



French touch

Nominé aux Césars pour « The Ghost Writer », de Roman Polanski, et aux Oscars pour « le Discours d'un roi », de Tom Hooper, déjà auteur de plus d'une centaine de musiques de film, **Alexandre Desplat** s'affirme comme l'un des plus grands compositeurs du siècle. Rencontre avec un homme très discret.

Il est l'un des rares compositeurs français à s'être imposés aux Etats-Unis sans renier pour autant ses attaches avec la France. Dans la course aux Oscars pour « le Discours d'un roi », de Tom Hooper, également en lice aux Césars pour « The Ghost Writer », de Roman Polanski, et déjà maintes fois récompensé des deux côtés de l'Atlantique, Alexandre Desplat, Georges Delerue des temps modernes, cultive son style tout en retenue avec la ferveur des grands athlètes. Compositeur attitré de Jacques Audiard, il vient de signer la musique de « la Fille du puisatier », premier film à la réalisation de Daniel Auteuil (en salles le 27 avril), et celle de « The Tree of Life », de Terrence Malick. On lui doit aussi la BO des deux derniers volets de « Harry Potter ». Tout en longueur, tout en douceur, et farouchement attaché à défendre sa corporation, ce dingue de cinéma évoque son métier avec la simplicité des très grands.

TéléObs. – Quel est le rôle d'un compositeur de musiques de film ?

Alexandre Desplat. – S'intégrer dans une œuvre collective et laisser son ego au placard. Beaucoup de compositeurs ne parviennent pas à écrire pour le cinéma, faute de l'avoir compris. On ne vous laisse pas forcément beaucoup de temps à l'image : trente secondes, une minute, parfois cinq ou dix. Il faut savoir développer sa personnalité dans ce contexte fermé : trouver sa liberté et la proposer au metteur en scène. Certains, comme Tom Hooper, Jacques Audiard ou Stephen Frears, sont heureux qu'on les surprenne. Cela signifie-t-il que d'autres cinéastes se montrent plus directifs ? – Plus frileux, surtout. On discute en amont. On essaie

de trouver un terrain de jeu commun. A priori, on fait appel à moi pour une esthétique mais il arrive qu'on l'oublie et qu'on me demande quelque chose que je ne sais pas faire. Dans ce cas, je dois ramener le projet vers mon univers. Beaucoup de réalisateurs choisissent aussi d'utiliser une musique temporaire au moment du montage. Cela donne une indication de l'esprit du film. Je commence par regarder un premier montage sans cette musique – une façon de l'aborder en terrain neutre. Puis j'écoute celle que le metteur

“J'adore entrer à la Warner ou chez Sony et avoir mon nom sur le parking, comme dans les années 1950.”

en scène a choisie. A moi, ensuite de retenir à travers elle ce qui l'a attiré. Un rythme, un tempo, une couleur orchestrale ou minimale.

De quel délai dispose-t-on pour composer ?

– Entre trois semaines et un mois. Parfois moins. J'ai fait la musique de « la Jeune Fille à la perle » en deux semaines, celle de « The Queen », enregistrement compris, en trois. Par contre, sur « Harry Potter et les reliques de la mort », où il y a deux heures et demie de musique, je me suis enfermé pendant trois mois.

Sans égaler le record de Miles Davis (deux heures et demie pour la musique d'« Ascenseur pour l'échafaud »), vous est-il arrivé d'écrire une musique particulièrement rapidement ? – Oui, sur un documentaire de

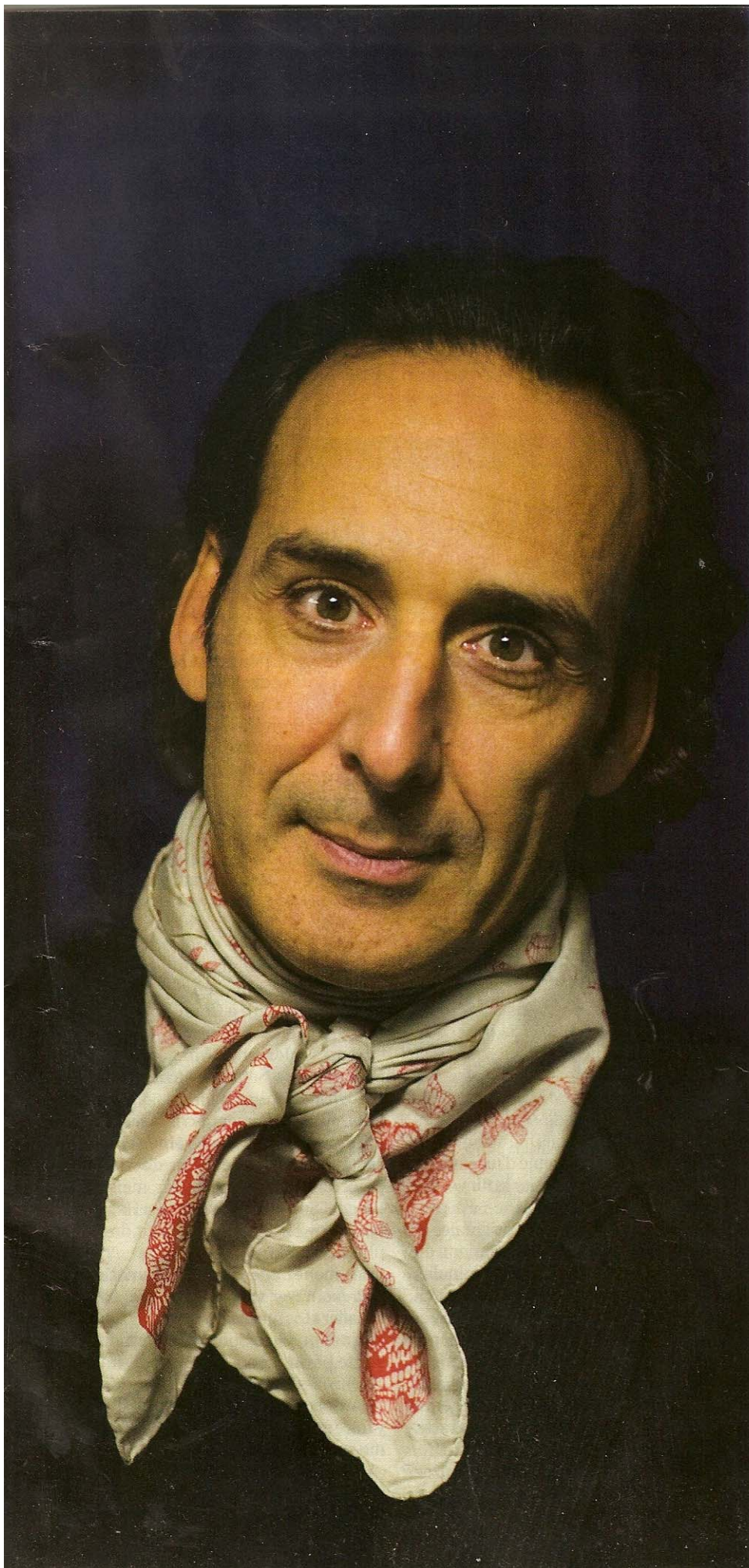
Chris Campion consacré aux Hakkas, ce peuple chinois qui vit dans des villages en forme de ruche. J'ai tout joué à la flûte, une flûte chinoise, de la première à la dernière seconde.

Vous arrive-t-il de « sécher » ? – J'appellerai plutôt cela de la procrastination. On tourne autour d'une idée, on cherche, on fait un petit trou à droite, un autre à gauche. Durant ces périodes, je dors beaucoup. Je lis aussi.

La lecture vous inspire ? – Non. C'est même la seule chose qui me permette de m'évader. En revanche, quand je voyage, j'« entends » de la musique. C'est dans un avion, en regardant par le hublot, que j'ai trouvé le thème de « Syriana » (Stephen Gaghan). On imagine souvent que composer, c'est se mettre au piano. Pas du tout ! Composer, c'est réfléchir. La musique se trouve à l'intérieur de nous.

En plus d'être nommé aux Oscar pour « le Discours d'un roi », de Tom Hooper, vous êtes nommé aux Césars pour « The Ghost Writer », de Roman Polanski. – Pour des raisons évidentes, ce film a été complètement occulté aux Etats-Unis et en Angleterre. Quand, par hasard, la presse s'en emparait, elle revenait sur l'histoire personnelle de Roman. Pas un mot sur « The Ghost Writer ». Insupportable. Sur ce film, Roman ne m'a donné aucune référence. Il m'a juste dit : « Attrape le film et fais-en quelque chose de musclé ! »

Vous avez travaillé dans des conditions romanesques... – Roman absent, j'ai dû prendre des risques. Il y a de longues séquences musicales – notamment celle où Ewan McGregor part faire son enquête en voiture, et la scène finale –, qu'il n'a pas écoutées. Cela ne m'était jamais arrivé. Lui souffrait dans son âme. Moi, j'ai souff



fert parce que je n'étais pas aidé par mon metteur en scène. Cela a créé des liens très forts.

Va-t-il faire appel à vous pour « le Dieu du carnage », qu'il tourne actuellement ? – « Le Dieu du carnage » est un huis clos. Se jouera-t-il sur le dialogue ? Y aura-t-il de la musique ? Je l'ignore. On ne sait jamais si on collaborera de nouveau avec un metteur en scène. Quand ça se produit, comme avec Jacques Audiard, Xavier Giannoli, Stephen Frears ou Florent Siri, c'est formidable. Cela permet de développer une esthétique en profondeur.

Quand votre amour du cinéma vous est-il venu ? – A l'adolescence. Mes sœurs aînées voyaient beaucoup de films. Et j'ai développé une attention particulière à ce que la musique pouvait apporter à une œuvre. Parallèlement à mon amour de la flûte traversière – je voulais devenir flûtiste professionnel –, j'ai commencé, à mon tour, à aller au cinéma. J'y ai acquis une cinéphilie qui m'a permis d'établir des relations singulières avec les metteurs en scène. Je n'aurais pas travaillé de la même manière avec Stephen Gaghan si nous n'avions pas eu de longs échanges sur la nouvelle vague.

Quelles musiques de films écoutiez-vous enfant ? – Mes parents ont vécu aux Etats-Unis. Petit, j'ai donc écouté pas mal de

Son père français et sa mère grecque se sont rencontrés et mariés aux Etats-Unis. **Alexandre Desplat**, né en 1961, a ainsi hérité d'une triple culture. Il a étudié le piano, la trompette et la flûte traversière avant de se consacrer à la composition. A suivi les cours d'analyse musicale de Claude Ballif au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris, les ateliers UPIC, de Xenakis, et étudié l'orchestration à Los Angeles auprès de Jack Hayes. Il signe un énorme tube en 1987, « Oh ! mon bateau », chanté par Eric Morena, et rentre la même année dans l'équipe de Karl Zéro, aux côtés de Peter Stuart, Antoine de Caunes et Gilles Verlant, sur Canal+, où il reste dix ans. Auteur d'une centaine de bandes originales de films, dont « The Queen », de Stephen Frears, et « l'Etrange Histoire de Benjamin Button », de David Fincher, il mène désormais une carrière internationale. Souvent récompensé, il a déjà remporté un César et un ours d'argent à Berlin en 2005 pour « De battre mon cœur s'est arrêté », de Jacques Audiard, et un Golden Globe en 2006 pour « le Voile des illusions », de John Curran. Alexandre Desplat a travaillé parallèlement au théâtre et dirigé des orchestres prestigieux, tels que le London Symphony Orchestra et le Royal Philharmonic Orchestra. ■

musiques de westerns, celles de Max Steiner, aussi. Je me souviens d'une BO – « l'Ile nue », de Kaneto Shindo [1960, *NDLR*], dans laquelle il y avait de la flûte [*il se met à siffloter l'air*]. Ensuite, il y a eu « Barry Lyndon ». Mon père aimait le jazz. Le jazz m'a permis de faire des liens avec le cinéma par des biais très divers : les musiques symphoniques d'André Previn et d'Alex North ou celle de Martial Solal dans « A bout de souffle ».

Vous vous réclamez de l'influence de Maurice Jarre et Georges Delerue. – Maurice Jarre, ce sont d'abord ces sonorités très étranges, un peu déglinguées, quand il travaille avec Franju, en France. C'est, ensuite, « Lawrence d'Arabie » et le Scope qui explose – 120 musiciens à fond les ballons. Georges Delerue revendique une clarté des lignes, une gravité masquée par une légèreté mélodique. Francis Girod m'a souvent confié que ma musique lui rappelait la dualité de Delerue.

Tous deux ont fait carrière à Hollywood. C'était aussi votre rêve. Comment l'avez-vous exaucé ? – En composant la musique d'un film anglais « l'Heure du cochon », de Leslie Megahey. Puis « la Défense Loujine », de Marleen Gorris, un autre film anglais, a été particulièrement remarqué par les aficionados de musique de film. Trois ans plus tard, je travaillais sur « la Jeune Fille à la perle », de Peter Webber, mon premier long-métrage américain. C'est grâce à « Sur mes lèvres », de Jacques Audiard, que Peter Webber m'a contacté. On ne lui proposait que des musiques d'époque avec violes de gambe et instruments baroques. A quinze jours du mixage, Pathé – coproducteur de « la Jeune Fille » – lui a envoyé une série de DVD, dont le film d'Audiard. Il m'a avoué plus tard qu'il s'était contenté d'en écouter la musique. Il s'est dit : « *Voilà ce que je veux ; quelqu'un qui respecte le silence et n'utilise pas d'instruments anciens.* » Nous sommes devenus amis.

Ce qui nous amène à Jacques Audiard avec qui vous avez fait cinq films. Comment votre collaboration a-t-elle évolué ? – Notre passion commune pour les minimalistes répétitifs américains nous a rapprochés. Avec Jacques, nous ne parlons pas seulement de cinéma et de musique. Nous nous nourrissons d'expositions

ou de vidéos contemporaines. Il y a toujours ces petits mouvements répétitifs qui font maintenant partie intégrante de tous les films que j'écris. Un moteur sans être un dogme. Je compose pour le cinéma de Jacques, très tendu, nerveux et découpé, une musique posée et lyrique. Elle donne de la profondeur de champ et vient contrebalancer son travail. Nous collons aux émotions du personnage. Au début de « De battre mon cœur s'est arrêté », par exemple, la musique crée un scintillement dans l'aigu, avec des



Cody Ferrandis/RP Films



Wild Bunch Distribution

Deux films illustrés musicalement par Alexandre Desplat : « The Ghost Writer » (ci-dessus), avec Ewan McGregor, et « le Discours d'un roi » (ci-contre), avec Helena Bonham Carter et Colin Firth.

cordes perchées. Je voulais traduire la sensation que Romain Duris possédait en lui une petite lueur d'espoir.

C'est aussi avec Audiard que vous avez créé le Traffic Quintet. – En 1996, il a eu envie d'un groupe de cordes pour « Un héros très discret ». Nous avons monté un quintette de cordes accompagné d'un piano et d'instruments africains pour le film et décidé d'en prolonger l'expérience. J'ai proposé de revisiter des bandes originales et la violoniste Dominique Lemonnier a eu l'idée de projeter des images originales sur la musique en faisant appel à un vidéaste, Ange Leccia. Le premier spectacle autour de la nouvelle vague s'appelait « De Godard à Audiard ». Le second, « Divine Féminin », rend hommage aux grandes héroïnes du cinéma. Présenté l'an dernier aux Bouffes du Nord, il sort aujourd'hui en CD (1).

Comment avez-vous travaillé sur « The Tree of Life », de Terrence Malick ? – Il voulait que j'écrive ma partition avant le mon-

tage parce qu'il souhaitait la mêler aux autres musiques utilisées – Berlioz et Ligeti, entre autres. Pendant trois ans, j'ai donc composé un certain nombre de pièces, certaines de trente secondes, d'autres de dix minutes – enregistrées à Paris et à Londres. Nous nous sommes rencontrés plusieurs fois, chez lui, à Austin. Terrence Malick est un être incroyable. Un savant du Moyen Age. Il passe ses journées à contempler les oiseaux et ses nuits à observer les étoiles. Il relit en permanence Kant et La Boétie.

A ses côtés, on devient un peu plus intelligent.

Vous dites souvent que le théâtre a nourri votre travail. – Maurice Jarre assurait que le théâtre avait été la clé de son inspiration. C'est aussi mon cas. Travailler avec André Engel (« Papa doit manger »), ou avec Philippe Genty (« le Concert incroyable ») m'a beaucoup appris sur la dramaturgie. Cela m'aide à construire mon discours musical.

Vous insistez sur le côté collectif du cinéma... – Mais c'est vraiment un art collectif ! Un compositeur de musiques de film est le troisième auteur d'un long-métrage avec le metteur en scène et le scénariste. Un aspect qu'on occulte toujours. J'ai vécu comme une reconnaissance envers ma corpora-

tion d'être juré à Cannes l'an dernier. Songez qu'en soixante ans, trois compositeurs seulement – Vangelis, Philippe Sarde et Lalo Schiffrin – avaient occupé cette fonction.

Vous avez récemment écrit la musique de « Largo Winch 2 », de Jérôme Salle. Pourtant, vous refusez les films d'action. – Je peux faire du bruit, bien sûr, mais ça me fatigue. Sur « Largo Winch », « Harry Potter » ou « Twilight », c'est tout de même plus profond.

Vous menez une carrière internationale. Pourquoi n'avez-vous jamais envisagé de vous installer à Los Angeles ? – J'adore entrer à la Warner ou chez Sony et avoir mon nom sur le parking, comme dans les années 1950. Mais Los Angeles, c'est... Limoges – pardon, Limoges ! Il n'y a rien d'autre à y faire que de parler de cinéma. Et cela ne me suffit pas.

■ Propos recueillis par Lucie Calet et Marie-Elisabeth Rouchy

(1) Chez Naïve.