

## VIII

1970-1980

### Les années de doute et de mutation

" En fait, le cinéma a surtout été pour le compositeur l'occasion de recevoir une magnifique leçon d'humilité "

**Jacques Ibert**

Dans le domaine de la musique classique, le constat n'est pas des plus brillants à la fin des années soixante. Le milieu est miné de guerres intestines, de plus en plus divisé entre les genres, même au propre sein du courant contemporain. On prend un malin plaisir à parler de "grande" et de "petite" musique, si bien que Maurice Jarre quitte la France en 1967, suivi l'année d'après de Michel Legrand, puis par Michel Colombier, Georges Garvarentz et Francis Lai, victimes des répercussions du système au niveau de la musique de cinéma. Accablant... Même au cabinet Malraux, la querelle fait force de loi: Emile Biasini et Gaëtan Picon "soutiennent" l'esthétique Boulez, Malraux, quant à lui, se fait pour l'heure le défenseur du plus traditionnel Marcel Landowski, nommé en 1966 à la Direction Générale de la Musique.

Il faudra attendre la crise de 68 pour qu'un électrochoc se produise enfin. En 1969, un immense chantier de décentralisation musicale fera taire les divisions en unifiant les volontés autour du défi commun. Landowski sillonne la France, recréant les grands orchestres municipaux d'antan, on ouvre des Conservatoires de Région et des Ecoles Nationales de Musique; de 43 festivals musicaux subventionnés, on passera à 96 en 1974. Enfin, les partitions sont renouées de dessins divers... Car les compositeurs semblent composer davantage et avec plus de liberté. Minimalistes, électro-acousticiens et ethnomusicologistes ont le vent en poupe. En 1970 Delerue signe ainsi à 45 ans et après un silence créatif de plus de 13 ans, son deuxième quatuor à cordes, puis sa deuxième *Symphonie Concertante* (1972). On ne peut que penser aux années perdues...

Pourtant, il convient de tempérer l'enthousiasme ambiant. Si l'on aperçoit effectivement la fin du tunnel, les mentalités musicales n'allaient pas changer aussi rapidement en ce qui concerne le cinéma. Marginale de part ses assises tonales, la musique de cinéma resterait de toutes façons encore longtemps l'oubliée des salles de concerts, piégée cette fois-ci seulement par une mise à l'écart morale, mais matérielle. En effet, les crédits musicaux consacrés aux productions cinématographiques sont depuis quelques temps en chute libre avec toutes les répercussions que l'on peu imaginer. Maurice Jarre dépeint admirablement l'ambiance:

*Avant, j'avais vraiment affaire au système D. Je me souviens que quand on arrivait en session d'enregistrement, il manquait deux trompettes, l'ingénieur était absent car sa maman était malade. On disait : "Maurice, pas de problème". En anglais, cette situation se traduit par*

*"c'est un désastre"... C'est la vraie raison pour laquelle je suis parti aux U.S.A. Là-bas, il n'y a ni problème, ni "désastre". Les musiciens sont à l'heure, l'ingénieur sait lire une partition, les micros sont placés deux heures avant l'enregistrement, on n'a plus qu'à se préoccuper de ses propres problèmes: restituer au mieux ce que vous avez écrit, avec l'orchestre, de telle sorte que les musiciens ne lisent pas seulement les notes, mais qu'ils donnent aussi de leur talent...*

Il faut dire qu'en France, le 7ème art n'est pas en ces temps-là dans une forme réjouissante. Si les cinémas accueillent en 1960 quelque 360 millions de spectateurs, ils ne sont plus en 1971 que 179 millions à fréquenter les salles obscures. La responsable ? l'O.R.T.F. de toute évidence, si l'on en croit les nombreux éditoriaux sur le sujet. Si bien qu'en 1972, afin de sauver le cinéma d'une ruine à moyen terme, des accords de coproduction et de publicité réciproque sont conclus entre l'O.R.T.F. et le C.N.C., sous le regard bienveillant de Jacques Duhamel, alors ministre des Affaires Culturelles. Dans les faits, ce pacte signé dans l'urgence n'allait que renforcer davantage le poids de la télévision sur le cinéma.

La profession des musiciens de film, de plus en plus tributaire de la santé économique du cinéma, s'en ressentira fortement. Le tableau quantitatif des oeuvres audiovisuelles de Delerue laisse apparaître une hausse sensible des travaux réalisés pour la télévision à partir de 1971, ceci au détriment des courts-métrages (quasi-inexistants) mais aussi des longs-métrages (seulement 4 en 1971, et 3 en 1974 et 1975), chiffres qui sont à rapprocher des "grandes années" de 1966 (7) et surtout 1964 (14). Les années 70 sont donc incontestablement difficiles pour Georges Delerue et la "reconversion" télévisuelle, plus qu'un choix, devient surtout une nécessité.

Par ailleurs, l'exil américain des collègues de Delerue semble porter ses fruits. Francis Lai remporte un Oscar en 1970 avec la musique de *Love Story*. Essai transformé l'année d'après par Michel Legrand, honoré pour sa partition d' *Un Été 42*. Un moment tenté par un départ aux U.S.A., notamment après sa nomination aux Oscars en 1969, Delerue préférera rester sur le vieux continent: *Si j'étais parti à Hollywood, j'aurais été malheureux. Je ne puis faire de bonne musique si ma sensibilité se trouve conditionnée.*<sup>60</sup>

D'autre part il semble que Fred Zinnemann, lui même cinéaste américain installé en Angleterre, l'en ait dissuadé: *C'est un personnage très honnête, très humaniste. Il a été d'un bon conseil [...] C'est lui qui m'a dit: "Delerue, n'allez jamais travailler aux U.S.A., vous y seriez très malheureux; restez ici, c'est mieux pour vous".*<sup>61</sup>

Cela n'empêche toutefois pas le compositeur d'être sollicité pour travailler sur des films européens. Ainsi en 1970, Delerue signe la bande originale du *Conformiste* de Bertolucci:

*Pas facile à faire, cette musique. Le dernier jour de l'enregistrement, Bertolucci m'attendait pour me dire au revoir. Il avait l'air si triste, si soucieux, que je lui ai dit: "Bernardo, nous avons encore une heure d'orchestre. On peut reprendre tout ce que vous souhaitez". "Non, m'a-t'il répondu, je suis triste, si triste parce que c'est fini! ". Ca, c'est formidable. Je suis parti, le coeur tout plein!*<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> *Les Lettres Françaises*, n° 1225, 13 mars 1968.

<sup>61</sup> *Ecran 75*, septembre 1975, p.12

<sup>62</sup> Propos recueillis par Pierre Murat, *Télérama* n° 1834, 6 mars 1986.

L'année 1971 est marquée par deux décès de proches de Delerue. Le 28 mai, à l'âge de 59 ans, Jean Vilar meurt subitement dans sa résidence de Sète, d'un arrêt cardiaque. Pour reprendre les termes du communiqué de Jacques Duhamel, "C'est toute une page du théâtre français qui est tournée". Si cette disparition provoquera un élan unanime du monde culturel français, celle d'Alfred Desenclos, quelques semaines plus tard, passera en revanche relativement inaperçue. La vie administrative d'un directeur de conservatoire l'intéressant assez peu, Desenclos avait quitté Roubaix pour rejoindre le Conservatoire de Paris au sein duquel il tenait depuis une dizaine d'années une classe d'harmonie. Résolument étiqueté, de par sa formation, dans le camp des néoclassiques, Desenclos s'était cependant toujours refusé à croiser le fer avec les trublions de la Nouvelle Musique. Grâce à son esprit fin et ironique, l'ancien professeur de Delerue avait réussi à conserver une grande liberté de création qui le conduisit à produire en 1963, en pleine radicalisation des batailles musicales, un *Requiem* empreint d'un lyrisme et d'une émotion rares.

Mai 1974: coup de fil d'un producteur mélomane. Il s'agit de mettre en musique *l'Important c'est d'aimer* de l'écrivain et cinéaste d'origine polonaise Andrzej Zulawski :

*Je ne voulais pas faire cette musique tellement j'étais débordé. J'arrive à la projection et vois cette première scène, sublime, avec Romy Schneider. J'ai fondu. "Tant pis pour mes nuits perdues, je le fais!" Tout le monde me disait: "Tu ne vas pas rigoler avec lui". Ce fut le bonheur. L'un de mes regrets, c'est de n'avoir plus travaillé avec lui.* <sup>63</sup>

Enfin, durant les vacances d'hiver de cette année 1974, alors que Truffaut exhume les musiques de Maurice Jaubert composées jadis pour les documentaires d'Henri Storck, Georges Delerue de son côté, mène à bien une entreprise "familiale", si l'on peut dire. En effet, son quatrième -et dernier- opéra, *Médis et Alyssio*, conte lyrique en deux actes, est mis en musique sur un livret de la comédienne Micheline Gautron, son épouse. L'opéra sera donné sur la scène du Grand Théâtre de Strasbourg en 1975, aucune scène parisienne n'étant alors en mesure d'accueillir une représentation de cette importance. Pourtant, malgré les moyens considérables débloqués par les scènes de l'Est, *Médis et Alyssio* n'a pas le succès escompté:

*Le Chevalier de Neige m'a pris deux ans de ma vie pour trois représentations. Le dernier, un an et demi pour cinq exécutions. Chaque fois, je dois faire une croix sur ma vie familiale et sur mon gagne pain, la musique "alimentaire". Alors, compositeur échaudé... Évidemment, si je trouvais un sujet fantastique, je ne dis pas non!* <sup>64</sup>

Le "coup de gueule" de Delerue est rendu davantage dissonant par le rapprochement qu'il effectue avec la musique de film:

*L'une des grandes joies de la musique de film, c'est qu'on peut l'écouter presque tout de suite: j'ai écrit des oeuvres symphoniques qui sont dans le "placard" depuis 10 ans: il n'y a rien de plus frustrant pour un compositeur que de ne jamais entendre sa musique jouée! Quand vous écrivez de la musique de film, vous avez à peine le temps de laisser sécher l'encre que vous êtes*

---

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> *Le Figaro*, 22 mars 1992.

*déjà en train de la diriger, d'où des progrès considérables sur le plan de l'orchestration, parce qu'on s'écoute, on se corrige.* <sup>65</sup>

Georges Delerue, pensant un moment quitter le milieu créatif (le Conservatoire de Paris lui propose à ce moment-là la responsabilité d'une classe de composition musicale), préférera quitter la capitale, s'installant avec sa famille en Val d'Oise, sur les bords reposants du lac d'Enghien, dans une petite propriété où il trouvera une source d'inspiration constamment renouvelée. C'est là aussi que ses deux filles, Claire et Emmanuelle, grandiront, épousant chacune l'une des passions de leur père, puisque l'une prendra le chemin du Conservatoire de Paris et la seconde deviendra monteuse de cinéma. Georges Delerue, en père de famille heureux, oublie assez rapidement ses déceptions. En mars 1975, pour ses cinquante ans, il déclare à la presse venue l'interroger pour un premier bilan de sa carrière:

*Je peux difficilement dissocier la musique de ma vie. Ce serait un suicide assuré. la musique englobe tout: la possibilité de s'évader, de rechercher la générosité des autres et la notre propre. A l'étranger, même sans parler la langue du pays, les musiciens se comprennent. C'est un moyen de communication extraordinaire.* <sup>66</sup>

Le musicien signe en ces années-là quelques partitions alimentaires pour la BBC, un certain nombre de feuilletons et de séries télévisées, parenthèses aimables dans la filmographie du compositeur, enfin au cinéma des musiques d'approche plus difficile comme *Compte à rebours* (Roger Pigault, 1970); *La gifle* (1975) *Jamais plus toujours* (Yannick Bellon, 1975), *Le jeu du solitaire* (Jean-François Adam, 1975) ou encore le générique très tourmenté de *Police Python 357* (Alain Corneau, 1976), dans lequel la couleur atonale se réfère au contenu et à la noirceur du film:

*Ce n'est pas parce que j'ai fait un générique très difficile comme celui de Police Python 357 que je dois rester dans cet état de recherche. Un film est à plusieurs facettes, il y a des choses plus gaies ou plus tendres, et le musicien doit être au service du discours cinématographique et non d'un esthétisme au préalable établi.* <sup>67</sup>

C'est encore une ample partition pour cordes qui vaut au compositeur sa troisième nomination aux Oscars, en 1977, celle accompagnant *Julia* de Fred Zinnemann. Film extrêmement dépouillé, musique très peu présente mais efficace (ingrédients classiques du cinéma selon Zinnemann) *Julia* sera le point d'orgue qui manquera la fin de la collaboration du musicien avec le réalisateur anglo-américain:

*Pour son dernier film, Cinq jours ce printemps-là, il m'a écrit au moment du tournage une lettre très gentille afin de me prévenir que, pour des raisons de coproduction et de "tax-shelter", il était obligé de prendre un compositeur anglais et ne pourrait, malheureusement, travailler avec moi. Puis il s'est passé une chose curieuse: Zinnemann n'a pas été satisfait du musicien anglais et a souhaité que je réécrive la musique; mais comme il était en période dépressive, il me l'a fait demander par le producteur qui ne m'a pas dit de quel film il s'agissait. J'ai refusé parce*

---

<sup>65</sup> Notes de la SACEM, janvier 1992.

<sup>66</sup> *La Voix du Nord*, 25 mars 1975.

<sup>67</sup> Entretien avec Laurent Boer, 3 juin 1981.

*que je n'étais pas libre. J'ai appris plus tard que c'était pour le film de Zinnemann; j'aurais fait un effort si je l'avais su : il n'est pas question de lui refuser ma collaboration, je l'admire beaucoup, il a un talent et une humanité extraordinaires. Pour ce film, Zinnemann a rencontré Elmer Bernstein à Londres, et c'est à lui qu'il a demandé la musique définitive.*

Ce malentendu n'empêchera cependant pas Zinnemann d'être toujours aussi reconnaissant envers son musicien :

*Georges et moi avons travaillé dans une merveilleuse entente sur trois films. Le premier fut A man for all seasons. Pour une raison quelconque je n'avais pas entendu le générique jusqu'au jour où il était en train de le diriger, avec l'orchestre, dans le studio d'enregistrement.*

*Quelque chose dans la musique sonnait faux, elle n'était pas ce que j'avais souhaité qu'elle fut. J'ai dit à Georges que j'étais terriblement désolé, mais qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas. Nous en avons parlé et Georges a dit que c'était très simple. L'orchestre devait s'arrêter pendant environ deux heures, pendant qu'il réécrivait la musique. Je ne peux pas vous dire exactement combien durait la musique, elle devait durer au moins deux minutes.*

*Environ deux heures après, il me téléphona au bureau pour me dire qu'il était prêt. J'ai entendu la musique, et c'était excellent. C'est vraiment miraculeux... comparé à beaucoup d'autres compositeurs qui sont tous aussi brillants, mais pas d'un si grand recours. Il est unique en son genre!* <sup>68</sup>

Un enthousiasme partagé par d'autres. Nombreux ont été ceux, l'année précédente, à plébisciter la musique du gigantesque son et lumières de Mount Vernon: dans le cadre prestigieux de la maison de Georges Washington, le spectacle mis en scène par Gaston Papelous, en ondes par Claude Roussel et en lumières par Jean-François Thouillard a été servi par les voix de John Wayne, Olivia de Havilland, Kirk Douglas et Gregory Peck.

1978: Delerue est contacté par Bertrand Blier, une troisième fois après *Hitler, connais pas* (1963) et *Calmos* (1975). Réalisateur cherchant avant tout à se faire un prénom, Blier n'est pas à ce moment-là extrêmement populaire, si l'on excepte le succès considérable réalisé par sa comédie *Les valseuses* en 1973, succès sans lendemain. Doué d'une bonne culture musicale, Blier est naturellement des plus exigeants en ce qui concerne les partitions accompagnant ses films. Aussi *Préparez vos mouchoirs*, son dernier long métrage, est un des nombreux cas où l'on requiert un pastiche à Delerue, ce que ce dernier réussit parfaitement à produire de par sa formation classique, sans avoir besoin de plagier grotesquement une oeuvre quelconque:

*Quand il y a une musique existante, je suis obligé de rester très près de style. Il est évident que si j'avais composé une musique de style "Bartokien" ou même "Shumannien" dans Préparez vos mouchoirs, où le personnage qu'interprète Dewaere est un passionné du Concerto pour clarinette de Mozart, il y aurait eu rupture...*

Delerue recevra en 1979 son premier César pour la partition du film de Blier. Enfin la reconnaissance? Le compositeur, honoré pour son professionnalisme, se retrouve davantage étranglé par les restrictions budgétaires. A cette époque, on croit même rêver quant à la situation

---

<sup>68</sup> Propos recueillis par Gabrielle Blum, *Soundtrack* n° 45, p.29

de la musique de film. Aux Etats-Unis, après la vogue "intimiste" on revient aux grands scores orchestraux dans la lignée de *La guerre des étoiles*, partitions assez grandiloquentes plus proches des poèmes symphoniques de Respighi ou de Strauss que des émules néo-korngoldiens, mais dont la composition est rendue toutefois possible par la présence d'un budget spécifique, partie intégrante de la production.

En France, la situation est au même moment en totale inadéquation avec ce qui se passe outre-Atlantique. Certains éditeurs malhonnêtes font travailler et ne paient pas. Comme les compositeurs sont encore en cette époque uniquement rémunérés en droits d'auteurs (sur un pourcentage prélevé sur le ticket de cinéma), il arrive que de jeunes compositeurs se voient remerciés sur un coup de tête du réalisateur, se retrouvant du jour au lendemain sans argent et sans couverture sociale. Pour parachever le tableau, à l'autre bout de la chaîne les éditeurs phonographiques n'ont rien trouvé de mieux, pour lutter contre la crise, que de multiplier les disques réalisés avec un minimum de moyens, ceci afin d'avoir un maximum de chances de décrocher un hypothétique "tube".

Pour Georges Delerue, bouillonnant vice-président de l'Association des Auteurs de Films, les conditions de travail de ses jeunes confrères sont absolument intolérables. Pour ses collègues de l'Association, René Cloërec et Antoine Duhamel, on peut pour beaucoup remédier à cette situation en ayant le courage de revoir l'ensemble du système, à commencer par la création d'une ligne "musique" dans le budget global d'un film, au lieu de la douloureuse mention "pour mémoire":

*Dans la production cinématographique, aucun sou n'est prévu pour ma musique. C'est un éditeur qui prend cela en charge et ça, c'est grave, parce que l'éditeur n'a rien à voir avec le film, pratiquement. Il n'est pas comptable de ce que va se passer dans le film... Aux U.S.A., le problème n'est pas le même: un budget musical est prévu dans le budget de production. Pour un film de 10 millions de francs, il y aura au moins 400 à 500.000 francs pour la musique. C'est peut-être beaucoup d'ailleurs. En tout cas il y a un budget pour la musique. En France, non. La grande misère de la musique de film dans le cinéma français vient des conditions économiques.*

69

Hélas, les pouvoirs de décision, trop éparpillés, sont inefficaces devant le problème; et quand bien même, aucun "spécialiste" ne s'est risqué à parer au plus urgent en réalisant, en prévision d'un éventuel projet de loi, un rapport complet sur l'état des lieux. Au lieu de cela, les «dictionnaires» de compositeurs de musique de film fleurissent un peu partout. Conclusion, en 1980, ce dossier des droits d'auteur qui avait bien remué le milieu musical au cours des derniers mois se referme sur statu quo de circonstance. Il est vrai que la jurisprudence française est en sommeil: on ne pense alors qu'aux prochaines élections...

Delerue est écoeuré. Depuis quelques temps, il prend de plus en plus souvent la route de Londres, où les cinéastes américains viennent enregistrer les musiques accompagnant leurs films. Le cinéma français commence sa lente descente aux enfers. Un rapport du CEO (Centre d'Etude des Opinions) se révèle accablant: avec près de 18 heures par semaine, la télévision devient

---

<sup>69</sup> *Ecran 75*, mars 1975.

désormais la plus longue activité de loisirs, drainant quotidiennement près de 40 millions de téléspectateurs. Un virage décisif est pris à ce moment-là: les chaînes de diffusion hertziennes obtiennent le droit de produire des films de cinéma. Selon les termes de la loi, les télévisions pourront diffuser les films produits ou co-produits deux ans après leur sortie salles (au lieu de trois pour les films régulièrement achetés), délai rabaisé à un an pour les chaînes cryptées qui feront leur apparition au milieu des années 80. En mars 1980 on reconnaît à nouveau la qualité de son travail pour le cinéma en lui décernant un second César pour *l'Amour en fuite* de Truffaut: *Je ne suis pas attaché aux honneurs et aux récompenses, mais ce César me fait plaisir dans la mesure où c'est le résultat du vote des professionnels. Mais je n'ai pas fait tellement de musique pour le cinéma... J'ai fait pas mal de télévision et de la musique pour moi. De la musique à l'état pur...*<sup>70</sup>

Cette époque, marquée de nombreuses récompenses, est paradoxalement décisive et cruelle pour le compositeur. Choix géographiques donc, mais aussi choix esthétiques: en effet depuis 1977, ainsi qu'il le précise lui même, Delerue multiplie les pièces de concert. Commandes, choix divers, coups de coeur, il écrit ainsi sur deux ans presque autant que sur les dix dernières années écoulées: *Prélude et danse* pour hautbois et ensemble de cordes; *Souvenirs* pour clarinette et orchestre; *Concerto pour Cor* et ensemble de Cordes; *Concerto pour trombone*; *Madrigal* pour trombone solo et 5 trombones; etc.

Les signes ne trompent pas. En 1980, Delerue, au faite de la renommée pour ses musiques de cinéma tente bien de revenir à sa vocation première de musicien classique. Il renoue même un temps avec la musique de scène, activité délaissée depuis plus de treize ans.

Pourtant, au mois d'avril de cette année 1980, alors qu'à Hollywood la remise des Oscars est marquée par la consécration *Des gens comme les autres* de Robert Redford, Delerue se voit décerner un nouveau trophée: devant Jerry Golmsth et Henri Mancini, il reçoit en effet l'Oscar de la meilleure partition pour le film de George Roy Hill avec Lawrence Olivier et Sally Kellerman *A little Romance (I love you, je t'aime)*. Surprise ? Une demi seulement. Les membres de l'Académie ayant encore en mémoire les saturations synthétiques de Georgio Moroder (*Midnight Express*, vainqueur l'année précédente) ont voulu "changer d'air" dit on dans les coulisses de la cérémonie. Dont acte.

Hélas, les projecteurs des cérémonies éteints, les paillettes disparues, les problèmes quotidiens demeurent. Fin 1981, compositeur français de cinéma le plus célèbre du moment, Georges Delerue doit encore prendre davantage sur son temps de composition pour négocier le nombre de musiciens par session d'enregistrement. Tant et si bien qu'un jour, l'appel du Nouveau Continent semble imminent:

*Lorsqu'on a fait beaucoup de choses quelque part, on a envie un jour de voir un peu ce qui se passe ailleurs. J'avais déjà travaillé avec des réalisateurs américains comme Zinnemann, Huston, Mike Nichols mais uniquement pour des films se déroulant en Europe! Je trouvais leur manière de travailler formidable. J'avais donc envie "d'y aller" mais j'avais deux obstacles: je ne*

---

<sup>70</sup> *Cinéma 80*, n° 289-290.

*parlais pas anglais et j'avais une peur bleue de l'avion! Il faut dire aussi qu'à partir des années 75, les conditions de vie, de travail ont été beaucoup plus difficiles en France pour les compositeurs de films car il n'y avait pas de budgets prévus. Donc on ne s'en sortait pas, on n'avait pas les possibilités matérielles de bien travailler et j'étais très frustré.<sup>71</sup>*

*Finalemnt, je trouvais que perdre mon temps et mon énergie à discuter quinze jours, une heure par jour au téléphone, ou dans mon bureau avec un producteur pour obtenir quatre musiciens de plus était absolument aberrant et ridicule, d'autant que j'avais prouvé pendant toute ma carrière que j'étais le plus économe des compositeurs, que j'allais très vite, que tout était en place, qu'il n'y avait pas de problèmes et que je ne dépensais pas des fortunes. Avoir des discussions de marchands de tapis pour essayer de faire des oeuvres valables pour un film, j'ai trouvé ça de très mauvais goût. Ca m'est arrivé deux ou trois fois.<sup>72</sup>*

*Un jour "j'en ai eu marre", car j'avais du discuter pendant plusieurs semaines avec une productrice pour obtenir 5 musiciens de plus! Quand on a travaillé pendant plus de 30 ans dans le métier sans dépasser les budgets, c'est dur d'en arriver là! Et je me suis dit: "le premier contrat qu'on m'offre aux Etats-Unis, j'y vais malgré l'avion!" J'avais un agent là-bas qui s'occupait de mes intérêts, et puis c'est parti. On m'a proposé Sanglantes confessions (True confessions) avec Robert De Niro et Robert Duvall et je suis parti. Là-bas, j'ai eu enfin tous les moyens pour bien travailler, on me connaissait grâce à mes musiques pour Truffaut, Godard, De Broca (Le roi de coeur) et comme je recevais sans cesse des scripts de Coppola, de Cukor, etc, je me suis dit "pourquoi ne pas continuer?" Et aujourd'hui, je parle anglais, mal, mais je le parle!*

73

\* \*  
\*

---

<sup>71</sup> Notes de la SACEM, janvier 1992.

<sup>72</sup> Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, janvier 1992.

<sup>73</sup> Notes de la SACEM, janvier 1992.



***Mon ami Georges Delerue***

*Les metteurs en scène font souvent appel à Georges Delerue, ils ont senti que cet ancien élève de Darius Milhaud est, de tous les musiciens, le plus amoureux du théâtre et du cinéma. A son Grand prix de Rome sont donc venus très logiquement s'ajouter l'oscar Hollywoodien et le César français. Il est difficile de décrire une musique avec des mots, mais quand j'aurait dit que Georges Delerue est un blond-roux aux yeux clairs, qu'il est direct, chaleureux et fraternel, il me suffira d'ajouter, pour votre information complète, que sa musique lui ressemble et qu'il ressemble à sa musique.*

**François Truffaut**