, chacune d'elles émanant d'un seul interprète, d'où l'hétérophonie.

À partir du vécu musical dans le Monde Arabe au début du siècle écoulé, le concept de musique arabe englobe donc une multitude et une grande diversité d'intonations, de genres, de formes, de modes et de rythmes ; régis par l'existence de caractéristiques techniques communes.

Le rapport musique traditionnelle-créations musicales.

Il est évident que la musique traditionnelle est toujours vivante dans ce contexte du début du XX^e siècle. En effet, devant l'absence, jusqu'alors, d'enregistrements sonores et le non recours aux partitions musicales, la musique traditionnelle ne peut être qu'encore en phase de perpétuation totale par le biais de l'oralité. Cette perpétuation repose sur la participation active du musicien qui fait appel à sa mémoire, à son bagage musical, à ses capacités techniques et à son sens de l'improvisation instantanée au moment de l'interprétation. Il en ressort que l'héritage musical se renouvelle continuellement, d'où l'existence de plusieurs versions d'une même œuvre.

Sur un autre plan, la relation musique traditionnelle– musique nouvellement créée semble organique dans le contexte du début du XX^e siècle. En effet, tout porte à croire que la musique nouvellement créée se répartit en trois catégories :

- des œuvres musicales composées dans un esprit de respect scrupuleux de la musique traditionnelle, concernant le support mélodique, le support rythmique et la forme. Ces œuvres s'inscrivent totalement dans les différents courants ou genres de musique traditionnelle de par la nature des éléments techniques qui les composent, au point qu'il devient presque impossible de les différencier des œuvres musicales originelles anonymes et héritées. Ces nouvelles compositions sont généralement l'œuvre de musiciens reconnus qui constituent une référence pour ce qui est de certains genres musicaux hérités citadins ou ruraux.
- des compositions musicales qui reposent sur des éléments techniques usuels et connus, mais qui ne sont pas issus d'un courant ou d'un genre unique, comme le fait de marier un rythme populaire avec une approche modale savante. Il s'agit ici de combiner différemment des éléments musicaux préexistants puisés dans la musique traditionnelle, d'où le rapport avec cette musique.
- des compositions qui reposent sur des éléments techniques puisés dans la musique traditionnelle, mais qui intègrent d'autres qui ne le sont pas forcément. Ces compositions sont également en étroite relation avec la musique traditionnelle puisqu'elles y puisent notamment l'intonation musicale à travers l'univers modal et l'univers rythmique.

À partir du vécu musical au début du siècle dernier, la musique traditionnelle apparaît donc comme un répertoire musical vivant. Ce répertoire se renouvelle continuellement de l'intérieur grâce à la perpétuation des mêmes œuvres par tradition orale. Il s'élargit et se renouvelle aussi de l'extérieur, grâce à de nouvelles compositions qui en récupèrent les éléments techniques les plus déterminants. Il s'agit, en l'occurrence, des éléments constitutifs du système mélodique et du système rythmique, au détriment de la forme, non systématiquement puisée dans l'héritage traditionnel.

La relation tripartite musique arabe / patrimoine musical arabe / « consommateur » de musique.

Les concepts de musique arabe et de musique traditionnelle arabe se rejoignent – ou presque – sur le terrain au début du XX^e siècle, puisque même les compositions nouvelles restent – d'un point de vue technique – étroitement liées à la musique traditionnelle.

D'autre part, en l'absence de moyens de diffusion musicale comparativement à nos jours, la consommation de musiques, d'intonations musicales ou de genres musicaux extérieurs et non rattachés à la tradition, reste confinée dans un espace très limité lié uniquement à certaines franges de la société. L'espace sonore musical est donc réservé – ou presque – à la musique traditionnelle arabe.

Dans le contexte socioculturel arabe au début du XX^e siècle, la relation tripartite musique arabe – musique traditionnelle arabe – « consommateur » de musique est donc très étroite, voire organique ; d'un côté, les concepts de musique arabe et de musique traditionnelle arabe se confondent – ou presque – sur le terrain, d'un autre côté, l'espace sonore musical est quasi monopolisé par cette musique.

*
* *

L'approche du concept de musique arabe à partir du vécu musical sur le terrain au début du XX^e siècle, ainsi que l'étude du rapport musique traditionnelle-nouvelles créations et de la relation tripartite musique arabe-musique traditionnelle arabe - consommateur de musique permettent de conclure que *des conditions optimales sont réunies pour une véritable musique néo-traditionnelle*, et qu'il y a *fusion quasi-parfaite entre musique traditionnelle et musique néo-traditionnelle. De ce fait, la contrainte identitaire est respectée.*

Dans cette musique néo-traditionnelle du début du XX^e siècle, il est intéressant de souligner :

- la très grande richesse et la diversité d'éléments techniques au service de la musique néo-traditionnelle.
- la possible présence d'éléments techniques « externes » à la musique traditionnelle et patrimoniale locale.
- l'absence d'éléments techniques immuables ou systématiquement utilisés.

En effet, dans ce contexte, *l'unique élément constant et par conséquent déterminant quant à la perpétuation de la musique traditionnelle reste l'intonation musicale locale. En effet, l'intonation peut incarner à elle-seule l'identité musicale du pays ou de la communauté, presque indépendamment de la forme, comme cela fut le cas au début du XX^e siècle, pour permettre un élargissement notable des contours de la musique traditionnelle.*

L'intonation musicale locale (en arabe lahja mûsîqiyya mahalliyya) peut être définie comme une résultante d'éléments techniques caractéristiques du langage musical traditionnel de chaque région, lesquels sont en rapport et avec la composition et avec l'interprétation. De ce fait, Ce concept intègre et dépasse le maqâm ou le tba' pour englober tous les éléments techniques caractéristiques des musiques traditionnelles d'une région donnée.

L'intonation musicale locale ressort plus facilement si les éléments techniques constitutifs de la mélodie et de son interprétation sont puisés dans la musique traditionnelle de la région concernée. A titre d'exemple, et pour le contexte musical objet de cette réflexion, le recours à un univers rythmique en rapport avec la rythmicité (et donc les accents et autres spécificités) du dialecte local paraît presque aussi déterminant que l'univers mélodique modal local avec ses échelles caractéristiques, ses degrés mobiles et ses intervalles spécifiques. Aussi, l'utilisation d'instruments mélodiques à sons non fixes (pour rendre avec justesse les degrés musicaux) et même le recours à certaines couleurs instrumentales caractéristiques constituent-ils des éléments presque fondamentaux.

Qu'en est-il alors de la présence de cette contrainte identitaire, traduite techniquement par l'intonation musicale locale, dans la musique arabe actuelle ?

La musique arabe enregistre aujourd'hui la cohabitation d'un grand nombre de musiques, d'intonations musicales, de courants, de genres et de formes. Cependant, cette cohabitation se caractérise par un déséquilibre flagrant. En effet, l'espace sonore est nettement dominé par seulement quelques uns parmi ces musiques, ces intonations, ces courants, ces genres ou ces formes, qui sont donc de loin les plus consommés. De ce fait, tout se passe comme si la musique arabe se dirigeait, de plus en plus vite, vers une sorte d'unification ou de standardisation de l'expression musicale, au détriment de la diversité.

Ce phénomène, qui touche tous les pays du Monde Arabe d'une manière différente mais sensiblement égale, est si remarquable qu'il devient assez aisé de dégager quelques éléments techniques récurrents dans les créations musicales nouvelles :

- un univers linguistique « batard », qui fait appel souvent à des tournures égyptiennes ou libanaises.
- un univers modal rattaché à l'école proche-orientale essentiellement, avec la possibilité d'inclure quelques tournures mélodico-rythmiques ou quelques fioritures locales seulement au stade de l'interprétation.
- des échelles dénuées de l'intervalle de trois-quarts de ton même dans les pays où ce genre d'échelles est très usité à travers l'histoire.
- des rythmes caractéristiques de la variété proche-orientale essentiellement, malgré le recours notable à des rythmes populaires locaux de danse essentiellement.
- un habillage musical très nettement inspiré de la variété occidentale.
- un mélange d'instruments à sons fixes et à sons non fixes.

Le genre musical dans lequel s'expriment les créations musicales nouvelles s'apparente nettement à la chanson légère de variétés.

Sur le terrain, le concept de musique arabe se caractérise donc aujourd'hui par une contradiction totale. En effet, la multitude d'éléments techniques qui composent cette musique de par son histoire, cette multitude susceptible à priori d'assurer sa richesse et sa diversité, ne joue plus aucun rôle et n'a plus d'importance ; l'essentiel de la création musicale arabe se trouve techniquement confiné dans les limites décrites plus haut. Le paradoxe de ce concept de musique arabe provient du fait qu'il traduit un champ très vaste, mais aussi très limité car inexploité dans sa quasi-totalité.

La nette dominance de seulement quelques éléments techniques, dont notamment ceux cités ci-dessus, ne peut qu'aboutir graduellement à disparition pure et simple de

tous les autres. A titre d'exemple, la nette dominance de la chanson légère au niveau du paysage sonore rend ce genre synonyme de succès auprès des compositeurs, ce qui les pousse à l'utiliser. Bien entendu, ceci limite leur choix et diminue de leur créativité et finit par reléguer au second plan d'autres genres ou formes, et mettre fin graduellement à la survivance des intonations musicales locales incarnées par les musiques traditionnelles. En effet, il n'est pas difficile de remarquer aujourd'hui que :

- les compositions musicales nouvelles qui peuvent s'inscrire totalement d'un point de vue technique dans le cadre de la musique traditionnelle sont rarissimes.
- les compositions musicales nouvelles où on note une dominance d'éléments techniques puisés dans la musique traditionnelle sont rares.
- Quelques éléments puisés dans la musique traditionnelle apparaissent dans des compositions nouvelles qui reposent nettement sur des éléments techniques puisés dans des univers musicaux non arabes.
- un grand nombre de compositions musicales nouvelles ne comprend pas d'éléments puisés dans l'héritage musical arabe.

Sur un autre plan, et bien que toujours présente dans la pratique musicale arabe, la musique traditionnelle semble aujourd'hui reléguée en second plan et plus que jamais menacée de disparition. En effet :

- le contexte socio-musical naturel propice tend à disparaître.
- le paysage sonore offre moins d'occasions à sa perpétuation.
- le nombre de musiciens qui le portent et en assurent la survivance tend à diminuer.
- les chances de sa survivance à partir de son essence-même, c'est à dire de l'intérieur, diminuent nettement. En effet, l'héritage musical arabe ne se renouvelle pas, d'où les grands dangers de réification.
- le non respect de certaines caractéristiques techniques essentielles au niveau de l'interprétation, notamment en Tunisie, ce qui unifie l'exécution et élimine toute liberté d'interprétation chez l'instrumentiste, d'où le même danger de réification. A titre d'exemple :
 - le recours à l'homophonie qui consiste à rendre la mélodie exactement de la même manière de la part de tous les interprètes dans la même octave ou dans une octave différente.
 - le recours à la polyphonie ordonnée, c'est à dire le rajout d'autres lignes mélodiques.
 - le dédoublement d'instruments mélodiques et la force sonore qui en découle, reléguant d'autres timbres au second plan, ce qui a fini par faire disparaître ou presque des instruments historiquement liés à cet héritage.
 - La présence d'un chef d'orchestre à la manière occidentale.

À partir de ces observations, la musique traditionnelle semble figée, menacée de réification.

Aujourd'hui, l'espace sonore offre essentiellement une multitude de musiques, de genres, d'intonations, de genres et de formes non rattachées à la musique arabe. La part infime de cet espace sonore occupée par la musique arabe repose essentiellement sur :

- une musique dominée par un seul genre qu'est la chanson légère de variétés. Et là, il est inutile de rappeler que la dominance d'un genre unique limite les possibilités d'apprécier d'autres genres au niveau de la perception.
- une musique dénuée –ou presque– de tout souffle patrimonial ou traditionnel.

Commentaire

La rupture avec l'héritage musical arabe et avec le patrimoine musical arabe en général – sous la forme qu'on lui reconnaît pendant les premières décennies du XX^e siècle – constitue aujourd'hui un phénomène qui touche, comme détaillé plus haut, la majeure partie de la musique nouvellement créée, présentée pourtant comme étant arabe. Le fait d'être musicien ressortissant de l'un des pays de Monde Arabe ou d'origine arabe ne constitue donc plus un gage quant au rapport de la musique créée avec les traditions musicales arabes et le patrimoine musical arabe en général.

Les raisons de cette rupture sont aussi bien d'ordre socio-historique qu'économique, pédagogique et technique (musical).

D'abord, les bouleversements qui ont touché la vie sociale dans un grand nombre de villages et de campagnes ont brisé le rythme de survivance des musiques patrimoniales bédouines ou rurales, puisque le nouveau contexte social n'est pas généralement propice au renouvellement naturel de ces musiques. La vie plus « moderne », qui tend graduellement à se généraliser, aura mis fin à un grand nombre de pratiques ou traditions et, par conséquent, aux chants rituels qui lui sont rattachés. L'exode rural massif vers les grandes villes pour toute une génération de jeunes a également brisé le rythme de survivance de ces musiques pour avoir causé une rupture évidente dans leur perpétuation par tradition orale.

Ensuite, le rapport création musicale / patrimoine musical aura souffert de plusieurs formes d'hégémonie culturelle :

- l'envahissement du paysage sonore rural par les musiques citadines ; les villes étant mieux armées pour diffuser leur culture puisqu'elles maîtrisent les moyens de communication et détiennent le pouvoir économique. Le résultat en est que beaucoup de pratiques et de couleurs musicales sont tombées en désuétude, au profit donc de pratiques et de couleurs musicales citadines de plus en plus répandues.
- la place importante occupée par la musique égyptienne dans le paysage sonore arabe pendant tout le XX^e siècle en raison de la grande avance prise par l'Égypte pour ce qui est de la diffusion de sa musique locale à travers le cinéma et la production phonographique a fait que l'intonation musicale égyptienne s'est confortablement installée que tant que moyen d'expression naturel chez un bon nombre de compositeurs arabes.
- le pouvoir grandissant des majors, ces multinationales de la production musicale. En effet, cinq ou six sociétés détiennent plus de 80 % des ventes de musique enregistrée dans le monde. Ces sociétés, aux moyens énormes, travaillent selon des stratégies de marketing et diffusion étudiées, dont le premier objectif reste la maîtrise absolue de l'espace sonore en vue de créer des traditions de perception et de consommation en rapport avec les produits qu'elles mettent sur le marché. Ceci finit par orienter et, voire même forger, les goûts musicaux. C'est en fait l'une des facettes de la mondialisation qui

permet aux pays les plus industrialisés d'imposer leurs produits musicaux à des fins essentiellement économiques.

Cependant, il paraît important de souligner que le courant de mondialisation –et par conséquent de standardisation– de la consommation musicale ne pouvait pas influencer aussi négativement la création musicale arabe s'il n'avait pas trouvé dans les pays du Monde Arabe un terrain aussi propice. Ce terrain consiste en l'absence de protection naturelle dans le bagage culturel et en particulier musical des jeunes, cette protection indispensable mais quasi-inexistante qui aurait fait de l'ouverture sur toutes les musiques du monde un enrichissement et non pas une substitution de la musique arabe, une substitution qui fait disparaître le plus caractéristique de ses couleurs et de ses intonations. L'absence de protection naturelle chez les jeunes arabes peut s'expliquer, entre autres, par :

- l'absence des musiques rurales, ethniques et populaires dans les programmes d'enseignement musical. Ces programmes se limitent, en effet, aux courants de musique savante et à la musique occidentale.
- l'absence –ou surtout le manque d'application– de stratégies claires en vue de sauvegarder le patrimoine musical et d'en assurer la relation avec la création musicale.
- le manque d'importance accordé par un grand nombre de musiciens arabes au respect des caractéristiques techniques fondamentales de tout genre musical patrimonial au niveau de son interprétation ou de l'interprétation des compositions qui en sont inspirées. En effet, il faut essayer d'éviter la substitution pure et simple de certains éléments techniques fondamentaux caractéristiques par d'autres éléments techniques puisés dans d'autres univers musicaux et qui ne remplissent pas les mêmes fonctions.

Conclusion

La contrainte identitaire incarnée par l'intonation musicale locale apparaît comme une constante dans l'élargissement des limites de la musique traditionnelle et doit caractériser, de ce fait, toute musique qui se veut néo-traditionnelle.

Le concept d'*intonation musicale locale* (en arabe *lahja mûsîqiyya mahalliyya*) semble le plus à même de garantir cette dimension indispensable à toute musique néo-traditionnelle, et qui consiste à refléter l'identité musicale propre d'une communauté, d'une région ou d'un pays.

Pour le rappeler, le concept d'*intonation musicale locale* intègre le *maqâm* ou le *tba'* et englobe tous les éléments techniques caractéristiques des musiques traditionnelles d'une région donnée. En effet, l'intonation musicale locale se présente comme une résultante d'éléments techniques caractéristiques du langage musical traditionnel de cette région, lesquels sont en rapport et avec la composition et avec l'interprétation.

Aujourd'hui, il est clair que la création musicale au Monde Arabe souffre très souvent d'un problème d'identité qui s'explique par sa rupture avec le patrimoine arabe, un patrimoine qui intéresse de moins en moins les jeunes générations. L'accès des jeunes au patrimoine musical arabe et sa survivance constituent donc des questions centrales et de première importance dans la recherche de toute stratégie qui vise à faire retrouver une certaine identité musicale aux créations arabes, et par conséquent une musique néo-traditionnelle arabe digne de cette appellation.

Cependant, il faut souligner la complexité du concept de *survivance* dans ce contexte. En effet, la survivance du patrimoine ne se limite pas à sa présence -même plus fréquente- dans l'univers sonore, mais dépasse cette présence passive pour atteindre une sorte de présence active. Dans ce dernier cas, il ne s'agit pas de faire des reconstitutions figées du patrimoine, mais plutôt de lui permettre de se renouveler et de se régénérer à chaque instant. C'est que, pour assurer une véritable survivance du patrimoine, la conservation pure et simple et la reconstitution ne peuvent pas suffire car réifier le patrimoine est le plus court chemin vers sa disparition.

Il s'agit donc d'œuvrer à la mise en place de nouvelles approches du patrimoine qui permettraient aux jeunes musiciens de mieux le percevoir, de l'interpréter avec plus de liberté et de s'en inspirer plus facilement. Pour cela, il faut élargir son impact et faire de sorte qu'il réponde aux nouvelles exigences esthétiques dues aux changements socioculturels, sans pour autant l'éloigner de ses propres fondements. L'avenir des identités musicales en dépend.

Les trois pièces suivantes sont des exemples de musique néo-traditionnelle tunisienne qui démontrent que l'on peut dépasser les limites « habituelles » du *tba'* (*maqâm* ou mode) tout en respectant une couleur musicale locale grâce à l'intonation musicale.



Ayyam (composition Mourad Sakli)



Racines (composition Mourad Sakli)



Kairouan (composition Mourad Sakli)