

## La musique comme dispositif narratif et esthétique : nouvelles écritures sonores dans le cinéma tunisien contemporain

Yoldez Farida Dhouibi

Doctorante à l'école Supérieure de l'Audiovisuel et du Cinéma  
Université de Carthage, Tunisie

### ABSTRACT

Cet article examine l'évolution de la place de la musique dans le cinéma tunisien contemporain, en particulier après la révolution de 2011. Loin de sa fonction illustrative traditionnelle, la musique devient un dispositif narratif et esthétique central, participant à la construction du sens, à l'exploration des subjectivités et à la mise en scène des tensions sociopolitiques. En mobilisant les apports théoriques de Michel Chion (1990), Claudia Gorbman (1987), Anahid Kassabian (2001) et Holger Schulze (2018), cette étude analyse comment la musique de film transcende son rôle de simple accompagnement pour acquérir des fonctions nouvelles : expression de l'intériorité, création de reliefs dramatiques, structuration du temps et de l'espace sonores, mais aussi incarnation de mutations sociales et identitaires.

À travers l'analyse de films tels que *La Belle et la Meute* (Kaouther Ben Hania, 2017), *Sous les Figue*s (Erige Sehiri, 2021) et *Streams* (Mehdi Hmili, 2021), l'article met en lumière les innovations formelles et fonctionnelles qui caractérisent la bande-son tunisienne contemporaine. Ces œuvres témoignent d'une réinvention des écritures filmiques, où la musique agit comme langage autonome et co-auteur de la narration, tout en offrant une lecture sensible des réalités tunisiennes post-révolutionnaires.

**KEYWORDS :** Musique de film ; cinéma tunisien contemporain ; narration audiovisuelle ; esthétique sonore ; identité sonore ; fonctions narratives de la musique ; post-révolution.

### 1. INTRODUCTION

Depuis la révolution de 2011, le cinéma tunisien traverse une phase de renouvellement esthétique et narratif marquée par l'audace et l'expérimentation. Cette mutation ne se limite pas aux thématiques sociopolitiques abordées par les cinéastes ; elle s'incarne également dans la manière dont les films mobilisent le sonore et la musique. Loin de leur fonction illustrative traditionnelle, ces éléments deviennent désormais des opérateurs centraux de sens, capables de structurer la narration, de refléter les subjectivités et de traduire les tensions sociales d'une société en transformation.

Comme l'a démontré Michel Chion (1990), le son au cinéma agit toujours comme un « ajout de valeur », enrichissant et transformant la perception des images. Claudia Gorbman (1987) souligne de son côté que la musique, même « inaudible », organise le récit et oriente subtilement la réception spectatorielle. Ces apports fondateurs trouvent des prolongements dans les travaux contemporains d'Anahid Kassabian (2001), qui met en avant le rôle de la musique dans l'identification émotionnelle, et de Holger Schulze (2018), pour qui l'écoute est une expérience incarnée et identitaire. Ces perspectives permettent d'appréhender la musique de film non plus comme simple accompagnement, mais comme un véritable dispositif narratif et esthétique.

Dans le contexte tunisien, cette reconfiguration est manifeste. Des films tels que *La Belle et la Meute* (Kaouther Ben Hania, 2017), *Sous les Figue*s (Erige Sehiri, 2021) et *Streams* (Mehdi Hmili, 2021) révèlent comment la musique structure la temporalité, crée des reliefs dramatiques, incarne l'intériorité des personnages et traduit des tensions sociopolitiques post-révolutionnaires. Ces œuvres témoignent d'une réinvention des écritures filmiques où la bande-son devient langage autonome et co-auteur de la narration.

La question centrale de cet article est d'explorer dans quelle mesure la musique dans le cinéma tunisien contemporain participe-t-elle activement à la narration et à la construction visuelle du film, au point de devenir un langage artistique autonome, dépassant sa fonction illustrative traditionnelle ?

Ce travail repose sur l'hypothèse que la musique dans le cinéma tunisien contemporain ne se limite plus à un rôle secondaire, mais s'impose comme un dispositif actif, cumulant quatre dimensions essentielles :

1. **Narrative** : en acquérant de nouvelles fonctions, elle exprime l'intériorité, génère des tensions dramatiques et subvertit les codes classiques.
2. **Formelle** : par l'intégration de musiques hybrides, électroniques, ou du silence comme matière sonore, elle réinvente l'esthétique filmique.
3. **Socioculturelle** : en reflétant les fractures identitaires et politiques de la Tunisie post-2011, elle agit comme un miroir critique des réalités sociales.
4. **Synergique** : par l'interaction avec l'image et le récit, elle dépasse l'illustration pour créer une véritable synergie créative.

Pour démontrer cette évolution, l'article sera structuré en trois volets. Le premier chapitre reviendra sur les fonctions classiques de la musique de film et leur dépassement dans le contexte tunisien contemporain. Le second analysera les nouvelles fonctions narratives de la musique à travers des études de cas telles que *La Belle et la Meute* et *Amel et Les Fauves*. Enfin, le troisième chapitre examinera les innovations formelles et sonores — silence, hybridation, musiques électroniques — dans des films récents comme *Streams* et *La Belle et la Meute*.

Ainsi, il s'agira de montrer que la musique, loin d'être un simple ornement sonore, constitue désormais un langage artistique autonome, un outil narratif essentiel et un vecteur de mémoire et d'identité dans le cinéma tunisien contemporain.

## Chapitre 1 – Repenser la bande-son dans le cinéma tunisien contemporain

### 1.1. Les fonctions classiques de la musique au cinéma : au-delà de l'illustration

Depuis ses origines, le cinéma a accordé à la musique un rôle déterminant, mais souvent perçu comme secondaire ou « décoratif ». Dans le cinéma classique hollywoodien, comme l'a montré Claudia Gorbman « la musique est conçue comme inaudible elle accompagne l'image sans attirer l'attention sur elle-même, organise la continuité du récit et amplifie les émotions, tout en restant soumise à la logique visuelle »<sup>1</sup>. De son côté, Michel Chion a défini la musique comme un « ajout de valeur, soulignant qu'elle intensifie et modifie la perception des images, en produisant un sens qui n'est pas intrinsèquement contenu dans celles-ci »<sup>2</sup>.

Ainsi, dans le cinéma mondial comme dans le cinéma tunisien des décennies précédant 2011, la fonction de la musique se limitait souvent à une dimension illustrative : installer une atmosphère, souligner une émotion, rythmer l'action. Elle remplissait essentiellement une fonction de support. Toutefois, cette conception classique, bien qu'efficace, tend à réduire la bande-son à un simple outil au service de l'image, sans lui reconnaître une véritable autonomie esthétique.

### 1.2. La spécificité du contexte tunisien contemporain

La révolution de 2011 a marqué une rupture profonde dans la société tunisienne, et le cinéma en a été le reflet direct. Cette période de transition démocratique a donné naissance à une génération de cinéastes qui, libérés en partie des contraintes institutionnelles et censurales, ont expérimenté de nouveaux langages filmiques. Dans ce contexte, la bande-son a acquis une importance inédite.

Alors que les films tunisiens des années 1970 à 1990 se caractérisaient par une économie de moyens qui limitait souvent l'usage de la musique, Victor Bachy précise : « En Tunisie comme partout ailleurs, le cinéma n'occupe pas un secteur fermé, indépendant du reste de la vie. Comme industrie et comme commerce, il est étroitement lié à la conjoncture économique et à ses implications nationales et internationales. Comme porteur de message et véhicule d'idées, il se situe à la fois dans la ligne des traditions islamiques et au carrefour des idéologies africaines, arabes et occidentales, conservatrices ou progressistes. »<sup>3</sup>

---

• <sup>1</sup> Claudia, Gorbman. *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press, 1987, p. 42.

• <sup>2</sup> Michel. Chion. *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. Éditions Nathan, 1990, p. 33.

<sup>3</sup> Victor. BACHY, *Le cinéma de Tunisie 1957-1977*, Tunis, Société Tunisienne de Diffusion, 1978, p. 38.

La période contemporaine révèle un investissement accru dans le sonore. La musique n'est plus simplement pensée comme accompagnement ; elle devient un élément constitutif de l'écriture filmique. Comme le souligne Anahid Kassabian « la musique de film a la capacité d'impliquer le spectateur dans un processus d'identification émotionnelle, de l'immerger dans une subjectivité »<sup>4</sup>. Les réalisateurs tunisiens mobilisent aujourd'hui cette fonction pour traduire des expériences intérieures, mais aussi pour rendre sensibles les fractures sociales et politiques.

### 1.3. De la fonction illustrative à la fonction créative : vers une esthétique sonore incarnée

Dans le cinéma tunisien contemporain, la musique se libère progressivement de son rôle traditionnel d'illustration pour devenir un langage autonome, porteur de sens et d'esthétique. Comme le rappelle Holger Schulze « l'écoute n'est jamais un acte neutre : elle engage le corps, la mémoire et la culture de celui qui perçoit »<sup>5</sup>. Dans cette perspective, la musique au cinéma ne saurait être réduite à un ornement sonore ; elle doit être pensée comme un dispositif créatif qui participe activement à l'élaboration de la narration et à l'expérience sensorielle du spectateur.

Trois dynamiques caractérisent cette transformation :

- **Un usage sélectif de la musique**, qui n'apparaît plus en continu mais de façon ponctuelle, créant des reliefs dramatiques. L'absence volontaire de musique devient aussi signifiante que sa présence, et chaque intervention sonore prend une valeur narrative accrue.
- **L'intégration du silence comme élément expressif**. Loin d'être une simple absence, le silence devient une composante dramaturgique, générant des suspensions de temps, des moments de tension extrême ou des respirations narratives. Michel Chion<sup>6</sup> a montré que le silence, en cinéma, n'existe jamais totalement : il est toujours peuplé de micro-sons, de respirations, de bruits résiduels. Les cinéastes tunisiens exploitent cette richesse pour créer une dramaturgie de l'écoute.
- **Une hybridation des styles**. L'usage de musiques électroniques, de fusions interculturelles ou de sons expérimentaux traduit une volonté de rupture avec les traditions classiques. Ces choix manifestent un désir d'inscrire la bande-son dans une modernité esthétique qui reflète la pluralité et les contradictions de la société tunisienne post-2011.

Ces stratégies ne visent pas simplement à soutenir l'image : elles construisent une expérience audiovisuelle inédite, où la musique participe à la structuration du récit et à l'expression d'une identité cinématographique en mutation.

Les films contemporains confirment cette évolution. Dans *La Belle et la Meute* (Kaouther Ben Hania, 2017), la musique intervient de façon fragmentaire et mesurée, alternant avec des plages de silence. Lors des séquences situées dans la clinique, les cordes graves en col legno battuto (frappées avec le bois de l'archet) instaurent une atmosphère funèbre qui scande la marche de Mariem et annonce le drame. Ces choix renforcent l'état psychologique du protagoniste : le silence oppressant devient aussi expressif que la musique elle-même, produisant un sentiment de vertige et d'instabilité. La bande-son agit ici comme catalyseur narratif, modulant l'intensité dramatique et traduisant l'intériorité du personnage.

De même, dans *Amel et Les Fauves* de (Mehdi Hmili, 2017), La musique augmente les moments de tension, de joie, de tristesse et d'introspection, renforçant le lien du public avec les personnages et leurs expériences.

La musique peut dépasser l'accompagnement pour devenir vecteur de mémoire et de résonance émotionnelle. Les motifs musicaux fonctionnent comme des leitmotifs, prolongeant et amplifiant la quête identitaire et la douleur des personnages. La musique ne double pas l'image, elle la complexifie : elle offre une lecture supplémentaire du récit, donnant accès à l'intime et à la persistance des traumatismes.

## Chapitre 2 – Les nouvelles fonctions narratives de la musique dans le cinéma tunisien contemporain

### 2.1. La musique comme dispositif narratif

---

<sup>4</sup> Kassabian, A. (2001). *Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Routledge

- <sup>5</sup> Holger, Schulze, *The sonic persona : An anthropology of sound*. Bloomsbury Academic, 2018, p42.
- <sup>6</sup> Michel Chion, *L'Audio-Vision. Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990, p. 98.

Dans le cinéma contemporain, la musique ne se limite plus à colorer l'image : elle participe activement à la narration. Comme le souligne Michel Chion « le son au cinéma peut faire voir, c'est-à-dire donner forme à ce qui n'est pas visible à l'écran »<sup>7</sup>. La musique devient ainsi un outil de construction dramatique et psychologique. Un exemple marquant est celui de *La Belle et la Meute* (Kaouther Ben Hania, 2017). Le film raconte l'errance nocturne de Mariem, victime d'un viol, à travers une mise en scène tendue et oppressante. La musique y intervient de manière fragmentaire, souvent en contrepoint du silence. Dans certaines séquences, notamment celles situées dans le commissariat, des cordes graves jouées en col legno battuto (percussion des cordes avec le bois de l'archet) créent une atmosphère de marche funèbre. Ce choix sonore inscrit la trajectoire de Mariem dans une dramaturgie tragique, où chaque pas est scandé par la musique. La bande-son, par son intervention ciblée, ne se contente pas d'illustrer : elle annonce, intensifie et parfois même détourne le sens de la scène.

De manière analogue, dans *Amel et Les Fauves* (Mehdi Hmili, 2021), la partition composée par Amine Bouhafa dépasse l'accompagnement pour devenir un véritable vecteur narratif. Les motifs récurrents fonctionnent comme des leitmotivs qui traduisent la mémoire, l'angoisse et l'espérance des personnages. La musique ne double pas simplement les émotions visibles à l'écran ; elle les prolonge, les nuance et en propose une lecture supplémentaire. On retrouve ici ce que Claudia Gorbman<sup>8</sup> appelle la fonction « interprétative » de la musique de film, capable de guider le spectateur vers une compréhension affective de l'intrigue.

Le pouvoir que la musique a par rapport au film, c'est qu'elle rajoute une troisième dimension, est capable de faire apparaître ce qu'on ne voit pas à l'écran. Elle accompagne le spectateur pour l'aider à s'intégrer à l'intérieur du film, et le laisser avec la liberté d'interpréter ce qui n'est pas illustré à l'image.

## 2.2. La musique comme miroir des tensions et vecteur de subjectivité

Dans le cinéma tunisien post-révolutionnaire, la musique dépasse sa fonction illustrative pour devenir le miroir d'une société fragmentée et d'individualités en crise. Comme le rappelle Anahid Kassabian « la musique de film engage toujours des processus d'identification : elle relie l'expérience spectatorielle aux tensions qui traversent la diégèse, créant une médiation affective entre le récit et le spectateur. »<sup>9</sup>.

Dans *Amel et Les Fauves* (Mehdi Hmili, 2021), La partition alterne entre deux catégories de musiques :

- 1- Une musique originale d'Amine Bouhafa, confinée au tout début du film et à la fin plus deux leitmotivs.
- 2- Des musiques (d'ambiance) préexistantes empruntées à des artistes comme Hedi Donia.

Toute l'histoire est vue à travers Amel et son fils Moumen, la musique de même suit notre personnage principal. La musique venait adoucir le caractère violent, rajouter, sublimer un peu plus le caractère poétique.

C'est à la fois une question d'intellect et d'émotion des messages qui fait une orientation artistique générale des couleurs locales d'une identité sonore thématique évocatrice et des textures électroniques, produisant une hybridation sonore qui reflète la dualité d'une Tunisie oscillant entre traditions et modernité, mémoire et rupture.

Ce contraste musical incarne la précarité sociale et psychologique qui marque la trajectoire d'Amel, protagoniste en quête de son fils.

Les silences soudains, les crescendos dissonants et les ruptures rythmiques traduisent non seulement son désarroi intime mais aussi l'instabilité collective d'un pays encore en transition. La musique devient ainsi métaphore de l'incertitude, rendant audible une fragilité identitaire à la fois individuelle et sociale.

Dans *Sous les Figs* (Erige Sehiri, 2021), la fonction musicale est plus discrète mais non moins signifiante. Ce ne sont pas des partitions traditionnelles qui dominent, mais les sons du quotidien : bruissements de feuillage, éclats de voix, chuchotements, silences prolongés. Ces éléments acquièrent une valeur musicale, transformant la matière sonore en langage narratif. Le film illustre ce que Holger Schulze appelle « l'écoute incarnée la perception des gestes et des environnements se fait expressive, traduisant une temporalité suspendue et les incertitudes d'une jeunesse en quête d'avenir »<sup>10</sup>. Ici, la musique n'est pas « ajoutée » : elle naît du réel et poétise le quotidien, en inscrivant les personnages dans une expérience sensorielle qui devient, à elle seule, vecteur narratif.

---

<sup>7</sup> Ibid, p 63.

• <sup>8</sup>Claudia, Gorbman, *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press, 1987 p. 42.

<sup>9</sup> Anahid, Kassabian, *Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Routledge, 2001, p65.

<sup>10</sup> Holger, Schulze, *The sonic persona: An anthropology of sound*. Bloomsbury Academic, 2018, p 42.

Au-delà de cette fonction de miroir social, la musique joue également un rôle déterminant dans la construction de la subjectivité. Elle devient un outil d'accès à l'intériorité des personnages, prolongeant ou contredisant leur expression visuelle. Dans *La Belle et la Meute* (Kaouther Ben Hania, 2017), les alternances entre silence oppressant et éclats musicaux traduisent l'état psychologique de Mariem, victime d'un viol et confrontée à l'injustice institutionnelle. Le spectateur est invité non seulement à voir la violence subie, mais à l'entendre : le silence devient alors le signe sonore d'une oppression intériorisée, tout autant qu'un espace dramatique de tension extrême.

Dans *Amel et Les Fauves*, la musique fonctionne comme mémoire sonore : elle accompagne Amel dans sa quête, non pas en redoublant son désespoir de manière illustrative, mais en le modulant par des variations thématiques. Ces motifs récurrents constituent une ligne mélodique fragile qui oscille entre douleur intime et résistance ténue. Le spectateur accède ainsi à une subjectivité en mouvement, instable mais persistante, où la musique agit comme trace, mémoire et souffle vital.

En somme, qu'il s'agisse de *La Belle et la Meute*, *Amel et Les Fauves* ou de *Sous les Figs*, la musique au cinéma tunisien contemporain articule deux fonctions indissociables : elle reflète les fractures sociales et identitaires tout en donnant accès aux zones intimes de la subjectivité. Elle ne se contente plus de soutenir la diégèse ; elle devient une forme d'écriture autonome qui traduit, dans un même geste, le politique et l'intime, l'extérieur et l'intérieur.

### Chapitre 3 – Innovations formelles et esthétiques sonores

#### 3.1. Hybridations et ruptures formelles

Le cinéma tunisien contemporain se distingue par une volonté d'expérimentation sonore. Les cinéastes mobilisent des registres musicaux variés, allant de la partition orchestrale classique aux textures électroniques, en passant par des fusions interculturelles. Cette hybridation, loin d'être un simple effet de style, traduit une recherche esthétique qui inscrit la musique dans une logique d'innovation.

La partition de *La Belle et La Meute* instaure d'emblée une atmosphère très morose avec un motif à cordes répétitif, qui semble évoquer l'espoir la musique aussi a une forme d'engagement, lorsqu'elle rend au personnage sa sensualité. La jeune femme s'est faite arracher sa féminité, et la musique lui rend .L'espoir est personnalisé dans la partition par des instruments cristallins, comme le Cristal Baschet, ou des cordes au timbre moderne, avec des techniques empruntées à la musique contemporaine... des cloches, des guitares préparées, jouées avec des archers. Cela crée une sorte de textures. Mais ces émotions s'expriment de manière très pudique et rare, finalement, car vous privilégiez le jeu des acteurs et les silences.

Dans *Amel et Les Fauves* (Mehdi Hmili, 2021), la bande-son conjugue des éléments thématiques et des nappes électroniques dissonantes. Cette rencontre de deux univers sonores crée une esthétique fragmentée qui reflète les contradictions de la société tunisienne contemporaine. Comme le souligne Jonathan Sterne<sup>11</sup> (2003), le sonore n'est jamais neutre : il inscrit les corps et les cultures dans une temporalité historique. La musique d'*Amel et Les Fauves* participe de cette inscription en donnant à entendre une Tunisie à la fois enracinée dans une mémoire et projetée dans une modernité incertaine.

#### 3.2. Le silence comme matériau expressif

Une innovation notable réside dans l'usage du silence. Plutôt qu'une absence, il devient un élément dramatique à part entière. Michel Chion rappelle que « le silence, au cinéma, n'existe jamais réellement : il est toujours perçu en relation avec les bruits résiduels, les respirations ou les micro-sons qui subsistent. »<sup>12</sup>.

Dans *La Belle et la Meute*, le silence accompagne les moments de suspension et amplifie la tension dramatique. La musique, à un moment, prend la voix des personnages, c'est elle qui raconte, c'est elle qui fait le dialogue, et après elle va disparaître et les dialogues vont y apparaître. Donc ça crée ce sentiment de distance, de bulles et d'isolement des personnages dans une certaine bulle un peu charnelle de tous ces sons de boîtes de nuit, on y est avec eux, on est uniquement avec eux, on a même tendance à oublier quand on est dans une boîte de nuit. Ça crée ce sentiment d'isolement.

Dans *Amel et Les Fauves*, il surgit après un crescendo, créant une rupture brutale qui intensifie l'angoisse du protagoniste. Enfin, dans *Sous les Figs* (Erige Sehiri, 2021), le silence est intégré à la texture sonore du

---

• <sup>11</sup> Jonathan, Sterne, *The audible past : Cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press, 2003, p 75.

<sup>12</sup> Michel Chion, *La musique au cinéma*. Fayard. Paris, 1995, p. 49.

quotidien : il permet de ralentir le récit et de transformer des gestes banals en moments de densité poétique. Ce travail sur le silence illustre une esthétique sonore où la temporalité est modulée par la dynamique entre absence et présence, continuité et rupture. Dans ce film c'est l'économie de ces interventions qui sera extra ordinaire. La modestie, il ya que trois intervention de la musique qui met chaque fois un instrument en valeur un coup c'est la trompette, un coup c'est le violoncelle. Et c'est formidable parce que ne n'interrompt pas la base de film c'est une forme d'héritage qui ce prend de Rohmer. C'est à dire c'est un film dans lequel les ouvriers d'agricoles des ouvrières s'assoit et par là chez Rohmer. Et là ce qu'elle fait Erige la cinéaste c'est prendre votre travail et le mettre une valence de plus en ce film c'est comme la beauté de la lumière sur les beautés des visages elle c'est offrir la beauté de la musique.

### 3.3 L'écoute du quotidien, la musicalité des gestes et la dimension politico-poétique du sonore

Dans *Sous les Figues* (Erige Sehiri, 2021), l'innovation sonore ne repose pas sur une partition musicale traditionnelle, mais sur la capacité des sons du quotidien à acquérir une valeur musicale et narrative. Les bruissements de feuilles, les éclats de rire, les voix fragmentées ou encore les silences prolongés composent une trame sonore qui dépasse la simple captation réaliste pour devenir un véritable dispositif esthétique.

La réalisatrice dépeint une journée de labeur agricole étouffée par la chaleur estivale, dans un contexte de marivaudage, une danse des envies entre de jeunes travailleuses et travailleurs qui cueillent les fruits. Ce long-métrage est imprégné du soleil tunisien et de la musique subtile d'Amine Bouhafa. qui affirme « *Sur ce film, il fallait respecter les dialogues, être minimaliste non seulement dans la composition mais aussi dans l'occurrence de la musique nous explique le compositeur. il fallait continuer à entendre les bruits de cette nature, dans un film qui avait une musicalité inhérente à lui. Il fallait suivre la chorégraphie des corps* »

Avec trois interventions, à chaque fois qu'elle serait là, on allait vraiment s'en rendre compte. Il fallait écrire une sorte de flux musical tout en retenue. La musique apparaît dans les moments où il n'y a pas de dialogues, pour chapitrer, pour donner un rythme narratif, pour structurer les jalons du film. Il y avait une volonté de retenue musicale, avec très peu d'instruments, une trompette avec une contrebasse, quasiment pas de mélodies. C'est plus un choix de couleurs qu'un choix thématique.<sup>13</sup>

Un film très particulier minimaliste proposition nouvelle la vision de cinéma hommage des femmes métaphore des pays la capacité de l'être humain de crée des moments de liberté.

Ce choix rejoint ce qu'Anahid Kassabian<sup>14</sup> identifie comme l'une des fonctions essentielles de la musique et du son au cinéma : engager le spectateur dans un processus d'identification émotionnelle en l'insérant dans une expérience sensorielle intime. Ici, le spectateur n'est pas seulement spectateur d'images, mais auditeur d'un monde en vibration.

Cette approche fait de la musicalité des gestes quotidiens une ressource expressive. Les sons les plus anodins une branche qui se brise, un souffle, un rire collectif sont élevés au rang de motifs poétiques, transformant les interactions sociales en une forme de partition sonore implicite. Le paysage sonore ne se réduit plus à un décor mais devient langage, exprimant la temporalité suspendue d'une jeunesse tunisienne qui oscille entre insouciance fragile et inquiétudes existentielles.

L'écoute devient ici un mode de perception critique, qui dépasse l'illustration pour révéler les affects et les tensions latentes d'une communauté en quête de sens. Cette innovation sonore porte aussi une dimension politique. Comme la noté Marie Thompson<sup>15</sup> que les sons dits « indésirés » — bruits, dissonances, interruptions — peuvent être mobilisés comme vecteurs de critique et de résistance. Dans le cinéma tunisien contemporain, cette perspective s'incarne de manière contrastée.

---

<sup>13</sup> <https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/l-invite-du-jour/amine-bouhafa-compositeur-et-carole-desbarats-directrice-artistique-des-rencontres-havre-series-2819653>.

- <sup>14</sup> Anahid, Kassabian, *Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Routledg, 2001, p65.
- <sup>15</sup> Marie, Thompson, *beyond unwanted sound: Noise, affect and aesthetic moralism*. Bloomsbury Academic, 2017, p, 32.

Dans *Amel et Les Fauves* (Mehdi Hmili, 2021), la collision entre une le combat de l'héroïne victime dans le film sert à la construction musicale de films. Puisque la musique est une sorte de langage universel de respiration, elle partage un message universel qui sert le film. Elle rajoute une richesse. Une société en crise, le bruit y devient métaphore du chaos et de la fragmentation, un dispositif sonore qui met en tension l'expérience spectatorielle elle-même.

Mehdi Hmili déclare : « le film est engagé politiquement parce que je suis un peu le porte-drapeau de cette catégorie sociale dont j'ai fait partie et que je connais intimement. J'avais besoin de témoigner et d'être la voix de ceux qui n'en ont pas, que l'on n'entend jamais, on ne les filme jamais dans le cinéma tunisien. C'est rare de voir un film sur ce sujet réalisé par quelqu'un qui l'a vécu lui-même. »<sup>16</sup>.

À l'inverse, *Sous les Figues* propose une épure sonore fondée sur la musicalité des gestes et des silences, qui expriment une forme de résistance poétique. Le film traduit ainsi la volonté d'une jeunesse d'habiter le présent autrement, en réinventant ses espaces de liberté à travers la mise en valeur d'un quotidien sonore fragile et éphémère. Loin de neutraliser la charge politique, cette poétique du sonore en propose une déclinaison subtile : l'acte même de prêter attention au bruissement du monde devient un geste critique, une manière d'affirmer que l'écoute peut être un outil d'émancipation.

Ainsi, qu'il s'agisse de l'excès sonore dissonant d'*Amel et Les Fauves* ou de la délicate musicalisation du quotidien dans *Sous les Figues*, les films tunisiens post révolutionnaires montrent que la bande-son n'est pas seulement esthétique mais aussi politique. Elle traduit les tensions sociales, met en scène l'instabilité identitaire et esquisse de nouveaux horizons de résistance poétique. En cela, elle confirme que le cinéma tunisien contemporain fait de la sonore un langage critique et créateur, au cœur de la narration et de l'expérience spectatorielle.

## 2. CONCLUSION GENERALE

L'analyse menée à travers cet article confirme que la musique occupe désormais une place déterminante dans le cinéma tunisien contemporain. Loin de son rôle illustratif traditionnel, elle s'affirme comme un véritable dispositif narratif et esthétique, co-auteur du récit filmique et acteur à part entière de la construction de sens. Les films étudiés — *La Belle et la Meute* (2017), *Amel et Les Fauves* (2017), et *Sous les Figues* (2021) montrent que la musique n'est plus un simple accompagnement, mais un langage autonome, capable de traduire l'intériorité des personnages, d'incarner les fractures sociales et de structurer la temporalité et l'espace filmique.

Cette évolution témoigne d'un double mouvement. D'une part, les cinéastes tunisiens, libérés après 2011 de certaines contraintes institutionnelles, explorent des formes sonores audacieuses : hybridation entre musiques orchestrales et électroniques, usage dramaturgique du silence, musicalisation des gestes et du quotidien. D'autre part, ces innovations s'inscrivent dans un horizon plus large, celui des sound Studies, qui envisagent la sonore comme une dimension critique et poétique de l'expérience esthétique.

La musique et le son deviennent ainsi des opérateurs de mémoire, d'identité et de résistance. Ils permettent au cinéma tunisien post- révolutionnaire de refléter les tensions sociales et politiques tout en offrant une expérience sensorielle singulière au spectateur. En ce sens, la bande-son dépasse son statut d'ornement pour devenir un espace de création autonome, un lieu où se jouent de nouvelles écritures filmiques et de nouvelles formes de subjectivité.

En ouvrant de telles perspectives, le cinéma tunisien contemporain invite à repenser le rôle de la musique et du son dans les cinémas maghrébins et mondiaux. Ces expérimentations sonores révèlent que le cinéma n'est pas seulement une affaire d'images, mais un art profondément auditif, où l'écoute et la musique participent à la construction des récits et à l'élaboration des imaginaires collectifs.

### Bibliographie

1. Abbate, C. (1991). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*. Princeton University Press.
2. Chion, M. (1990). *L'audio-vision: Son et image au cinéma*. Éditions Nathan.
3. Chion, M. (1995). *La musique au cinéma*. Fayard.
4. Gorbman, C. (1987). *Unheard melodies: Narrative film music*. Indiana University Press.

---

<sup>16</sup> Rencontre avec Mehdi Hmili par l'auteur.

5. Kassabian, A. (2001). *Hearing film: Tracking identifications in contemporary Hollywood film music*. Routledge.
6. Master Class Amine Bouhafa LA SACEM, Cannes, Mai, 2022.
7. Schulze, H. (2018). *The sonic persona: An anthropology of sound*. Bloomsbury Academic.
8. Sterne, J. (2003). *The audible past: Cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press.
9. Sterne, J. (2012). *MP3: The meaning of a format*. Duke University Press.
10. Thompson, M. (2017). *Beyond unwanted sound: Noise, affect and aesthetic moralism*. Bloomsbury Academic.

**Filmographie (issue du texte de l'article)**

11. **La Belle et la Meute** (*Beauty and the Dogs*), réalisé par Kaouther Ben Hania, Tunisie/France, 2017.
12. **Amel et les Fauves**, réalisé par Mehdi Hmili, Tunisie, 2021.
13. **Sous les Figs**, réalisé par Erige Sehiri, Tunisie, 2021.