

Séquences

Trames musicales

François Vallerand

Number 129, April 1987

URI: id.erudit.org/iderudit/50712ac

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (print)
1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vallerand, F. (1987). Trames musicales. *Séquences*, (129), 4–5.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1987

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online. [<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>]



This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research. www.erudit.org

MIKLÓS RÓZSA A 80 ANS

Dans mes vagabondages musicaux au sein de mon imposante collection d'enregistrements de musique de film, il est un compositeur auquel je reviens toujours comme à une bonne adresse, chez un ami de longue date: Miklós Rózsa. En fait, je lui dois beaucoup, ne serait-ce que cet amour que je porte à la musique de cinéma depuis ma tendre enfance après que mon père m'eut emmené voir, en 1953, *Knights of the Round Table*. À une époque où la télévision commençait à peine, ce film en scope-couleur fit sur moi une impression indélébile qui fut grandement accentuée par la grandiose et émouvante partition musicale de Miklós Rózsa. Cette émotion fut confirmée, quelques années plus tard, lors de la ressortie de *Quo Vadis*, et surtout le choc que fut pour moi la première audition de *Ben-Hur*, en 1959. Je suis fier de dire que Miklós Rózsa est l'un des piliers de ma modeste culture de mélomane, et qu'il contribua fortement à me faire découvrir et surtout apprécier la musique de film. Miklós Rózsa a accompli ce dont peu de ses collègues peuvent s'enorgueillir: parallèlement à une carrière féconde de musicien de cinéma qui a produit d'innombrables chefs-d'œuvre absolus du genre, il a maintenu une constante activité dans le domaine de la musique pure. Et nulle part sa musique de film ne cède-t-elle en qualité à sa musique de concert. Pour cette double vie, (« Double Life » est incidemment le titre de

ses mémoires), le nom de Miklós Rózsa a déjà trouvé sa place sur la liste des grands compositeurs du XXe siècle aux côtés de ceux de Stravinsky, Bartók, Debussy, Ravel, Prokofiev, Sibelius, Chostakovitch, Vaughan Williams, Honegger...

Le musicien

Né le 18 avril 1907 à Budapest, Miklós Rózsa se destinait à une carrière de chimiste. Mais le goût de la musique, qui lui fut inculqué dès son jeune âge par sa mère, une musicienne accomplie, fut plus fort que la volonté de son père, un riche industriel, qui voulait en faire un homme de sciences utile à ses entreprises. Rien pourtant ne disposait Rózsa, formé solidement à l'école de la musique post-romantique allemande au Conservatoire de Leipzig, dont il sortit avec un doctorat en musique, à devenir le plus grand musicien que le cinéma ait connu. Arrivé à Paris en 1932, il jugeait cette forme musicale avec les mêmes dédain et méfiance habituels que lui portaient les milieux musicaux sérieux. Déjà célèbre à cette époque avec un catalogue d'œuvres fort remarquables, Rózsa, tout en participant activement à la vie musicale de la capitale française, se liant notamment d'amitié avec les membres du Groupe des Six, éprouvait des difficultés à gagner sa vie. Interrogeant, un jour, son ami Arthur Honegger sur ses moyens de subsistance, celui-ci lui déclara faire de la musique de film. « Quoi? Des fox-trots! » lui demanda Rózsa, à la fois surpris et horrifié. Honegger lui conseilla alors d'aller voir *Les*

Misérables (1934) de Raymond Bernard dont il venait de composer la partition. Ce fut, pour le jeune compositeur hongrois, une révélation: ainsi, on pouvait faire de la vraie musique de qualité au cinéma et, ce qui n'était pas négligeable, gagner honnêtement sa vie de son art. Sa chance de composer pour le cinéma lui fut offerte, quelques années plus tard en 1936, par le grand réalisateur Jacques Feyder qui devait alors réaliser un film à Londres pour le compte d'Alexandre Korda: ce fut *Knight Without Armour* avec Marlène Dietrich et Robert Donat. Ce film allait être le prélude à une carrière prolifique de près de cinquante ans et plus d'une centaine de partitions de films. D'emblée, la fougue et le lyrisme romantique de cette partition, aux mélodies assurées et à l'orchestration chatoyante, établirent Miklós Rózsa comme l'une des voix les plus marquantes du cinéma anglo-saxon.

En route pour Hollywood

Les frères Korda, Alexandre, Zoltán et Vincent devinrent immédiatement les amis de leur jeune compatriote. Le reste appartient, comme on dit, à l'histoire. Rózsa composa, pour les films des Korda, des partitions



enlevées et colorées: *The Four Feathers* (1939), *The Thief of Bagdad* (1940), *That Hamilton Woman*, *Lydia* (1941) et *The Jungle Book* (1942) proviennent de cette période féconde qui vit la musique de Rózsa atteindre des sommets d'un lyrisme rarement égalé jusque-là au cinéma. À elles seules, ces quatre partitions suffiraient amplement à justifier la gloire de leur compositeur. Interrompue par le déclenchement des hostilités en 1940, la production de *The Thief of Bagdad* fut transférée aux États-Unis et Rózsa se retrouva à

Hollywood. Dès lors, la carrière de Rózsa se trouvait toute tracée dans les grands studios de cinéma. Chez Paramount d'abord, après que Korda fut rentré en Angleterre en 1943, puis chez Universal, avant d'entreprendre, en 1949, une longue collaboration de douze ans et 35 films avec le service musical le plus prestigieux de l'après-guerre, celui de Metro-Goldwyn-Mayer.

Quatre périodes

Il est remarquable de constater que ces collaborations correspondent en gros aux quatre périodes stylistiques dont Rózsa aime rappeler qu'il fut presque la victime, plus par la volonté des dirigeants des studios très portés à cataloguer les gens dans un genre, que par goût personnel. Après une période vouée aux « fantaisies orientales », le musicien se vit attribuer les premiers drames psychologiques réalistes qui innovèrent le genre du film noir. *Double Indemnity* (1944) et



The Lost Weekend (1945) de Billy Wilder, *Spellbound* (1945) d'Alfred Hitchcock, *The Strange Loves of Martha Ivers* (1946) de Lewis Milestone et *A Double Life* (1946) de George Cukor, appartiennent à cette époque. Les milieux musicaux bien pensants d'Hollywood, élevés dans le culte de la « jolie mélodie », furent réticents et choqués par les dissonances et la violence musicale que Rózsa voulut insuffler à ces films. « C'est de la musique pour Carnegie Hall! », lui a-t-on dit alors à propos de la musique de *A Double Life*. Rózsa prit le mot pour un compliment, feignant d'ignorer l'insultante crétinerie de son interlocuteur, le directeur musical du studio! « À des personnages dissonants, il fallait une musique dissonante », précisa-t-il. Et il remporta son deuxième Oscar pour cette partition. Plus dure encore allait être la musique des films de

gangsters comme *The Killers* (1946) de Robert Siodmark, *Brute Force* (1947) ou *The Naked City* (1948) de Jules Dassin qui allaient être caractéristiques de sa troisième phase créatrice. Ici, pas de concession aux goûts sirupeux de certains « executives » analphabètes prétendument musiciens ou mélomanes: la musique crie et hurle, les rythmes sont cassants, l'effet incisif. De toute la musique de film de Miklós Rózsa, ces partitions sont celles qui se rapprochent le plus de la musique de concert du compositeur, celles qui, en définitive, lui sont les plus personnelles. Chez M.G.M., Miklós Rózsa se verra confier les drames en costumes, les épopées historiques et les grands drames bibliques auxquels il deviendra étroitement associé. De *Madame Bovary* (1949) de Vincente Minnelli à *The Power* (1968) de Byron Haskin, en passant par *Ivanhoe* (1952) et *Knights of the Round Table* (1953) de Richard Thorpe, *Plymouth Adventure* (1952) de Clarence Brown, *Julius Caesar* de Joseph L. Mankiewicz, *Moonfleet* (1955) de Fritz Lang et surtout la colossale trilogie biblique, *Quo Vadis* (1951) de Mervin LeRoy, — l'un de ses plus grands chefs-d'œuvre —, *Ben-Hur* (1959) et *King of Kings* (1961), Miklós Rózsa le musicologue aura l'occasion de développer une approche d'authenticité musicale en effectuant, pour chacun des films, de sérieuses recherches thématiques et stylistiques. Il ne s'agira pas tant de recréer la musique d'époques révolues que d'en donner une interprétation, d'en faire une évocation convaincante grâce à des mélodies puisées à même le patrimoine musical mondial. C'est ainsi qu'il utilisera des fragments de musique grecque et hébraïque dans son essai de



représenter la musique du premier siècle, les Cantigas du moyen-âge



espagnol pour *El Cid* (1961) d'Anthony Mann, un air attribué à Richard Coeur de Lion dans *Knights of the Round Table* ou à Henri VIII dans *Young Bess* (1953) de George Sidney; les exemples sont nombreux.

La musique

Rózsa est un compositeur pour musiciens. Son style, très personnel, fortement teinté du folklore hongrois dont le compositeur ne se départira jamais, est aisément reconnaissable: on peut dire qu'il existe « un son Rózsa », et il est somptueux! La simple richesse thématique, toujours variée, est simplement prodigieuse. *The Thief of Bagdad* ne compte pas moins d'une quinzaine de thèmes différents, *Ben-Hur*, vingt-cinq, *El Cid* un peu moins, une dizaine,



augmentée de plusieurs mélodies secondaires! Avec cela, on fait à notre époque la musique d'autant de films... Avec ce riche matériau, il est indéniable que le compositeur pense son œuvre essentiellement en fonction de l'orchestre symphonique où dominent des cuivres éclatants. La masse orchestrale, souvent colossale, (*Quo Vadis* est écrite pour un orchestre de plus de 80 musiciens et un chœur mixte de 100 voix), s'établira alors sur une polyphonie chromatique plus que sur des instruments solos, dont le musicien fait un usage avare, mais toujours en concordance avec des nécessités dramatiques dictées par le film. Ainsi, l'utilisation du theremin, sorte d'instrument électronique précurseur des ondes-martent, dans *Spellbound* (1945) (son premier Oscar à Hollywood), ou dans *Lost Weekend* (1945), remplit un véritable rôle, personnifiant l'amnésie dans l'un, l'alcoolisme dans l'autre. Certes, malgré des effectifs sonores importants et des pages d'une rare puissance, Rózsa

peut nous réserver des moments de méditations intimes, voire douloureuses, ou des élégies tendres et passionnées absolument sublimes. J'en tiens pour preuve, par exemple, les partitions géniales de *Madame Bovary*, *Young Bess*, *Lust for Life* (1956) de Vincente Minnelli, *The Private Life of*



Sherlock Holmes (1970) de Billy Wilder (dont le sujet lui fut inspiré par l'audition du merveilleux Concerto pour violon et orchestre de Rózsa et que celui-ci remania pour en faire la base de la musique du film), ou, plus près de nous, *Providence* (1977) d'Alain Resnais, probablement l'une de ses œuvres les plus émouvantes. L'écriture est soit résolument romantique si l'on considère les incroyables dons de mélodiste du compositeur, soit d'une dureté toute contemporaine grâce à une rythmique implacable ponctuée de dissonances et une thématique souvent anguleuse. Toutefois, le compositeur n'épousa jamais les théories dodécaphoniques d'Arnold Schönberg et de l'École de Vienne. La seule utilisation d'une série de douze tons qu'il fit jamais constitue le thème de Lucifer dans *King of Kings* (1960), ce qui en dit long sur les idées du musicien à cet égard.

Transcender les apparences

De l'avis du compositeur, il s'en faut de beaucoup que tous les films auxquels il a participé soient mémorables. Plus souvent qu'à son tour, Rózsa eut son lot de navets et de productions banales pour lesquels il donna, malgré tout, des partitions dignes d'éloges. Un de ces crimes est sans conteste l'incroyable *Sodom and Gomorrah* (1962) de Robert Aldrich (et Sergio Leone!) que Rózsa, libéré de son contrat chez M.G.M. en 1962, accepta de faire, sans l'avoir

préalablement vu. Comme il fallait s'y attendre, le film sombra dans l'oubli et le ridicule; mais Rózsa composa, pour cette galère, une autre de ces flamboyantes partitions dont l'enregistrement (RCA LSO-1076) disparut aussi vite que le film, au point de devenir l'un des disques de musique de film les plus recherchés des collectionneurs. Les mélomanes seront sans doute ravis d'apprendre qu'à l'occasion des 80 ans de Miklós Rózsa, on se propose d'éditer incessamment, en Italie, la partition complète de *Sodom and Gomorrah*, près de 90 minutes de musique, dans un repiquage numérique qui, sans aucun doute, lui restituera toute sa sauvagerie et primitive grandeur. On ne pouvait mieux choisir pour rendre hommage à ce géant de la musique de film qui jugea toujours que la musique, quel que soit le film, pouvait seule l'élever à un autre niveau de lecture et d'émotion. Et quelle musique!

Une référence

Même si sa contribution ne fut pas toujours comprise, et n'est-ce pas le lot de beaucoup de musiciens de cinéma, — un critique accusa un jour l'une de ses œuvres de ressembler à de la musique de film, alors qu'elle avait en fait été composée près de dix ans avant que Rózsa n'écrive une note pour le cinéma —, elle a toujours transcendé les films qu'elle illustrait au point de survivre aisément au temps et aux outrages des pires films. Conscient néanmoins des limites formelles de la musique de film, le musicien n'a pas caché sa préférence de la voir publiée sous forme de suites de concert. Ainsi, grâce à une discographie devenue volumineuse au cours des ans, l'œuvre de Miklós Rózsa restera sans conteste comme l'un des moments de référence de la musique du cinéma américain, et souhaitons-le, de la musique du XXe siècle. Eijen Miklós Rózsa! Szivböl kívánok önnek hosszú boldog életet. Vive Miklós Rózsa! Meilleurs vœux de longue et heureuse vie.

François Vallerand

P.S. Notez que la plupart des disques illustrés ici sont probablement introuvables.

LA COMÉDIE MUSICALE

Nous avons déjà les formats Beta et VHS; nous avons eu ensuite les vidéodisques, lus avec un stylet (le CED de RCA, aujourd'hui défunt), et lus au laser, qui est en train de faire un malheur, chez Pioneer. Nous avons eu aussi le 8 m/m, qui ne fait que commencer à faire ses preuves, puis, le plus récent, le 4 m/m, dont on vient de commencer à parler. D'autre part, on nous a offert la haute-fidélité, et maintenant la stéréo, en attendant les cassettes audio-numériques qui sont retenues dans les coulisses (pour ne pas nuire au disque compact) avant de, vraisemblablement, dominer le marché d'ici un an ou deux.

Cette précision de l'image et cette excellence du son permet-elle aujourd'hui de visionner chez soi opéras et comédies musicales dans des conditions qualitatives impensables auparavant? Ce sera donc mon propos dans les lignes qui suivent. Aimez-vous la comédie musicale? Qu'est-ce qu'il y a de disponible aujourd'hui? Voici ce que j'ai trouvé, au terme de recherches approfondies auprès de différents vidéo-clubs un peu partout dans Montréal.

La comédie musicale est fille adultérine du vaudeville et de l'opérette, et un genre typiquement américain. Elle s'est développée librement, annexant au passage le folklore, la danse, le mime, le théâtre parlé et finalement toutes les formes visuelles et auditives de l'art scénique. Elle a ses admirateurs passionnés, ses détracteurs dédaigneux, et fleurit dans les bas-fonds comme dans les palais. Rien ne l'arrête, ni le temps, ni l'espace, ni la vie, ni la mort. Tout lui est bon, pourvu que tout passe. Fille illégitime, mais pleine de vitalité, cette petite bâtarde donne du fil à retordre aux conservateurs comme aux puristes. Musiquette, dira-t-on; du grand art, rétorque-t-on. En tous cas, un genre unique, exceptionnel, dont l'engouement renaît sans cesse de ses propres cendres, et que la vidéo remet sur le marché et dans les cœurs comme jamais auparavant.

Qu'est-ce qui compose une comédie musicale? Le livret, donc les lyrics (les paroles), la musique et aussi la chorégraphie, puisque le grand mérite du genre est d'avoir étroitement lié cette dernière à l'action dramatique. Tous ces éléments doivent être équilibrés, retenir l'attention comme stimuler l'imagination, et être présentés de la manière la plus agréable possible. C'est pourquoi des metteurs en scène comme Jerome Robbins, George Abbott, Gower Champion ou Bob Fosse, avec leur talent exceptionnel, ont vraiment donné au genre ses lettres de noblesse. Au cinéma (qui nous occupe plus particulièrement), Vincente Minnelli, Stanley Donen, Charles Walters, Busby Berkeley, Gene Kelly, Michael Curtiz, Walter Lang, Mark Sandrich, Bob Fosse, ou même des auteurs « sérieux » comme William Wyler ou George Cukor, parmi bien d'autres, ont signé des œuvres qui défient le temps et magnifient un style avec lequel il faut désormais compter.

Une première constatation: les formats dans lesquels les films dont je parle ont été tournés ne sont pas nécessairement compatibles avec celui de l'écran de télévision: cela nous vaut des pieds coupés (un peu gênant dans le cas de chorégraphies), des dialogues en voix off (les deux comédiens sont hors champ à cause des coupures verticales), ou des sonorités parfois discutables. Mais c'est à dessein que j'ai parlé, au début, des améliorations techniques dont nous bénéficions aujourd'hui: les écrans de 26 à 35 pouces redonnent à l'image ses vraies dimensions, le son vidéo en stéréo et haute-fidélité équivaut désormais à celui des cinémas commerciaux, et c'est ce qui justifie cette avalanche de titres dont les compagnies nous comblent, dans la foulée des compilations de «That's Entertainment» et «That's Dancing» (également disponibles en vidéo).

MGM a sorti une série appelée «Musicals», «Great Musicals», CBS/Fox met en valeur ses propres titres, tandis que MCA, qui détient les droits de la plupart des titres de Paramount et Universal, met sur le