

Cannes 96: Rencontre avec

Alexandre Desplat



Propos recueillis par Frédéric Gimello-Mesplomb

Le nom d'Alexandre Desplat ne dit pas grand chose aux amateurs francophones de musique de film. Pourtant, en l'espace d'un an, ce jeune compositeur d'une trentaine d'années a composé avec un talent remarquable, et pratiquement coup sur coup, près de la moitié de sa filmographie, déjà riche d'une vingtaine de titres.

Après une formation de flûtiste classique au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, Alexandre Desplat rejoint le monde du théâtre puis de la chanson en signant le tube d'Eric Moréna "O, mon bateau". A cette occasion, Karl Zéro lui demande de rejoindre l'équipe de *Nulle Part Ailleurs*. Desplat signe ainsi les musiques des sketches de l'émission et ceux de *Zérorama*, début d'une collaboration avec Canal + qui se poursuit encore aujourd'hui.

Dans la foulée, Alexandre Desplat passe aux musiques de publicités (*L'esprit de Chanel*), de dessins animés (*Pif et Hercule*), et enfin de cinéma. Parmi les titres des plus marquants, on peut citer *LE SOUFFLEUR* de F. Lewita, *MEMOIRE TRAQUEE* et *LES PECHES MORTELS* de Patrick Dewolf, *SEXES FAIBLES* de Serge Meynard, *LE TRONC* de Karl Zéro, *LE PLUS BEL AGE* de Didier Haudepin, *MARIE-LOUISE OU LA PERMISSION* de Manuel Flèche, *LES MILLES* de Sébastien Grall, *REGARDE LES HOMMES TOMBER* et *UN HERO TRES DISCRET* de Jacques Audiard, enfin le dernier film d'Yvon Marciano, *LE CRI DE LA SOIE*.

américaines, Alexandre Desplat s'est forgé peu à peu un style qui lui est désormais reconnaissable. Présent aux côtés de Mathieu Kassovitz au dernier Festival de Cannes pour la promotion du film de Jacques Audiard *UN HEROS TRES DISCRET*, le compositeur s'est volontiers prêté, malgré un emploi du temps chargé, au jeu des questions-réponses sur la plage ensoleillée du Noga Hilton.

Frédéric Gimello-Mesplomb: *On pourrait peut-être parler de votre situation «d'état civil»?*

Alexandre Desplat: Je suis né à Paris en 1961, j'ai donc 34 ans. J'ai vécu toute mon enfance à Paris. Je suis à moitié grec de part ma mère et je pense avoir quelques influences de ce côté là lorsque j'écris, j'écris beaucoup de musiques assez "orientales". J'ai vécu aussi un peu aux Antilles avant de revenir à Paris.

FGM: *C'est donc là que vous avez effectué vos études musicales.*

AD: J'ai fait mes études musicales en France, mais pas spécialement à Paris. J'ai étudié la flûte classique en fait, puis l'analyse dans la classe de Claude Ballif au Conservatoire National Supérieur de Musique. C'est à ce moment que j'ai commencé à écrire des petites choses pour des spectacles, des théâtres.

FGM: *Autour de quelle année tout ceci?*

AD: J'ai eu des prix de flûte en 79-80 et d'analyse en 81-82.

FGM: *Vous avez dû connaître des gens comme Raymond Guiot? (Originaire de Roubaix, Guiot a longtemps suivi les mêmes classes que Georges Delerue avant de devenir flûte solo à l'Opéra de Paris)*

AD: Tout à fait, c'était même mon professeur. J'avais Pierre Sechet en organologie et flûte baroque au CNSM, et Raymond Guiot en cours particuliers. Il participait d'ailleurs à beaucoup d'enregistrements de Delerue, de même que Bourdin. Guiot et Bourdin enregistraient beaucoup de musiques de film. Ils avaient la capacité d'improviser. C'étaient vraiment des gens très forts.

FGM: *Et l'exemple de ces professeurs ne vous a-t-elle pas amené à tenter autre chose qu'une carrière classique, au cinéma en l'occurrence?*

AD: Non, ça en fait c'est venu plus tôt. Quand j'avais 14-15 ans, j'allais beaucoup au cinéma. C'est plutôt la cinéphilie qui m'a amené à la musique plutôt que le contraire. La jonction des deux a favorisé cette passion pour la musique de film.

FGM: *Nous sommes au début des années 80. Quelle tournure prend alors votre parcours à ce moment-là, à la sortie du Conservatoire?*

AD: Après le théâtre, le ballet, j'ai composé la musique de mon premier court-métrage, en 1983 ou 1984. J'avais presque réussi à réunir un orchestre symphonique avec des copains de conservatoire. Ça m'a permis de faire écouter la bande, un peu prestigieuse, pleine de défauts aussi, mais qui sonnait assez bien. J'ai pu ainsi contacter une agence artistique, qui m'a présenté à des comédiens, des réalisateurs, et de fil en aiguille un lien s'est créé, et j'ai pu faire un premier long-métrage en 1986.

FGM: *De quand date le réel commencement de votre parcours*

pour le cinéma?

AD: C'est difficile à dire. Je viens de terminer mon quinzième ou seizième film sans compter les publicités, les courts, la télévision. Chaque film a amené une étape supérieure, une voie différente. Mais je crois que le film d'Audiard *REGARDE LES HOMMES TOMBER*, il y a deux ans, a été un déclencheur; ça a fait avancer les choses un peu plus vite. L'an dernier j'ai fait quatre ou cinq films, il y a eu *MARIE-LOUISE*, *LES MILLES*, *LE PLUS BEL AGE*...

FGM: *Justement, au sujet du PLUS BEL AGE de Didier Haudepin, on peut constater en comparant avec la fiche technique du film d'Audiard: même monteur, même compositeur, même chef-op. Est-ce qu'il n'y aurait pas une sorte de famille en train de se créer au sein du jeune cinéma français, famille dont vous faites partie en tant que compositeur?*

AD: Peut-être, peut-être, c'est vrai. Jacques est très fidèle à son équipe, à ses comédiens. On retrouve Kassovitz notamment.

FGM: *On voit la même famille qui se reforme. On vous sent d'ailleurs bien intégré.*

AD: C'est vrai, d'autant que Didier Haudepin était le producteur de *REGARDE LES HOMMES TOMBER*. Il y a comme un mouvement. Au temps de la Nouvelle Vague, si l'on veut faire une comparaison, c'était tout à fait commun, de même que dans le cinéma italien: Scolla, Pasolini, Fellini s'entretenaient souvent, donnaient un coup de main au scénario de l'un ou de l'autre.

FGM: *Oui, mais justement, ne pensez-vous pas qu'ici le compositeur et la musique de film en général sont plus intégrés dans le processus du film, davantage reconnus. Le compositeur n'est plus la personne qui arrive en fin de montage, alors que tout est pratiquement plié...*

AD: Pour ces films-là c'est vrai. En tout cas pour Haudepin et



Audiard, c'est important. Ils sont très attentifs au climat musical, et ce dès le départ. On en parle à la lecture du scénario, même parfois lors des premières ébauches du script. C'est vrai que ça change la vie du compositeur et la manière d'appréhender la musique d'un film, parce qu'on a le temps de réfléchir.

FGM: *Et ça, c'est quelque chose qui vous semble nouveau?*

AD: Disons que c'est inégal. Il y a des metteurs en scène dans les générations précédentes qui, j'en suis sûr, étaient attentifs à ça, qui travaillaient avec leur compositeur dès le départ. Je ne pense pas que David Lean aie demandé à Jarre de faire ses musiques à la dernière minute. Je suis sûr qu'ils en parlaient bien avant, de même que Rota et Fellini. J'espère en tout cas que ça va continuer ici, car je crois que c'est important.

FGM: *En tout cas c'est un bon signe. Et le fait qu'on invite comme ça, ici, à Cannes, le compositeur pour faire la promo du film ...*

AD: C'est le plus gros! (rires) C'est vrai que depuis deux trois ans, on sent que la musique de film intéresse plus les gens. On attend d'ailleurs avec impatience qu'il y ait un prix à Cannes.

FGM: *Comment a débuté votre collaboration à la télévision, notamment à Canal +?*

AD: C'est par une chanson, "*O mon bateau*", que j'avais écrite pour Eric Moréna. J'avais rencontré Karl je ne sais plus comment, à la sortie d'une émission ou quelque chose comme ça, et il m'avait dit: "*Tiens, je commence un truc avec Canal+, viens délirer avec nous, viens faire les musiques!*". Et ça continue toujours. Toutes les semaines j'ai des musiques à faire. On me donne une bande la dimanche soir, et le lundi matin, il faut qu'elle soit prête. Ce sont des petites scenettes de 30" à 2 minutes, au synthé car on n'a pas les moyens.

FGM: *Il me semble qu'il y avait parfois des instruments acoustiques...*

AD: Oui, c'est vrai. On a fait une banque de musiques avec Karl. On est allé à Prague car on n'avait pas les moyens d'enregistrer ici. On a enregistré une quarantaine de petites musiques entre 20 et 60 secondes.

FGM: *Dans un style décalé, je suppose...*

AD: Oui, bien sûr (rires), surtout à l'époque du *Zérorama* années 40, avec des musiques genre actualités Gaumont, Jean Mineur Publicité, etc...

FGM: *Quelles sont vos influences "classiques"?*

AD: Elles sont inconsciemment nombreuses. Et plus consciemment, ça va de la fin XIXème, avec sans conteste Mahler-Debussy au début XXème de Ravel, Stravinsky, Puccini... Et on peut continuer avec Prokofiev, Shostakovitch, Messiaen, bien qu'on aie pas toujours l'occasion d'aller jusque-là au cinéma, tout comme avec Webern et Berg. Mais j'aime plutôt le XXème siècle.

FGM: *En matière de musique de film maintenant, il semble que le Desplat de ces dernières années a, si l'on puisse dire en matière*

d'influences, une oreille en Europe et l'autre aux Etats-Unis. On remarque certaines harmonies "américaines" notamment dans des scores comme LES MILLES, MARIE-LOUISE, ou certains passages de REGARDE LES HOMMES TOMBER.

AD: Oui, oui, bien sûr. C'est vrai. J'ai été nourri de Waxman, Herrmann, North, et bien évidemment plus proche de nous de Williams, Goldsmith, Bernstein. Et en Europe par Rota, vraiment. Je crois que mes deux ou trois plus grandes influences sont Rota, Herrmann, Alex North, et David Raksin aussi. J'ai été un fan de musique de film, ce qui n'est pas forcément le cas de tous les compositeurs. J'ai beaucoup écouté de musique de film à partir de 15 ans. J'ai écumé les magasins de disques à Los Angeles afin de trouver des introuvables, des raretés; ça se ressent certainement dans mes musiques.

FGM: Quel doit être le rôle de la musique dans un film?

AD: Je ne suis de ceux qui pensent qu'il faut absolument avoir de la musique dans un film. Il m'est même arrivé de dire à un metteur en scène qu'il n'avait pas besoin de musique dans son film. Je crois que la musique a sa place du moment qu'elle a un rôle à jouer. Soit un rôle "technique" quand c'est un film d'aventures, soit dans un film "d'auteur" un discours parallèle, qui donne une autre dimension. Pour moi, la musique c'est la quatrième dimension. Il y a un score que j'ai vraiment beaucoup aimé dernièrement, dans le film de Diane Keaton, par un Newman, David ou Thomas je ne sais plus. C'est vraiment formidable. Il y a une couleur géniale, il y a un univers supplémentaire aux décors, aux costumes, à la narration, et ça c'est beau; ça c'est vraiment de la musique de film. Mais il y a aussi des scores qui doivent coller à l'image, qui doivent suivre une action, et ça il faut le respecter. Je crois savoir le faire aussi.

FGM: Est-ce que, finalement, il n'y a pas aujourd'hui une attente du public d'écouter autre chose que du classique et du romantique. Est-ce que la musique de film n'est pas finalement devenu un moyen de concilier ces modes anciens avec les plus récentes évolutions de la musique contemporaine?

AD: Mais bien sûr. Dans STAR WARS, il y a du Xenakis, de l'atonal. Et les gens sont au cinéma et reçoivent ça sans aucun problème, alors qu'ils vous diront qu'ils ne pourront jamais écouter *Le Sacré du Printemps* en concert. C'est inaudible pour eux. La musique de film a cette force là de pouvoir faire communier les gens sur de la vraie musique. On pourra toujours dire que la musique de film c'est du sous-Prokofiev. Mais le dernier mouvement de la *Cinquième Symphonie* de Prokofiev, Williams ne peut pas ne pas l'avoir entendue, de même que les oeuvres de Stravinsky. Ce qui est vraiment génial en musique de film, c'est qu'on peut synthétiser. Je crois que Williams a synthétisé beaucoup de compositeurs du XXème siècle. Des passages de CHINATOWN de Goldsmith sont aussi assez extraordinaires.

FGM: Quel serait votre pays de travail, si vous pouviez avoir le choix?

AD: Je ne crois pas que ça serait Hollywood, non. Mais c'est difficile à dire. Si on me propose un film génial à Los Angeles, je vais y aller; si on me propose "CHUCK NORRIS 12", je ne suis pas sûr... J'ai eu cette fascination-là, mais maintenant je l'ai moins. Partir là bas, se jeter dans la mêlée, ce n'est pas évident. Je me

souviens que Georges Delerue m'avait conseillé à son agent, Charlie Ryan; et Charlie m'avait dit qu'il valait mieux pour moi avoir un bon film ici, que les choses fleurissent, pour pouvoir plus facilement partir là-bas.

FGM: Quels sont vos projets, projets cinématographiques et autres?

AD: Il y a un film d'animation genre "LE ROI ET L'OISEAU" que je fais entre la France et l'Angleterre; ça c'est pour le cinéma. Il y aura quelques chansons et beaucoup de poésie dans ce film. C'est vraiment un beau film. Et j'ai un projet d'opéra... sur Pinocchio. J'espère que ça pourra ce faire. C'est un projet ambitieux, un peu lourd, une production italienne, mais je ne peux en dire plus pour l'instant.

FGM: La musique symphonique, "de concert", ne vous tente pas?

AD: Oui, bien sûr. Mais je n'ai pas le temps. Je crois que la destinée d'un jeune compositeur c'est d'être joué, de se faire entendre. La musique de film me le permet. J'ai la chance de pouvoir faire ça, de composer et d'entendre la musique que je compose. Bien sûr, dans un cadre et avec des contraintes terribles. Mais au sein de ces contraintes, finalement j'ai une énorme liberté. Vous savez bien que la musique de film est un domaine de liberté, et avec ce projet d'opéra je vais tenter un autre terrain d'expérimentation, repousser peut-être d'autres limites.

