

# AZUR et ASMAR

## La séquence du repas chez Jenane

Cette séquence 17, très riche, peut permettre d'explorer des pistes pédagogiques diverses du point de vue de la musique, et du son en général :

### 1. Une piste culturelle sur la musique arabe

#### a. Les instruments

On nous donne à entendre, puis à voir, des musiciens très représentatifs du monde arabe (la tradition musicale persane étant différente, y compris du point de vue des instruments utilisés). On pourra évidemment rechercher les équivalents occidentaux (et les familles) de ces instruments, d'autant que l'un d'eux (l'ūd) est l'ascendant du luth, qui lui doit son nom, et connaîtra son heure de gloire en Europe à la Renaissance.



Ces quatre instrumentistes jouent respectivement sur...

<b>une darbouka</b>	<b>un rabāb</b>	<b>un ūd</b>	<b>un nāi (ou ney)</b>
tambours, timbales	vièles, violes, violon et sa famille	luth, mandoline, guitare	flûtes à bec
percussions	cordes frottées	cordes pincées	vents (bois)

On entend d'ailleurs un instrument de cette famille dans la séquence où Azur apprend à danser (7) :



Cela n'est toutefois pas anachronique puisque l'ūd a été introduit en Europe au XIII<sup>ème</sup> siècle et que les décors de la partie « française » du film renvoient clairement à la fin du Moyen Âge.

Les élèves seront invités à repérer les moments où interviennent ces différents instruments dans la pièce (on peut, pour ce faire, associer un groupe à un instrument et lui demander de se déplacer uniquement quand il entend l'instrument en question).

Penchons-nous un peu plus précisément sur ces quatre instruments :

La **darbouka** [CD12-13] est un instrument à percussion (peau) en forme de calice. Sa technique, très raffinée, permet une variété de timbres et une virtuosité extraordinaires. Elle est généralement en terre cuite, souvent très ornementée. Son équivalent iranien est le **zarb** [CD13].

Les principaux sons pouvant être tirés de la darbouka sont désignés sous forme d'onomatopées : « doum », « tak », etc. selon l'endroit de l'instrument frappé, et la manière de le faire.

Les différentes combinaisons de ces sons forment des rythmes qui portent des noms : « sofiyan », « malfouf », « balayi ». Le musicien, à partir d'un rythme donné, crée des variations en ajoutant des ornements autour des sons de base.



Le **rabab** [CD15] est une vièle à deux cordes, dont la forme et la technique varient selon les pays. En Egypte, il a une petite caisse ronde munie d'une pique autour de laquelle on fait tourner l'instrument, tenu verticalement, pour présenter les cordes à l'archet sous le bon angle. Celui qu'on voit dans le film (et ci-contre) renvoie plutôt à la tradition du Maghreb.

L'**ūd** [CD16] vient de l'ancien **barbat** persan, aujourd'hui disparu. C'est l'instrument à cordes pincées le plus répandu dans les pays arabes. Il a conservé jusqu'aujourd'hui la forme que lui emprunta naguère la version européenne : caisse en demi-poire, manche court au chevillier rabattu en arrière. Il est tendu de quatre à six cordes, simples ou doubles.



Le **nai - ou ney** - [CD14] est une flûte oblique ou droite à sept trous, sans embouchure, au son doux et voilé, que l'on retrouve, avec des fonctions et des techniques différentes, dans tout le monde islamique. En Turquie, c'est l'instrument sacré des derviches mawlawîs, dits « tourneurs ». En Iran, c'est un instrument primordial des orchestres classiques. La variété utilisée dans la musique populaire du Maghreb s'appelle **gasba**.

## b. La musique

La musique arabe n'est pas polyphonique (ce que donne d'ailleurs à entendre le morceau illustrant cette séquence). Les instruments mélodiques jouent à l'unisson, ou se cèdent franchement la parole. Les « accompagnements » sont très épurés, souvent réduits à une tenue. Cette musique laisse en revanche une part importante à l'improvisation (cf. soli des divers instruments dans l'extrait), et se fonde sur des modes rythmiques complexes (comme dans la Grèce antique et en Inde) réglant non seulement les durées, mais également les types de percussion (sourd, sec, effleuré, etc.) en relation avec la métrique de la poésie arabe. Certaines « mesures » pouvaient être extrêmement longues, comme le *fath* syrien à 176 temps !

Du point de vue harmonique, les musiques orientales dans leur ensemble offrent une immense variété de modes, généralement inconnus dans la musique occidentale. Mais une gamme est particulièrement associée à l'idée d'Orient dans la musique occidentale. En vérité, cette gamme, qualifiée d'« orientale », n'est qu'un mode stylisé adapté à la musique occidentale. En effet, les modes de la vraie musique orientale se structurent sur une échelle en quarts de tons. Elle ne pourrait donc être jouée sur des instruments occidentaux accordés en fonction d'autres systèmes harmoniques.

Toujours est-il que c'est cette échelle qui fut le plus largement employée dans la musique classique et la musique de film pour évoquer l'Orient :



Intervalles :

1/2 ton - 3/2 tons - 1/2 ton - 1 ton - 1/2 ton - 3/2 tons - 1/2 ton

Dans la pièce qui nous intéresse, elle est déclinée à partir du sol :



### Le temps

Pour se familiariser avec cette musique [CD39], on pourra travailler avec des élèves de cycle II sur des éléments relatifs au temps : une de ses caractéristiques est l'alternance entre des séquences très rythmiques avec, par contraste, des séquences non mesurées (où la pulsation n'est pas perceptible). On en a un excellent exemple dans ce passage. On pourra ainsi demander aux élèves d'adopter un déplacement sur le morceau, et on observera leur réaction aux moments (de 0'50'' à 0'58'', puis de 1'06'' à 1'45'') où aucune pulsation ne peut être perçue.

Par opposition, dans le passage où les servantes apportent le repas, on pourra marquer les temps forts par une percussion corporelle (sur la poitrine, par exemple :  $\text{mp}$  – doum – ), en ajouter ensuite une autre sur les temps faibles (sur la cuisse, par exemple :  $\text{♩}$  – tak – ), voire enrichir cette pulsation pour créer des rythmes :



1 : (seulement les temps forts)



doum                      doum

CD41

2 : (temps forts et temps faibles)



doum    tak            doum    tak

CD42-43

3 :



doum    tak    doum doum    tak

CD44-45

4 :



doum    tak    doum    doum    tak

CD46-47

5 :



doum    tak    tak    doum    tak

CD48-49

### La forme

De la même manière, pour appréhender les caractéristiques harmoniques de cette musique, on pourra essayer de chanter certains thèmes apparaissant dans l'extrait (parfois dans une autre tonalité) :

1<sup>er</sup> et 2<sup>ème</sup> thèmes : naï + rabāb (puis ūd) – transposés à la tierce inférieure – :



Système de questions (rabāb) / réponses (naï + ūd) – transposé à la tierce inférieure – :



Unisson accompagnant la «danse» des servantes (passage utilisé pour le travail rythmique) – transposé à la tierce inférieure :



Thème plus menaçant (naï & rabāb, conclusion à l'ūd) marquant l'arrivée d'Asmar – dans la tonalité d'origine – :



Dernier thème accompagnant le dialogue entre Asmar et sa mère – dans la tonalité d'origine – :



## 2. Une piste relative aux liens musique / image dans le cinéma :

### a. Les différentes composantes du son

Il sera possible, avec les élèves, de répertorier tous les éléments sonores perceptibles dans cette séquence [CD38]. Ceux-ci sont de trois ordres :

- la musique (cf. ci-dessus) : les instruments que l'on voit à l'écran, mais également une autre percussion (sistre, crécelle), probablement.
- les dialogues (voix parlées)
- les bruits.

Pour aller au-delà d'une simple liste, on pourra s'interroger sur la façon dont ils s'organisent dans l'extrait.

On remarquera d'emblée que la musique est présente sur toute la durée de l'extrait, sauf au tout début et à la toute fin : d'un geste, Jenane fait en effet cesser les instruments (conclusion de l'ūd). Mais qu'en est-il des éléments non-musicaux ?

Pour qu'ils soient tous perçus, on est obligé, lors du mixage, de faire varier leur intensité (volume) respective. C'est ainsi que le niveau de la musique baisse sensiblement lorsque le spectateur doit entendre parler les protagonistes. De même, on recherche un équilibre entre musique et bruitages. La structure de la musique elle-même peut permettre de mettre en avant certains éléments bruités : ainsi, de 0'49'' à 0'56'', le dialogue entre l'ūd et la naï, beaucoup plus « feutré », permet d'entendre à nouveau les bruits de l'environnement. De la même manière, de 1'25'' à 1'34'', une transition s'opère tant du point de vue...

- de l'image (quatre plans sur des éléments de décor),
- de la musique (nouveau dialogue – improvisé ? – à l'ūd et à la naï ),
- des bruitages (nouvelle apparition des bruits du jardin auxquels s'ajoutent les battements d'ailes et les roucoulements des colombes), que...
- des dialogues : Azur évoque Asmar, qui va bientôt faire son entrée.

Par ailleurs, le mixage audio doit s'adapter au point de vue dont l'image rend compte. Lorsqu'un gros plan met en valeur l'aiguière ou la thèière, le ruissellement du liquide est également au premier plan sur le plan sonore.

Il sera assez simple de reproduire ces effets avec des élèves jeunes : en enregistrant (ou en ménageant un groupe d'auditeurs) une superposition de bruits (voix, percussions corporelles...) produits par différents groupes. Ces groupes seront invités à se déplacer (plus ou moins près des auditeurs ou du micro) ou à faire varier l'intensité de leur son. On constatera que ces sons peuvent se « couvrir » les uns les autres, ou, au contraire, être tous perceptibles en même temps.

### b. L'utilisation du son

Cette séquence sera également l'occasion, pour les élèves, de se poser une question importante : d'où vient le son au cinéma ?

Certes, nous sommes ici dans le cas particulier du cinéma d'animation... Il est donc bien sûr exclu que le son ait été « capté » en direct au moment de la prise de vue. Il



faut néanmoins savoir que même dans le cas d'un film (au sens strict), les bruitages et la musique sont aujourd'hui toujours reproduits et ajoutés au moment du montage (ce que l'on appelle la « post-synchronisation »).

Quand Azur découvre, émerveillé, le jardin de Jenane (copie conforme de la fameuse cour des lions de l'Alhambra de Grenade), on n'entend d'abord que des chants d'oiseaux. Le plan est fixe.

Puis une musique résonne, semblant déclencher un travelling (ou un zoom) arrière (ces deux termes, dans un dessin animé, sont interchangeables) :



Et ce n'est qu'au terme de celui-ci que l'on découvre la source du son : des musiciens, d'abord aperçus de dos, puis, après un champ-contrechamp, de face :



Le réalisateur use ici d'un double effet de surprise : au début, le spectateur ne voit qu'Azur et Jenane et ne perçoit que les chants d'oiseaux ; il ne comprend pas encore l'émerveillement du jeune homme. Mais à l'élargissement du champ qui embrasse progressivement tout ce magnifique jardin s'ajoute une musique étonnante, encore jamais entendue dans le film.

Par ailleurs, le spectateur perçoit d'abord cette musique comme « **off** » (c'est-à-dire n'appartenant pas à l'histoire racontée) avant de réaliser que ceux qui la jouent sont bien présents, dans le jardin (qu'elle est « **in** »). Il réalise alors qu'elle n'était que « **hors-champ** » (elle appartenait à l'histoire, mais la source n'en était pas visible)\*.

L'entrée des musiciens dans le champ ajoute encore à la magnificence des lieux (richesse du décor entourant les instrumentistes, de leurs vêtements et parures, de l'ornementation de leurs instruments... et de leur musique !)

\*On trouve ce procédé dans d'autres films de la sélection « Ecole & cinéma » :

- « L'éléphant et la baleine » in « Petites z'escapades ». Quand la baleine rejoint la mer, on entend un rock que l'on perçoit d'abord comme « off ». On s'aperçoit ensuite que cette musique est en fait jouée par un groupe qui se produit sur la plage.
- « Goshu le violoncelliste ». Un extrait de la symphonie pastorale de Beethoven accompagne une scène d'orage. Petit à petit, la caméra nous emmène jusqu'à un bâtiment à l'intérieur duquel des musiciens sont en train de répéter cette œuvre...