

La représentation musicale du monde arabe à travers les bandes originales hollywoodiennes (1992-2004). Étude de cas

Auteur : Malemprez, Adrien

Promoteur(s) : Corswarem, Emilie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité approfondie

Année académique : 2020-2021

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/13095>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité approfondie



**La représentation musicale du monde arabe à travers les bandes
originales hollywoodiennes (1992 – 2004).
Étude de cas**

Adrien MALEMPREZ

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du grade de master en histoire de l'art et archéologie,
orientation musicologie

Sous la direction du Professeure Émilie Corswarem

I. Texte

Année académique 2020 – 2021

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie, orientation musicologie, à finalité approfondie



**La représentation musicale du monde arabe à travers les bandes
originales hollywoodiennes (1992 – 2004).
Étude de cas**

Adrien MALEMPREZ

Mémoire réalisé en vue de l'obtention du grade de master en histoire de l'art et archéologie,
orientation musicologie

Sous la direction du Professeure Émilie Corswarem

I. Texte

Année académique 2020 – 2021

Table des matières

Table des matières	1
Remerciements.....	4
Introduction	5
I. L'intérêt d'Hollywood pour le monde arabe	10
1. La première guerre du Golfe (1990 – 1991) : point de départ d'un renouvellement d'intérêt	10
2. Des premiers attentats djihadiste contre l'Occident (1993) au déclenchement de la guerre d'Irak (2003) : la constance de l'attention occidentale prêtée au monde arabe	15
3. La mondialisation : le désir hollywoodien de « parler au monde entier »	17
II. Analyses	21
1. <i>Aladdin</i>	21
1.1 Autour de la bande originale.....	21
1.2 Scènes introductives au monde arabe	24
1.2.1 <i>Arabian Nights</i> et <i>Legend of the Lamp</i>	24
1.2.2 <i>Marketplace</i>	29
1.3 Thèmes	30
1.3.1 Antagonistes contre protagonistes	30
1.3.2 Agrabah et les merveilles des nuits d'Arabie	32
2. <i>La Momie</i>	35
2.1 Autour de la bande originale.....	35
2.1.1 Jerry Goldsmith (1929 – 2004) : œuvres arabisantes et partenaires	35
2.1.2 Critique de la représentation musicale du monde arabe	37
2.2 Scène introductive au monde arabe	39
2.3 Thèmes	44
2.3.1 Hamunaptra.....	44
2.3.2 Imhotep	45
2.3.3 Romance.....	46
2.3.4 Rick	49
2.4 Entre action, aventure, fantastique, romance et épouvante : quand et comment représenter musicalement le monde arabe ?	50
2.4.1 Première partie : <i>The Caravan</i> , <i>Night Boarders</i> et <i>Al Bahr Al Gharam Wasah</i>	50
2.4.2 Deuxième partie : <i>There Was Light</i> , <i>Mumia Attack</i> , <i>Blue Gold</i> , <i>Discoveries</i> et <i>Language of the Slaves</i>	55
2.4.3 Troisième et quatrième partie : quelques brefs rappels arabisants.....	56

2.5	<i>Le 13^{ème} Guerrier</i> (1999)	57
3.	<i>Gladiator</i> (2000)	60
3.1	Autour de la bande originale.....	60
3.1.1	Compositeurs et interprètes	60
3.1.2	Structure de <i>Gladiator</i> et références musicales au monde arabe	62
3.2	Scènes introductives au monde arabe	65
3.2.1	<i>Back to Marrakesh</i> et <i>The General Who Became a Slave</i>	65
3.2.2	<i>Marrakesh Marketplace</i>	67
3.3	L'arène de Zucchabar	69
3.3.1	<i>The Slave Who Became a Gladiator</i>	70
3.3.2	<i>The Mob</i>	73
4.	<i>Hidalgo</i> (2004)	74
4.1	Autour de la bande originale	74
4.1.1	Compositeur, orchestrateurs et musiciens	74
4.1.2	Critique de la représentation musicale du monde arabe	78
4.2	Scènes introductives au monde arabe	80
4.2.1	<i>Offering Frank the Great Race</i>	80
4.2.2	<i>Arriving in the Desert</i>	82
4.3	Frank et les Arabes	85
4.3.1	<i>Frank Sees Jazira</i>	86
4.3.2	<i>Jazira Gives Frank some Dates</i>	86
4.3.3	<i>Giving Shiekh the Colt Pistol</i>	88
4.4	La traversée du désert.....	89
4.4.1	<i>Frank Meets Yusef</i>	89
4.4.2	<i>Morning of the Race</i> et <i>The Race Begins</i>	90
4.4.3	Le chant d'Hovig Krikorian : (<i>Desert</i>) <i>Montage</i>	91
4.4.4	<i>The Last Push, Getting Up</i> et <i>The Finale Three</i>	92
III.	Lecture des résultats des analyses	94
1.	Mélodies arabisantes	94
1.1	Arabesque mélodique et intervalle de secondes.....	94
1.2	Gammes, maqâmât et genres	100
2.	Soutiens harmoniques et rythmiques arabisants.....	102
2.1	Pédales et bourdons	102
2.2	Ostinatos.....	105
2.3	Supports rythmiques.....	106
2.4	Broderies harmoniques	107
3.	Instruments exotiques.....	109

4. La création musicale d'un monde arabe mystérieux, magique, dangereux.....	113
5. Sources d'inspiration.....	115
Conclusion	119
Bibliographie.....	125
1. Sources imprimées	125
2. Sources numériques.....	128
Discographie.....	133

Remerciements

Je remercie...

Madame Émilie Corswarem, sans qui ce mémoire n'aurait pu voir le jour. Merci pour vos
paroles motivantes et votre indéfectible assistance ;

Messieurs Christophe Pirenne, Christophe Levaux et Dick Tomasovic, pour avoir su m'aiguiller
dès les balbutiements de ce travail de fin d'études ;

Monsieur Joseph Gilet, pour avoir rendu ce mémoire plus harmonieux ;

Sabine Gouverneur et Marc Malemprez, mes parents, pour leur confiance aveugle ;

Bertrand Noldus, mon frère, pour m'avoir transmis le goût de la musique de film ;

Lucile Senard, pour avoir été à mes côtés depuis la naissance de ce projet jusqu'à son terme.

Merci.

Introduction

Lorsque les studios Disney demandèrent à Hans Zimmer de composer la bande originale de leur prochain film d'animation, le compositeur refusa dans un premier temps, rétorquant : « *I don't know how to write fairy tale princess music* ». « *That's why we want you* », insistèrent les studios américains¹. Zimmer, qui finit par accepter l'offre, fut plus tard récompensé par l'oscar et le *golden globe* de la meilleure musique de film. Le film d'animation en question était *Le Roi Lion* (1994).

Alors auteur de plus d'une dizaine de bandes originales², Hans Zimmer, qui semblait associer les films d'animation de Disney aux contes de fées, ne s'estimait visiblement pas apte à mettre en musique une histoire de princesse. Pourtant, dans *Le Roi Lion*, il n'y a ni princesse, ni château, ni féerie. Le film mêle animaux sauvages, paysages africains et luttes pour le pouvoir, autant de composantes dissemblables de celles des célèbres adaptations de contes de fées jusque-là produites par les studios Disney. C'est pourquoi ces derniers considéraient sans doute le savoir-faire de Zimmer comme mieux adapté au projet.

Cette anecdote illustre bien qu'il existe, dans l'exercice de la composition de bandes originales, une pluralité de savoir-faire. La plupart d'entre eux sont indéniablement et logiquement liés à ce dont il est question à l'écran. Les compositeurs ne mettent pas en musique l'histoire d'une jeune fille rêvant d'aller au bal de la même manière qu'ils écrivent la bande originale d'un film traitant de querelles de pouvoir au sein d'un clan de lions. Il existe une façon de composer qui dépend, souvent, d'une multitude d'éléments intrinsèques aux films : son scénario ainsi que certaines de ses composantes, comme le lieu de l'action, notamment.

Cet état de fait n'est d'ailleurs pas propre au cinéma. Ainsi, le peintre chargé de représenter la *Fuite en Égypte* parsème son œuvre de stéréotypes visuels associés à cette scène : la Vierge Marie représentée sur un âne, tenant l'enfant Jésus dans ses bras ; Joseph marchant à ses côtés, un bâton à la main ; le tout dans un environnement aride ; *etc.* Ce faisant, l'artiste oriente le public dans l'identification du sujet de son œuvre.

¹ *Hans Zimmer Breaks Down His Legendary Career*, interview de Hans ZIMMER par Vanity Fair, disponible sur le site Internet de Vanity Fair <https://www.vanityfair.com/video>, 2018, 2'32, consulté le 10 août 2021.

² Le catalogue des œuvres de Hans ZIMMER est disponible sur son site Internet <https://www.hans-zimmer.com>, consulté le 10 août 2021.

Au fil de mes recherches, force m'a été de constater qu'à Hollywood, le scénario et ses composantes influencent considérablement le compositeur dans son travail d'écriture. À l'instar du peintre, le compositeur de bandes originales, chargé de mettre en musique une scène particulière, s'appuie sur des stéréotypes musicaux qui lui sont associés. Ces stéréotypes viennent renforcer l'immersion du public dans l'œuvre cinématographique et soutenir le discours scénaristique.

La réflexion au cœur de ce mémoire touche à l'utilisation de stéréotypes musicaux par les compositeurs de musiques de films. Elle s'articule autour d'une composante scénaristique précise : l'apparition à l'écran, à un moment donné de l'intrigue – voire tout au long de celle-ci –, d'un lieu arabe, d'un personnage d'origine arabe, ou de toute autre référence à la culture arabe. Cette composante n'est pas propre à une époque particulière de l'histoire du cinéma ; elle apparaît dès 1894 avec *Hadj Cheriff* de William K. L. Dickson. Néanmoins, pour de multiples raisons développées dans la première partie de ce travail, il est à constater qu'à partir des années 90, Hollywood trouve un intérêt à réutiliser cette composante scénaristique de manière récurrente³. Les œuvres cinématographiques étudiées dans le cadre de ce mémoire se situent dès lors dans une fourchette chronologique qui débute dans cette décennie où l'intérêt cinématographique pour le monde arabe se renouvelle. Pour des raisons pratiques liées aux exigences de ce travail, notamment quant au nombre de pages, j'ai décidé de restreindre cette fourchette chronologique à une période de douze ans. Néanmoins, il serait tout à fait envisageable d'étendre la recherche à une étude d'œuvres cinématographiques postérieures.

Le corpus étudié ici se compose des films suivants :

- *Aladdin* (1992), réalisé par John Musker et Ron Clements. Bande originale composée par Alan Menken ;
- *La Momie* (1999), réalisé par Stephen Sommers. Bande originale composée par Jerry Goldsmith ;
- *Gladiator* (2000), réalisé par Ridley Scott. Bande originale composée par Hans Zimmer et Lisa Gerrard ;
- *Hidalgo* (2004), réalisé par Joe Johnston. Bande originale composée par James Newton Howard.

Ce choix de longs-métrages n'est pas anodin. Il me permet d'aborder quatre films aux compositeurs, aux genres et aux synopsis différents. La sélection ici opérée paraît, sous certains

³ Cf. Première partie : *L'intérêt d'Hollywood pour le monde arabe*, p. 10.

aspects, *a priori* hétérogène. Pour autant, ces œuvres cinématographiques partagent une série de traits communs, parmi lesquels la référence, occasionnelle ou continue, à un lieu arabe, à un personnage d'origine arabe, ou tout autre élément lié à la culture arabe dans l'intrigue. Par ailleurs, éléments non négligeables, ces quatre longs-métrages sont des blockbusters, chronologiquement proches les uns des autres et tous issus des studios d'Hollywood. Enfin, les compositeurs en charge de leurs bandes originales sont extrêmement actifs à Hollywood. Leur musique résonne continuellement dans les salles de cinéma. De ce fait, ils possèdent tous une influence considérable, non seulement sur les spectateurs qui intègrent ce que le musicologue Jean-Pierre Bartoli dénomme leurs « signaux musicaux »⁴ – c'est-à-dire les matériaux musicaux, tels que la sonorité de l'accordéon par exemple, qu'ils emploient pour évoquer un élément extra-musical, tels que la France ou Paris dans le cas de l'accordéon⁵ – mais également sur les autres compositeurs qui peuvent s'inspirer de leur manière de représenter musicalement le monde arabe dans leurs propres compositions.

La première question qui traverse ce mémoire est la suivante : **comment les compositeurs hollywoodiens, entre 1992 et 2004, représentent-ils musicalement le monde arabe ?** Le verbe « représenter » est ici à entendre sous le sens de « présenter à l'esprit, rendre sensible (un objet, une chose abstraite) au moyen d'un autre objet (signe) qui lui correspond »⁶. La chose abstraite, en l'occurrence, est le monde arabe ; le signe, quant à lui, n'est autre que la musique. Quels procédés compositionnels les compositeurs vont-ils employer pour immerger le spectateur dans une atmosphère arabisante ? Comment la musique soutient-elle les images du monde arabe projetées sur l'écran ?

Il convient, avant toute chose, de revenir sur l'usage de l'expression « monde arabe », usitée tout au long de ce mémoire. Cette dénomination ne renvoie pas uniquement à une zone géographique, par ailleurs relativement complexe à définir⁷, mais bien à l'ethnie arabe, à sa culture et aux territoires qu'elle occupe. Ne sera donc pas abordé dans son ensemble le monde arabo-musulman qui, pour sa part, unit les peuples arabe et musulman en une seule entité. En effet, les peuples, cultures et territoires musulmans non arabes tels que, par exemple, la Turquie, l'Iran ou encore l'Indonésie sont compris dans le monde arabo-musulman. Leur représentation

⁴ Jean-Pierre BARTOLI, « L'orientalisme dans la musique française du XIX^e siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », dans *Revue belge de Musicologie*, vol. LI, 1997, p. 143.

⁵ La sémiotique des signaux musicaux est développée dans la troisième partie de ce mémoire. Cf. chapitre III.5, p. 115.

⁶ Définition issue du *Robert* [en ligne], disponible sur le site Internet du Robert <https://dictionnaire.lerobert.com/>, consulté le 10 août 2021.

⁷ À ce propos, cf. Jean-Paul BORD, « Modélisation du monde arabe », dans *Mappemonde*, vol. X/2, 1995, p. 1-7.

musicale à travers les bandes originales hollywoodiennes ne sera pas étudiée dans le présent travail.

Par cette première question, j'avance donc l'hypothèse qu'il existe une façon de composer lorsqu'apparaît à l'écran le monde arabe, de la même manière qu'il existe une façon de mettre en musique une histoire de princesse de conte de fées. Cette hypothèse sera vérifiée par une analyse approfondie des bandes originales, située en la seconde partie de ce travail.

Les partitions étant difficilement accessibles, voire complètement inaccessibles⁸, l'analyse des bandes originales repose uniquement sur une écoute attentive des pistes audio à partir des enregistrements disponibles⁹. Quand cela est nécessaire à la bonne compréhension du propos, quelques mesures sont transcrites à l'oreille en annexes ou directement dans le texte. En outre, le lecteur trouvera également en annexes les *timing notes* de chaque long-métrage. Initialement, les *timing notes* – aussi appelées *breakdown notes* ou *timing sheets* – sont des tableaux qui fournissent aux compositeurs la description des actions du film, divisées en « séquences », ainsi que leur « *time code* », c'est-à-dire leur horaire d'apparition dans le film. Ces tableaux constituent de véritables outils de travail pour les compositeurs qui s'en servent pour synchroniser la musique à l'image, notamment lorsqu'ils n'ont pas directement accès à cette dernière¹⁰. Dans ce mémoire, les *timing notes* offrent au lecteur la possibilité de comprendre, sans directement visionner le film, à quelle action correspond une séquence musicale analysée. Par ailleurs, elles dirigent le lecteur qui souhaite visionner l'action ou écouter la séquence vers le minutage du long-métrage ou de l'enregistrement de la bande originale correspondant.

Les quatre bandes originales comptent, ensemble, près de deux cents pistes audio et plusieurs centaines de séquences. Il n'est pas question, ici, de procéder à une analyse exhaustive des bandes originales. Seules les pistes audio ainsi que les séquences jugées les plus pertinentes ou éloquentes sont étudiées. Ainsi, les analyses peuvent se diviser en trois étapes. Dans la première sont émises quelques observations sur les personnes responsables de la création de la bande originale – *i.e.* principalement les compositeurs, orchestrateurs et musiciens. La seconde étape, quant à elle, consiste en une analyse approfondie de la scène introductive – ou *des* scènes introductives – au monde arabe. Ces scènes sont particulièrement importantes car elles représentent le moment au cours duquel le compositeur doit immerger pour la première fois le spectateur dans une atmosphère arabisante. En général, la majorité des procédés

⁸ Seules les partitions d'*Hidalgo* sont consultables à la Doheny Memorial Library de Los Angeles.

⁹ Cf. *Discographie*, p. 133.

¹⁰ David COOPER, « "Pictures That Talk and Sing". Sound History and Technology », dans Mervyn COOKE et Fiona FORD (dir.), *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge University Press, 2016, p. 47-49.

compositionnels qu'il emploie dans sa bande originale pour représenter musicalement le monde arabe s'y retrouve condensée. Enfin, la troisième étape est plus variable. Il s'agit d'un prolongement de l'analyse qui peut passer par une étude des thèmes ou de diverses pistes audio sélectionnées pour étoffer le propos.

La seconde question qui traverse ce mémoire, et dont la réponse dépendra du résultat des analyses, est la suivante : **existe-t-il des récurrences au sein des procédés compositionnels employés par les compositeurs hollywoodiens, entre 1992 et 2004, pour représenter musicalement le monde arabe ? Le cas échéant, quelles sont-elles et comment les expliquer ?** Si les compositeurs hollywoodiens font effectivement appel aux mêmes artifices musicaux pour représenter musicalement le monde arabe, l'hypothèse d'une source d'inspiration commune apparaît plausible.

Dans la troisième et dernière partie de ce travail, divers éléments de réponse à cette question sont proposés à travers une lecture du résultat des analyses. Cette dernière offre l'occasion d'examiner en détail chacune des récurrences compositionnels – s'il en est –, d'expliquer leur emploi et, si possible, de déceler de précédentes utilisations de ces récurrences par le passé. La troisième partie se présente également comme une opportunité de revenir sur les travaux de divers musicologues qui, eux aussi, ont étudié la représentation musicale du monde arabe. De manière générale, ces musicologues prennent pour objet d'étude la musique des orientalistes du XIX^e siècle. La représentation musicale du monde arabe dans les bandes originales a, parfois, fait l'objet d'un chapitre d'une étude musicologique comme, par exemple, chez Nasser Al-Taee avec sa monographie intitulée *Representations of the Orient in Western Music*¹¹. Cependant, aucun musicologue ne semble y avoir consacré une étude complète et détaillée. L'industrie cinématographique hollywoodienne occupant désormais une place centrale au sein de la culture occidentale, voire mondiale¹², une première étude sur la représentation musicale du monde arabe dans les bandes originales hollywoodiennes pourrait éventuellement offrir une meilleure compréhension globale de la représentation musicale du monde arabe en Occident, que celle-ci se situe dans des bandes originales, des musiques de scène, ou même dans des musiques dites « du monde » destinées principalement à un public occidental¹³.

¹¹ Nasser AL-TAEE, *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, Farnham, Ashgate, 2010.

¹² À ce propos, cf. Frédéric MARTEL, *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Flammarion, 2012.

¹³ Trevor WIGGINS, « Globalisation. L'Afrique occidentale dans le monde ou le monde en Afrique occidentale », dans *Nouveaux enjeux*, vol. IX, 1996, p. 189 et Jean DURING, « Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde », dans Jacques BOUËT et Makis SOLOMOS (dir.), *Musique et globalisation. Musicologie, ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 39-68.

I. L'intérêt d'Hollywood pour le monde arabe

Entre 1992 et 2001, Jack G. Shaheen recense dans son ouvrage *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies A People*¹⁴ – une étude conséquente sur la représentation des arabes dans les films hollywoodiens –, environ cent trente œuvres hollywoodiennes dans lesquelles apparaissent un ou plusieurs personnages d'origine arabe. Parmi elles se retrouvent trois des quatre blockbusters analysés dans cette étude : *Aladdin* (1992), *La Momie* (1999) et *Gladiator* (2000). Il suffit de faire une recherche sur le site de l'*Internet Movie Database*¹⁵ à partir des mots-clés « arab », ou « middle-east », puis de restreindre cette dernière aux longs-métrages hollywoodiens réalisés entre 2002 et 2004, pour finalement obtenir une liste non-exhaustive d'une quinzaine d'œuvres présentant, de quelque manière que ce soit, le monde arabe. *Hidalgo* (2004) en fait partie.

Quelles motivations poussent Hollywood à réutiliser, d'année en année, cette composante scénaristique ? Dans cette première partie, j'examinerai comment le contexte dans lequel sont plongés les États-Unis et, plus largement, la majeure partie du monde, mène naturellement Hollywood à continuellement renouveler l'intérêt qu'il porte au monde arabe entre 1992 et 2004.

1. La première guerre du Golfe (1990 – 1991) : point de départ d'un renouvellement d'intérêt

« Le recours à la guerre est l'expression du passage de l'action diplomatique à la force », commente l'historien Guylain Chevrier ; « il met fin à toute consultation des citoyens mis alors en situation de spectateurs »¹⁶. Le 17 janvier 1991, l'opération militaire « Bouclier du désert » est enclenchée. La première guerre du Golfe devient dès lors le terrible spectacle de millions de citoyens impuissants à travers le monde. Quelques mois auparavant, Saddam Hussein, président de la République d'Irak, envoyait ses forces armées envahir le Koweït, pays limitrophe en bordure du golfe Persique. Sans attendre, le Conseil de sécurité des Nations unies s'impliquait

¹⁴ Jack G. SHAHEEN, *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies A People*, Northampton, Olive Branch Press, 2001.

¹⁵ Base de données disponible sur le site Internet de l'IMDb <https://www.imdb.com/>, consulté le 10 août 2021.

¹⁶ Guylain CHEVRIER, « Guerre du Golfe et télévision : un mariage stratégique », dans les *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 86, 1^{er} janvier 2002, p. 65.

dans le conflit. Condamnant cette invasion¹⁷, il exigeait de l'Irak un retrait immédiat de ses troupes, ce qui ne fut pas respecté. S'ensuivirent plusieurs sanctions d'ordre économique, tel un embargo contre la République d'Irak, jusqu'à ce que soit votée la résolution 678 qui autorisait les États Membres des Nations unies à utiliser tous les moyens nécessaires, y compris la force, pour restaurer la paix internationale et la sécurité dans les zones de conflit. Cette résolution est mise en application par l'opération terrestre « Bouclier du désert », suivie le 23 février 1991 de l'opération aérienne « Tempête du désert ». Cinq jours plus tard, Saddam Hussein accepte finalement un cessez-le-feu.

Un conflit majeur qui réunit sur son champ de batailles un peu moins d'un million d'hommes et de femmes provenant de trente-quatre pays différents¹⁸ ne peut qu'attirer tous les regards sur lui, ou presque. Les médias, principalement audiovisuels, saisissent l'occasion pour braquer leurs projecteurs sur le Moyen-Orient. Cette guerre naît effectivement au beau milieu de ce que Pierre Robert Baduel, directeur de la *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée* de 1984 à 1999, nomme « la civilisation des images »¹⁹, une civilisation où l'écran est culture. Rapidement, elle devient le théâtre de la course à l'audimat dans laquelle s'affrontent les médias télévisuels, transformant cet événement local en un événement planétaire. Du côté français, 68% de la population avouent consacrer davantage de leur temps à la télévision pour se tenir informés des événements²⁰. Du côté des États-Unis, le taux d'audience des journaux télévisés grimpe lui aussi en flèche durant la guerre²¹.

L'action des médias télévisés dans ce conflit ne se résume toutefois pas à un simple travail d'information. En effet, le premier rôle de projecteur en cache un second, plus contesté : celui d'outil politique destiné à convaincre l'opinion publique. Selon Chevrier, il est hors de question pour les États-Uniens de reproduire, avec la guerre du Golfe, les erreurs médiatiques commises lors de la guerre du Vietnam (1960 – 1975). Traumatisées et démoralisées par les images des bombardements au napalm, la mort de dizaines de milliers de soldats américains et de centaines de milliers de civils vietnamiens, les opinions publiques américaine et même mondiale considèrent que les États-Unis avaient perdu ce conflit, tant sur le terrain que sur le front

¹⁷ Toutes les résolutions votées par le Conseil de sécurité des Nations unies et en lien avec la guerre du Golfe sont disponibles sur le site Internet de l'UNSCR <http://unscr.com/en>, consulté le 10 août 2021.

¹⁸ Olivier PIRONET, « Première guerre du Golfe (1990-1991) », dans *Le Monde diplomatique* [en ligne], disponible sur le site Internet du Monde diplomatique <https://www.monde-diplomatique.fr/>, s. d., consulté le 10 août 2021.

¹⁹ Pierre-Robert BADUEL, « Les médias et la production du réel. L'exemplarité de la seconde guerre du Golfe », dans *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 68-69, 1993, p. 269.

²⁰ Guylain CHEVRIER, *op. cit.*, p. 5.

²¹ Daniel HALLIN, « Images de guerre à la télévision américaine. Le Vietnam et le Golfe persique », dans *Hermès*, n° 13-14, 1994, p. 128.

médiatique²². Cette fois-ci, la couverture de l'événement doit être contrôlée sans pour autant qu'il soit question de censure à proprement parler. Les médias télévisuels deviennent le garant du bien-fondé de la guerre du Golfe, occupant dès lors un rôle d'importance dans le conflit lui-même. Daniel Hallin, professeur du département de communication de l'Université de Californie à San Diego, reconnaît que la télévision renvoie une image partielle de la guerre mais il ajoute que cette dernière n'est que le reflet de la tendance dominante de l'opinion publique. Ainsi, les rédactions des journaux télévisés ne donnent aux téléspectateurs que « ce qu'ils sont censés vouloir »²³.

Parmi les chaînes télévisées qui rendent alors compte du conflit figure *Cable News Network*, plus connue sous le sigle CNN. « Pendant toute la guerre du Golfe c'est CNN qui mondialement a donné le ton » affirme Baduel²⁴. La chaîne américaine développe le concept d'information en temps réel et en continu, se posant ainsi comme la source d'informations de référence s'agissant de la guerre du Golfe, d'abord aux États-Unis, et puis pratiquement partout ailleurs. Un tel concept journalistique n'aurait pu voir le jour sans les avancées scientifiques dont bénéficient les satellites artificiels au début des années 90. D'aucuns affirment que CNN dépense jusqu'à 1,5 million de dollars par jour pour mettre en application ce concept d'information continue²⁵, ce que peu de chaînes télévisées peuvent alors se permettre. Comme le précise avec raison Baduel, un tel investissement nécessite une rentabilité économique. CNN n'hésite d'ailleurs pas à prendre des risques en envoyant directement ses journalistes en Irak à la recherche d'exclusivités de premier ordre²⁶. En définitive, la chaîne américaine rencontre un tel succès que Saddam Hussein lui-même s'adresse aux nations occidentales par son intermédiaire. Il s'entretient notamment avec Peter Arnett, l'un des journalistes de CNN²⁷.

Du fait de ce *focus* médiatique et politique, le Moyen-Orient s'immisce progressivement dans les esprits occidentaux, jusqu'à y tenir une place considérable. C'est donc dans une évidente logique commerciale qu'Hollywood renouvelle l'intérêt qu'il portait à ce territoire, et plus largement au monde arabe. Le recours au verbe « renouveler » est d'importance ; il serait erroné de penser qu'il existe, dès les années 90, une hausse inédite de productions hollywoodiennes faisant référence, de quelque manière qu'il soit, aux Arabes. Pour preuve, Jack

²² Guylain CHEVRIER, *op. cit.*, p. 3.

²³ Daniel HALLIN, *op. cit.*, p. 128.

²⁴ Pierre-Robert BADUEL, *op. cit.*, p. 269.

²⁵ Alain WOODROW, *Information Manipulation*, Paris, Éditions du Félin 1991, p. 58.

²⁶ Pierre-Robert BADUEL, *op. cit.*, p. 269-270.

²⁷ ANONYME, « Dans un interview à la chaîne CNN M. Saddam Hussein affirme que ses fusées ont une capacité nucléaire, chimique et biologique », dans *Le Monde* [en ligne], disponible sur le site Internet du Monde <https://www.lemonde.fr/>, 30 janvier 1991, consulté le 10 août 2021.

G. Shaheen recense dans *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies A People* une centaine et demie de productions de ce genre dans les années 80, et presque autant dans les années 90.

En réalité, c'est dès la fin des années 40, tandis que l'État d'Israël est fondé en terre palestinienne, que le Moyen Orient commence à prendre une place importante dans l'actualité américaine. S'ensuivent les conflits israélo-arabes – *i.e.* guerre israélo-arabe (1948 – 1949) ; guerre des Six Jours (1967) ; guerre du Kippour (1973) – au sein desquels les États-Unis prennent clairement position en faveur d'Israël²⁸. Les Américains ne restent en outre pas indifférents face à l'embargo pétrolier mis en place en 1973 par l'Organisation des pays exportateurs de pétrole qui fait quadrupler le prix du baril de pétrole en quatre mois²⁹. De même, la crise des otages américains en Iran (1979 – 1981), au cours de laquelle cinquante-deux Américains sont retenus en otage par des adeptes de l'ayatollah iranien Rouhollah Khomeini durant 444 jours, attire naturellement l'attention des États-Unis sur le Moyen-Orient³⁰.

Hollywood s'inspire de ces événements dans une série de scénarios, tels ceux des films *Exodus* (1960) d'Otto Preminger ou *L'Ombre d'un géant* (1966) de Melville Shavelson, dont les sujets ne sont autres que les conflits israélo-palestiniens. Des années durant, le personnage arabe subsiste en tant que composante scénaristique. *Black Sunday* (1977) de John Frankenheimer, *Une femme d'affaires* (1981) d'Alan J. Pakula ou encore *Retour vers le futur* (1985) de Robert Zemeckis ne constituent qu'une infime partie des exemples cités par Shaheen. Comment ne pas évoquer également *Lawrence d'Arabie* (1962) du Britannique David Lean, que l'*American Film Institute* place en cinquième position dans la liste datée de 1998 des « 100 plus grands films américains de tous les temps »³¹, trois places derrière le non moins célèbre *Casablanca* (1942) de Michael Curtiz ?

En résumé, le monde arabe attire l'attention bien avant le conflit du golfe Persique, notamment parce qu'il fait l'actualité depuis des dizaines d'années, mais aussi parce que son exotisme plaît à l'Occidental de manière générale. Ceci vaut pour le cinéma du XX^e siècle comme, déjà, pour la peinture ou la littérature du XIX^e siècle, dès la campagne napoléonienne en Égypte³². Au cinéma, les Arabes font leur apparition en 1894 sous les traits de Hadj Cheriff dans le court-métrage éponyme de William K. L. Dickson. Ils réapparaissent ensuite à plusieurs

²⁸ Jeremy EARP et Sut JHALLY, *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies A People* [DVD], Northampton, Media Education Foundation, 2006, 14'27''.

²⁹ Katia HOREAU, « 1973 : une dépendance au pétrole nuisible », dans *Le Figaro* [en ligne], disponible sur le site Internet du Figaro <https://www.lefigaro.fr/>, 5 août 2020 (mis à jour le 6 août 2020), consulté le 10 août 2021.

³⁰ Jack G. SHAHEEN, *op. cit.*, p. 28.

³¹ Liste disponible sur le site Internet de l'American Film Institute <https://www.afi.com/>.

³² À ce propos, voir Adrien GOETZ, « L'Orientalisme », dans Philippe DAGEN et Françoise HAMON (dir.), *Époque contemporaine. XIX^e – XX^e siècles*, Paris, Flammarion, 2011, p. 98-109.

occasions, comme dans *Two Arabian Knights* (1927) de Lewis Milestone, *Under Two Flags* (1936) de Frank Lloyd ou *The Sultan's Daughter* (1943) d'Arthur Dreifuss, avant d'être propulsés au cœur de l'actualité à la fin des années 40 et ainsi occuper de manière plus régulière encore le cœur des scénarios hollywoodiens.

Bien que les Arabes ne fassent pas leur apparition à Hollywood au début des années 90, le conflit majeur que constitue la première guerre du Golfe, ainsi que l'omniprésence du Moyen-Orient dans la vie quotidienne d'une majeure partie des citoyens – qui, comme déjà mentionné, accorde davantage de temps à sa télévision pour se tenir informée des événements –, motivent sans aucun doute l'industrie hollywoodienne à maintenir, au sein de leurs productions du début des années 90, un taux impressionnant de scénarios impliquant le monde arabe. « Dieu a créé la guerre pour que les Américains apprennent la géographie »³³. Sans pour autant présumer des connaissances qu'avaient les Américains des territoires arabes avant la première guerre du Golfe, il est incontestable que ce conflit fait croître l'intérêt que leur porte les États-Unis, comme d'autres populations d'ailleurs. Les citoyens qui, grâce aux nouvelles technologies, ont la possibilité d'assister, en tant que véritables spectateurs, « à la performance des nouvelles armes [occidentales] dont l'action pouvait être filmée en direct à des milliers de kilomètres »³⁴, sont naturellement préoccupés par l'ampleur de cette guerre dans laquelle s'impliquent des soldats de nombreux pays. Les images réalistes et immédiates semblent avoir pris le pas sur toute prise de distance pour les téléspectateurs.

Ayant ces éléments à l'esprit, il est aisé d'imaginer pourquoi l'industrie cinématographique renouvelle à cette époque l'intérêt qu'elle porte au Moyen-Orient et, par extension, au monde arabe. Quelle erreur commerciale cela aurait été pour Hollywood d'ignorer ce peuple, sa culture et ses territoires ? S'intéresser au monde arabe, c'est aussi s'intéresser à ce qui préoccupait les esprits de millions de potentiels spectateurs, déjà témoins du spectacle que leur fournissent les médias, voire les politiques. Ce renouvellement d'intérêt est donc passé par des scénarios directement inspirés de la première guerre du Golfe, tels que dans *À l'épreuve du feu* (1996) d'Edward Zwick, *Les Rois du désert* (1999) de David O. Russel ou encore *Un crime dans la tête* (2004) de Jonathan Demme ; ou par des scénarios inspirés plus largement du monde arabe, comme dans *True Lies* (1994) de James Cameron ou *Aladdin* (1992) et *La Momie* (1999) dont il est notamment et plus précisément question dans ce mémoire.

³³ C'est en tout cas ce qu'avance une célèbre citation attribuée, sans réelle preuve, à l'écrivain Mark Twain.

³⁴ Guylain CHEVRIER, *op. cit.*, p. 14.

2. Des premiers attentats djihadiste contre l'Occident (1993) au déclenchement de la guerre d'Irak (2003) : la constance de l'attention occidentale prêtée au monde arabe

Le 26 février 1993, soit deux ans après le cessez-le-feu qui met fin à la guerre du Golfe, le premier attentat djihadiste contre l'Occident³⁵ est perpétré aux États-Unis : une camionnette piégée explose dans le parking de la tour Nord du World Trade Center à New York. Six personnes sont tuées dans cet attentat commis par Al-Qaïda. Le Groupe islamique armé fait quant à lui vingt-cinq morts dans trois attentats perpétrés à Paris entre juillet et décembre 1995. La même année, l'opération Bojinka, qui consiste en une série d'attentats sur des avions de lignes américains, est déjouée. Sont alors rendus coupables trois terroristes islamistes. Le 11 septembre 2001, deux avions de ligne percutent les tours jumelles du World Trade Center à Manhattan. Dans la même journée, un troisième avion est projeté sur le Pentagone à Washington. Un quatrième avion, également en route pour Washington, s'est finalement écrasé à Shanksville. Ces attentats-suicides, revendiqués par Al-Qaïda, font près de trois milles morts et plusieurs milliers de blessés³⁶.

Ces événements saillants constituent moins de la moitié des attentats perpétrés par des organisations terroristes islamistes entre la fin de la première (1991) et le début de la seconde guerre du Golfe (2003). Dans leur ouvrage *Renseigner les démocraties, renseigner en démocratie*, le diplomate Jean-Claude Cousseran et le spécialiste du renseignement Philippe Hayez recensent les « attentats emblématiques depuis 1945 »³⁷. À sa lecture, il apparaît en effet que les attentats commis par Al-Qaïda et autres organisations terroristes islamistes rythment la vie internationale entre 1991 et 2003.

Je me permets ici d'évoquer ces événements afin d'établir un lien direct avec le sous-chapitre précédent. Rien n'assurait que le Moyen-Orient resterait ancré dans les esprits occidentaux après la première guerre du Golfe. Tandis que cette dernière est terminée depuis deux ans à peine, une autre guerre point doucement à l'horizon : celle contre le terrorisme islamiste, appelée également « guerre contre la terreur ». Officiellement déclaré le 20 septembre 2001 par George W. Bush, soit neuf jours après l'attaque du World Trade Center, ce nouveau

³⁵ Jean-Claude COUSSERAN et Philippe HAYEZ, *Renseigner les démocraties, renseigner en démocratie*, Paris, Odile Jacob, 2015, p. 172.

³⁶ *Id.*, p. 173.

³⁷ *Id.*, p. 171-174.

conflit a pour ennemi numéro un Al-Qaïda³⁸ avec, à sa tête, l'Arabe Oussama ben Laden. On s'en souvient : alors que l'actualité cessait peu à peu de se concentrer sur le monde arabe à la fin de la première guerre du Golfe, l'intérêt des médias, des politiques et des citoyens était alors à nouveau progressivement capté par ce même territoire.

Un dernier événement politique majeur doit être mentionné à cet égard. Le 20 mars 2003, une force armée multinationale conduite par les États-Unis lance une offensive contre l'Irak. Débute alors la guerre d'Irak, appelée également « seconde guerre du Golfe », qui prend seulement fin en 2011. Un total de vingt-deux pays s'implique dans ce conflit, sous le regard attentif des citoyens jouant une fois de plus le rôle de spectateurs.

C'est à l'aube de cet événement que George W. Bush et son administration redéfinissent le « Grand Moyen-Orient » en une conception géographique entièrement nouvelle³⁹. Les États-Unis entendent unir « un espace allant du Maghreb, de la Mauritanie au Pakistan et à l'Afghanistan en passant par la Turquie, le Machrek, la péninsule arabique et le golfe Persique, soit un arc de vingt-sept pays »⁴⁰.

La scène politico-médiatique se situe cette fois-ci non pas uniquement au Moyen-Orient, mais dans la totalité du monde arabe. Sur les traces de son père – George H. W. Bush était président des États-Unis lors de la première guerre du Golfe – George W. Bush et son administration dirigent les projecteurs en direction de ce qu'il nomme le « Grand Moyen-Orient », et nourrissent ainsi l'intérêt occidental pour le monde arabe au grand bonheur de l'industrie cinématographique qui ne cesse de puiser son inspiration dans l'actualité⁴¹.

³⁸ La déclaration du président George W. Bush faite le 20 septembre 2001 est disponible sur le site Internet de la Maison-Blanche <https://georgewbush-whitehouse.archives.gov/index.html>, consulté le 10 août 2021.

³⁹ Marc-Olivier PADIS, « Le Moyen-Orient après la guerre d'Irak », dans *Esprit*, vol. VI/7, 2003, p. 72.

⁴⁰ Richard LABÉVIERE, « Le Grand Moyen-Orient, une guerre de trente ans... », dans *Sécurité Globale*, n° 11, 2017, p. 11.

⁴¹ Trente-cinq films sont recensés sous la bannière « *Iraq War Movies* » sur le site Internet de l'IMDb <https://www.imdb.com/>, consulté le 10 août 2021.

3. La mondialisation : le désir hollywoodien de « parler au monde entier »

De manière générale et synthétique, la mondialisation – ou « globalisation généralisée », selon les termes de l'ethnomusicologue Jean During⁴² – décrit « une nouvelle ère de communication humaine et d'interconnexion entre les cultures et les nations »⁴³. Elle renvoie à notre époque et dépend d'un dispositif technologique et économique spécifique – alors que, par opposition, la globalisation restreinte réfère plutôt au passé, ainsi qu'à une aire d'expansion et à des moyens de propagation limités. En outre, la mondialisation implique d'importants enjeux financiers⁴⁴.

Le développement de la globalisation généralisée représente pour les États-Unis une occasion supplémentaire d'influer sur les affaires internationales et de renforcer leur image. Pour ce faire, ils n'usent plus seulement de leur force militaire, économique et industrielle, mais également de la culture. En d'autres termes, la mondialisation permet aux États-Unis d'accroître leur influence planétaire en mêlant « hard power » et « soft power », la coercition et l'attraction⁴⁵. En effet, la culture se révèle être une véritable force douce que les États-Unis, et plus tard des dizaines d'autres nations, emploient en qualité d'instrument attractif et persuasif. Au début des années 90, les industries de l'*entertainment*, véritable pan du secteur culturel états-unien, arrivent en deuxième position des produits américains les plus exportés, derrière l'aérospatial⁴⁶. Assurément, la culture est devenue une industrie lucrative au niveau international, particulièrement pour les Américains qui ont rapidement pu s'imposer sur le marché. Toutefois, la culture à l'aune de la mondialisation n'a pas pour unique objectif de rapporter de l'argent, elle est aussi une arme destinée à affirmer les valeurs du peuple dont elle est issue⁴⁷.

Hollywood, peut-être plus que toute autre entreprise, jouit de la mondialisation. Entre le milieu des années 90 et le début des années 2000, les recettes internationales – appelées « box-office international » – des films hollywoodiens dépassent progressivement les recettes

⁴² Jean DURING, « Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde », dans Jacques BOUËT et Makis SOLOMOS (dir.), *Musique et globalisation. Musicologie, ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 40.

⁴³ Jayson BEASTER-JONES, « Globalization », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée en 2013 et mis en ligne en 2014, p. 1, consulté le 11 août 2021.

⁴⁴ Jean DURING, *op. cit.*, p. 40.

⁴⁵ Frédéric MARTEL, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁶ *Id.* p. 33.

⁴⁷ *Id.*, p. 10.

nationales – appelées « box-office domestique »⁴⁸. À l'heure où j'écris ces lignes, aussi bien *Aladdin* (1992) que *La Momie* (1999) ou *Gladiator* (2000) connaissent un box-office international plus important que leur recette nationale. Seul *Hidalgo* (2004) déroge à cette règle avec un box-office international de presque quarante-et-un millions de dollars contre soixante-sept millions pour le box-office domestique⁴⁹. Avec la mondialisation, il ne s'agit plus seulement pour Hollywood de vendre un produit culturel à sa propre patrie mais aussi – et je pourrais presque écrire « surtout » – aux autres nations. Dennis Rice, ancien coprésident d'United Artists – société de distribution puis de production de cinéma américaine –, exprime cette idée et ses conséquences dans une interview avec le journaliste et sociologue français Frédéric Martel :

« La mondialisation du cinéma hollywoodien est en train de transformer profondément les films que nous faisons et jusqu'au choix des acteurs. Pour toucher tout le monde, il nous faut des stars de premier plan, des histoires plus universelles. [...] Désormais il s'agit de faire un entertainment global. [...] Nous pensons à la Chine et à l'Inde tout le temps, au Brésil, au Mexique, au Moyen-Orient, à l'Europe. [...] Pour parler au monde entier, le nouvel Hollywood, tellement mondialisé, doit faire des films universels »⁵⁰.

Il serait tentant d'imaginer que, pour parler *au* Moyen-Orient, les scénaristes d'Hollywood décident de (re)parler *du* Moyen-Orient et de la culture arabe dans leurs productions. Cependant, avant d'avancer cette hypothèse, il faut prendre en compte qu'Hollywood ne considère pas le box-office des pays arabes dans le plan marketing de sortie d'un film américain⁵¹. Que la date de sortie d'une production hollywoodienne tombe pendant une période creuse pour le cinéma en pays arabes – la période du ramadan, par exemple – importe peu. Dans les années 2000, les pays prioritaires aux yeux d'Hollywood sont le Japon, l'Allemagne, le Royaume-Uni, l'Espagne, la France, l'Australie, l'Italie et le Mexique qui, à eux seuls, représentent entre 70 et 75% de leur box-office international⁵². Ainsi, il serait surprenant que la tactique commerciale hollywoodienne, dans les années 90 et au début des années 2000, soit fondée sur un désir d'écrire une histoire qui plaise prioritairement aux pays arabes, alors que ces derniers ne constituent qu'une partie minime de leurs recettes internationales. En revanche, lorsque le scénario d'un film parvient à toucher les pays desquels proviennent la majorité des recettes internationales, et par la même occasion d'autres nations comme celles du monde arabe,

⁴⁸ *Id.*, p. 112.

⁴⁹ Informations disponibles sur le site Internet de Box Office Mojo <https://www.boxofficemojo.com/>, consulté le 10 août 2021.

⁵⁰ Frédéric MARTEL, *op. cit.*, p. 112.

⁵¹ *Id.*, p. 32.

⁵² *Id.*, p. 34.

Hollywood produit alors un « *entertainment* global » efficace et « parle au monde entier », selon les termes de Rice. De cette manière, le commerce hollywoodien international devient plus important que le national, et les États-Unis, usant de leur soft power, parviennent à s'implanter durablement dans la vie culturelle de millions de personnes.

Comment parler au monde entier ? L'un des ingrédients principaux des « films universels » n'est autre que l'« histoire universelle ». En toute logique, le sujet d'une telle histoire doit captiver, ou tout du moins intéresser la majeure partie du potentiel public international.

Il se trouve que, à la suite de la première guerre du Golfe, les Américains ne sont pas les seuls à renouveler l'intérêt qu'il porte au monde arabe, et ce, pour les raisons évoquées dans les deux sous-chapitres précédents. En effet, six des huit nations représentant le trois quart du box-office international d'Hollywood sont directement impliquées dans la première guerre du Golfe. Seuls le Japon et le Mexique ne participent pas aux combats qui eurent lieu au Moyen-Orient. Toujours est-il que ce conflit ne passe pas inaperçu aux yeux des Mexicains et des Japonais. Le Mexique, ainsi que d'autres nations latino-américaines, prennent la décision d'augmenter leur production pétrolière en vue de remplacer sur le marché international les quantités que ne peuvent plus fournir l'Irak et le Koweït⁵³. Le Japon, quant à lui, offre une contribution financière aux Nations unies dans la crise du Golfe. Dès cet instant, et puis particulièrement suite aux retombées du 11 septembre, le pays nippon s'implique dans les opérations de paix de l'ONU⁵⁴. Du côté médiatique, CNN captive les Américains lors de la crise du Golfe mais est également « la référence de pratiquement toutes les rédactions du monde, qui vivent branchées sur elle »⁵⁵. À cet égard, l'article *Guerre du Golfe et télévision : un mariage stratégique* de Guylain Chevrier, cité plus avant, décrit éloquentement l'impact de ce conflit sur les esprits français. Quant aux attentats et à la guerre d'Irak, ils ne concernent pas uniquement les États-Unis. Cousseran et Hayez recensent douze pays impactés par des « attentats emblématiques » entre 1992 et 2004⁵⁶. Les événements du 11 septembre 2001 modifient profondément et durablement la situation politique mondiale ainsi que les relations internationales⁵⁷. Enfin, vingt-deux nations composent la coalition militaire en Irak. Le monde arabe ne passe donc pas inaperçu ; il intéresse, préoccupe, apparaît à la télévision, dans les journaux regardés et lus par

⁵³ Evelyn BRAVO DIAZ, « La perception de la guerre du Golfe au Vénézuéla et en Amérique du sud », dans *Cultures & Conflits*, n° 2, 1991, p. 144.

⁵⁴ Régine SERRA, « Japon : l'héritage irakien », dans *Politique étrangère*, n° 1, 2005, p. 181-182.

⁵⁵ Pierre-Robert BADUEL, *op. cit.*, p. 269.

⁵⁶ Jean-Claude COUSSERAN et Philippe HAYEZ, *op. cit.*, p. 172-173.

⁵⁷ À ce propos, cf. la bibliographie disponible dans l'article « Les conséquences du 11 septembre sur les relations internationales » disponible sur le site Internet de SciencesPo. Bibliothèque <https://www.sciencespo.fr/bibliotheque/fr.html>, 2003, consulté le 10 août 2021.

des millions de personnes tous les jours. En outre, et c'est essentiel, le monde arabe constitue une part importante de cet Orient qu'étudiaient les orientalistes depuis le début du XIX^e siècle. Il existe un réel goût, un intérêt occidental pour le peuple arabe et pour sa culture dont Edward Saïd rend compte dans son célèbre ouvrage *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*⁵⁸.

Finalement, le monde arabe est universel. Il parle au monde dans sa presque totalité. En conséquence, c'est notamment vers lui que se penche Hollywood dans sa production d'« histoire universelle ». Car le peuple arabe et sa culture captive ou intéresse la majeure partie du potentiel public international.

Les motivations qui poussent l'industrie cinématographique américaine à réutiliser de manière récurrente, notamment entre 1992 et 2004, cette composante scénaristique ne réside donc pas uniquement dans son envie d'intéresser et d'attirer les Américains. Au-delà, il y a une envie des États-Unis, concrétisée grâce à la mondialisation, de « parler au monde entier ». Ainsi, la globalisation généralisée est le vecteur de la parole américaine ; le monde arabe est l'un des objets de cette parole.

⁵⁸ Edward SAÏD, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

II. Analyses

1. Aladdin

1.1 Autour de la bande originale

Pour composer la bande originale d'*Aladdin* (1992), les studios Disney font appel au compositeur new-yorkais Alan Menken (1949 –). *Aladdin* n'est pas la première œuvre que ce dernier accepte de mettre en musique pour Walt Disney Pictures. À la fin des années 80 déjà, le parolier et producteur Howard Ashman (1950 – 1991) invite Alan Menken à composer la bande originale de *La Petite Sirène* (1989)⁵⁹, véritable succès mondial qui leur vaudra maintes récompenses⁶⁰. À la suite de cette réussite, les studios Disney engagent à nouveau le duo d'auteur-compositeur pour créer la bande originale de leurs trente-neuvième et quarantième longs-métrages d'animation : *La Belle et la Bête* (1991) et *Aladdin*. Atteint du sida, Ashman meurt le 14 mars 1991 alors qu'il termine d'écrire les paroles des chansons de *La Belle et la Bête*. Tim Rice (1944 –) reprend le flambeau et achève d'écrire les paroles des chansons d'*Aladdin*, qui sort dans les salles américaines le 11 novembre 1992.

Bien qu'*Aladdin* ne constitue pas la première œuvre de Menken pour Walt Disney Pictures, elle est en revanche la première expérience professionnelle du compositeur dans la représentation musicale du monde arabe. Avant d'être engagé par la compagnie Disney, le compositeur new-yorkais est essentiellement actif dans le monde du théâtre musical. Après avoir obtenu son diplôme en musicologie à la Steinhardt School of Culture, Education and Human Development de New York, Menken gagne d'abord sa vie en tant qu'accompagnateur de ballet et de danse moderne, directeur musical de spectacles de clubs, auteur de jingle, arrangeur, auteur-compositeur pour la série télévisée éducative *Sesame Street* et coach vocal⁶¹. En 1978, il rencontre Howard Ashman avec lequel il écrit des comédies musicales, telles que *God Bless You, Mr. Rosewater* (1979) ou *La Petite Boutique des Horreurs* (1982)⁶², pour les planches d'Off-Broadway.

⁵⁹ La biographie d'Alan MENKEN est disponible sur son site Internet <https://www.alanmenken.com/>, s. d, consulté le 10 août 2021.

⁶⁰ La liste des prix d'Alan MENKEN et d'Howard ASHMAN est disponible sur le site Internet de l'IMDb <https://www.imdb.com/>, consulté le 10 août 2021.

⁶¹ Biographie d'Alan MENKEN, *op. cit.*

⁶² Adaptée pour le cinéma par le réalisateur Frank OZ en 1986.

En résumé, avant qu’Ashman ne l’invite à rejoindre l’équipe de *La Petite Sirène*, Menken est principalement connu et reconnu en tant que compositeur de comédies musicales pour les planches d’Off-Broadway, et c’est avant tout à ce titre qu’il est engagé par Disney. En effet, les œuvres qu’il est appelé à mettre en musique sont des comédies musicales portées à l’écran sous la forme de longs-métrages d’animation. Dans les deux cas, chansons et dialogues alternent tout au long de l’œuvre⁶³. Les talents de compositeur de comédies musicales d’Alan Menken, ainsi que le succès des deux premiers longs-métrages pour lesquels il compose la bande originale, sont sans aucun doute les principales raisons qui motivent les studios Disney à réengager le compositeur new-yorkais. Il paraît peu probable que sa connaissance et son expérience de la musique arabe – qui, au seul regard de son œuvre, semblent nulles – aient constitué des facteurs décisifs dans cette sélection. Pour autant, nul ne peut nier qu’*Aladdin* parvienne à « transporter le public »⁶⁴, comme l’affirme le musicologue Nasser Al-Tae, dans une ambiance arabe et que la musique joue un rôle primordial dans cet effet.

Les écrits et les entretiens disponibles ne permettent pas de se prononcer avec certitude sur les influences « arabes » de Menken, ni sur les raisons de ses choix compositionnels quant à la représentation du monde arabe. Lorsqu’il évoque les œuvres et artistes qui l’ont influencé dans la composition des chansons d’*Aladdin*⁶⁵, le compositeur cite la série de films *En route pour ...*, et plus particulièrement *En route pour le Maroc* (1942), mais aussi la comédie musicale *Hellzapoppin’* (1938)⁶⁶, les artistes Fats Waller (1904 – 1943) et Cab Calloway (1907 – 1994) et, plus largement, le jazz de Harlem. À l’exception d’*En route pour le Maroc*, qui comprend quelques accompagnements instrumentaux arabisants tels que ceux de *(We’re Off on) the Road To Morocco*, les œuvres et artistes que Menken cite n’ont jamais cherché à représenter musicalement le monde arabe. Cela n’a rien de surprenant. Bien qu’une petite partie d’entre elles assume davantage un côté musical arabisant, comme *Arabian Nights*, la majorité des chansons d’*Aladdin* ne représente que légèrement, d’un point de vue musical, le monde arabe. Certaines ne l’évoquent à aucun moment. C’est notamment le cas de *A Whole New World* et *Friend Like Me*. La représentation musicale du monde arabe, dans la bande originale d’*Aladdin*, se retrouve davantage dans les pistes instrumentales que dans les chansons.

⁶³ La bande originale d’*Aladdin* est composée de quarante pistes. Huit d’entre elles sont des chansons (pistes n° 01 ; 05 ; 07 ; 18 ; 24 ; 27 ; 34 ; 40).

⁶⁴ Nasser AL-TAE, *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 254.

⁶⁵ *Voici comment ont été composées les chansons cultes de Disney*, interview d’Alan MENKEN par Konbini, disponible sur le site Internet de YouTube <https://www.youtube.com/>, 2019, 0’00’’ – 03’52’’, consulté le 10 août 2021.

⁶⁶ Adaptée pour le cinéma par Universal Pictures en 1941.

Les accompagnements instrumentaux d'*En route pour le Maroc* apparaissent comme l'une des rares pistes à suivre s'agissant d'éventuelles influences arabisantes parmi les éléments mentionnés par Menken – bien qu'il n'affirme à aucun moment s'en être inspiré pour évoquer le monde arabe, mais l'évoque plutôt comme une source d'influence pour l'écriture de ses chansons. Une seconde piste se situe du côté du compositeur et chef d'orchestre Lehman Engel (1910 – 1982), que Menken considère comme « *his most vital and important teacher* »⁶⁷. Il suit, en effet, son enseignement à l'occasion du BMI Musical Theater Workshop, un atelier destiné aux compositeurs, paroliers et librettistes de théâtre musical. Engel est mentionné comme arrangeur et chef d'orchestre sur l'enregistrement daté de 1958 de *The Desert Song* (1926)⁶⁸. L'histoire de cette opérette, dont la musique est originellement signée par Sigmund Romberg (1887 – 1951), prend lieu au Maroc. Il est envisageable que les « *sparkling modern orchestral arrangements* »⁶⁹ d'Engel aient inspiré Menken dans la composition de la bande originale d'*Aladdin*. En outre, de par cette alternance entre chansons et dialogues, l'opérette se rapproche davantage du style d'*Aladdin* qu'un long-métrage dépourvu de chanson. Sans doute Menken a-t-il d'abord cherché l'inspiration dans ce type de production, et particulièrement dans celle de son ancien maître. En outre, plus de vingt ans après la sortie d'*Aladdin*, Alan Menken se revendique avant tout comme un « *musical theater dramatist* »⁷⁰, et non uniquement comme un compositeur de musiques de films. Ces quelques observations n'excluent cependant pas que Menken ait pu s'inspirer de bandes originales évoquant le monde arabe dans lesquelles ne figurent aucune chanson.

Il convient de ne pas tenir Alan Menken comme unique responsable des choix compositionnels quant à la représentation du monde arabe dans *Aladdin*. La grande majorité des compositeurs de l'écran travaille en équipe. Vingt-deux personnes ayant un rôle dans la création de la bande originale d'*Aladdin* apparaissent au générique du long-métrage d'animation⁷¹. Deux orchestrateurs⁷² ont participé à l'écriture de la bande originale. Il s'agit de Danny Troob et Michael Starobin. À l'instar d'Alan Menken, Troob et Starobin travaillent pour des productions d'Off-Broadway avant d'être engagés par la compagnie Disney. Aucun d'eux ne semble avoir

⁶⁷ Biographie d'Alan MENKEN, *op. cit.*

⁶⁸ David FOIL, « The Desert Song – Studio Cast Recording 1958 », disponible sur le site Internet de la maison de disque Masterworks Broadway <https://masterworksbroadway.com/>, 2012, consulté le 11 août 2021.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Voici comment ont été composées les chansons cultes de Disney, op. cit.*, 03'06''.

⁷¹ Cf. Annexes : *Distribution des rôles dans la création des bandes originales*, p. 83.

⁷² Les orchestrateurs sont de véritables collaborateurs créatifs qui interagissent avec leurs compositeurs, leur proposant des suggestions et des améliorations ; à l'occasion, ils sont même appelés à composer. Leur contribution à la sonorité globale de la musique de film ne doit pas être sous-estimée. Cf. Ben WINTERS, « The Composer and the Studio », dans Mervyn COOKE et Fiona FORD (dir.), *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge University Press, 2016, p. 56.

eu la moindre expérience dans le domaine de la représentation musicale du monde arabe avant *Aladdin*⁷³. À nouveau, le choix des studios Disney repose sans aucun doute sur leur expérience dans le domaine de la comédie musicale.

1.2 Scènes introductives au monde arabe

1.2.1 *Arabian Nights et Legend of the Lamp*

Aladdin débute avec la chanson *Arabian Nights* (cf. piste audio n° 01)⁷⁴, chantée par Bruce Adler (1944 – 2008). Objet de nombreuses controverses⁷⁵, cette première piste audio est brièvement analysée par Nasser Al-Taei dans *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*. D'après lui, cette chanson parvient à transporter le spectateur grâce à un « *hypnotic rhythm of a caravan trotting* » et une mélodie « *highlighted by the popular trope of an Arabic belly-dancing/snake-charming scale utilizing the augmented second* »⁷⁶. À ceci, il ajoute :

« "*Arabian Nights*" is grounded in Western stereotypes of Arabic music built on the melodic minor, spiced by the emphasis on the augmented second between its second and third degrees [...]. It is a song based on a melody supported by a repetitious vamp in the background alluding the steady rocking of the camel caravans. Like the timeless desert, the bass continues even after the entrance of the narrator. Prior to the opening scene, the song orient us to the Middle East through the use of the aforementioned snake-charming/belly-dancing sensual melody »⁷⁷.

Par ces quelques phrases, Nasser Al-Taei indique ce qui, selon lui, oriente le spectateur vers le Moyen-Orient. Il soulève plusieurs paramètres musicaux sur lesquels il convient de revenir plus en détail.

Lorsque l'écran titre apparaît (P01/S01)⁷⁸, émergent d'abord des percussions et une guitare basse électrique, soutenues par une double pédale de tonique-dominante – *i.e.* une pédale de *la* et une pédale de *mi* – jouée par les altos et les contrebasses. Les percussions sont

⁷³ La liste des œuvres cinématographiques de Danny TROOB est disponible sur le site Internet de l'IMDb <https://www.imdb.com/> et de l'IBDb <https://www.ibdb.com/>, consultés le 10 août 2021 ; la liste des œuvres cinématographiques de Michael STAROBIN est disponible sur son site Internet <https://www.starobin.com/>, consulté le 10 août 2021.

⁷⁴ Les pistes sont recensées en annexes. Cf. Annexes : *Timing notes*, p. 2.

⁷⁵ Les paroles, écrites par ASHMAN et RICE et considérées comme discriminantes, ont été légèrement modifiées suite aux protestations de la communauté américano-arabe aux États-Unis. Cf. Nasser AL-TAEI, *op. cit.*, p. 254.

⁷⁶ *Id.*, p. 253.

⁷⁷ *Id.*, p. 255-256.

⁷⁸ P = Piste ; S = Séquence. Ces initiales renvoient aux *timing notes*.

essentiellement assurées par un instrument afro-cubain⁷⁹ : une conga. Le rythme se compose uniquement de longues et de brèves, de noires et de croches. Ce pattern rythmique demeure identique tout au long de la chanson.

Exemple 1.1 : Alan MENKEN, « Arabian Nights », dans *Aladdin* (1992) – Pattern conga



À l'instar de celui de la conga, le pattern rythmique de la basse électrique est inlassablement répété tout au long de la chanson, ce qu'Al-Tae associe au désert intemporel. Les notes jouées, quant à elles, varient en fonction de l'harmonie.

Exemple 1.2 : Alan MENKEN, « Arabian Nights », dans *Aladdin* (1992) – Pattern guitare basse électrique



La conga et la basse électrique se confondent pour former un ostinato – *i.e.* une boucle répétée à plusieurs reprises tandis que d'autres éléments musicaux évoluent⁸⁰ – de deux mesures supportant la mélodie, ce qu'Al-Tae désigne comme un *vamp*⁸¹ faisant allusion au balancement régulier et hypnotique des caravanes de chameaux. Après deux répétitions de cette boucle, les violons, les violoncelles, les hautbois et les bassons font leur entrée. Ils jouent une mélodie à l'unisson.

Exemple 1.3 : Alan MENKEN, « Arabian Nights », dans *Aladdin* (1992) – Mélodie introductive



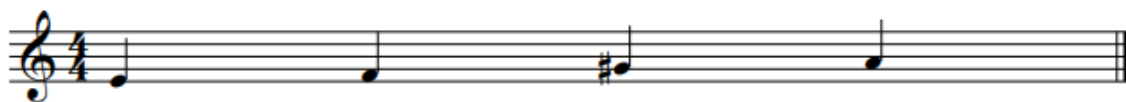
⁷⁹ Barry KERNFELD, « Conga », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée en 2002 et mis en ligne en 2003, p. 1, consulté le 11 août 2021.

⁸⁰ Laure SCHNAPPER, « Ostinato », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

⁸¹ Un *vamp* est un court passage joué en préparation de l'entrée d'un soliste ou d'un chanteur. Ce procédé est particulièrement employé dans le jazz et les comédies musicales. Cf. Frank KIDSON et Deane L. ROOT, « Vamp », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

Cette mélodie est constituée de quatre notes différentes : *mi*, *fa*, *sol dièse* et *la*⁸². Dans la musique arabe, cette échelle de quatre notes se rapproche fortement d'un fragment de maqâm⁸³, également appelé « genre » ou « *jins* » – « *ajnas* » au pluriel – : le genre *Hijaz*. La particularité de ce tétracorde, lorsqu'il est analysé par le prisme de la théorie musicale occidentale⁸⁴, est de comprendre un intervalle de seconde mineure entre sa tonique et sa seconde note ; un intervalle de seconde augmentée entre sa deuxième note et sa troisième ; et un nouvel intervalle de seconde mineure entre sa troisième note et sa dernière, généralement appelée *ghammaz*⁸⁵. Le genre *Hijaz* se situe à la base de l'ensemble des maqâmât de la famille *Hijaz* (*Hijaz*, *Hijazkar*, *Zanjarane*, etc.). À l'intérieur de cette mélodie, plus précisément entre le *fa* et le *sol dièse*, se situe donc un exemple de cette seconde augmentée sur laquelle Al-Taei insiste à plusieurs reprises.

Exemple 1.4 : Genre *Hijaz* en notation occidentale, avec sa tonique sur *mi*



Là où les propos du musicologue sont plus surprenants, c'est lorsqu'il évoque la gamme mineure mélodique. S'il est une gamme de laquelle le genre *Hijaz* se rapproche, il s'agit de la gamme de *la* mineur harmonique, dont le deuxième tétracorde colle parfaitement avec ce fragment de maqâm. En revanche, si c'est à la gamme de *mi* mineur qu'Al-Taei songeait, comme pourrait le laisser penser sa référence à la seconde augmentée entre les deuxième et troisième degrés que l'on retrouve dans cette mélodie, il commet une erreur en évoquant le mode mélodique. En effet, il s'agit ici plus vraisemblablement du mode harmonique de *mi* mineur, dans laquelle Menken aurait déplacé l'altération du second degré vers le troisième, transformant ainsi le premier tétracorde en un genre *Hijaz*. Ceci offre la possibilité d'accentuer la couleur particulière de la seconde augmentée située désormais entre les deuxième et troisième degrés, ainsi qu'entre les sixième et septième degrés.

⁸² Ceci sans tenir compte du *ré dièse* qui sert d'ornement au début de la phrase.

⁸³ Un maqâm – « maqâmât » au pluriel – est un terme arabe souvent traduit par « mode », « échelle » ou « mélodie ». Cf. Christian POCHÉ, Amnon SHILOAH et Owen WRIGHT, « Arab music », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 35-37, consulté le 11 août 2021. Tout au long des analyses, le terme renvoie à des échelles musicales arabes.

⁸⁴ La musique arabe n'est pas construite sur le système du tempérament égal. Elle comprend des intervalles inférieurs au demi-ton.

⁸⁵ Le *ghammaz* est également le point de départ du deuxième *jins* dans un maqâm. En d'autres termes, c'est un point de modulation. Il ne constitue pas forcément la dernière note d'un *jins*. Pour plus d'informations, cf. Harold S. POWERS et al., « Mode », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

Les huit premières mesures d'*Arabian Nights* (cf. partition n° 01)⁸⁶, qui correspondent aux premières secondes d'*Aladdin* (P01/S01), possède une importance particulière au sein de la bande originale. Alors que l'écran indique le titre de l'œuvre, la musique délivre un second message : elle informe le spectateur de la nature de l'intrigue. Ces quelques mesures orientent le public vers une contrée lointaine au sein des terres arabes et le préparent à un voyage mystérieux⁸⁷. Elles créent une distance entre le spectateur et ce qu'il se trame à l'écran. Pour parvenir à un tel effet, Menken recourt simplement à un fragment de maqâm occidentalisé qu'il installe sur un ostinato dont les seules noires et croches finissent toujours par tomber sur la pulsation en quatre temps. Harmoniquement, il n'opère aucun changement et demeure sur l'accord de tonique : *la* mineur. Dans la deuxième mesure de la mélodie introductive, le *sol dièse*, qui par ailleurs se trouve être la sensible, est la première note à atterrir sur un temps, ce qui permet à Menken d'appuyer l'arrivée de la seconde augmentée, d'autant plus qu'il s'agit ici d'un temps fort de la mesure. Cette phrase musicale, soutenue par l'hypnotique régularité rythmique du *vamp*, se transforme alors soudainement en une mélodie sensuelle de charmeur de serpent ou de danse du ventre. En agrémentant le *vamp* d'un coup de triangle sur son quatrième temps, cette introduction se voit dotée d'un côté énigmatique et étincelant. En seulement treize secondes, le spectateur comprend *grosso modo* le type d'intrigue auquel il fait face.

Lorsque le colporteur prend la parole (P01/S02), il confirme ce qui vient d'être musicalement suggéré (cf. paroles n° 1)⁸⁸. Les instruments à vent mettent en exergue la descente chromatique marquant le chant du colporteur sur presque chaque temps fort (cf. partition n° 02). Le spectateur retrouve ainsi la couleur des intervalles de secondes mineures qu'il avait déjà entendue dans la mélodie introductive. Par ailleurs, l'harmonie évolue majoritairement par degrés conjoints. Ainsi en atteste la première phrase du colporteur qui suit cette progression harmonique : I^{er} degré ; II^e degré ; II^e degré bémolisé ; I^{er} degré. Incontestablement, Menken privilégie le chromatisme et sa couleur particulière.

Dès l'instant où Agrabah apparaît à l'écran (P01/S03), Menken choisit à nouveau de parsemer ses mélodies de secondes mineures, qui apparaissent notamment sous la forme d'appogiatures. Le genre *Hijaz* est utilisé à nouveau, dans le chant cette fois, par le tétracorde formé de *si*, *do*, *ré dièse* et *mi*, ce qui confirme l'idée que Menken recourt à une variante de la gamme de *mi* mineur harmonique, et non mélodique.

⁸⁶ Les partitions sont recensées en annexes. Cf. Annexes : *Partitions*, p. 88.

⁸⁷ Nasser AL-TAEE, *op. cit.*, p. 254.

⁸⁸ Les paroles sont recensées en annexes. Cf. Annexes : *Paroles*, p. 108.

Exemple 1.5 : Alan MENKEN, « Arabian Nights », dans *Aladdin* (1992) – Extrait du thème

Baritone

Violin

A - ra - bi - an nights like - a - ra - bi - an days.

Lorsque le colporteur pénètre dans Agrabah et que le chameau tombe de fatigue (P01/S04), la musique ralentit et laisse entendre une dernière fois, dans les basses, l'appogiature que constitue le *ré dièse* montant vers le *mi*, avant de se résoudre sur la tonique.

Legend of the Lamp (cf. piste audio n° 02) survient directement après *Arabian Nights*. Cette deuxième piste audio partage une série de traits communs avec la première. Tout d'abord, l'ostinato de la piste précédente demeure, il est simplement dépourvu de percussion. L'harmonie, quant à elle, ne connaît pratiquement aucune modification. Le chromatisme que le spectateur pouvait entendre dans *Arabian Nights* (cf. partition n° 02) se retrouve également dans *Legend of the Lamp*.

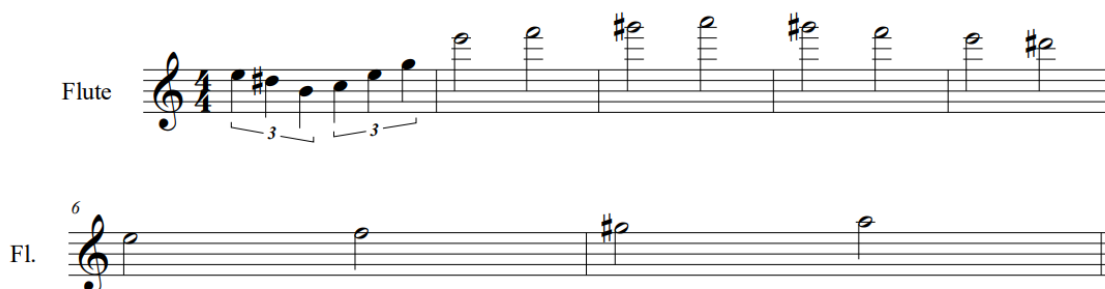
Dans cette scène, le colporteur s'adresse directement au spectateur. Au moment précis où il lui souhaite la bienvenue et présente Agrabah en tant que cité de mystère et d'enchantement (P02/S01), la bande sonore laisse entendre une fois encore des mélodies construites sur le genre *Hijaz*.

Exemple 1.6 : Alan MENKEN, « Legend of the Lamp », dans *Aladdin* (1992) – Mélodies (introduction)

Welcome to Agrabah, city of mystery, of enchantment, [...]

La caméra fictionnelle finit par s'éloigner du colporteur. Ce dernier tente d'attirer l'attention du spectateur à l'aide d'un objet de grande valeur : la lampe merveilleuse (P02/S03). Un coup de triangle, associé précédemment au mystérieux, introduit le thème d'*Arabian Nights* joué par

Exemple 1.7 : Alan MENKEN, « Legend of the Lamp », dans *Aladdin* (1992) – Mélodies (conclusion)



Nasser Al-Taeé perçoit Jasmine comme un personnage « *far from the typically veiled, silent, and oppressed Arab woman* »⁸⁹. À ses yeux, la princesse se rapproche davantage d'une jeune femme américaine. Aladdin lui-même dit à Jasmine, lorsqu'il l'aperçoit pour la première fois dans les rues d'Agrabah, qu'elle ne passe pas inaperçue, et ce, malgré le fait qu'elle ait caché sa condition royale. En d'autres termes, Jasmine est différente des autres habitants de la cité.

Cette scène peut être qualifiée d'introductive au monde arabe. Certes, ce n'est pas ici le spectateur qui se retrouve immergé pour la première fois dans le monde arabe, mais bien

⁹⁰ Les traits de Jasmine sont inspirés de l'actrice égypto-américaine Jennifer Connelly et de Beth Henn, la sœur de l'animateur responsable du personnage. Cf. WALT DISNEY PICTURES, *Aladdin. Special Edition* [DVD], Californie, Buena Vista Home Entertainment, 2004.

Jasmine. En outre, la piste audio qui accompagne cette scène, *Marketplace*, réutilise en première partie (P11/S01 et 02) des éléments présents dans *Arabian Nights* et *Legend of the Lamp*, les deux scènes introductives au monde arabe analysées précédemment.

Menken use à nouveau du genre *Hijaz* pour composer ses phrases mélodiques, jouées en alternance par les vents et les cordes (cf. partition n° 03). La première phrase mélodique, assurée par les flûtes traversières, est construite sur une forme rythmique pratiquement similaire à celle utilisée dans *Legend of the Lamp*, lorsque le colporteur souhaite la bienvenue à Agrabah au spectateur (cf. exemple 1.6, p. 28). Les flûtes traversières, les trompettes, les hautbois et les violons échangent ce motif neuf fois, dans des tonalités parfois différentes, sur les deux premières séquences. De manière plus générale, le genre *Hijaz* est utilisé à plus de quinze reprises dans l'ensemble des mélodies en première partie de *Marketplace*. Tout comme dans *Arabian Nights* et *Legend of the Lamp*, la basse – tenue cette fois par une contrebasse, et non par une guitare basse électrique – joue le même pattern rythmique tout au long des deux séquences. La conga, qui assurait la majeure partie des percussions dans *Arabian Nights*, disparaît dans *Marketplace*. En revanche, le triangle demeure. Il est rejoint par d'autres percussions, comme la timbale.

1.3 Thèmes

1.3.1 Antagonistes contre protagonistes

Aladdin et Jasmine possèdent un statut particulier au sein d'*Aladdin*. Ils sont foncièrement différents des autres personnages du long-métrage d'animation⁹¹. En effet, contrairement à Jafar et au Sultan qui maltraitent Iago, Aladdin et Jasmine se préoccupent du sort des animaux. Ils ressentent de l'empathie à l'égard des pauvres, alors que les habitants d'Agrabah ne daignent pas leur apporter leur aide et préfèrent leur couper une main lorsqu'ils volent pour survivre. Les deux protagonistes ont des valeurs morales différentes de celles de leurs compatriotes : Aladdin proteste contre le système oppressif de sa cité ; Jasmine se rebelle contre la tradition qui cherche à lui imposer un mariage arrangé. Enfin, Aladdin et Jasmine parlent sans accent notable, alors que les autres habitants d'Agrabah ont un accent prononcé. À l'inverse, Jafar – bien que lui non plus ne possède pas d'accent prononcé – est manipulateur, sadique et violent envers les animaux ou ses subalternes. Il ne désire qu'une chose : le pouvoir, et il élimine quiconque se met en travers de son chemin.

⁹¹ Nasser AL-TAEE, *op. cit.*, p. 266-267.

Aladdin et Jasmine incarnent le bien et Jafar le mal. Cependant, derrière cette simple dichotomie s'en cache une autre, plus subtile : Aladdin et Jasmine représentent la culture blanche occidentale dans son idéal – la liberté, l'égalité, l'amour vainqueur, *etc.* – ; Jafar, ainsi que certains habitants d'Agrabah, évoquent une vision négative de la culture arabe – les traditions oppressives, l'animosité, la violation des droits humains, *etc.*

Quant au Génie, qui lui aussi figure parmi les protagonistes, Alan Nadel, professeur de littérature spécialisé dans l'étude de la culture américaine, l'associe aux États-Unis. Doté d'un pouvoir sans limite, le Génie chante à Aladdin « *You ain't never had a friend like me* » (cf. piste audio n° 18) car il est le seul à pouvoir lui venir en aide et ainsi mettre fin à son calvaire. Nadel trouve des similarités entre ce message et celui envoyé par les États-Unis à l'Iraq lorsqu'ils lui demandent de se conformer aux résolutions des Nations Unies, s'ils ne veulent pas subir de lourdes conséquences⁹².

Si ces associations peuvent parfois s'avérer fragiles, la musique, quant à elle, laisse transparaître un message plus évident. L'unique personnage à être associé à un thème arabisant est Jafar⁹³. Ce motif apparaît pour la première dans *On a Dark Night* (P03/S04).

Exemple 1.8 : Alan MENKEN, thème de Jafar, dans *Aladdin* (1992) – Forme courte



Une fois encore, Menken utilise le genre *Hijaz* pour conférer une sonorité arabisante à sa mélodie. Il insiste sur la seconde augmentée à l'aide d'un mouvement d'aller-retour entre le *sol dièse* et le *fa*. Différents instruments de l'orchestre interprètent ce thème sur plus d'une quinzaine de pistes, ce qui en fait le motif mélodique le plus utilisé après celui d'Aladdin. Contrairement à ceux des protagonistes, le thème de Jafar est fréquemment joué dans un registre grave, souvent associé aux antagonistes. Sa tonalité est en outre mineure.

Ce motif possède plusieurs développements. Pour la majorité d'entre eux, il s'agit de la même phrase dont seule la dernière note varie. Sans surprise, ces développements sont construits autour du genre *Hijaz*.

⁹² Alan NADEL, « A Whole New (Disney) World Order : Aladdin, Atomic Power, and the Muslim Middle East » dans Matthew BERNSTEIN et Gaylyn STUDLAR (dir.), *Visions of the East. Orientalism in Film*, Londres, I.B. Tauris Publishers, 1997, p. 192.

⁹³ Indirectement, Iago est lié au thème de Jafar, tout comme Abu est lié au thème d'Aladdin.

Exemple 1.9 : Alan MENKEN, thème de Jafar, dans *Aladdin* (1992) – Forme développée (exemple)



Les thèmes des protagonistes, quant à eux, ne se réfèrent d’aucune manière au monde arabe. Les thèmes d’Aladdin et de Jasmine connaissent deux formes : une majeure (cf. partitions n° 04 et 06) et une mineure (cf. partitions n° 05 et 07). Menken emploie le mode mineur lors des séquences chargées de tristesse ou de tension comme, par exemple, dans *One Jump Ahead* (introduction) (P04/S03) pour le thème d’Aladdin, et dans *Jasmine Runs Away* (P10/S02) pour le thème de Jasmine. Cependant, le compositeur ne privilégie plus dans ces quelques occurrences la forme harmonique du mode mineur, contrairement au thème de Jafar. Dans la forme mineure du thème de Jasmine, le mode naturel apparaît très clairement. En ce qui concerne le thème d’Aladdin, il apparaît impossible de déterminer le mode exact en l’absence d’une septième. Quoi qu’il en soit, Menken ne laisse pas entendre de seconde augmentée, caractéristique du genre *Hijaz*, dans les thèmes d’Aladdin et Jasmine. C’est également vrai pour les motifs du Génie et du Tapis magique (cf. partitions n° 08 à 10). En ce qui concerne le deuxième thème du Génie, Menken dit s’être inspiré du jazz de Harlem pour le composer⁹⁴, ce qui rapproche le protagoniste des Américains, comme le suggérait déjà Nadel. Finalement, au sein des thèmes des personnages, la représentation du monde arabe est uniquement réservée à Jafar.

1.3.2 Agrabah et les merveilles des nuits d’Arabie

Lorsqu’il s’agit d’introduire le spectateur – ou Jasmine – au monde arabe, Menken s’appuie sur trois thèmes différents : ceux d’Agrabah, des nuits d’Arabie et des merveilles. Ces motifs se retrouvent disséminés tout au long de la première moitié du long-métrage.

Le thème d’Agrabah est entendu à de nombreuses reprises dans *Marketplace*, mais est introduit pour la première fois dans *Legend of the Lamp*, lorsque le colporteur souhaite la bienvenue à Agrabah au spectateur (cf. exemple 1.6, p. 28). Menken le réutilise dans *One Jump Ahead* (introduction), *One Jump Ahead*, *Street Urchins*, *Escape from the Guards* et *Aladdin’s First Wish* (cf. pistes audio n° 04, 05, 06, 13 et 22). Il possède trois formes : une courte,

⁹⁴ Voici comment ont été composées les chansons cultes de Disney, op. cit., 00’44’’.

uniquement entendue dans *Legend of the Lamp* (cf. partition n° 11) ; une développée (cf. partition n° 12) et sa variante (cf. partition n° 13), entendues dans les six autres pistes, lorsqu'elles ne sont pas brusquement interrompues pour la bonne synchronisation entre l'image et le son.

En toute logique, le spectateur peut entendre le thème d'Agrabah lorsque la cité apparaît à l'écran. Ce n'est pas systématique pour autant. Après avoir découvert la place du marché, Jasmine se balade avec Aladdin sur les toits d'Agrabah, avant de se rendre chez lui. Bien qu'il vive au cœur de la cité, le thème d'Agrabah ne survient à aucun moment de cette scène, accompagnée par la douzième piste audio, *Aladdin's Place*. Cette absence peut s'expliquer par le fait qu'Aladdin et Jasmine incarnent certainement les personnages humains les plus éloignés de la culture arabe dans *Aladdin*. *Aladdin's Place* consiste essentiellement en un dialogue entre les thèmes d'Aladdin, de Jasmine et de l'amour (cf. partition n° 14). Le thème d'Agrabah, qui se réfère au monde arabe par l'utilisation du genre *Hijaz*, semble ne pas avoir sa place au sein d'un moment privilégié entre les deux protagonistes qui, comme évoqué précédemment, représentent la culture blanche occidentale dans son idéal. Lorsque les gardes d'Agrabah surgissent, Aladdin et Jasmine prennent la fuite en sautant du balcon. À peine atterrissent-ils dans les rues de la cité que le thème d'Agrabah se fait à nouveau entendre (P13/S03).

À l'inverse, le motif d'Agrabah se retrouve dans *Aladdin's First Wish*, piste audio qui accompagne une scène se déroulant loin des portes de la cité. Menken l'utilise lorsque le Génie transforme Abu en chameau, animal irrévocablement associé au monde arabe. Le choix d'user du motif d'Agrabah à un tel moment prouve que ce thème évoque, au-delà d'une simple cité, le monde arabe et ce qui lui est associé.

Le thème des nuits d'Arabie (cf. partition n° 15), quant à lui, ne survient que trois fois : dans *Arabian Nights* (cf. exemple 1.5, p. 28) ; dans *The Cave of Wonders*, lorsqu'Aladdin, Abu et Jafar s'approchent de la caverne aux merveilles (P16/S01 et 03) ; et dans *The Awakenings*, lorsqu'Aladdin et Abu se réveillent emprisonnés au sein de cette même caverne (P17/S02). Enfin, le thème des merveilles (cf. partition n° 16) apparaît à quatre reprises : dans *Legend of the Lamp* (cf. exemple 1.6, p. 28) ; dans *On a Dark Night*, lorsque la caverne aux merveilles se réveille (P03/S07) ; dans *Jafar Hypnotizes the Sultan*, lorsque Jafar suggère au Sultan de lui donner sa bague (P09/S02) ; et dans *The Dungeon*, lorsque Jafar décrit la caverne aux merveilles à Aladdin (P15/S05). Finalement, ces deux motifs, construits sur le genre *Hijaz*, peuvent s'associer à la caverne aux merveilles et aux trésors qu'elle renferme.

Ces trois thèmes, qui surviennent dès l'introduction d'*Aladdin*, disparaissent progressivement au fil du long-métrage. Leur dernière occurrence, incarnée par le thème d'Agrabah, se situe dans *Aladdin's First Wish*, soit au début de la deuxième moitié du film. Dès cet instant le monde arabe, d'un point de vue musical, ne transparaît plus qu'à travers Jafar et son motif. Il est cependant à noter qu'une brève référence musicale au monde arabe – construite une nouvelle fois sur le genre *Hijaz* – survient dans *Prince Ali*, lorsqu'apparaissent à l'écran les danseuses du ventre (P24/S02) (cf. partition n° 17), ainsi que dans la reprise de cette même chanson par Jafar (P34/S01). Ceci n'est pas sans rappeler une autre brève référence musicale au monde arabe, entendue dans *One Jump Ahead*, lorsqu'apparaissent également à l'écran les danseuses du ventre (P05/S04) (cf. partition n° 18). Au sein de cette séquence, Menken choisit étonnement d'utiliser le deuxième tétracorde de la gamme de *mi* mineur mélodique, et non harmonique. Il double la mélodie du chant avec un violon et soutient l'ensemble avec une basse obstinée rythmiquement fusionnée aux percussions.

Au dénouement d'*Aladdin*, Jafar et Iago se retrouvent emprisonnés dans une lampe magique (P38/S02). Le thème de l'antagoniste intervient alors pour la dernière fois. Le long-métrage prend ensuite fin, accompagné de la trente-huitième piste audio, *Happy End in Agrabah*, sans pour autant que le thème d'Agrabah, ni quelque référence musicale au monde arabe, ne se laissent entendre une dernière fois. Le monde arabe disparaît en même temps que Jafar et Iago.

2. La Momie

2.1 Autour de la bande originale

2.1.1 Jerry Goldsmith (1929 – 2004) : œuvres arabisantes et partenaires

En 1999, Jerry Goldsmith (1929 – 2004) a 70 ans et plus de deux cents bandes originales à son actif⁹⁵. Avec la musique de *La Momie* (1999), il signe sa deuxième collaboration avec le réalisateur américain Stephen Sommers (1962 –), un an après *Un cri dans l'océan* (1998).

Contrairement à Alan Menken pour *Aladdin*, Jerry Goldsmith n'en est pas à son coup d'essai quant à la représentation musicale du monde arabe. Au cours de sa carrière, il a fréquemment composé pour des films d'aventure aux décors « exotiques »⁹⁶ – ou considérés comme tels par Hollywood. Depuis *La Canonnière du Yang-Tsé* (1966) jusqu'au *13^{ème} Guerrier* (1999), Goldsmith s'est attelé tant à la représentation musicale du monde arabe qu'à celle de de l'Extrême-Orient ou de l'Afrique, pour ne citer que quelques exemples. Le compositeur affirme « aimer [s]'impliquer dans la musique ethnique »⁹⁷, et accueille ce type d'œuvre cinématographique comme l'occasion d'exercer son expertise orchestrale en intégrant des éléments ethniques à l'orchestre, tels que des instruments⁹⁸.

C'est précisément avec *Le Lion et le Vent* (1975), long-métrage de John Milius (1944 –) dont l'action se situe au Maroc, que Jerry Goldsmith s'essaye pour la première fois à la représentation musicale du monde arabe. À la suite de ce film, le monde arabe n'apparaît qu'à peu de reprises et de manière brève au sein des œuvres cinématographiques que le compositeur accepte de mettre en musique⁹⁹. Finalement, sa seconde véritable occasion de représenter musicalement le monde arabe ne se présente que vingt-quatre ans après *Le Lion et le Vent*, avec *La Momie* de Stephen Sommers.

Mauricio Dupuis, auteur d'une biographie consacrée à Jerry Goldsmith, relie non sans raison la bande originale de *La Momie* à celle du *13^{ème} Guerrier* (1999), également composée

⁹⁵ Le catalogue des œuvres de Jerry GOLDSMITH est disponible dans Mauricio DUPUIS, *Jerry Goldsmith. Music Scoring for American Movies*, Vicence, DMG, 2017, p. 143-163 ; ainsi que sur son site Internet <https://www.jerrygoldsmithonline.com>, consulté le 11 août 2021.

⁹⁶ À ce propos, voir « Adventure and exoticism » dans Mauricio DUPUIS, *op. cit.*, p. 105-111.

⁹⁷ Interview de Jerry GOLDSMITH par la R.T.B.F., 1986, partiellement retranscrite dans Craig LYSY, « The Wind and the Lion – Jerry Goldsmith », disponible sur le site Internet de Movie Music UK <https://moviemusicuk.us/>, 4 janvier 2021, consulté le 11 août 2021.

⁹⁸ Mauricio DUPUIS, *op. cit.*, p. 105.

⁹⁹ *Cœur de lion* (1987), *Jamais sans ma fille* (1991) ou *Ultime décision* (1996) sont trois exemples de longs-métrages qui font brièvement référence au monde arabe et pour lesquels Jerry Goldsmith compose la bande originale.

par Goldsmith ; il les nomme les « partitions jumelles »¹⁰⁰. *Le 13^{ème} Guerrier* prend pour personnage principal le poète d'origine arabe Ahmed Ibn Fahdlan. Le scénario se déroule partiellement à Bagdad, d'où est originaire Ahmed. Cependant, les références au monde arabe disséminées au sein de ces deux longs-métrages, et par la même occasion au sein de leurs bandes originales, ne représentent pas l'unique motif d'un tel rapprochement. Alors que *La Momie* sort dans les salles le 7 mai 1999 aux États-Unis, *Le 13^{ème} Guerrier* le rejoint trois mois plus tard, le 27 août 1999. D'après Dupuis, ce n'est qu'après avoir composé la bande originale de *La Momie* que Goldsmith s'est lancé dans l'écriture de la musique du *13^{ème} Guerrier*, ne lui laissant ainsi que quelques semaines pour achever son travail¹⁰¹. Sans surprise, les deux bandes originales présentent plusieurs similarités lorsqu'il s'agit de représenter musicalement le monde arabe. Contraint de composer dans la précipitation, Goldsmith réutilise des éléments de la bande originale de *La Momie*. Ces analogies, qui seront partiellement analysées dans un prochain sous-chapitre¹⁰², constituent ainsi les témoins d'une méthode personnelle, à une époque définie ; elles attestent de la manière qu'avait Jerry Goldsmith de représenter musicalement le monde arabe à la fin des années 90.

Pour composer la musique de *La Momie*, Goldsmith s'entoure d'une équipe d'une dizaine de personnes¹⁰³. Parmi eux se trouve Alexander Courage (1919 – 2008). Compositeur à ses heures, Courage est avant tout un orchestrateur, un arrangeur et un chef d'orchestre avec lequel Goldsmith collabore depuis le milieu des années 60. Ensemble, ils ont mené à terme plus de quarante projets. Outre *La Momie*, les deux hommes se retrouvent à l'occasion du *13^{ème} Guerrier*¹⁰⁴. Cependant, leur première collaboration centrée sur la représentation du monde arabe remonte aux années 70, avec *Le Lion et le Vent*. Dans la bande originale de ce long-métrage, Courage prouve d'emblée que la musique arabe ne lui est pas totalement inconnue. Autant en atteste la piste *Source (Arab)*, œuvre pour percussions aux sonorités arabes, habilement arrangée par l'orchestrateur lui-même.

Il apparaît difficile d'estimer avec certitude l'influence de Courage sur les compositions arabisantes de Goldsmith. D'après Mauricio Dupuis, Courage s'en tient à son rôle

¹⁰⁰ Mauricio DUPUIS, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰¹ *Id.*, p. 110.

¹⁰² Cf. chapitre II.2.5, p. 57.

¹⁰³ Cf. Annexes : *Distribution des rôles dans la création des bandes originales*, p. 83.

¹⁰⁴ Goldsmith retrouve également dans son équipe – en plus d'Alexander Courage – Kenny Hall, Isobel Griffiths, Vic Fraser, Nick Vidar et Bruce Botnick, membres créateurs de la bande originale de *La Momie*. Leurs métiers ne possèdent, *a priori*, aucune influence directe et notable sur l'aspect compositionnel des bandes originales de *La Momie* et du *13^{ème} Guerrier*, mais ces dernières n'en restent pas moins le fruit du travail de deux équipes pratiquement identiques. À noter également que la bande originale du *13^{ème} Guerrier* est enregistrée aux studios londoniens Air Lyndhurst, à l'instar de *La Momie*, mais également au Sony Scoring Stage de Los Angeles.

d'orchestrateur et apporte principalement son aide à Goldsmith sur des questions orchestrales¹⁰⁵. Dans une analyse de la bande originale de *Basic Instinct* (1992), composée par Jerry Goldsmith, le biographe évoque l'implication de Courage dans les bandes originales de *La Momie* et du *13^{ème} Guerrier* :

« *His [Courage] touch is apparent in scores in need of a higher orchestral skill, often more energetic and less personal than Basic Instinct's. He might have contributed to other parts of this score, just as he did in more recent adventure movies and thrillers, which included several fast moments: First Knight, The Mummy, The 13th Warrior and the ending of Hollow Man* »¹⁰⁶.

Courage a sans doute participé à l'harmonisation des éléments mélodiques de Goldsmith, et ce, plus particulièrement en ce qui concerne les mouvements « énergétiques » et « rapides ». Possiblement, le choix d'intégrer certains instruments ethniques à l'orchestre « traditionnel » occidental a-t-il été décidé de commun accord.

2.1.2 Critique de la représentation musicale du monde arabe

De manière générale, la critique réserve un accueil favorable à la représentation musicale du monde arabe au sein de la bande originale de *La Momie*. La capacité de Goldsmith à composer pour des instruments ethniques est régulièrement mise en avant. Tous s'accordent sur le fait que le compositeur parvient à plonger son public dans le monde arabe ou, pour reprendre leurs termes, dans le Moyen-Orient¹⁰⁷.

Dans sa critique datée du 7 mai 1999¹⁰⁸ – soit trois jours après la parution de la bande originale de *La Momie* chez Decca Records¹⁰⁹ –, le journaliste britannique spécialisé dans la musique de film Jonathan Broxton qualifie la composition de Goldsmith d'œuvre « vibrante » qui ne manque pas de rappeler *Le Lion et le Vent* avec « *its intoxicating ethnic percussion and pervading sense of Arabic mystique* ». Il poursuit en affirmant que la musique du compositeur adopte une saveur typique du Moyen-Orient tout au long du film. Cette saveur est accentuée, dit-il, par l'inclusion de plusieurs thèmes mélodiques interprétés par des instruments à cordes et à vent exotiques. Le critique se dédouane ensuite de toute explication technique :

¹⁰⁵ Mauricio DUPUIS, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰⁶ *Id.*, p. 56.

¹⁰⁷ Moyen-Orient duquel, selon certaines définitions géographiques, l'Égypte ne fait pas partie. Cf. Vincent CAPDEPUY, « Proche ou Moyen-Orient ? Géohistoire de la notion de Middle East », dans *L'Espace géographique*, t. 37/3, 2008, p. 225-238.

¹⁰⁸ Jonathan BROXTON, « The Mummy – Jerry Goldsmith », dans *Movie Music UK* [en ligne], 7 mai 1999, disponible sur le site Internet de Movie Music UK <https://moviemusicuk.us/>, consulté le 11 août 2021.

¹⁰⁹ La bande originale de *La Momie* est parue trois jours avant la sortie du film en salles.

« *It's difficult to explain how this effect is achieved in non-technical terms, but you'll certainly know it when you hear it in tracks like 'Giza Port' and 'The Caravan'. It somehow just sounds "Egyptian" »*¹¹⁰.

En d'autres termes, s'agissant des moyens musicaux mis en œuvre pour représenter le monde arabe, le lecteur n'identifie que le recours aux instruments ethniques – donc *a priori* arabes, si pas égyptiens – ou porteurs d'une sonorité qui, dans la perception occidentale, est perçue comme étrange et lointaine, et qui stimule l'imagination.

Le critique James Southall, dans un compte rendu de la réédition augmentée de la bande originale de *La Momie* parue chez Intrada Records en 2018¹¹¹, apporte quelques précisions aux dires de Broxton. Il informe le lecteur que, pour donner une « saveur moyen-orientale » à ses compositions, Goldsmith use étonnement d'un instrument à cordes grec, auquel il fera de nouveau appel dans la bande originale du *13^{ème} Guerrier* : le bouzouki.

À son tour, le critique Christian Clemmensen rejoint ses deux homologues :

« *With percussive and synthetic instrumentation appropriate for the region, many have compared parts of The Mummy to The Wind and the Lion, which contains some of Goldsmith's most memorable action material for the region. Instrumentally, The Mummy sufficiently provides the setting with an exotic tilt, and the elements used here for that effect, such as the mandolin-like bouzouki and a wealth of regional percussion, are identical to those heard again in The 13th Warrior. Parts of the two scores, in fact, could be interchanged and few casual [sic] fans would notice the difference »*¹¹².

L'instrumentation synthétique mentionnée ici fait principalement référence à certaines percussions utilisées pour « ajouter une couleur exotique subtile dans des séquences de suspense »¹¹³. Dans le cas de *La Momie*, la représentation du monde arabe est décrite comme passant essentiellement par l'utilisation d'instruments ethniques ou exotiques, tels que le bouzouki ou certaines percussions « régionales ».

Olivier Soude, critique pour le magazine de musiques de films en ligne *UnderScores*, demeure l'un des rares à mentionner, outre les choix instrumentaux de Goldsmith et Courage,

¹¹⁰ Jonathan BROXTON, *op. cit.*

¹¹¹ James SOUTHALL, « The Mummy », dans *Movie Wave* [en ligne], 12 août 2018, disponible sur le site Internet de Movie Wave <http://www.movie-wave.net/>, consulté le 11 août 2021.

¹¹² Christian CLEMMENSEN, « The Mummy », dans *Filmtracks* [en ligne], 16 mai 1999 (mis à jour le 16 janvier 2019), disponible sur le site Internet de Filmtracks <https://www.filmtracks.com/>, consulté le 11 août 2021.

¹¹³ ANONYME, « The Mummy (2CD) », disponible sur le site Internet de la maison de disque Intrada Records <http://store.intrada.com/>, 2018, consulté le 11 août 2021.

les « structures mélodiques évoquant le Moyen-Orient »¹¹⁴ présentes dans la bande originale de *La Momie*. Cependant, à l'instar de Broxton, Soude ne développe pas cet élément et ne donne aucun élément technique à son lecteur. Pour tenter de cerner ce que le critique insinue par « structures mélodiques évoquant le Moyen-Orient », il faut chercher dans l'article « *How Arab Music Makes Movie Villains* » rédigé par l'éditeur de musique Ryan Kristobak¹¹⁵. Alors qu'il dénonce les clichés musicaux utilisés par les compositeurs de musiques de films pour représenter le monde arabe, Kristobak se saisit de la bande originale de *La Momie* pour illustrer son propos. Le cliché musical qu'il exemplifie consiste en l'utilisation intensive de secondes augmentées d'un point de vue mélodique. D'après l'ethnomusicologue Marcus Scott, que Kristobak cite dans son article, tous les compositeurs savent que, pour transporter son public en Égypte, il suffit de recourir à une gamme qui comprend une seconde augmentée à l'intérieur de chacun de ses tétracordes.

Il convient donc de se livrer à une analyse approfondie de la bande originale de *La Momie* pour appréhender plus précisément les moyens mis en œuvre par Goldsmith et Courage pour représenter musicalement le monde arabe dans l'œuvre cinématographique de Stephen Sommers.

2.2 Scène introductive au monde arabe

À l'instar d'*Aladdin*, *La Momie* introduit le spectateur au monde arabe dès sa première séquence, lorsque le logo d'Universal apparaît à l'écran (P01/S01). Harmoniquement soutenu par les altos, un instrument à cordes aux couleurs arabes joue une courte mélodie immédiatement développée par les flûtes. La sonorité de cet instrument à cordes évoque celle d'un oud, joué dans une tessiture grave.

¹¹⁴ Olivier SOUDE, « The Mummy (Jerry Goldsmith). La Malédiction en Égypte », dans *UnderScores* [en ligne], 12 novembre 2008, disponible sur le site internet d'UnderScores <http://www.underscores.fr/>, consulté le 11 août 2021.

¹¹⁵ Ryan KRISTOBAK, « How Arab Music Makes Movie Villains » dans *Culture Trip* [en ligne], 27 octobre 2017, disponible sur le site Internet de Culture Trip <https://theculturetrip.com/>, consulté le 11 août 2021.

Exemple 2.1 : Jerry GOLDSMITH, « Imhotep », dans *La Momie* (1999) – Mélodie oud et flûtes



Jerry Goldsmith n'utilise pas le même procédé qu'Alan Menken pour suggérer au spectateur occidental que l'histoire qu'il s'apprête à découvrir se déroule loin de chez lui. Là où le compositeur d'*Aladdin* misait principalement sur la couleur des intervalles, Goldsmith mise sur celle de l'instrument. Il n'y a, dans ce court extrait, aucune trace de gamme arabe.

Néanmoins, le compositeur ne s'en tient pas à l'unique utilisation de l'oud pour installer le spectateur dans une ambiance arabisante. À la suite des flûtes, le chœur fait son entrée (cf. partition n° 19). Alors que les altos soutiennent l'harmonie grâce aux *si* et *mi* qu'ils jouent depuis le commencement de la piste, le chant du chœur, quant à lui, alterne *sol* et *sol dièse*¹¹⁶. Un doute plane : est-ce un accord de *mi* majeur ou mineur ? Goldsmith installe un soupçon de mystère, tout comme l'avait suscité Menken lorsqu'il faisait briller *Arabian Nights* grâce aux énigmatiques coups de triangle¹¹⁷. Toutefois, les temps forts de ces premières mesures du chœur sont constamment occupés par les *sol dièse*, si bien qu'il apparaît tentant d'affirmer qu'il s'agit ici d'un accord de *mi* majeur. En outre, lorsque les flûtes concluent leur phrase mélodique en descendant de la sixte vers la quinte de l'accord de *mi* – ce qui résout une certaine tension musicale – c'est un *sol dièse* que le chœur chante. Pour autant, le *sol naturel* persiste et hante les débuts de ce chant ; la couleur de l'accord mineur ne se dissipe pas et le mystère demeure.

Par la suite, l'harmonie progresse et Goldsmith en profite pour agrémenter sa musique d'un aspect dramatique. Pour ce faire, il recourt aux effets de dissonances dès le deuxième accord : *fa* mineur émaillé d'une cacophonique septième majeure.

¹¹⁶ Les *sol dièse* dont il est question dans ce paragraphe correspondent, dans la partition, à leur équivalent enharmonique : les *la bémol*. D'un point de vue théorique et pour la suite du paragraphe, il est plus compréhensible de parler de *sol dièse* et non de *la bémol*.

¹¹⁷ Cf. chapitre II.1.2.1, p. 24.

Exemple 2.2 : Jerry GOLDSMITH, « Imhotep », dans *La Momie* (1999) – Progression harmonique (introduction)

E FmΔ Emb5/G FmΔ/Ab

(Em) (FmΔsus2) (Emsus4/G) (FmΔsus2/Ab)

Là où l'harmonie propose enfin une réponse au mystère qui planait grâce à l'utilisation d'un *sol* à la basse – Goldsmith impose donc, pour ainsi dire, la couleur de *mi* mineur à cet instant –, le chœur débute subitement une nouvelle broderie : il alterne désormais entre *si bémol*, sur les temps forts, et *la naturel*, sur les temps faibles. Ce changement soudain, et plus particulièrement la présence de la quinte diminuée, amplifie l'effet de tension.

Alors que le logo d'Universal laisse place aux premières images de *La Momie* : un plan du soleil d'Égypte et des pyramides de Thèbes¹¹⁸ (P01/S02), le compositeur insiste sur cette quinte diminuée en demandant aux violons de l'exécuter parallèlement au chœur. D'une pierre deux coups, ils jouent un intervalle de tierce mineure – qui, pour rappel, représente l'équivalent enharmonique de la seconde augmentée dans la gamme tempérée – en passant du *sol* au *si bémol*. Enfin, les violons assurent la transition entre les deuxième et troisième séquences en exécutant un mouvement chromatique qui les mènent du *do* aux *do dièse*. Ce n'est pas sans rappeler Menken qui, dans *Aladdin*, privilégiait la couleur particulière du chromatisme.

Les trente premières secondes de *La Momie*, parmi lesquelles vingt-deux sont occupées par le logo d'Universal, correspondent aux treize premières secondes d'*Aladdin*. Dans les deux cas, le spectateur occidental prend presque immédiatement conscience qu'il s'apprête à « voyager » vers une contrée qui n'est pas la sienne. En l'occurrence, il sait que la scène qui se déroule devant ses yeux a lieu en Égypte et ce, sans avoir entendu aucun dialogue ni vu aucune action. Elle n'en est pas l'unique instigatrice ; toutefois, la musique participe à créer cet effet auprès du spectateur.

¹¹⁸ En réalité, les pyramides de Thèbes n'ont jamais existé. Elles servent ici de cliché visuel pour faire comprendre au spectateur qu'il visionne une scène se déroulant en Égypte.

La troisième séquence d'*Imhotep* (P01/S03) offre à la vue du spectateur une statue de pharaon que construisent plusieurs ouvriers sur un échafaudage de bois. Dès cet instant, Goldsmith « *goes straight up Hollywood mode with eight French horns blasting out this really quite simple melody* », affirme le compositeur Nicholas Buc dans un épisode du podcast *Art of the Score* dédié à la musique de film¹¹⁹ (cf. partition n° 20). Les deux premières séquences, musicalement légères et mystérieuses, laissent effectivement place à une troisième plus affirmée et « alourdie »¹²⁰. Goldsmith semble vouloir faire comprendre au spectateur que la scène se déroule non seulement en Égypte, mais plus précisément durant la glorieuse époque antique. Pour ce faire, il fait appel à la sonorité puissante et majestueuse du cor d'harmonie, auquel il demande de jouer, peut-être sans en avoir conscience, une gamme arabe nommée « *maqâm Nawa Athar* ». En réalité, comme l'attestent les encadrés dans la partition n° 20, la mélodie des cors d'harmonie est presque entièrement construite autour de deux genres *Hijaz* : un premier, encadré en jaune, avec sa tonique sur *sol dièse*¹²¹ ; un second, encadré en rouge, avec sa tonique sur *ré dièse*¹²². Néanmoins, en analysant cette mélodie dans son ensemble, deux autres fragments de maqâm ressortent : le genre *Nikriz*, encadré en rouge dans l'exemple ci-dessous ; le genre *Hijazkar*, encadré en bleu dans le même exemple. Ces deux fragments, lorsqu'ils sont assemblés dans cet ordre, forment le maqâm *Nawa Athar*.

Exemple 2.3 : Maqâm *Nawa Athar* en notation occidentale, avec sa tonique sur *do dièse*



Contrairement à Alan Menken qui recourait uniquement à la gamme mineure harmonique pour conférer à ses mélodies une sonorité arabe, Jerry Goldsmith fait ici appel à une échelle « inhabituelle en musique occidentale, mais familière dans le monde oriental »¹²³ : l'échelle à double seconde augmentée, équivalent occidental du maqâm *Nawa Athar*. La particularité de cette échelle, quand on la compare à la gamme mineure harmonique, se situe uniquement au niveau de la sous-dominante. En effet, cette dernière est haussée. De cette manière, la gamme ne comprend plus qu'un seul écart de seconde majeure ; du reste, il s'agit de deux écarts de

¹¹⁹ Nicholas BUC, Dan GOLDING et Andrew POGSON, « The Mummy », dans *Art of the Score*, épisode 32, 31 août 2020, disponible sur le site Internet d'Art of the Score <http://www.artofthescore.com.au/>, 19'17'', consulté le 11 août 2021.

¹²⁰ Nicholas BUC, Dan GOLDING et Andrew POGSON, *op. cit.*, 20'23''.

¹²¹ Noté *ré dièse* dans le cas d'un cor d'harmonie en *fa*.

¹²² Noté *la dièse* dans le cas d'un cor d'harmonie en *fa*.

¹²³ Serge GUT, « L'Échelle à double seconde augmentée : Origines et utilisation dans la musique occidentale », dans *Musurgia*, vol. VII/2, 2000, p. 41.

seconde augmentée – desquelles l'échelle tire son nom – et de quatre écarts de seconde mineure dont deux se suivent directement, conférant ainsi à la gamme une couleur particulière.

D'après Nicholas Buc, cette mélodie interprétée par les cors d'harmonie « *is outlining the idiosyncrasies of what [...] is Hollywood Egyptian music* »¹²⁴. Le compositeur reconnaît en elle le tempérament particulier d'un type de musique, dont il suggère l'existence, qui serait à la fois égyptienne et propre aux productions musicales de l'industrie hollywoodienne.

Toujours dans la troisième séquence d'*Imhotep*, les cors d'harmonie sont rythmiquement soutenus par deux types de percussions : des membranophones « traditionnels » de l'orchestre occidental, tels que les timbales et les grosses caisses, qui participent à créer cette sensation de lourdeur et d'austérité, ainsi que les tambourins ; des membranophones frappés à la main, aux couleurs arabisantes ou exotiques et plus difficilement identifiables. La sonorité de ces derniers se rapproche de celle de la conga. Cependant, Buc avance que les percussions dans *La Momie* sont essentiellement assurées par un instrument du monde arabe : la darbouka. Il précise tout de même qu'il s'agit de darboukas modernes « *with probably a metal body which [...] isn't purely traditional* »¹²⁵. Douglass Fake, producteur de la bande originale de *La Momie* parue chez Intrada Records en 2018, affirme quant à lui que Goldsmith recourt à de « véritables percussions »¹²⁶, et non à des instruments créés numériquement. Il apparaît ainsi probable que les percussions dans *Imhotep* soient, ne serait-ce que partiellement, assurées par des darboukas.

Exemple 2.4 : Jerry GOLDSMITH, « Imhotep », dans *La Momie* (1999) – Percussions (S03)¹²⁷

Là où les percussions « traditionnelles » de l'orchestre occidental s'ancrent sur les temps forts de la mesure à sept temps – *i.e.* les premier et cinquième temps –, les percussions arabisantes se

¹²⁴ Nicholas BUC, Dan GOLDING et Andrew POGSON, *op. cit.*, 19'34''.

¹²⁵ *Id.*, 37'52''.

¹²⁶ Douglass FAKE, « The Mummy (2CD) », disponible sur le site Internet de la maison de disque d'Intrada Records <http://store.intrada.com/>, 2018, consulté le 11 août 2021.

¹²⁷ La transcription des rythmes est, dans cet exemple, plus approximative et tend à donner une idée générale.

permettent plus de liberté. Ces dernières sont frappées aussi bien sur les temps forts que sur les temps faibles, voire à contretemps, conférant un côté plus entraînant à la séquence musicale. Ainsi, elles parviennent à s'extraire de l'austérité des rythmes interprétés par les timbales, grosses caisses et tambourins.

Lorsque la quatrième séquence débute (P01/S04), le narrateur prend la parole. Il confirme ce que la musique et les images proposaient précédemment : la scène se déroule en Égypte durant l'époque antique, et plus précisément à Thèbes sous le règne de Sétî I^{er}. Dans le même temps, le pharaon traverse la ville en char. La bande originale laisse plus de place à la narration et se fait plus discrète (cf. partition n° 21). Seuls demeurent les hautbois, quelques percussions et cordes. Les hautbois jouent une mélodie entièrement construite sur le genre *Hijaz* tandis que les percussions et les cordes la soutiennent en toute simplicité avant de laisser place à quelques-uns des principaux thèmes musicaux de *La Momie*.

2.3 Thèmes

2.3.1 Hamunaptra

Le thème d'Hamunaptra a déjà été évoqué et analysé précédemment. Il s'agit, pour rappel, de la mélodie des cors d'harmonie dans *Imhotep* (cf. partition n° 20). D'abord associé à la glorieuse Égypte antique, le motif devient par la suite le thème d'Hamunaptra, la secrète « cité des morts » où repose Imhotep. Les personnages vivent la majeure partie de leur aventure au cœur de cette cité. Le thème d'Hamunaptra apparaît dans de nombreuses scènes d'action comme, par exemple, la deuxième séquence de *Tuareg Attack* (P03/S02) ou la première séquence de *The Sand Volcano* (P41/S01). La comparaison de ces deux dernières permet de constater l'influence d'un instrument déterminé sur, d'une part, la sonorité générale d'une séquence et, d'autre part, sur la sonorité spécifique d'un motif mélodique. En l'occurrence, il s'agit des darboukas, présentes dans *The Sand Volcano*, mais absentes dans *Tuareg Attack*. Cette absence atténue la sonorité arabisante de *Tuareg Attack*. Joué par un orchestre dégarni de percussions arabes, le thème d'Hamunaptra ne parvient à installer, à lui seul, qu'une légère atmosphère musicale arabisante. Il serait aisé d'extraire cette séquence et de l'insérer dans un autre film d'aventure, dont l'action se situe loin du monde arabe, sans que cela ne puisse choquer le spectateur. À l'inverse, la présence d'un soutien percussif arabisant assuré par les darboukas dans *The Sand Volcano* accentue le caractère arabe de la séquence et dévoile le potentiel arabisant du thème d'Hamunaptra. En d'autres termes, Goldsmith s'appuie sur la

couleur sonore d'un instrument pour mettre en relief la sonorité arabisante d'une mélodie. C'est un procédé auquel il recourt à diverses reprises¹²⁸.

Avant de devenir un lieu d'action, Hamunaptra se présente comme une cité mystérieuse dont l'existence même demeure incertaine. Par conséquent, son thème s'insère par moments dans une atmosphère mystérieuse (P09/S03 et P18/S04). Pour accompagner ces séquences, Goldsmith se cantonne à une diminution du tempo et soutient son thème à l'aide d'une pédale harmonique. Il ne recourt à aucun artifice pour accentuer le caractère arabe de sa mélodie.

2.3.2 Imhotep

Exemple 2.5 : Jerry GOLDSMITH, thème d'Imhotep, dans *La Momie* (1999) – Forme courte.



Imhotep, principal antagoniste de *La Momie*, dispose de son propre thème. La sonorité de ce celui-ci, contrairement à celle du thème de Jafar dans *Aladdin*, n'évoque pas le monde arabe. Dans un premier temps, pour introduire Imhotep (P01/S05), Goldsmith confère à cette mélodie un caractère grave et sévère. Au fur et à mesure que le long-métrage progresse et qu'Imhotep se transforme en la sanguinaire Momie, ce thème se fait plus angoissant et effrayant : son tempo est plus rapide ; il est joué *fortissimo* ; les percussions s'imposent davantage. Des dissonances peuvent également apparaître dans l'accompagnement (P30/S02, par exemple) : le *mi bémol* de la dernière mesure devient bécarré et forme ainsi un triton avec le *si bémol*. Ce sont les cuivres qui interprètent cette mélodie tout au long du film à une exception près : la vingt-deuxième piste, dans laquelle Goldsmith opte pour la sonorité plus délicate des violons dans un registre aigu avec une nuance *pianissimo*, qui correspond davantage à la discrétion dont fait preuve la Momie en s'approchant de Burns (P22/S04).

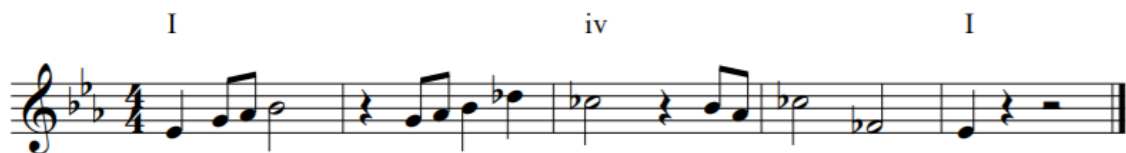
Pourquoi Goldsmith ne fait-il aucune référence musicale au monde arabe dans le thème du principal antagoniste ? En s'inspirant de la musique arabe pour représenter Imhotep, le compositeur aurait pu accentuer le caractère égyptien du personnage. Est-ce une manière de dissocier Imhotep et, plus largement, l'Égypte antique du monde arabe ? Dans *Nos ancêtres les pharaons*..., Gérard Coudougnan rappelle que « l'on ne peut qualifier l'Égypte antique de "pays

¹²⁸ Cf. chapitre II.2.3.3, p. 46.

de la patrie arabe" sans commettre d'anachronisme »¹²⁹. Néanmoins, Goldsmith associait déjà l'Égypte antique au monde arabe quand, dans la scène introductive, il recourait aux instruments et gammes arabes pour accompagner l'action. Il apparaît donc peu probable que la volonté d'une telle dissociation constitue la raison de ce choix. Sans doute Goldsmith a-t-il simplement voulu insister davantage sur le caractère horrifique du personnage que sur son origine arabe – que celle-ci soit fondée ou non.

2.3.3 Romance

Exemple 2.6 : Jerry GOLDSMITH, thème romantique, dans *La Momie* (1999) – Forme courte.



Dans la majorité de ses apparitions, le thème romantique est directement associé aux deux protagonistes principaux : Rick et Evy. Cependant, il est joué pour la première fois lorsqu'Anck-Su-Namon, la concubine impériale de Sétî I^{er}, rejoint son amant, Imhotep (P01/S06 à 08). Ce thème n'est donc pas exclusivement réservé à Rick et Evy ; il est associé, de manière générale, au sentiment amoureux.

À l'instar du thème d'Imhotep, seuls des instruments de l'orchestre traditionnel occidental interprètent ce motif. Il s'agit des bois dans les moments les plus calmes (P10/S02, par exemple) et des cordes dans les séquences plus animées (P12/S04, par exemple), voire dramatiques (P34/S06).

À la fin de la deuxième mesure dudit thème, Jerry Goldsmith introduit une modulation à l'aide du *ré bémol*. D'abord en *mi bémol* majeur, le thème passe soudainement en *la bémol* mineur durant deux mesures. Cette modulation permet à Goldsmith de composer sa mélodie non pas uniquement à partir de la gamme de *mi bémol* majeur, mais également à partir de la gamme de *la bémol* mineur. Nicholas Buc avance que la construction d'une mélodie sur un tel tapis harmonique assure une sonorité exotique et égyptienne¹³⁰. Il est nécessaire d'approfondir cette réflexion.

¹²⁹ Gérard COUDOUGNAN, *Nos ancêtres les pharaons...*, Le Caire, CEDEJ, 1988, p. 58.

¹³⁰ Nicholas BUC, Dan GOLDING et Andrew POGSON, *op. cit.*, 48'36''.

En observant le thème romantique dans son ensemble, il ressort que Goldsmith ne recourt pas séparément aux gammes de *mi bémol* majeur et de *la bémol* mineur, mais plus exactement à une fusion des deux. Cette dernière correspond parfaitement à une gamme arabe populaire, fondée sur les genres *Hijaz* et *Nahawand* : le maqâm *Hijaz*.

Exemple 2.7 : Maqâm *Hijaz* en notation occidentale, avec sa tonique sur *mi bémol*.



Chacune des notes qui composent le thème romantique sont extraites de cette échelle. Il est intéressant de remarquer que, lorsque les genres *Hijaz* et *Nahawand* sont intervertis, l'échelle se transforme soudainement en une gamme mineure harmonique avec sa tonique sur *la bémol*. Par ailleurs, il faut admettre que la mélodie du thème romantique ne possède qu'une légère sonorité arabe. Buc le confirme lorsqu'il avance qu'elle pourrait se retrouver dans n'importe quel autre film¹³¹. Au regard des liens établis entre cette mélodie et le maqâm *Hijaz*, cette impression auditive apparaît surprenante. Qu'est-ce qui pourrait la justifier ? L'explication réside éventuellement dans le fait que Goldsmith insiste peu, contrairement au thème d'*Hamunaptra*, sur le genre *Hijaz*. En effet, à aucun moment de la mélodie le compositeur ne juxtapose les notes du tétracorde côte à côte.

Bien qu'il n'accorde qu'une légère sonorité arabe au thème romantique, Jerry Goldsmith fait preuve d'ingéniosité en lui conférant malgré tout un potentiel sonore exotique et arabisant. Ainsi en témoignent les pistes *Imhotep* et *Camel Race*. Le thème romantique, dans les sixième, septième et huitième séquences d'*Imhotep* (P01/S06 à 08), est indéniablement chargé d'une sonorité arabisante. Il n'en va pas de même pour la quatrième séquence de *Camel Race* (P12/S04), de laquelle il serait presque aisé d'extraire le thème romantique afin de l'insérer dans un autre film d'aventure romantique sans que cela ne puisse choquer le spectateur. La mélodie, pourtant, demeure la même dans les deux pistes. La différence se situe dans l'accompagnement instrumental. Dans *Imhotep*, cet accompagnement consiste une mélodie doublée à l'octave et assurée par un instrument à cordes proche de l'oud (cf. partition n° 22). Le thème alterne ainsi entre la mélodie des vents et celle des cordes pincées. Contrairement à la première, Goldsmith installe en la seconde les quatre notes du genre *Hijaz* côte à côte. De par la couleur de l'instrument et la manière de recourir au genre *Hijaz*, la mélodie de l'oud porte en elle une

¹³¹ *Id.*, 51'36''.

sonorité arabe plus accentuée que celle du hautbois. Néanmoins, l'oud parvient de la sorte à souligner et accentuer le caractère arabe de la mélodie jouée par le hautbois. Le spectateur a ainsi moins l'impression d'entendre un dialogue entre deux mélodies occidentale et arabe qu'un véritable mariage mélodique à la sonorité exotique et arabisante. Dans *Camel Race*, en revanche, le potentiel sonore arabe de la mélodie du thème romantique est nettement moins exploité. L'orchestre s'emballe dans un *tutti* sans aucune nouvelle trace de gamme ou d'instrument arabe.

Une comparaison similaire peut être établie entre *Giza Port* (P09/S03) et *The Sand Volcano* (P41/S06). Dans la troisième séquence de *Giza Port* (P09/S03) (cf. partition n° 23), la mélodie du thème est interprétée par les cordes frottées. L'accompagnement, quant à lui, rappelle le *vamp* d'*Arabian Nights* : la basse et les percussions se confondent dans une boucle d'une mesure. Les percussions sont assurées par des membranophones frappés à la main. Il s'agit probablement des mêmes darboukas que dans *Imhotep*. Par-dessus cet ostinato, un instrument assure une seconde mélodie : un bouzouki.

Comme l'évoquait Christian Clemmensen, le bouzouki peut paraître, au regard des Occidentaux, « exotique ». Pourtant, il ne s'agit ni d'un instrument égyptien, ni même d'un instrument arabe. Le bouzouki est un instrument traditionnel grec qui possède, en Turquie et dans le monde arabe, des homologues nommés « bozuk », « buzuq » ou « bouzouk ». Si des distinctions sont difficiles à établir entre les divers instruments avant le XX^e siècle, il n'en va pas de même à l'heure actuelle¹³². Auparavant, le répertoire mélodique du bouzouki puisait largement dans la musique traditionnelle d'Asie Mineure. Les maqâmât servaient de cadre pour la composition. À partir des années 40, le bouzouki « traditionnel » laisse place à un bouzouki « moderne », davantage adapté à la musique occidentale et sa grammaire, dont l'influence grandit en Grèce. Un quatrième chœur est ajouté à l'instrument – ce qui offre la possibilité de jouer des accords de « style occidental »¹³³ – ainsi qu'un système de frettes fixes conforme au tempérament égal. Dans *La Momie*, Goldsmith recourt à un bouzouki moderne.

Contrairement aux oud d'*Imhotep*, le bouzouki de *Giza Port* ne souligne pas le caractère arabe de la mélodie du thème romantique. Étonnement, Goldsmith évite le genre *Hijaz* en bémolisant le *la* des sixième et huitième mesures. En réalité, ce sont les percussions arabes et, évidemment, les images du port de Gizeh qui plongent le spectateur dans une ambiance arabe.

¹³² Sandra JOYCE, Niall KEEGEN et Roderick Conway MORRIS, « Bouzouki » dans le *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 1, consulté le 11 août 2021.

¹³³ *Ibid.*

Le bouzouki n'a pour rôle, dans cette séquence, que de renforcer l'impression d'exotisme par la force de sa sonorité. En l'absence de l'image et des percussions – la deuxième séquence de *Night Boarders* constitue un merveilleux exemple pour se mettre dans cette situation –, un auditeur habitué à la sonorité du bouzouki pourrait croire que cette piste accompagne une scène romantique se déroulant en Grèce.

Dans la sixième séquence de *The Sand Volcano* – qui correspond à la première partie du générique de fin –, l'orchestre interprète plusieurs fois le thème romantique. Les instruments arabes et exotiques sont absents. Le piano, auquel Goldsmith n'avait encore jamais fait appel dans cette bande originale, rejoint l'orchestre un court instant. Enfin, les trompettes, instruments fréquemment associés à la culture américaine¹³⁴, accompagnent les cordes frottées dans une ultime interprétation du thème romantique. Ce dénouement musical évoque celui d'*Aladdin*, dans lequel la musique arabisante disparaissait complètement pour laisser place à une glorieuse musique orchestrale occidentale.

2.3.4 Rick

Exemple 2.8 : Jerry GOLDSMITH, thème de Rick, dans *La Momie* (1999) – Forme courte.



Richard « Rick » O'Connell est le principal protagoniste masculin de *La Momie*. À l'instar d'Imhotep, Rick possède son propre thème. Sans surprise, aucune référence musicale au monde arabe ne colore ce motif. Majoritairement interprété par les cuivres, le thème de Rick évoque les toniques mélodies d'Indiana Jones¹³⁵. Il est tout de même intéressant de remarquer qu'à deux reprises (P35/S01 et P38/S25)¹³⁶, Goldsmith soutient ce thème à l'aide de darboukas. Dans l'optique d'illustrer musicalement l'héroïsme du protagoniste qui traverse le désert arabe ou défie Imhotep et ses momies pour libérer sa dulcinée, ce choix paraît logique et judicieux.

¹³⁴ À ce propos, cf. Krin GABBARD, *Hotter than That. Trumpet, Jazz, and American Culture*, New York, Faber and Faber, 2008.

¹³⁵ Nicholas BUC, Dan GOLDING et Andrew POGSON, *op. cit.*, 63'10".

¹³⁶ Il s'agit en réalité d'une seule et même séquence musicale utilisée à deux reprises.

2.4 Entre action, aventure, fantastique, romance et épouvante : quand et comment représenter musicalement le monde arabe ?

La Momie se situe à la croisée de plusieurs genres cinématographiques : le film d'action, le film d'aventure, le film fantastique et, sous certains aspects, le film romantique et le film d'épouvante. Les compositeurs se voient contraint de respecter ces genres et les attentes musicales qui en découlent. Avec *La Momie*, une contrainte supplémentaire s'impose à Goldsmith : représenter musicalement le monde arabe. Quand le compositeur prend-il le temps de représenter musicalement le monde arabe et comment s'y prend-il ? L'analyse de la scène introductive et des thèmes de *La Momie* ont déjà offert plusieurs éléments de réponse. Qu'en est-il des autres éléments ?

Le scénario de *La Momie* peut se diviser en quatre parties. La première se déroule à Thèbes, à Hamunaptra et au Caire. Elle permet de poser les bases de l'intrigue. Les protagonistes et les antagonistes, fraîchement introduits, partent à la recherche de la cité des morts. La seconde partie débute lorsque les personnages pénètrent dans Hamunaptra et réveillent la Momie. À la suite de plusieurs péripéties, ils retournent au Caire. Commence alors la troisième partie, durant laquelle la Momie affronte les protagonistes et se régénère en commettant plusieurs meurtres. Dans la volonté de ressusciter sa dulcinée Anck-su-namon, la Momie enlève Evy et revient à Hamunaptra. Enfin, la quatrième et dernière partie met en scène les héros qui partent secourir Evy et anéantir la Momie.

2.4.1 Première partie : *The Caravan*, *Night Boarders* et *Al Bahr Al Gharam Wasah*

Douze pistes audio accompagnent la première partie du scénario. C'est là que se concentrent la majorité des références musicales au monde arabe. L'analyse de l'introduction a confirmé une volonté manifeste de plonger d'emblée le spectateur dans une atmosphère arabisante. Cet objectif, la musique la partage avec l'image qui, quant à elle, offre au spectateur de nombreux indices lui permettant de comprendre la nature de l'intrigue à laquelle il fait face. Le désir d'installer un décor arabisant, aussi bien visuellement que musicalement, ne s'estompe pas directement après la scène introductive.

Ainsi, la première partie de *La Momie* donne l'occasion au spectateur de visualiser deux scènes de bataille dans lesquels sont impliqués des peuples arabes : une première entre la Légion étrangère française et les Touaregs, peuple berbère ; une seconde entre les protagonistes et les Medjaï, peuple du Medja – une région au nord du Soudan. Plusieurs séquences se

déroulent dans des lieux traditionnellement associés au monde arabe, comme le désert, et à l'Égypte, comme le port de Gizeh. Enfin, des stéréotypes des cultures arabe et égyptienne sont disséminés à l'écran de cette première partie tels que des pyramides, des statues de pharaons, des chameaux ou encore le voile que se procure Evy au marché ambulant.

Pour Jerry Goldsmith, il s'agit d'user d'astuces musicales pour donner du relief à tous ces éléments représentatifs et stéréotypés du monde arabe. La construction de mélodies sur la base de gammes arabes constitue l'un de ses procédés principaux pour ce faire. Elle a déjà été évoquée dans les chapitres précédents et se retrouve également chez Alan Menken. Ces mélodies possèdent d'autant plus d'impact lorsque des instruments arabes ou à la sonorité exotique les interprètent ou les accompagnent. Par ailleurs, le seul recours à de tels instruments permet déjà d'imprégner une séquence musicale d'une aura exotique ou arabe. Goldsmith use de ces techniques à diverses reprises : dans la scène introductive et dans les thèmes musicaux, mais également dans d'autres circonstances comme, par exemple, avec *The Caravan*.

a) *The Caravan*

Dans la troisième séquence de *The Caravan* (P11/S03), les protagonistes se lancent dans une traversée du désert à dos de chameau. Les contrebasses entament alors une pédale par-dessus laquelle se joignent quelques percussions. Ces dernières sont assurées par des tambourins et des darboukas. Goldsmith faisait déjà appel à ce groupe de percussions dans *Imhotep*, ainsi que décrit ci-avant. Le musicien Andrew Pogson, dans le podcast *Art of the Score*, associe ces membranophones à des percussions folkloriques « *that you can carry with you that require a camel to drag around* »¹³⁷. Il ajoute, avec raison, que Goldsmith emploie régulièrement ces percussions dans les séquences où les personnages voyagent. Pogson oppose les membranophones frappés à la main aux grandiloquentes percussions telles que les timbales et les grosses caisses. Ces dernières ont tendance à s'ancrer sur les temps forts. De cette manière, elles confèrent un caractère austère mais majestueux à la musique. Cela contraste avec les percussions « folkloriques » dont les rythmes sont généralement syncopés et plus légers.

Les contrebasses et percussions jouent continuellement la même mesure – bien que la darbouka se permette de légères nuances dans son rythme. En d'autres termes, elles créent un ostinato semblable à celui d'*Arabian Nights* ou de *Giza Port*. Par la suite, un bouzouki et un oud entrent en jeu pour interpréter une mélodie par-dessus cet ostinato (cf. partition n° 24). Alors

¹³⁷ Nicholas BUC, Dan GOLDING et Andrew POGSON, *op. cit.*, 54'27''.

que la tonalité demeure en *mi bémol* majeur, Goldsmith introduit deux altérations dans sa mélodie : un *ré bémol* et la *bécarre*. S'il ne fait aucun doute qu'elle est issue d'une variation de la gamme de *mi bémol* majeur (cf. partition n° 25), il apparaît en revanche difficile de savoir si Goldsmith a voulu s'inspirer de la musique arabe pour composer cette mélodie. Aucun maqâm ne correspond à cette variation de la gamme de *mi bémol* majeur. Seul le premier tétracorde peut s'apparenter à un genre arabe uniquement usité pour moduler à partir du genre '*Ajam*¹³⁸ : le genre '*Ajam Mourassa*'. En tout état de cause, le compositeur fait appel à des instruments arabes et exotiques pour interpréter cette mélodie.

The Caravan illustre une tendance compositionnelle qui n'a, jusque-là, pas encore été évoquée et qui se retrouve aussi bien chez Jerry Goldsmith que chez Alan Menken. Dans leur objectif de représenter musicalement le monde arabe, les deux compositeurs ont à plusieurs reprises dessiné des phrases mélodiques qui progressent sinueusement par intervalles de secondes – qu'elles soient majeures ou mineures. Cela apparaît très clairement en observant la partition de *The Caravan* (cf. partition n° 24), mais également, entre autres exemples, les partitions de *Marketplace* (cf. partition n° 3), le chant des danseuses de *One Jump Ahead* (cf. partition n° 18) ou encore la mélodie des cors d'harmonie dans *Imhotep* (cf. partition n° 20). Les compositeurs semblent vouloir que leurs compositions se meuvent telles des serpents dans des arabesques mélodiques.

b) *Night Boarder*

Nicholas Buc relève un élément particulièrement pertinent dans *Night Boarder*, la dixième piste de *La Momie*. Les Medjaï assaillent le bateau sur lequel se trouvent les héros. Une bagarre éclate. Dans la douzième séquence, un Medjaï attaque Rick. Débute alors ce que Buc nomme « *an ethnic action music* »¹³⁹ (P10/S12). Les cordes frottées, rigoureusement soutenues par les percussions et les cuivres, interprètent une vaste ligne mélodique subitement interrompue par le thème de Rick dès l'instant où ce dernier reprend le dessus dans la bataille. Lorsqu'il parvient à se débarrasser du Medjaï, Warden – un personnage d'origine arabe – s'avance paniqué vers Rick et le questionne (P10/S13). Une nouvelle « musique d'action ethnique » intervient. Il s'agit d'un autre trait mélodique interprété par un bouzouki et également soutenu par les cuivres et les percussions, auxquelles s'ajoute le tambourin. Celui-ci laisse place à une musique moins « ethnique », ou en tout cas moins exotique, lorsque Rick saute à l'eau pour s'enfuir (P10/S14).

¹³⁸ ANONYME, « Jins '*Ajam Mourassa*' », disponible sur le site Internet de Maqam World <https://www.maqamworld.com/fr/>, s. d.

¹³⁹ Nicholas BUC, Dan GOLDING et Andrew POGSON, *op. cit.*, 70'20''.

La caméra revient finalement sur Warden qui, seul sur le pont du bateau, prend conscience que Rick l'a abandonné à son sort (P10/S15). Le bouzouki, les percussions et les cuivres interviennent à nouveau pour accompagner cette séquence.

Ces quatre séquences ne présentent aucune innovation musicale permettant d'illustrer le monde arabe. En revanche, il est intéressant de constater le contraste musical entre les plans centrés sur le personnage de Rick et ses actions héroïques, et les plans centrés sur les personnages arabes. Cette courte analyse démontre que Goldsmith ne réserve pas uniquement ses références musicales au monde arabe pour la scène introductive, les thèmes ou les séquences qui se déroulent dans des lieux caractéristiques du monde arabe tels que les déserts. En outre, elle prouve qu'il existe une opposition indubitable entre la musique réservée aux héros, et la musique réservée aux personnages arabes.

c) *Al Bahr Al Gharam Wasah*

Al Bahr Al Gharam Wasah paraît en 1989 sur l'album *Luxor to Isna* des Musicians of the Nile chez Real World Records. Il ne s'agit donc pas d'une composition originale de Jerry Goldsmith. Néanmoins, ce titre apparaît dans la onzième piste de *La Momie*, juste avant *The Caravan*. Dans la troisième partie du long-métrage, le spectateur entend un autre titre de *Luxor to Isna* : *Al Nahla Al 'Ali* (cf. piste audio n° 25).

Le compositeur français Alain Weber (1930 – 2019) découvre les Musicians of the Nile et devient leur directeur artistique en 1975. Le label Real World les présente comme « the first so-called “Arab Music” group to attain widespread popularity »¹⁴⁰.

La décision de recourir à la musique des Musicians of the Nile dans *La Momie* n'a pas nécessairement été prise par Jerry Goldsmith. Il se pourrait qu'elle soit issue, par exemple, de la volonté du réalisateur, voire des producteurs. Toutefois, *Al Bahr Al Gharam Wasah* et, par la même occasion, *Al Nahla Al 'Ali* participent pleinement à la représentation musicale du monde arabe dans *La Momie*.

Au cours de leur aventure, les héros du long-métrage s'arrêtent à un marché égyptien. *Al Bahr Al Gharam Wasah* survient à cet instant (P11/S01). Quelle motivation pourrait justifier l'introduction soudaine d'une composition des Musicians of the Nile au milieu des compositions de Jerry Goldsmith ? Sans doute cette décision a-t-elle été prise pour plonger

¹⁴⁰ ANONYME, « Musicians of the Nile », disponible sur le site Internet de la maison de disque Real World Records <https://realworldrecords.com/>, s. d., consulté le 11 août 2021.

davantage le spectateur dans une ambiance arabisante à l'aide d'une authentique composition arabe. En excluant d'une part l'anachronisme apparent entre la date de composition d'*Al Bahr Al Gharam Wasah* et l'époque à laquelle l'histoire se déroule, et d'autre part l'absence de musicien dans les plan-séquences qui composent la scène, il serait aisé d'imaginer que les héros et le spectateur entendent la même musique. *Al Bahr Al Gharam Wasah* serait alors considéré comme une musique diégétique, ou « musique d'écran », c'est-à-dire une musique « émanant d'une source existant concrètement dans le monde diégétique du film, dans le présent de la scène »¹⁴¹.

Le choix de recourir à une composition instrumentale traditionnelle de 1989 des Musicians of the Nile et non à une composition égyptienne populaire et moderniste de 1926 – date à laquelle se déroule la scène – démontre également une volonté de rester fidèle à une image pittoresque et folklorique de l'Égypte, sans pour autant désorienter le spectateur à l'excès. En 1926, la musique égyptienne abandonne peu à peu la grande tradition arabe pour laisser place à une expression au goût du jour, marquée par des orchestrations à l'européenne¹⁴². C'est avec le congrès du Caire en 1932 que débute véritablement l'ère des grandes vedettes de la chanson populaire arabe dont Oum Kalthoum est sans doute la plus célèbre représentante. Néanmoins, cette dernière est déjà active et largement populaire en 1926¹⁴³. Les Musicians of the Nile, quant à eux, renouent avec les formes anciennes de la musique arabe, telles que la pratique séculaire du *taqsim* – *i.e.* un passage improvisé. Sur cette base, ils composent et enregistrent des œuvres traditionnelles destinées à un public élargi.

En conclusion, le recourt à *Al Bahr Al Gharam Wasah* renforce l'immersion du spectateur dans un monde arabe traditionnel et folklorique. Toutefois, il ne le désoriente pas avec des sonorités déstabilisante pour l'oreille occidentale et des tempéraments inhabituels, contrairement, par exemple, aux enregistrements de terrain de l'ethnomusicologue Simon Jargy intitulés « Anthologie musicale de la péninsule arabique », sans doute plus fidèles dans l'interprétation des traditions musicales arabes et destinés à un public de connaisseurs.

¹⁴¹ Michel CHION, *La musique au cinéma*, 2^e éd., Paris, Fayard, 2019, p. 487.

¹⁴² Laurent AUBERT, « Les cultures musicales dans le monde : traditions et transformations », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. III : *Musiques et cultures*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 49.

¹⁴³ Virginia DANIELSON, *The Voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, 2008, p. 55.

2.4.2 Deuxième partie : *There Was Light*, *Mumia Attack*, *Blue Gold*, *Discoveries* et *Language of the Slaves*

Comme indiqué précédemment, la majorité des références musicales au monde arabe se concentre dans la première partie du film. Dans la seconde partie du long-métrage, les personnages pénètrent dans la cité des morts et réveillent la Momie. Jerry Goldsmith met davantage l'accent sur l'aspect horrifique et angoissant de ces multiples séquences. Les quinzième et seizième pistes, par exemple, illustrent parfaitement cette intention du compositeur. Toutefois, le compositeur veille à ne pas éclipser entièrement le monde arabe dans sa bande originale.

a) *There Was Light*

Un élément retient directement l'attention, dans la première séquence de la deuxième partie (P13/S01). Hamunaptra regorge de mystères et de richesses. Les protagonistes en ont la preuve dès le début de leurs explorations dans la cité des morts puisqu'ils y découvrent un *Sah-Netjer*, une chambre de préparation dans laquelle les momies sont embaumées. Pour accompagner la séquence, Goldsmith demande aux flûtes d'exécuter une acrobatie mélodique soutenue par un trémolo des cordes frottées et un accord de harpe. Dans *Aladdin*, Alan Menken faisait pratiquement la même demande à son orchestre pour accompagner la séquence au cours de laquelle Abu découvre un énorme rubis dans la caverne aux merveilles (P16/S18). Immédiatement, une lente mélodie construite sur le genre *Hijaz* prend le relais (cf. partition n° 26). Cette dernière prouve que Goldsmith n'a pas abandonné l'idée d'insérer quelques brefs rappels arabisants à la suite de la première partie du long-métrage.

b) *Mumia Attack*

Lorsque les explorateurs retournent au campement, les Mejdäy les assaillent pour la seconde fois. Débute une scène d'action accompagnée de *Mumia Attack*, une piste dont les deux premières séquences (P18/S01 et 02) présentent de fortes ressemblances, voire de parfaites similitudes avec *Night Boarder* (cf. piste audio n° 10). Le bouzouki et les violons, accompagnés notamment des darboukas, s'enflamment dans de longues mélodies qui progressent essentiellement et sinueusement par intervalles de secondes. Ainsi, la première moitié de *Mumia Attack* possède un caractère arabe affirmé. Il en va de même pour la majorité des séquences dans lesquelles apparaît le peuple Medjaÿ.

c) *Blue Gold* et *Discoveries*

Blue Gold (cf. piste audio n° 14) et *Discoveries* (cf. piste audio n° 20) sont deux pistes dont l'objectif premier est d'accentuer les aspects horribles et angoissants des scènes qu'ils accompagnent. Néanmoins, dans les deux cas, Goldsmith profite d'une mélodie pratiquement identique pour rappeler au spectateur que ces séquences se déroulent certes dans un lieu inquiétant et effrayant, mais qui n'en demeure pas moins situé dans le désert arabe. Cette mélodie (cf. partition n° 27), qui entre en dialogue avec de sinistres sons musicaux, ne se rattache à aucun maqâm ou genre arabe. Toutefois, elle est une nouvelle fois construite de manière à former une arabesque mélodique qui progresse principalement par intervalles de secondes. Aux côtés des secondes, Goldsmith place des intervalles de quarte diminuée. Ces dissonances confèrent davantage de tension à la scène.

d) *Language of the Slaves*

Language of the Slaves conclut la deuxième partie (cf. piste audio n° 24). Dans sa dernière séquence, les explorateurs quittent Hamunaptra et s'avancent dans le désert à dos de chameau. Ce court instant voit le retour de deux instruments qui, en l'absence de *Mumia Attack*, auraient pratiquement disparu de cette deuxième partie : le bouzouki et la darbouka. Pourtant employés à de nombreuses reprises précédemment, Goldsmith décide de ne pas y recourir pour accompagner les séquences qui se déroulent à l'intérieur de la cité des morts. Dans cette deuxième partie, le bouzouki et la darbouka sont exclusivement réservés à l'accompagnement de l'action à l'extérieur des murs d'Hamunaptra. Leur sonorité exotique ne semble pas convenir, aux yeux de Jerry Goldsmith, aux séquences horribles et angoissantes de cette deuxième partie.

2.4.3 Troisième et quatrième partie : quelques brefs rappels arabisants

Jerry Goldsmith n'innove pas dans sa manière de représenter musicalement le monde arabe au sein des troisième et quatrième parties. Le compositeur se contente d'insérer quelques brefs rappels arabisants dans ses diverses pistes audio à l'aide de moyens musicaux déjà mis en œuvre précédemment.

À de nombreuses reprises, Goldsmith soutient ses thèmes avec des percussions arabes. Il s'agit aussi bien de thèmes qui, mélodiquement, ne comportent aucune référence au monde arabe à l'instar du motif de Rick dans *Rebirth* (P35/S01 et P38/S25), que de thèmes arabisants

tels que celui d'Hamunaptra également dans *Rebirth* (P38/S22). Par ailleurs, les percussions arabes sont fréquemment appelées à accompagner les scènes d'action. *Plague of Flies* (P30/S01), *My Favorite Plague* (P33/S06) et *Escaping Hamunaptra* (P40/S01) ne constituent que quelques exemples parmi d'autres.

Le bouzouki et l'oud font quelques brèves apparitions dans les troisième et quatrième parties. Après la mort du pilote de chasse Winston Havlock, les protagonistes continuent leur chemin vers Hamunaptra à travers le désert. Le bouzouki accompagne la scène avec une courte mélodie (P37/S01). L'instrument grec se fait également entendre dans *The Sand Volcano*, lorsque les protagonistes sont enfin hors de danger (P41/S03). L'oud, quant à lui, apparaît à diverses reprises dans *The Mummy* (P39/S04 et 05). Enfin, les deux instruments collaborent dans *Rebirth* lorsque Beni volent le trésor d'Hamunaptra (P38/S10, 13 et 18).

D'un point de vue mélodique, Goldsmith continue de parsemer sa bande originale d'arabesques mélodiques arabisantes. Ces dernières sont, parfois, employées pour servir une séquence chargée d'une atmosphère mystérieuse. C'est notamment le cas dans *Through the Keyhole*, lorsque la Momie s'infiltrer discrètement dans la chambre d'Evy endormie (P32/S02).

Le film se conclut par deux génériques. Le premier reprend le thème romantique et le développe. Comme susmentionné dans l'analyse des thèmes¹⁴⁴, aucun instrument doté d'une sonorité arabe ou exotique n'est impliqué dans cette séquence (P41/S06). À l'instar d'*Aladdin*, le monde arabe s'efface devant le triomphe de l'amour occidental. Cependant, la deuxième partie du générique reprend, dans un mixage de diverses pistes audio, quelques-unes des séquences musicales du long-métrage, ce compris les plus arabisantes telles que celles de *The Caravan* (cf. piste audio n° 11). Malgré cela, *La Momie* prend fin dans un glorieux développement du thème romantique exempt de toute référence musicale au monde arabe.

2.5 Le 13^{ème} Guerrier (1999)

Le 13^{ème} Guerrier est un long-métrage américain réalisé par John McTiernan et sorti dans les salles américaines le 27 août 1999, soit cent douze jours après *La Momie*. Comme évoqué précédemment¹⁴⁵, les deux bandes originales forment ce que Mauricio Dupuis nomme les « partitions jumelles ». Composées toutes deux par Jerry Goldsmith, elles présentent de nombreuses similitudes, et pour cause ; le compositeur n'a bénéficié que de quelques mois pour

¹⁴⁴ Cf. chapitre II.2.3, p. 44.

¹⁴⁵ Cf. chapitre II.2.1, p. 35.

réaliser la bande originale du *13^{ème} Guerrier*, dont le scénario mêle action et aventure, et implique directement le monde arabe à l'instar de celui de *La Momie*.

L'objectif de ce sous-chapitre n'est pas d'analyser en profondeur la bande originale du *13^{ème} Guerrier* ni de la comparer à *La Momie*, mais de souligner quelques-uns des points communs qui unissent les deux compositions afin de cerner les récurrences les plus évidentes. Seule la première piste de la bande originale du *13^{ème} Guerrier*, *Exiled*, fait ici l'objet d'une analyse. Cette dernière correspond à la scène introductive au monde arabe du *13^{ème} Guerrier*.

Le 13^{ème} Guerrier débute alors qu'Ahmed Ibn Fahdlan, sur un drakkar, se remémore sa vie passée au sein de la ville de Bagdad (P01/S01). Immédiatement, les bois jouent une arabesque mélodique construite sur le genre *Hijaz*. La mélodie progresse presque entièrement par intervalles de secondes.

Exemple 2.9 : Jerry GOLDSMITH, « Exiled », dans *Le 13^{ème} Guerrier* (1999) – Mélodie introductive.



Dès la deuxième séquence, une harpe accompagne la mélodie avec des arpèges (cf. partition n° 28). Bien qu'il n'ait pas été mentionné précédemment, ce procédé d'accompagnement est aussi employé dans *La Momie*. Il se retrouve, par exemple, dans *Night Boarders* (P10/S02) pour accompagner le thème romantique, ou dans *The Sand Volcano* (P41/S02) pour soutenir une autre arabesque mélodique. Les cordes frottées d'*Exiled*, quant à elles, assurent le soutien harmonique par des pédales de toniques.

Dans la sixième séquence, Ahmed voyage à dos de chameau dans les steppes. Un bouzouki joue alors une courte mélodie (cf. partition n° 29). Un oud le soutient avant de prendre le relais en interprétant une nouvelle ligne mélodique (cf. partition n° 30) parallèlement aux bois de l'orchestre. À la fin de la séquence, le bouzouki et l'oud dialoguent entre eux tout en accompagnant la mélodie des bois.

Lorsque des Tartares attaquent et poursuivent le groupe d'Ahmed, le jeu des percussions s'intensifie afin de souligner la dangerosité de la scène. Goldsmith recourt aux instruments les plus imposants, tels que la grosse caisse, sans pour autant oublier les percussions légères et, comme le disait Nicholas Buc, transportables à dos de chameau. Ainsi collaborent ce qui semble être des tambourins et des accessoires en bois comme des claves ou des *wood-block*.

Jerry Goldsmith ne fait pas montre d'une particulière inventivité dans la représentation musicale du monde dans la bande originale du *13^{ème} Guerrier*. Le compositeur sollicite les mêmes instruments arabes ou exotiques, dont la liste est pourtant longue, pour composer les partitions jumelles. En outre, ses procédés compositionnels sont identiques. Ses mélodies, à maintes reprises assurées par les bois, s'apparentent à des arabesques. Pour certaines, elles se construisent sur le genre *Hijaz*. Un bouzouki ou un oud soutiennent ces mêmes mélodies, si ce ne sont pas déjà ces instruments qui les interprètent. Les cordes frottées renforcent fréquemment l'harmonie avec des pédales de toniques. Les percussions, aussi bien « traditionnelles » que « folkloriques », s'imposent fréquemment dans les scènes d'action pour soutenir les mélodies. Néanmoins, elles peuvent également être présentes, bien que plus discrètes, dans les scènes paisibles. Les mélodies progressent invariablement et majoritairement par intervalles de secondes, mais évoluent vers un tempo et des rythmes plus rapides dans les scènes d'action. La première minute d'*Old Bagdad*, première piste de l'enregistrement de la bande originale du *13^{ème} Guerrier* chez Touchstone Pictures, illustre la majorité de ces éléments, à l'instar d'*Exiled*.

3. Gladiator (2000)

3.1 Autour de la bande originale

3.1.1 Compositeurs et interprètes

Gladiator, réalisé par Ridley Scott (1937 –), sort dans les salles américaines le 1^{er} mai 2000. Pour composer la bande originale de son long-métrage, Scott fait appel à Hans Zimmer (1957 –). Néanmoins, le réalisateur et le compositeur ressentent rapidement que « quelque chose manque à *Gladiator* [...] : une âme féminine »¹⁴⁶. Pour remédier à cela, ils décident de faire appel à une chanteuse. Le premier choix de Zimmer porte sur l'actrice et chanteuse israélienne Ofra Haza (1957 – 2000)¹⁴⁷, avec laquelle il collabore en 1998 pour le long-métrage d'animation *Le Prince d'Égypte*. Cette dernière décède avant d'avoir eu l'occasion de travailler sur le film de Ridley Scott. Le compositeur se tourne alors vers la chanteuse australienne Lisa Gerrard (1961 –). À l'origine membre du groupe Dead Can Dance, Gerrard se lance dans la composition de bandes originales en 1999 avec *Révélations* de Michael Mann (1943 –). Pour la bande originale de *Gladiator*, elle s'implique en tant que compositrice et interprète.

Hans Zimmer ne s'associe pas seulement à Lisa Gerrard pour composer la bande originale de *Gladiator*. Dan Golding, compositeur et maître de conférences en médias et communication à l'Université Swinburne de Melbourne, affirme que :

« *Gladiator is a standout example of Zimmer's then-unique way of working, and the film's iconic music is the result of teamwork and a number of musicians drawing the best out of each other* »¹⁴⁸.

En effet, la bande originale résulte d'une collaboration entre de nombreux musiciens. Outre Zimmer et Gerrard, au moins trois autres compositeurs influencent la représentation musicale du monde arabe dans *Gladiator*.

Il s'agit, pour commencer, du compositeur allemand Klaus Badelt (1967 –). En 1989, Zimmer fonde, aux côtés du producteur Jay Rifkin (1955 –), le studio de production de musiques de films Media Ventures, aujourd'hui connu sous le nom de Remote Control Productions. Au sein de ce studio situé à Santa Monica en Californie, Zimmer accueille et

¹⁴⁶ Hans Zimmer Breaks Down His Legendary Career, interview de Hans ZIMMER par Vanity Fair, disponible sur le site Internet de Vanity Fair <https://www.vanityfair.com/video>, 2018, 4'24'', consulté le 11 août 2021.

¹⁴⁷ Dan GOLDING, « "Gladiator" Soundtrack by Hans Zimmer & Lisa Gerrard Turns Twenty », dans *ZoneOut* [en ligne], disponible sur le site Internet de ZoneOut <https://www.zoneout.com/#/>, 2020, consulté le 11 août 2021.

¹⁴⁸ *Ibid.*

collabore avec de nombreux compositeurs à la disposition desquels il met une vaste gamme d'instruments et d'équipements informatiques¹⁴⁹. Klaus Badelt est l'un d'entre eux. En collaboration avec Zimmer, il produit la totalité des pistes de la bande originale de *Gladiator* et compose notamment *Reunion* (cf. piste audio n° 7). Deux ans plus tôt, Badelt faisait ses premiers pas dans la représentation musicale du monde arabe en apportant son concours à Zimmer sur la bande originale du *Prince d'Égypte*.

Intervient également Jeff Rona (1957 –). À l'instar de Klaus Badelt, Rona intègre Remote Control Productions. Il est un fervent défenseur des nouvelles technologies au service de la musique. En 1985, Rona crée la MIDI Manufacturers Association, une organisation commerciale californienne à but non lucratif dont l'objectif est de développer, de promouvoir et de protéger la technologie MIDI au profit des artistes et des musiciens du monde entier¹⁵⁰. Dans une interview pour le logiciel Auto-Tune, le compositeur raconte :

« *I was working with Hans Zimmer on the music for the animated film The Prince of Egypt in 1998, and we brought in several Middle Eastern musicians, including woodwinds. Auto-Tune was the only way we could get those performances to mesh with the orchestra* »¹⁵¹.

Cette anecdote, dont l'objectif premier est de promouvoir le logiciel Auto-Tune, révèle que Jeff Rona, tout comme Klaus Badelt, collabore avec Zimmer sur la bande originale du *Prince d'Égypte*, pour laquelle les compositeurs ont visiblement fait appel à des musiciens arabes. Dans la bande originale de *Gladiator*, Badelt s'implique en tant qu'interprète flûtiste et compositeur. Il écrit notamment *Marrakesh Marketplace* (cf. piste audio n° 2).

Enfin, l'Arménien Djivan Gasparyan (1928 –) influence, lui aussi, la représentation musicale du monde arabe dans *Gladiator*. Maître du duduk, instrument à anche double se rapprochant du hautbois, Gasparyan participe à l'élaboration de plusieurs bandes originales. Il apparaît notamment, en tant qu'interprète, sur la bande originale de *Couvre-feu* (1998) composée par Graeme Revell (1955 –). *Couvre-feu* relate l'histoire d'un agent du FBI qui enquête sur un réseau de cellules terroristes islamistes. Dans sa partition, le duduk est employé pour soutenir les scènes dans lesquelles apparaissent des références au monde arabe. Hans Zimmer, qui déclare dans une interview pour le site Internet *Film Music on the Web* avoir

¹⁴⁹ Ariane RIECKER et Dirk SCHNEIDER, *Hans Zimmer. Der Sound für Hollywood* [DVD], Leipzig, LOOKS Medienproduktionen GmbH, 2011, 33'20.

¹⁵⁰ Présentation de la MIDI Manufacturers Association disponible sur leur site Internet <https://www.midi.org/>, consulté le 11 août 2021.

¹⁵¹ Sarah JONES, « Jeff Rona », interview de Jeff RONA disponible sur le site Internet d'Auto-Tune <https://www.atarestech.com/>, s. d., consulté le 11 août 2021.

toujours voulu écrire pour Djivan Gasparyan¹⁵², recourt également au duduk pour représenter musicalement le monde arabe dans *Gladiator*. Dans la bande originale du long-métrage de Ridley Scott, Gasparyan apparaît en tant qu'interprète et compositeur.

Au moment de s'atteler à la bande originale de *Gladiator*, Hans Zimmer et Lisa Gerrard, ont déjà plusieurs fois côtoyé le monde arabe. En ce qui concerne Zimmer, le long-métrage d'animation *Le Prince d'Égypte* constitue certainement l'exemple le plus représentatif. Le film conte les aventures de Moïse en Égypte sur un fond musical arabisant composé par Zimmer et par plusieurs membres de son studio. Quant à Gerrard, c'est notamment avec l'album *Toward the Within* (1994) de Dead Can Dance et des titres comme *Rakim* ou *Desert Song* que la chanteuse explore la culture arabe.

Trois orchestrateurs participent encore à la création de la bande originale de *Gladiator* : Bruce L. Fowler (1947 –) ; Yvonne S. Moriarty (1951 ? –) ; et Ladd McIntosh (1941 –). Tous trois ont collaboré à plusieurs reprises avec Hans Zimmer, notamment pour *Le Prince d'Égypte*¹⁵³. Le compositeur allemand apprécie visiblement travailler avec des personnalités qu'il connaît et qu'il estime compétentes.

3.1.2 Structure de *Gladiator* et références musicales au monde arabe

Le scénario de *Gladiator* inscrit l'action au sein de la Rome antique ; il conte les aventures du général hispano-romain Maximus Decimus Meridius. Approximativement une demi-heure du long-métrage se déroule à Zucchabar – l'actuelle ville algérienne Miliana –, en Maurétanie césarienne. Ces « séquences Zucchabar » correspondent aux sept premières pistes reprises en annexes (cf. pistes audio n° 1 à 7). C'est là que se concentre la majorité des références musicales au monde arabe.

Sous certains aspects, d'autres pistes de la bande originale peuvent présenter une sonorité arabisante sans pour autant qu'aucune référence au monde arabe n'apparaisse à l'écran. C'est notamment le cas au tout début du long-métrage, avec la piste *The Wheat*. Sur une pédale de

¹⁵² Ian LANCE, « Hans Zimmer and the *Gladiator*. An Interview with the Film Music Composer », dans *Film Music on the Web* [en ligne], disponible sur le site Internet de Film Music on the Web <http://www.musicweb-international.com/film/index.htm>, 2000, consulté le 11 août 2021.

¹⁵³ Les listes des œuvres de Bruce L. FOWLER et d'Yvonne S. MORIARTY sont disponibles sur le site Internet de l'IMDb <https://www.imdb.com/>, consulté le 11 août 2021 ; la liste des œuvres cinématographiques de Ladd MCINTOSH est disponible sur son site Internet <https://www.laddmcintosh.com/>, consulté le 11 août 2021.

tonique, Lisa Gerrard entame un chant mélismatique¹⁵⁴ qui progresse par intervalles de secondes. Se retrouve, à l'intérieur de ces mélismes, le genre *Hijaz*. Une guitare accompagne le chant en jouant répétitivement un triton. Quand Ian Lance, éditeur du site *Internet Film Music on the Web*, demande à Zimmer comment il en est venu à inclure ce qui ressemble à de la musique du Moyen-Orient dans *Gladiator*, sans mentionner la demi-heure qui se déroule à Zucchabar, Zimmer répond dans un premier temps :

« *Half of Gladiator takes place in Morocco so I think I have a fairly legitimate reason for using this style [of music]* »¹⁵⁵.

Cette première déclaration peut surprendre pour plusieurs raisons.

Tout d'abord, Zimmer confond Maurétanie et Maroc. Si les deux entités sont reliées par leur histoire, elles n'en demeurent pas moins distinctes. Ce type d'amalgame, *a priori* anodin, se retrouve également dans l'enregistrement de la bande originale, avec des pistes telles que *Marrakesh Marketplace* intitulée ainsi à tort étant donné que la scène qu'elle accompagne prend place au marché de Zucchabar. Pourtant, plus de mille kilomètres séparent les deux villes. Sans doute le fait que plusieurs des « séquences Zucchabar » aient été tournées au Maroc encourage la confusion.

Ensuite, le compositeur grossit le trait en précisant que la moitié du long-métrage se déroule au Maroc – ou en Mauritanie. En réalité, les séquences Zucchabar correspondent à une petite trentaine de minutes sur deux heures et demie de film, soit un cinquième du long-métrage.

Dans un second temps, Zimmer justifie l'emploi d'une musique moyen-orientale en tant que conséquence de la présence vocale de Lisa Gerrard dans la bande originale :

« *But really it was more that I loved Lisa Gerrard's voice. Lisa grew up in Melbourne's Turkish community and she has a very strong style but there is a purity about it and a truthfulness. [...] I needed to find a tender woman's voice because Gladiator's opening scene is idyllic, a poetic image of a wheat field with a hand drifting over it and all you hear is Lisa's voice* »¹⁵⁶.

Le style de Lisa Gerrard est marqué par le recours au chant mélismatique. Ce dernier occupe une place centrale dans le culte musulman¹⁵⁷. Néanmoins, il se retrouve également en

¹⁵⁴ Les mélismes sont de longues figures mélodiques de plusieurs notes portant une syllabe. Cf. Claude ABROMONT et Eugène DE MONTALEMBERT, *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard, 2001, p. 542.

¹⁵⁵ Ian LANCE, *op. cit.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Nidaa ABOU MRAD, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », dans *La pensée de midi*, vol. XVIII/2, 2009, p. 53-65.

dehors de la musique religieuse, notamment dans les chansons populaires d'Oum Kalthoum tout comme dans les chants traditionnels à l'instar de ceux enregistrés par Simon Jargy pour son « Anthologie musicale de la péninsule arabe ». Au début de sa carrière, Gerrard l'employait timidement avant d'y recourir de manière beaucoup plus affirmée sur des titres tels que *Song for Sophia* de Dead Can Dance. Dans *Gladiator*, la majorité de ses interventions prennent la forme de chants mélismatiques. Les techniques vocales employées par Gerrard faisant directement référence à la musique arabo-musulmane, il apparaît en effet naturel que le spectateur ressente la présence d'une atmosphère arabisante en écoutant la bande originale de *Gladiator*.

Enfin, Zimmer confie avoir eu la volonté, dans certaines séquences de sa bande originale, d'évoquer la maison de Maximus, « *the place where he was happiest* »¹⁵⁸. Or, le héros et sa famille vivent en Espagne. Par voie de conséquence, le compositeur se devait d'insérer dans ses pistes audio des références musicales espagnoles. Dans son interview avec Ian Lance, Zimmer affirme, en parlant de la musique espagnole, que « *so much music has its roots in the Middle East* »¹⁵⁹. Cet argument constitue une nouvelle raison pour laquelle, selon le compositeur, certaines pistes de *Gladiator* peuvent évoquer le Moyen-Orient.

Hans Zimmer n'a pas complètement tort quand il affirme que la culture moyen-orientale a influencé la musique espagnole. Cependant, comme cela sera précisé plus après¹⁶⁰, il serait plus exact de parler soit de manière plus générale de la culture arabo-musulmane, soit plus spécifiquement de la culture maghrébine, et non uniquement de la culture moyen-orientale.

À ce stade du travail, il apparaît très clairement que certains compositeurs, critiques ou journalistes amalgament le Moyen-Orient et le monde arabo-musulman. Le fait que Zimmer réponde à Ian Lance que sa musique possède une couleur moyen-orientale parce que le scénario de *Gladiator* inscrit l'action au Maroc en est sans doute la meilleure preuve. Son argument n'est pas vide de sens car, après tout, l'ensemble des traditions musicales des cultures arabo-musulmanes présentent plusieurs principes communs¹⁶¹, tels que le maqâm, certaines conceptions esthétiques ou encore une vision spécifique du monde et de la spiritualité¹⁶². Toutefois, le monde arabe ne peut légitimement se résumer au Moyen-Orient.

¹⁵⁸ Ian LANCE, *op. cit.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ Cf. chapitre III.1.1, p. 94.

¹⁶¹ Laurent AUBERT, « Les cultures musicales dans le monde : traditions et transformations », dans Jean-Jacques NATTIEZ (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. III : *Musiques et cultures*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 46.

¹⁶² Schéhérazade Qassim HASSAN, « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », dans *L'Homme*, n° 171-172, 2004, p. 353.

Finalement, il semblerait presque, lorsque ces compositeurs, journalistes et critiques évoquent le Moyen-Orient, ils pensent déjà au « Grand Moyen-Orient » que Georges W. Bush et son administration redéfiniront, à l’aube de la seconde guerre du Golfe, en une conception géographique entièrement nouvelle unissant « un espace allant du Maghreb, de la Mauritanie au Pakistan et à l’Afghanistan en passant par la Turquie, le Machrek, la péninsule arabe et le golfe Persique, soit un arc de vingt-sept pays »¹⁶³.

3.2 Scènes introductives au monde arabe

3.2.1 Back to Marrakesh et The General Who Became a Slave

Contrairement à *Aladdin* et *La Momie*, les scènes introductives au monde arabe de *Gladiator* ne se situent pas au début du long-métrage. Elles apparaissent après trois quarts d’heure de film, lorsque Maximus, récupéré inconscient en Espagne par des négriers, se réveille blessé et enfermé dans une cage tirée par du bétail. À cet instant, le héros ignore où il se trouve. Le spectateur, quant à lui, possède quelques indices susceptibles de lui indiquer approximativement où Maximus se réveille : une terre aride, des hommes au teint basané habillés d’un turban, une hyène et un singe enfermés dans des cages. Ces indices semblent suggérer au spectateur que la séquence se déroule, éventuellement, en Afrique du Nord.

Dans un premier temps, la bande originale ne livre aucun indice supplémentaire quant au lieu où se trouve Maximus. Elle laisse d’abord entendre une pédale de tonique à la basse, là où Menken et Goldsmith avaient l’habitude d’installer une mélodie arabisante (P01/S01). Il n’en est rien pour cette séquence car c’est une mélodie interprétée par une guitare, dans le style de la célèbre pièce de l’Espagnol Isaac Albéniz (1860 – 1909) intitulée *Asturias* – ou *Leyenda* –, qui se dépose sur cette pédale de tonique.

Exemple 3.1 : Lisa GERRARD et Hans ZIMMER, « Back to Marrakesh », dans *Gladiator* (2000) – Mélodie introductive (guitare)¹⁶⁴



¹⁶³ Richard LABÉVIERE, « Le Grand Moyen-Orient, une guerre de trente ans... », dans *Sécurité Globale*, n° 11, 2017, p. 11 ; Cf. chapitre I.2, p. 15.

¹⁶⁴ La transcription est, dans cet exemple, plus approximative et tend à donner une idée générale.

Un membranophone rejoint la séquence dans un rythme vif joué en crescendo. L'instrument est difficilement identifiable. Sa sonorité évoque celle d'un haut tambour en bois à la peau épaisse. Il s'agit éventuellement d'une conga dont certaines propriétés sonores, telles que la résonance, ont connu des modifications au mixage.

Au moment où l'instrument atteint le point culminant de son crescendo, la seconde séquence de la piste débute (P01/S02). Un désert apparaît à l'écran. La bande originale, qui se gardait précédemment de confirmer au spectateur que la scène se déroule en Afrique du Nord, délivre cette fois-ci tous les indices nécessaires à la compréhension de ce fait.

Exemple 3.2 : Lisa GERRARD et Hans ZIMMER, « The General Who Became a Slave », dans *Gladiator* (2000) – Mélodie introductive (orchestre)



L'orchestre interprète une mélodie qui, dans ses premières mesures, ne révèle aucune gamme arabe mais progresse essentiellement par intervalle de secondes. En outre, l'effectif instrumental rappelle fortement celui d'un orchestre arabe moderne¹⁶⁵. Les cordes frottées côtoient les vents parmi lesquels se détachent les ornements de ce qui semble être un nay, flûte arabe, voire simplement un piccolo. Les membranophones frappés à la main soutiennent l'ensemble, accompagnés d'une guitare qui remplace l'oud traditionnel. Les quatrième et cinquième mesures terminent de suggérer au spectateur que la scène se déroule en Afrique du Nord en laissant entendre le genre *Hijaz*.

Dans la séquence suivante, Maximus se réveille et regarde les négriers arabes (P01/S03). Juba, un autre esclave, lui fait comprendre dans quelle situation il se trouve. Djivan Gasparyan, muni de son duduk, accompagne la scène discrètement pour ne pas interférer avec les dialogues. Il s'agit de la première apparition du duduk dans la bande originale de *Gladiator*. Gasparyan interprète une mélodie construite sur la gamme de *si* mineur. Elle progresse lentement par

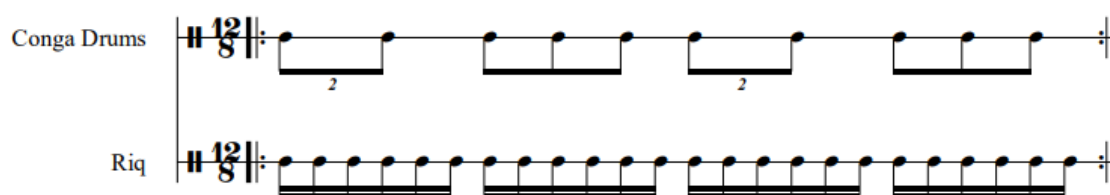
¹⁶⁵ À propos de l'orchestre arabe moderne, cf. notamment Schéhérazade Qassim HASSAN, *op. cit.*, p. 363.

intervalles de secondes. Cet élément, combiné à la tessiture du duduk, évoque d'une certaine manière le chant mélismatique de Lisa Gerrard.

La quatrième séquence offre à la vue du spectateur un plan de Zucchabar (P01/S04). La bande originale emploie une nouvelle fois la mélodie de la deuxième séquence qui, quant à elle, proposait un plan du désert (cf. exemple 3.2, p. 66). En comparaison, seul l'effectif instrumental est remanié. L'orchestre moderne arabe laisse place à un « ensemble oriental » traditionnel, également appelé *al takht al sharki*, composé de l'oud, du kanoun – un instrument à cordes pincées –, et du nay¹⁶⁶. Il est envisageable qu'un riqq, petit tambour sur cadre à cymbales, ait rejoint le membranophone présent depuis le début de la piste.

Dans la dernière séquence, l'ancien gladiateur Proximo discute avec un négrier (P01/S05). Les cordes pincées interprètent de brèves et discrètes mélodies tandis que les percussions maintiennent inlassablement leurs rythmes, toujours accompagnées d'une pédale de tonique à la basse.

Exemple 3.3 : Lisa GERRARD et Hans ZIMMER, « The General Who Became a Slave », dans *Gladiator* (2000) – Percussions



Le membranophone, dont la sonorité se rapproche de celle d'une conga, assure une rythmique vacillante. Dans une boucle infinie, le rythme entre en déséquilibre avec les duolets avant de retomber sur les trois croches suivantes, tandis que ce qui semble être un riqq remplit l'espace sonore avec des groupes de six doubles croches enchaînés. Accompagnées de la pédale de tonique à la basse, ces percussions rappellent les ostinatos utilisés par Menken et Goldsmith.

3.2.2 Marrakesh Marketplace

À la suite de leur discussion, Proximo et le négrier parcourent le marché d'esclaves et entament des négociations. La première partie de cette scène est accompagnée d'une piste composée par Jeff Rona : *Marrakesh Marketplace* (P02/S01). Le compositeur emploie

¹⁶⁶ *Ibid.*

principalement des percussions arabes, tels des darboukas et des riqqs, par-dessus lesquelles un nay interprète une mélodie qui semble presque relever de l'improvisation. Dans la bande originale du long-métrage, en comparaison avec sa version parue chez Universal Classics Group, cette mélodie est pour ainsi dire totalement effacée. Seules quelques bribes demeurent dispersées à travers la séquence.

Marrakesh Marketplace évoque *Al Bahr Al Gharam Wasah* de *La Momie*. Les deux pistes, exemptes d'instruments occidentaux, accompagnent une scène dont le lieu d'action est celui d'un marché arabe. À certains égards, *Al Bahr Al Gharam Wasah* pouvait être considérée comme une musique diégétique, ou « musique d'écran ». *Marrakesh Marketplace*, quant à elle, émane directement d'une source existant dans le monde diégétique du film, dans le présent de la scène ; il s'agit bel et bien d'une musique d'écran. Bien qu'aucun musicien n'apparaisse à l'écran, cette volonté de faire de *Marrakesh Marketplace* une musique diégétique est révélée par la spatialisation du son. En effet, à l'aide d'une sonorisation stéréo, les mixeurs donnent l'illusion, lors de cette séquence, d'une musique émanant d'une source située à droite de l'écran. Ce n'est évidemment pas le cas des musiques non-diégétiques, ou « musiques de fosse », qui sont quant à elles « perçues comme émanant d'un lieu et d'une source en dehors du temps et du lieu de l'action montrée à l'écran »¹⁶⁷.

Après une minute, la piste *Back to Marrakesh*, entendue précédemment, reprend le relais pour terminer d'accompagner les scènes introductives au monde arabe (cf. piste audio n° 3). Les compositeurs suivent un schéma similaire à celui de la première piste. La mélodie de l'exemple 3.2 est une nouvelle fois employée lors d'un plan de Zucchabar (P03/S02). Enfin, lorsque Proximo rentre chez lui et entame un discours en face de ses esclaves fraîchement acquis, la mélodie s'efface pour laisser place au dialogue (P03/S03).

En résumé, les compositeurs de *Gladiator* disposent d'une série de procédés compositionnels pour représenter musicalement le monde arabe. Toutefois, ils y recourent progressivement. À l'instar des images, la musique ne révèle pas directement au spectateur la zone géographique dans laquelle se situe désormais Maximus. Les compositeurs usent d'abord des percussions arabisantes comme d'un indice. Ensuite, dès l'instant où l'écran délivre un plan du désert – lieu représentatif du monde arabe dans l'imaginaire occidental –, les mélodies deviennent sinueuses et davantage d'instruments arabisants intègrent l'orchestre, jusqu'à ce que ce dernier cède finalement sa place à un ensemble oriental.

¹⁶⁷ Michel CHION, *La musique au cinéma*, 2^e éd., Paris, Fayard, 2019, p. 487.

3.3 L'arène de Zucchabar

Les « séquences Zucchabar » peuvent se diviser en trois groupes. Le premier correspond aux scènes introductives au monde arabe. Il rassemble les trois premières pistes audio reprises en annexes et fait l'objet de la précédente analyse. Le second est associé aux scènes de combats et de préparation aux combats dans l'arène de Zucchabar. Il réunit les quatrième et cinquième pistes. Enfin, le troisième rassemble les scènes de dialogues entre Maximus et Proximo ou Juba, accompagnées des sixième et septième pistes ainsi que de quelques séquences de la quatrième.

Les pistes du troisième groupe ne seront pas analysées. *Strength and Honor* (cf. piste audio n° 6) accompagne une scène au cours de laquelle Proximo et Maximus discutent de Rome, du Colisée, des combats de gladiateurs, de l'empereur et de la possibilité qu'un esclave y conquière sa liberté. L'intention des compositeurs est, ici, de mettre en exergue la dimension tragique de la scène ainsi que les émotions des personnages. Par conséquent, ils ne proposent aucune référence musicale au lieu arabe dans lequel Maximus et Proximo se situent. Il en va de même pour les troisième et quatrième séquences de *The Slave Who Became a Gladiator* (P04/S03 et 04). Dans la première scène, Maximus est appelé à se battre pour prouver sa valeur. Il refuse de coopérer et préfère encaisser les coups de son adversaire. Dans la seconde scène, le héros efface, à l'aide d'une lame, le tatouage l'identifiant comme un soldat romain. Interpellé, Juba l'interroge sur sa rancœur. Pour accompagner ces deux séquences, les compositeurs décident une nouvelle fois de mettre en relief l'aspect émotionnel de la scène et ne laissent ainsi aucune place pour quelque référence musicale au monde arabe. Enfin, la piste *Reunion* (cf. piste audio n° 7), au cours de laquelle Juba et Maximus discutent de leur famille et du jour où ils se réuniront à nouveau, est composée selon le même principe. Lisa Gerrard construit un chant mélismatique sur une pédale de tonique, à l'instar de la toute première piste du long-métrage, *The Wheat*. Comme l'indique Zimmer, ce chant est destiné à évoquer la maison de Maximus, « *the place where he was happiest* »¹⁶⁸.

C'est au sein du deuxième groupe, qui rassemble les scènes de combats et de préparation aux combats dans l'arène de Zucchabar, que résident les derniers éléments musicaux représentatifs du monde arabe dans *Gladiator*.

¹⁶⁸ Ian LANCE, *op. cit.*

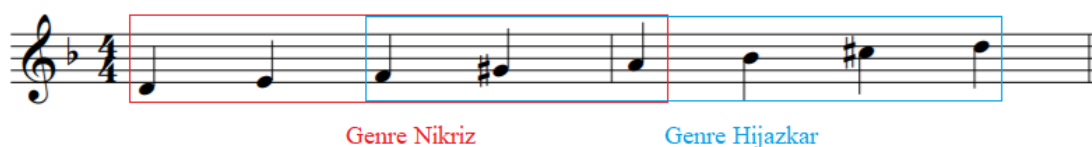
3.3.1 *The Slave Who Became a Gladiator*

Après avoir effacé son tatouage, Maximus de même que les autres esclaves traversent une allée de Zucchabar pour se rendre dans l'arène (P04/S05). Immédiatement, le spectateur entend un instrument à vent à anche double nommé « surnay ». Il s'agit d'un instrument répandu sous divers noms en Afrique du Nord, au Moyen-Orient, mais aussi en Asie centrale et dans le sud-est de l'Europe¹⁶⁹. Celui-ci interprète de longues notes ornementées dans un registre aigu.

Dans le même temps, un instrument à cordes pincées, plus proche de l'oud que de la guitare, interprète une mélodie accompagnée dans le registre grave par des cordes frottées (cf. partition n° 31). Cette arabesque mélodique est construite sur deux gammes : *la* et *ré* mineurs harmoniques. Toutefois, c'est principalement autour du deuxième tétracorde de la gamme harmonique de *la* mineur, soit l'équivalent occidental du genre *Hijaz* avec sa tonique sur *mi*, que tourne la mélodie.

La comparaison de cette mélodie avec le maqâm *Nawa Athar*, employé par Jerry Goldsmith dans *Imhotep*¹⁷⁰, met en exergue de nouveaux éléments.

Exemple 3.4 : Maqâm *Nawa Athar* en notation occidentale, avec sa tonique sur *ré*



Premièrement, il apparaît que cette mélodie se confond presque entièrement avec le genre *Nikriz*. En effet, seul le *do dièse* ne fait pas partie de cette échelle à cinq notes. Deuxièmement, force est de constater qu'il ne manque qu'un *si bémol* à cette mélodie pour pouvoir l'associer sans conteste au maqâm *Nawa Athar* qui, pour rappel, constitue l'équivalent arabe de l'échelle à double seconde augmentée.

Les percussions, quant à elles, se divisent en deux catégories selon un schéma rencontré précédemment. Il y a, d'un côté, les grandiloquents membranophones occidentaux, tels que les timbales, qui s'ancrent sur la majorité des temps forts. De l'autre côté se trouvent les membranophones frappés à la main, aux couleurs arabisantes ou exotiques, qui combinent les mesures par des doubles croches. Par ailleurs, une percussion frétilleante rejoint les timbales

¹⁶⁹ Christian POCHÉ et Razia SULTANOVA, « Surnāy », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 1, consulté le 11 août 2021.

¹⁷⁰ Cf. chapitre II.2.2, p. 39.

toutes les deux mesures sur le premier temps. Sa sonorité se rapproche de celle d'un bendir, tambour sur cadre arabe.

Dans la séquence suivante, l'image propose au spectateur un plan de l'arène de Zucchabar (P04/S06). L'orchestre, toujours accompagné de quelques instruments arabes employés précédemment, interprète une nouvelle arabesque mélodique dans une rythmique ternaire (cf. partition n° 32). Les compositeurs, cependant, débute leurs trois premières mesures par un duolet qu'ils font suivre de deux groupes de trois croches. À l'instar des percussions dans *The General Who Became a Slave* (cf. exemple 3.3, p. 67), cette rythmique provoque une sensation de déséquilibre au commencement de chaque mesure. En outre, la conclusion de la mélodie sur un temps faible provoque une sensation équivalente.

Contrairement à la précédente mélodie, Gerrard et Zimmer décident d'éviter le genre *Nikriz* en enjambant le *fa* dans la descente mélodique de la première mesure. Le genre *Hijaz*, en revanche, apparaît à quatre reprises avec sa tonique sur *si* dans les troisième et quatrième mesures.

Lorsque Proximo demande aux esclaves d'écouter les clameurs de la foule avant d'entrer dans l'arène (P04/S07), le duduk de Djivan Gasparyan accompagne discrètement la scène par une unique note tenue. Par la suite, les cordes frottées interprètent dans le registre grave un fragment du thème principal de *Gladiator* (cf. partition n° 33). Une analyse, même concise, de ce motif présent tout au long du film dans diverses pistes audio, offre la possibilité de mettre en évidence quelques premiers points de comparaison avec les thèmes et mélodies destinés uniquement à soutenir la représentation musicale du monde arabe. En effet, la construction de ce thème diffère de celle des mélodies arabesques. Tout d'abord, Gerrard et Zimmer recourent à une gamme mineure naturelle, et non harmonique. Ensuite, les secondes ne dominent plus les autres intervalles. Elles se retrouvent aux côtés de tierces, de quarts, de quintes et de septièmes. Enfin, la mélodie ne serpente plus en suivant une ligne sinueuse contrairement aux arabesques mélodiques rencontrées à de nombreuses reprises.

Dans les scènes qui succèdent au discours de Proximo, lorsque les esclaves se préparent à entrer dans l'arène de Zucchabar (P04/S08 et 09), les percussions occupent une place centrale. Une fois encore, les instruments les plus imposants dialoguent avec les membranophones plus légers et dotés d'une sonorité exotique. Il semblerait presque que ceux-ci émanent des tribunes. Par ailleurs, il est intéressant de remarquer que les coups du marteau qui enchaînent les esclaves entrent en résonance avec les percussions de la bande originale. La mélodie, quant à elle,

consiste en de longues notes tenues par les cordes frottées et quelques cuivres (*cf.* partition n° 34). Elle ne propose aucun élément musical arabisant.

Ces deux séquences peuvent être mises en parallèle avec la première séquence de *Barbarian Horde* (P08/S01). La situation est presque similaire : Maximus et les autres gladiateurs s'apprêtent à pénétrer dans l'arène. La différence essentielle se situe dans le lieu de l'action. Avec *The Slave Who Became a Gladiator*, les guerriers se trouvent dans l'arène de Zucchabar ; avec *Barbarian Horde*, ils sont au Colisée. Le procédé compositionnel, lui aussi, demeure pratiquement analogue pour les deux pistes. Les cordes frottées et les cuivres, soutenus par les percussions, interprètent une mélodie dans un registre globalement grave. Pour autant, plusieurs divergences musicales animent les deux pistes audio. Tout d'abord, les percussions de *The Barbarian Horde* sont d'une extrême régularité. Leur pattern rythmique reste en place tout au long de la séquence, sans admettre aucun changement outre celui d'intensité sonore provoqué par le crescendo. Toutefois, ces percussions s'effacent légèrement devant la mélodie. Il n'en va pas de même pour *The Slave Who Became a Gladiator*, dans laquelle les percussions sont saccadées et se posent sur un pied d'égalité avec la mélodie, voire s'imposent face à elle. Par ailleurs, les instruments arabes disparaissent dans *The Barbarian Horde* pour laisser seules les percussions occidentales. Enfin, les lignes mélodiques de *The Barbarian Horde*, par rapport aux longues notes de *The Slave Who Became a Gladiator*, sont davantage chantantes.

Dans la dixième séquence, les esclaves pénètrent dans l'arène sur le son d'un nay (P05/S10). S'ensuit une longue bataille au cours de laquelle, une nouvelle fois, les percussions arabes s'imposent aux côtés du bruit des armes et des cris du public. Au bout de quelques secondes, une mélodie du même acabit que celle des trois séquences précédentes rejoint les percussions. Alors que les combats s'intensifient, les compositeurs intègrent le chant *staccato* et tribal d'un chœur de femmes à la piste audio. Après que Maximus et Juba aient achevé leur dernier ennemi, l'écran propose un plan des spectateurs au comble de l'excitation dans les tribunes. Le nay accompagne la scène avant de laisser place, pour terminer, au chant mélismatique de Lisa Gerrard (P05/S11).

3.3.2 *The Mob*

The Mob accompagne le second combat de Maximus au sein de l'arène de Zucchabar. La piste présente plusieurs points communs avec la précédente mais également quelques nouveautés.

Dès la première séquence, qui offre au spectateur un plan de l'arène et des préparations qui y ont lieu, les compositeurs demandent aux basses d'interpréter une rigoureuse mélodie, et aux percussions arabisantes d'assurer une rythmique saccadée et haletante (P05/S01). Par la suite, Maximus s'avance vers l'arène, encouragé par les autres gladiateurs qui prononcent son surnom, « l'Espagnol » (P05/S02). La séquence se déroule au son d'une guitare, évoquant les origines hispaniques du personnage, et du chant mélismatique de Lisa Gerrard. Lorsque le héros pénètre dans l'arène, un nay se fait brièvement entendre (P05/S03).

Contrairement à *The Slave Who Became a Gladiator*, le combat se déroule presque sans un bruit dans la bande originale (P05/S04). Seul le chant mélismatique de Gerrard intervient lorsque Maximus achève son dernier ennemi (P05/S05).

Dans les dernières séquences, Maximus, enragé, lance son épée vers les loges et s'adresse au public en hurlant (P05/S06). Séduit par le tempérament du guerrier, le public arabe l'acclame (P05/S07). La bande originale laisse entendre le thème principal de *Gladiator*, interprété par l'orchestre accompagné de ce qui semble être un santur, instrument iranien répandu à travers le Moyen-Orient.

4. *Hidalgo* (2004)

4.1 Autour de la bande originale

Le 17 février 2004, le réalisateur américain Joe Johnston (1950 –) présente au Texas Film Festival son septième long-métrage, *Hidalgo*. Le film relate les aventures du messager de la cavalerie américaine Frank T. Hopkins. Considéré comme le plus grand cavalier de l'Ouest, Frank est invité par le cheikh Al-Riyadh à participer à l'Océan de Feu, une course de cinq milles kilomètres à travers le désert arabe.

Hidalgo présente une recette mondiale de cent huit millions de dollars, dont plus de soixante pourcents sont issus du box-office domestique¹⁷¹. En comparaison avec le box-office mondial d'*Aladdin*, de *La Momie* et de *Gladiator*, ce montant est trois à quatre fois moins élevé. Le long-métrage de Johnston a rencontré un moindre succès, particulièrement au niveau international, que les films dont les bandes originales ont été précédemment analysées.

Hidalgo est nettement moins médiatisé qu'*Aladdin*, *La Momie* ou *Gladiator*. Qu'il s'agisse d'une cause ou d'une conséquence de son moindre succès, cette faible médiatisation accroît la difficulté à glaner des informations et des éléments relatifs à la bande originale du film et à sa conception, du point de vue des compositeurs, des musiciens et des autres acteurs. Outre le long-métrage lui-même et sa partition conservée à la Doheny Memorial Library de Los Angeles, l'enregistrement de la bande originale paru chez Hollywood Records ainsi que le livret qui l'accompagne demeurent les sources d'informations sur la base desquelles l'analyse ci-dessous a été menée.

4.1.1 Compositeur, orchestrateurs et musiciens

Le compositeur américain James Newton Howard (1951 –) compose la bande originale d'*Hidalgo*. Lorsqu'il entame l'écriture de la partition du long-métrage, Howard bénéficie déjà d'une expérience de près de vingt ans dans le domaine de la musique de film. Pour autant, *Hidalgo* constitue le premier essai du compositeur dans la représentation musicale du monde arabe.

¹⁷¹ Informations disponibles sur le site Internet de Box Office Mojo <https://www.boxofficemojo.com/>, consulté le 11 août 2021.

Le livret de l'enregistrement de la bande originale d'*Hidalgo* livre le nom de l'ensemble des musiciens qui participent à sa création¹⁷². Les musiciens de l'orchestre traditionnel occidental sont présentés au centre du livret tandis que, sur la gauche, se retrouvent une dizaine de musiciens dont le nom évoque, pour la majorité d'entre eux, une origine extra-européenne ou extra-anglo-saxonne. Ceux-ci sont associés à des instruments qui ont, pour la plupart, déjà été rencontrés dans les précédentes analyses. Parmi ces musiciens,

Hovig Krikorian (1953 ? –) est un chanteur arménien. Il intervient uniquement sur la quatorzième piste, *Crossing the Desert*, ainsi que sur les dix-huitième et trente-cinquième pistes, (*Desert*) *Montage*, dans laquelle il interprète un chant arabe écrit par l'acteur irakien Sam Sako (1933 ? –).

Ali Jihad Racy (1943 –) est quant à lui un interprète-compositeur libanais, anciennement professeur d'ethnomusicologie à l'Alpert School of Music de Los Angeles. Dans *Hidalgo*, Racy joue de plusieurs instruments parmi lesquels le nay, flûte arabe également employée dans *Gladiator*, et le buzuq, variant turc du bouzouki grec rencontré dans *La Momie*. Outre ces deux instruments, Racy joue du kawala, flûte originaire de l'Europe du Sud-Est et de la Turquie, semblable au nay du monde arabe¹⁷³, ainsi que du mijwiz, instrument à anche du Moyen-Orient¹⁷⁴.

Pedro Eustache (1959 –) et Fred Selden (1945 –), respectivement vénézuélien et américain, sont flûtistes. Eustache consacre sa carrière aux « *world woodwinds* »¹⁷⁵. Il maîtrise notamment le duduk et le nay, qu'il emploie dans la bande originale d'*Hidalgo*. Il en va de même pour Selden qui, en 1998 déjà, jouait divers instruments à vent ethniques dans *Loin du paradis* de Joseph Ruben (1950 –)¹⁷⁶.

¹⁷² Cf. Annexes : *Distribution des rôles dans la création des bandes originales*, p. 83.

¹⁷³ Vergilij ATANASSOV et al., « Kaval », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 1, consulté le 11 août 2021.

¹⁷⁴ Christian POCHÉ, « Mijwiz », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 1, consulté le 11 août 2021.

¹⁷⁵ Biographie de Pedro EUSTACHE, disponible sur son site Internet <http://pedroflute.com/>, s. d., consulté le 11 août 2021.

¹⁷⁶ La liste des œuvres cinématographiques de Fred SELDEN est disponible sur le site Internet de l'IMDb <https://www.imdb.com/>, consulté le 11 août 2021.

Mike Fisher (1962 –) et Brad Dutz (1960 –) assurent quant à eux les percussions ethniques. Tous deux sont des musiciens américains polyvalents¹⁷⁷, actifs depuis les années 80 dans le monde de la musique de film¹⁷⁸.

Lakshminarayana Shankar (1950 –), chanteur, violoniste, compositeur et producteur indien¹⁷⁹, joue dans la bande originale d'*Hidalgo* du double violon. Il s'agit d'un instrument à dix cordes conçu par Shankar lui-même et construit par le luthier américain Ken Parker (? –).

Charlie Bisharat (1963 –), violoniste américain né d'un père palestinien, travaille aussi bien dans le milieu de la musique de film que dans ceux du jazz et de la musique du monde¹⁸⁰. Il s'impliquera notamment, quelques années après la sortie d'*Hidalgo*, dans l'ensemble Al-Andalus qui mêle musiques espagnole et arabe. Dans la bande originale de James Newton Howard, Bisharat joue du *fiddle*. Il s'agit d'un terme générique anglais désignant « *any chordophone played with a bow* »¹⁸¹. Toutefois, les termes *fiddle* et *violin* ne se rapportent pas nécessairement au même instrument. En effet, le *violin* évoque plutôt le violon « classique » des ensembles polyphoniques¹⁸², tels que l'orchestre symphonique. Le *fiddle*, quant à lui, possède une connotation plus populaire et traditionnelle. Il peut, par exemple, désigner les violons arabes tels que le *rabâb*¹⁸³. En outre, il existe des différences apparentes entre l'enseignement du *fiddle* et celui du *violin*¹⁸⁴. Les seuls instruments à cordes frottées entendus dans la bande originale d'*Hidalgo*, outre les violons, altos, violoncelles et contrebasses de l'orchestre, sont des violons arabes. Dans le livret, le terme *fiddle* associé au nom de Charlie Bisharat se rapporte certainement à ces derniers instruments.

¹⁷⁷ La liste des projets de Brad DUTZ est disponible sur son site Internet <https://www.braddutzmusic.com/>, consulté le 11 août 2021.

¹⁷⁸ La liste des œuvres cinématographiques de Mike FISHER est disponible sur le site Internet de l'IMDb <https://www.imdb.com/>, consulté le 11 août 2021.

¹⁷⁹ Biographie de Lakshminarayana SHANKAR, disponible sur son site Internet <http://lshankar.com/>, s. d., consulté le 11 août 2021.

¹⁸⁰ Biographies de Charlie BISHARAT, disponible sur les sites Internet de Yamaha <https://www.yamaha.com/artists/>, s. d., consulté le 11 août 2021, et de <https://insidejazz.com/>, s. d., consulté le 11 août 2021.

¹⁸¹ Mary REMNANT, « Fiddle », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 1, consulté le 11 août 2021.

¹⁸² David D. BOYDEN et al., « Violin », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 9, consulté le 11 août 2021.

¹⁸³ Mary REMNANT, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁴ Janet FARRAR-ROYCE, « Teaching Violin or Teaching Fiddle ? », dans *American String Teacher*, vol. LII/2, 2002, p. 62-67.

John Bilezikjian (1948 – 2015) était un musicien arméno-américain. Multiinstrumentiste, il est avant tout considéré comme un maître de l'oud¹⁸⁵. Il participe à plus de quatre-vingt-deux enregistrements de bandes originales. Selon le site de Internet de ShotOnWhat – une base de données destinée à documenter l'équipement cinématographique, les processus, les histoires et les faits sur la réalisation de films et d'émissions de télévisions –, Bilezikjian est mentionné en tant que joueur d'oud dans les bandes originales du *Prince d'Égypte* et de *La Momie*¹⁸⁶. Le site de l'Internet Movie Database ajoute à cette liste le long-métrage d'animation *Aladdin*¹⁸⁷. Il n'est cependant crédité ni au générique de ces films, ni dans l'enregistrement de leur bande originale, à l'instar des autres musiciens. Dans *Hidalgo*, Bilezikjian apparaît également en tant que joueur d'oud.

Jimmy Mahlis (? –), également appelé Dimitris Mahlis ou Dimitris Jimmy Mahlis, est un multi-instrumentiste et compositeur gréco-américain. Il étudie notamment avec le joueur d'oud truc Ustad Necati Celik (1955 –)¹⁸⁸. Dans la bande originale d'*Hidalgo*, il joue du bouzouki.

Enfin, Loganatha Shivam (? –) joue de la guitare dépourvue de fret, ce qui supprime toute dépendance à quelque tempérament, ainsi que du saz, un luth fretté à long manche en usage dans le Caucase, la Turquie, l'Europe du Sud-Est et les régions voisines, notamment le nord de la Syrie et le nord de l'Iran¹⁸⁹.

Outre ceux des musiciens, cinq autres noms retiennent l'attention. Il s'agit, tout d'abord, des quatre orchestrateurs : Pete Anthony (1963 –), Jeff Atmajian (1960 –), Brad Dechter (1956 –) et Jon Kull (? –). Chacun d'eux se prévaut d'une expérience dans la représentation musicale du monde arabe, antérieure à la réalisation de la bande originale d'*Hidalgo*. Anthony, Dechter et Kull ont tous trois participé à la création de la bande originale du *Roi Scorpion*, préquelle de *La*

¹⁸⁵ Don HECKMAN, « Musician John Bilezikjian Dies at 66 ; Master of the Middle Eastern Oud », dans le *Los Angeles Times* [en ligne], disponible sur le site Internet du Los Angeles Time <https://www.latimes.com/>, 27 janvier 2015, consulté le 11 août 2021.

¹⁸⁶ La liste des œuvres cinématographiques de John BILEZIKJIAN est disponible sur le site Internet de ShotOnWhat <https://shotonwhat.com/>, consulté le 11 août 2021.

¹⁸⁷ La liste des œuvres cinématographiques de John BILEZIKJIAN est disponible sur le site Internet de l'IMDb <https://www.imdb.com/>, consulté le 11 août 2021.

¹⁸⁸ Biographie de Dimitris Jimmy MAHLIS, disponible sur le site Internet du Los Angeles Chamber Orchestra <https://www.laco.org/>, s. d., consulté le 11 août 2021.

¹⁸⁹ Johanna SPECTOR et al., « Saz », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 1, consulté le 11 août 2021. Le terme « saz » est également une appellation perse et turque générique signifiant « instrument de musique ».

Momie sortie en 2002¹⁹⁰. Atmajian, quant à lui, a orchestré le deuxième épisode des aventures d'Aladdin : *Aladdin : Le Retour de Jafar* (1994)¹⁹¹.

Le dernier nom à épingler en rapport avec la problématique au cœur de ce travail est celui de Steve Porcaro (1957 –). Membre du groupe Toto, Porcaro contribue à la réalisation de quelques bandes originales. D'après le livret de l'enregistrement de la bande originale d'*Hidalgo*, Steve Porcaro supervise la « session ethnique ». Malheureusement, cette fonction ne révèle rien de son véritable rôle au sein de la bande originale ; elle laisse toutefois supposer qu'il s'est investi, d'une manière difficile à déterminer, dans la représentation musicale du monde arabe au sein d'*Hidalgo*.

4.1.2 Critique de la représentation musicale du monde arabe

Les critiques James Southall et Christian Clemmensen, qui tous deux avaient rédigé quelques mots sur la représentation musicale du monde arabe dans la bande originale de *La Momie*, ont réalisé un travail similaire pour *Hidalgo*.

D'après Southall, la bande originale d'*Hidalgo* « *plays for the most part like an expansive western score with westernised Arab ethnic hints thrown in along the way* »¹⁹². Avec cette phrase, le critique résume la représentation musicale du monde arabe dans *Hidalgo* à quelques allusions arabisantes disséminées à travers la bande originale. Clemmensen, avec parfois plus d'enthousiasme, rejoint l'avis de son collègue :

« *Howard impressively incorporates instrumentation and vocals appropriate to the Arabian region, [...] and he combines these flavors with a traditional Western orchestra that romps with spirit throughout the score. [...] Howard's work for Hidalgo is a fluffy, predictable, enjoyable journey full of Western themes, somewhat cliched Arabic interludes, and predictable styles for broad expanses* »¹⁹³.

Ces interludes arabes, Southall et Clemmensen les comparent à la bande originale de *Lawrence d'Arabie* (1962) de Maurice Jarre (1924 – 2005). Le premier affirme que la progression

¹⁹⁰ La liste des œuvres cinématographiques de Pete ANTHONY est disponible sur son site Internet <https://peteanthony.com/>, consulté le 11 août 2021 ; les listes des œuvres cinématographiques de Brad DECHTER et Jon KULL sont disponibles sur le site Internet de l'IMDb <https://www.imdb.com/>, consulté le 11 août 2021.

¹⁹¹ La liste des œuvres cinématographiques de Jeff ATMAJIAN est disponible sur son site Internet <https://www.jeffatmajian.com/>, consulté le 11 août 2021.

¹⁹² James SOUTHALL, « Hidalgo », dans *Movie Wave* [en ligne], s. d., disponible sur le site Internet de Movie Wave <http://www.movie-wave.net/>, consulté le 11 août 2021.

¹⁹³ Christian CLEMMENSEN, « Hidalgo », dans *Filmtracks* [en ligne], 11 mars 2004 (mis à jour le 8 avril 2009), disponible sur le site Internet de Filmtracks <https://www.filmtracks.com/>, consulté le 11 août 2021.

d'accords de *The Second Half* (cf. piste audio n° 32) – sans doute dans les trois dernières séquences – s'inspire de l'œuvre de Jarre, tandis que le second associe les roulements de tambour au début de *Morning of the Race* (P12/S01) à l'ouverture de *Lawrence d'Arabie*.

Si les critiques s'accordent pour considérer que la représentation musicale du monde arabe dans *Hidalgo* est fondée sur des clichés et des stéréotypes, ils ne déprécient pas pour autant les pistes les plus arabisantes d'Howard. Tous deux encensent particulièrement *Montage* (cf. piste audio n° 18). Le chant d'Hovig Krikorian est, pour James Southall, « *good to listen to and doesn't seem [...] out of place in this score* »¹⁹⁴. Christian Clemmensen, quant à lui, voit en cette piste audio :

« *a piece that sets a steady pace with the ethnic percussion and showcases Krikorian's voice while backed by the simple power of the orchestral ensemble and a few tastefully applied synthetic effects* »¹⁹⁵.

Les effets synthétiques mentionnés ici, contrairement à ceux évoqués dans la critique de Clemmensen pour *La Momie*¹⁹⁶, ne font sans doute pas référence aux percussions mais plutôt aux basses qui accompagnent, seules dans un premier temps, le chant de Krikorian.

Par ailleurs, Clemmensen avance que l'utilisation d'une douzaine d'instruments d'origine arabe et de la voix de Krikorian constitue l'unique « *flashe of brilliance* » du compositeur dans cette bande originale. Dans une comparaison de la partition d'*Hidalgo* avec celle de *Peter Pan* (2003), composée par Howard quelques mois auparavant, le critique affirme que la première parvient à dépasser la seconde uniquement grâce aux « *few moments of ethnic magic to be heard in three or four cues* ».

Finalement, les deux critiques semblent considérer l'utilisation de clichés et de stéréotypes musicaux arabisants dans la bande originale d'*Hidalgo* comme un élément positif. Bien qu'elle n'atteigne pas le niveau des bandes originales de *Lawrence d'Arabie* et de *La Momie*, comme l'affirme Southall, la partition de James Newton Howard convainc et séduit.

¹⁹⁴ James SOUTHALL, *op. cit.*

¹⁹⁵ Christian CLEMMENSEN, *op. cit.*

¹⁹⁶ Cf. chapitre II.2.1.2, p. 37.

4.2 Scènes introductives au monde arabe

À l'instar de *Gladiator*, la première scène introductive au monde arabe d'*Hidalgo* ne se situe pas au commencement du long-métrage. Le film débute en introduisant le héros, Frank Hopkins, et son fidèle compagnon, le mustang Hidalgo. Ces premières séquences offrent l'occasion d'entendre le thème principal du film, celui du cowboy et de son cheval (cf. partition n° 35). La première scène introductive au monde arabe survient après une dizaine de minutes et, contrairement aux longs-métrages analysés précédemment, ne se déroule pas en terre arabe.

4.2.1 Offering Frank the Great Race

Après une médiocre prestation au spectacle du Buffalo Bill's, Frank rencontre Aziz, l'attaché du cheikh Al-Riyadh, ainsi que son acolyte Rau Rasmussen dans la tente de Buffalo Bill Cody (P04/S01). La scène débute sans musique. Celle-ci apparaît lorsque Rau commence à décrire l'Océan de Feu, une course de cinq milles kilomètres à travers le désert arabe.

La piste audio débute par une double pédale de tonique-dominante, sans doute produite numériquement. Le mode de la tonalité, supposée en *ré*, ne peut être déterminé à ce stade. Un nay installe une mélodie sur ce tapis harmonique (cf. partition n° 36). Avec une rythmique légèrement irrégulière, le musicien donne l'impression d'improviser ses phrases mélodiques. Ce procédé n'est pas sans rappeler la première intervention du duduk dans *Gladiator*¹⁹⁷. Pour construire cette mélodie, James Newton Howard emploie quelques-unes des techniques compositionnelles déjà relevées chez certains de ses prédécesseurs, avec parfois davantage de parcimonie. Tout d'abord, bien qu'il progresse majoritairement par intervalles de secondes, Howard n'hésite pas à entrecouper sa mélodie d'intervalles de tierces, de quarte ou de quinte. Par ailleurs, Howard recourt à deux reprises aux dissonances : une première fois avec le *mi bémol* de la quatrième mesure qui, par la même occasion, crée un intervalle de tierce mineure, équivalent enharmonique de la seconde augmentée ; une seconde fois en installant un *fa dièse* à l'avant-dernière mesure alors que jusqu'alors, les *fa* et *do naturels* ainsi que les *si bémols* joués par le nay témoignaient d'un usage du mode mineur de la tonalité de *ré*. Cette manière de hausser puis d'immédiatement bécarriser le troisième degré de la gamme évoque le chant choral de l'introduction d'*Imhotep*¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Cf. chapitre II.3.2.1, p. 65.

¹⁹⁸ Cf. chapitre II.2.3.2, p. 45.

Le nay laisse place à l'orchestre lorsque Rau et Aziz terminent de présenter la course aux deux Américains. Dès cet instant, Howard se sert de sa musique pour accompagner les dialogues et leurs rebondissements, plutôt que pour immerger le spectateur dans une ambiance arabisante. Toutefois, il n'abandonne pas complètement l'idée de représenter musicalement le monde arabe. Cela se ressent particulièrement dans les premiers instants qui suivent la mélodie du nay.

Le violoncelle, qui prend le relais mélodique en premier, fait entendre à nouveau un *mi bémol*.

Exemple 4.1 : James Newton HOWARD, « Offering Frank the Great Race », dans *Hidalgo* (2004) – Mélodie (violoncelle)



Cette persistance du *mi bémol* permet de suggérer qu'Howard construit les phrases mélodiques de cette première séquence sur une gamme de *ré mineur* naturelle avec un deuxième degré bémolisé ou sur le mode phrygien avec sa tonique sur *ré*. Ces derniers possèdent un équivalent arabe : le maqâm *Kurd*.

Exemple 4.2 : Maqâm *Kurd* en notation occidentale, avec sa tonique sur *ré*



Par la suite, c'est au maqâm *Nawa Athar*, rencontré dans *La Momie* et *Gladiator* (cf. exemples 2.3 et 3.4, p. 42 et 70), qu'Howard a recours. En effet, le compositeur hausse le quatrième degré, sur lequel il insiste à plusieurs reprises, ainsi que le septième degré (cf. partition n° 37). L'introduction d'un *sol dièse* engendre quelques dissonances, notamment avec le *la* des deuxième, troisième et quatrième mesures. En outre, la note haussée crée des intervalles de secondes augmentées dans les deuxième et troisième mesures. Le *do dièse*, quant à lui, sert à la modulation de la septième mesure. La tonalité passe en *ré bémol mineur*, ce qui crée une tension propice à l'arrivée de l'altercation entre Aziz et Frank.

À la suite de ce bref accrochage, Aziz et Rau se retirent sans que la musique ne propose de nouveaux éléments représentatifs du monde arabe. Dans la dernière séquence, toutefois, le

spectateur peut entendre, au moment où Aziz revient sur ses pas pour parler une dernière fois à Frank, un énigmatique accord joué par un instrument dont la sonorité se rapproche d'un célesta (P04/S05). Ces quelques notes confèrent un côté malicieux et mystérieux à cette fin de scène. Le soupçon de mystère, déjà présent dans certains passages de la bande originale d'*Aladdin* et de *La Momie*, s'installe comme une récurrence dans la représentation musicale du monde arabe.

4.2.2 *Arriving in the Desert*

Frank finit par accepter la proposition d'Aziz et de Rau et embarque pour le Moyen-Orient. Lorsque le bateau approche du port, le spectateur peut voir et entendre un muezzin chanter l'appel à la prière (P07/S01). Dans une interview pour le magazine *Culture Trip*, le professeur en ethnomusicologie Scott Marcus de l'Université de Californie à Santa Barbara évoque cette tendance hollywoodienne à employer l'appel à la prière pour faire comprendre au spectateur que le lieu d'action se situe dans le monde arabo-musulman :

« *It's such a cliché, you know. If someone gets on a plane and lands somewhere in the Middle East, within three seconds you will hear the call to prayer. Or at least in that first scene you will hear it coming across the city* »¹⁹⁹.

Cette tendance se confirme avec *Hidalgo*. Pour immerger le spectateur dans le monde arabe, la bande originale soutient le chant du muezzin par une unique note jouée par un nay.

Exemple 4.3 : James Newton HOWARD, « Arriving in the Desert », dans *Hidalgo* (2004) – Mélodie (introduction)



Au moment où les passagers débarquent, les cordes frottées prennent le relais et interprètent une courte arabesque mélodique en *fa* mineur (P07/S02). Ce n'est que dans la séquence suivante, lorsque les passagers se mettent en route pour le désert, que le compositeur révèle qu'il s'agissait en réalité d'une tonalité de *si bémol* majeur.

¹⁹⁹ Ryan KRISTOBAL, « How Arab Music Makes Movie Villains » dans *Culture Trip* [en ligne], 27 octobre 2017, disponible sur le site Internet de Culture Trip <https://theculturetrip.com/>, consulté le 11 août 2021.

Exemple 4.4 : James Newton HOWARD, « Arriving in the Desert », dans *Hidalgo* (2004) –
Thème du monde arabe



Dans les quatre séquences couvertes par cette mélodie – laquelle apparaît à plusieurs reprises dans le long-métrage en tant que thème du monde arabe –, Howard se distingue des compositeurs abordés précédemment en misant davantage sur l’harmonie que sur la mélodie pour soutenir la représentation musicale du monde arabe. En effet, le compositeur ne pioche pas dans le répertoire des gammes arabes pour construire sa mélodie jouée dans un premier temps par les bois de l’orchestre. Cette dernière ne fait que s’adapter aux nombreux changements harmoniques. En outre, l’intervalle de seconde n’y règne pas en maître. Il y a plus d’intervalles de tierces, bien que trois d’entre eux évoquent la couleur de la seconde augmentée puisqu’il s’agit de tierces mineures. En comparaison, le soutien harmonique, assuré par les cordes frottées, progresse sinueusement et presque exclusivement par intervalles de secondes. Il ne s’agit plus d’une simple pédale de tonique tenue sur plusieurs mesures. Les accords s’enchaînent dans une alternance entre tension et résolution. Cet enchaînement est doublé, dans les quatre premières mesures, d’une alternance entre accords majeur et mineur. Dans un épisode du podcast *Art of the Score* consacré à *Gladiator*, Nicholas Buc avance que, pour représenter musicalement le monde arabe, les compositeurs débutent souvent leur progression harmonique par un accord majeur qu’ils font suivre d’un accord mineur ou diminué, avant de revenir sur l’accord majeur²⁰⁰. Ce procédé compositionnel est, d’après lui, employé par Maurice Jarre dans la bande originale de *Lawrence d’Arabie*.

Howard ne mise pas uniquement sur l’harmonie pour représenter musicalement le monde arabe dans ces séquences. Les percussions renforcent elles aussi l’atmosphère arabisante de la piste.

²⁰⁰ Nicholas BUC, Dan GOLDING et Andrew POGSON, « *Gladiator* », dans *Art of the Score*, épisode 17, 4 juin 2018, disponible sur le site Internet d’Art of the Score <http://www.artofthescore.com.au/>, 86’14”, consulté le 11 août 2021.

Exemple 4.5 : James Newton HOWARD, « Arriving in the Desert », dans *Hidalgo* (2004) – Percussions (S03 à 07)²⁰¹



Le compositeur ne fait pas preuve, ici, d'une originalité notable. La grosse caisse s'ancre sur chaque premier temps, tandis que les membranophones frappés à la main aux couleurs exotiques, tels que la darbouka, ainsi que certains accessoires percussifs plus difficilement identifiables se posent sur les temps faibles ou les contretemps. À l'instar de nombreuses autres pistes analysées précédemment, les percussions « traditionnelles » de l'orchestre occidental se démarquent par une extrême régularité rythmique, parallèlement aux percussions plus « folkloriques » qui interprètent des rythmes saccadés.

Après s'être éloignés du bateau, les voyageurs quittent la ville portuaire pour se retrouver dans des terres tropicales (P07/S06). Dès cet instant, les bois laissent place aux cordes frottées pour interpréter la même mélodie avec, cependant, plus d'ardeur. Ce changement d'intention musicale intensifie le sentiment d'exotisme ressenti, d'une part par le spectateur, et d'autre part par Frank. Le nay accompagne la mélodie avec de brefs ornements tandis que les arpèges d'une harpe rejoignent le tapis harmonique.

Les voyageurs pénètrent dans le désert en franchissant le trou béant d'une muraille (P07/S08). Frank ne cesse d'observer les alentours, interloqué par les éléments qui composent le paysage qu'il traverse. À nouveau, la musique vient renforcer le caractère exotique de la scène. Pour ce faire, Howard mise cette fois-ci sur la mélodie, plutôt que sur l'harmonie (*cf.* partition n° 38). Tandis que le hautbois interprète une arabesque mélodique dans laquelle le compositeur insère un intervalle de seconde augmentée, le buzuq joue un long trille. Ce dernier poursuit avec, à nouveau, une sinieuse phrase mélodique qui, dans l'enregistrement de la bande originale²⁰², se conclut sur le genre *Hijaz* avec sa tonique sur *do*. Le compositeur emploie très

²⁰¹ D'autres instruments, notamment des accessoires percussifs, accompagnent les trois instruments présentés dans cette transcription.

²⁰² La piste a sans doute été coupée au montage pour être synchronisée aux images.

clairement la gamme de *fa* mineur harmonique. Par la suite, les cordes frottées rejoignent le buzuq pour une nouvelle arabesque mélodique au rythme saccadé, également construite sur la gamme de *fa* mineur harmonique. Howard, toutefois, n'insiste pas sur le genre *Hijaz*. Enfin, les cordes frottées poursuivent seules l'exécution de la mélodie, avant de laisser le relais aux cuivres. Bien que le passage sur le genre *Hijaz* de la dixième mesure apparaisse uniquement dans l'enregistrement de la bande originale, l'omniprésence des intervalles de secondes est, une nouvelle fois, à souligner. Les percussions, quant à elles, ne connaissent qu'un changement majeur par rapport aux séquences précédentes. Celui-ci se situe dans la neuvième séquence, lorsque les voyageurs approchent d'un campement et ne possède aucune influence particulière sur la représentation musicale du monde arabe. En effet, Howard passe simplement d'une mesure à trois temps vers une mesure à quatre temps.

À l'approche du campement, Frank et Lady Anne aperçoivent Al-Hattal, le cheval du cheikh Al-Riyadh. Six hommes essayent de maîtriser l'animal fougueux. Pour accompagner la scène, la musique s'adoucit. Les percussions s'évaporent et laissent seules les cordes frottées qui reprennent la mélodie de l'exemple 4.4 (*cf. supra*, p. 83). Un carillon tubulaire parsème la séquence de quelques notes brillantes et installe une atmosphère merveilleuse.

4.3 Frank et les Arabes

Dans le désert du Rub'al-Khâli, Frank rencontre de nombreux Arabes, parmi lesquels deux des personnages principaux d'*Hidalgo* : le cheikh Al-Riyadh et sa fille Jazira. Avec ces deux derniers, le héros entretient des relations cordiales – à l'exception des séquences durant lesquelles le cheikh se persuade que Frank a courtisé sa fille. Les scènes au cours desquelles Frank crée et développe ces relations sont disséminées tout au long du film. Celles-ci constituent autant d'occasions, pour le compositeur, de représenter musicalement le monde arabe.

Ce sous-chapitre est consacré à l'analyse des pistes destinées à accompagner les scènes au cours desquelles Frank et Jazira dialoguent. Les conversations entre Frank et Al-Riyadh et celles entre le héros et la fille du cheikh sont mises en musique d'une manière similaire. En effet, plusieurs passages entendus dans les pistes audio suivantes sont réutilisés dans les scènes au cours desquelles le cowboy discute avec le cheikh. En outre, leur relation connaît une évolution plus ou moins analogue à celle de Frank et Jazira. Dans les deux cas, les personnages échangent autour de leur culture respective et constatent leurs différences sur une musique qui alterne séquences arabisantes et séquences romantiques « occidentalisantes », pour finalement se quitter

bons amis, à la suite de la victoire de Frank et d'Hidalgo, sur une musique vide de référence arabe.

4.3.1 Frank Sees Jazira

Dans la tente du cheikh Al-Riyadh, Frank aperçoit Jazira pour la première fois. Le héros se lève et retire son chapeau en signe de politesse (P10/S01). Pour accompagner la séquence, une flûte interprète une courte arabesque mélodique (cf. partition n° 39). Dès que l'image revient sur Jazira, une harpe joue un accord de *do* majeur, c'est-à-dire un accord de tonique. La mélodie progresse et est reprise, quelques mesures plus tard, par les violons.

La flûte, le violon et la harpe sont trois instruments qui accompagnaient régulièrement les scènes centrées autour du personnage de Jasmine dans *Aladdin*. La huitième piste du long-métrage d'animation de Disney, *Jasmine's Garden*, en est un exemple. Dans *La Momie* également, le spectateur pouvait entendre la même combinaison instrumentale dans la dixième piste *Night Boarder*, par exemple, lorsqu'Evy se remémore le baiser de Rick. La réunion de ces trois instruments dans la douceur d'une mélodie romantique apparaît donc comme une récurrence dans la représentation d'un personnage féminin. Toutefois, cette association n'est pas réservée aux personnages féminins arabes, tels que Jasmine ou Jazira, ni aux personnages féminins occidentaux impliqués dans une aventure en contrées arabes, tels qu'Evy.

Lorsque l'image quitte Jazira pour revenir sur le cheikh Al-Riyadh, la harpe joue un accord de sous-tonique avant de revenir sur un accord de tonique. Cela évoque la progression harmonique de l'exemple 4.4. (cf. *supra*, p. 83) Howard répète ce processus entre les sixième et septième mesures. Dans les deux cas, la mélodie interprète un intervalle de tierce mineure pour accompagner le changement harmonique.

À deux reprises, le compositeur décide d'employer un accord de tonique lorsque Jazira apparaît à l'écran. Dans cette progression harmonique qui alterne tension et résolution, Howard préfère placer les apparitions de Jazira sur un accord résolutoire.

4.3.2 Jazira Gives Frank some Dates

Plus d'un tiers d'*Hidalgo* se déroule dans le Rub'al-Khâli. Contrairement à *La Momie*, la majorité des personnages du film sont arabes. Pour ces raisons, Frank ne cesse de baigner dans une atmosphère exotique, parfois hostile, et découvre une culture différente de la sienne. James Newton Howard, par moment, use de sa musique pour marquer la différence entre la culture

occidentale de Frank, et celle des personnages avec lesquels le héros dialogue. La vingt-et-unième piste du long-métrage, *Jazira Gives Frank some Dates*, en est un exemple.

Au beau milieu de la nuit, Jazira entre discrètement dans la tente de Frank (P21/S01). Dans un premier temps, le héros ignore les intentions de la fille du cheikh. Le compositeur accompagne cette incertitude en demandant aux cordes frottées de jouer un intervalle de seconde mineure, en démarrant sur la tonique. Lorsque Frank décèle la bienveillance des intentions de Jazira à travers les dattes et la peau remplie de beurre de chameau qu'elle lui offre, ce sont les bois qui prennent le relais mélodique accompagnés, notamment, d'une harpe et d'un triangle (P21/S02). Par la suite, Jazira donne quelques conseils à Frank pour survivre dans le désert et discute avec lui de son mariage arrangé (P21/S03). Ce sont, à cet instant, les violons qui interprètent la mélodie tandis que le reste des cordes frottées installent un tapis harmonique sous forme d'ostinato hypnotique. Quand Jazira fait comprendre à Frank qu'elle ne veut pas être l'esclave de ses traditions, avant de changer de sujet pour parler du cowboy et de son cheval, l'ostinato s'efface et les violons laissent les vents poursuivre la mélodie l'espace d'un instant (P21/S04). La discussion se prolonge et l'ostinato finit par revenir avec une mélodie presque identique à celle de la troisième séquence jouée, cette fois-ci, par les hautbois. Pour conclure la séquence, Howard demande aux cordes frottées d'interpréter, en douceur, le thème du monde arabe.

Dans la séquence suivante, un danger se profile à l'horizon. Jaffa, serviteur du cheikh, aperçoit les traces de pas de Jazira et constate que ces dernières se dirigent vers la tente de Frank (P21/S05). Un duduk, suivi d'un hautbois, jouent une courte mélodie accompagnés d'une pédale de tonique à la basse. L'image revient rapidement sur Frank et Jazira. Ils discutent de l'Amérique et de sa culture (P21/S06). La musique ne possède, à cet instant, plus rien d'arabisant. L'orchestre interprète un passage musical romantique et termine par le thème de Frank et d'Hidalgo. De manière assez surprenante, lorsque Jaffa et Aziz découpent violemment l'entrée de la tente et surprennent les deux protagonistes, Howard décide de ne pas accompagner le moment d'une phrase musicale arabisante mais d'une simple mélodie jouée par les cuivres.

La trentième piste d'*Hidalgo, Journey Back with Jazira*, reprend la partition de *Jazira Gives Frank some Dates*. Cette dernière connaît de légères modifications afin d'être synchronisée à l'image. Malgré tout, il est intéressant de constater que les intentions musicales de la vingt-et-unième piste s'adaptent parfaitement à la scène de *Journey Back with Jazira*. Il en va de même pour les séquences au cours desquelles Frank et le cheikh Al-Riyadh discutent dans *Frank Sees Jazira*. Ces dernières correspondent à certains passages de la deuxième séquence de *Jazira Gives Frank some Dates*. Il est probable que James Newton Howard ait composé des pistes en

suivant simplement quelques indications – des *timing notes*, par exemple –, que les monteurs ont ensuite adaptées aux images de diverses scènes.

4.3.3 Giving Shiekh the Colt Pistol

À la fin du long-métrage, Frank et Hidalgo repartent en Amérique. Avant cela, le héros fait ses adieux à Jazira (P44/S04). Lorsqu'il s'approche de la fille du cheikh, les flûtes interprètent une mélodie présente dans les trois dernières pistes précédemment analysées. Construite en *la* mineur, cette mélodie ne possède aucune influence arabisante.

Exemple 4.6 : James Newton HOWARD, thème de Frank et Jazira, dans *Hidalgo* (2004)



Le thème du monde arabe suit cette mélodie, repris tendrement par l'orchestre, alors que Frank laisse Jazira derrière lui. La fille du cheikh adresse un dernier mot au héros, qui se retourne. Finalement, c'est Jazira, dévêtue de son hijab et libérée de son mariage arrangé, qui tourne le dos à Frank (P44/S05). Seuls demeurent les cordes frottées et les cuivres qui interprètent, exempts de référence musicale arabe, un accord de *la* majeur.

Quelques instants auparavant, Frank faisait ses adieux au cheikh Al-Riyadh (P44/S01 à 03). Dans ces séquences, James Newton Howard n'insère aucune référence musicale au monde arabe et privilégie une musique orchestrale romantique.

En conclusion, Frank, Jazira et le cheikh entretiennent une relation presque similaire à celle d'Aladdin, Jasmine et le Sultan. Les deux pères souhaitent que leur fille se soumette à la tradition du mariage arrangé. Frank et Aladdin parviennent tous les deux à préserver leur dulcinée de cette coutume, tout en finissant bons amis avec leur père. La différence essentielle est que Jasmine et le Sultan ne sont, à aucun moment d'*Aladdin*, associés musicalement au monde arabe. Dans *Hidalgo*, il faut attendre la fin du long-métrage pour qu'il en soit de même avec Jazira et le cheikh.

4.4 La traversée du désert

L'Océan de Feu occupe une place centrale au sein d'*Hidalgo*. Le long-métrage offre de nombreuses images de Frank qui traverse le Rub'al-Khâli et découvre une contrée bien différente de la sienne. Comment James Newton Howard accompagne-t-il ces images chargées d'exotisme ?

4.4.1 Frank Meets Yusef

Après avoir passé sa première nuit dans le désert, Frank explore les alentours du campement. Il observe l'ornement d'une tour avant de tâter le sol de ses mains (P09/S01). James Newton Howard installe une double pédale de tonique-dominante. Une arabesque mélodique jouée par un oud se dépose par-dessus. Cette dernière débute par un *ré bémol*, créant ainsi une dissonance avec le *ré dièse* à la basse.

Exemple 4.7 : James Newton HOWARD, « Frank Meets Yusef », dans *Hidalgo* (2004) – Introduction

The musical score for the introduction of 'Frank Meets Yusef' features two staves. The top staff, labeled 'Oud', is in treble clef with a key signature of two sharps (D major) and a 2/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a descending eighth-note scale: G4, F#4, E4, D4, C#4, B3. The bottom staff, labeled 'Double Bass', is in bass clef with the same key signature and time signature. It plays a sustained octave pedal point between D3 and F#3, marked with 'ppp' and a fermata. An 'i' (crescendo) marking is placed above the first measure of the Oud part.

Un duduk intervient ensuite en interprétant une mélodie avec une rythmique légèrement irrégulière, donnant l'impression que le musicien improvise sur le maqâm *Hijaz* (cf. exemple 2.7, p. 47) avec sa tonique sur *ré dièse*. Finalement, la première séquence de *Frank Meets Yusef* ressemble fortement à la première séquence d'*Offering Frank the Great Race* (P04/S01)²⁰³, à la différence qu'un oud y accompagne les improvisations de l'instrument à vent.

En tâtant le terrain, Frank semble comprendre que la course s'annonce compliquée. Les violons succèdent alors au duduk avec une mélodie qui rassemble deux genres *Hijaz* : un premier avec sa tonique sur *la dièse* ; un second avec sa tonique sur *fa dièse*.

²⁰³ Cf. chapitre 4.2.1, p. 80.

Exemple 4.8 : James Newton HOWARD, « Frank Meets Yusef », dans *Hidalgo* (2004) – Mélodie (violon)²⁰⁴

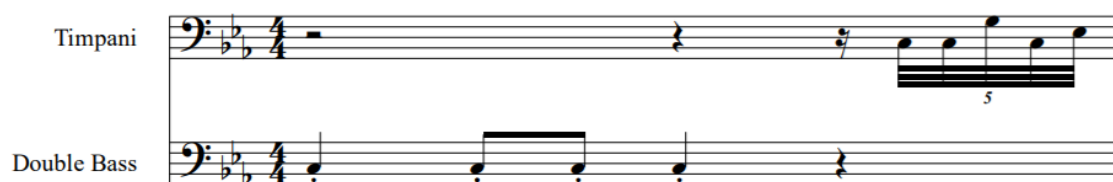


C'est au cours de cette mélodie que Frank rencontre Yusef, son serviteur attiré (P09/S02). Immédiatement, ce dernier met son maître en garde contre les dangers du Rub'al-Khâli (P09/S03). Les percussions ne tardent pas à faire leur entrée (*cf.* partition n° 39). À nouveau, les tambourins tremblent sur les temps faibles et les contretemps. Le premier temps de chaque mesure est occupé par des percussions graves, suivis sur les autres temps de membranophones frappés à la main tels que des darboukas ou des congas. L'ensemble est soutenu par des instruments percussifs de la famille des hochets – sans doute des maracas.

4.4.2 *Morning of the Race* et *The Race Begins*

Dans sa critique de la bande originale d'*Hidalgo*, Christian Clemmensen associait les roulements de tambour au début de *Morning of the Race* (P12/S01) à l'ouverture de *Lawrence d'Arabie* (*cf.* partition n° 40)²⁰⁵.

Exemple 4.9 : James Newton HOWARD, « Morning of the Race », dans *Hidalgo* (2004) – Introduction



Il est vrai que, dans les deux cas, les compositeurs emploient des timbales. Cependant, à la différence de Maurice Jarre qui fait uniquement appel aux percussions pour débiter son ouverture, Howard fait dialoguer les contrebasses avec les timbales avant d'introduire les cuivres à l'ensemble.

²⁰⁴ La transcription des rythmes est, dans cet exemple, plus approximative et tend à donner une idée générale.

²⁰⁵ Christian CLEMMENSEN, *op. cit.*

Aussi bien dans l'*Overture* que dans *Morning of the Race*, l'introduction installe une atmosphère inquiétante. Grâce à cette dernière, les compositeurs font comprendre au spectateur que le désert est un lieu menaçant et qu'un danger peut surgir à tout moment. Ce danger, ils le représentent musicalement en faisant soudainement éclater leur musique après quelques secondes. Dans *Hidalgo*, ce moment correspond à l'arrivée des cavaliers sur la ligne de départ – ce qui, en soi, ne représente pas un grand danger (P12/S02). Le mijwiz interprète une pétulante mélodie, poursuivie plus tard par le saz, tandis que les percussions arabisantes remplacent les timbales avec des mesures rythmiquement plus remplies. Les instruments arabisants quittent les devants de la scène lorsque le prince Bin Al Reeh entame un discours en arabe devant les cavaliers (P12/S04). Enfin, l'inquiétant roulement des timbales réapparaît lorsque le wali, en arabe, explique le déroulement de la course et s'apprête à lancer le départ (P12/S06).

Lorsque le départ est lancé et que les cavaliers partent au galop, la treizième piste audio, *The Race Begins*, débute. Les cinq premières séquences de cette dernière ne portent en elles aucune référence musicale au monde arabe. L'orchestre interprète un mouvement héroïque et aventureux, réemployé pour accompagner le menu du DVD d'*Hidalgo*. Ce n'est qu'à partir de la sixième séquence que le thème du monde arabe intervient, interprété à nouveau par l'orchestre.

Après s'être éloignés du campement à toute allure, les cavaliers ralentissent le pas, désormais seuls au milieu du désert. Le hautbois et la clarinette dialoguent avec des sinueuses mélodies construites sur le maqâm *Hijaz* avec sa tonique sur *la* (cf. partition n° 41). Harmoniquement, l'accord de tonique est suivi d'un accord de sous-tonique, avant de revenir sur le premier à l'instar de la progression harmonique rencontrée dans le thème du monde arabe.

4.4.3 Le chant d'Hovig Krikorian : (*Desert*) *Montage*

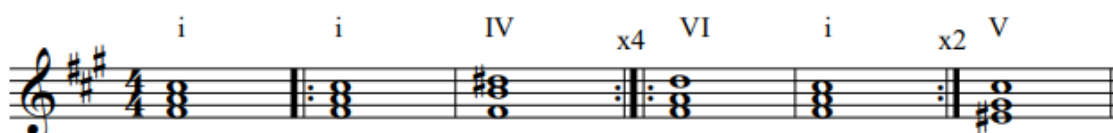
(*Desert*) *Montage* est une piste qui apparaît à trois reprises, sous des montages différents, dans *Hidalgo* (cf. pistes audio n° 18, 35 et 37). Ses deux premières apparitions ont lieu lorsque Frank et Hidalgo, après avoir échappé à une catastrophe – une tempête de sable ou une invasion de sauterelles –, poursuivent leur traversée du désert. Dans les trois cas, la piste accompagne des images des cavaliers qui, face à l'hostilité du désert, luttent contre la fatigue, la faim ou la soif, tout en continuant leur chemin.

Dans un arabe littéraire, le chanteur arménien Hovig Krikorian intervient uniquement dans la dix-huitième piste, lorsque Frank et Hidalgo croisent un homme à pieds qui a perdu son cheval dans la tempête de sable (P18/S02). Dans son chant, Krikorian se met dans la peau de cet

homme en se lamentant d'avoir perdu son mât, métaphore du cheval (cf. paroles n° 2). Contrairement à Lisa Gerrard dans *Gladiator*, Hovig Krikorian emplit son chant mélismatique de quarts de ton typiques de la musique arabe.

Dans un premier temps, seule une pédale de tonique à la basse accompagne le chanteur. Dès la cinquième séquence, les percussions arabisantes, les cordes frottées, un chœur ainsi qu'un duduk rejoignent le chanteur et la pédale de tonique. La progression harmonique complémente les dires de Nicholas Buc qui avance que les compositeurs débutent régulièrement leur progression harmonique par un accord majeur qu'ils font suivre d'un accord mineur ou diminué, avant de revenir sur l'accord majeur, et ce dans le but de représenter musicalement le monde arabe²⁰⁶.

Exemple 4.10 : James Newton HOWARD, « Desert Montage », dans *Hidalgo* (2004) – Progression harmonique (S06 à 09)



Ici, ce n'est pas par un accord majeur que James Newton Howard débute, mais par un accord mineur. Finalement, peu importe le mode du premier accord ; l'important est d'alterner, dans un mouvement d'aller-retour, entre les deux.

4.4.4 *The Last Push, Getting Up* et *The Finale Three*

L'Océan de Feu s'achève, pour Frank et Hidalgo, en deux étapes. Premièrement, le cavalier et son cheval progressent vers la ligne d'arrivée avec toutes les peines du monde. Blessé et épuisé, Hidalgo finit par tomber au sol. Frank ne voit d'autre solution que de mettre fin aux souffrances de son compagnon. *The Last Push*, la quarante-et-unième piste audio, accompagne cette scène. Deuxièmement, après que Frank ait eu une vision de son peuple sioux, Hidalgo se relève. Le cowboy se remet en selle et file vers la ligne d'arrivée, qu'il atteint en premier. Cette scène est accompagnée d'une partie de la quarante-deuxième piste audio, *Getting Up*, et de la quarante-troisième piste, *The Final Three*.

²⁰⁶ Cf. chapitre II.4.2.2, p. 82 et Nicholas BUC, Dan GOLDING et Andrew POGSON, *op. cit.*, 86'14''.

Outre la dernière intervention du thème du monde arabe dans *Giving Shiekh the Colt Pistol* (cf. piste audio n° 44)²⁰⁷, c'est lors de *The Last Push* que prend place la dernière référence musicale au monde arabe. Après avoir cautérisé la blessure que Katib, le neveu du cheikh Al-Riyadh, a infligée à Hidalgo (P41/S01), Frank et son cheval se remettent en route, non sans difficulté. Sont proposées au spectateur des images du Kurde, un autre cavalier, ainsi que du prince Bin Al Reeh, tous deux épuisés et en train de rassembler leurs dernières forces pour achever la course (P41/S02 et 03). James Newton Howard souligne la souffrance qu'endurent les cavaliers à l'aide d'un intervalle dissonant : le triton. Lorsque le prince Bin Al Reeh observe le chemin qu'il lui reste à parcourir et que Frank et Hidalgo poursuivent leur chemin (P41/S03 et 04), des percussions arabisantes jaillissent (cf. partition n° 42). Ces dernières, accompagnées par les cordes frottées jusqu'à la sixième mesure, entament une boucle. Un instrument à vent – probablement un nay – débute une mélodie, poursuivie par les violons dès la septième mesure. Harmoniquement, Howard alterne de nouveau entre accord mineur et accord majeur. Cependant, il s'agit ici d'un accord majeur muni d'une quinte augmentée, ce qui prolonge l'effet de dissonance créé dès le début de la piste.

Lorsqu'Hidalgo tombe au sol, emportant son cavalier dans sa chute, les percussions arabisantes cessent de se faire entendre. Les références musicales au monde arabe n'apparaîtront dès lors plus qu'une seule fois : lorsque Frank dira ses adieux à Jazira. Pour autant, l'aventure du héros dans le Rub'al-Khâli ne se termine pas avec la chute d'Hidalgo. En effet, le cheval se relève miraculeusement et, dans un affrontement avec le Kurde et le prince Bin Al Reeh, emmène Frank vers la ligne d'arrivée. Howard décide d'accompagner la fin de cet Océan de Feu par une musique romantique et héroïque exempte de toute référence musicale au monde arabe, à l'instar des dernières séquences de la première piste audio, *Main Title*, lorsque Frank et Hidalgo affrontaient à la course un homme et son cheval en Amérique (P01/S10 à 12). En d'autres termes, le monde arabe n'est musicalement plus mis en avant. La bande originale se concentre désormais sur Frank, Hidalgo et l'héroïsme dont ils font preuve.

Lorsque le cowboy et son cheval passent la ligne d'arrivée vainqueurs, le public, uniquement composé d'Arabes, éclate de joie (P43/S08). En visionnant ces images, le spectateur entend le thème triomphant de Frank et d'Hidalgo. Howard développe ensuite ce motif tandis que Yusuf, brandissant la bannière de Frank, accourent vers les vainqueurs suivi d'un public heureux (P43/S09 à 14).

²⁰⁷ Cf. chapitre II.4.3.3, p. 88.

III. Lecture des résultats des analyses

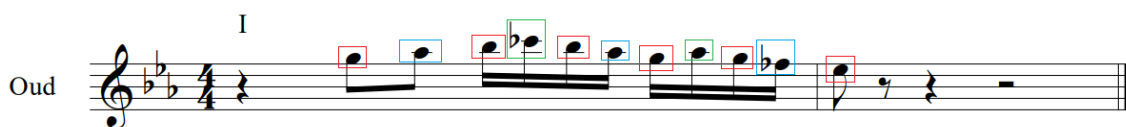
Les précédentes analyses laissent transparaître de nombreuses récurrences dans la représentation musicale du monde arabe au sein des bandes originales hollywoodiennes entre 1992 et 2004. Manifestement, les compositeurs de musiques de films partagent une série de procédés compositionnels qu'ils emploient lorsqu'apparaît à l'écran un lieu arabe, un personnage d'origine arabe, ou toute autre référence à la culture arabe. Avant de tirer des conclusions, il convient d'examiner en détail chacune de ces récurrences, de tenter d'expliquer leur emploi et, si possible, de déceler de précédentes utilisations de ces procédés compositionnels par le passé.

1. Mélodies arabisantes

1.1 Arabesque mélodique et intervalle de secondes

Depuis *Arabian Nights* jusqu'à *The Last Push*, la majorité des mélodies analysées précédemment progressent par intervalles de secondes. Elles débutent, le plus souvent, sur une note harmonique²⁰⁸, passent par une ou plusieurs notes ornementales²⁰⁹ avant, soit de revenir sur la première note harmonique, soit d'en atteindre une seconde. Dans le premier cas, les notes ornementales sont appelées « broderies »²¹⁰ ; dans le second, elles sont appelées « notes de passage »²¹¹.

Partition n° 22 : Jerry GOLDSMITH, « Imhotep », dans *La Momie* (1999) – Thème romantique avec accompagnement instrumental (oud : mesure 2 à 3)



²⁰⁸ Une note harmonique (ou note réelle) est une note appartenant à une harmonie ou à un accord. Cf. Claude ABROMONT et Eugène DE MONTALEMBERT, *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard, 2001, p. 177.

²⁰⁹ Une note ornementale (ou note étrangère) est une note qui ne fait pas partie d'un accord tout en étant reliée mélodiquement aux notes harmoniques d'un accord. Cf. *ibid.*

²¹⁰ *Id.*, p. 179.

²¹¹ *Id.*, p. 178.

Dans l'exemple ci-dessus, rencontré dans l'analyse de *La Momie*, les notes harmoniques sont encadrées en rouge, les notes de passage en bleu, et les broderies en vert. Toutes les notes harmoniques sont reliées entre elles par des notes ornementales. En leur absence, la mélodie progresserait par unissons ou intervalles de tierces, et non par intervalles de secondes.

Les notes ornementales évoquent les ornements omniprésents et essentielles de la musique arabe, que l'artiste arabe considère comme « *the very material from which his infinite patterns are made* »²¹².

Outre l'omniprésence de notes ornementales, une autre récurrence apparaît dans la majorité de ces mélodies. La plupart alterne promptement entre mouvements mélodiques ascendants et descendants. Mêlés à une progression par intervalles de secondes, ces mouvements confèrent une forme doucement sinueuse à la ligne mélodique. Ainsi, les mélodies s'apparentent à des arabesques.

Toutefois, l'alliance des notes ornementales et de la succession rapide de mouvements mélodiques ascendants et descendants n'est pas propre à la représentation musicale du monde arabe. Les compositeurs baroques, déjà, réunissaient ces éléments dans des œuvres éloignées de toute référence au monde arabe. Jean-Sébastien Bach en est la preuve.

Jean-Sébastien BACH, « Allemande », dans la *Suite pour violoncelle n° 4 en mi bémol majeur, BWV 1010* (1723) – Extrait



À vrai dire, lorsqu'il s'agit d'écrire une mélodie destinée à représenter musicalement le monde arabe, les compositeurs étudiés dans ce mémoire recourent très souvent à une même recette. Les notes ornementales et l'enchaînement de mouvements mélodiques ascendants et descendants représentent deux des ingrédients principaux. Il en existe un troisième, en l'absence duquel la recette ne serait pas complète : la seconde augmentée.

La seconde augmentée est un intervalle qui se retrouve, notamment, dans la gamme mineure harmonique entre la sus-dominante et la sensible. Dans la musique arabe, elle se rencontre dans de nombreux genres – qui, pour rappel, forment les gammes ou modes arabes intitulés « maqâmât » –, notamment dans les genres *Hijaz* et *Nikriz*. Elle est généralement entourée, à

²¹² Lois Iben AL FARUQI, « Ornamentation in Arabian Improvisational Music : A Study of Interrelatedness in the Arts », dans *The World of Music*, vol. XX/1, 1978, p. 18.

l'instar de la seconde augmentée dans la gamme mineure harmonique, de secondes mineures. Comme le démontre le professeur en ethnomusicologie Scott Marcus dans l'un de ses articles, dans la musique arabe, « *the augmented-second interval is often contracted or shrunk* »²¹³, c'est-à-dire que la note qui le précède est haussée de quelques commas²¹⁴. Ce n'est pas le cas dans la musique occidentale.

Dans son interview pour le magazine Culture Trip, Scott Marcus affirme que :

« *If you put the augmented second in the bottom half [of the scale] and an augmented second in the top half, any film composer knows that when you want to land in Egypt, and you have to have a new sound so the audience knows you are landing in Egypt, you put those augmented seconds in both halves and it sounds unusual. It's a cliched Middle Eastern sound* »²¹⁵.

Cette échelle, dotée d'une seconde augmentée dans chacun des tétracordes qui constituent l'octave, porte un nom. Il s'agit de l'échelle à double seconde augmentée. Le musicologue français Serge Gut, dans un article consacré aux origines et à l'utilisation de cette gamme dans la musique occidentale, explique que :

« L'échelle à double seconde augmentée doit non seulement être retenue comme l'un des modes exotiques les plus typiques et les plus expressifs, mais aussi comme celui qui, chronologiquement, est apparu le premier dans les œuvres dites savantes de certains grands compositeurs [occidentaux] »²¹⁶.

Au terme de ses observations, Gut constate que, en Europe, l'échelle à double seconde augmentée est plus ou moins abondamment employée au sein de trois foyers différents : la Russie, l'espace roumano-hongrois et l'Espagne, c'est-à-dire trois « régions géographiques excentrées par rapport au noyau central traditionnel de la musique européenne qui, lui, se regroupe principalement autour de la France, de l'Italie et des pays germaniques »²¹⁷. Par conséquent, lorsque des compositeurs issus de ce noyau central emploient l'échelle à double seconde augmentée, ils ont l'impression d'agrémenter leur musique d'une couleur exotique. Cependant, le terme « exotique » n'est pas synonyme de « arabe » ou « arabisant ».

Le musicologue français démontre que ce ne sont pas forcément les Arabes mais plutôt les Tziganes et les « tziganomane » tels que Franz Liszt (1811 – 1886) qui répandent la gamme à

²¹³ Scott MARCUS, « The Interface between Theory and Practice: Intonation in Arab Music », dans *Asian Music*, vol. XXIV/2, 1993, p. 44.

²¹⁴ Le terme « comma » n'est, en général, pas usité par les musiciens arabes. Cf. *ibid.*

²¹⁵ Ryan KRISTOBAL, « How Arab Music Makes Movie Villains » dans *Culture Trip* [en ligne], 27 octobre 2017, disponible sur le site Internet de Culture Trip <https://theculturetrip.com/>, consulté le 11 août 2021.

²¹⁶ Serge GUT, « L'Échelle à double seconde augmentée : Origines et utilisation dans la musique occidentale », dans *Musurgia*, vol. VII/2, 2000, p. 42.

²¹⁷ *Ibid.*

double seconde augmentée dans ces foyers européens²¹⁸. Ces derniers, « intimement liés »²¹⁹ aux Tziganes, incarnent en outre la source d'inspiration principale des compositeurs français, italiens ou germaniques qui introduisent cette échelle exotique dans leur musique²²⁰. Les compositeurs qui s'inspirent du monde arabe pour employer la gamme à double seconde augmentée sont, apparemment, plus rares.

Les Tziganes, néanmoins, ne sont pas vierges de toute influence arabe. Ce peuple, originaire d'Inde²²¹, a pénétré l'Europe par deux voies : le long de l'Afrique du Nord jusqu'en Espagne ; et en traversant la Perse, la Syrie et l'Asie mineure. Serge Gut émet l'hypothèse de la naissance progressive, au cours de ces migrations de population, d'une filiation musicale arabo-persane vers les Tziganes, responsable de l'intégration de l'échelle à double seconde augmentée dans la musique tzigane²²². Par ailleurs, les trois foyers européens cités précédemment ont directement subi, eux aussi, une influence arabo-musulmane au cours de leur histoire. Le musicologue conclut que :

« des mélanges complexes et subtils se sont produits à la suite d'influences directes ou indirectes venues de Perse, des pays arabes et de la Turquie, et que ce sont principalement les Tziganes qui en furent les dépositaires »²²³.

C'est donc la musique tzigane, influencée par la musique arabo-musulmane, qui a répandu l'échelle à double seconde augmentée en Europe.

Enfin, Gut apporte une précision quant à l'échelle à double seconde augmentée. Cette dernière se présente sous deux formes : une première « plus usuelle en Orient et qui consiste en deux tétracordes disjoints semblables, avec la seconde augmentée au milieu »²²⁴ ; une seconde « plus fréquente en Europe [...] et qui [...] comprend un pentacorde auquel s'ajoute un tétracorde conjoint »²²⁵.

²¹⁸ *Id.*, p. 42-44.

²¹⁹ *Id.*, p. 46.

²²⁰ Serge Gut cite notamment Georges Bizet (1838 – 1875) avec *Carmen* (1875) et Claude Debussy (1862 – 1918) avec *Soirée dans Grenade* (1903), deux œuvres dans lesquelles l'échelle à double seconde augmentée est employée. Camille Saint-Saëns (1835 – 1921) et Félicien David (1810 – 1876), qui recourent également à cette gamme dans leurs œuvres d'inspiration arabe, représentent la minorité.

²²¹ Jean-Paul CLÉBERT, *Les Tziganes*, Paris, Éditions Arthaud, 1961, p. 15-40.

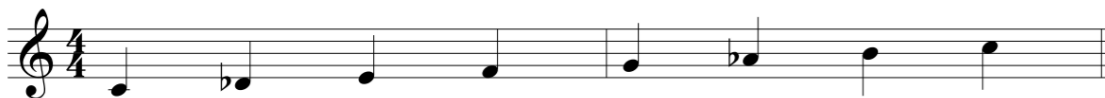
²²² Serge GUT, *op. cit.*, p. 46.

²²³ *Id.*, p. 47.

²²⁴ *Id.*, p. 41.

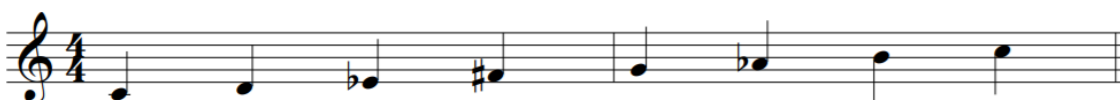
²²⁵ *Ibid.*

Échelle à double seconde augmentée – Première forme



La première forme se rapproche du maqâm *Hijazkar* (cf. partition n° 43). Elle peut également être perçue comme une superposition de deux genres *Hijaz*. D’après le musicologue français, les compositeurs occidentaux l’emploient rarement car ils éprouvent des difficultés à l’harmoniser²²⁶.

Échelle à double seconde augmentée – Seconde forme



La seconde forme, plus fréquente en Europe, est quant à elle l’équivalent occidental du maqâm *Nawa Athar* (cf. partition n° 44).

Dans ce mémoire, la seconde forme de l’échelle à double seconde augmentée est apparue à quelques reprises – notamment dans la bande originale de *La Momie* (cf. exemple 2.3, p. 42) et de *Gladiator* (cf. exemple 3.4, p. 70) –, tandis que la première n’a jamais été mentionnée. Bien que cela ne signifie pas que les compositeurs hollywoodiens ne l’emploient pas entre 1992 et 2004 pour représenter musicalement le monde arabe, cela suggère qu’ils privilégient, à l’instar des compositeurs européens, la seconde forme de l’échelle à double seconde augmentée.

Malgré les propos de Marcus et de Gut, les analyses ont démontré à plusieurs reprises qu’il n’est pas nécessaire de laisser entendre deux secondes augmentées au spectateur pour lui faire comprendre que l’histoire se déroule dans le monde arabe. La mélodie introductive d’*Aladdin*, par exemple, ne compte qu’une seule seconde augmentée (cf. exemple 1.3, p. 25). Pour autant, le spectateur comprend rapidement que le scénario inscrit l’action au sein du monde arabe. Il en va de même pour le maqâm *Hijaz*, échelle rencontrée dans diverses pistes audio (cf. exemple 2.7, p. 47 ou partition n° 41) qui n’englobe, elle aussi, qu’un seul intervalle de seconde augmentée.

²²⁶ *Id.*, p. 55.

Le musicologue français Jean-Pierre Bartoli désigne le recours à la seconde augmentée pour représenter musicalement le monde arabe comme « un processus trivial de ponctuation »²²⁷. Il confirme que les compositeurs de musique de film, en particulier depuis la grande époque hollywoodienne, ont compris qu'il suffit d'introduire une ou plusieurs secondes augmentées pour « faire oriental »²²⁸. D'après lui :

« L'utilisation de cette seconde augmentée [...] illustre bien comment, dans une relation interculturelle, la ponctuation d'un message peut se polariser sur l'un de ses éléments pour l'exagérer et lui donner une réalité fantasmagorique exceptionnelle d'autant plus efficace que parfaitement irrationnelle »²²⁹.

L'efficacité de cet intervalle tient également du fait que, en dehors des zones modulantes ou d'un langage particulièrement chromatique ou atonal – situations dans lesquelles la seconde augmentée n'évoque plus le monde arabe –, il n'est pratiquement pas usité dans la musique occidentale dite « savante ». Aussi, les compositeurs occidentaux privilégient le mode mineur mélodique au mode mineur harmonique qui est doté, pour des raisons théoriques, d'une seconde augmentée. À l'inverse, la musique arabe compte plusieurs maqâmât au sein desquels se retrouvent un ou deux intervalles de seconde augmentée. Toutefois, ces gammes arabes ne constituent pas l'essence même de la musique arabe. Il existe de nombreux autres maqâmât, démunis de seconde augmentée et régulièrement employés par les musiciens arabes.

Bartoli explique que, pour représenter musicalement le monde arabe, le musicien occidental privilégie la seconde augmentée « parce qu'elle offre au sein du message musical oriental le plus simple à reproduire des éléments qui peuvent le mieux marquer une différence avec la grammaire mélodique occidentale usuelle »²³⁰. En d'autres termes, si les compositeurs occidentaux privilégient l'intervalle de seconde augmentée pour représenter musicalement le monde arabe, c'est parce que celui-ci, d'une part, s'éloigne suffisamment des pratiques occidentales que pour sonner exotique et, d'autre part, parce qu'il demeure simple d'utilisation contrairement, par exemple, aux quart-de-tons typiques de la musique arabe mais étrangers à la musique occidentale.

Ce qui peut paraître surprenant, mais qui pourtant concorde avec les propos de Serge Gut, c'est qu'avant d'évoquer le monde arabe, la seconde augmentée sert de cliché exotique pour

²²⁷ Jean-Pierre BARTOLI, « L'orientalisme dans la musique française du XIX^e siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », dans *Revue belge de Musicologie*, vol. LI, 1997, p. 158.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

désigner la musique tzigane ou andalouse, voire juive²³¹, tout simplement parce que l'intervalle fait partie intégrante de ces différentes cultures musicales. Il faut attendre des compositeurs tels que Mikhaïl Glinka (1804 – 1857) en Russie avec son opéra *Rouslan et Ludmila* (1842) ou Francisco Salvador-Daniel (1831 – 1871) en France avec ses diverses mélodies arabisantes publiées au début de la seconde moitié du XIX^e siècle, pour que l'intervalle s'associe peu à peu, dans l'esprit occidental, au monde arabe²³².

1.2 Gammes, maqâmât et genres

À plusieurs reprises dans les analyses, les mélodies ont été associées à certaines gammes et maqâmât. Parmi eux figurent notamment la gamme mineure harmonique, l'échelle à double seconde augmentée ainsi que les maqâmât *Hijaz* et *Nawa Athar*, tous déjà mentionnés précédemment étant donné leurs liens avec l'intervalle de seconde augmentée.

Les compositeurs des bandes originales analysées savent probablement que l'intervalle de seconde augmentée possède, aux oreilles des Occidentaux, une sonorité arabisante. Aussi décident-ils d'employer la gamme mineure harmonique et l'échelle à double seconde augmentée lorsqu'ils représentent musicalement le monde arabe. Néanmoins, en l'absence d'une confirmation de leur part, aucun élément ne peut certifier que les compositeurs ont conscience que ces gammes, ainsi que les tétracordes et pentacordes qui les forment, possèdent parfois un équivalent arabe. Ont-ils seulement connaissance des genres *Hijaz* et *Nikriz* ou des maqâmât *Hijaz* et *Nawa Athar* ?

Il demeure par exemple probable que, lorsque Jerry Goldsmith compose le thème romantique de *La Momie* (cf. exemple 2.7, p. 47), celui-ci pense employer la gamme de la *bémol* mineur harmonique et non le maqâm *Hijaz* avec sa tonique sur *mi bémol*. Peut-être même ne se pose-t-il pas la question et décide-t-il simplement de recourir à une échelle dans laquelle il insère une seconde augmentée entourée de secondes mineures parce que cela lui évoque naturellement le monde arabe. L'emplacement de l'intervalle exotique dans l'octave serait alors librement décidé par le compositeur. Dans une telle situation, le recours à un maqâm reconnu par la théorie musicale arabe relèverait de la pure coïncidence et serait ignoré du compositeur.

²³¹ Marina RITZAREV, « The Augmented Second, Chagall's Silhouettes, and the Six-Pointed Star », dans *Musica Judaica*, vol. XVIII, 2005, p. 43-69.

²³² Jean-Pierre BARTOLI, *op. cit.*, p. 159-160.

Outre les gammes, maqâmât et genres comprenant un ou plusieurs intervalles de seconde augmentée, seule deux autres échelles ont été mentionnée dans les analyses : le mode phrygien – ou gamme mineure naturelle avec un deuxième degré bémolisé –, équivalent occidental du maqâm *Kurd* (cf. exemple 4.2, p. 81) ainsi que le genre '*Ajam Mourassa*'²³³. Leur utilisation relève de l'anecdote et ne peut être considérée comme une récurrence.

Finalement, de nombreux éléments tendent à confirmer que la seconde augmentée représente le troisième ingrédient de la recette pour composer une mélodie arabisante. Bien que les compositeurs essayent par moment de l'éviter, ils finissent toujours par y revenir. Cet intervalle constitue le point commun entre la gamme mineure harmonique, l'échelle à double seconde augmentée, les genres *Hijaz*, *Hijazkar* et *Nikriz* ainsi que les maqâmât *Hijaz* et *Nawa Athar* qui, ensemble, représentent la majorité des échelles rencontrées dans l'analyse des bandes originales d'*Aladdin*, de *La Momie*, de *Gladiator* et d'*Hidalgo*.

²³³ Cf. chapitre 2.4.1, p. 50.

2. Soutiens harmoniques et rythmiques arabisants

Dans un article consacré à la musique arabe, Owen Wright, professeur en ethnomusicologie de la School of Oriental and African Studies de Londres, explique qu'au début du XX^e siècle, les premiers enregistrements musicaux en terres arabes dévoilent une musique qui consiste en une improvisation vocale soutenue par un ensemble instrumental « *providing rhythmic support, ostinato and drone accompaniment* »²³⁴.

Les instruments ou ensembles instrumentaux qui interprètent les mélodies arabisantes analysées dans ce mémoire n'entrent jamais seuls en scène. Ils sont toujours soutenus harmoniquement et rythmiquement par d'autres instruments. Souvent, les compositeurs souhaitent également conférer à ce soutien harmonique et rythmique un aspect arabisant. Dans de telles situations, les instruments ou ensembles instrumentaux des bandes originales se rapprochent considérablement des ensembles instrumentaux dont parle Wright car, eux aussi, fournissent un support rythmique et/ou créent des ostinatos ou des bourdons.

2.1 Pédales et bourdons

Le musicologue Anthony Baines définit le bourdon comme « *a sustained droning sound* » maintenu tout au long d'un morceau ou d'une section de musique²³⁵. Ce son apparaît dans de nombreuses pistes des bandes originales analysées. Toutefois, pour plusieurs raisons, il est plus approprié de parler ici de « pédale en bourdon » ou simplement de « pédale ».

Le bourdon est un procédé compositionnel principalement employé dans la musique modale en tant que soutien mélodique. Il n'introduit aucun changement harmonique, si bien que l'on pourrait techniquement le soustraire d'une pièce sans en détruire la forme²³⁶. La pédale, quant à elle, est un procédé compositionnel uniquement usité dans la musique tonale. C'est une note

²³⁴ Christian POCHÉ, Amnon SHILOAH et Owen WRIGHT, « Arab music », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 48-49, consulté le 11 août 2021.

²³⁵ Anthony C. BAINES, « Drone », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 1, consulté le 11 août 2021.

²³⁶ Rudolf M. BRANDL, « Bordun », dans *MGG* [en ligne], disponible sur le site Internet du Musik in Geschichte und Gegenwart <https://www.mgg-online.com/>, publié en version imprimée en 1995 et mis en ligne en 2016, consulté le 11 août 2021.

longuement soutenue²³⁷ ou inlassablement répétée, qui provoque des changements harmoniques dans une pièce²³⁸.

Les bandes originales analysées étant des œuvres de musique tonale, le terme « pédale » semble plus adéquat pour désigner les notes soutenues ou répétées qui apparaissent dans les pistes audio. Néanmoins, ce terme peut prêter à confusion selon la situation. En effet, de nombreuses pédales employées par les compositeurs dans les pistes audio analysées n'introduisent aucun changement harmonique. Elles se contentent, à l'instar d'un bourdon, de soutenir la mélodie. Dans ce cas, la pédale est dite « en bourdon ».

Dans *Offering Frank the Great Race* par exemple, piste issue de la bande originale d'*Hidalgo*, la pédale persiste durant une minute entière. Pourtant, l'harmonie se résume à un simple accord de tonique. Que dire encore de *Gladiator* avec *Reunion*, piste audio à l'intérieur de laquelle la pédale ne s'évanouit jamais mais qui, elle aussi, ne comprend qu'un seul accord de tonique ?

Il ne faut pas nécessairement tenir la pédale comme unique responsable de cette monotone harmonie. En l'absence de remplissage harmonique, la note soutenue – ou les notes soutenues, en cas de double pédale – ne saurait introduire de nouveaux accords. *Desert Montage*, piste à nouveau issue d'*Hidalgo*, illustre parfaitement le rôle harmonique que possèdent les notes qui viennent se superposer à la pédale pour soutenir la mélodie. Lorsqu'Hovig Krikorian commence à chanter, il est accompagné par un unique *fa dièse* soutenu. L'harmonie se résume alors à un accord de tonique. Par la suite, d'autres notes se superposent à la même pédale pour soutenir harmoniquement la mélodie. Dès cet instant, de nouveaux accords font leur apparition (cf. exemple 4.10, p. 92).

Les compositeurs peuvent donc, s'ils le souhaitent, introduire de nombreux changements harmoniques tout en maintenant leur pédale. Il faut toutefois admettre qu'il est plus difficile de créer de nouveaux accords avec une double pédale de tonique-dominante²³⁹. Serge Gut définit

²³⁷ Paul M. WALKER, « Pedal point », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 1, consulté le 11 août 2021.

²³⁸ Rudolf M. BRANDL, *op. cit.*

²³⁹ Les notes les plus communément sélectionnées pour assurer la pédale sont la tonique et la dominante, jouées séparément ou ensemble. Dans ce dernier cas, il s'agit d'une double pédale de tonique-dominante.

d'ailleurs cette dernière comme « un véritable carcan harmonico-mélodique » qui réduit l'harmonie à un tel état d'atrophie qu'elle finit par créer « une obsession incantatoire »²⁴⁰.

Quoi qu'il en soit, ce sont les compositeurs eux-mêmes qui décident de réduire ou non l'harmonie à un seul accord. Le fait que de nombreuses pistes contiennent pour unique soutien harmonique une pédale n'est pas anodin. Les compositeurs tentent plus que certainement d'imiter le bourdon de la musique arabe qui ne possède d'autre rôle que celui de soutien mélodique. Sans doute trouvent-ils également en l'inlassable note soutenue une évocation du « *timeless desert* »²⁴¹ ou, comme le suggère Gut, d'un rituel incantatoire.

Jean-Pierre Bartoli inclut la double pédale en bourdon parmi « la panoplie des techniques exotiques post-davidiennes²⁴² de la "re-création pseudo-authentique" » à laquelle, en 1870 déjà, Camille Saint-Sa  ns recourait dans ses *Mélodies persanes*²⁴³. L'ethnomusicologue Yves Defrance, quant à lui, affirme que ce n'est pas exclusivement la double pédale en bourdon mais bien la pédale harmonique de manière générale que les compositeurs français utilisent depuis le XIX   siècle pour représenter musicalement le monde arabe²⁴⁴.

Dans les quatre bandes originales – cinq en comptant *Le 13  me Guerrier* –, ce sont généralement les cordes frottées qui assurent les pédales. Il peut s'agir des contrebasses et des violoncelles, parfois des altos et rarement des violons. Par moments, comme dans *Hidalgo* avec *Desert Montage*, la pédale est créée ou modifiée numériquement, mais toujours en prenant pour base le son d'un instrument à cordes frottées.

²⁴⁰ Serge GUT, « Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel. De l'obsession à l'annihilation incantatoire », dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. XXI/1, 1990, p. 42. La citation est extraite d'un article dont le sujet s'éloigne de la représentation musicale du monde arabe ; toutefois, elle demeure pertinente dans ce cadre.

²⁴¹ Nasser AL-TAEE, *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, Farnham, Ashgate, 2010, p. 255-256.

²⁴² Le terme « post-davidien » évoque ici le compositeur Félicien David (1810 – 1876), célèbre pour ses œuvres arabisantes.

²⁴³ Jean-Pierre BARTOLI, *op. cit.*, p. 151.

²⁴⁴ Yves DEFANCE, « Exotisme et esthétique musicale en France. Approche socio-historique », dans les *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. VII, 1994, p. 200.

2.2 Ostinatos

L'ostinato est un terme « *used to refer to the repetition of a musical pattern many times in succession while other musical elements are generally changing* »²⁴⁵. Il s'agit donc d'une formule rythmique, mélodique et/ou harmonique répétée obstinément tandis que d'autres éléments musicaux évoluent. La pédale est un ostinato. Toutefois, les bandes originales analysées comptent d'autres formules répétées obstinément, notamment rythmiques.

Le premier ostinato à apparaître dans les analyses, certainement le plus représentatif, est celui d'*Arabian Nights* dans *Aladdin*. Il s'agit de la boucle de deux mesures, que le musicologue Nasser Al-Tae nomme « *vamp* »²⁴⁶, formée par la basse et les percussions (cf. exemple 1.1 et 1.2, p. 25). Bien que les notes jouées par la basse s'adaptent aux changements harmoniques, de manière à ne jamais créer de dissonance, le rythme demeure inépuisablement en place. Selon Al-Tae, cet ostinato évoque le balancement régulier des caravanes de chameaux²⁴⁷. Au-delà de cette comparaison précise, l'ostinato rappelle effectivement ce qui est immuable et éternel, comme le désert.

L'ostinato apparaît également dans *La Momie*, *Gladiator* et *Hidalgo*. Il est presque toujours rythmique, parfois mélodique comme dans *Jazira Gives Frank some Date*, et le plus souvent assuré par les percussions et les basses. À l'instar de la double pédale en bourdon, il fait partie de « la panoplie des techniques exotiques post-davidiennes de la "re-création pseudo-authentique" »²⁴⁸ qu'évoque Bartoli. D'après lui, Félicien David et l'un des premiers compositeurs, avec son œuvre phare *Le Désert* composée en 1844, a employé l'ostinato rythmique pour évoquer le monde arabe²⁴⁹. Yves Defrance reconnaît également en l'ostinato rythmique une formule utilisée depuis le XIX^e siècle pour représenter musicalement le monde arabe²⁵⁰. L'analyse des bandes originales démontre que les mêmes procédés compositionnels sont encore d'actualité à Hollywood entre 1992 et 2004.

²⁴⁵ Laure SCHNAPPER, « Ostinato », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

²⁴⁶ Pour rappel, un *vamp* est un court passage joué en préparation de l'entrée d'un soliste ou d'un chanteur. Ce procédé est particulièrement employé dans le jazz et les comédies musicales. Dans *Arabian Nights*, ce court passage demeure obstinément répété après l'entrée du chanteur. Cf. Frank KIDSON et Deane L. ROOT, « Vamp », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

²⁴⁷ Nasser AL-TAE, *op. cit.*, p. 255-256.

²⁴⁸ Jean-Pierre BARTOLI, *op. cit.*, p. 151.

²⁴⁹ *Id.*, p. 142-143.

²⁵⁰ Yves DEFANCE, *op. cit.*, p. 200.

2.3 Supports rythmiques

Fréquemment, les mélodies arabisantes sont soutenues rythmiquement par les percussions. Ces dernières peuvent se diviser en deux catégories : d'un côté, les grandes percussions de l'orchestre traditionnel occidental, à savoir les timbales et la grosse caisse ; de l'autre, les accessoires et percussions arabisantes ou simplement « exotiques »²⁵¹. Pour représenter musicalement le monde arabe, les compositeurs font prioritairement appel aux instruments de la seconde catégorie, qu'ils associent parfois à ceux de la première.

Lorsqu'on analyse les rythmes qu'interprètent ces percussions, une tendance se dessine. Premièrement, les percussions arabisantes et accessoires s'imposent davantage que les percussions occidentales. Ces dernières interprètent généralement une ou deux notes longues par mesure – *i.e.* des noires, des blanches ou des rondes –, tandis que les percussions arabisantes et les accessoires s'activent à l'aide de multiples notes brèves – *i.e.* des croches ou des doubles croches, voire des triples croches. Deuxièmement, les timbales et les grosses caisses sont jouées sur les temps forts ou parties fortes des temps. Les instruments exotiques et les accessoires, quant à eux, occupent de préférence les temps faibles et parties faibles des temps, bien qu'ils peuvent également être joués sur les temps forts ou parties fortes, plus particulièrement lorsque les timbales et la grosse caisse sont absentes. Troisièmement, les rythmes interprétés par les timbales et les grosses caisses sont, souvent, d'une extrême régularité et simplicité. À l'opposé, les percussions exotiques et accessoires interprètent des rythmes saccadés et complexes. Finalement, il y a une sorte d'opposition entre les grandiloquentes percussions occidentales stabilisatrices et les exotiques instruments percussifs déstabilisateurs. Par ailleurs, les percussions varient rarement leurs rythmes au fil des mesures. De préférence, elles créent un pattern d'une mesure ou deux qu'elles répètent obsessionnellement. En d'autres termes, elles jouent des ostinatos rythmiques.

À quelles sources les compositeurs puisent-ils pour créer ces rythmiques qui supportent les mélodies et l'harmonie ? S'inspirent-ils simplement des rythmes de la musique arabe ? Dans un article intitulé « *Orientalism and Musical Style* », le professeur en musicologie Derek Scott de l'Université de Leeds établit « *a list of Orientalist devices, many of which can be applied indiscriminately as markers of cultural difference* »²⁵². Dans cette liste se retrouvent, aux côtés de la seconde augmentée, des arabesques mélodiques et des pédales, les rythmes complexes ou irréguliers obstinément répétés ainsi que les figures rythmiques emphatiques jouées sur des

²⁵¹ Pour une liste détaillée des instruments repris dans cette deuxième catégorie, cf. chapitre III.3, p. 109.

²⁵² Derek B. SCOTT, « Orientalism and Musical Style », dans *The Musical Quarterly*, vol. LXXXII/2, 1998, p. 327.

percussions « *unpitched* ». Les compositeurs hollywoodiens semblent donc s'inscrire dans une tradition musicale orientaliste lorsqu'ils composent les rythmes qui supportent la mélodie et l'harmonie.

Cette tendance à élaborer des ostinatos rythmiques complexes ou irréguliers est également inspirée, peut-être parfois maladroitement, de la musique arabe elle-même. Le musicologue américain Ralph Locke affirme que « *[the] Arab art music* » est depuis longtemps marquée par une improvisation instrumentale et vocale élaborée accompagnée par « *a vast and subtle variety of accompanimental rhythms* »²⁵³. La musique arabe comprend en effet une multitude de formules rythmiques complexes. En outre, l'organisation métrique arabe est souvent inconstante et irrégulière. Dans leurs bandes originales, les compositeurs optent rarement pour une telle métrique. Ils préfèrent imiter la musique arabe avec des rythmes plus ou moins complexes qu'ils répètent obstinément, en insistant notamment sur les contretemps.

2.4 Broderies harmoniques

Pour représenter musicalement le monde arabe, les compositeurs peuvent imiter plusieurs éléments de la musique arabe, tels que les supports rythmiques, les ostinatos et les bourdons qui accompagnent les chants improvisés. Néanmoins, il est un paramètre musical qui provient d'Occident et qui, à l'origine, ne se retrouve pas dans la musique arabe : l'harmonie²⁵⁴. La question a sans doute traversé l'esprit de nombreux compositeurs qui s'attèlent à la représentation musicale du monde arabe : comment créer une harmonie arabisante ?

Avec *Le Désert*, Félicien David n'a pas voulu combler l'absence d'harmonie de la musique par une surcharge de ce « paramètre purement occidental de la composition »²⁵⁵. À l'inverse, certains compositeurs tels que Nikolai Rimski-Korsakov avec *Antar*, lorsqu'ils représentent musicalement le monde arabe, écrivent des harmonisations somptueusement colorée²⁵⁶.

Les compositeurs hollywoodiens, entre 1992 et 2004, se situent plutôt du côté de David que de Rimski-Korsakov. Dans leurs compositions arabisantes, l'harmonie se concentre sur l'accord de tonique, qu'ils n'hésitent pas à maintenir des mesures durant, notamment à l'aide d'ostinatos. Cependant, ils peuvent également introduire quelques variations harmoniques. À de rares

²⁵³ Ralph P. LOCKE, « Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands : Musical Images of the Middle East », dans *19th-Century Music*, vol. XXII/1, 1998, p. 34.

²⁵⁴ À propos de l'intégration de l'harmonie dans la musique arabe, cf. Schéhérazade Qassim HASSAN, « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », dans *L'Homme*, n° 171-172, 2004, p. 363.

²⁵⁵ Jean-Pierre BARTOLI, *op. cit.*, p. 142-143.

²⁵⁶ *Id.*, p. 162.

exceptions près, le schéma demeure toujours le même : l'accord de tonique laisse place à un – parfois deux – autre accord avant de revenir sur l'accord de tonique. Il s'agit, en réalité, de broderies harmoniques. L'accord intermédiaire, souvent, apporte une certaine tension. Il s'agit généralement d'un accord de sus-tonique, de sensible ou de sous-tonique, parfois de sus-dominante. Les accords de sous-dominante et de dominante ne sont pas exclus ; ils demeurent toutefois légèrement moins fréquents ou réservés à l'installation d'une atmosphère arabisante plus subtile comme dans le thème romantique de *La Momie* (cf. exemple 2.6, p. 46).

L'harmonie arabisante consiste donc, chez ces compositeurs, en un accord de tonique qui règne en maître et duquel l'on ne peut s'éloigner que l'espace d'un instant afin de créer une tension musicale temporaire. L'objectif est sans doute d'éviter de trop importants développements harmoniques, considérés comme antinomiques par rapport à la musique traditionnelle arabe. Ce procédé compositionnel, Maurice Jarre l'employait déjà dans *Lawrence d'Arabie*.

Étrangement, lorsque la broderie harmonique débute sur un accord majeur, il est fréquent que le second accord soit mineur, ou inversement. Le compositeur Nicholas Buc souligne cette tendance dans un podcast consacré à la bande originale de *Gladiator*²⁵⁷. Il apparaît difficile de comprendre comment et pourquoi les compositeurs se sont mis à procéder de la sorte pour représenter musicalement le monde arabe.

²⁵⁷ Nicholas BUC, Dan GOLDING et Andrew POGSON, « Gladiator », dans *Art of the Score*, épisode 17, 4 juin 2018, disponible sur le site Internet d'Art of the Score <http://www.artofthescore.com.au/>, 86'14'', consulté le 11 août 2021.

3. Instruments exotiques

Entre 1992 et 2004, l'orchestre symphonique demeure le socle de l'instrumentation au cinéma. Qu'il s'agisse d'Alan Menken, de Jerry Goldsmith, d'Hans Zimmer et Lisa Gerrard ou de James Newton Howard, tous composent avant tout pour l'orchestre « traditionnel » occidental bien que, depuis les années 80, les technologies numériques telles que les samples virtuels²⁵⁸ et les synthétiseurs soutiennent – voire remplacent – celui-ci. Néanmoins, les compositeurs ne se contentent pas de demander aux instrumentistes de l'orchestre symphonique de jouer des arabesques mélodiques, des pédales en bourdon ou des ostinatos rythmiques pour représenter musicalement le monde arabe. Quand ils le peuvent et le souhaitent, ils introduisent des instruments exotiques dans cet orchestre. Il ne s'agit pas nécessairement d'instruments arabes, ni même arabo-musulmans. Peu importe, pour certains compositeurs, la provenance de ces instruments. Ce qui compte, c'est qu'ils apparaissent exotiques aux oreilles des spectateurs, c'est-à-dire qu'ils soient, « dans la perception occidentale, perçus comme étranges et lointains et stimulent l'imagination »²⁵⁹.

Par moments, le choix d'un instrument exotique traduit une volonté du compositeur de s'adresser à un type de public particulier. Le meilleur exemple réside dans la bande originale de *La Momie*. Pour conférer une atmosphère exotique à certaines scènes, Jerry Goldsmith a recours au bouzouki. Comme évoqué dans l'analyse de la bande originale²⁶⁰, le bouzouki est un instrument traditionnel grec, souvent considéré comme le plus emblématique de la culture musicale du pays. Il possède, en Turquie et dans le monde arabe, des homologues nommés « bozuk », « buzuq » ou « bouzouk » dont la sonorité diffère aujourd'hui considérablement du bouzouki. Il est sans doute difficile pour les Grecs de dissocier l'instrument et leur pays. Dans une telle situation, le bouzouki, dont le rôle est de créer ou renforcer une atmosphère exotique, perd de son intérêt. Goldsmith en a certainement conscience, mais il sait également que les Grecs ne sont pas légion parmi le public visé par *La Momie*. Il accepte donc de ne pas susciter le sentiment recherché auprès d'une partie minoritaire de ses auditeurs.

Le recours au duduk dans le cadre de la représentation musicale du monde arabe, notamment dans *Gladiator* et *Hidalgo*, peut également poser question. L'instrument est inscrit

²⁵⁸ « Un sample est un échantillon sonore issu d'un instrument réel préenregistré, mais manipulé par informatique afin de l'utiliser dans des compositions ultérieures ». Cf. Valentin SIMONELLI, *L'orchestre symphonique et la musique de film : entre déclin et renaissances*, mémoire de master en Sciences et technologies, Université d'Aix-Marseille, 2017, p. 40.

²⁵⁹ Définition issue du *Robert* [en ligne], disponible sur le site Internet du Robert <https://dictionnaire.lerobert.com/>, consulté le 11 août 2021.

²⁶⁰ Cf. chapitre II.2.3.3, p. 46.

depuis 2008, en tant que hautbois arménien, sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité de l'UNESCO. L'Arménie n'est ni arabe, ni musulmane, bien qu'elle possède des liens étroits avec le Moyen-Orient. L'instrument, quant à lui, présente plusieurs points communs avec d'autres aérophones joués dans le monde arabe, tels que le surnay qui, à l'instar du duduk, se construit généralement dans du bois d'abricotier²⁶¹. Il n'empêche que le duduk possède une sonorité unique et particulièrement reconnaissable associée à la musique arménienne.

Lorsque l'instrument apparaît dans les orchestres hollywoodiens à la fin des années 80 et au cours des années 90, ce n'est pas pour représenter musicalement le monde arabe, ni nécessairement l'Arménie et sa culture. En effet, le duduk se retrouve dans des longs-métrages comme *La Dernière Tentation du Christ* (1988) de Martin Scorsese, *The Crow* (1994) d'Alex Proyas ou encore *Ronin* (1998) de John Frankenheimer. Finalement, la bande originale de *Couvre-feu* (1998) composée par Graeme Revell constitue certainement l'une des premières apparitions du duduk dans des pistes audio destinées à représenter musicalement le monde arabe. Hans Zimmer et Lisa Gerrard emboîtent le pas en 2000 avec *Gladiator* ; suivront ensuite James Newton Howard avec *Hidalgo*, Alexandre Desplat avec *Syriana* (2005), Harry Gregson-Williams avec *Prince of Persia : The Sand of Time* (2010), etc.

John Debney, qui fait appel au duduk lorsqu'il compose la bande originale de *La Passion du Christ* (2004), compare l'instrument arménien à la voix humaine et le définit comme « *a reflection to the past and distant countries* »²⁶². Pedro Eustache, qui joue du duduk dans la bande originale de ce film ainsi que dans celle d'*Hidalgo*, affirme quant à lui que le duduk se situe « *beyond geography and time* »²⁶³. En d'autres termes, le duduk représente, à leurs yeux, un instrument doté d'une sonorité exotique et intemporelle. À l'occasion d'une interview, Hans Zimmer discute avec Ian Lance de Djivan Gasparyan, qui joue du duduk dans *Gladiator*. Le compositeur confie que, lorsqu'il écoute Gasparyan joué, il a le sentiment que le musicien « *creates a sound that has a lonely yet haunting quality and is thousands of years old – ageless* »²⁶⁴. Zimmer recherche donc, quand il fait appel au duduk de Gasparyan dans les séquences Zucchabar de *Gladiator*, à imprégner sa bande originale du son exotique et

²⁶¹ Christian POCHÉ et Razia SULTANOVA, « Surnāy », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 2, consulté le 11 août 2021.

²⁶² John DEBNEY, cité dans Hasmik HOVHANNISYAN, « The Duduk : From Village Feasts to Hollywood Movies », disponible sur le site Internet d'*hetq* <https://hetq.am/en>, 10 juillet 2006, consulté le 11 août 2021.

²⁶³ Pedro EUSTACHE, cité dans *ibid.*

²⁶⁴ Ian LANCE, « Hans Zimmer and the *Gladiator*. An Interview with the Film Music Composer », dans *Film Music on the Web* [en ligne], disponible sur le site Internet de Film Music on the Web <http://www.musicweb-international.com/film/index.htm>, 2000, consulté le 11 août 2021.

intemporel de l'instrument arménien. À l'instar de Goldsmith avec le bouzouki, cela semble peu lui importer que l'instrument ne soit ni algérien, ni mauritanien, ni arabe.

Les compositeurs de *Gladiator*, toutefois, ne négligent pas les instruments arabes. Dans la piste audio *The General who Became a Slave*, le duduk en côtoie plusieurs : oud, kanoun, nay et riqq. En outre, les instruments ne sont pas simplement intégrés à l'orchestre, ils apparaissent dans une configuration qui rappelle celle des orchestres modernes arabes ou des « ensemble orientaux » traditionnels, aussi appelé *al takht al sharki*.

James Newton Howard, lui aussi, n'hésite pas à associer instruments du monde arabe et instruments issus d'autres pays. Le livret de l'enregistrement de la bande originale d'*Hidalgo*, d'ailleurs, demeure le seul à dévoiler le nom des musiciens ainsi que les instruments qu'ils interprètent dans les pistes audio. Le lecteur apprend en parcourant le livret qu'Howard recourt aux ney, mijwiz, buzuq et oud – instruments répandus à travers le monde arabe –, et ce aux côtés du duduk arménien, du kawala originaire de l'Europe du Sud-Est et de la Turquie, du double violon inventé par l'Indien Lakshminarayana Shankar et du saz en usage dans le Caucase, la Turquie, l'Europe du Sud-Est et les régions voisines. Les compositeurs, finalement, ne s'éloignent jamais très loin du Moyen-Orient lorsqu'ils sélectionnent leurs instruments exotiques.

À l'inverse d'Howard, de Zimmer et Gerrard, Goldsmith et Menken intègrent peu d'instruments arabes ou exotiques dans leurs compositions. Le compositeur de la bande originale de *La Momie* fait appel au bouzouki et à l'oud ; celui d'*Aladdin* recourt à l'oud. Pour trouver des instruments qui ne font traditionnellement pas partie de l'orchestre symphonique, il faut chercher du côté des percussions.

Dans chacune des bandes originales analysées, les instruments percussifs apparaissent plus difficiles à identifier. Dans le livret de la bande originale d'*Hidalgo*, ils sont regroupés sous l'appellation « *ethnic percussion* ». De manière générale, il s'agit de hauts tambours et de tambours sur cadre. Trois instruments dominant incontestablement : la darbouka, d'origine arabe ; la conga, d'origine afro-cubaine ; et le tambourin, d'origine moyen-orientale²⁶⁵. Dans la liste des « dispositifs musicaux orientalistes » de Derek Scott, seul le tambourin apparaît également²⁶⁶. Si l'emploi de darboukas et de tambourins semble légitime à des fins de représentation musicale du monde arabe, le recours aux congas peut en revanche surprendre. À

²⁶⁵ James Blades, James HOLLAND et Jeremy MONTAGU, « Tambourine », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, p. 1, consulté le 11 août 2021.

²⁶⁶ Derek B. SCOTT, *op. cit.*, p. 327.

nouveau, sa présence s'explique sans doute par la simple volonté d'introduire un instrument exotique dans l'orchestre symphonique, peu importe sa provenance. En outre, la conga offre la possibilité de choisir entre trois timbres différents car, en réalité, il ne s'agit pas seulement d'un instrument mais d'une famille d'instruments qui regroupe le quinto – registre aigu –, la conga – registre médium –, et la tumba – registre grave. La darbouka ne présente pas le même atout. Le tambourin, quant à lui, est davantage utilisé pour le son de ses cymbalettes que pour celui de sa membrane. Aux côtés de ces trois instruments dominants se retrouvent de temps à autres d'autres percussions arabes, telles que des riqqs ou des bendirs. Cependant, cela demeure une hypothèse. Leur présence n'est, en effet, pas avérée.

En conclusion, lorsque les compositeurs des bandes originales analysées intègrent des instruments à l'orchestre symphonique en vue de représenter musicalement le monde arabe, c'est avant tout un son exotique qu'ils recherchent. La pertinence du choix de l'instrument, par rapport au lieu et au temps de l'action, passe au second plan – quand elle n'est pas totalement négligée.

4. La création musicale d'un monde arabe mystérieux, magique, dangereux

Dans les films hollywoodiens, le monde arabe est représenté comme un lieu à la fois mystérieux, magique et dangereux. Quand ils n'aiment pas votre visage, les Arabes vous coupent les oreilles²⁶⁷ ; le désert cache des cavernes aux merveilles ou des cités antiques perdues ; des esclaves sont vendus au marché ; des tempêtes de sable peuvent surgir à tout instant ; les conflits se règlent par la violence ; *etc.*

La musique participe à créer cette atmosphère emplie de mystère, de magie et de danger. Pour conférer un aspect mystérieux et magique à leurs pistes audio, les compositeurs les agrémentent de notes aigües et brillantes jouées par le triangle, le célesta ou la harpe. Ils peuvent également semer le doute quant au mode d'un accord. Jerry Goldsmith, notamment, emploie cette méthode dans l'introduction d'*Imhotep* avec la tierce de l'accord de *mi* qu'il ne cesse de hausser puis de baisser, transformant le *mi* en accord majeur puis mineur. Par ailleurs, les ostinatos peuvent être « hypnotiques »²⁶⁸, les harmonies « troublantes » et les mélismes « envoûtants »²⁶⁹. Ces derniers sont généralement joués par les instruments à vent, rappelant ainsi le *pungi* des charmeurs de serpents. La réunion de ces éléments façonne un monde arabe mystérieux et mystique.

En ce qui concerne la mise en musique du sentiment de danger, les compositeurs n'utilisent pas de moyens particuliers, outre l'accélération de tempo et la mise en avant des percussions. Cependant, la simple présence d'une musique arabisante peut signifier l'arrivée imminente d'un danger. Cela amène une réflexion quant au moment au cours desquels les compositeurs décident de donner un aspect arabisant à leur piste audio.

Les analyses ont démontré que ce sont les scènes romantiques qui possèdent le moins de références musicales au monde arabe²⁷⁰. Le cas d'*Aladdin* et de Jasmine est particulièrement éloquent. Au début du film, Aladdin emmène Jasmine chez lui²⁷¹. Ils discutent et se rapprochent, séduits l'un par l'autre. La scène est accompagnée d'une musique romantique sans aucune référence musicale au monde arabe. Par la suite, des gardes débarquent chez Aladdin

²⁶⁷ Avant que la communauté arabo-américaine ne proteste, le colporteur d'*Aladdin* chantait « *Oh I come from a land, from a faraway place / where the caravan camels roam / where they cut off your ear if they don't like your face / it's barbaric, but hey, it's home* » dans *Arabian Nights*. Cf. Nasser AL-TAEE, *op. cit.*, p. 254.

²⁶⁸ Cf. *id.*, p. 253.

²⁶⁹ Yves DEFRANCE, *op. cit.*, p. 198.

²⁷⁰ Le musicologue Ralph Locke démontre que les musiques romantiques arabisantes sont, à l'inverse, nombreuses parmi les œuvres du XIX^e siècle. Cf. Ralph P. LOCKE, *op. cit.*, p. 20-53.

²⁷¹ Cf. chapitre II.1.3.2, p. 32.

pour l'arrêter. Dès cet instant, le thème d'Agrabah, l'une des principales références musicales au monde arabe dans *Aladdin*, apparaît à diverses reprises. La musique prend soudainement une couleur arabisante. Dans *Hidalgo*, Jazira et Frank connaissent des moments similaires entrecoupés d'une musique arabisante annonçant l'arrivée imminente d'un danger²⁷². Dans *La Momie*, le thème romantique possède un « potentiel arabisant »²⁷³ que Goldsmith n'exploite qu'à quelques reprises.

Ces quelques éléments prouvent que la musique au cinéma n'est pas toujours assujettie à l'image. En l'absence de la bande originale, la scène dans laquelle Aladdin flirte avec Jasmine n'est pas plus arabisante que celle où les gardes poursuivent le protagoniste. La musique, seule, participe à la création d'une atmosphère arabisante dans de telles situations. Quel message la bande originale transmet-elle au spectateur en intégrant des références musicales au monde arabe lorsqu'un danger apparaît à l'écran, alors qu'elle les exclut lors des scènes romantiques ?

Le thème de Jafar pose également question. Au sein des thèmes des personnages, la représentation du monde arabe est uniquement réservée à Jafar²⁷⁴. Ainsi, le spectateur associe musique occidentale aux protagonistes et musique arabisante à l'antagoniste. Cela ne revient-il pas à associer musique occidentale à la représentation du bien et musique arabisante à la représentation du mal ?

Par ailleurs, les scènes qui clôturent *Aladdin* et *La Momie* ainsi que les derniers instants que Frank passe dans le Rub'al-Khâli sont accompagnés de pistes audio dans lesquelles les références musicales au monde arabe se font rares, voire inexistantes. Il semblerait presque que la musique occidentale finisse par triompher de la musique arabisante à l'instar des protagonistes occidentaux – ou occidentalisés dans le cas d'Aladdin et de Jasmine – qui vainquent les antagonistes arabes. À l'inverse, les premières scènes des longs-métrages qui se déroulent dans le monde arabe sont chargées de références musicales arabisantes. À Hollywood, même si le lieu d'action principal d'un film se situe au cœur du monde arabe, le « *happy end* » demeure d'un point de vue musical pleinement occidental.

En dernière analyse, la musique participe à créer un monde arabe mystérieux, magique et dangereux. Si elle était construite autrement, elle pourrait participer à la création d'un monde arabe romantique, bienveillant et paisible.

²⁷² Cf. chapitre II.4.3.2, p. 86.

²⁷³ Cf. chapitre II.2.3.3, p. 46.

²⁷⁴ Cf. chapitre II.1.3.1, p. 30.

5. Sources d'inspiration

Les compositeurs d'*Aladdin*, de *La Momie*, de *Gladiator* et d'*Hidalgo* ne peuvent être considérés comme des spécialistes de la musique arabe. Outre *Le Lion et le Vent* pour Goldsmith, *Le Prince d'Égypte* pour Zimmer et quelques compositions d'inspiration arabe de Dead Can Dance pour Gerrard, aucun élément connu de la vie privée ou professionnelle de ces compositeurs n'atteste d'une quelconque expérience ou connaissance de la musique arabe. À vrai dire, s'ils ont été engagés pour composer les bandes originales de ces quatre œuvres cinématographiques, c'est avant tout parce qu'ils avaient déjà prouvé leur valeur en tant que compositeurs de musiques de films, notamment dans des genres cinématographiques similaires à ceux des longs-métrages pour lesquels il leur est demandé de composer. Il en va de même pour les orchestrateurs qui, en général, travaillent régulièrement avec les mêmes compositeurs à l'instar d'Alexander Courage avec Jerry Goldsmith.

À quelle source les compositeurs et orchestrateurs puisent-ils pour représenter musicalement le monde arabe ? Où trouvent-ils l'inspiration ? La réponse est sans doute plurielle.

Premièrement, les compositeurs et orchestrateurs prennent certainement leurs prédécesseurs pour modèles. De nombreux parallèles peuvent être établis entre les bandes originales analysées et des compositions antérieures. Maurice Jarre, par exemple, avec la célèbre bande originale de *Lawrence d'Arabie* composée en 1963, constitue vraisemblablement une source d'inspiration pour la représentation musicale du monde arabe au cinéma. James Newton Howard imite notamment ses roulements de tambour dans *Morning of the Race*²⁷⁵. Une analyse de la bande originale de *Lawrence d'Arabie* permettrait probablement de mettre en exergue de nombreux points communs avec les bandes originales analysées dans ce travail. Par ailleurs, il n'est pas exclu que les compositeurs et orchestrateurs imitent les procédés compositionnels de musiciens éloignés du monde du cinéma. Un certain nombre de musicologues ont relevé les moyens mis en œuvre pour représenter musicalement le monde arabe par les compositeurs orientalistes du XIX^e siècle. Plusieurs de ces procédés compositionnels se rencontrent dans les bandes originales hollywoodiennes entre 1992 et 2004. Les récurrences proviennent-elles d'une imitation sans détour ou sont-elles le fruit indirect d'un héritage porté par les compositeurs qui se sont attelés à la représentation musicale du monde arabe à travers les décennies qui séparent les orientalistes

²⁷⁵ Cf. chapitre II.4.2.2, p. 82.

du XIX^e siècle et les compositeurs hollywoodiens de la fin des années 90 et du début des années 2000 ?

Deuxièmement, les compositeurs et orchestrateurs prennent éventuellement la musique arabe comme modèle direct. Aux premiers abords, Goldsmith était réticent à l'idée de composer la musique du *Lion et du Vent*. Après avoir menés plusieurs recherches sur la musique marocaine, il finit par accepter :

« *I gleaned a great deal of information from the instruments and this style of music, and adapted to my way of thinking and my own melodic lines, and I developed it* »²⁷⁶.

Il est probable que le compositeur ait reproduit ce procédé pour composer la bande originale de *La Momie*, et que Menken, Zimmer, Gerrard, Howard et leurs orchestrateurs en aient fait autant pour leurs bandes originales respectives.

L'adaptation est une étape fondamentale dans ce processus d'imitation de la musique arabe. « L'emprunt adapté » est une procédure de « l'exotisme musical » qui date au moins du XIX^e siècle, comme le démontre le musicologue Jean-Pierre Bartoli, et qui est généralement suivie de la « re-crédation pseudo-authentique »²⁷⁷. Goldsmith, par exemple, a certainement collecté des matériaux mélodiques et/ou rythmiques de la musique arabe au fil de ses recherches. En premier lieu, il a dû tenter de les restituer dans le système scalaire de la musique occidentale. Ce procédé implique « une déformation pour l'adaptation à notre échelle de hauteurs [occidentale] et de surcroît l'opération, considérée alors comme indispensable, qui consiste à harmoniser ces mélodies »²⁷⁸. Cette procédure correspond à l'emprunt adapté. En second lieu, il a inventé ses propres mélodies, rythmes et timbres à partir d'un certain nombre de signaux musicaux – tels que, par exemple, la seconde augmentée – issus de la technique de l'emprunt. Ces signaux musicaux sont « ponctués »²⁷⁹ par le spectateur comme typiquement arabes, à l'instar des modèles authentiques. C'est-à-dire qu'il possède une « signification musicale » que les spectateurs parviennent à comprendre à l'aide de leurs propres compétences et connaissances²⁸⁰. Cette procédure correspond à la re-crédation pseudo-authentique.

²⁷⁶ Interview de Jerry GOLDSMITH par la R.T.B.F., 1986, partiellement retranscrite dans Craig LYSY, « The Wind and the Lion – Jerry Goldsmith », disponible sur le site Internet de Movie Music UK <https://moviemusicuk.us/>, 4 janvier 2021, consulté le 11 août 2021.

²⁷⁷ Jean-Pierre BARTOLI, *op. cit.*, p. 142-143.

²⁷⁸ *Id.*, p. 142.

²⁷⁹ « Ponctuer une information consiste à donner un sens à un événement ou un message » – en l'occurrence une mélodie, un rythme ou un timbre –, « auquel un individu ou un groupe d'individus se trouve confronté ». Cf. *id.*, p. 137.

²⁸⁰ À propos des « *music's meanings* », cf. Philip TAGG, *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, New York, Mass Media Music Scholar's Press, 2012.

Par ailleurs, cette deuxième hypothèse inclut l'inspiration d'ordre instrumental. Les compositeurs et orchestrateurs ont intégré à leurs orchestres des instruments traditionnellement étrangers à la musique occidentale, bien que ceux-ci ne soient pas toujours issus du monde arabe²⁸¹.

Les compositeurs et orchestrateurs ne passent pas nécessairement par l'étape de l'emprunt adapté. Il est envisageable qu'ils créent à partir des signaux musicaux qu'ils ont entendus dans d'autres œuvres occidentales destinées à représenter musicalement le monde arabe et qu'ils ponctuent eux-mêmes comme typiquement arabes. Dans ce cas-là, ils ne prennent plus directement la musique arabe comme modèle mais plutôt leurs prédécesseurs, comme cela est suggéré dans la première hypothèse. James Newton Howard, par exemple, aurait éventuellement ponctué la sonorité du duduk comme un signal musical typiquement arabe après l'avoir entendue dans la bande originale de *Gladiator* ou de *Couvre-feu* et aurait ainsi décidé de la réutiliser dans *Hidalgo*.

Troisièmement, les compositeurs et orchestrateurs ont pu, de temps à autre, coopérer avec plusieurs de leurs instrumentistes. Comme cela a été évoqué précédemment, les orchestres des bandes originales comptent parfois plusieurs musiciens originaires du monde arabe ou des régions voisines, ou simplement familiarisés avec la musique arabe. Ces derniers sont engagés, en général, pour jouer d'un instrument arabe ou « exotique ». Il serait étonnant que les compositeurs et orchestrateurs n'aient, à aucun moment, profité de leur expertise. Ainsi, il est par exemple concevable que John Bilezikjian, considéré comme un maître de l'oud, ait conseillé Alan Menken sur quelques points de composition relatifs à la partie d'oud de la bande originale d'*Aladdin*.

Les sources d'inspirations des compositeurs et orchestrateurs sont donc multiples. De manière générale, les procédés compositionnels employés pour représenter musicalement le monde arabe sont inspirés soit de la musique arabe elle-même, soit d'autres œuvres occidentales arabisantes. Il serait tentant d'imaginer que la source d'inspiration originelle demeure toujours la musique arabe elle-même, en admettant que plusieurs de ses matériaux aient pu être adaptés et transformés en signaux musicaux par certains compositeurs occidentaux avant d'être transmis à leurs héritiers de génération en génération. Toutefois, cela ne pourrait expliquer l'intégration de matériaux étrangers à la musique arabe, tels que le duduk, dans la liste des moyens musicaux mis en œuvre par les compositeurs occidentaux pour représenter musicalement le monde arabe. Seul un amalgame peut expliquer l'intégration de tels matériaux dans cette liste. En effet, les

²⁸¹ Cf. chapitre III.3, p. 109.

compositeurs et orchestrateurs – et, quelque part, les spectateurs également car ils interprètent ces matériaux comme signaux musicaux typiquement arabe – associent à tort la culture musicale arabe à d’autres cultures, comme la culture arménienne.

Conclusion

Dans l'introduction, je posais deux questions. La première : **comment les compositeurs hollywoodiens, entre 1992 et 2004, représentent-ils musicalement le monde arabe ?** En d'autres termes, quels procédés compositionnels les compositeurs emploient-ils pour immerger le spectateur dans une atmosphère arabisante ? Comment la musique soutient-elle les images du monde arabe projetées sur l'écran ? La seconde : **existe-t-il des récurrences au sein des procédés compositionnels employés par les compositeurs hollywoodiens, entre 1992 et 2004, pour représenter musicalement le monde arabe ? Le cas échéant, quelles sont-elles et comment les expliquer ?**

Par ces questions, j'avais l'hypothèse qu'il existe une série de procédés compositionnels usités par les compositeurs hollywoodiens, entre 1992 et 2004, pour représenter musicalement le monde arabe.

Une analyse approfondie des bandes originales d'*Aladdin* (1994), de *La Momie* (1999), de *Gladiator* (2000) et d'*Hidalgo* (2004), composées respectivement par Alan Menken, Jerry Goldsmith, Hans Zimmer et Lisa Gerrard, et James Newton Howard, m'a permis de conforter mais aussi de nuancer cette hypothèse. Les compositeurs hollywoodiens, entre 1992 et 2004, emploient effectivement une série de procédés compositionnels pour représenter musicalement le monde arabe. Néanmoins, ces derniers peuvent se résumer à une seule méthode : la « re-création pseudo-authentique », ainsi intitulée par le musicologue Jean-Pierre Bartoli²⁸². Ce processus compositionnel consiste à créer une œuvre à partir de matériaux sonores, appelés « signaux musicaux », auxquels le spectateur va donner un sens à l'aide de ses propres compétences et connaissances²⁸³, c'est-à-dire qu'il va les ponctuer²⁸⁴. Lorsqu'il représente musicalement le monde arabe, le compositeur hollywoodien, entre 1992 et 2004, recourt à des signaux musicaux que le spectateur ponctue comme typiquement arabe. Ces signaux musicaux

²⁸² Jean-Pierre BARTOLI, « L'orientalisme dans la musique française du XIX^e siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », dans *Revue belge de Musicologie*, vol. LI, 1997 et

²⁸³ Philip TAGG, *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, New York, Mass Media Music Scholar's Press, 2012.

²⁸⁴ *Id.*, p. 137.

sont, sauf exception, inspirés de la musique arabe elle-même et, pour la plupart, employés par les compositeurs occidentaux depuis le XIX^e siècle²⁸⁵.

Il n'existe donc pas une série de procédés compositionnels usités par les compositeurs hollywoodiens, entre 1992 et 2004, pour représenter musicalement le monde arabe, mais plutôt une pluralité de signaux musicaux employés dans un processus de re-crédation pseudo-authentique. Nombre d'entre eux apparaissent de manière récurrente dans les quatre bandes originales analysées.

L'intervalle de seconde augmentée constitue certainement le signal musical le plus itératif. Généralement située entre deux secondes mineures, la seconde augmentée est un intervalle qui se retrouve dans plusieurs gammes arabes, appelées « maqâmât ». À l'inverse, la seconde augmentée représente dans la grammaire mélodique occidentale usuelle un intervalle peu fréquent. Elle marque donc une différence caractéristique entre la musique arabe et la musique occidentale. C'est pourquoi les compositeurs privilégient ce signal musical depuis le XIX^e siècle²⁸⁶.

Les mélodies qui progressent sinueusement par intervalles de secondes, dessinant sur la portée musicale des arabesques, constituent un autre signal musical récurrent. Ce type de mélodies évoque les mélismes du chant arabe et les ornements de la musique instrumentale arabe²⁸⁷.

Le chant arabe, par ailleurs, est généralement improvisé et soutenu par un ensemble instrumental qui fournit à la mélodie un support rythmique et un accompagnement en ostinato et/ou en bourdon. Les compositeurs hollywoodiens entre 1992 et 2004, à l'instar des orientalistes du XIX^e siècle, transforment ces matériaux sonores arabes en signaux musicaux. Ainsi, ils soutiennent également leurs mélodies par un accompagnement instrumental qui fournit un support rythmique et un accompagnement en ostinato et/ou en bourdon. Le support rythmique, à l'accoutumée, est assuré par des percussions arabisantes qui interprètent les mêmes rythmes saccadés en boucle, parfois rejoints par les grandiloquentes percussions de l'orchestre traditionnel occidental sur les temps forts des mesures²⁸⁸.

Les broderies harmoniques à partir de l'accord de tonique constituent également un signal musical évoquant le monde arabe aux yeux des compositeurs hollywoodiens entre 1992 et 2004.

²⁸⁵ Cf. chapitre III.5, p. 115.

²⁸⁶ Cf. chapitre III.1, p. 94.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Cf. chapitre III.2, p. 102.

Ce matériau sonore demeure le plus surprenant et le plus difficilement explicable étant donné que l'harmonie est un paramètre occidental de la composition. Il peut néanmoins se justifier par une volonté d'éviter de trop importants développements harmoniques, considérés comme antinomiques par rapport à la musique traditionnelle arabe²⁸⁹.

Enfin, les compositeurs emploient la sonorité de certains instruments ou groupes d'instruments en tant que signal musical. D'ordinaire, il s'agit d'instruments répandus à travers le monde arabe ou les régions qui avoisinent ce dernier²⁹⁰.

Ces quelques signaux musicaux apparaissent donc de manière récurrente dans les quatre bandes originales analysées. Ensemble, ils constituent un véritable langage musical que le spectateur, comme le suggère le musicologue Philip Tagg dans son ouvrage consacré à l'étude des significations musicales²⁹¹, parvient à comprendre sans pour autant être musicien lui-même. Ces signaux musicaux représentent également une véritable « recette » de la représentation musicale du monde arabe dans les bandes originales hollywoodiennes entre 1992 et 2004. La majorité des ingrédients de cette recette est usitée depuis le XIX^e siècle par les compositeurs orientalistes. Une minorité, parmi laquelle le recours au duduk arménien, apparaît à Hollywood dans cette fourchette chronologique de douze ans. Par ailleurs, les compositeurs emploient par moments des signaux musicaux moins fréquents et plus spécifiques, tels que le roulement de timbales que James Newton Howard compose dans *Hidalgo* en s'inspirant de Maurice Jarre²⁹². En conclusion, les compositeurs hollywoodiens, entre 1992 et 2004, représentent musicalement le monde arabe à l'aide de signaux musicaux répétés qu'ils empruntent à la musique arabe ou à d'autres compositeurs qui se sont également attelés à la représentation musicale du monde arabe par le passé. À de très rares moments, les compositeurs créent ou participent à la création de nouveaux signaux musicaux. Le recours au duduk arménien pourrait être considéré comme un nouveau signal musical arabisant créé par Graeme Revell avec la bande originale de *Couvre-feu* (1998) et implanté par Hans Zimmer et James Newton Howard avec les bandes originales de *Gladiator* et d'*Hidalgo*.

Outre les réponses aux questions de recherche, l'analyse des bandes originales apporte de nouvelles réflexions. Tout d'abord, force est de constater qu'à Hollywood, la musique participe, à l'instar du scénario et des images, à la création d'un monde arabe mystérieux, magique et dangereux, voire malveillant. En effet, l'étude des pistes audio démontre que les compositeurs

²⁸⁹ Cf. chapitre III.2.4, p. 107.

²⁹⁰ Cf. chapitre III.3, p. 109.

²⁹¹ Philip TAGG, *op. cit.*

²⁹² Cf. chapitre II.4.2.2, p. 90.

choisissent généralement de disséminer leurs signaux musicaux arabisants au sein des scènes où mystère, magie et danger règnent en maître. Dans les scènes héroïques, romantiques ou tout simplement émouvantes, les signaux musicaux arabisants sont soit moins accentués, soit absents. Parfois, comme avec le thème de Jafar, les signaux musicaux arabisants sont associés aux antagonistes, alors que les protagonistes disposent d'une musique purement occidentale²⁹³.

Ensuite, il apparaît très clairement que les compositeurs ne cherchent pas, dans leurs choix compositionnels, à respecter les traditions musicales du pays dans lequel se situe l'action du long-métrage qu'ils mettent en musique. Ils font fi des particularités musicales nationales ou régionales et optent préférentiellement pour des matériaux musicaux qui évoquent le monde arabe dans sa globalité ou qui possèdent tout simplement une sonorité exotique, tels que le bouzouki grec. Est-ce le prix à payer pour produire l'« *entertainment* global » qu'évoquait Frédéric Martel²⁹⁴ ? Certains compositeurs, tout de même, essaient par moments d'écrire – ou de sélectionner – une musique pertinente par rapport au pays dans lequel se situe l'action. C'est le cas de Jerry Goldsmith, lorsqu'il intègre à sa bande originale une œuvre de la formation égyptienne *Musicians of the Nile*²⁹⁵.

À vrai dire, les compositeurs semblent parfois avoir une connaissance limitée du monde arabe. Hans Zimmer, par exemple, explique la présence de sonorités moyen-orientales dans la bande originale de *Gladiator* par le fait que « la moitié de *Gladiator* prend place au Maroc ». Ceci, d'une part, s'avère faux puisque le scénario inscrit l'action à Zucchabar, en Algérie actuelle. D'autre part, la remarque peut surprendre étant donné que le Maroc ne fait pas partie du Moyen-Orient au sens traditionnel du terme²⁹⁶ – bien que les traditions musicales des deux entités géographiques présentent plusieurs points communs²⁹⁷.

Enfin, une question se pose : les spectateurs ponctuent-ils certains signaux musicaux comme typiquement arabe parce qu'ils les associent à la musique arabe ou simplement parce qu'ils les ont entendus à plusieurs reprises dans des bandes originales hollywoodiennes lorsque le monde arabe apparaît à l'écran ? Le développement de la globalisation généralisée, évoqué dans la première partie de ce mémoire²⁹⁸, permet aux États-Unis d'accroître leur influence planétaire

²⁹³ Cf. chapitre III.4, p. 113.

²⁹⁴ Cf. chapitre I.3, p. 17.

²⁹⁵ Cf. chapitre II.2.4.1, p. 50.

²⁹⁶ Il fait, en revanche, partie du « Grand Moyen-Orient » que Georges W. Bush et son administration redéfiniront, à l'aube de la seconde guerre du Golfe, en une conception géographique entièrement nouvelle unissant la quasi-totalité du monde arabo-musulman. Cf. Richard LABÉVIERE, « Le Grand Moyen-Orient, une guerre de trente ans... », dans *Sécurité Globale*, n° 11, 2017, p. 11.

²⁹⁷ Cf. chapitre II.3.1.2, p. 62.

²⁹⁸ Cf. chapitre I.3, p. 17.

par la force de leur culture. Ainsi la musique des quatre blockbusters analysés a-t-elle résonné et résonne-t-elle encore dans les oreilles de millions de spectateurs à travers le monde. De ce fait, il est indéniable que les compositeurs hollywoodiens dont la musique est omniprésente, ne serait-ce qu'en Occident, possèdent une influence considérable sur les spectateurs. En outre, les compositeurs qui souhaitent immerger le spectateur dans une atmosphère arabisante se sentent certainement contraints d'employer plusieurs des signaux musicaux usités par leurs prédécesseurs. En effet, à force de les entendre lorsqu'apparaît à l'écran un lieu arabe, un personnage d'origine arabe, ou toute autre référence à la culture arabe, ce sont sans doute ces signaux musicaux que le spectateur ponctue comme typiquement arabes. En définitive, la représentation musicale du monde arabe passe par le recours à un ensemble de signaux musicaux préétablis qu'il apparaît difficile de réformer. Le fait que la majorité des signaux musicaux employés par les compositeurs orientalistes du XIX^e siècle soit encore d'actualité à Hollywood entre 1992 et 2004 en est la preuve.

Finalement, cette première étude entièrement consacrée à la représentation musicale du monde arabe dans les bandes originales hollywoodiennes ouvre la voie à de nombreuses nouvelles pistes de réflexion ou de travail. Premièrement, il serait pertinent d'étendre cette étude à une analyse de bandes originales postérieures à 2004. Cela permettrait éventuellement de trouver de nouveaux signaux musicaux ponctuels par le spectateur comme typiquement arabes ou, à l'inverse, de constater que les compositeurs, après 2004, continuent d'employer les mêmes matériaux sonores pour représenter musicalement le monde arabe. Deuxièmement, ce travail pourrait contribuer à la réalisation d'une synthèse actualisée de la représentation musicale du monde arabe dans les bandes originales à travers le temps, voire de manière plus générale dans les œuvres musicales occidentales. Troisièmement, il apparaîtrait intéressant de comprendre dans quelle mesure les bandes originales hollywoodiennes influencent les musiques arabes dites « du monde » destinées principalement à un public occidental²⁹⁹. Les musiciens arabes emploient-ils également les signaux musicaux ponctuels par le public occidental comme typiquement arabes afin de répondre aux attentes de ce dernier ? Le cas échéant, combien de ces signaux ont été créés par des compositeurs de bandes originales ? Les musiques arabes du monde influencent-elles, à l'inverse, les compositeurs de bandes originales qui souhaitent représenter musicalement le monde arabe ? Enfin, ce travail pourrait s'extraire du cadre

²⁹⁹ Trevor WIGGINS, « Globalisation. L'Afrique occidentale dans le monde ou le monde en Afrique occidentale », dans *Nouveaux enjeux*, vol. IX, 1996, p. 189 et Jean DURING, « Globalisations de l'ère préindustrielle et formatage de l'oreille du monde », dans Jacques BOUËT et Makis SOLOMOS (dir.), *Musique et globalisation. Musicologie, ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 39-68.

purement musical et s'inscrire dans une démarche d'étude ayant pour objet la représentation globale du monde arabe dans la culture et l'imaginaire occidentaux.

Ce travail souligne également les effets de la mondialisation, laquelle est responsable de la création d'une nouvelle culture globale mixant les codes traditionnels de différentes nations, ethnies et territoires. Cette création d'un univers musical arabe fantasmé par les compositeurs hollywoodiens n'est, en réalité, qu'une nouvelle facette de la vague d'orientalisme née en Occident au XVIII^e siècle. La question reste ouverte quant à savoir si cette uniformisation ne risque pas de mener à l'appauvrissement de la culture musicale arabe, connue et appréciée par le grand public occidental seulement dans sa version uniformisée, remaniée et fantasmée.

Bibliographie

1. Sources imprimées

ABOU MRAD, Nidaa, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », dans *La pensée de midi*, vol. XVIII/2, 2009, p. 53-65.

ABROMONT, Claude et DE MONTALEMBERT, Eugène, *Guide de la théorie de la musique*, Paris, Fayard, 2001.

AL FARUQI, Lois Iben, « Ornamentation in Arabian Improvisational Music : A Study of Interrelatedness in the Arts », dans *The World of Music*, vol. XX/1, 1978, p. 17-32.

AL-TAEE, Nasser, *Representations of the Orient in Western Music. Violence and Sensuality*, Farnham, Ashgate, 2010.

BADUEL, Pierre-Robert, « Les médias et la production du réel. L'exemplarité de la seconde guerre du Golfe », dans *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 68-69, 1993, p. 265-274.

BARTOLI, Jean-Pierre, « L'orientalisme dans la musique française du XIX^e siècle : la ponctuation, la seconde augmentée et l'apparition de la modalité dans les procédures exotiques », dans *Revue belge de Musicologie*, vol. LI, 1997, p. 137-170.

BERNSTEIN, Matthew et STUDLAR, Gaylyn (dir.), *Visions of the East. Orientalism in Film*, Londres, I.B. Tauris Publishers, 1997.

BORD, Jean-Paul, « Modélisation du monde arabe », dans *Mappemonde*, vol. X/2, 1995, p. 1-7.

BOUËT, Jacques et SOLOMOS, Makis (dir.), *Musique et globalisation. Musicologie, ethnomusicologie*, Paris, L'Harmattan, 2011.

BRAVO DIAZ, Evelyn, « La perception de la guerre du Golfe au Vénézuéla et en Amérique du sud », dans *Cultures & Conflits*, n° 2, 1991, p. 143-159.

CAPDEPUY, Vincent, « Proche ou Moyen-Orient ? Géohistoire de la notion de Middle East », dans *L'Espace géographique*, t. 37/3, 2008, p. 225-238.

- CHEVRIER, Guylain, « Guerre du Golfe et télévision : un mariage stratégique », dans les *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 86, 1^{er} janvier 2002, p. 63-84.
- CHION, Michel, *La musique au cinéma*, 2^e éd., Paris, Fayard, 2019.
- CLÉBERT, Jean-Paul, *Les Tziganes*, Paris, Éditions Arthaud, 1961.
- COOKE, Mervyn et FORD, Fiona (dir.), *The Cambridge Companion to Film Music*, Cambridge University Press, 2016.
- COUDOUGNAN, Gérard, *Nos ancêtres les pharaons...*, Le Caire, CEDEJ, 1988.
- COUSSERAN, Jean-Claude et HAYEZ, Philippe, *Renseigner les démocraties, renseigner en démocratie*, Paris, Odile Jacob, 2015.
- DAGEN, Philippe et HAMON, Françoise (dir.), *Époque contemporaine. XIX^e – XX^e siècles*, Paris, Flammarion, 2011.
- DANIELSON, Virginia, *The Voice of Egypt. Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*, University of Chicago Press, 2008.
- DEFrance, Yves, « Exotisme et esthétique musicale en France. Approche socio-historique », dans les *Cahiers d'ethnomusicologie*, vol. VII, 1994, p. 191-210.
- DUPUIS, Mauricio, *Jerry Goldsmith. Music Scoring for American Movies*, Vicence, DMG, 2017.
- FARRAR-ROYCE, Janet, « Teaching Violin or Teaching Fiddle ? », dans *American String Teacher*, vol. LII/2, 2002, p. 62-67.
- GABBARD, Krin, *Hotter than That. Trumpet, Jazz, and American Culture*, New York, Faber and Faber, 2008.
- GUT, Serge « L'Échelle à double seconde augmentée : Origines et utilisation dans la musique occidentale », dans *Musurgia*, vol. VII/2, 2000, p. 41-60.
- GUT, Serge, « Le phénomène répétitif chez Maurice Ravel. De l'obsession à l'annihilation incantatoire », dans *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. XXI/1, 1990, p. 29-46.
- HALLIN, Daniel, « Images de guerre à la télévision américaine. Le Vietnam et le Golfe persique », dans *Hermès*, n° 13-14, 1994, p. 121-132.

HASSAN, Schéhérazade Qassim, « Tradition et modernisme. Le cas de la musique arabe au Proche-Orient », dans *L'Homme*, n° 171-172, 2004, p. 353-369.

LABÉVIERE, Richard, « Le Grand Moyen-Orient, une guerre de trente ans... », dans *Sécurité Globale*, n° 11, 2017, p. 9-26.

LOCKE, Ralph P., « Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands : Musical Images of the Middle East », dans *19th-Century Music*, vol. XXII/1, 1998, p. 20-53.

MARCUS, Scott, « The Interface between Theory and Practice: Intonation in Arab Music », dans *Asian Music*, vol. XXIV/2, 1993, p. 39-58.

MARTEL, Frédéric, *Mainstream. Enquête sur la guerre globale de la culture et des médias*, Paris, Flammarion, 2012.

NATTIEZ, Jean-Jacques (dir.), *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. III : *Musiques et cultures*, Paris, Actes Sud, 2005, p. 49.

PADIS, Marc-Olivier, « Le Moyen-Orient après la guerre d'Irak », dans *Esprit*, vol. VI/7, 2003, p. 72-175.

RITZAREV, Marina, « The Augmented Second, Chagall's Silhouettes, and the Six-Pointed Star », dans *Musica Judaica*, vol. XVIII, 2005, p. 43-69.

SAÏD, Edward, *L'orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

SCOTT, Derek B. « Orientalism and Musical Style », dans *The Musical Quarterly*, vol. LXXXII/2, 1998, p. 309-335.

SERRA, Régine, « Japon : l'héritage irakien », dans *Politique étrangère*, n° 1, 2005, p. 177-186.

SHAHEEN, Jack G., *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies A People*, Northampton, Olive Branch Press, 2001.

SIMONELLI, Valentin, *L'orchestre symphonique et la musique de film : entre déclin et renaissances*, mémoire de master en Sciences et technologies, Université d'Aix-Marseille, 2017.

TAGG, Philip, *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-Musos*, New York, Mass Media Music Scholar's Press, 2012.

WIGGINS, Trevor, « Globalisation. L'Afrique occidentale dans le monde ou le monde en Afrique occidentale », dans *Nouveaux enjeux*, vol. IX, 1996, p. 189-200.

WOODROW, Alain, *Information Manipulation*, Paris, Éditions du Félin, 1991.

2. Sources numériques

ANONYME, « Dans un interview à la chaîne CNN M. Saddam Hussein affirme que ses fusées ont une capacité nucléaire, chimique et biologique », dans *Le Monde* [en ligne], disponible sur le site Internet du *Monde* <https://www.lemonde.fr/>, 30 janvier 1991, consulté le 10 août 2021.

ANONYME, « Musicians of the Nile », disponible sur le site Internet de la maison de disque Real World Records <https://realworldrecords.com/>, s. d., consulté le 11 août 2021.

ANONYME, « The Mummy (2CD) », disponible sur le site Internet de la maison de disque Intrada Records <http://store.intrada.com/>, 2018, consulté le 11 août 2021.

ATANASSOV, Vergilij, et al., « Kaval », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

BEASTER-JONES, Jayson, « Globalization », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée en 2013 et mis en ligne en 2014, consulté le 11 août 2021.

James Blades, James HOLLAND et Jeremy MONTAGU, « Tambourine », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

BOYDEN, David D. et al., « Violin », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

BRANDL, Rudolf M., « Bordun », dans *MGG* [en ligne], disponible sur le site Internet du Musik in Geschichte und Gegenwart <https://www.mgg-online.com/>, publié en version imprimée en 1995 et mis en ligne en 2016, consulté le 11 août 2021.

BROXTON, Jonathan, « The Mummy – Jerry Goldsmith », dans *Movie Music UK* [en ligne], 7 mai 1999, disponible sur le site Internet de Movie Music UK <https://moviemusicuk.us/>, consulté le 11 août 2021.

BUC, Nicholas, GOLDING, Dan et POGSON, Andrew, « The Mummy », dans *Art of the Score* [podcast], épisode 32, 31 août 2020, disponible sur le site Internet d'Art of the Score <http://www.artofthescore.com.au/>, consulté le 11 août 2021.

BUC, Nicholas, GOLDING, Dan et POGSON, Andrew, « Gladiator », dans *Art of the Score* [podcast], épisode 17, 4 juin 2018, disponible sur le site Internet d'Art of the Score <http://www.artofthescore.com.au/>, consulté le 11 août 2021.

CLEMMENSEN, Christian, « Hidalgo », dans *Filmtracks* [en ligne], 11 mars 2004 (mis à jour le 8 avril 2009), disponible sur le site Internet de Filmtracks <https://www.filmtracks.com/>, consulté le 11 août 2021.

CLEMMENSEN, Christian, « The Mummy », dans *Filmtracks* [en ligne], 16 mai 1999 (mis à jour le 16 janvier 2019), disponible sur le site Internet de Filmtracks <https://www.filmtracks.com/>, consulté le 11 août 2021.

EARP, Jeremy et JHALLY, Sut, *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies A People* [DVD], Northampton, Media Education Foundation, 2006.

FAKE, Douglass, « The Mummy (2CD) », disponible sur le site Internet de la maison de disque d'Intrada Records <http://store.intrada.com/>, 2018, consulté le 11 août 2021.

FOIL, David, « The Desert Song – Studio Cast Recording 1958 », disponible sur le site Internet de la maison de disque Masterworks Broadway <https://masterworksbroadway.com/>, 2012, consulté le 11 août 2021.

GOLDING, Dan, « "Gladiator" Soundtrack by Hans Zimmer & Lisa Gerrard Turns Twenty », dans *ZoneOut* [en ligne], disponible sur le site Internet de ZoneOut <https://www.zoneout.com/#/>, 2020, consulté le 11 août 2021.

HECKMAN, Don, « Musician John Bilezikjian Dies at 66 ; Master of the Middle Eastern Oud », dans le *Los Angeles Times* [en ligne], disponible sur le site Internet du Los Angeles Time <https://www.latimes.com/>, 27 janvier 2015, consulté le 11 août 2021.

HOREAU, Katia, « 1973 : une dépendance au pétrole nuisible », dans *Le Figaro* [en ligne], disponible sur le site Internet du Figaro <https://www.lefigaro.fr/>, 5 août 2020 (mis à jour le 6 août 2020), consulté le 10 août 2021.

HOVHANNISYAN, Hasmik, « The Duduk : From Village Feasts to Hollywood Movies », disponible sur le site Internet d'*hetq* <https://hetq.am/en>, 10 juillet 2006, consulté le 11 août 2021.

JONES, Sarah, « Jeff Rona », interview de Jeff RONA disponible sur le site Internet d'Auto-Tune <https://www.antarestech.com/>, s. d., consulté le 11 août 2021.

JOYCE, Sandra, KEEGEN, Niall et MORRIS, Roderick Conway, « Bouzouki » dans le *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

KERNFELD, Barry, « Conga », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée en 2002 et mis en ligne en 2003, consulté le 11 août 2021.

KIDSON, Frank et ROOT, Deane L., « Vamp », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

KRISTOBAK, Ryan, « How Arab Music Makes Movie Villains » dans *Culture Trip* [en ligne], 27 octobre 2017, disponible sur le site Internet de Culture Trip <https://theculturetrip.com/>, consulté le 11 août 2021.

LANCE, Ian, « Hans Zimmer and the *Gladiator*. An Interview with the Film Music Composer », dans *Film Music on the Web* [en ligne], disponible sur le site Internet de Film Music on the Web <http://www.musicweb-international.com/film/index.htm>, 2000, consulté le 11 août 2021.

LYSY, Craig, « The Wind and the Lion – Jerry Goldsmith », disponible sur le site Internet de Movie Music UK <https://moviemusicuk.us/>, 4 janvier 2021, consulté le 11 août 2021.

PIRONET, Olivier, « Première guerre du Golfe (1990-1991) », dans *Le Monde diplomatique* [en ligne], disponible sur le site Internet du Monde diplomatique <https://www.monde-diplomatique.fr/>, s. d., consulté le 10 août 2021.

POCHÉ, Christian, « Mijwiz », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

POCHÉ, Christian, SHILOAH, Amnon et WRIGHT, Owen, « Arab music », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

POCHÉ, Christian et SULTANOVA, Razia, « Surnāy », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

POWERS, Harold S. et al., « Mode », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

REMNANT, Mary, « Fiddle », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

RIECKER Ariane, et SCHNEIDER, Dirk, *Hans Zimmer. Der Sound für Hollywood* [DVD], Leipzig, LOOKS Medienproduktionen GmbH, 2011.

SCHNAPPER, Laure, « Ostinato », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

SOUDE, Olivier, « The Mummy (Jerry Goldsmith). La Malédiction en Égypte », dans *UnderScores* [en ligne], 12 novembre 2008, disponible sur le site internet d'UnderScores <http://www.underscores.fr/>, consulté le 11 août 2021.

SOUTHALL, James, « Hidalgo », dans *Movie Wave* [en ligne], s. d., disponible sur le site Internet de Movie Wave <http://www.movie-wave.net/>, consulté le 11 août 2021.

SOUTHALL, James, « The Mummy », dans *Movie Wave* [en ligne], 12 août 2018, disponible sur le site Internet de Movie Wave <http://www.movie-wave.net/>, consulté le 11 août 2021.

SPECTOR, Johanna, et al., « Saz », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

WALKER, Paul M., « Pedal point », dans *Grove Music* [en ligne], disponible sur le site Internet d'Oxford Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/>, publié en version imprimée et mis en ligne en 2001, consulté le 11 août 2021.

Hans Zimmer Breaks Down His Legendary Career, interview de Hans ZIMMER par Vanity Fair, disponible sur le site Internet de *Vanity Fair* <https://www.vanityfair.com/video>, 2018, consulté le 10 août 2021.

Voici comment ont été composées les chansons cultes de Disney, interview d'Alan MENKEN par Konbini, disponible sur le site Internet de YouTube <https://www.youtube.com/>, 2019, consulté le 11 août 2021.

Discographie

En ce qui concerne les bandes originales d'*Aladdin* et de *Gladiator*, plusieurs pistes audio ne sont disponibles sur aucun enregistrement officiel. Pour avoir la possibilité de les écouter, le lecteur devra se diriger vers des enregistrements non officiels. Ces derniers sont, ci-dessous, signalés par un astérisque.

Aladdin (Original Motion Picture Soundtrack), par différents artistes, 1992, 21 titres, 50 min, © 1992 The Walt Disney Company, ® This Compilation ® 1992 Buena Vista Pictures Distribution, Inc.

* *Aladdin Original Motion Picture Soundtrack*, par Alan Menken, 1992, 53 titres, 2 h 19 min, disponible sur le site Internet de YouTube <https://www.youtube.com/>, mis en ligne par DamM012 le 18 septembre 2016, consulté le 11 août 2021.

The Mummy (Ultimate Edition For The Motion Picture Score), par Jerry Goldsmith, 1999, 2 CD, 48 titres, 2 h 00 min, © 1999 Universal Studios.

Gladiator - Music From The Motion Picture, par The Lyndhurst Orchestra, Gavin Greenaway, Hans Zimmer et Lisa Gerrard, 2000, 35 titres, 1 h 57 min, © ® 2000 Universal Classics Group, a Division of UMG Recordings Inc.

* *Gladiator (Complete Score From The Motion Picture)*, par Hans Zimmer, Lisa Gerrard et Klaus Badelt, 2000, 2 CD, 30 titres, 1 h 47, bootleg.

Hidalgo (Complete Motion Picture Score), par James Newton Howard, 2 CD, 2 h 22 min, © Hidalgo, ® MC.

