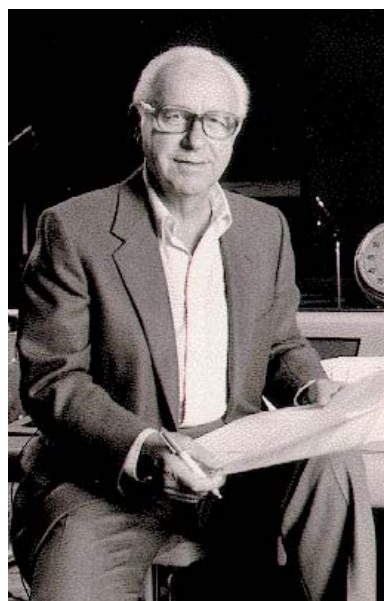


# ENTRETIEN AVEC DAVID RAKSIN

Par Frédéric Gimello-Mesplomb

Biarritz- Festival *Ecrans Sonores*- 18 novembre 1993.



David Raksin est né le 4 août 1912 à Philadelphie, (Etats-Unis). Il est l'un des trois disciples d'Arnold Schoenberg (avec Hugo Friedhofer et Leonard Rosenman) à s'être orienté vers l'écriture de partitions pour le cinéma d'Hollywood. En 50 années de carrière, ce compositeur a écrit quelques 300 musiques pour la télévision, et 100 longs-métrages cinéma. Après avoir collaboré avec Chaplin et Gershwin, son plus grand succès cinématographique reste *Laura* (Otto Preminger, 1944), dont le thème principal a donné lieu à plus de 300 versions différentes. Dans les années 50, la production de Raksin s'étoffe de plusieurs œuvres-clé du film noir ou du drame psychologique dont *Forever Amber*, *The secret life of Walter Mitty* (1947), *The bad and the beautiful* (1952), *Bigger than life* (1956), ou *Al Capone* (1960). Dans les années 60 et 70, mis à part *What's the matter with Helen*, ses compositions illustrent plus des séries ou des téléfilms à l'image de *The Ghost of Flight 401* ou *Lady in a corner*. David Raksin se consacre aussi à l'écriture d'œuvres de concert : *Simple Symmetries*, *Toy Concertino* ou *Oedipus Memneitai*, créé en première mondiale à Washington le 30 octobre 1986. Docteur de l'Université de Californie, David Raksin a enseigné de 1968 à 1989 au département cinéma de l'UCLA la composition pour le cinéma et la télévision.

---

**Frédéric Gimello-Mesplomb : Quel a été votre « background » musical avant travailler pour le cinéma ?**

**David Raksin :** Mon père était chef d'orchestre dans une salle importante de Philadelphie, où il accompagnait les films muets. J'avais 10 ans et, chaque samedi, lorsque j'avais été sage, il m'emmenait et je m'asseyais à ses côtés dans la fosse d'orchestre où il dirigeait une quarantaine de musiciens. Très vite je me suis rendu compte du pouvoir que la musique exerçait sur moi et sur les spectateurs de la salle. J'ai commencé à jouer du piano, jusqu'à ce que mon père m'offre un saxophone. A choisir, il aurait préféré ne pas me voir faire de la musique : il voulait que je sois avocat. J'ai appris à aimer cet instrument et il me le rendait bien.

**FGM : Il paraît que vous dirigiez déjà à 12 ans une formation classique...**

**DR :** A 12 ans effectivement je dirigeais mon premier groupe « important » : en fait 4 uniques musiciens ! Un soir, je me souviens, on nous a même payé 1,5 ou 2 \$. Cette expérience m'a permis de m'orienter vers les arrangements, et à 15 ans, je m'inscrivais au syndicat des musiciens. J'étais donc ce que l'on appelle un autodidacte.

**FGM : Par la suite, Oscar Levant vous présente avec Benny Goodman, avec qui vous avez travaillé. Quels souvenirs gardez vous de cette période jazz ?**

**DR :** Une petite anecdote avant de continuer, afin de mieux comprendre cette période : je suis donc parti étudier à Philadelphie, puis à New York. Mais à New York, mon groupe se séparait et je me retrouvais seul et sans argent. Un soir, alors que je restais tard dans une bibliothèque pour étudier (parce que c'était chauffé...), je décidais de m'offrir un repas. Dans la cafétéria, je vois entrer un homme d'une quarantaine d'années, usé par le temps, portant un étui de saxo semblable au mien. En le voyant, je me suis dit : « me voilà dans 30 ans ! ». En ce qui concerne Benny Goodman, j'ai joué en ces années-là dans son orchestre. J'étais sax ténor. Je m'en souviendrai toujours, car Goodman avait cette particularité de regarder les gens avec une envie et une haine intense dans le regard. Mais je traversais toujours des temps très durs. Un jour pourtant, quelqu'un a fait écouter mes arrangements à Gershwin, lequel m'a confié l'orchestration de fragments d' « *Un américain à Paris* », notamment la ligne de contrepoint.



**FGM : Vous avez travaillé avec Charlie Chaplin sur *Les Temps Modernes*. Comment s'est déroulée cette collaboration avec ce génie du cinématographe ?**

**DR :** Après *Un américain à Paris*, Gershwin m'a recommandé à l'éditeur new-yorkais Harms Inc, ce qui me permit de réaliser alors de nombreuses orchestrations pour des shows, ainsi que pour la chaîne de radio CBS. Je me trouvais à Boston pour l'un de ces shows lorsque j'ai reçu un long télégramme me proposant de travailler sur *Les Temps Modernes*. J'avais en effet été recommandé par Alfred Newman, alors directeur musical chez United Artists. Chaplin ne savait pas transcrire les mélodies qu'il composait et recherchait un collaborateur pour les développer et les orchestrer... Chaplin et moi avions l'habitude de travailler dans l'une des salles de projection de ses studios. Il arrivait le matin avec une idée de thème, parfois une simple phrase musicale, et autour du piano, nous commençons à développer. Il y avait de la musique du début à la fin de ce film, à l'exception d'une chanson interprétée par Chaplin. C'était, vous pouvez l'imaginer, un véritable enfer tellement il y avait de musique. Chaplin avait son idée sur chaque chose. : le rapport à l'image, les développements de la mélodie, le choix de l'instrumentation... Comme un véritable musicien, il connaissait les sons de chaque

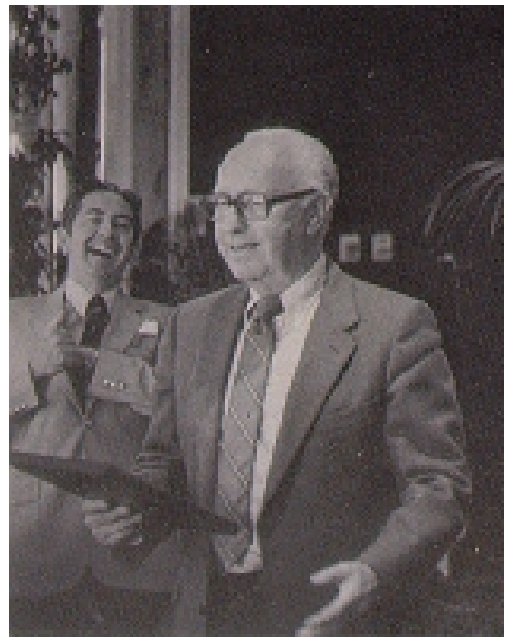


instrument, et de ce fait notre collaboration s'en trouvait heureusement simplifiée. Le travail que j'effectuais dans la salle de projection n'était souvent qu'une ébauche car, par manque de temps, je n'allais qu'à l'essentiel. Par contre les points de synchronisme étaient très importants et nous projetions de nombreuses fois le film afin de les vérifier. Je rentrais ensuite à mon bureau pour transcrire les « esquisses » sur trois ou quatre portées avant de réaliser l'orchestration finale avec la collaboration d'Eddie Powell. Par souci d'intégrité et de perfection, je me suis souvent disputé avec Chaplin lorsque son approche musicale me semblait déplacée. Ce qui pouvait lui paraître alors comme de la prétention de ma part. Chaplin n'était pas habitué à ce qu'on le contredise. Aussi, après dix jours de travail, il se dit « choqué » par mon attitude et me vira ! Ce fut

Alfred Newman qui, ayant apprécié mon travail, intercédait en ma faveur et permit mon re-engagement. Lors de nos retrouvailles, Charlie m'expliqua qui lui était très facile de trouver des « béni oui-oui <sup>1</sup> », mais qu'il recherchait surtout quelqu'un pouvant aimer et servir son film au risque d'être renvoyé à chaque instant. Nous nous serrâmes la main avant de nous remettre au travail durant plus de quatre mois. Après les Temps Modernes, j'ai continué de travailler pour le studio d'Alfred Newman avant de devenir l'assistant du compositeur Max Steiner.

**FGM : Vos premiers contacts avec le monde musical hollywoodien se sont donc produits par l'intermédiaire d'Alfred Newman. Pouvez-vous nous dire quelques mots sur la condition de travail des compositeurs à l'époque dans ce milieu-là ?**

**DR :** Après mon travail avec Chaplin, je suis parti travailler quelques temps en Europe. A mon retour, Alfred Newman, qui croyait beaucoup en moi, me fit sortir de d'Universal studios les week-end et les jours de congés, pour visionner des rushes, des séquences filmées par d'autres compagnies. Je composais pour elles, gagnant ainsi beaucoup mieux ma vie qu'à Universal, et j'ai peu à peu fini par imposer mon style. A Universal Studios, on travaillait à la chaîne sur des séries B. J'avais trois autres camarades compositeurs, et le lundi, de 15 à 16 heures, on se partageait le travail de la semaine ainsi : scènes d'action, scènes de suspense, scènes d'amour. Tout devait être prêt le jeudi matin à 9 heures pour la session d'enregistrement avec l'orchestre. On n'était pas malheureux, ni frustrés de ce travail, car on nous enviait quand même, d'une certaine façon : nous avions tout le confort que nous voulions, en tant que collaborateurs privilégiés du film.



**FGM : *Laura* vous a permis d'inaugurer une fructueuse collaboration avec Otto Preminger (5 films). Il est dit qu'à l'origine, c'était Newman qui avait été choisi. De même, on parle de Bernard Herrmann. Pourquoi ces compositeurs ont-ils fuit le film ?**

**DR :** Ils avaient en principe d'autres travaux importants à faire. Je fus contacté pour composer la musique de *Laura* car j'étais en effet le suivant sur la liste des « histoires de détective » à Hollywood. Benny (Bernard Herrmann) s'attachait par la suite à me rappeler souvent son refus, ce à quoi je lui ai toujours répondu : « *Benny, je suis sûr que ta musique aurait été bien meilleure !* ». Nous étions très bons amis, mais parfois nous nous lancions quelques « piques » à ce sujet... Lors de notre première réunion, Preminger m'annonça son intention d'utiliser le thème *Sophisticated Lady* de Duke Ellington. J'argumentai que ce thème, malgré la qualité de sa composition, n'était pas un bon choix pour le film : il était trop connu pour ne pas susciter, de la part du public, des réactions étrangères au film. Je pensais également que le titre de cette chanson avait été inconsciemment assimilé par le réalisateur à la personnalité de l'héroïne principale du film. Preminger, énervé, me répliqua : « *cette fille est une traînée !* ». Puis, se retournant vers Alfred Newman : « *Où as-tu déniché ce type ?* »...

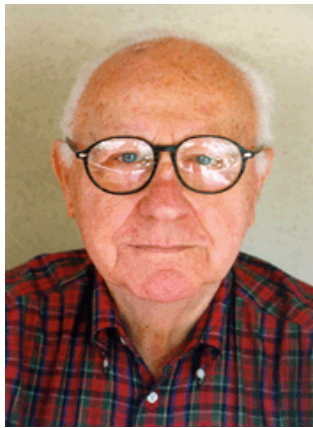
---

<sup>1</sup> Littéralement « any « Yes-man » »

**FGM : Parlons un peu de l'Ecole de Vienne et de l'influence d'Arnold Schoenberg sur votre œuvre. Non plus seulement en tant que compositeur de cinéma, mais en tant que créateur à part entière, comment vous situez-vous par rapport à ce courant qui révolutionna la musique à partir des années 50 ?**

**DR :** J'ai en effet été très influencé dans les années 50 par l'Ecole de Vienne, peut-être plus par Berg que par Schoenberg qui était pourtant un ami personnel. Dans mon pays, à cette époque-là, la musique contemporaine a connu un formidable essor, alors qu'on ne faisait que copier ce qui se faisait en Europe dans le même temps. Un critique réputé, Christopher Palmer, a écrit un jour quelque chose d'intéressant à ce sujet. Il disait que *Laura* n'était pas une mélodie typique de mon travail, car la composition était trop symétrique. Si l'on écoute attentivement *Laura*, on peut découvrir l'influence de Berg, ce que je ne nie pas du tout.

**FGM : Vous êtes Président de la Society for the Preservation of Film Music : votre statut aide-t-il la société à être reconnue ?**



**DR :** Dans les années 70, la crise et le « nettoyage » des grands studios ont été à l'origine de la disparition de quantité de scores d'orchestre, de partitions, et de nombreux chef-d'œuvres de la musique hollywoodienne. Des passionnés allaient même, la nuit, récupérer sur les décharges publiques les enregistrements et les partitions. En 1974, des professionnels et nous, compositeurs, réagissions en fondant la SPFM, afin de créer une sorte de « dépôt légal » comme il existe en France, à l'image de la SACEM. Aujourd'hui, nous regroupons en bibliothèques universitaires des partitions et des enregistrements. Ces derniers doivent parfois être retraités à cause de l'usure ou des coups de crayons des studios en travers des sillons. Nous venons d'éditer un catalogue des titres disponibles et des lieux de consultation aux Etats-Unis. Miklos Rozsa, Elmer Bernstein ou Henri Mancini font aussi partie de la société que je préside, mais nous manquons surtout de jeunes !<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Elements biographiques : Martin Werhand et Bruno Communal (Main Title/Musique à l'Ecran).