

Souvenirs sur la vie et l'oeuvre de Miklos Rozsa (1907-1995)

François Vallerand

Numéro 180, septembre–octobre 1995

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/49612ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vallerand, F. (1995). Souvenirs sur la vie et l'oeuvre de Miklos Rozsa (1907-1995). *Séquences*, (180), 55–57.



Souvenirs sur la vie et l'œuvre de Miklós Rózsa (1907-1995)

C'est dans l'indifférence médiatique la plus totale que Miklós Rózsa est mort le 27 juillet dernier d'une pneumonie. Si quelques publications spécialisées, comme *Variety* et *Entertainment Weekly*, ont souligné l'événement; seul *Time*, parmi les grands hebdomadaires, en a brièvement fait mention dans ses éphémérides, se payant le luxe en passant de mal orthographe le nom du musicien. *Newsweek* quant à lui l'ignorait complètement, préférant signaler le décès la même semaine de Laurindo Almeida, un guitariste de talent mais compositeur mineur, qui œuvra lui aussi dans de nombreux films, soit comme soliste, soit comme compositeur de pièces pour guitare, luth ou mandoline. — On lui doit entre autres la musique du film *Maracaibo* de Cornel Wilde —. Le très court entrefilet paru dans *La Presse* semble un bien dérisoire hommage en regard de l'importance et de la place que Rózsa s'était taillé dans le monde du cinéma et de la musique dite sérieuse.

UNE ŒUVRE PARADOXALE

Âgé de 88 ans au moment de sa disparition, Miklós Rózsa était souffrant depuis plusieurs années. Victime au début des années 80 d'une hémorragie cérébrale qui l'avait beaucoup diminué, il n'en avait pas moins continué son activité de compositeur consacrée uniquement à la musique de concert. Avec *Dead Men don't Wear Plaid* de Carl Reiner, il avait signé en 1982 ses adieux au cinéma auquel il avait livré pendant plus de cinquante ans, depuis 1937 et *Knight Without Armor* de Jacques Feyder, au delà d'une centaine de partitions de films. Curieusement, toute l'œuvre de Rózsa pour le cinéma relève d'un paradoxe étonnant. Le musicien n'a en effet jamais caché son peu d'intérêt et sa méfiance pour cette forme d'art, lui qui allait être l'un de ses artisans collectifs les plus réputés et les plus respectés. Ce n'est d'ailleurs pas manquer de respect à sa mémoire que d'affirmer qu'il est aujourd'hui plus connu pour sa musique de

film que pour les œuvres composées à l'extérieur du cinéma. Bien qu'il ait été l'ami de tout ce que la musique compte de noms célèbres, les chefs Antal Dorati, Charles Münch, Bruno Walter, Georg Solti, Eugene Ormandy, le violoniste Jascha Heifetz et le violoncelliste Gregor Piatigorsky, etc., il paie aujourd'hui le prix que le monde de la musique sérieuse réserve aux musiciens qui osent s'aventurer derrière l'écran.

DOUBLE VIE

Et pourtant, guidé et motivé par l'exemple de son ami Arthur Honegger, c'est un peu par la nécessité de subvenir à ses besoins que Rózsa vient à la musique de film au milieu des années 30. Si par goût, la musique pure est sa première préoccupation, il produit pour le cinéma des partitions qui ne le cèdent en rien sur le plan de l'inspiration à ses œuvres de concert. Toute sa vie, il évoluera avec aisance entre le cinéma et la salle de concert où il laissera un imposant catalogue d'œuvres dépassant trente numéros d'opus. Ses mémoires, parus en 1982, revus et réédités en 1989 chez Wynwood à New York, témoignent de cette préoccupation et portent le titre révélateur de *Double Life* (inspiré du titre du drame psychologique *A Double Life*, réalisé en 1948 par George Cukor, dont il signa la

et aussi: *Au fil du temps* (Wim Wenders), *1900* (Bernardo Bertolucci), *Cadavres exquis* (Francesco Rosi), *Carrie* (Brian de Palma), *L'Empire des sens* (Nagisa Oshima), *All the President's Men* (Alan J. Pakula), *Le Désert des Tartares* (Valerio Zurlini), *L'Innocent* (Luchino Visconti), *The Missouri Breaks* (Arthur Penn), *Family Plot* (Alfred Hitchcock), *L'Esclave de l'amour* (Nikita Mikhalkov), *L'Argent de poche* (François Truffaut), *Noirs et blancs en couleurs/La Victoire en chantant* (Jean-Jacques Annaud), *Mr Klein* (Joseph Losey), *Cœur de verre* (Werner Herzog), *Network* (Sidney Lumet), *Obsession* (Brian De Palma), *Jonas qui aura 25 ans en l'an 2000* (Alain Tanner), *The Shootist* (Don

1976



L'EAU CHAUDE, L'EAU FRETTE

Né à Montréal, André Forcier s'est complu dans la satire fougueuse, outrancière, vivante, des milieux «pognés» de la métropole, pendant que d'autres (auteurs de théâtre inclus) n'ont réussi qu'à nous la montrer superficiellement. Les personnages de Forcier sont des marginaux que l'on voudrait rencontrer, connaître, parce que de chacun d'entre eux suinte une humanité qui les rend aimables et conscients du rôle qu'ils ont à jouer dans la société, même si cette société ne les a pas trop gâtés. Il va sans dire que les héros du *Retour de l'Immaculée Conception* (1971) et de *Bar Salon* (1973) sont des médiocres dont l'univers est aussi étroit que les bouges qu'ils fréquentent, mais ce sont des hommes et des femmes sublimes qui nous font repenser notre quotidien et réajuster notre vision du monde. Dans *L'Eau chaude, l'eau froide*, Forcier nous présente son petit groupe de désœuvrés comme s'il s'agissait de vieux amis: l'usurier du coin, à la fois tyran et bienfaiteur; le garçon-livreux; la petite de douze ans, précoce et dégourdie, sa mère qui paie ses dettes en nature... En quoi cette peinture de mœurs est-elle différente de celle d'*Une histoire inventée* ou de celle du *Vent du Wyoming*, les plus récents films de Forcier? En rien: les vrais auteurs sont ceux qui refont le même film pour le plaisir de nous prouver que nous ne sommes finalement pas seuls.

Siegel), *Sebastiane* (Derek Jarman), *Taxi Driver* (Martin Scorsese), *Le Juge et l'assassin* (Bertrand Tavernier), *Bugsy Malone* (Alan Parker), *La Marche triomphale* (Marco Bellocchio), *J.A. Martin photographe* (Jean Beaudin), *La Marquise d'O...* (Éric Rohmer), *La Chasse royale* (Mrinal Sen), *The Man Who Fell to Earth* (Nicolas Roeg), *Buffalo Bill and the Indians* (Robert Altman), *The Man Who Would Be King* (John Huston), *The Omen* (Richard Donner).



musique et qui lui valut son deuxième Oscar) où l'auteur dévoile avec un humour consommé les méandres d'une carrière remarquable qui toutefois ne lui apporta pas toujours que des honneurs. Mis à part le fait qu'on ne sut jamais orthographier et prononcer son nom correctement (Rózsa, et non Rosza, se prononce «ro-ja»), le musicien eut donc à souffrir dans les milieux musicaux soi-disant sérieux de son association avec le cinéma. Écrivant un jour sur une exécution de son Thème, variations et finale op. 13, composé en 1933, et qui avait déjà rendu Rózsa célèbre en Europe à une époque où, n'ayant pas encore écrit une seule note pour le cinéma, il n'envisageait même pas devoir le faire, un critique très informé déclara sans sourciller que l'œuvre portait indéniablement des marques de l'implication du compositeur dans la musique de film! Victime des sarcasmes des milieux bien-pensants, Rózsa fut aussi la cible des services musicaux des studios hollywoodiens, et il eut plus d'une fois maille à partir avec l'étroitesse d'esprit ou tout simplement le crétinisme de certains de ses patrons. Un directeur musical de la Paramount (que le musicien par gentillesse refusa toujours d'identifier) méprisait tellement le style anguleux et dissonant de sa partition pour *Double Indemnity* qu'il lui déclara le plus sérieusement du monde que «c'était de la musique pour Carnegie Hall!» Rózsa, feignant d'ignorer l'insulte, lui fit savoir qu'il le prenait pour un compliment.

HUMOUR

À son arrivée à Hollywood au début des années 40, il a des mots acerbes qui en irritent plus d'un sur les méthodes de composition des partitions de films qu'il compare au travail des chaînes de montage en usine. Le style musical alors en vogue, lyrique, romantique, évitant toute dissonance, a aussi droit à son humour dévastateur quand il le qualifie de «Broadway matiné de Rachmaninov». Bien qu'il trouve les orchestres très professionnels, il doit souvent intervenir pour imposer un jeu plus conforme à son style. Corrigé un jour le jeu sirupeux plein de trémolos et glissandos (que Rózsa appelle des «déguellandos») d'un violoniste de studio qui se justifie en disant: «C'est le tzigane en moi!», Rózsa répond: «Non, mon cher, c'est le MGM en vous!» Le violoniste voulait sans doute faire plaisir au compositeur qu'on a souvent appelé, je

sans doute par dérision, le «Grand tzigane wagnérien d'Hollywood». Pourtant, Rózsa n'avait aucun amour pour la musique tzigane en particulier. Lors d'une réunion de travail avec John Green, le nouveau directeur musical de la MGM chargé de véhiculer les goûts musicaux de la direction, ce dernier demande aux musiciens d'écrire d'une manière «steinéresque» ou «coplandesque», en référence bien sûr aux styles respectifs de Max Steiner et d'Aaron Copland. Rózsa a l'audace de demander s'il pouvait conti-

ment de la sortie de *Spellbound*, où le compositeur avait utilisé pour la première fois le theremin, un instrument électronique, pour souligner l'amnésie de Gregory Peck. David O. Selznick, le producteur de *Spellbound*, furieux de savoir qu'il l'avait réutilisé dans la composition de sa partition pour *The Lost Weekend*, pensant sans doute avoir un monopole sur l'instrument, avait fait appeler sa secrétaire pour le signifier au musicien. Ce dernier répondit que, non seulement il avait utilisé le theremin, mais qu'il s'était aussi servi du violon, du piccolo, de la trompette et du triangle!

Rózsa se plaît aussi à rappeler que c'est ce même Selznick qui, dans l'un de ses célèbres mémos, l'enjoignait d'utiliser des cymbales pour représenter l'amour naissant entre les personnages interprétés par Ingrid Bergman et Gregory Peck dans *Spellbound*. Trouvant la suggestion grotesque, le compositeur n'en fit pas moins à sa tête, passant outre aux directives du redouté producteur. Et, en dépit de Selznick, *Spellbound* apporta à Rózsa son premier Oscar. Tout aussi grotesque fut à ses yeux l'idée de Selznick de soumettre six compositeurs à une sorte de concours pour déterminer celui qui composerait la partition de *Duel in the Sun*. Rózsa lui répondit que, même s'il n'avait jamais entendu une note de sa musique, il trouverait la proposition insultante. Mais comme il la connaissait et qu'il avait déjà accepté la musique de *Spellbound*, il considérait sa proposition révoltante.

RENCONTRES ET CONVERGENCES

Miklós Rózsa était le dernier survivant des grands musiciens de cette époque révolue qui s'étend en gros du milieu des années 30 jusqu'au début des années 60 et qu'on a appelé dans les milieux cinématographiques «l'Âge d'or» de la musique de film américaine. Comme pour beaucoup de cinémanes à travers le monde, je suis convaincu que la disparition de Miklós Rózsa a été ressentie comme une perte personnelle. Qu'on me permette de témoigner brièvement ce que Miklós Rózsa a été pour moi. Ma première rencontre avec Rózsa remonte à 1953, quand mon père m'emmena au cinéma Verdun sur la rue Wellington pour voir *The Knights of the Round Table*. J'avais six ans et une sensibilité à la musique acquise dans le milieu familial. Cette même année, je vis *The Robe* et vibraï à l'audition de la partition d'Alfred Newman.



nuer d'écrire dans un style «rozsaesque». Son sarcasme ne fut guère prisé, semble-t-il.

DES RELATIONS TENDUES

Ce genre de relations étranges entre administrateurs sans culture et politesse, et artistes versés dans leur art a souvent déclenché des situations tragi-comiques, drôles après coup mais qui sur le moment, laissent pantois d'incrédulité. Rózsa s'est retrouvé dans une telle situation au mo-

Cette année-là marqua donc pour moi la révélation de l'univers ciné musical. Bien sûr, j'ignorais encore les noms des musiciens, mais ma passion pour la musique du cinéma était née, bien que je n'en avais pas vraiment conscience à ce moment là. Mais au fil des ans, les visionnements de *The Thief of Bagdad*, *The Jungle Book*, *Ivanhoe*, *Quo Vadis* et surtout *Ben-Hur* en 1959, me firent connaître le nom du musicien. Ce monument sonore qu'est la partition de *Ben-Hur*, colossale certes, mais si touchante et émouvante aussi, marquait en une apothéose, la fin d'une époque. Couronnée d'un Oscar, ce que d'aucuns désignent comme le chef d'œuvre de Miklós Rózsa fut la dernière grande partition des vétérans hollywoodiens. Les années qui suivirent furent celles de la seconde génération, des Bernstein, Mancini, North, Goldsmith et Jarre. Dès lors, même si je prêtais l'oreille aux nouveaux venus, je suivais Rózsa dans ses prestations de plus en plus rares. En dépit de la qualité souvent douteuse des films, la musique réussissait toujours à m'emporter. C'est à cette époque que je commençai à m'imprégner de sa musique en recherchant ses disques et en allant voir ses films plus anciens. Je revis pêle-mêle le merveilleux *The Four Feathers*, les films noirs, *Double Indemnity*, *The Killers*, *Brute Force*, (dont le thème principal devint le célèbre motif de la série policière *Dragnet*), *King of Kings*, *El Cid*, *Lust for Life*, et tant d'autres... Je suis de ceux qui pensent que dans les années 70, Rózsa était las du cinéma et qu'il y livrait dans bien des cas des redites. Dans ses derniers films, seules à mon avis les partitions de *The Private Lives of Sherlock Holmes*, *The Golden Voyage of Sinbad*, *Providence*, *Fedora* et *Time After Time* s'élèvent au rang de ses grandes créations. Ce qui ne veut pas dire que toutes les autres soient inopérantes, mais elles ne possèdent pas le lyrisme magique et la fougue rythmique de leurs devancières.

Rózsa venait de composer la partition de *Eye of the Needle* et s'apprêtait à commencer la composition de *Dead Men Don't Wear Plaid* quand j'eus la chance de le rencontrer pour une conversation qui dura près de trois heures. Cette deuxième rencontre avec le compositeur de mon enfance fut l'un des grands moments de mon existence. Moment privilégié s'il en fut, car il n'est pas donné à tout le monde de faire la con-

naissance de celui qui, après vos parents, est le responsable de vos goûts et prédispositions. Si je dois à mes parents mon ouverture sur le monde de la musique et du cinéma, c'est Miklós Rózsa qui fut en quelque sorte, et je n'ai pas honte de le dire, mon maître à penser et le responsable de ma passion pour la musique de film que je tente de partager ici avec mes lecteurs. À tous ceux qui l'ont connu, Miklós Rózsa s'est révélé comme un personnage d'un autre âge, un humaniste cultivé, polyglotte et grand amateur d'art qui a toujours cherché à exprimer dans sa musique, au cinéma comme dans ses œuvres personnelles, les grandeurs et misères de l'être humain. C'est probablement pour cette sincérité dépourvue d'affectation que sa musique a su atteindre un si grand nombre d'amateurs. Des artistes de cette envergure deviennent une denrée bien rare dans notre univers matérialiste. Son œuvre demeurera exemplaire de ce que ce siècle aura produit de meilleur.

RENVOIS

J'ai préféré évoquer ainsi la mémoire du grand musicien disparu par ces quelques anecdotes, puisées dans le récit de ses mémoires; je ne voulais pas en effet revenir sur ce que j'ai déjà moi-même écrit dans ces pages. Je renvoie donc le lecteur à l'article que je lui consacrais à l'occasion de ses 80 ans (*Séquences* n° 128 - avril 1987) ou au texte de l'entrevue que Miklós Rózsa eut la gentillesse de m'accorder en août 1981 lors d'un concert qu'il donnait à Détroit et que j'ai fait paraître à l'époque dans *24 Images* (n° 12 - avril 1982) en hommage à ses 75 ans.

François Vallerand

et aussi: *Providence* (Alain Resnais), *Partition inachevée pour piano mécanique* (Nikita Mikhalkov), *L'Ami américain* (Wim Wenders), *Padre Padrone* (Paolo & Vittorio Taviani), *Camouflage* (Krzysztof Zanussi), *Je demande la parole* (Gleb Panfilov), *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg), *Star Wars* (George Lucas), *Stroszek* (Werner Herzog), *Les Joueurs d'échecs* (Satyajit Ray), *Casanova* (Federico Fellini), *Une journée particulière* (Ettore Scola), *Le Crabe-Tambour* (Pierre Schoendoerffer), *L'Homme de marbre* (Andrzej Wajda), *Cet obscur objet du désir* (Luis Buñuel), *L'Homme qui aimait*

1977



ANNIE HALL

Toutes ses névroses, toutes ses angoisses, toutes ses hantises, Woody Allen les a finalement concentrées en un seul film: *Annie Hall*. Conscient de son isolement et de son utilité au sein de la société nord-américaine, charriant depuis l'enfance des tonnes de culpabilité, obsédé par l'échec de ses relations amoureuses, par le sexe, la mort et autres interrogations hautement métaphysiques, l'humoriste et intellectuel newyorkais ne s'est pas, bien entendu, déplacé à Hollywood ce soir-là pour venir chercher un des quatre Oscars que lui ont décernés ses pairs, parce que justement, il ne les considère pas comme ses pairs. *Annie Hall* vaut par la totale liberté d'expression et de construction que s'est donnée Allen réalisateur. Tous les éléments de son univers se télescopent avec une virtuosité que n'ont jamais atteinte ses autres films, précédents ou subséquents: adresses directes au spectateur, intervention de sous-titres, irruption d'une séquence de cinéma d'animation, subites plongées dans le passé du personnage principal... Toutes les dix secondes (et ce, mis à part les très savoureux dialogues) il y a quelque chose qui fait tilt dans notre tête, parce que les problèmes de ce Juif paranoïaque, son état perpétuel d'amoureux transi ou d'amuseur mélancolique, nous émeuvent et nous touchent profondément.

les femmes (François Truffaut), *3 Women* (Robert Altman), *Le Vieux Pays où Rimbaud est mort* (Jean-Pierre Lefebvre), *La Dentellière* (Claude Goretta), *The Duellists* (Ridley Scott), *One Man* (Robin Spry), *New York, New York* (Martin Scorsese), *Rocky* (John G. Avildsen), *Outrageous!* (Richard Benner), *L'une chante, l'autre pas* (Agnès Varda), *A Bridge Too Far* (Richard Attenborough), *Jabberwocky* (Terry Gilliam), *Eraserhead* (David Lynch), *Julia* (Fred Zinnemann), *Pumping Iron* (George Butler).

