

IX

Signé François

-Ferrand, ne quittez pas: je vous passe le play-back de la scène des déguisements!

Cette voix téléphonée de qualité médiocre entendue dans *La Nuit Américaine*, en 1972, fut pour une génération de cinéphiles le signe impérissable de l'appartenance de la musique de Georges Delerue, non seulement aux films de Truffaut, mais à l'univers mythique que le cinéaste avait peu à peu constitué autour de lui. Cette collaboration entre l'ancien pensionnaire de l'assistance publique et l'apprenti roubaisien allait à jamais rejoindre les grandes amitiés musicales du 7ème art. Celles par qui la musique de film n'aurait très certainement pu acquérir ses lettres de noblesses. On a souvent parlé, écrit, disserté sur l'exemplarité de la collaboration Truffaut-Delerue. Elle fut pourtant bien moins fidèle que l'Histoire ne nous le rapporte. Un survol de cette collaboration permet surtout de brosser le portrait d'une amitié exceptionnelle mais aussi, finalement... si ordinaire.

Un dimanche matin en ce début d'année 1960, de bonne heure de surcroît, le téléphone sonne chez Delerue, rue Duperré. Au bout du fil il y a le producteur Pierre Braunberger, personnage incontournable et respecté, auquel Delerue avait déjà eu souvent affaire alors qu'il travaillait dans le court-métrage. Cet appel allait définitivement changer la destinée du compositeur, la faisant rentrer dans les couples musiciens-cinéastes les plus célèbres de l'Histoire du cinéma. Il s'agissait d'écrire la musique du deuxième film de Truffaut, alors surtout connu pour avoir été le tumultueux critique d'*Arts* et des *Cahiers du Cinéma*. Mécontent de la musique que Jean Constantin lui avait livrée pour *Les 400 coups*, Truffaut compte sur un nouveau musicien pour mettre en musique ce qui semble être pour l'instant un polar mâtiné d'un soupçon de parodie. Le rendez-vous est fixé dans une petite salle du quartier latin. Delerue se souvient comme d'hier de cette première rencontre:

Quand je suis arrivé dans la salle de projection, Pierre Braunberger me présenta à un homme jeune aux yeux brillants, qui me paraissait extrêmement timide et qui m'a dit simplement: "Merci d'avoir accepté de venir à cette projection". Il y avait peut être une vingtaine de personnes dans cette salle et il y régnait une ambiance à la fois calme et tendue. A cette époque, je ne connaissais pas beaucoup le monde du long métrage et j'étais en même temps perdu, inquiet et très excité car j'avais beaucoup entendu parler de François et j'étais très fier à l'idée de travailler avec lui.

La projection commença et je dois avouer que plus le film avançait, plus j'étais angoissé. J'aimais beaucoup ce film: Aznavour était formidable, Marie Dubois si attachante, tous les personnages parfaitement à leur place, seulement il y avait un gros problème. Le film était très musical mais on n'entendait pas de musique : Il avait été tourné sans play-back. On voyait Aznavour jouer du piano mais on n'entendait rien, même chose pour le contrebassiste et le batteur. Et subitement j'ai eu peur de ne pas être à la hauteur, peur de ne pouvoir faire quelque chose de valable musicalement à cause de tous les problèmes techniques qu'il fallait résoudre.

Mais j'avais vraiment appris mon métier en écrivant la musique de nombreux courts métrages ou de films publicitaires, je me suis dit qu'honnêtement je pouvais faire ce film.

A la fin de projection, je suis allé voir François et, sans lui parler de mes angoisses, je lui ai simplement demandé s'il avait des idées particulières concernant la musique. Timidement il m'a répondu: "non, vous savez, je vous fais confiance", avec une telle gentillesse que j'ai immédiatement senti que ça "collait" entre nous.

Je me suis mis très vite au travail et, quinze jours après ma projection, je lui ai demandé de venir chez moi écouter la musique que je venais de composer. Evidemment, j'étais inquiet mais je me suis vite aperçu que François l'était encore plus que moi. Je me suis mis au piano et rapidement j'ai compris que tout allait pour le mieux. François était ravi, et notre longue collaboration a alors commencé.⁷⁴

Georges Delerue se souviendra toujours avec un certain amusement des problèmes techniques rencontrés lors de la composition de la partition:

Tirez sur le pianiste est un film largement musical qui a été tourné sans son témoin! il a donc fallu que je compose la musique sur des images muettes, ce qui n'est vraiment pas facile, sur le plan de la technique d'écriture. Tout ce qu'on voyait, c'était les mains d'Aznavor s'agiter sur le piano⁷⁵, et ses mouvements d'épaules. Dans les scènes où il était censé jouer du jazz, comme il s'agissait d'un piano droit, on voyait les feutres danser la gigue! Or, ils avaient tourné sans musique, sans play-back, sans rien. J'étais obligé, au montage, de reconstituer une musique uniquement d'après le rythme des mouvements, pour rester le plus synchrone possible: par exemple, lorsque Aznavor levait la main droite pour donner un départ au bassiste, je me débrouillais pour qu'on entende seulement la main gauche... Après Tirez sur le pianiste je me sentais prêt à affronter n'importe quoi! J'ai su plus tard par Maurice le Roux qu'on lui avait demandé la musique, à Georges Auric aussi, etc., et que tout le monde avait refusé!⁷⁶

La partition de ce film apportait un souffle de nouveauté dans la production de l'époque, déjà fortement marquée par le montage musical de la partition jazz de Martial Solal pour *A bout de souffle* de Godard, en 1959. Ainsi, dans la séquence située dans la chambre d'hôtel, (dans laquelle Thérèse avoue avoir trompé son époux Edouard Saroyan pour l'aider dans sa carrière de concertiste), l'analyse de la concordance musique/dialogue met en relief un lien évident et très pointu entre texte et instrumentation⁷⁷. Après *Tirez sur le Pianiste*, les efforts de Delerue seront récompensés puisqu'il bénéficiera de la confiance, sincère et méritée, de François Truffaut :

⁷⁴ *Le Roman de François Truffaut*, ed. de l'Etoile, Paris 1985.

⁷⁵ Aznavor nous confirmera d'ailleurs ceci dans une lettre du 30 mars 1993: "Je jouais durant le tournage tout ce qui me passait par les doigts et différentes impros pour chaque prise. Je comprends que le malheureux compositeur a du souffrir le martyre!"

⁷⁶ *Le Cinématographe* n° 62, novembre 1980, et *Notes de la SACEM*, janvier 1992.

⁷⁷ Séquence que nous avons analysé l'incidence psychologique en détail dans notre travail *La musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague: symbolisme, forme, montage*, Mémoire de Maîtrise d'Etudes Cinématographiques, UFR SICA, Université Bordeaux III, 1996.

Delerue est un homme très intéressant parce qu'il est le plus cinéphile des musiciens; il est l'un des seuls à comprendre parfaitement bien ce qu'on a voulu faire dans un film. Je lui suis très reconnaissant, car pour Tirez sur le pianiste, tous les musiciens à qui j'ai demandé la musique ont refusé après s'être fait montrer le film. C'était un film ingrat.⁷⁸ Parce qu'il était très décousu. Son sens n'apparaissait pas. Delerue a été le seul à aimer le film. Il a dit: "ça ressemble à un roman de Queneau, je suis d'accord pour faire la musique." Mais il restait de moins en moins de temps puisque tous les musiciens refusaient [...] Il s'y est mis et il a fait en réalité la partition que je préfère. Je la trouve même supérieure à celle de Jules et Jim.⁷⁹

La comparaison de Truffaut avec *Jules et Jim* est presque inévitable. Tourné en 1961, le film allait déclencher dès sa sortie, en janvier 1962, un sacré scandale. La centrale catholique demande en effet l'interdiction totale sous la côte 4B, on parle de "perversion morale" alors que le film bénéficie dans le même temps d'une avance sur recettes en bonne et due forme, pour un montant global de 200.000 anciens Francs. Les esprits s'échauffent. Bref, la machine est en place pour tenter le doublé commercial des *400 coups*. Pour Delerue, au delà du succès de la musique (une partition exceptionnellement longue: 55 mn, mais son succès est du en grande partie à la fameuse chanson *Le Tourbillon* de Bassiak, interprétée par Jeanne Moreau) ce film aura surtout servi de terrain d'expériences afin d'évacuer la conception d'une musique redondante en y introduisant peu à peu la notion de musique distanciative, plus intéressante semble-t-il:

Des violons qui se mettent à sangloter dès qu'on entend pleurer une dame par exemple! Tout ceci était ridicule. Petit à petit, une synthèse s'est faite en moi, et j'ai été dans le sens de la simplification.⁸⁰ A cette époque là (la Nouvelle Vague), il y avait deux écoles: une tendance à faire une musique de film extrêmement fidèle aux images et aux actions, et une autre qui encourageait au contraire un grand détachement, une grande distanciation par rapport à l'image. Moi, j'ai préféré aller dans la deuxième direction, à la recherche du style, de l'épuration, qui venait en contrepoint de l'image. Mais j'ai essayé aussi de ne pas être systématique, ni de m'enfermer dans des dogmes ou des contraintes. C'est très intéressant de ne pas imposer sa musique. Il ne faut jamais paraphraser le film, tout en restant soi-même.⁸¹

Seule une relation de confiance et d'estime réciproque avec Truffaut pouvait permettre à Georges Delerue de développer son point de vue musical au sein du nouveau courant cinématographique. Dans cette optique, la collaboration avec François Truffaut devenait pour lui une opportunité rare:

Quant aux choix des musicaux, et notamment à la volonté de distanciation que je voulais exprimer, nous sommes tombés très vite d'accord, Truffaut et moi. Nous avons continué d'ailleurs à travailler dans cet esprit, relativement neuf à l'époque, c'est à dire d'une musique qui ne collait pas trop près aux images. Il y avait encore certains codes, certaines contraintes (par exemple changer d'orchestration quand on change de lieu) dont nous avons essayé de nous libérer, en cherchant, pour Jules et Jim notamment, des solutions plus contrapuntiques.⁸²

⁷⁸ Propos recueillis par Pierre Billard, *Cinéma 64*, n° 86.

⁷⁹ François Truffaut, document enregistré, archives ORTF.

⁸⁰ *Première* n° 25, p.69.

⁸¹ *Studio* n° 2, avril 1987.

⁸² *Le Cinématographe* n° 62, novembre 1980.

Truffaut complète d'ailleurs ceci, en levant le voile sur les détails concrets, tant techniques que psychologiques, de la collaboration avec un musicien donné:

Depuis Tirez sur le pianiste, je travaille avec le même musicien, Georges Delerue, qui est devenu mon musicien de film préféré, parce qu'il est le plus cinéphile des musiciens. C'est très difficile pour un musicien de faire une musique de film, parce qu'on lui montre un film à un stade du montage où les longueurs sont fausses, les rythmes n'est pas là... On croit que c'est le film, mais c'est le stade le plus lointain du résultat final.

Je trouve qu'il faut vraiment bien connaître le cinéma et vraiment bien l'aimer pour pouvoir, à ce moment-là, voyant le film, en deviner les intentions et éventuellement les qualités. On appelle le musicien à un moment où l'on est soi-même un peu démoralisé. On compte beaucoup sur lui. On dit d'ailleurs tout le temps dans les salles de montage: "ça s'arrangera avec la musique!" Bref, on attend le musicien comme on attend une sorte de sauveur.

J'ai toujours été très content chaque fois que Delerue est arrivé dans mes films. J'ai toujours eu l'impression que le film prenait vie. Pour Jules et Jim, il s'est donné beaucoup de mal puisque c'était un film sur le temps qui passe, sur la nature. Ça nous ramène au thème des vacances, car les thèmes principaux de Jules et Jim étaient les moments gais et les moments tristes. On avait décidé entre nous, avec notre vocabulaire, que tous les moments gais seraient le thème "vacances", et les moments tristes le thème "brouillard". Je crois que ce thème "vacances" a été vraiment réussi, puisqu'il exprime une espèce de joie de vivre: on sent la nature, on sent le soleil, on sent que c'est vaste... Je le trouve lyrique⁸³.

* *
*

1964: *La Peau douce* met en scène Catherine d'Orléac et Jean Desailly. François Truffaut a combiné au fil des ans un ingénieux système qui lui permet de faire de la production déléguée: le versement de son salaire dans les risques du film ainsi que l'apport du scénario, lui donnent droit à 50% de la réalisation, donc à l'indépendance tant recherchée par les artistes issus de la Nouvelle Vague. Il dirige ainsi depuis 1961, rue Robert Estienne, sa propre maison de production, "les Films du Carrosse", en hommage à Jean Renoir. D'ailleurs, comme chez Renoir, l'esprit "famille" est privilégié, et les tournages en province prennent régulièrement l'atmosphère des colonies de vacances. On retrouve chez Truffaut une équipe d'amis plutôt que de simples collaborateurs allant de l'assistante Suzanne Schiffman au directeur photo Raoul Coutard puis Nestor Almendros, en passant par l'acteur principal Jean-Pierre Léaud, le producteur Marcel Berbert, la scripte Christine Pellé, les monteurs Claudine Bouché, Agnès Guillemot et Yann Dedet, et le compositeur Georges Delerue, bien entendu, qui signe pour *La Peau douce* l'une de ses meilleures partitions pour un film de Truffaut.

⁸³ Interview enregistrée de François Truffaut. Archives privées de l'auteur.

Nombreuses sont les critiques à s'abattre sur *La peau douce*: le premier grief semble être le retour de Truffaut à des sujets plus traditionnels (le trio classique de l'adultère en milieu bourgeois) caractérisant le cinéma de la Qualité tant décrié par l'ancien pamphlétaire d'*Arts*. Bref, le film devient vite le premier échec commercial du cinéaste. Truffaut évacue sa déception en pensant déjà au prochain tournage. Hanté par Hitchcock sur lequel il prépare un livre d'entretiens (dont la première édition sort en 1967), Truffaut a déjà rencontré Bernard Herrmann, à Londres, et compte bien reproduire par sa musique l'atmosphère des films du cinéaste britannique pour une prochaine adaptation à l'écran d'une nouvelle de Ray Bradbury. Les droits d'adaptation de *Fahrenheit 451*, une nouvelle de Ray Bradbury parue aux États-Unis en 1953, et que le producteur Raoul Lévy lui avait fait connaître, sont achetés au printemps 1962. Il semble que la première rupture avec Delerue soit déjà consommée:

*Fahrenheit 451, Truffaut m'en avait au départ longement parlé, mais finalement j'étais un peu embêté car il ne me disait plus rien et je ne savais plus où il en était. Je lui ai adressé une lettre pour l'informer que j'allais être pris par d'autres projets et pour lui demander s'il avait toujours l'intention de travailler avec moi sur ce film. En réponse, François m'a écrit une lettre charmante et gênée. Il n'osait pas me dire qu'il avait rencontré à Londres Bernard Herrmann pour lequel il avait une grande admiration, et ce depuis longtemps, à cause des films d'Hitchcock. Il me disait qu'il n'avait pu résister au désir de travailler avec lui, et qu'il espérait que je ne lui en veuille pas. Je trouve cela tout à fait normal. Ensuite il a travaillé avec Herrmann sur La mariée était en noir. Je pense qu'il a peut-être eu peur de renouer avec moi. Toujours est-il que je ne l'ai pas retrouvé avant Les Deux anglaises et le Continent (1971)*⁸⁴.

En effet, Truffaut, après la parenthèse Herrmann, semble vouloir renouer avec son ancien musicien. Finalement, un hasard de circonstances repoussera la difficile échéance: alors que le cinéaste préparait le tournage de *Baiser volés*, en 1968, l'actrice qui devait tenir le rôle de la mère de Christine, Claire Duhamel, le présente à son beau frère, le compositeur Antoine Duhamel qui signera les musiques de *Baisers Volés* (1968), *La sirène du Mississipi* (1969), et de *Domicile Congugal* (1970).

Truffaut trouvera finalement l'occasion de travailler à nouveau avec Delerue. En 1971, le cinéaste prépare une seconde adaptation, après *Jules et Jim*, d'un roman de Henri-Pierre Roché. Il s'agit des *Deux Anglaises et le Continent*, film qui revient, tout comme *Jules et Jim* et *La peau Douce* à la dialectique du trio amoureux que Delerue avait illustrée avec brio en 1962 et 1964. Le sujet tourne autour d'un amour tragique: au début du siècle, le jeune Claude Roc rencontre Anne Brown, une anglaise qui le met en relation avec sa soeur Muriel dont il tombera amoureux. Pourtant leurs mères respectives les séparent, leur imposant un temps suffisamment long pour sonder leurs véritables motivations. Ce temps, Delerue le transforme par sa musique en un terrible purgatoire. Certainement l'une des plus belles partitions que le compositeur ait jamais écrites pour le cinéma. Elle est par ailleurs, comme celle du *Mépris*, fortement extériorisée dans le film de Truffaut. Yann Dedet, le monteur du film:

Le gros du mixage était assez délicat à cause des différentes voix (narrateur, voix in, voix off...) et la musique. Toutes les scènes qui devaient comporter de la musique ont été doublées afin

⁸⁴ Interview donnée aux membres de l'Association Georges Delerue, *Soundtrack* n° 27.

que le son direct et les ambiances un peu trop fortes soient éliminées. Il est vrai que très systématiquement, dans les films de Truffaut, on doublait entièrement les scènes devant comporter de la musique, même si on n'utilisait pas toujours ce doublage. Ceci pour avoir le son le plus pur possible et que la musique ne soit pas gênée. Non pas que le son direct soit "salle", mais parfois, la tonalité du son direct ne rentre pas dans la musique ⁸⁵.

On peut relever que cette habitude technique de Truffaut s'insérait complètement dans la volonté artistique de Delerue, de par ces symbioses qui forgent peut-être à la base les grandes collaborations du 7^{ème} Art:

En fait, la musique dans un film, c'est quelque chose en plus. Il y a un mot de Debussy que j'aime particulièrement, c'est "La musique est l'expression de l'inexprimable". Je pense qu'il y a quelque chose d'important quand on écrit de la musique de film: au moment où les mots ne suffisent pas, où l'image ne suffit pas, où les bruits ne suffisent pas, alors c'est la musique qui intervient... ⁸⁶

Truffaut tournera assez rapidement le film suivant, *Une belle fille comme moi*, en 1972, sorte de série noire qui réunit autour de Bernadette Lafont (de nouveau devant la caméra de Truffaut, 15 ans après *Les Mistons*), Claude Brasseur, Charles Benner, Guy Marchand et André Dussollier. Le cinéaste justifie son parti pris musical:

Dans Une belle fille comme moi, j'avais demandé à Georges Delerue une musique exactement comme dans un film d'Hitchcock, une musique de renforcement, une musique qui donnait des urgences, qui disait: "attention, il faut aller très vite, là. Attention, qu'est ce qu'il va se passer, là". C'était une musique très utilitaire et il a eu beaucoup de mal à la faire parce que ce n'était pas sa nature. Mais elle était très réussie, elle était très bonne. ⁸⁷

L'équipe des Films du Carrosse tourne fin 1972 *La nuit Américaine*, film-hommage au cinéma asseyant la parfaite osmose dans laquelle Truffaut travaille avec son musicien depuis maintenant plus de treize ans. Le sujet se prête d'ailleurs aux grandes partitions musicales. Aux studios de la Victorine, à Nice, une grosse production américaine est en tournage autour de la star Julie Baker (Jacqueline Bisset), production qui essuyera plusieurs problèmes matériels, doublés des déboires amoureux des techniciens et acteurs Jean-Pierre Aumont, Nathalie Baye, Jean-Pierre Léaud et Valentina Cortesse. Mais *La nuit Américaine* est surtout l'occasion pour Truffaut de dresser un tableau récapitulatif des références cinématographiques auxquelles il a pu avoir recours dans ces précédentes réalisations. Dans une séquence, Ferrand (François Truffaut) reçoit un paquet de livres: il s'agit d'ouvrages sur Bunuel, Dreyer, Bergman, Lubitsch, Bresson, Godard, Hawks, Rossellini, Hitchcock. Dans un coin de l'image, on peut distinguer la signature de Jean Cocteau. Une voiture emprunte une rue: un léger mouvement de caméra révèle à l'oeil attentif qu'il s'agit de la rue Jean Vigo. Le compositeur du film téléphone à Ferrand pour lui faire écouter la musique d'une séquence: c'est la voix-off de Georges Delerue, dans son propre rôle. Graham

⁸⁵ In "*Musiques de Films: Georges Delerue*" documentaire de Jean-Louis Comolli, 1994.

⁸⁶ idem.

⁸⁷ *Jeune Cinéma* n° 25, mars 1974.

Greene fait de la figuration dans le rôle d'un agent d'assurances. Enfin, le film est dédié à Lilian et Dorothy Gish, les premières stars du muet.

Dans ce film, les réminiscences de la Nouvelle Vague sont encore très présentes. La partition, bâtie sur un thème central, le "Grand Choral", oeuvre originale pour trompettes et cordes, accompagne essentiellement les scènes de travail de l'équipe de tournage aux studios de la Victorine. Georges Delerue se souvient des origines de ce thème musical :

Mon problème, c'était le thème général, le Grand Choral... François avait fait sentir la magie du cinéma et je devinais son amour pour cet art. Il fallait un thème musical réellement important. Subitement, l'idée est venue: le grandiose, l'intemporel, le style du Grand Choral! A la façon dont aurait écrit Bach à la gloire de Dieu, ici il fallait écrire à la gloire du cinéma! ⁸⁸

Le thème est repris par Truffaut, qui le fait ressortir avec intelligence par le montage. En effet, le Grand Choral ne sera amené au centre du film (le rêve du vol des affiches par le jeune garçon) que progressivement, par des petites variations musicales ⁸⁹. La célébrité de cette séquence tient pour beaucoup à cet agencement logique mettant en corrélation rythme filmique/rythme musical. Truffaut expliquera plus tard les raisons de ce choix: *Cette séquence était nécessaire au milieu pour faire passer le temps entre le début et la fin du film. Cette séquence de montage n'était possible que parce que je savais que j'aurai la collaboration de Georges Delerue. Vous avez vu l'importance de la musique dans cette scène...* ⁹⁰

Toutefois, à la sortie du film, le 24 mai 1973, Delerue est abondamment décrié par les pharisiens de la musique "sérieuse", alors en pleines années Stockhausen: "*envolées vivaldiennes*", "*du sous Bach*", etc... Comme pour donner raison à ses détracteurs, le compositeur est à nouveau nommé pour les Oscars (*La Nuit Américaine* décrochant le trophée du meilleur film étranger) pour sa partition accompagnant *The Day of the Dolphin* (*Le jour du Dauphin*) de Mike Nichols. Le fait de vivre et travailler en France semble avoir été payant, ce qui conforte Delerue dans son choix.

Le côté cinéophile de Truffaut, passionné par Vigo, Hawks et d'Hitchcock, a toujours transparu dans son utilisation de la musique. Si cette cinéphilie avait poussé l'ancien critique des *Cahiers* à engager Bernard Herrmann pour mettre en musique *Fahrenheit 451* et *La mariée était en noir*; de même, dans les années 70 ce fils de Vigo fera re-enregistrer les musiques de Maurice Jaubert composées dans les années 30 pour les documentaires d'Henri Stork, musiques que l'on retrouvera sur quatre de ses films (*Histoire d'Adèle H*, *L'argent de poche*, *L'homme qui aimait les femmes* et *La chambre verte*, respectivement en 1975, 76, 77 et 78).

Interrogé sur le dilemme tradition-modernité, Truffaut avait une fois répondu: *En fait, je crois qu'un film ne doit pas innover sur tous les plans à la fois. Il faut peut-être qu'il y ait dans un film*

⁸⁸ Entretien avec Laurent Boer, 3 juin 1981.

⁸⁹ A noter l'excellente étude de Laurent Boer consacrée à l'agencement de la musique dans ce film, publiée dans la revue *Vibrations* n° 4 (novembre 1984), elle même condensée d'un travail universitaire fort conséquent sur le sujet (cf. bibliographie: mémoires et thèses)

⁹⁰ Intervention de Delerue lors du "*Grand Echiquier*" consacré à François Truffaut, le 19 mai 1982 sur Antenne 2.

quelque chose qui le rattache au cinéma classique ⁹¹. Peut-être est-ce la musique? Une chose est certaine: cette fois, Truffaut, connaissant l'admiration de son musicien pour Maurice Jaubert, trouve un excellent moyen de le ménager:

Paris, le 19 décembre 74

Mon cher Georges,

Je suis en train de vous tromper, mais comme c'est avec Maurice Jaubert, ce n'est pas exactement de l'adultère mais plutôt de la nécrophilie.

Je suis sûr que cette fin d'année vous trouve entièrement dédié à votre opéra. Croyez bien que je forme pour vous et votre femme tous mes voeux de réussite pour cette grande entreprise.

Avec mon amitié,

François

L'intermède Jaubert durera jusqu'en 1978, quatre années durant lesquelles Delerue finira par s'interroger sur la durée de cet engouement:

J'ai ma petite idée là dessus. Quand j'ai fait la musique de La peau douce, après l'enregistrement avec l'orchestre, il m'a parlé de la musique de Maurice Jaubert, regrettant qu'on ne puisse plus l'entendre. Il désirait la réhabiliter. Quand il a utilisé la musique de Jaubert, j'ai soupçonné qu'en fait c'était un moyen pour lui de la faire revivre sur disque, d'en refaire des enregistrements dignes de ce nom. Quatre films de Truffaut (L'histoire d'Adèle H, L'homme qui aimait les femmes, La chambre verte, L'argent de poche) utilisent cette musique. Je crois que la collaboration Jaubert/Jean Vigo a beaucoup joué. C'est le côté "cinéphile" de François. Et puis Jaubert était un musicien étonnant... François, de manière générale, était un passionné de musique de film. Il avait une collection de disques assez importante sur la grande époque de la MGM, avec ces musiques qui n'en finissent pas de finir. Parfois, il voulait mettre beaucoup trop de musique dans ces films, et je lui disais que ce n'était pas utile d'en mettre autant...⁹²

C'est avec *L'Amour en Fuite*, dernière étape de la saga d'Antoine Doinel, alors âgé de 33 ans, que Truffaut entamera sa troisième et dernière ligne droite avec Delerue. Le film vaut au compositeur un César, mais les deux hommes n'ont guère le temps de profiter de leur victoire car ils planchent déjà sur *Le Dernier Métro*, un film situé dans le milieu théâtral de l'occupation

⁹¹ Entretien avec François Truffaut, in *Les Cahiers du Cinéma*, n° 138, décembre 1962

⁹² *Les Cahiers du Cinéma*, n° 393, mars 1987.

allemande, et dont l'interprétation principale doit être assurée par Gérard Depardieu, Catherine Deneuve, Jean Poiret et Andrea Ferréol.

Paris, le 23 avril 1980

Mon cher Georges,

Votre César vous attend toujours sur la cheminée du bureau de Marcel Berbert. Quand à son grand frère américain, l'Oscar, je suppose qu'il vous a été remis en mains propres. Sachez que tout le monde ici au Carrosse s'en réjouit pour vous et aussi sur le tournage du Dernier Métro, avec le petit retard du au décalage horaire.

Je viens vous proposer aujourd'hui d'écrire la musique pour Le Dernier Métro. Initialement, je comptais n'utiliser que des chansons de l'époque de l'Occupation, et plusieurs sont entrées dans le film, justifiées par un chanteur des rues, trois postes de T.S.F., etc... Ce sont principalement la Prière à Zumba, Bei Mir Bist Du Schön et surtout Mon Amant de la Saint-Jean qui fonctionne en leitmotiv à la manière de Que reste-t-il de nos amours ? dans Baisers volés.

A présent que nous arrivons au stade du bout-à-bout, je me rends compte qu'une vraie musique de film est nécessaire, à cause des effets muets, des actions disparates à unifier, d'une certaine tension à entretenir, d'une ambiance assez mystérieuse et d'une double histoire d'amour. A la différence de l'Amour en fuite, nous avons très peu de commentaire: probablement une minute au début et deux minutes vers la fin du film, les places musicales existent donc, ici et là, et bien souvent en fin de scène dans le genre de l'admirable volet musical qui termine, dans La nuit Américaine, la scène de Valentina Cortese se trompant de porte.

Je quitte Paris lundi 28 avril, mais vous pouvez me joindre d'ici là par téléphone au bureau ou chez moi. Je rentre d'Amérique le 13 mai, cependant Martine Barraqué peut vous montrer le film dans la semaine du 5 au 9 mai, si vous le souhaitez. Les mixages commenceront le 21 juillet, ce qui signifie que la musique pourrait être enregistrée dans les jours suivant le 14 juillet.

J'attends impatiemment votre réponse avec l'espoir qu'elle sera positive et, de toute manière, je signe votre ami,

François

La réponse sera positive, effectivement. Delerue passera les mois de mai à juillet 1980 à composer, délai très correct:

J'avais [...] reconnu que Truffaut avait raison de n'utiliser que des chansons. Mais de la façon dont il avait conçu son film (il voulait un peu dérouter les spectateurs, au début du film, donner un côté un peu mystérieux) pour ça il avait besoin, incontestablement, de musique.

J'ai eu le temps de travailler convenablement parce que Truffaut avait prévu un temps de montage assez long. J'ai découvert qu'effectivement Truffaut souhaitait une musique très abstraite, une musique de soutien, une musique très étrange, plus triste que le film, en fait. Personnellement, j'étais entièrement d'accord sur ce traitement musical, très content de pouvoir aller dans la direction que François souhaitait puisque c'était tout à fait mon idée. J'ai eu des moyens de travail corrects avec un orchestre important, les timbres de clarinettes graves pour donner cette espèce de profondeur un peu glauque.

Il y avait une scène qui était difficile à travailler: celle où Catherine Deneuve descend retrouver le mari. Dans cette scène la musique devait être extrêmement légère, presque des gouttes de musique dans le silence parce qu'il fallait que les bruits (c'est là où on s'aperçoit justement que la collaboration bruits-musique peut donner des résultats intéressants) soient très perceptibles. Dans mon minutage, j'avais donc énormément de précisions quant à certains chocs ou certains bruits pour qu'à ce moment-là, sur le plan musical, il n'y ait presque rien. Donc les bruits font partie [...] de la partition musicale. C'est une volonté, et c'est très efficace.

Dans l'épilogue, le danger, c'était de tomber dans le côté musique très synchrone, au détriment d'une construction musicale. Je souhaitais une espèce de rythme absolument régulier, quelque chose qui marche, qui va en avant, de façon à ce que les problèmes anecdotiques des différents personnages viennent s'intégrer dans ce rythme. C'est un passage assez long, qui fait près de trois minutes, avec un rythme permanent où des éléments viennent un peu comme des couches superposées. Après, il fallait passer dans le faux théâtre, avec une musique totalement claire.

Une fois de plus, la collaboration avec François a très bien marché. Travailler avec lui est toujours un grand plaisir ⁹³.

Plaisir partagé semble t-il puisque le cinéaste prend la plume pour un de ses petits billets dont il s'était depuis longtemps fait une spécialité:

le 28 août 1980

Mon cher Georges,

⁹³ In *Cinéma 81*, n° 268, p.120-121.

Le film est fini, la musique est épatante: elle renforce le romanesque, elle ajoute du mystère, elle emporte la fin. Bref, je suis très content et j'espère que vous pourrez venir à la première à Paris le 16 septembre.

Amitié,

François

Finalement, c'est la consécration. Sorti le 17 septembre, le film connaîtra un succès considérable, raflant en 1981 la quasi-totalité des Césars (10, dont celui de la meilleure musique + 1 nomination aux Oscars), restant à ce jour un record inégalé. Georges Delerue, une nouvelle fois honoré, totalise quant à lui sur six ans de nomination son troisième César musical consécutif.

En 1981, Truffaut réalise *La femme d'à côté*, avec Fanny Ardant, sa compagne, et Gérard Depardieu, pour qui le film est spécialement écrit. Le dernier film de Truffaut, affaibli par la maladie, sera *Vivement Dimanche!*, sorte de série noire tournée à Hyères en novembre-décembre 1982 et qui sera mise en musique par Delerue:

Truffaut était quelqu'un qui aimait énormément avoir de la musique dans ses films. Bien évidemment, il ne m'a pas demandé la même chose pour Jules et Jim et Vivement Dimanche! . Pour Jules et Jim, il souhaitait une musique "enveloppante", presque à thème, alors que pour Vivement Dimanche!, qui lorgnait du côté d'Hitchcock, le thème était à éviter. Il fallait une musique pointilliste, qui souligne chaque mouvement des acteurs...⁹⁴

Sorti sur les écrans parisiens le 17 août 1983, le film -noir et blanc- ne connaîtra qu'un succès moyen. Aux "Film du Carrosse" les nuages s'amoncellent: l'ère des colonies de vacances touche à sa fin. Delerue, installé à Hollywood depuis peu, reste pourtant toujours en contact avec son ami:

Lorsqu'il a su que j'avais décidé de vivre à Los Angeles, il m'a dit combien il aimait cette ville. J'espérais l'y voir et c'est en lui téléphonant en octobre 1983 que j'ai appris qu'il était gravement malade. Plusieurs fois je l'ai appelé de Los Angeles et j'étais déchiré en entendant sa voix; il était tellement heureux que je l'appelle de cette ville de légendes. ⁹⁵

En 1984, François Truffaut ne tournera aucun film. La maladie finit par l'emporter au soir du 20 octobre, alors que le cinéaste n'avait que 52 ans. La "famille Carrosse" perd son fondateur, Delerue perd un ami cher:

⁹⁴ *Studio* n° 2, avril 1987.

⁹⁵ *Une complicité musicale*, par Georges Delerue, in "*Le Roman de François Truffaut*", ed. de l'Etoile, Paris 1985.

Il savait que j'étais cinéphile et c'était important pour lui. Nous parlions souvent cinéma et musique, toujours avec un grand bonheur.

Pendant les séances de travail, lorsqu'il s'agissait de déterminer les endroits où la musique était nécessaire, nous avions de longues discussions toujours chaleureuses, amicales. J'adorais sa façon de sourire malicieusement, lorsque je lui suggérais d'écrire une séquence musicale qu'il n'avait pas prévue ni parfois même désirée. Il savait que j'allais lui dire: "François, si cela ne va pas, sucrez-là au mixage". Il me répondait alors: "Oui Georges, vous avez raison, pourquoi ne pas essayer". C'était devenu une plaisanterie entre nous car, à chaque film, la même histoire recommençait.

Ce qui était formidable, c'est qu'après le mixage, je recevais toujours une lettre de François, très chaleureuse, pour me dire qu'il aimait la musique et me remerciait d'avoir apporté quelque chose à son film. Ça, c'était François...

Pour ses derniers films tels que Le Dernier Métro, La Femme d'à côté et Vivement Dimanche!, il n'a pas voulu que je lise le script, afin que je puisse voir le film avec oeil totalement neuf, sans idée préalable. C'était une autre approche, une expérience intéressante car le choc, en voyant les images, était plus intense.

Le film de François qui m'a le plus ému, c'est peut-être La Nuit Américaine. Cet hymne d'amour au cinéma lui ressemblait tellement, c'était toute sa vie, sa passion. Cette scène de la fin où tout le monde se sépare après le tournage est tellement vraie! L'émotion de cette "famille du spectacle" qui se dit au revoir m'a toujours bouleversé. Si François l'a tournée ainsi, c'est qu'après chaque film, il devait être ému et triste. Cette scène est superbe, toute la pudeur et l'émotion de François s'y trouvent [...]

J'ai perdu quelqu'un que j'aimais beaucoup, quelqu'un qui m'a beaucoup appris. Le jour de sa mort, de nombreux américains, certains inconnus, m'ont téléphoné pour me dire leur tristesse. Je n'arrive toujours pas à croire que je ne me trouverai plus jamais avec lui dans une salle de montage, que je n'entendrai plus jamais cette phrase qu'il disait à chaque film: "Maintenant c'est la récréation, on va parler de la musique"...

Georges Delerue

Une collaboration exemplaire? Finalement, Delerue fut pour Truffaut ce que l'union avec Christine avait été pour Antoine Doinel: une relation de fidélité jalonnée d'une grande inconstance...

Résumé Filmographique:

1958: <i>Les 400 Coups</i>	Jean Constantin
1959: <i>Tirez sur le pianiste</i>	Georges Delerue
1961: <i>Jules et Jim</i>	Georges Delerue
1962: <i>L'Amour à 20 ans</i>	Georges Delerue
1964: <i>La peau douce</i>	Georges Delerue
1966: <i>Fahrenheit 451</i>	Bernard Herrmann
1967: <i>La mariée était en noir</i>	Bernard Herrmann
1968: <i>Baisers volés</i>	Antoine Duhamel
1969: <i>La sirène du Mississippi</i>	Antoine Duhamel
1970: <i>L'Enfant sauvage</i>	Antonio Vivaldi
1970: <i>Domicile conjugal</i>	Antoine Duhamel
1971: <i>Les deux anglaises et le continent</i>	Georges Delerue
1973: <i>La nuit américaine</i>	Georges Delerue
1975: <i>L'Histoire d'Adèle H</i>	Maurice Jaubert
1976: <i>L'Argent de poche</i>	Maurice Jaubert
1977: <i>L'Homme qui aimait les femmes</i>	Maurice Jaubert
1978: <i>La chambre verte</i>	Maurice Jaubert
1979: <i>L'Amour en fuite</i>	Georges Delerue
1980: <i>Le dernier métro</i>	Georges Delerue
1981: <i>La femme d'à côté</i>	Georges Delerue
1983: <i>Vivement dimanche!</i>	Georges Delerue