

AZUR et ASMAR

Biographie de Gabriel YARED



Gabriel Yared est né au Liban le 7 octobre 1949 où il a vécu jusqu'à l'âge de 18 ans. De 4 à 14 ans, l'essentiel de sa vie s'est passé au pensionnat chez les Jésuites à Beyrouth. Parallèlement à sa scolarité, il y travaille la musique en solitaire, s'exerçant sur l'orgue de l'école et déchiffrant le répertoire grâce à la bibliothèque musicale des Jésuites. Il est d'abord un enfant fasciné par ce qu'il entend et très vite résolu à comprendre l'écriture musicale. Engagement aussitôt passionné et exclusif : il utilise le moindre moment de loisirs pour enrichir ses connaissances. Ainsi, dès sa plus tendre enfance, les notes de musique et le solfège deviennent pour lui un alphabet aussi naturel que l'abécédaire et c'est à la lecture des œuvres classiques qu'il poursuit et nourrit sa quête de musique.

S'il a bénéficié, tardivement, d'un enseignement plus académique au contact de grands maîtres, il reste profondément un autodidacte fervent, toujours à la recherche d'un idéal musical ouvert à toutes les musiques.

Depuis 1980 il consacre l'essentiel de son activité à la composition de musiques de films - plus de soixante dix à ce jour - dont plusieurs lui ont valu de prestigieuses récompenses. En 1997 sa notoriété s'impose au niveau international : il obtient, entre autres, un Oscar, un Golden Globe, un Grammy Award pour la musique du film *Le Patient Anglais* d'Anthony Minghella.

Mais il compose aussi pour la danse : à leur tour, plusieurs chorégraphes (C. Carlson, Roland Petit...) lui ont confié l'écriture de la musique de leur ballet.

La passion de la Musique

Pour répondre à mon empressement à toucher les instruments, mon père m'a confié dès l'âge de 7 ans à un professeur d'accordéon. Deux ans plus tard, estimant ne plus rien avoir à m'apprendre, ce professeur a arrêté ses cours. A neuf ans, j'ai commencé à suivre des leçons de solfège et de piano une demi-heure par semaine. Mon professeur considérait que je n'avais aucun avenir musical. Effectivement, je n'étais pas un très bon pianiste ! Ce qui m'intéressait, lorsque je travaillais le piano, c'était de déchiffrer. Au lieu de préparer la leçon qui m'avait été donnée, je préférais me promener dans toutes les autres pages du livre de musique pour y apprendre à déchiffrer. J'y consacrais également l'essentiel du temps de mes récréations. J'ai ainsi vite compris que je ne serais pas un interprète, mais un compositeur, qui en savait suffisamment sur les instruments pour pouvoir écrire de la musique.

J'ai donc suivi cet enseignement jusqu'à la mort de mon professeur. J'avais 14 ans et, comme il était organiste de l'université Saint Joseph, j'ai alors pris sa place et j'ai travaillé l'orgue tout seul. Dans la grande bibliothèque musicale des Jésuites, j'ai pu déchiffrer toute l'œuvre pour orgue de Bach ainsi que celles de Buxtehude, Pachelbel, Schumann, Liszt, Duruflé, Messiaen, Jean Langlais, Charles-Marie Widor, César Franck... Ces travaux solitaires m'ont permis d'apprendre l'écriture. A 14 ans, j'ai composé une valse pour piano.

Au sortir de l'école, comme mes parents n'envisageaient pas que je fasse carrière dans la musique, j'ai dû, après ma classe de philo en français et en arabe, m'engager dans des études de droit. J'ai donc appris l'arabe et je dois dire que pratiquer deux langues qui s'écrivent, l'une de gauche à droite, l'autre de droite à gauche, développe une certaine dextérité pour l'écriture musicale ! Mon environnement musical était plutôt faible. La seule musique que nous entendions alors était celle de l'ORTF, essentiellement de la variété française. Je n'aimais pas trop la musique orientale qui me donnait le cafard. Cette musique, je ne l'ai découverte que plus tard, en France, grâce à un livre : "La conférence de 1932" qui présentait tous les modes orientaux, tous les rythmes possibles, tous les ragas... Au Liban, il n'était pas facile de se procurer des partitions. Heureusement, mon père m'en rapportait parfois de ses voyages. Je ne connaissais ni Prokofiev, ni Bartok, je connaissais à peine Debussy et Ravel. J'ai malgré tout pu composer un chœur à voix mixtes sur un poème de Paul Valéry en 1966 et un trio pour piano, violon et violoncelle en 1968. J'écoutais Les Beatles, Stevie

Wonder, Marvin Gaye. Je continuais à travailler l'orgue à l'église de l'université Saint Joseph et j'ai donné deux concerts.

Je n'ai donc pas reçu de véritable éducation musicale au sens académique du terme. Lorsque je suis arrivé en France, en 1969, j'ai pu assister en auditeur libre aux cours d'Henri Dutilleux et de Maurice Ohanna à l'Ecole Normale de Musique. Dutilleux était étonné du travail que je pouvais faire sans avoir rien appris et il m'encouragea à apprendre les règles de l'écriture musicale. Ce n'est que plus tard, en 1979, alors que j'étais devenu un orchestrateur de variétés à la mode, que j'ai marqué une pause afin de prendre des cours de contrepoint et de fugue avec Julien Falk, ancien professeur au Conservatoire de Paris...

Les premiers pas vers une carrière professionnelle

A la fin de l'année universitaire 1971, je suis parti chez mon oncle au Brésil. J'y partais pour quinze jours et j'y suis resté 18 mois ! A la demande du président de la Fédération mondiale des festivals de musique légère, Augusto Marzagao, j'ai écrit une chanson pour représenter le Liban au Festival de Rio, au "Maracanazinho".

Une extinction de voix m'a empêché de chanter moi-même ; c'est Gwen Owens qui m'a remplacé et qui a obtenu le premier prix ! Au Festival de Vina del Mar, au Chili, j'ai obtenu le 3e prix... Je me suis aussitôt senti en harmonie avec ce pays. Avant de partir j'avais déjà composé des bossa - nova. Au bout d'un mois, je parlais le portugais comme un carioca. J'ai aussitôt ressenti le bonheur de vivre la musique, de la faire, de l'apprendre au contact de grands compositeurs comme Don Salvador, Ivan Lins, Jorge Bem, Edu Lobo, Ellis Regina. J'ai alors eu un grand désir de m'établir et de m'enraciner.

J'avais un petit orchestre de 6 musiciens et je jouais tous les soirs dans la boîte de nuit la plus connue d'Ipanema, le "Number One", ce que j'avais composé dans la journée.

J'ai donné un concert avec un quatuor de saxos mené par Paulo Moura à la salle Cecilia Meres. Enfin j'ai fait un album en qualité d'orchestrateur pour Ivan Lins. J'ai beaucoup appris au Brésil et son influence demeure présente dans mes partitions comme "37°2" ou dans les chansons que j'ai écrites pour Michel Jonasz ou Françoise Hardy.

Au Brésil, j'ai aimé le rythme, la finesse harmonique, l'originalité de la ligne mélodique dans les chansons. Si le Liban est le pays du brassage de cultures différentes, le Brésil est l'exemple de la réussite d'un métissage culturel entre les Africains, les Portugais, les Allemands.

La confirmation professionnelle

Alors que j'avais fait ma demande de "carta della nove", (l'équivalent de la Green Card américaine), j'ai dit à mes amis que je partais quelques jours au Liban pour dire au revoir à mes parents avant de m'installer durablement au Brésil.

Mais je suis repassé par Paris et j'y suis resté ! J'ai vécu chez les frères Costa, Georges et Michel. Ensemble, nous nous sommes lancés dans la chanson et pour la première fois, j'ai orchestré pour cordes, cuivres et chœur. Pour soutenir mes amis, j'ai tout écrit, y compris la batterie, la basse, les percussions. Les musiciens du studio d'enregistrement ont apprécié mon travail et ils ont vanté mes qualités d'orchestrateur autour d'eux. Malheureusement, on n'a alors retenu que ces capacités et passé sous silence mon travail de compositeur !

Ca a été le début d'une longue série d'orchestrations, à raison de deux ou trois par jour, environ 3000 en six ans ! Après l'aventure Costa-Yared-Costa, j'ai travaillé pour Johnny Halliday et Sylvie Vartan, Enrico Macias, Charles Aznavour, Gilbert Bécaud. De 1974 à 1980, cela m'a apporté la possibilité d'écrire, d'apprendre, de risquer, d'essayer des combinaisons orchestrales et rythmiques. Et, avec tout l'argent que j'ai gagné, j'ai enfin pu m'acheter toutes les partitions classiques que je souhaitais et continuer à travailler.

Pour ne pas devenir prisonnier de l'orchestration, à partir de 1976, j'ai décidé de me consacrer aussi à la composition de chansons. J'ai commencé à travailler avec Françoise Hardy pour qui j'ai entièrement "produit" l'album "Star" : orchestration, direction des rythmiques, des voix, pochette, ordre des chansons, mixage, etc. J'ai continué avec Michel Jonasz, Michel Fugain, Mina. Je

pouvais ainsi sortir de l'orchestration et élargir mon travail à la composition, à la direction d'artiste et à la production en général. J'ai dans le même temps beaucoup travaillé pour la publicité, pour les jingles radio et télé. J'ai été, entre autres, en 1980 et encore jusqu'à maintenant, le créateur du jingle du journal de TF1. J'ai même produit un disque en tant que chanteur. Je n'ai pas poursuivi dans cette voie, mais chanter a toujours été pour moi naturel. Quand je compose, je chante. Le chant constitue une sorte de définition instinctive de la forme mélodique.

L'écriture pour le cinéma et la danse

Rien ne me préparait à devenir un compositeur de musique pour films. Je ne suis pas un homme d'images, je ne suis pas cinéophile, je ne vais pas au cinéma. Je suis très myope et pour cela j'ai du mal à supporter l'omniprésence de l'image à l'écran ! En tant que compositeur, je suis plutôt introverti. C'est à l'intérieur de moi que je trouve vraiment les images, suggérées, inspirées par les mots et par la magie de la mémoire ! J'ai malgré tout cela composé en 1975 la musique du film du réalisateur belge Samy Pavel : "Mis O Ginie ou les hommes fleurs".

Mais ma première vraie expérience c'est "Sauve qui peut la vie" de Jean-Luc Godard en 1979. Comme je travaillais pour Françoise Hardy, Jacques Dutronc connaissait et aimait beaucoup notre travail. Sollicité en tant qu'acteur par Jean-Luc Godard, il a parlé de moi au cinéaste qui cherchait un musicien classique afin de faire des variations sur un thème donné. J'ai rencontré Godard. Il m'a à peine parlé de son film mais plutôt de la Gioconda, un opéra de Ponchielli (fin du XIX^e siècle italien) où il avait repéré quatre mesures. Il voulait que je les retrouve, que je les réorchestre et que je varie sur elles durant tout le film. Moi qui en avais assez de l'orchestration, j'ai décliné son offre et je lui ai proposé d'acheter le guide du show business où il pourrait trouver un orchestrateur !

Et bizarrement il a beaucoup aimé notre conversation, il me l'a écrit et on s'est revu. Là encore, il n'a pas vraiment voulu me donner les éléments du film et j'ai écrit la musique à partir de ce qu'il m'a dit, sans avoir vu une seule image. Cette première expérience est très importante pour moi parce qu'elle répondait à mon approche de l'écriture et la justifiait. Le non dit, ce qui n'est pas encore incarné, filmé, fini, sont des éléments très importants pour stimuler l'imaginaire.

Pour moi c'est une attitude saine et très naturelle qui favorise la liberté de création et d'imagination, de ne pas avoir trop d'éléments, de ne pas être entouré d'images. De 1979 jusqu'en 1993, j'ai maintenu ces principes avec une certaine rigidité : je ne travaillais qu'avant et pendant le tournage mais rarement après. Ensuite, j'ai fait preuve d'une certaine souplesse en décidant de travailler avant l'image et après l'image. Ca a commencé avec "L'Amant" de Jean-Jacques Annaud et encore beaucoup plus précisément avec le "Patient Anglais" d'Anthony Minghella ou actuellement avec "Troy" de Wolfgang Petersen. Je n'ai pas de système, de méthode figée.

Le travail varie suivant les sujets, suivant les individus que je rencontre. Mais ce qui importe toujours pour moi, c'est la lecture du scénario, les rapports avec le réalisateur et, petit à petit, avec le monteur, le mixeur... Même avec cette plus grande souplesse, je conserve une grande rigueur dans la démarche de composition, dans la recherche thématique, contrapunctique, harmonique.

C'est également le cas, lorsque qu'un chorégraphe me demande d'écrire la musique de son ballet. Je lis le "livret" et m'imprègne de l'esprit de l'œuvre afin de restituer avant tout un univers. Viendront ensuite s'inscrire les tableaux souhaités par le chorégraphe, avec les durées approximatives des scènes et des indications de climat d'époque ou de styles de danses telles que : brisé-haché, brillant, valse-hésitation, etc... La liberté d'écriture et d'imagination prend ici une grande dimension. C'est après au chorégraphe d'évoluer sur la partition
J'aimerais, bien sûr, avoir un jour la possibilité d'écrire un opéra...

In http://www.gabrielyared.com/pdf/biographie_FR.pdf

Je suis très intéressé par l'animation même si l'écriture de ces partitions se fait au plan près, ce qui est contraire à mes habitudes : je travaille sur un scénario, sur les intentions du réalisateur, et j'adapte mon travail à l'image. Pour Azur et Asmar, ça a été différent, le processus d'écriture a duré un an et demi avec des allers-retours avec Michel Ocelot. Il a fallu d'abord composer la berceuse qui était le thème principal du film et petit à petit, pendant que les animateurs travaillaient, j'ai fourni des maquettes, pendant six mois, et le film a été animé en fonction de la musique. Au départ il ne voulait que vingt minutes de musique, parce qu'il n'avait pas complètement confiance en la musique de film en général, et aussi parce qu'il pense comme moi qu'une image très belle est éloquente par elle-même, même sans musique. Mais au fur et à mesure j'ai réussi à le séduire et la musique s'est imposée, aussi bien dans le détail que dans le thème.

J'ai sorti... une série de six albums dont un, les Orientales, reprend des musiques qui dans les années 82-83 procédaient déjà de tous ces mélanges qu'on qualifie aujourd'hui de World Music. Dans « Hanna K », je mélangeais un orchestre symphonique avec des instruments ethniques arabes. Dans « l'Invitation au Voyage », également, avec une trompette en quart de tons. J'ai toujours aimé les mélanges, je suis né dans un pays où l'on est très sensible à tout ce que vient d'ailleurs. J'ai une culture plus ou moins classique, en grande partie autodidacte, et j'ai toujours aimé les instruments traditionnels mélangés à l'orchestre symphonique. Ce n'est pas une nouveauté dans mon travail. Là il fallait trouver un mariage harmonieux entre la musique arabo-andalouse et l'orchestre classique.

La berceuse que j'ai écrite pour commencer a déclenché toute la musique de film.

Souad Massi... est talentueuse, géniale et adorable ! J'ai composé d'abord la berceuse et nous l'avons adaptée pour en faire une chanson que nous avons co-signée. Elle a écrit le texte avec Michel. Nous avons travaillé ensemble pendant une semaine. Elle a vraiment participé à l'écriture de ce morceau.

Extraits d'un entretien de Gabriel Yared avec Damien Deshayes pour Resmusica.

B.O. de AZUR et ASMAR

Azur et Asmar, bien loin des poncifs que l'on peut trouver dans les dessins animés de Walt Disney, traduit une véritable joie de « composer », avec l'extrême exigence d'écriture qui a fait connaître Gabriel Yared au monde entier.

Bien que la majeure partie de cette bande originale soit fondée sur un thème exposé au début par la chanteuse berbère Souad Massi (« *La Chanson d'Azur et Asmar* »), que l'on retrouve notamment chantée par des chœurs dans « *Un Chœur d'Enfants* », aucune plage ne se ressemble, chacune apporte son lot de surprises, comme dans un rêve perpétuel.

Dans le « *Lion Ecarlate* », la musique explose on ne sait comment, rappelant les plus belles partitions de John Barry ou Joe Hisashi.

Dans la « *Berceuse* », c'est le compositeur qui chante. A l'instar de Dario Marianelli qui a fait la même chose dans *Brothers Grimm*, on entend des bouts de la berceuse de Brahms dans « *Les temps futurs* », morceau par ailleurs sublimement orchestré.

Dans le « *Le Vilain Pays* », une sonorité bien connue des auditeurs des premières musiques de Yared se fait entendre brièvement.

Biographie de Souad MASSI



Découverte en France avec le festival Femmes d'Alger et son album Raoui (2001), la chanteuse Souad Massi compose une musique, certes proche de ses racines, mais qui s'enrichit de ses affinités pour le folk, le rock, la musique arabo-andalouse, le flamenco ou la musique africaine et classique. Son album Deb a obtenu un vif succès en 2003.

Souad Massi naît le 23 août 1972 à Alger, dans une famille de mélomanes et de musiciens. Elle grandit ainsi aux sons de musiques traditionnelles comme El Hachemi Guerouabi, jazz, rock... En parallèle de ses études d'urbanisme, elle apprend la guitare à l'Ecole des beaux arts de la ville en suivant un cursus classique et en s'initiant aux musiques arabo-andalouses. Elle est attirée également par l'univers de la musique country d'Emmylou Harris, de Kenny Rogers ainsi que Stevie Wonder.

Après quelques expériences avec un groupe de flamenco, elle intègre à la guitare un groupe de hard-rock, nommé Atakor, à la fin des années 1990, tout en composant ses propres chansons qui mêlent la country ou le flamenco, celles-ci trouvant peu à peu son public.

Tout s'accélère lorsqu'elle est invitée à se produire à Paris, lors du festival Femmes d'Algérie au Cabaret Sauvage en 1999. Un enregistrement de sa prestation arrive aux oreilles du directeur artistique du label Island qui l'engage immédiatement. De là sortira l'album Raoui (2001) qui tient toutes ses promesses : subtils mélanges des styles, voix ensorcelante... il conquiert public et institutions (Prix de la Francophonie et Prix de la chanson étrangère de l'Académie Charles Cros).

Aux premières parties de concerts qu'elle assure, comme celles de l'Orchestre National de Barbès, Geoffrey Oryema, ou Idir à l'Olympia, s'ajoutent des duos avec Florent Pagny, Marc Lavoine et Ismaël Lô, asseyant un peu plus sa popularité.

Le deuxième album, Deb (décembre 2003), est suivi d'une tournée qui la mène de l'Olympia à l'Espagne en passant par les Etats-Unis, l'Australie... Il sera nominé aux Victoires de la musique 2004. Un premier essai transformé par l'album suivant, lors de celles de 2006. Imprégné de nostalgie de son pays et de mélanges des styles encore plus riche, Mesk Elil (2005) s'enrichit des collaborations de Salif Keïta, Manu Katché ou Mino Cinelu.

Après avoir composé la musique du Film Mauvaise Foi (2006) de Roschdy ZEM qui réunit Jean-Pierre Cassel, Pascal Elbé et Cécile de France, elle participe à la bande originale du Film d'animation Azur et Asmar (2006) de Michel Ocelot.

Pour son album suivant, Live Acoustique 2007, Souad Massi offre au public du Théâtre de La Coupole de Saint-Louis une sorte de rétrospective des albums précédents.

In Copyright 2010 Music Story Sophie Lespiaux

Elle termine actuellement son quatrième album, dont la date de sortie est prévue pour l'automne. Celui-ci marquera une évolution supplémentaire dans sa carrière et ses choix artistiques. Réalisé en collaboration avec Michel Francoise et Francis Cabrel, ce prochain album réserverait de jolies surprises.

« Je m'inspire toujours de ce que j'ai gardé en moi, de mon vécu. Mais avec le phénomène de l'exil, j'ai beaucoup écrit sur la nostalgie. Comme j'ai un peu de recul par rapport à ce qui se passe en Algérie, j'ai écrit des chansons sur la liberté et l'espoir » (Souad Massi).