



Musiques des animations télévisuelles tunisiennes. Une inscription générique superflue ou une création spécifique fonctionnelle ?

Music in Tunisian Television Animations: Superfluous Generic Labeling or Functional Creative Specificity?

Imed GHDEMSI

I.S. Musique. Université de Sousse, Tunisie
kelmabehia@hotmail.com

Date de réception : 13/09/2024

Date d'acceptation : 27/04/2025

Date de publication : 31/05/2025

Résumé :

La présence de musique dans l'animation télévisuelle tunisienne, malgré la rareté des exemples, représente une composante indispensable à la genèse des œuvres (Jaumain & Vandembulcke, G. 1988) La présence de musique dans les œuvres animées est une réponse extra textuelle de la création audiovisuelle, qui génère un discours binaire dans lequel la musique joue un rôle actif par son son. (Besse-Guenneteau. 1997) Deuxièmement, la musique dans le genre animé cherche dans la musique et son discours un complément problématique à son monde plastique. L'expérience tunisienne dans le genre de l'animation introduit ainsi la musique avec une relative spécificité fonctionnelle. Sur la base de cette projection, si l'animation tunisienne et sa musique appartiennent à un ordre exogène du genre audiovisuel, rappelant toutes les formes issues du cinéma, de la télévision, de la publicité, NTIC, etc., la présence de musique expose certainement un lieu et une fonction confirmés et définis. Avec l'affirmation d'une inscription dans cette forme de télévision spécifique, le contexte tunisien répond-il à un usage exceptionnel et spécifique ? A partir des quelques exemples de filmographie de l'animation tunisienne, quelle place et quelle fonction la musique joue-t-elle dans le discours des œuvres ? Suite à un ensemble de fonctions pour la musique, en relation avec les fonctions de Jakobson du discours verbal, qui est largement utilisé dans différentes formes cinématographiques (Hémery & Chevailler, G. 2010), peut-on affirmer les mêmes fonctions pour l'animation télévisuelle tunisienne ?

Mots clés : Musique ; Animation télévisée ; Fonction ; Télévision tunisienne. Audiovisuel

Abstract:

The presence of music in Tunisian television animation, despite the scarcity of examples, represents an indispensable component in the genesis of the works (Jaumain & Vandembulcke, G. 1988) The presence of music in animated works is a response to the extra-textual nature of audiovisual creation, which generates a binary discourse in which music plays an active part through its sound. (Besse-Guenneteau. 1997) Secondly, music in the animated genre seeks in music and its discourse a problematic complement for its plastic world. Thus, the Tunisian experience in the animation genre introduces music with a relative functional specificity. On the basis of this projection, if Tunisian animation and its music belong to an exogenous order of the audiovisual genre, reminiscent of all the forms stemming from cinema, television,

Auteur correspondant(e): Imed GHDEMSI, **E-mail:** kelmabehia@hotmail.com

Musiques des animations télévisuelles tunisiennes. Une inscription générique superflue ou une création spécifique fonctionnelle ?

advertising, NTCl, etc., the presence of music certainly exposes a confirmed and defined place and function.

With the assertion of an inscription in this specific television form, does the Tunisian context respond to an exceptional and specific use?

From the few examples in the filmography of Tunisian animation, what place and what function does music play in the discourse of the works?

Following a set of functions for music, in relation to Jakobson's functions of verbal discourse. R., which is used extensively in different filmic forms (Hémery & Chevailler, G. 2010), can we undertake the same functions for Tunisian television animation?

Key Words: Music, Tv Animations, Animated Series Credits, Music function.

Introduction :

La présence de la musique dans la forme d'animation télévisuelle tunisienne, en dépit de la rareté des exemples, représente une composante indispensable dans la genèse des œuvres. (Jaumain & Vandenbulcke, G.1988). Ceci s'appuie sur un ensemble de lectures intertextuelles qui donne à la musique une place et une fonction dans les différentes formes audiovisuelles. La présence de la musique dans les œuvres d'animations répond à la fois, à l'inscription extra textuelle de la création audiovisuelle qui génère un discours binaire dont la musique prend une part active à travers son déroulement sonore. (Besse-Guenneteau. 1997)

Ensuite, la musique dans le genre d'animation cherche dans la musique et son discours un complément problématique pour son monde plastique. Aussi, l'expérience tunisienne dans le genre d'animation introduit la musique avec une spécificité fonctionnelle relative.

Toutefois, au-delà de cette spécificité tunisienne, les œuvres télévisuelles proposent dans leur création quelques points assez importants, indispensables pour une lecture fiable et objective de son contenu. Dans ce sens, le présent écrit propose d'exposer quelques concepts et idées dans une première partie qui cherche à éclairer l'opacité concernant le genre Animation, par rapport au genre télévisuel général. Cette partie permet d'avoir un appui théorique pour la lecture de l'exemple de la deuxième partie. En effet, il s'agit pour cette étape conceptuelle de faire un détour sur le caractère binaire qui détermine le genre audiovisuel. Il s'agit dans cette étape de souligner le caractère visuel des œuvres, le continu et l'action filmique dans les œuvres. Également, il s'agit de mettre en gras la définition de l'ordre sonore dans ce genre Animation dans lequel on définit séparément : voix, musique et bruitage.

Dans une deuxième partie, cet écrit propose une lecture appliquant les éléments de la première partie, à savoir le caractère binaire de l'œuvre étudiée dans son contexte télévisuel, toute en s'intéressant sur la place et la fonction de la musique en suivant les axes problématiques et hypothèses. Le sujet exemple, soit le Sitcom 2050, dans la forme Animation dans le contexte tunisien. Dans cette partie on propose de s'arrêter sur la musique de l'exemple et une préalable spécificité tunisienne dans la genèse. Il faut dire que cette approche se place dans un ordre théorique et d'analyse et ne cherche pas dans l'état des lieux remarquable de la rareté des exemples dans l'ordre local tunisien.

A partir de cette projection, si l'animation tunisienne et sa musique adhèrent à un ordre exogène du genre audiovisuel, qui rappelle l'ensemble des formes issues du cinéma, télévision, publicité, NTCl, etc., comme propose d'entreprendre la première partie, comment se dresse la présence de la musique, qu'elle place et qu'elle fonction ?

Avec l'affirmation d'une inscription à ce genre télévisuel précis, le contexte tunisien répond-il à un usage exceptionnel et spécifique ?

Suite à un ensemble de fonctions de la musique, en rapport avec les fonctions du discours verbal de Jakobson. R., très fort utilisé dans les différentes formes filmiques, (Hémery & Chevailler, G., 2010) peut-on entreprendre les mêmes fonctions pour l'animation télévisuelle tunisienne ?

Première partie : L'animation, une écriture binaire.

« On définit généralement la visibilité comme la simple qualité pour un objet d'être vu plus ou moins nettement dans un espace donné. » (Tardy. 2007) Loin d'être une qualité innée, la visibilité de la musique se donne par une présence dans des contextes, des médiations et des supports ainsi qu'à une inscription générique qui adviennent à donner une image au son. D'ailleurs, la visibilité en rapport avec la musique part d'une simple exposition minime d'un air de chant dans une rencontre familiale filmé par la caméra d'un téléphone pour aller jusqu'à une possibilité d'avoir des millions de vues sur Internet. (Bastard, Bourreau, M., & Moreau. F. 2012) Maintenant, si l'importance de la visibilité se présente comme un fait de réalité pour la musique et se confirme par un système quantitatif en croisement avec les NTCI et l'intermédialité, l'image de la musique expose un discours bien défini. En fait, l'analyse des genres télévisuels permet de dégager que l'image dans lesquelles la musique s'interfère propose des composantes d'ordre visuel et d'autres d'ordre filmique. (Vanoy & Golio-Lété, A.1992) La différence entre ces deux rebords de l'image, réside dans le cadrage effectué par la caméra. En effet, pour différencier le contenu des images on a intérêt à séparer le contenu du défilement des œuvres par souligner le contenu visuel par le fait de figurer un référent, réel ou non. (Aumont, Bergala, A. Marie, M. & Vernet, M. 2021) L'ensemble de ces référents convergent dans les différents éléments constitutifs de l'image : personnages, décors, accessoires, textes, couleurs, lumières, etc.

Le deuxième volet de l'image de la musique concerne l'écriture dite filmique. Celle-ci fait référence aux éléments capturés par la caméra et son contexte technique et qui cadrent les éléments visuels. (Vallet. 2019) « *La caméra est l'outil essentiel du langage cinématographique. Grâce à celle-ci, le cadrage devient le tout premier vecteur de ce langage. Intimement lié aux notions de champ/hors-champ, place de la caméra, valeur de plan, et autres angles de prise de vues, le cadrage – et donc le cadre de l'image – est le principe essentiel et fondamental par lequel le cinéaste va pouvoir s'exprimer.* » (Vallet, 2019) En fait, le cadrage change la définition des composantes visuelles en créant un langage, une histoire, un discours, préconçu et suite aux choix de la mise en champs et de la volonté d'introduire ou d'extraire des éléments visuels. Cela dit, suivre l'enchaînement des images permet d'avoir, à travers le langage filmique, une histoire et une énonciation qui s'ajoute aux autres composantes de l'image et du son. Il faut dire à ce stage que ce côté image unit à la fois deux lignages complémentaires dans le champ de caméra, bien qu'on peut ajouter quelques éléments qui se rapportent au champ de l'intrigue dressée et exposée par le contexte télévisuel. La ligne visuelle et la ligne filmique permettent de dégager l'ensemble des intentions des créateurs traduit à travers le langage audiovisuel. Cependant, ces intentions restent manquantes du contenu sonore réciproque.

La bande-son, par rapport au contexte cinématographique générateur de tous les ordres imagés capturés sur supports, se présente comme une composante analogue dans les différentes créations télévisuelles. (Chion, Le son, 2018) La saisie du contenu audiovisuel doit impérativement, ou presque, atteindre les éléments différents sonores. « *Un film sans le son demeure un film ; un film sans image, ou du moins sans cadre visuel de projection, n'en est pas un...* » Maintenant, loin de ce débat, la matière de l'expression sonore rappelle trois éléments essentiels : la parole, la musique et les bruits. Comme on peut clairement le déduire, tous les sons générés dans les différents œuvres et productions télévisuelles s'inscrivent dans ces trois différentes catégories, bien que les interférences et les controverses peuvent trouver une place pendant l'analyse. En effet, l'usage de ces types de son rappelle trois catégories principales. Le son-in, le son-off et le son hors-champs. (Chion, Le son au cinéma, 1985) Alors que pour le son-in la source du son est synchrone et visible à l'écran, le son-off, émane d'une source invisible située dans un autre espace qui n'est pas visible dans l'image. Pour le son hors-champ,

Musiques des animations télévisuelles tunisiennes. Une inscription générique superflue ou une création spécifique fonctionnelle ?

la source du son n'est pas visible à l'image, mais peut être imaginativement située dans l'espace présenté. Par interactif, l'exposition des éléments sonores dans les productions télévisuelles, l'animation en fait certainement partie, rappelle ces références pour une préalable lecture méthodique et objective dans le but d'en extraire le fonctionnement et le sens. En revanche, cette exposition s'aligne avec la problématique de cet écrit et peut ne pas être valable à d'autres approches.

Pour la musique, la première remarque concerne son inscription dans un registre télévisuel dans lequel elle se présente comme une composante secondaire, ceci ne réduit pas son importance. En fait, le fait que la musique représente une composante parmi d'autres dans cette division binaire de discours, diverge la lecture sur sa place et sa fonction en rapport avec le déroulement des discours visuels et filmiques et à côté des composantes sonores analogues. Dans ce sens, l'état du lieu de la musique et les problématiques qu'elle dégagent exposent plusieurs postulats. (Besse-Guenneteau. 1997) En revanche, le contexte de cet écrit tend à stimuler des idées sur le fait que la musique dans ce contexte d'animation aborde à la fois une musique de situation spécifique (l'animation) et une inscription méthodique au genre audiovisuel en général. Ceci implique une exposition d'une méthode d'analyse, pour la musique qui permet de dégager son emploi dans l'audiovisuel. (Langlois. 2021)

D'abord, « *L'analyse musicale consiste à étudier les différentes composantes d'une œuvre pour en dégager l'originalité, l'équilibre entre éléments d'unité et de diversité, et mettre en évidence la démarche du compositeur.* [L'analyse touche aussi le travail du parolier, des arrangeurs, des solistes, etc.] » (Hakim & Dufourcet, M-B. 1991). Aussi, on peut aborder dans ce sens la structure mélodique et rythmique, les structures internes des mélodies, les éléments thématiques, les motifs, le Contour mélodique, le profil des composantes, l'aspect général (disjoint, conjoint), l'ambitus (l'étendue des notes), le registre utilisé (les intervalles, les modes), l'ornementation, développement (marches, répétitions, changements d'intervalles, renversements, transposition), etc. Ces rebords de la musique permettent d'expliciter des résultats qui concernent le discours pluriel de la musique et les liens possibles avec le contexte télévisuel. Dans ce sens, la musique diverge vers des espaces loin de sa matière sonore pour évoquer des énonciations et représenter des repères culturels, ethniques, sensuels, affectifs, effectifs, etc. (Authelain. 1986)

Dans un autre contexte, à partir des idées de Jakobson sur le langage et la communication, il faut dire que les facteurs de communication selon lui rappellent le destinataire, le destinataire, le contexte, le contact, le code commun et le message. Cette exposition concerne tous les genres de communication et c'est-ce qui la rend possible. Dans le contexte artistique, ces facteurs sont aussi valables, reste à énumérer les spécificités de l'audiovisuel en tant que message et contexte. Aussi, l'analogie entre les facteurs de communication selon Jakobson et le contenu artistique s'additionne aux fonctions du discours verbal. (Quilliou-Rioual & Morgane Quilliou-Rioual, M. 2020) En fait, en s'appuyant sur la théorie de Jakobson, le sens touche le langage dans sa grammaire alors que la fonction concerne les intentions. Cela dit, on retient six fonctions : fonction référentielle, fonction émotive, fonction conative, fonction phatique, fonction poétique et la fonction métalinguistique. Aussi, on peut dans le même sens introduire d'autres fonctions qui se rapportent au contexte télévisuel : fonction emblématique, fonction symbolique, etc.

Deuxième partie : La série d'animation tunisienne 2050 : rapports entre musique, son et images.

La lecture que propose cet écrit aborde trois volets principaux. Le premier expose une présentation référentielle du sujet exemple. Le deuxième dresse une description de la place de la musique et ses fonctions. Le troisième volet interpelle les différentes composantes extra musicales et effectue des liens avec à la fois la musique et le contexte d'animation.

Musiques des animations télévisuelles tunisiennes. Une inscription générique superflue ou une création spécifique fonctionnelle ?

Pour cet écrit, on choisit de visionner le deuxième épisode depuis un support YouTube. (YouTube, s.d.) Le choix du deuxième épisode répond au fait que le premier épisode manque du générique de début. 2050 est une série produite par la société CGS. A partir de son générique de fin et des éléments de références qu'il présente, on note qu'il s'agisse d'une création totalement tunisienne. Qu'il s'agit du volet artistique ou bien du volet technique, cette série rassemble un ensemble d'intervenants qui part de la Tunisie et se projette sur un public propre au pays. En fait, CGS propose un synopsis qui dresse une image de la société tunisienne imaginée dans le futur. Dans une sorte de genre science-fiction, (Bozzetto. 2007) les situations dramatiques, les personnages, les dialogues, etc. s'ajoutent aux décors, lieux, etc. pour dresser un monde imaginaire de la capitale et aux habitants après quelques dizaines d'années dans le futur.

Il est important de noter que la série comporte deux génériques. (Zagalo. 2011) Le premier générique du début concerne l'équipe artistique et le deuxième générique de fin concerne l'équipe technique. Cette procédure s'inscrit dans les codes de création du genre. En fait, les deux génériques reflètent assez clairement le ton dramatique et le genre de l'œuvre. Ceci, considère les différentes composantes audio phoniques et visuelles de l'exemple. Dans la quête de la place et les fonctions de la musique, les deux génériques se présentent comme les deux éléments les plus significatifs dans le déroulement de la série en rapport avec la musique. Dans la conception des génériques, la musique est une composante majeure de la ligne sonore avec l'absence des dialogues. Pour le déroulement de la série, la présence de la musique réside dans les transitions entre les séquences.

Maintenant, pour chercher la musique dans cette animation tunisienne, on propose de s'arrêter sur le générique du début, le contenu télévisuel de l'épisode et le générique de fin. Pour mieux appréhender la présence de la musique et ses fonctions, la méthode qu'on propose consiste à exposer le résumé des composantes visuelles-dramatiques ainsi que l'écriture filmique et suivre l'emplacement de la musique pour déduire vers la fin les fonctions de la musique en raison de son usage. Ceci, par suivre l'ordre chronologique réel d'un épisode, c'est-à-dire le générique du début, le contenu et le générique de fin.

Le générique du début de cette série ne diffère pas du contexte du genre. Avec une durée d'une minute sur les treize minutes de la totalité de l'épisode, ce passage propose un contenu visuel, un contenu filmique et un contenu sonore. Le générique du début compte deux parties. En fait, le générique commence par une présentation du titre du programme et des sponsors tout en montrant les trois logos et avec une voix masculine d'un présentateur. Cette première partie proposant une image fixe met en valeur un entête de la production en présentant les éléments majeurs. Le contenu sonore comme le visuel rappelle une fonction référentielle. Notons pour ce stade l'absence de la musique dans la ligne sonore. La deuxième partie de ce générique commence par la musique. Il faut rappeler que la totalité des composantes visuelles sont des images de synthèses et des animations.

Le contenu visuel de ce passage se résume par une exposition des différents lieux et espaces dans lesquels se déroulent les actions fictionnelles ainsi que les personnages du drame. En fait, on voit de tout. La ville, les rues, les résidences, les transports, les végétations, les accessoires, etc. Encore pour les éléments visuels, on retient un arrêt sur images sur les personnages principaux de la fiction avec une mention sur leurs noms et rôles. Le contenu filmique de cette partie rappelle quelques remarques. D'abord, on remarque un usage assez dominant d'un plan-séquence avec un Travelling de la caméra dans lequel on introduit les images des personnages avec un plan fixe. Notons aussi l'usage d'un flash et d'un filtre différent sur les personnages. La vitesse du Travelling et l'enchaînement des plans est très rapide.

Pour la musique, la totalité de la ligne sonore du générique du début est occupée par la musique. Il s'agit d'un morceau instrumental multi timbral. Le découpage du morceau montre une division en quelques fragments. D'abord, une minime introduction instrumentale sans rythme

Musiques des animations télévisuelles tunisiennes. Une inscription générique superflue ou une création spécifique fonctionnelle ?

avec un accord soutenu dans un timbre d'instrument à cordes synthétique. Ensuite, une sorte de refrain instrumental qui propose un dialogue entre deux timbres différents. Le premier avec une mélodie du timbre instrumental des cordes synthétiques et le deuxième avec le timbre d'un instrument populaire du *Mezoued*. Il faut dire à ce stade que ce dernier timbre contraste à la fois avec l'ensemble de la création musicale et avec l'univers fictionnel de l'animation. Aussi, le dialogue entre les deux mélodies et le timbre se poursuit dans le même sens avec une sorte de répétition avec variation. Le passage des cordes répète le même schéma mélodique et le *Mezoued* improvise d'autres mélodies. Notons également l'usage total du mode traditionnel de *Mhayar Sika*. En fait, l'usage de mode s'ajoute au timbre du *Mezoued* pour renforcer une sorte de duel entre modernité et tradition. Cela se confirme dans d'autres composantes musicales, telles que le rythme et la présence des scratches qui se réfèrent au style Hiphop. En fait, le rythme de ce morceau rappelle un mélange de rythme et basse avec le timbre de la Batterie. On note aussi la présence du timbre du Piano avec quelques improvisations qui rappelle un style Jazz. Par interactif, la structure du morceau ainsi que les composantes instrumentales-timbrales rappellent une volonté de joindre des styles contradictoires. Le contexte musical populaire tunisien est mis en valeurs par les différentes composantes du langage, le mode, le *Mezoued*, les structures mélodico-rythmiques, etc. Dans le même sens, le timbre du *Mezoued* conclut le déroulement de la musique vers la fin avec une cadence finale en solo. Il est important de mentionner que la cadence finale, dite *Qafla* est considérée comme une composante significative de l'inscription au mode populaire.

Le deuxième épisode que nous traitons dans cet écrit commence avec une transition qui résume les événements du premier épisode. Ce qui caractérise cette transition est la présence continue d'une ligne musicale qui double les dialogues et l'effet appliqué sur les images qui donne l'impression d'images anciennes, dite Vintage ou rétro. Ces deux additifs concernent ce passage de transition et disparaissent dans les parties qui suivent. Il faut dire que cette partie de transition, la musique rappelle un ordre moderne, répétitif, avec un rythme et basse et sans une signification. Il s'agit là d'un accompagnement de décoration sans aucune référence.

Les actions propres à cet épisode proposent un enchaînement de séquences dramatiques qui se déroulent dans des locations différentes et avec des personnages différents. La ligne dramatique rappelle une écriture visuelle et filmique qui suit le sens dramatique. Musicalement on retient des transitions entre ces séquences. La musique y trouve une place.

En fait, la première transition suit une première scène avec un dialogue entre trois personnages dans un bureau. Aussitôt, l'image propose un plan-séquence qui montre des rues de la ville avec une grande variété de composantes visuelles, voiture, bâtiments, végétations, etc. La musique domine cette transition. Il s'agit d'une musique chantée pour cette fois. Avec un style Reggae-Latino et une référence africaine, ce fragment de chanson on peut à la fois faire des liens théoriques entre les composantes musicales et celles visuelles, notamment à travers un facteur commun qui est le grand nombre de composantes. Et aussi, on peut contrairement dire que cette musique, avec des paroles incompréhensibles, du moins dans les trois langues les plus connues par les Tunisiens, pour renforcer la fonction décorative secondaire de la musique. Il s'agit là d'un morceau *Clandestino* du chanteur *Manu Chao*.

Dans la deuxième scène qui suit, la musique s'absente laissant la place aux dialogues avec d'autres personnages et dans un autre cadre. Cette scène et celle qui suit sont séparées par une autre transition là où la musique domine. Cette deuxième transition, minime par rapport à la première, rappelle la même procédure. En fait, les images cadrent l'extérieur d'un bâtiment avec un *Travelling*. La musique propose un fragment de moins de deux mesures avec un rythme synthétique d'une Batterie souligné par une mélodie rythmique de la Basse. D'abord, la durée assez réduite ne permet certainement pas d'explicitement des références et d'avoir une énonciation fonctionnelle. Ensuite, l'usage de ces timbres neutres s'inscrit fortement dans un ordre de décoration et renforce la place de transition. En fait, le plus important dans cette transition n'est

Musiques des animations télévisuelles tunisiennes. Une inscription générique superflue ou une création spécifique fonctionnelle ?

pas la présence de cette musique, mais l'absence des dialogues dans la ligne son et des personnages dans la ligne visuelle.

La troisième scène est suivie par une autre transition. En images, cette transition reprend un Travelling qui cadre les rues de la ville avec un grand nombre de composantes visuelles. Le genre musical de cette transition est différent aux autres. En fait, il s'agit d'un registre Hiphop avec le morceau *Candy Shop* du rappeur *50 Cent*. Bien que la musique de cette transition compte seulement sept mesures, on peut identifier le genre à travers les différentes composantes musicales. Le rythme et la Basse s'accompagnent avec des voix sans des paroles du rappeur qui soutient le rythme. Aussi, la musique propose une mélodie répétée à chaque mesure d'une façon identique. Cette mélodie reprend les traditions d'une loupe sonore diffusée à travers le disque vinyle dans la culture Hiphop. Cet entracte musical, différent aux deux succédants, affirme une action volontaire de diversifier le contenu musical, sans une réelle recherche dans les fonctions possibles de la musique. Bien que les fragments musicaux soient différents à chaque fois, la fonction de la musique reste la même : décorative.

La quatrième scène est aussi suivie d'une brève transition avec six mesures de musique. Il s'agit là d'un extrait de la chanson *Kiss* du chanteur *Prince*. Cette transition rappelle un autre registre musical avec le genre Pop. Le fait que la musique ignore le chant dans la plupart des extraits des chansons utilisées confirme une volonté de ne pas rappeler le sens des paroles qui peut avoir des connotations divergentes au sens du contexte dramatique. On note que la musique dans cette transition, comme c'est le cas pour les autres d'ailleurs, commence vers la fin de la scène d'avant et dure quelques secondes dans la scène qui suit. Encore, pour cette musique de transition, la fonction est décorative dans la mesure où on peut changer ces musiques pour d'autres et le sens et l'usage ne serait pas perturbé.

La cinquième transition et la dernière qui suit reprennent l'usage du genre Hiphop avec six mesures de Rap. Cependant, cette musique, contrairement aux autres, rappelle deux grandes et importantes. D'abord, on retient pour une première fois la présence des paroles. Ensuite, on retient pour une première fois aussi un lien entre le contenu musical et le déroulement dramatique.

De plus, on note clairement l'absence d'une musique d'ordre dramatique. Sauf pour quelques interventions minimales (Bagarre entre deux personnages avec musique de fonction dramatique. Temps 12mmts :14secs). En fait, la fonction dramatique de la musique est très fortement utilisée dans les différentes créations de genre dramatique. Celle-ci, souligne les actions, les articulations dramatiques, les personnages, etc. En fait, les différentes séquences dramatiques comportent uniquement des dialogues dans leurs contenus sonores. Le détail musical dans l'expression dramatique peut être expliqué par deux raisons. La première, c'est le fait que le contexte comique ne donne pas d'intérêt aux fonctions dramatiques, d'évocation ou bien expressive. La deuxième, c'est renvoyé au fait que la donne majeure du contenu de cette production est bien les dialogues et leur contenu satirique. Une musique qui double ce contenu pourrait perturber les blagues, lapsus, jeux des mots, etc., qu'utilisent fortement les acteurs dans une sorte d'improvisation interprétative.

Pour ce fragment de chanson, bien que minime, la structure propose deux mesures d'introduction de rythme et de basse avec quelques interventions vocales sans paroles du rappeur. Le chant-rap, par définition un enchaînement vocal rythmé et saccadé et qui n'est pas forcément mélodique. L'essentiel de son expression sa liaison avec la jeunesse avec des topiques de révolte, d'identité et en rapport avec les problèmes des jeunes citoyens. (Flamme, K. 2019) Dans ce sens, le texte de cette musique propose un contenu très significatif. On remarque clairement le contenu politico-social des textes. Le chanteur rappelle deux articulations majeures de l'histoire du Tunisien, à savoir son présent et son futur. Aussi, on remarque l'usage d'un langage populaire de rue qui contraste avec l'esthétique littéraire d'autres genres de chanson. Également, on retient un rapport avec le contexte de la série par le

Musiques des animations télévisuelles tunisiennes. Une inscription générique superflue ou une création spécifique fonctionnelle ?

fait de mentionner le titre ainsi que le synopsis de cette chanson résume avec des paroles celui de l'idée générale de la série. On peut ajouter pour cette musique sa fonction de transition par le fait de fusionner la dernière ligne de la chanson avec le monologue de l'acteur. Ceci, s'ajoute au fait que le son de la musique, et c'est pour la première fois dans l'exemple, se fait en mode *Music-on*, par le fait que la source de la musique est montrée dans l'image, il s'agit ici du casque.

Paroles :

أسمع
عمروش 2050
خمسة وخميس باش نطير العين
على التونسي اللي ماتبدل فيه شي
من عام 2011 هذاكا هو ماتبدلش
شوف حال اليوم ان هكا ديما يوم
(الشخصية : يا عمي لو كان تكتبلي الصفة هذي نولي عون من أعوان البلاد)

Écoutez

Amrouch 2050

Que la bénédiction soit

Sur le Tunisien qui n'a pas changé

Depuis 2011, il demeure le même

Ce qu'il est aujourd'hui, pourvu que ça dure

(Personnage : Oh, si l'accord se réalise, je serais parmi les grands du pays)

Ce passage musical de sept mesures confirme une création musicale originale dédiée à cette série. Bien que minime, ce passage note une présence musicale assez importante qui donne un intérêt à la musique dans la genèse de ce travail d'animation tunisienne. Celle-ci s'ajoute à la musique, également originale, du générique du début, qui propose des détails dans le langage musical portant des liens directs avec le contexte dramatique et conceptuel de cette animation dans son contexte tunisien. Par conséquent, on peut confirmer que cette animation renforce son inscription dans le contexte tunisien, par les différentes composantes constitutives plurielles visuelles, dramatiques, filmiques, et aussi sonore et précisément musicales.

Dans un autre contexte, le générique de fin propose lui aussi un contenu musical dominant. Par convention, le contenu de référence de ce générique de clôture, avec l'affichage de l'ensemble des intervenants d'ordre administratif et technique. La musique que propose ce passage rappelle une chanson de Pop. Il s'agit de la chanson *Love's Unkind* de *Donna Summer*. La chanson s'inscrit dans un ordre international et converge vers une fonction purement décorative.

Conclusion :

L'animation, comme genre télévisuel, s'inscrit dans un ordre audiovisuel qui s'aligne avec l'ensemble des formes par son langage et son discours. En fait, le contexte tunisien de la création d'animation ne change pas d'une façon catégorique la lecture d'exemple et la méthode de lecture. En fait, pour l'animation, le caractère binaire de son langage expose deux lignes majeures : le son et l'image. En s'appuyant sur les références d'analyse académiques des formes audiovisuelles, l'image comme le son explicite une autre division. En fait, l'image rappelle deux rebords, le contenu visuel et le contenu filmique. Le son rappelle trois rebords, la voix, la musique et les bruitages. A partir de cette lecture, l'ensemble des composantes énonciatives met la musique au service du contexte télévisuel. En tant que forme dramatique, l'animation concentre son contenu sur les personnages, les actions dramatiques, l'histoire, les dialogues, etc. En revanche, cette esquisse dramatique s'habille d'une forme d'images de synthèse et d'animation. Ce genre de création filmique rappelle des additifs sonores qui s'ajoutent aux

Musiques des animations télévisuelles tunisiennes. Une inscription générique superflue ou une création spécifique fonctionnelle ?

dialogues. La musique comme le bruitage complète la création. La musique représente un complément essentiel de la ligne sonore.

L'exemple de l'animation tunisienne *Tunis 2050* comme exemple produit par CGS Production rappelle un exemple clairement tunisien et c'est à partir de quelques arguments. Le synopsis de cette série évoque une fiction sur la capitale tunisienne imaginée après quarante années dans le futur. Les personnages de cette fiction, dans leurs descriptions sociales, comportement, langage, et même leurs apparences et habits confirme cette inscription à l'identité tunisienne.

A partir du découpage effectué dans cet écrit, la musique comme composante présente dans les différentes parties de l'exemple rappelle une place et une fonction problématique notamment en rapport avec les différentes fonctions. En fait, dans un côté, en s'appuyant sur la définition de Jakobson sur les fonctions du discours verbal, la musique de cette création d'animation rappelle une place majeure qui concerne le générique du début. En fait, dans ce générique, on retient la présence d'une sonorité de fonction emblématique de la musique populaire tunisienne. Il s'agit là du *Mezoued* avec des mélodies dans le mode *Mhayar Sika*. Le timbre de l'instrument et les mélodies confirment une inscription étroite avec l'identité tunisienne. En revanche, cet instrument comme le mode d'interprétation viennent à côté d'une musique moderne rythmée par le timbre de la Batterie et la Basse ainsi que d'autres additifs sonores de synthèses tels les Scratches.

Dans un autre côté, l'épisode exemple note la présence de quelques insertions musicales qui soulignent les transitions. Ces musiques exposent des extraits de chansons internationales et loin que possible du contexte tunisien dans une fonction décorative. Une seule exception est remarquée pour la dernière transition dans laquelle un extrait de sept mesures de rap qui, en music-on établit avec des paroles des liens directs avec le contenu dramatique de la série.

De plus, on note clairement l'absence d'une musique d'ordre dramatique. Sauf pour des minimales intervention (Bagarre entre deux personnages avec musique de fonction dramatique. Temps 12mnts :14secs). En fait, la fonction dramatique de la musique est très fortement utilisée dans les différentes créations de genre dramatique. Celle-ci, souligne les actions, les articulations dramatiques, les personnages, etc. En fait, les différentes séquences dramatiques comportent uniquement des dialogues dans leurs contenus sonores. Le détail musical dans l'expression dramatique peut être expliqué par deux raisons. La première, c'est le fait que le contexte comique ne donne pas d'intérêt aux fonctions dramatiques, d'évocation ou bien expressive. La deuxième, c'est renvoyé au fait que la donne majeure du contenu de cette production est bien les dialogues et leurs contenu satirique. Une musique qui double ce contenu pourrait perturber les blagues, lapsus, jeux des mots, etc., qu'utilisent fortement les acteurs dans une sorte d'improvisation interprétative.

Résultats:

- L'animation tunisienne s'inscrit fortement dans une genèse intertextuelle qui propose un discours binaire en son et images.
- La musique fait partie clairement de l'ensemble des composantes de l'animation.
- La tunisianité de cette animation est bien confirmé dans le contenu dramatique, filmique et visuel. Pour la musique on note quelques références pour l'inscription à l'identité tunisienne.
- On note que l'usage de la musique répond à des fonctions décoratives superflues, sauf pour quelques fragments de fonction emblématiques, surtout pour le générique du début.

Références :

(s.d.). Récupéré sur YouTube: <https://youtu.be/4sa5i9FbZms?si=qj7hmJOYawZ-ltCD>
Aumont, J., Bergala, A. , Marie, M. , & Vernet, M. (2021). *Esthétique du film*. (A. Colin, Éd.) Paris.
Authelain, G. (1986.). *La chanson dans tous ses états*. France : VAN DE VELDE.

Musiques des animations télévisuelles tunisiennes. Une inscription générique superflue ou une création spécifique fonctionnelle ?

- Bastard, I., Bourreau, M., & Moreau, F. (2012). *De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet. Réseaux.* (Vol. 5 (175)). (L. Découverte, Éd.) France.
- Besse-Guenneteau, C. (1997). *La musique dans les œuvres audiovisuelles.* (Vol. 1(13)). France : Dalloz, Éd.
- Bozzetto, R. (2007). *La science-fiction.* France : Armand Colin.
- Chion, M. (1985). *Le son au cinéma.* Paris : L'Étoile.
- Chion, M. (2018.). *Le son.* Paris : Armand Colin.
- Hakim, N., & Dufourcet, M-B. (1991). *Guide pratique d'analyse musicale.* (Combre, Éd.) Paris.
- Hémery, C., & Chevailler, G. (2010). *Oser écrire.* (P. d. l'EHESP, Éd.) France.
- Jaumain, M., & Vandenbulcke, G. . (1988). *Le cinéma d'animation. Courrier hebdomadaire du CRISP.* (Vol. 32 (1217-1218)). France : CRISP.
- Langlois, P. (2021). *À l'écoute du regard. Le mur du son.* (Vol. 2 (55)). France : BNF, Éd.
- CQuilliou-Rioual, M., & Morgane Quilliou-Rioual, M. (2020). *Communication professionnelle et travail en équipe pluridisciplinaire en ESSMS.* France : Dunid.
- Tardy, J. N. (2007). *Visibilité, invisibilité, Hypothèses.* (Vol. 1 (10)). France : Éditions de la Sorbonne.
- Vallet, Y. (2019). *La grammaire du cinéma.* Paris : Armand Colin.
- Vanoy, F., & Golioto-Lété, A. (1992). *Précis d'analyse filmique.* Paris : Nathan.
- Zagalo, N. (2011). *Poétiques du générique de cinéma : l'expressionnisme en mouvement. Sociétés.* (Vol. 1 (111)). France : D. Boeck, Éd.