

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

Luc Chaput

---

Numéro 298, septembre 2015

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/79156ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Chaput, L. (2015). Souvenirs sur la vie et l'oeuvre de Miklós Rózsa : (1907-1995). *Séquences : la revue de cinéma*, (298), 51–53.



## Souvenirs sur la vie et l'oeuvre de Miklós Rózsa [1907-1995]

Officieusement, c'est en 1938, avec **The Drum** (*Alerte aux Indes*) d'Alexander Korda, et un an plus tard, avec **The Arsenal Stadium Mystery** de Thorold Dickinson, que Miklós Rózsa (absent au générique dans les deux cas) commence sa carrière hollywoodienne. Officiellement, sa présence se confirme en 1940 avec **The Thief of Bagdad** (*Le Voleur de Bagdad*) de Ludwig Berger, Michael Powell et Tim Whelan (et Alexander Korda, Zoltan Korda, William Cameron Menzies, absents au générique). Le talent venu d'Europe, particulièrement de la Hongrie, déjà présent dans la production, l'écriture scénaristique et la mise en scène, ouvre grand ses portes à la bande sonore, donnant à l'industrie du cinéma américain, déjà bien installée, ses lettres de noblesse. Dans sa longue carrière, marquée de plus de 120 partitions, Rózsa signe, entre autres, celles des emblématiques **Spellbound** (*La Maison du docteur Edwardes*, 1945), **Quo Vadis** (1951) de Mervyn LeRoy et Anthony Mann (absent au générique) et **Ben-Hur** (1959) de William Wyler. Un style s'impose et se taille une place de choix dans l'univers de la musique pour le Grand Écran. À l'occasion du décès de ce compositeur, en 1995, notre ancien collaborateur **François Vallerand**, critique musical, lui rend hommage et explique sa passion pour la musique de cinéma.

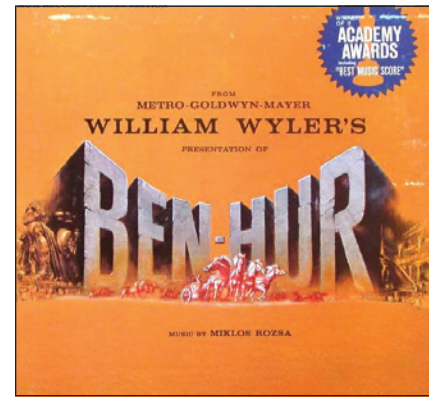
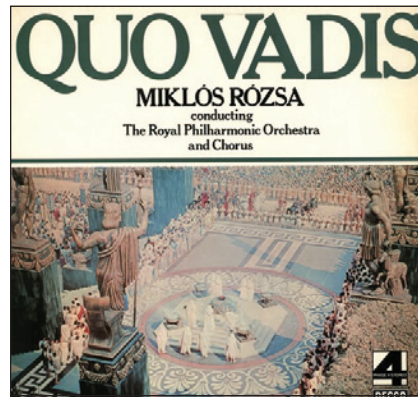
LUC CHAPUT

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 orthographier 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 oeuvra 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 de **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 OEUVRE PARADOXALE

Âgé de 88 ans au moment de sa disparition, Miklós Rózsa était souffrant depuis plusieurs années. Victime au début des années

1980 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 offert 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'oeuvre 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 films que pour ses oeuvres 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, le violoncelliste Gtegor 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.



Victime des sarcasmes des milieux bienpensants, Rózsa fut aussi la cible des services musicaux des studios hollywoodiens et il eut, plus d'une fois, maille à partir avec l'étroussure d'esprit ou tout simplement le crétinisme de certains de ses patrons.

### 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 films au milieu des années 1930. 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 oeuvres de concert. Toute sa vie, il évoluera avec aisance entre le cinéma et la salle de concert, où il laissera un imposant catalogue d'oeuvres dépassant trente numéros d'opus. Ses mémoires, parues en 1982, revues et rééditées en 1989 chez Wynwood (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 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'oeuvre portait indéniablement des marques de l'implication du compositeur dans la musique de films ! Victime des sarcasmes des milieux bienpensants, Rózsa fut aussi la cible des services musicaux des studios hollywoodiens et il eut, plus d'une fois, maille à partir avec l'étroussure 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 la prenait pour un compliment.

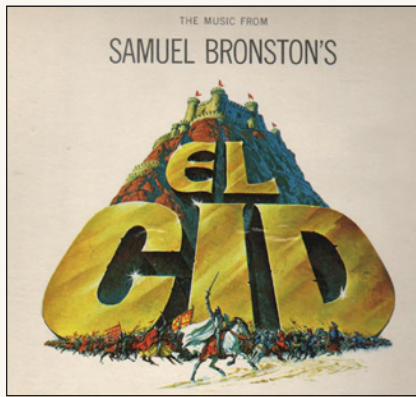
### HUMOUR

À son arrivée à Hollywood au début des années 1940, 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 mâtiné de Rachmaninov ». Bien qu'il trouve les orchestres très professionnels, il doit souvent intervenir pour imposer un jeu plus conforme à son style.

Corrigeant 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, 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 *steineresque* 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 continuer d'écrire dans un style *rozsasque*. 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 tragicomiques, drôles après coup, mais qui sur le moment, laissent parfois d'incrédulité. Rózsa s'est retrouvé dans une telle situation au moment 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 utilisé 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. 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 1930 jusqu'au début des années 1960, et qu'on a appelée dans les milieux cinématographiques «l'Âge d'or» de la musique de films 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. Cette année-là marqua donc pour moi la révélation de l'univers cinémusical. Bien sûr, j'ignorais encore les noms des musiciens, mais ma passion pour la musique de cinéma était née, bien que je n'en avais pas vraiment conscience à ce moment-là. Au fil des ans, les visionnements de *The Thief of Bagdad*, *The Jungle Book*, *Ivanhoe*, *Quo Vadis* et surtout *Ben-Hur* (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 1970, 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'élevèrent 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'appretait 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 connaissance 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 films, 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.

## RENOIS

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 consacrai 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 la revue *24 Images* (n° 12 – Avril 1982) en hommage à ses 75 ans.