

# CINÉMA ET MUSIQUE

## ACCORDS PARFAITS

Dialogues avec des compositeurs et  
des cinéastes



Carter Burwell  
Vladimir Cosma  
Bruno Coulais  
Mychael Danna  
Claire Denis  
Atom Egoyan  
Stephen Frears  
Alberto Iglesias  
Benoit Jacquot  
Ennio Morricone  
Jean-Claude Petit  
Jean-Paul Rappeneau

Collection « Caméras subjectives »  
dirigée par José Moure et Frédéric Sojcher

Couverture :

Alfred Hitchcock pendant le tournage de  
*L'homme qui en savait trop* (1956), à l'Albert Hall à Londres.  
Collection Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture  
Arts and Science © Paramount Pictures/Universal Pictures

Dessin de quatrième de couverture :

© Maxime Rebière

Mise en pages : Mélanie Dufour

© Les Impressions Nouvelles – 2014  
[www.lesimpressionsnouvelles.com](http://www.lesimpressionsnouvelles.com)  
[info@lesimpressionsnouvelles.com](mailto:info@lesimpressionsnouvelles.com)

# CINÉMA ET MUSIQUE ACCORDS PARFAITS

Dialogues avec des compositeurs et  
des cinéastes

Coordonné par  
N. T. Binh, José Moure et Frédéric Sojcher

Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne,  
avec la Bibliothèque nationale de France,  
la New York University Paris  
et le soutien de la Sacem et de l'UMR ACTE

En partenariat avec  
Cinezik,  
*Positif*  
et l'UCMF  
(Union des Compositeurs de Musique de Film)

LES IMPRESSIONS NOUVELLES



## **Introduction**

### **Les aventures de la musique de film**

Beaucoup d'images de cinéma sont indissociables de leur musique. Une conjonction qui tient de l'alchimie. Comment est née l'étincelle qui a produit cette fusion ? À quel moment la partition est-elle venue se marier aux plans tournés ? Quel processus a-t-il permis aux cinéastes et aux compositeurs d'unir leurs talents ?

La rencontre peut se faire par hasard ou naître d'une admiration partagée. Ils ont pu débiter ensemble dans l'inconscience de la jeunesse, ou se faire profiter mutuellement des acquis de l'expérience. Cinéastes et compositeurs travaillent parfois main dans la main avec d'incessants allers-retours, ou aiment au contraire découvrir à chaque fois le travail de l'autre avec l'excitation – parfois l'anxiété – d'un rendez-vous à l'aveugle...

Toutes les combinaisons sont autorisées, et elles sont évoquées à travers les témoignages recueillis dans cet ouvrage.

La parole est d'abord donnée à des compositeurs seuls, et pas des moindres. Dans un fructueux dialogue avec son ami musicologue Sergio Miceli, Ennio Morricone répond notamment à ceux qui lui ont reproché la surabondance de sa production. Il raconte que le résultat que l'on entend dans ses « grands films » est peut-être issu de recherches ou d'expériences tentées dans des films moins renommés.

Il prend d'ailleurs une position assez peu courante en distinguant le travail du compositeur dans les films à forte attente commerciale, pour lesquels il se soumet sans rechigner aux contraintes, des œuvres artistiquement exigeantes qui lui permettent plus de liberté créatrice.

Quelle est la « musique juste » pour accompagner un film donné ? Morricone se garde bien de répondre, de même que Vladimir Cosma, pour qui musique et cinéma sont des arts autonomes, qui n'ont pas foncièrement besoin l'un de l'autre, mais dont la conjonction peut aboutir à une transcendance mutuelle. Il ne justifie pas plus qu'il ne déplore qu'un cinéaste préfère une musique préexistante : « Personnellement, je trouve qu'il n'y a aucun lien précis entre la musique et l'image », affirme-t-il paradoxalement, mais la musique, quand elle ne se contente pas d'être platement fonctionnelle (le « papier peint » sur un mur dont parlait Stravinski), est capable d'apporter « une expression poétique supplémentaire » (un tableau accroché au mur ?)

Ce qui est frappant, avec Carter Burwell, compositeur attiré de Joel et Ethan Coen, c'est la façon dont il a appris son métier, en parallèle avec les deux frères, et qui l'a conduit progressivement à un cinéma plus *mainstream* (la série des *Twilight*). Sans le cinéma, il n'aurait sans doute jamais pris de cours de solfège, d'orchestration ou de direction d'orchestre ! Outre la modestie de ses propos, son témoignage pourrait être utile à beaucoup d'étudiants ou d'enseignants de musique, qui ont tendance, heureusement de plus en plus rarement, à considérer la musique pour l'image avec « un peu de mépris », selon les mots de Morricone. Quant à Alberto Iglesias, le musicien de Pedro Almodóvar, mais aussi de Julio Medem et d'Icíar Bollaín,

il est l'un des rares artistes à accepter généreusement de partager sa méthode de travail, définissant les « dix commandements » qui l'aident à composer pour le cinéma, et éventuellement à surmonter ses blocages, sous forme de dualités : « énoncer / cacher ; confirmer / transgresser ; préparer / résoudre ; symétrie / asymétrie ; énoncer / métaphoriser ; thèmes / variations ; similitude / différence ; additionner / soustraire ; prévenir / confirmer ; convergence / divergence ».

Quand on interroge en même temps un cinéaste et l'un de ses collaborateurs de création, il est parfois difficile d'éviter l'envoi de fleurs permanent. C'est dire la chance que nous avons eue de faire parler sans « langue de bois » trois grands tandems pour qu'ils nous guident dans les coulisses de leur travail commun. L'anxiété que peut avoir le metteur en scène à voir un nouveau créateur « débarquer » dans la production d'un film est celle de la dépossession de son œuvre. Ce faisant, il reconnaît implicitement que son film a besoin d'un apport créatif supplémentaire, comme s'il ne se suffisait pas à lui-même... C'est l'une des raisons pour lesquelles certains cinéastes refusent la musique originale après l'avoir « subie » (Kubrick, Woody Allen, Olivier Assayas) voire la refusent *a priori* en tant que concession au spectaculaire et à l'artifice (Jean-Pierre et Luc Dardenne, Bruno Dumont). La peur du prétendu artifice cache en fait la peur d'être « démasqué » comme metteur en scène jonglant avec l'effet de réel. À ce propos, rappelons la phrase savoureuse du compositeur David Raksin, apprenant qu'Alfred Hitchcock refusait toute musique pour son film *Lifeboat*, huis clos en mer sur un canot de sauvetage, au prétexte que le public se demanderait alors « d'où sort la mu-

sique » : « Quand monsieur Hitchcock m'expliquera d'où vient la caméra, je lui expliquerai d'où sort la musique. » Toujours est-il que face au compositeur Jean-Claude Petit, Jean-Paul Rappeneau, le réalisateur de *Cyrano de Bergerac*, n'hésite pas à faire part de ses réticences initiales : « Pour un réalisateur, le choix de la musique, le choix du compositeur, est un moment assez angoissant parce que, pour ceux qui veulent être les "auteurs totaux" de leur film, c'est le moment où l'on confie les clefs de la maison à un autre artiste : on est entre ses mains. » Ce à quoi Claire Denis réplique de son côté : « Je ne confie rien. On ne peut pas confier un film à quelqu'un. Je veux bien me confier [au musicien], mais pas mon film... Le film n'est pas un enfant que je donne à garder » !

Le cas du tandem constitué par Benoit Jacquot et Bruno Coulais pourrait être considéré comme extrême. Il est pourtant exemplaire, jusque dans ses contradictions : un cinéaste rétif à la musique originale, échaudé par des expériences passées, qui soudain trouve le « compositeur de sa vie » et ne peut plus s'en passer ! Pourtant, ce couple désormais idéal ne choisit jamais la facilité, comme on peut s'en apercevoir en entrant dans le détail de chacune de leurs collaborations. Là encore, la langue de bois est bannie, le compositeur déplorant avec une rare lucidité, dans le cinéma français, « un embourgeoisement de la musique de film auquel d'ailleurs j'ai participé », et auquel son travail avec ce cinéaste lui permettrait d'échapper.

C'est dire si la complicité entre les deux créateurs est essentielle pour éviter les quiproquos et les conflits : « On n'est pas un compositeur sérieux de musique de film si on n'a pas eu au moins une musique rejetée », disait Georges



Delerue, cité par Jean-Claude Petit. Les plus grands, en effet, ont vécu l'outrage de la répudiation : Hitchcock (encore lui !) mit fin à sa légendaire association avec Bernard Herrmann en interrompant les sessions d'enregistrement du *Rideau déchiré*, et n'en expliqua jamais les raisons au compositeur qui sombra dans la dépression ; il n'est pas sûr que le cinéma de Hitchcock y ait gagné au change, ce qui ne l'empêcha pas de congédier de la même manière le compositeur le mieux payé de Hollywood, Henry Mancini, pendant la postproduction de *Frenzy*. De même Alex North se vit préférer deux Strauss et Ligeti par Kubrick (2001, *l'odyssée de l'espace*), la partition de Delerue céda la place à l'*Adagio pour cordes* de Barber dans une partie de *Platoon* d'Oliver Stone, Michel Legrand s'effaça devant John Barry pour *La Rose et la Flèche* de Richard Lester, Martin Scorsese et Olivier Assayas rejetant respectivement les partitions d'Elmer Bernstein et d'Antoine Duhamel dans *Gangs of New York* et *Les Destinées sentimentales*, au profit de musiques d'époque existantes.

Mais il est des couples que rien ne semble en mesure de séparer. Nulle complicité dans le cinéma actuel ne paraît pouvoir se comparer à celle qu'entretiennent Atom Egoyan et Mychael Danna depuis leurs débuts. C'est en confrontant leurs points de vue que l'on mesure à quel point ils se sont formés l'un l'autre, démontrant s'il en était besoin que la collaboration au cinéma est une source inépuisable d'apprentissage. Lorsque Danna et Egoyan parlent des difficultés rencontrées en élaborant la bande originale du *Voyage de Felicia*, par exemple, on sent que cette connivence professionnelle peut conduire à vaincre obstacles et inhibitions de toutes sortes. Fait assez rare, le compositeur

tient par ailleurs des propos peu courants sur la stimulation que peut lui procurer la cohabitation, au sein d'un même film, avec des musiques préexistantes.

Beaucoup de bruit pour rien ? Quelquefois, le processus est apparemment très simple : le cinéaste choisit un très bon compositeur qui visionne le montage du film, livre sa musique quelques semaines plus tard, éventuellement précédée d'une maquette, puis elle est montée et mixée avec le reste de la bande-son. Où est le problème ? C'est ce que semble penser Stephen Frears, ce qui ne l'empêche pas d'avoir beaucoup à dire sur le sujet ! Connu pour son laconisme et son humour, le réalisateur de *My Beautiful Laundrette*, *Les Liaisons dangereuses* et *The Queen*, ne faillit pas à sa réputation en s'exprimant pour la première fois ici sur la musique de ses films.

Sont donc explorés ici les grands élans et la petite cuisine, les moments d'enthousiasme et les tiraillements du doute, bref, tout ce qui constitue la collaboration entre un metteur en scène et un musicien. Ces dialogues racontent l'aventure de la création. Ils sont le fruit de débats publics animés, puis transcrits par les étudiants du Master professionnel cinéma de l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, sous la supervision de leurs enseignants. Les débats ont eu lieu au grand auditorium de la Bibliothèque Nationale de France, et ont été organisés avec la NYU (New York University) Paris<sup>1</sup>. Ils s'adressent aux cinéphiles comme

---

1. Deux entretiens de ce livre échappent à cette configuration : le dialogue entre Ennio Morricone et Sergio Miceli qui date de 1979 (publié en Italie dans *Musica e cinema nella cultura del Novocento*, par Sergio Miceli, Rome, Bulzoni editore, 2010), et la leçon de cinéma d'Alberto Iglesias, enregistrée lors du colloque international *Musique de films, nouveaux enjeux* (Cité de la musique, le 7 juin 2013, avec

aux professionnels. Espérons qu'ils inciteront les jeunes cinéastes de demain à être encore plus mélomanes, et les compositeurs plus cinéphiles, afin de poursuivre le chemin tracé par ces artistes.

N. T. Binh



**MUSICIENS DE CINÉMA  
À L'ŒUVRE**



## Ennio Morricone et Sergio Miceli Dépasser les conditionnements du cinéma

*Au début des années 1960, le compositeur Ennio Morricone (né en 1928) alterne les films de genres (comédies, westerns, polars...) avec ceux de jeunes auteurs comme Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini ou Marco Bellocchio. Bien que commencée dans l'anonymat et sans mention au générique, sa légendaire collaboration avec Sergio Leone – six films entre Pour une poignée de dollars en 1964 et Il était une fois en Amérique en 1984 – l'a rendu célèbre dans le monde entier et lui a ouvert les portes du cinéma international, le menant à l'Oscar (Mission de Roland Joffé, 1986). Mais elle ne saurait minimiser son travail avec des dizaines de cinéastes marquants, d'Elio Petri à Brian De Palma, de Roman Polanski à Pedro Almodóvar, en passant par Mauro Bolognini, Liliana Cavani, Gillo Pontecorvo, Terence Malick ou, en France, les succès populaires d'Henri Verneuil. En 1979, il dialogue avec son ami Sergio Miceli (né en 1945), historien de la musique, enseignant et musicologue, revenant sur une immense carrière qu'a parfois occultée sa collaboration fusionnelle avec Leone.*

**Sergio Miceli.** *Penses-tu que le producteur de cinéma puisse être l'équivalent de la figure du commanditaire pour la musique, dans le passé ?*

**Ennio Morricone.** Je dirais que oui. Alors que le réalisateur instaure avec le compositeur un rapport seulement artistique, le producteur, lui, peut être considéré comme une sorte de commanditaire, à la seule différence que son intérêt est que le film rapporte. Il tend donc à toujours

simplifier ce que le compositeur doit faire. Nous voyons cela aux difficultés que rencontrent les compositeurs qui ne voudraient pas être banals par rapport à ceux qui le sont par nature, par culture ou par volonté.

**Sergio Miceli.** *Le fait qu'un compositeur se rapproche du cinéma peut venir de sa conviction que le cinéma représente – encore, peut-être – la forme d'expression la plus répandue et la plus efficace de notre temps.*

**Ennio Morricone.** Je ne suis pas venu au cinéma par vocation. Je pensais faire comme tant de compositeurs qui gagnent peu, mais qui écrivent ce qu'ils veulent. Après mes études au conservatoire, j'ai composé le *Concerto pour orchestre* qui me rapporta, alors, soixante mille lires de droits d'auteur. Je n'arrivais pas à gagner ma vie en tant que compositeur. Je ne pouvais pas continuer ainsi. Je me suis rendu chez une vieille connaissance, Enzo Miccoci, qui était à la tête de la direction artistique d'une maison discographique, la BCA, et lui ai dit : « Je n'en peux plus, je dois travailler. » J'avais déjà fait des arrangements, de façon sporadique, puis j'ai commencé à faire des arrangements pour les disques, clandestinement, pensant ne pas me faire remarquer. Cette clandestinité ne pouvait pas durer longtemps et après quelques années je fus découvert : les réalisateurs me connurent, j'ai travaillé pour la télévision, la radio et finalement quelqu'un m'appela pour le cinéma.

Il y a trente ans, je jouais déjà de la trompette dans les orchestres qui enregistraient des musiques de film ; je jouais des musiques de Masetti, Cicognini, Lavagnino... Je me rendis compte qu'à part les trois compositeurs que j'ai cités et quelques rares autres, beaucoup étaient d'une banalité terrifiante, et peut-être me suis-je dit : « Comment est-



ce possible, j'ai tellement étudié et eux écrivent des choses incroyables, impensables. »

Mon rapport au cinéma est venu par hasard, parce que je n'ai pas eu la possibilité de faire autre chose. Naturellement je pense toujours récupérer le temps perdu, mais je n'y crois pas trop ; je suis le musicien *du cinéma* et personne ne croit en moi comme musicien d'autre chose, même si je fais toujours des tentatives : *Suoni per Dino* (pour viole et deux magnétophones, Salabert, Paris 1973, dédié à Dino Asciola), par exemple, qui est une de mes œuvres écrites en dehors du cinéma. Et il y en a quelques autres écrites pour le cinéma qui, je crois, peuvent être sauvées, mais désormais j'ai...

**Sergio Miceli.** *Une marque de fabrique.*

**Ennio Morricone.** Oui, une marque de fabrique. Ce n'est pas que je méprise la musique de cinéma. Maintenant que je suis dedans, je dois dire que j'ai beaucoup appris d'elle. Écrire et exécuter en une semaine est ce qu'il y a de mieux pour quelqu'un qui écrit de la musique et aime composer ; il n'existe pas au monde un autre moyen qui puisse me donner cette possibilité. J'écris pour un film des variations sur trois sons, je les écoute quelques jours après, et j'ai ensuite la possibilité de vérifier ce que j'ai fait. J'ai cherché dans certains films à progresser, à m'améliorer, même dans la technique ; j'ai fait une fugue à six voix avec un double sujet et un double contre-sujet dans un film de science-fiction intitulé *L'Humanoïde* (Aldo Lado, 1979). Je ne me suis pas laissé aller, j'ai toujours réagi à ce qu'il y a de vulgaire dans le métier ; j'ai cherché à racheter, à me racheter. Donc le cinéma, je ne le méprise pas. J'ai compris que la musique du cinéma d'aujourd'hui ne doit pas se comparer à

la musique de genre sérieuse ; il faut commencer à l'appréhender sous une autre optique ; elle est trop conditionnée et le compositeur aussi. Pasolini disait – et cela correspond à ce que je pensais inconsciemment – qu'il faut trouver la manière de racheter, de dépasser les conditionnements du cinéma et de la vie actuelle, et donc de trouver une liberté nouvelle, différente, qui permette au compositeur et au créateur en général de trouver leur rachat spirituel, et ce *à l'intérieur* même de ces conditionnements qu'ils doivent accepter, sinon ils ne peuvent pas travailler. On communique aussi avec les gens de cette manière, même si, hélas, nous ne pouvons pas être contents de certaines limitations qui nous sont imposées. Mais je peux dire en conscience que j'ai toujours tenté, dans chaque morceau musical, même le plus vulgaire, des expériences qui pouvaient me faire faire un petit pas en avant.

**Sergio Miceli.** *Tu veux dire que dans certains films qui t'intéressaient moins, tu as expérimenté des solutions pour pouvoir les appliquer aux films qui t'intéressaient davantage.*

**Ennio Morricone.** Il n'est pas exact de dire que certains films m'intéressaient moins. Ils avaient simplement davantage besoin d'être sauvés, et comme ils n'étaient pas de premier ordre, il n'y avait aucun risque que le film soit raté à cause de la musique. En outre, ils avaient besoin que la musique rende le film plus important, et, dans ce cas, j'osais davantage, ce qui m'apportait une expérience que je pouvais répéter (ou ne pas répéter) pour les films plus importants. Quelques grands réalisateurs me reprochent d'avoir fait des films secondaires, comme Elio Petri, mon ami, qui m'a demandé : « Mais pourquoi tu as fait cette chose ? » « Sache – lui ai-je répondu – que les origines de certains

résultats dont tu es content pour ton film, tu les trouves précisément là. » Le compositeur doit composer, comme le poète écrire et le peintre peindre ; c'est en travaillant qu'on avance. La création musicale est parfois tellement absente dans un film qu'il y a des moments de désespoir. Puis, en revanche, arrive un film dans lequel on peut mélanger des expériences, faire des contaminations et ensuite trouver un nouveau résultat.

**Sergio Miceli.** *Peux-tu me donner des exemples ?*

**Ennio Morricone.** Précisément dans un film de Petri que j'ai fait dernièrement, il y a des expériences, des morceaux construits seulement sur deux accords. C'est né de l'idée d'une immobilité, comme celle qu'on peut imaginer pour la musique orientale, que j'ai parfois rendue avec un accord seulement, mais que cette fois j'ai rendue avec deux accords. J'y ai aussi inséré l'expérience d'un certain type de musique contemporaine, avec l'introduction de très grands intervalles ; il y a également une très légère touche de jazz, tout cela dans un tempo ternaire qui produit un résultat particulier – avec quelque chose de populaire, avec mandoline –, un résultat très étrange dont Petri m'a dit qu'il était très content. En fait, nous avons fait cette expérience sur *Les Bonnes Nouvelles* (*Les Buone Notizie*, 1979). En accord avec Petri, j'avais écrit trois variations sur un thème de Schubert pour donner une base au film ; ces trois variations étaient écrites pour cinq instruments, clarinette, viole, contrebasse, clavecin et percussion – des instruments nobles. Le monteur, Ruggero Mastroianni, a écouté et a dit : « Mais on ne rit plus ! ». *Les Bonnes Nouvelles* est un film désespéré qui cependant doit faire rire. La musique était trop sérieuse, même s'il y avait de l'ironie ; alors nous

avons tout changé et fait ce que je t'ai raconté. Cela pour te dire que les musiques de films se font de manière empirique, il ne suffit pas de se mettre à écrire.

Avec les mélanges de genres musicaux, je réussis parfois à trouver des solutions nouvelles : de nombreux compositeurs contemporains font ce type de « contaminations » dans leur travail. Je puise dans des genres musicaux variés parce que le public les connaît déjà ; je ne peux pas inventer une chose – en admettant que j'y parviene –, parce qu'elle deviendrait comme au-dessus des lois et aurait un pouvoir de diversion pour la compréhension du film. Le cinéma se fonde sur ce que les gens ont déjà acquis ; le public ne peut pas comprendre un message musical nouveau dans un film, il doit malheureusement y trouver la confirmation de tout ce qu'il connaît déjà.

**Sergio Miceli.** *Pourquoi as-tu dit « malheureusement » ?*

**Ennio Morricone.** Parce que sinon, je ferais tous les films que je préfère faire, comme *Un coin tranquille à la campagne* (*Un tranquillo posto di campagna*, Elio Petri, 1969) et *Un homme à moitié* (*Un Uomo a metà*, Vittorio De Seta, 1966), qui, avec quelques autres, représentent à peine dix pour cent de ma production ; je ferais des films très difficiles mais qui ont du mal à être rentables. Ce serait la mort du cinéma, parce que si pendant deux ans, le cinéma dépense des milliards et que les gens ne fréquentent pas les salles, d'autant plus que la télévision les y encourage, le cinéma meurt. Il doit absolument y avoir un contact entre le public et le cinéma. Il doit y avoir la tentative et la volonté de se faire comprendre. Quand j'ai collaboré à des films qui coûtaient vingt millions de lires et qui n'avaient pas la prétention, au dire de leurs auteurs, d'être commerciaux,