

Gharbi Soumaya *¹* *École Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma à Gammarth, Tunisie*¹ soumayagharbi@gmail.com

La musique d'Anouar Brahem dans les films « *Halfaouine* » de Férid Boughdir et « *Les silences du Palais* » de Moufida Tlatli

RÉSUMÉ

Contexte

La musique du film *Halfaouine* de Férid Boughdir a été réalisée en 1990. Toute l'histoire est vue à travers le protagoniste Noura ; la musique suit de même ce personnage principal.

La musique du générique du début est composée dans un mode tunisien appelé *mhayer sikah* relatif à la gamme de *sol* mineur. Cette musique reflète une atmosphère typiquement tunisienne. C'est une musique légitimée par l'image ; elle atteste l'existence réelle de la médina, de ses habitants et de ses traditions. La musique du générique ou la séquence-générique est accompagnée de musique, laquelle est extradiégétique : le thème musical associé à un personnage ou à une situation est très courant au cinéma.

Dans le film, les apparitions de Noura seul sur les terrasses sont systématiquement accompagnées par un leitmotiv 1 joué par un duo d'oud et de piano, mettant l'accent sur la solitude. Les apparitions de Noura par les fantômes qu'il projette sur le réel sont accompagnées par un leitmotiv 2 joué par un piano.

La musique est omniprésente dans le film : diégétique lorsqu'elle est jouée par les personnages du film ou extradiégétique comme une ambiance relative à la radio – le choix des morceaux musicaux issus de la musique tunisienne renforçant l'identification spatio-temporelle du film.

La musique du film *Les silences du Palais* de Moufida Tlatli a été réalisée en 1994. Dans *Les Silences du palais*, Anouar Brahem recourt à une solution classique qui confie à la musique la fonction de relayer la dramaturgie en utilisant massivement des improvisations avec son instrument le luth ; il s'est inspiré des événements et du cadre cinématographique. En revanche, une musique préexistante (choix de la réalisatrice) peut être une valeur ajoutée importante. Dans ce film, on ne peut pas vraiment parler de musique originale, puisqu'on n'a que quelques morceaux musicaux improvisés avec l'oud joué par Anouar Brahem qui intervient discrètement, imperceptiblement, pour souligner l'absurdité de la situation d'Alia, ainsi que la musique de son album « *Barzakh* » (référence Album ECM 1432) et, pour le générique de fin, de son album *Conte de l'incroyable amour* (référence Album ECM 1457).

Des musiques préexistantes sont empruntées d'Oum Kalthoum (chanteuse, musicienne et actrice égyptienne) – « *Lissa Féker* » et « *Ghannili* » – et de Saliha (chanteuse tunisienne) – « *Fouk E'Chochra* ». Moufida Tlatli se réfère au genre de la comédie musicale égyptienne, avec une référence à la rhétorique classique. La prestation d'une chanteuse ou d'une danseuse alterne avec des regards de spectateurs charmés. Ce choix de la musique d'Oum Kalthoum est justifié par la préférence aristocratique de l'époque.

Le luth ou l'oud, objet-personnage au carrefour du passé et du présent, crée un lien entre tous ceux qu'il concerne, qu'ils en jouent ou non. L'oud est l'un des éléments fondamentaux de la « tunisianité » et de son identité musicale qui se manifeste par l'utilisation de cet instrument et par le choix des morceaux musicaux. La musique d'Anouar Brahem (les improvisations avec l'oud) intervient discrètement, imperceptiblement, pour souligner l'absurdité de la situation d'Alia.

Une des caractéristique du film est « le silence » : le récit cinématographique se construit à la fois sur le dit et le non dit, sur le visible et l'invisible ; ici, la cinéaste excelle à organiser les silences. L'évolution de la musique suit l'évolution du personnage principal Alia, suivant un axe du temps qui est basé sur les flash-backs. Ainsi voit-on le rôle paradoxal que tient la musique : tant dans la vie de l'adolescente que de l'adulte, elle représente à la fois un lieu de liberté et une source d'oppression. Alia trouve dans la musique un refuge en même temps qu'un moyen de protestation.

Dans les deux films, Anouar Brahem s'appuie sur l'évolution du personnage principal, Alia dans *Les silences du palais* et Noura dans *Halfaouine* ; sa démarche de composition dépend du protagoniste. Le point commun entre les deux films est constitué par la présence de l'oud. Il peut y avoir une liaison avec le compositeur puisqu'il est luthiste.

Quelque soit le type de musique utilisée, l'important est ce qui se passe quand on l'emploie au cinéma, ainsi que la relation de la bande son avec le scénario et l'image. D'un autre côté, par ses dimensions sociale, culturelle, idéologique et esthétique, la musique d'Anouar Brahem, à l'instar de toutes les expressions artistiques et culturelles, ne peut se suffire d'une définition, ni se satisfaire d'une lecture ou d'une appréciation univoque et définitive. Elle est multiple, flottante, fluctuante, et en même temps singulière et imposante. Le champ d'investigation qui en découle est par conséquent ambivalent : il est géographique, social, synchronique, diachronique, épistémologique et méthodologique.

Objectifs et corpus

Nous nous baserons sur les deux films tunisiens : *Les silences du palais* de Moufida Tlatli et *Halfaouine* de Farid Boughdir. Nous allons essayer de mettre en évidence la contribution du compositeur Anouar Brahem dans ces deux œuvres. Ces exemples de films nous aident à déterminer la place et à définir l'emploi de la musique de films tunisiens.

Méthodologie

Le travail s'appuie sur une théorie analytique déjà existante, pour aboutir à de nouveaux champs méthodologiques. En se basant sur la méthode de Cano, nous présentons un tableau décrivant la macro-fonction pour faire l'analyse musicale des films *Halfaouine* et *Les silences du palais*. Le tableau présen-

tera un modèle de classement en trois parties de macro-fonctions : motrice-affective, de socialisation et communicative. Le modèle reflète les trois fonctions principales qui sont à l'origine du comportement musical. La fonction de coordination des relations sensorimotrices, la fonction de renforcement de l'ordre social et la fonction d'extériorisation de l'angoisse.

La distinction en trois macro-fonctions n'est toutefois qu'un simple critère d'ordonnement. Certaines fonctions que nous avons insérées dans une catégorie fonctionnelle, pourraient faire partie aussi d'autres catégories :

- La fonction régulatrice instrumentale (classée dans la macro-fonction de socialisation) fait par exemple partie de la macro-fonction communicative ;
- La fonction mnésique (insérée dans la macro-fonction communicative) fait aussi partie de la macro-fonction motrice-affective ;
- La fonction émotive, admise dans la macro-fonction motrice-affective, serait mieux placée dans la macro-fonction communicative, pour en éclairer le rapport avec les fonctions incluses dans cette macro-fonction.

Notre analyse musicale dans les deux films s'appuie sur le personnage principal, Alia dans *Les silences du palais* et Noura dans *Halfaouin*.

Apports et retombées

Dans *Les silences du palais*, la musique préexistante ou empruntée prédomine, par contre *Halfaouine* est caractérisé par une prédominance d'une musique originale. *Les silences du palais* utilise de la musique dite de « variété » de Oum Kalthoum et de Saliha ; il s'agit d'une musique empruntée au répertoire déjà existant (classique ou populaire). Elle est capable de remplir des fonctions parallèles ; elle facilite les connotations historique et contextuelle que renferme chaque morceau de musique ; elle est reconstituée par le spectateur selon son niveau culturel. Les connotations sont mieux comprises si on utilise des morceaux célèbres. Il s'agit de définir le contexte historique, culturel et géographique dans lequel se situe l'histoire.

Dans *Halfaouine* prédomine une musique originale, présentée comme un genre digne de considération, composée dans un mode tunisien qui reflète cette identité culturelle.

Ces musiques ne sont pas des ornements ; elles sont le support essentiel de la signification de la scène. C'est là que réside leur justification dramaturgique. Elles ne sont pas là pour produire uniquement une atmosphère émotionnelle. C'est grâce à l'image cinématographique qu'elles apparaissent comme une atmosphère.

Mots-clés

Anouer Brahem, Halfaouine, Les silences du Palais, musique préexistante, musique originale, leitmotiv, tunisianité et identité.

RÉFÉRENCES

- Adorno (Théodor) et Eisler (Hans), 1972, *Musique de cinéma*. Paris, Édition De l'Arche.
- Berthomieu (Pierre), 2004, *La musique de film, 50 questions*. Paris, Klincksieck.
- Cano (Cristina), 2010, *La musique au cinéma, musique, image, récit*. Rome, Gremese, p. 161-164.

De Mourgues (Nicole), 1994, *Le générique de film*. Paris, Klincksieck, p. 10-13.

Gouja (Mohamed), *Préface du professeur Lazhar Bououny, Le dictionnaire critique des identités culturelles et des stratégies de développement en Tunisie*, Tunis, Le laboratoire de recherches en cultures, nouvelles technologies et développement, p. 25.

Khelil (Hédi), 2007, *L'Abécédaire du cinéma tunisien*. Tunis, Sim-pact, p. 150-306.