

X

"Rosebud..."

Los Angeles

Un léger vent venant de l'océan fait frémir le faîte des cyprès entourant une discrète villa blanche. La nouvelle résidence de Georges Delerue, sise près de Mulholland drive, voie royale si bien colorisée par David Hockney, domine d'un côté les studios de Burbank, de l'autre la fameuse artère ensoleillée serpentant au pied des collines et séparant Beverly Hills de la vallée. Bref, on ne peut plus près du temple du cinéma. Ici, quand le compositeur français s'est installé, sa façon de travailler a rapidement fait le tour d' Hollywood:

Je me souviens d'une conversation avec Carter de Haven, le producteur de Huston, qui me disait: "Voilà, on aimerait bien que vous composiez une chose un peu ancienne; comme le film se passe pendant la Guerre de Cent Ans, il faudrait une musique genre Lully...". On commençait bien. Et après, très gentiment, il m'a demandé: "Quels sont les arrangeurs ou les orchestrateurs auxquels vous voudriez faire appel?." "Non, non, ai-je répondu, j'orchestre moi même." Un silence. Et puis, il me regarde: "Mais vous êtes un homme de la Renaissance!" (rires).

96

L'anecdote a le mérite pour le compositeur-artisan d'être rapidement accepté par la communauté américaine. De fait, à peine arrivé, on lui propose Rich and famous (Riches et célèbres) d'un géant d'Hollywood ayant débuté au temps du muet, George Cukor:

J'ai été un peu surpris quand le producteur William Allyn m'a sollicité: c'était une histoire hollywoodienne, américaine, et j'étais un européen installé depuis peu aux Etats-Unis. On m'a invité à assister à une partie du tournage où Cukor m'a accueilli chaleureusement. Une fois le film monté, nous avons fait le "spotting": on voit le film dans une salle avec la possibilité d'arrêter l'image, de revenir en arrière pour choisir à l'image près l'emplacement de la musique. Tout au long de la séance, j'ai fait des suggestions, des propositions à Cukor qui semblait les accepter avec intérêt, vigilance même, mais sans beaucoup manifester ou parler. Le soir même, j'ai dit au producteur: "J'espère que Cukor est d'accord avec ce que nous avons fait, qu'il n'y a pas de problème parce qu'il n'a pas dit grand-chose."

Le lendemain, le producteur m'a téléphoné pour m'annoncer que Cukor était très satisfait. Il avait préparé la séance en envisageant lui-même des plages musicales et cela avait toujours correspondu avec mes propositions. Il n'y avait qu'un endroit où il souhaitait de la musique et moi pas. Deux jours après, Cukor m'appelait pour me parler de ce point: il m'a demandé de composer une musique de façon à ce qu'il puisse décider au mixage... estimant que j'avais sans

⁹⁶ Le Cinématographe n° 62, novembre 1980, p.36.

*doute raison. Il savait ce qu'il voulait. Ensuite, je ne pouvais rester tout le temps de la composition à Los Angeles car je devais diriger deux concerts en Europe. J'ai écrit la partition en quinze jours dans un bureau que la M.G.M. avait mis à ma disposition: je devais l'orchestrer durant mon séjour en Europe. Je l'ai jouée au piano à Cukor avant de partir, il était d'accord, sans aucune réserve. Il a assisté à toutes les séances d'enregistrement, ce qui prouvait qu'il ne se désintéressait pas de la musique.*⁹⁷

Toutefois, de tels films ne doivent pas cacher le reste de la forêt. En effet de 1981 à 1983, les commandes françaises seront encore importantes dans l'oeuvre de Delerue. Travaux cinématographiques (*La femme d'à côté* de Truffaut, *L'Africain* de de Broca...), mais pas seulement. En 1982 un jeune élu local vendéen, Philippe de Villiers, prend le pari de solliciter l'intervention du compositeur pour le fameux spectacle du Puy du Fou, créé par ses soins et un groupe de bénévoles acharnés en 1978. Mais en 1982, alors que le spectacle prend véritablement son envol, il semble qu'une musique de scène soit nécessaire, afin d'unifier les tableaux, entretenir la tension dramatique, tout en mettant en valeur le lyrisme du cadre. Delerue participe bénévolement. Utilisée encore aujourd'hui, la musique du compositeur rythme, sous le ciel embrasé des feux de la Révolution, les étés de dizaines de milliers de spectateurs.

Pourtant cette même année, alors que Delerue pense en avoir définitivement fini avec les problèmes de production, le premier "incident" américain a pour nom *Something Wicked this Way Comes* (*La foire des ténèbres*), une grosse production de la firme Walt Disney dont la réalisation est confiée à Jack Clayton. Au départ, le studio repère divers extérieurs, au Texas notamment, mais on décide finalement d'ériger les décors de la petite ville de l'Illinois, Green Town, à l'intérieur des studios Disney. Trois mois de travail sont nécessaires à près de 200 hommes pour mener à bien la construction, une opération qui devait coûter au bas prix quelque 2 millions de dollars. C'est alors seulement que Clayton fait appel à Stephen Burum, un ancien collaborateur de Coppola sur *Apocalypse Now*. Ce dernier s'estime peu satisfait de travailler sur des décors préalablement construits. On modifie donc la fonctionnalité des décors. Déjà, le budget initial de 1 million de dollars est largement dépassé. La tournage prend fin en décembre 1981, époque à laquelle Clayton demande à Delerue de composer la musique du film:

*Le réalisateur m'avait fourni son minutage un vendredi à 16 heures. J'ai composé jusqu'au samedi 3 heures du matin, repris le travail de 7 heures jusqu'à 16 heures, ce qui était la dernière limite possible! Le plus drôle est que La foire des ténèbres est l'une des meilleures musiques que j'ai écrites!...*⁹⁸ *Jack Clayton était très content, tout le monde était heureux, j'ai reçu des lettres de chez Disney qui disaient que cela resterait dans leur mémoire. Un jour, je rentre à Los Angeles où je n'habitais pas encore constamment et mon monteur-musique me dit: "J'ai quelque chose d'important à te dire, on a jeté ta musique". Je n'en suis pas revenu [...] Ça a été pour moi une assez grande désillusion, pour Jack Clayton aussi qui est un ami et qui voulait vraiment avoir ma musique. Je n'ai pas du tout compris ce qui c'est passé, j'avoue que cela reste pour moi un mystère.*⁹⁹

⁹⁷ Entretien avec Jean-Pierre Bleys, in *Positif* n° 389-390, juillet-août 1993.

⁹⁸ *Télérama* n° 1834, 6 mars 1985.

⁹⁹ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, janvier 1992.

Guère de mystère pourtant dans ce qui n'est, ni plus ni moins, qu'une catastrophe commerciale. Les responsables de Disney, échaudés par les problèmes du tournage décident de procéder à un "test screening" à Los Angeles, en juillet 1982. Les réponses des spectateurs ayant confirmé certaines craintes, le studio décide de ne pas distribuer le film dans ce premier montage. De nouvelles mesures sont prises afin de retrouver la mise de fonds. Disney fait alors appel à Lee Drayer, son spécialiste des effets spéciaux, lequel décide d'ajouter 200 effets visuels supplémentaires, de couper certaines scènes, d'en retourner d'autres, de remonter le film et de composer une nouvelle bande originale. Il n'a pas été facile de convaincre Clayton, mais le cinéaste finit par se ranger aux arguments de la production. Coût total du film: 23 millions de dollars.

On ne donnera jamais à Delerue les raisons du brusque volte-face de la maison Disney. Le compositeur sera largement dédommagé et l'on engagera à sa place le jeune James Horner. Pourtant, à la surprise même de Delerue, la consolation viendra plutôt de l'attitude d'amis compositeurs, venus lui dire: *-Écoute, maintenant tu fais partie du club des grands compositeurs hollywoodiens, parce qu'il n'y en a pas un de nous qui ne soit auparavant passé par là!*

En 1983 Francis Ford Coppola sollicite la contribution du compositeur français sur *The Black Stallion Return (Le retour de l'Étalon Noir)*, un film qu'il produit mais dont il laisse la réalisation à Robert Dalva. Sur les décors naturels du Sahara marocain, Delerue composera une excellente musique dont le sommet reste certainement la scène de la gigantesque course de chevaux à travers le désert. Cette même année, le cinéaste Mike Nichols, indécis, pense dans un premier temps au compositeur français pour la partition de son dernier film *Silkwood (Le mystère Silkwood)*: *Il ne voulait pas me confier cette musique. "Georges, vous n'êtes pas né en Oklahoma" gémissait-il. En plein tournage, il m'a appelé: "J'ai réfléchi: le style de l'Oklahoma, vous allez le prendre facilement...tandis que mon musicien de l'Oklahoma, je ne suis pas sûr qu'il ait votre style!"*¹⁰⁰

Le vide créé par la disparition de François Truffaut, en 1984, marque Georges Delerue. Désormais, plus rien ne le retient en France, si ce n'est quelques derniers intimes comme Colpi ou de Broca. Dès lors, si en 1984 l'activité du compositeur est encore marquée de productions françaises, en 1985 elle est désormais totalement consacrée à son pays d'accueil: *Maxie* (Paul Aron) *Stone Pillow* (George Shaffer) ou encore *Salvador*, premier film réalisé avec le cinéaste new-yorkais Olivier Stone. Ce dernier perd en effet son compositeur trois semaines avant l'enregistrement et fait appel à Delerue par l'intermédiaire de son agence. Le musicien accepte immédiatement ce film très fort: *Cela cassait avec mon image de "romantique"*.

En France, dans le même temps, on s'aperçoit enfin que depuis quelque années l'hémorragie a frappé nos meilleurs musiciens. Car après Jarre, Legrand, Lai, Colombier et Delerue, la "loi des séries" a également entraîné Georges Garvarentz et -pire- une génération de jeunes compositeurs représentée par Frédéric Talgorn, génération qui, au vu de l'expérience de ses aînés, n'a absolument rien tenté pour débiter dans l'hexagone... Bref, en 1985 le milieu culturel prend conscience du phénomène et commence à appliquer le premier point qui est de se réunir afin de faire avancer les choses. Ainsi naissent cette année-là autour d'Alain Garel les

¹⁰⁰ *Télérama* n° 1834, 6 mars 1987.

fameuses journées "Cinéma et musique" de Corbeil-Essonnes, tandis que la partie musicale du festival d'Angers connaît une notoriété grandissante.

Second point. Des amateurs passionnés pensent que les mentalités tendraient vers une évolution si le grand public avait l'habitude d'écouter plus souvent, dans la programmation de concerts classiques, de la musique de film. Moyen d'oublier, le temps d'une soirée, les frontières avec la musique "noble". Dans cette optique, on fait dès cette époque régulièrement appel à Delerue, dont les compétences en matière de direction d'orchestre ne sont plus à prouver. Le compositeur dirigera ainsi à Los Angeles, Valence, Cannes, Angers Tokyo ou Ghant les oeuvres cinématographiques de Bernard Herrmann, Miklos Rozsa, Arthur Honegger et bien entendu Maurice Jaubert. Le meilleur exemple illustrant ce regain d'intérêt pour la musique de cinéma sera peut-être atteint lors de cette journée de 1984 où, sur la scène de la salle Pleyel -"temple" s'il en faut de la musique sérieuse- un récital pour piano et orchestre réunira Georges Delerue, Michel Legrand, Ennio Morricone et l'Orchestre Philharmonique des Pays de Loire:

Michel est l'un de mes vieux amis. En revanche, je ne connaissais pas Ennio Morricone, dont je suis un grand admirateur. Bertolucci m'avait contacté pour faire la musique de 1900 (J'avais déjà travaillé avec lui pour Le Conformiste). Et puis la production a préféré un musicien italien pour un film italien... J'ai beaucoup apprécié ce que Morricone a fait pour 1900. Pleyel, c'est un bon souvenir. C'était l'occasion de donner un véritable concert dans de superbes conditions de qualité et de prestige. C'est rare en France, mais courant aux Etats-Unis. Nous (les compositeurs de film), on nous voit sur les génériques, c'est tout. ¹⁰¹

Il semble même que ces actions aient eu un effet sur les décideurs. Interrogé sur le sujet, Delerue reconnaissait:

La situation a un peu évoluée, oui. Je ne sais pas du tout ce qui s'est passé, mais finalement, on a tellement crié au secours, nous compositeurs de films, parce qu'on n'avait pas les moyens de travailler dans des conditions intéressantes... On a parlé à la Société des Auteurs, on a parlé aux producteurs, et on a fait comprendre qu'on ne pouvait pas faire du bon travail si on n'avait pas d'argent pour travailler. Aussi, sur le plan purement administratif, la SACEM a fait savoir que les producteurs d'un film avaient le droit de produire également la musique [...] Cela a toujours existé, mais finalement, les producteurs l'avaient oublié; ils préféreraient prendre des gens en dehors du cinéma, des éditeurs qui disaient "moins ça coûtera, mieux ça vaudra". Et effectivement, quand un producteur a fait de gros sacrifices pour le financement d'un film, il a intérêt à ce que la musique soit intéressante, que la musique apporte quelque chose dans son film: à ce moment-là, il décide de considérer que la musique fait partie de la fabrication du film, et non pas d'un budget "pour mémoire".

C'était le seul pays au monde où cette chose existait. Avec François Truffaut, par exemple, je n'ai jamais eu de problèmes; c'était sa propre maison de production. Ils avaient pris un accord avec un éditeur, mais si l'éditeur disait "c'est trop cher pour moi", la maison de production re-injectait de l'argent pour compenser un budget supplémentaire. Dans les derniers films que j'ai fait en France, je n'ai eu aucun problème. Est-ce que la mentalité a changé en

¹⁰¹ Studio n° 2, avril 1987.

france et qu'ils se sont aperçus qu'en fait des gens comme moi, comme Jansen, comme Duhamel, comme Bolling, ne pouvaient pas travailler sans argent? Ou alors est-ce depuis que je suis parti aux USA? ¹⁰²

Et puis c'est sans compter les manifestations du genre de celle que l'on organisa à la Villette pour fêter les 60 ans de la génération des musiciens français nés en 1925: Pierre Boulez, Marius Constant, Charles Chaynes, Antoine Duhamel..., manifestation à laquelle on convia généreusement Delerue. Ce dernier se voit décerner pour l'occasion la croix de Commandeur des Arts et Lettres, plus haute distinction dans la catégorie. Bref, l'opération séduction est lancée. Finie la guerre des musiques? Pas sûr. En 1985, Delerue ne rentrera pas pour autant en France. Car pour l'immense majorité du public français, il faut encore choisir entre saltimbanque et compositeur de musique "sérieuse" en redingote. Delerue, depuis son installation aux U.S.A., supporte de plus en plus mal cette vision réductrice de la musique et surtout l'étroitesse d'esprit et le snobisme intellectuel qui l'entoure: *Le côté artiste enfermé dans sa tour d'ivoire ne convient pas du tout à ce que je suis !* ¹⁰³

Outre-Atlantique effectivement, on conçoit la musique de Delerue sans distinction de styles ou d'écoles, et la renommée du compositeur, au bout de quatre ans, y est déjà celle d'un musicien à part entière, objectif resté vain après 30 années de carrière française. Les regrets ne semblent pas être à l'ordre du jour. Son *Concerto pour violon* est donné en création mondiale dans le New Jersey, événement complètement passé sous silence dans l'hexagone. Il faut dire que dans la France de ces années-là, les possibilités de découverte du public sont risibles et plus que caricaturales tant elles se résument à une peau de chagrin: le choix se limite d'un côté au gigantesque rayon "classique" allant de Bach à Debussy, de l'autre à celui des initiés "musique contemporaine" présentant la plupart du temps les dernières pièces des post-weberniens de l'IRCAM. Entre les deux, les oubliés de l'Histoire: l'inclassable Ecole française, la musique de l'entre deux guerre ou celle des années 50: les Calmel, Françaix, Tomasi, Langlais, Sauget, Damase, Gartenlaub, Clostre, Baudrier ou combien d'autres oubliés pour avoir tenté de survivre en composant pour le cinéma, fatale erreur ayant pour beaucoup accru leur marginalisation. Une pensée qui fait dire à Delerue:

Moi, quand j'apporte de la musique "classique" à un éditeur, on dit: "Ah oui, il est musicien de films." C'est une attitude étrange. Et cette étiquette est gênante parce que les musiciens "sérieux" ont tendance à considérer les musiciens de film comme des parias faisant partie du show business. On est suspect parce que l'on gagne de l'argent! On gagne notre vie en écrivant de la musique et ça leur semble louche! Encore une fois, le mythe de l'artiste maudit dans son grenier existe toujours... ¹⁰⁴

Aux Etats-Unis, en Angleterre, le problème ne se pose pas, il n'y a pas de ségrégation. Au contraire, composer pour le cinéma est remarquablement bien vu. Mon Concerto pour violon a été joué en création mondiale dans le New Jersey: j'aurai du attendre cinq ans pour qu'il passe à la radio en France. En France d'ailleurs, il y a eu une époque où cette ségrégation n'existait pas. Darius Milhaud a écrit la musique d'Espoir d'André Malraux, Honegger, Sauguet, Poulenc,

¹⁰² Entretien avec Luc Van de Ven et Daniel Mangodt, *Soundtrack* n° 27.

¹⁰³ *Studio* n° 2, avril 1987.

¹⁰⁴ *Studio* n° 2, avril 1987.

ont également beaucoup écrit pour le cinéma. Prokofiev fut un de nos grands ancêtres... Le grand désespoir de Ravel c'est qu'on ne lui ai jamais demandé d'écrire pour le cinéma. Ses deux mélodies pour Don Quichotte étaient d'ailleurs à l'origine destinées à un projet de film qui n'a jamais abouti.¹⁰⁵

Le milieu des années 80 connaît, en ces temps-là, la vogue de la restauration musicale des films muets. *Intolérance*, le monument de D.W. Griffith est projeté en 1985 avec une nouvelle partition de Pierre Jansen et d'Antoine Duhamel. Au vu du succès de l'expérience, toute une série de chantiers seront entrepris. L'année 1986 est ainsi marquée pour Delerue par le gros travail de restauration du *Casanova* d'Alexandre Volkoff, film muet de 1927 exhumé conjointement par l'UCLA et la Cinémathèque de Paris. Le parfait exemple d'une collaboration cinématographique internationale. Il ne restait du film de Volkoff qu'une bobine, coloriée au pochoir, et quelques négatifs en morceaux dans les réserves de la Cinémathèque. La Cinémathèque de Prague possédait quant à elle trois bobines qui furent aimablement prêtées. Toutefois, le rassemblement du matériel épars laissait apparaître différentes versions, dues aux censures en vigueur à l'époque: ainsi dans la version française, la comtesse qui fait tuer son mari par Casanova entre au couvent; dans la version italienne, elle est condamnée à mort.

Peu de temps après, l'universitaire Robert Maniquis, professeur d'histoire de France à l'UCLA, enthousiasmé à Paris par la vision d'un premier montage du film, décide de programmer publiquement *Casanova* à Berkeley. Son groupe de recherche, *Cinéma 89*, association d'universitaires et d'étudiants créée pour rassembler une collection de films français à l'UCLA, contacte Delerue qui, devant les difficultés techniques et juridiques à vaincre pour concrétiser ce projet, décide de composer bénévolement une nouvelle musique originale. En effet Robert Maniquis et les gens de *Cinéma 89* lui demandent dans un premier temps l'autorisation d'utiliser certaines de ses musiques pour l'accompagnement de *Casanova*, un projet dont Delerue entrevoyait très bien les nombreuses tracasseries légales au niveau de la recherche des droits, etc... Le compositeur est emballé par le film: "*C'est tout simplement merveilleux, vivant, tendre, ironique, pétillant. Aucun regret donc, mais il est évident qu'il faut faire une musique d'un bout à l'autre*"¹⁰⁶. Mais l'aventure se complique rapidement:

*Je me disais: un film muet de 1927, ça doit faire une heure quinze, à tout casser. J'ai commencer à regretter quand j'ai appris que le film durait en fait deux heures quinze! Quand j'ai vu le film, je me suis aperçu qu'il ne s'agirait pas d'écrire un tapis sonore comme on le fait d'habitude dans ces cas-là, ce qu'avait fait Carmine Coppola pour Napoléon. Pour des films épiques ou dramatiques, ça marche bien; mais si on fait ça avec un film aussi drôle et léger que Casanova, on l'écrase. On tue tout. Il fallait donc coller à l'image, accentuer de façon très synchrone, un peu comme un pianiste ou un organiste faisait dans les petites salles fauchées qui ne pouvaient se permettre un orchestre. Sauf qu'un pianiste peut improviser; avec un orchestre il faut tout écrire, tout régler au quart de poil. Les gens ne se rendent pas compte des problèmes matériels: ce sont des ruses de Sioux à n'en plus finir!*¹⁰⁷

D'autres problèmes se greffent au projet, à commencer par le réglage du synchronisme:

¹⁰⁵ *Les Cahiers du cinéma*, n° 393, mars 1987.

¹⁰⁶ Programme de la Cinémathèque de Toulouse, novembre 1986.

¹⁰⁷ *Libération*, mardi 18 février 1986.

Quand j'ai accepté de composer la musique de Casanova, je ne savais pas que les 24 images-secondes étaient un mythe du cinéma. J'avais en effet écrit la musique de la première partie qui était censée durer 70 minutes, une musique note par note, image par image... Or, quand j'ai répété avec mon orchestre de 15 musiciens en regardant l'écran, j'avais au bout du compte un décalage de 24 secondes avec l'image: le projecteur ne tournait pas à la même vitesse que celui du studio où j'avais travaillé. C'était, compte tenu de mon parti pris, une véritable catastrophe.¹⁰⁸

Finalement, c'est Richard Stone, l'assistant de Delerue, qui trouve la solution: remettre le compteur à zéro à la fin de chaque séquence, et composer une nouvelle musique en de multiples séquences de trois à quatre minutes liées entre elles par des sortes de "fondus-enchainés" musicaux permettant aux musiciens de se recalculer sur l'image. Durée totale de composition: près de deux mois. Au soir de la création mondiale, au Royce Hall de Los Angeles, la direction de l'orchestre tient du tour de force:

Le pire, ce sont les nerfs. Il faut avoir des nerfs d'acier pour faire ce genre de truc. On se plante une seule fois, c'est foutu! Plus moyen de s'y retrouver. Au bout du second soir, j'avais mal partout... Mancini est venu me voir dans ma loge, il était sidéré: mais comment vous faites? Sans "streamer", sans "tric-trac"?¹⁰⁹

Steven Spielberg, grand amateur des oeuvres de Delerue, demande le musicien à trois reprises pour la télévision (*Amazing Stories*) entre 1985 et 1987. Mais c'est surtout *Agnès of God* qui vaut dès lors au compositeur la célébrité au sein de la communauté américaine. Il y avait bien longtemps que l'on avait pas entendu à Hollywood une bande originale de ce type. Le score est nommé de facto aux Oscars. Loin des envolées romantiques de *Out of Africa* (primé cette année-là), Delerue remet au goût du jour les ressources intemporelles d'un chœur religieux (The Elmer Isler Singers) accompagné par le Toronto Symphony Orchestra, tout en grâce intérieure.

En 1986, outre *A man in love* de Diane Kurys et *Descente aux enfers* de Francis Girod, Delerue renoue une seconde fois avec Oliver Stone pour *Platoon*, premier volet de la fameuse trilogie du cinéaste consacrée à la guerre du Vietnam: *J'ai fait Salvador puis Platoon, un véritable chef-d'oeuvre. Je considère Oliver Stone comme un très grand réalisateur. C'est un film très dur, mais plein de vérité. C'est un film à méditer.* Effectivement, autour d'une distribution réunissant notamment Williem Dafoe, Chris Taylor et Forest Whitaker, Oliver Stone brosse le portrait d'un jeune homme idéaliste de 19 ans, engagé volontaire en 1967 pour le Vietnam, et qui sera mûri prématurément par la réalité des combats. Dix années de préparation ont été nécessaires au cinéaste new yorkais inspiré de ses propres souvenirs au 25^{ème} régiment d'infanterie en 1967-68. Trop de préparation pour ne pas occasionner de difficultés au musicien se chargeant de la musique:

Oliver Stone avait mis l' Adagio de Barber dans sa musique temporaire en me disant: "Je ne vous demande pas de faire ça, mais..." J'ai tout de suite pensé qu'il allait y avoir un gros

¹⁰⁸ Programme de la Cinémathèque de Toulouse, novembre 1986.

¹⁰⁹ *Libération*, 18 février 1986.

problème. Donc j'ai fait la musique, il y avait à peu près 30-40 minutes de musique à composer. J'ai composé la musique dans un style de cordes, on ne pouvait pas faire autrement. Il a entendu ça et puis, finalement, vous savez ce que c'est, quand un réalisateur a entendu 25 ou 30 fois la même musique, il finit par être complètement imprégné et il ne peut plus penser autrement. Donc, à la fin du mixage, il y a à peu près 25 minutes qui restent à moi et l'emploi plusieurs fois de l'Adagio. Je n'étais pas fâché, je comprenais très bien, simplement j'ai dit que je ne voulais pas avoir mon nom sur le générique de début parce que je trouvais ça embêtant, tout à fait honnêtement, d'entendre la musique de Samuel Barber et de voir "Musique Originale de Georges Delerue"...

Le faisant savoir par son agent à Oliver Stone, ce dernier, contrarié, refuse dans un premier temps avant d'accepter finalement un compromis: le nom de Delerue sera placé au générique de fin, avec les crédits des musiques additionnelles. Cette brouille coûta à Delerue la suite de sa collaboration avec le cinéaste américain, mais préserva intacte son intégrité artistique:

Je me souviens avoir été très choqué quand au générique d'Aimez vous Brahms?, au moment où l'on entendait une symphonie de Brahms, on pouvait lire: "Musique de Georges Auric". C'était très gênant, je ne voulais pas recommencer ¹¹⁰. J'ai donc demandé que l'on retire mon nom du générique. On lisait "Musique originale de Georges Delerue", c'était ridicule. Il y a 14 mn de Barber et 16 mn de ma musique dans le film. Je voulais même retirer tout à fait mon nom du générique [...] Je trouve le disque que l'on en a tiré ridicule, c'est une simple compilation¹¹¹.

On sait que "l'incident" fâchera Oliver Stone qui dès lors s'emploiera à travailler avec des compositeurs un peu moins scrupuleux.

En 1987, Delerue signe à Londres pour Jack Clayton *The Lonely passion of Judith Hearne*. Clayton, soucieux d'oublier l'incident *Foire des ténèbres*, confie son film à Delerue:

Il a été premier et unique choix. C'est mon quatrième film avec Georges Delerue, que j'ai rencontré il y a des années à Cannes. Aucun de nous ne savait parler la langue de l'autre, mais pour une raison étrange, il y avait entre nous une façon instinctive d'expliquer les choses à quelqu'un qui ne comprend pas la langue de l'autre. Normalement, un cinéaste ne connaît pas grand chose en musique. Je ne connaît pas la musique, je ne comprend que ce que j'imagine, l'émotion dégagée par la musique. Aussi ce que je fais dans mes films, c'est de mettre de la musique à certains endroits et de montrer le film à Georges. Pour Judith Hearne, j'ai pu mettre des morceaux de musique tirés de Our mother's house, un petit extrait de Pumpkin eater, et beaucoup d'autres choses qu'il avait faites. Ne connaissant pas une seule note de musique, de quelle autre manière aurais-je pu dire à Georges ce que je voulais? J'espère seulement que je n'aurai pas à faire un film sans Georges, parce que non seulement c'est un grand musicien, mais c'est aussi une personnalité magnifique. Il comprend tout, et il compose la musique non seulement pour mon goût, mais pour mon coeur. Et Judith Hearne est un film particulièrement émouvant.

¹¹⁰ *Studio n° 2*, avril 1987.

¹¹¹ Rencontre avec l'Association Georges Delerue, *Soundtrack n° 27*.

En juin de cette même année 1987, Georges Delerue revient pour la première fois depuis près de trente ans dans son Nord natal, sur l'invitation du sénateur-maire de Roubaix, André Diligent. Ce dernier compte lui décerner la médaille de la ville, signe scellant le rapprochement de Roubaix avec l'enfant du pays. Pourtant, il ne s'agit pas d'une banale invitation et c'est davantage en admirateur du musicien, notamment pour son travail à la télévision, que Diligent a organisé cet événement. En effet, ancien avocat et député MRP de Roubaix, André Diligent a été à la Libération Commissaire à l'Information pour la région Nord. Passionné depuis de longues années par les problèmes de la presse, de la télévision et des médias, il rédigera de nombreux rapports, prendra parti lors des crises à l'ORTF pour défendre les intérêts de la profession (souvent d'ailleurs contre les idéaux de son propre mouvement politique, ce qui lui vaudra d'être surnommé à la Chambre Haute "le candide du Sénat"), et finira par rédiger un livre sur son sujet de prédilection.

A peine arrivé Delerue, accompagné de son épouse et de ses filles, retrouve les lieux de son enfance, des lieux méconnaissables après quarante ans d'absence, mais aux souvenirs toujours aussi vivaces dans l'esprit du compositeur hollywoodien:

Bien sûr, le Nord est un pays d'une tristesse à crever, mais j'ai vraiment eu de grands moments de rigolade, j'y ai toujours de la famille et des amis. Et puis, pour moi, tout est parti du conservatoire de Roubaix. A quatorze ans, je travaillais avec mon père dans une fabrique de limes. Le conservatoire de Roubaix est vite devenu pour moi un rêve, l'occasion d'avoir une vie très intense, moi qui venait d'un milieu modeste. Le premier jour, je suis allé voir tous les endroits que je connaissais, ma maison familiale, rue de Valmy, le petit atelier de mécanique, rue Decrême, le conservatoire... Il y a comme une sorte de synthèse de tout ce que je connaissais. C'est incroyable, tous les souvenirs qui remontent; je n'ai rien oublié de mon enfance, tout est resté bien précis, mes amis, les lieux connus, le petit orchestre de jazz qu'on avait formé à Watreloos avec des copains durant la guerre. C'est très émouvant tout cela, ce sont des souvenirs extraordinaires. ¹¹²

Le retour de l'enfant prodigue avait été en outre préparé de longue date, et l'on offre au compositeur la possibilité de diriger une série de concerts de ses oeuvres classiques à la tête de l'Orchestre National de Lille de Jean-Claude Casadesus. Bref, une occasion unique pour Delerue et une première régionale pour le public, comme s'accordent à titrer les média locaux, puisque le compositeur n'avait pas dirigé de concert à Roubaix depuis sa cantate "*Genoveia*", interprétée pour le Prix de Rome. Cela remontait à 1949:

Quand l'Orchestre National de Lille m'a contacté aux Etats-Unis, j'ai vu qu'il y avait sur le programme un concert à Haulchin. J'ai téléphoné à un ami en France, pour qu'il m'indique où c'était. Or c'est un village de peut-être 2000 habitants, du côté de Valenciennes. Je trouve ça très bien pour un orchestre comme celui de Lille d'aller jouer partout. C'est un état d'esprit formidable, c'est très sympathique. L'Orchestre de Lille est d'un très haut niveau, sans doute parmi les meilleurs de France. Et je ne dis pas cela pour flatter les musiciens. On trouve une réelle cohésion, une grande richesse de sons. Les cordes, par exemple, qui ne sont pas une spécialité française, sont excellentes dans cet orchestre. Mais ce n'est pas la première fois que je

¹¹² *La Voix du Nord*, 9 juin 1987.

*rencontre Jean-Claude Casadesus: j'ai dirigé il y a une vingtaine d'années un orchestre à Paris, où il était alors percussionniste. Il était dans mon axe, et nos regards s'accrochaient souvent. Je me souviens avoir dit à un ami, à l'issue du concert: «Celui-là, il ne restera pas percussionniste longtemps.»*¹¹³

Pourtant, malgré l'important soutien de la presse et des prix d'entrée exceptionnellement bas, la série de concerts n'a pas le succès escompté. Pire, le point d'orgue qui devait marquer, au Colisée de Roubaix, le retour au pays du compositeur, se soldera finalement par un singlant échec. C'est le cœur gros que Georges Delerue du ainsi se résoudre à diriger l'O.N.L., sachant qu'à peine 250 spectateurs s'étaient déplacés pour vivre cette soirée musicale et, d'une certaine façon, lui rendre hommage.

En 1987 Georges Delerue signera son dernier film avec Philippe de Broca, "Chouans", dix-neuvième film avec le même réalisateur en vingt-huit ans de collaboration. Impressionnant. Même Truffaut tournait la situation en plaisanterie: *Ce n'est pas pour rien que [...] sur les vingt films qu'il a tourné, dix-huit ont été mis en musique par le plus cinéphile des musiciens, Georges Delerue, car de Broca pratique la haute fidélité sur longue durée!*¹¹⁴

La collaboration de Broca/Delerue, outre les chiffres, est assez singulière. Ayant débuté son métier de réalisateur en même temps que Delerue celui de compositeur de film, de Broca n'a pas hésité par le passé -fait rare car subordonné à une grande confiance réciproque- à demander au compositeur l'ébauche d'un thème avant tournage afin de régler ses mouvements de caméra d'après le rythme de la musique (*Les tribulations d'un chinois en Chine, Le roi de coeur, les Jeux de l'amour* ou *l'Africain* par exemple). Car si de Broca accorde comme beaucoup d'autres une place primordiale à la bande musicale de ses films, il est aussi de ceux qui considèrent -plus rare- que la musique a le mérite d'insuffler à certains films de comédie un dynamisme particulier à l'image, dynamisme contaminateur. Il n'est donc pas étonnant que Delerue se soit épanoui aux côtés d'un tel réalisateur:

Notre travail se fait dans une parfaite connivence. Il m'a toujours laissé très libre. Je compose généralement une partie de la musique dès la lecture du script, avant la réalisation, surtout quand elle doit être utilisée en play-back sur le tournage comme ce fut le cas pour les Jeux de l'amour. Pour Chouans!, par exemple j'avais écrit une bonne vingtaine de minutes de musique avant le tournage, ce qui implique évidemment un important travail de préparation. Une fois le film terminé et monté, nous choisissons ensemble les moments où la musique doit intervenir, en fonction de la nécessité que nous éprouvons l'un et l'autre de l'introduire; également, bien entendu, en fonction des éléments de bruitage et des dialogues. C'est toujours une responsabilité partagée, commune...

Il faut dire que travailler avec Philippe est un réel plaisir. Nous avons sans aucun doute des affinités esthétiques, sans quoi cela ne fonctionnerait pas aussi bien. Il attache une importance toute particulière à la musique. C'est un poète, et en tant que tel il est sensible à la dimension de poésie apportée par celle-ci. Ses goûts en la matière sont résolument intemporels, ce qui me convient personnellement. Il affectionne le tempo de la valse, qui correspond assez à

¹¹³ Nord Eclair, 3 juin 1987.

¹¹⁴ Préface de *Philippe de Broca*, ed. Veyrier, Paris 1990.

son univers. Il ne veut jamais sacrifier aux modes musicales, et va même à contre courant. Seule exception: une parodie de rock'n'roll à laquelle nous nous sommes livrés dans un de ses films: malheureusement je ne me souviens pas lequel...

Certains m'ont davantage marqué pour des raisons "sentimentales". Les deux premiers, par exemple, à savoir *Les Jeux de l'amour* et *Le Farceur*, qui constituaient mes premières expériences de longs métrages, hormis *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, à la partition duquel j'avais seulement collaboré, et *Le Bel âge* de Pierre Kast, qui était plutôt trois moyens-métrages réunis. Cela dit, j'aime aussi beaucoup *Cartouche*, *L'Homme de Rio*, *Le Cavaleur*, et j'ai un faible particulier pour *l'Amant de cinq jours*, qu'on voit trop rarement et qui fut injustement décrié à sa sortie, avant d'être redécouvert et apprécié lors d'un passage à la télévision. L'autre grande injustice, c'est *Le roi de coeur*, naturellement. C'est le film qui a le mieux contribué à me faire connaître aux Etats-Unis, avec *La nuit Américaine* de François Truffaut et *A Man for all Seasons* (*Un Homme pour l'éternité*) de Fred Zinnemann.¹¹⁵

Toutefois, du côté de Philippe de Broca, la chanson a commencé à détonner dès le départ de son ami pour les Etats-Unis, si bien que pour *Chouans!*, les deux hommes durent inaugurer un nouveau type de collaboration tout droit sorti de *La nuit Américaine*:

*C'est vrai que son éloignement à Hollywood rendait plus difficile les rapports avec lui (de plus, il avait pris les habitudes de qualité d'enregistrement qui étaient peut-être supérieures à ce que pouvaient offrir un petit film français). Le dernier film que j'ai fait avec Georges a donc été Chouans!. Au moment de la mise en musique il m'a fait écouter au téléphone par dessus l'Atlantique les thèmes qu'il chantait dans l'écouteur tout en pianotant. Déjà que ce n'était pas facile de se rendre compte normalement car il chantait vraiment faux, mais alors, à travers un combiné posé sur un mouchoir... je ne vous dit pas. Bref, j'ai dit "magnifique!" de confiance, et j'ai attendu l'enregistrement!*¹¹⁶

1989: Dans la mouvance des films consacrés à la Révolution sort une gigantesque fresque historique, *La Révolution Française: Les années Lumières, Les années Terrible*, deux films produits et réalisés en France par Robert Enrico et Richard Heffron. Georges Delerue, contacté par la production, accepte le défi:

Il y avait un délai terriblement court! Je l'ai accepté parce que j'avais envie de le faire et parce qu'Alexandre Mnouchkine, le producteur, est un homme pour qui j'ai beaucoup

¹¹⁵ In Philippe de Broca (collectif), ed. Veyrier, Paris 1990. "Il ya a des films qui ont été déterminants pour moi. On me connaissait aux Etats-unis pour toutes les musiques des films de Truffaut, notamment celle de *La Nuit Américaine*. Pour *Le Mépris* aussi, et pour un film qui a fait un bide terrible en France et qui a été un énorme succès ici, *Le Roi de Coeur*. Il faut dire qu'ici, on étudie dans toutes les universités l'oeuvre de Truffaut (...) et ça compte énormément (...). Mon agent me dit qu'il est très facile de me "placer" parce que j'ai composé aussi bien pour des comédies que pour des films violents ou mystiques... Je peux me fondre dans différents styles. La grande erreur aurait été que je "singe" la musique des américains alors qu'ils ont tout ce qu'il faut sous la main. Je pense sincèrement que mon style, ma conception philosophique et "graphique" de la musique les intéressent parce que je suis autre, différent. (Studio n° 2, avril 1987.)

¹¹⁶ Lettre de Philippe de Broca à l'auteur, 19 avril 1993.

d'admiration, beaucoup de respect et également beaucoup d'affection. J'ai accepté de le faire en sachant très bien que j'allais avoir de gros problèmes, non pas sur le plan budgétaire parce que les choses avaient été réglées, il savait que c'était un gros morceau à avaler. C'était une grande fresque sonore à faire et je dois dire que j'ai eu la possibilité de travailler. ¹¹⁷

Effectivement les producteurs n'ont pas lésiné sur les moyens. Aussi, afin de permettre à Delerue de finir la partition à temps, on requiert exceptionnellement les services d'un monteur-musique ("music-editor"), fonction répandue aux Etats-Unis mais encore méconnue en France. La cantatrice noire américaine Jessye Norman traversera l'Atlantique pour prêter sa voix au solennel *Hymne à la Liberté*, composé par Delerue tout spécialement à cette occasion.

Hymne à la Liberté

Paroles et musique de Georges Delerue

Toi, Liberté, Liberté, Liberté que nous aimons
Toi, Liberté, Liberté, Liberté que nous voulons
Sois notre espoir et notre force
Sois notre joie, notre bonheur
Nous pourrons chanter chaque jour plus haut
Chanter chaque jour plus loin
Chanter joyeusement cet hymne de foi
Liberté, Liberté, je crois en Toi
Liberté, Liberté, sois notre loi
O Toi qui peux donner l'espoir
O Toi qui peux donner la joie
O Liberté, Liberté que nous aimons
Sois toujours plus près de nos coeurs
Loin de nous l'esclavage
Loin de nous les prisons
Plus jamais de privilèges
Loin de nous famines et massacres
Loin de nous le temps des tyrannies
Nous chanterons toujours ton nom "Liberté"
Nous croyons en Toi.

Le film à peine sorti, le public est surpris par la teneur de la bande originale. Les remarques sont nombreuses, trop nombreuses pour ne pas friser les reproches, à commencer par ceux formulés par un certain public s'interrogeant sur le choix de la cantatrice américaine. Et puis il y a les "afficianados", ceux qui voient en *La Révolution Française* l'oeuvre majeure de Delerue

¹¹⁷ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

et ceux qui opèrent un rapprochement presque inévitable avec le précédent film *Chouans!*, regrettant presque l'absence d'une bande originale plus "traditionnelle".

Au mois de mai 1989, Georges Delerue est membre du jury au Festival de Cannes. Dès la fin des délibérations, le compositeur prend la route de Roubaix. Cette fois, il s'agit de le faire citoyen d'honneur de la ville. Tout a été prévu pour éviter un deuxième échec, mais le public n'a pas vraiment eu besoin d'être poussé pour se déplacer en masse dans la salle du conseil municipal, transformée pour l'occasion en salle de concert. Ils étaient tous là, camarades d'enfance, anciens voisins, amis connus, inconnus, simples admirateurs... Xavier Delerue, adjoint au maire et cousin du compositeur, offre à son homonyme le fruit de ses recherches: un gigantesque arbre généalogique remontant jusqu'à l'an 1200, tandis que Colette Delerue se voit offrir une navette rappelant tout le passé textile de la région. Le ton est donné dès le début du discours d'André Diligent, qui évoque l'acte de naissance retrouvé dans les soupentes de la mairie: «*Le 12 mars 1925, un homme se présente à 16h15 pour annoncer qu'un enfant est né, rue de Valmy, à 12h30*». Quelques larmes seront furtivement essuyées lors de l'interprétation de la sonate de Delerue pour piano et violon qui clôturait l'évocation de la destinée du musicien:

Depuis deux ou trois ans, précise Delerue, je savais qu'ils voulaient enregistrer ma sonate. Mais j'habite à Los Angeles, alors comment leur donner des conseils sur la façon dont j'imaginai l'interprétation? L'inquiétude n'était pas fondée. Avec certains musiciens, on peut passer des mois à dire: «faites comme ça». Ici, il a suffi de poser la partition sur le pupitre pour que le miracle s'accomplisse.

Retour aux Etats-Unis à l'automne où -les mauvaises langues y ont vu là un malencontreux hasard- Delerue obtient la nationalité américaine. De toutes façons, bien que séjournant régulièrement en France, il semble que les ponts soient depuis longtemps coupés avec une certaine mentalité:

*On me disait: "Tu verra, là bas, c'est impossible de travailler. On va toujours t'imposer un orchestrateur, un preneur de son, un directeur d'orchestre. C'est très syndiqué, très corporatif..." En fait il n'en est rien. Chaque fois que j'y ai travaillé avant d' "émigrer", tout a très bien marché. une fois le contrat signé, les américains le respectent à la virgule près. Quand je leur ai dit qu'il n'était pas question une seule seconde que je n'orchestre ni ne dirige mes créations, ils ont été très étonnés et... complètement enchantés. Cela évite de perdre du temps et écarte, ensuite, tout risque de trahison... Pour moi, c'est indispensable. Aux Etats-Unis, les conditions de travail sont vraiment exceptionnelles. Je peux me permettre de choisir les films que j'ai envie de faire, avec les moyens que j'ai envie d'avoir. Je n'ai pas les problèmes que j'avais avant quand, en France, je décidais d'ajouter une clarinette ou un violon... En plus, dès qu'ils ont su que je m'installais là-bas, des collègues américains comme Lalo Schiffrin ou Charles Fox m'ont envoyé des petits mots de bienvenue!*¹¹⁸

A la fin de cette année 1989, Delerue signe *Steel Magnolias (Potins de femmes)* d'Herbert Ross, une adaptation cinématographique d'une célèbre pièce de Broadway avec Julia Roberts, Dolly Parton, Sally Field et Shirley Mc Laine. Si *Steel Magnolias* ne rencontre que froideur et

¹¹⁸ *Studio* n° 2, avril 1987.

incompréhension auprès de la critique française, Delerue en revanche va se tailler un franc succès outre-Atlantique où le film fait un tabac sur une musique teintée d'accents du Sud (l'action se déroulant dans une petite ville de Louisiane).

1990. Année difficile pour Delerue. Le poids des années -le compositeur est âgé de 65 ans- mais aussi le nombre impressionnant de thèmes créés en quelque 45 années de carrière iront jusqu'à lui faire dire: *J'ai toujours, de plus en plus, l'angoisse de la page blanche, je tourne en rond avant de me remettre à écrire, je m'invente des dizaines de prétextes...*¹¹⁹

Debut bientôt 10 ans qu'il est installé à Hollywood, les années ont seulement passé au rythme des films, sans prendre peut-être le temps de les vivre comme elles auraient dues l'être. Aussi le musicien demande à Charlie Ryan, son agent, d'effectuer un tri encore plus sévère parmi la trentaine de scénarios parvenant à l'agence chaque mois. Les dispositions sont claires: uniquement du cinéma de qualité. Plus de musiques pour la télévision, sauf cas exceptionnels, une amitié que l'on ne peut froisser ou un sujet véritablement digne d'intérêt.

Ce sujet, Delerue le trouvera à nouveau en France, aux côtés de Robert Pansard-Besson, un documentariste bénéficiant pour son film d'un solide dossier de financement. En effet, le Ministère de la Recherche et de la Technologie, La Sept, le C.N.E.S., l'Agence Européenne de l'Espace ainsi que divers autres partenaires scientifiques ont associé leurs compétences afin de produire une série de 10 films télévisés (*Tours du Monde, Tours du Ciel*), retraçant l'histoire de la découverte de l'univers depuis les grands observatoires mondiaux. Sujet ambitieux ayant l'avantage de revaloriser aux yeux du grand public le documentaire scientifique de qualité, tout en informant à une heure de grande écoute les masses les plus jeunes. Delerue est partant, "*c'est de l'humanitaire*" dira t-il. Le compositeur dirigera ainsi aux commandes de l'Orchestre de Paris une ample musique pour cordes, proche dans son essence de celle du *Mépris*, épousant les travellings de Robert Pansard-Besson s'attardant sur les fresques millénaires des Pyramides. Quand à l' "humanitaire" au sens propre, se sera plutôt à Suresnes, quelques semaines plus tard, où le compositeur mettra discrètement ses talents au service de l'enfance maltraitée, pour le court-métrage de l'UNICEF réalisé par Jerry Lewis *Born without Prejudice*.

En ce qui concerne le reste de sa production cinématographique, Steven Spielberg requiert une nouvelle fois les services de Delerue pour une production mettant à l'affiche Tom Hanks, *Joe versus the vulcano*, réalisé par un jeune cinéaste d'Hollywood, John Patrick Shanley:

Je vois ce film avec une musique "temporaire", comme cela se fait souvent, (je déteste cela!) et là j'entends du Tchaïkowsky, du Grieg, du Rossini, bref de tout, et le réalisateur me dit: "Ça je le garde, ça aussi, ça aussi, etc..." Là j'étais troublé et je lui ai dit: "mais je ne vais pas être le compositeur, simplement chef d'orchestre dans cette histoire". Les gens de chez Warner se sont affolés. La fois suivante, le metteur en scène m'a dit: "Faisons une musique originale". En fin de compte, j'avais 55 minutes de musique de film à écrire, à orchestrer et à diriger en trois semaines, une folie! Alors on a négocié ferme, j'ai récupéré une semaine en plus, j'ai travaillé comme un fou mais comme ils commençaient à mixer en même temps que j'enregistrais la musique, j'ai du le faire dans l'ordre du film pour qu'ils puissent mixer les bobines. C'était fou:

¹¹⁹ Notes de la SACEM, janvier 1992, p.135.

j'avais d'abord 3 musiciens, puis 80 musiciens, puis à nouveau 3 musiciens et, pour la première fois de ma vie, j'ai donc dirigé une musique de film dans l'ordre de sa partition, ce qui leur est revenu très cher!

Malgré la singularité du contexte, on sait que les séances d'enregistrement furent réalisées dans une ambiance plus que décontractée. Entre compositeur, musiciens et réalisateur, le ton tourna parfois à la franche rigolade, moments rares en tels lieux, d'autant qu'en cette époque, la tendance dans les studios américains était plutôt à la morosité.

En effet, le syndicat des musiciens, bénéficiant d'appuis politiques, a opéré un passage en force dans le domaine des droits d'auteurs. Lorgnant sur le succès grandissant des ventes de disques de musiques de film, le syndicat a obtenu que les orchestres interprétant une musique de cinéma soient payés intégralement une deuxième fois lorsque cette musique fait l'objet d'une sortie en disque. Dans l'absolu, l'idée en elle-même préservait certains intérêts; mais les professionnels ont visiblement été trop gourmands en exigeant du jour au lendemain une hausse de 50% des tarifs. A l'arrivée, les conséquences sont pour le moins désastreuses. Dès la fin des années 80 se multiplient les disques uniquement constitués d'une liste de "tubes" écrits bien avant; le cinéma devenant -avec un succès considérable des ventes à la clef- l'antichambre d'essai de la variété. La musique de film purement orchestrale connaît de fait une baisse d'intérêt car les producteurs hésitent maintenant à investir autant d'argent dans des bandes originales qu'ils ne sont pas sûrs de vendre à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires.

Aussi certains producteurs privilégiant encore les scores orchestraux ont trouvé une parade: délocaliser. Un nombre grandissant de musiques de cinéma américaines sont donc enregistrées et interprétées à l'étranger, notamment par l'Orchestre symphonique du studio de Budapest, le George Enescu Philharmonique de Bucarest, l'Orchestre de Prague ou l'Orchestre de l'Opéra de l'Etat Hongrois, formations qui n'imposent évidemment pas l'obligation du double-cachet. Delerue, lui, est extrêmement déçu. Dix ans après avoir quitté le système français étranglé par les restrictions budgétaires; son pays d'accueil est gangréné par l'excès inverse d'avoir voulu rentabiliser à outrance le 7ème Art:

J'ai été enregistrer des musiques à l'étranger. Je n'ai pas toujours été content des musiciens ou de la qualité des enregistrements. Je me dis toujours, quand je suis à douze heures d'avion de Los Angeles, que c'est quand même malheureux de devoir partir aussi loin pour enregistrer alors que l'on a ici, à Los Angeles, les meilleurs musiciens du monde et les meilleurs studios. Je trouve ça idiot d'aller dépenser beaucoup d'argent et de passer beaucoup de temps en voyage et en fatigue pour des résultats qui sont très nettement moins bons. Je crois qu'il y a des choses à revoir dans les accords des Unions. Même les musiciens ne sont pas heureux. Dernièrement je téléphonais à mon habituel Concert Master, je lui disais "tu travailles beaucoup?" et il me répondait: "Non, on ne fait presque rien". Je trouve ça vraiment lamentable de savoir qu'il y a un sous-emploi de gens merveilleux de qualité. J'ai l'impression qu'ils ne demanderaient pas mieux, je pense, que de revoir certains tarifs prohibitifs. Tout le monde y gagnerait, finalement. Eux travailleraient plus, on aurait des scores de meilleures qualités, tous

le monde pourrait vivre beaucoup plus facilement. J'espère de tout coeur que les choses vont s'arranger. ¹²⁰

Aux Etats-Unis, on ne revient pourtant pas aussi rapidement sur une décision de justice. La situation, au vu du succès rencontré par les ventes de chansons tirées de films, ne pouvait qu'aller de l'avant.

Cette même année 1991, il semble que les divers travaux, les nombreux voyages effectués peu de temps auparavant par Delerue aient soulevé en lui le désir bien singulier de prendre du repos. L'intention est louable car le musicien travaille depuis 10 ans pratiquement tous les jours, dimanches et jours fériés compris. Des vacances? Le mot est un peu surfait car chez les Delerue, on ne le prononce pratiquement jamais. C'est à peine si le musicien a pu prendre trois jours complets une année avec son épouse pour visiter la région. Car quand le musicien ne compose pas, le reste du temps est consacré au planning habituel des amis demandant une prochaine bande originale, des interviewes aux magazines musicaux, aux déclarations SACEM ou ASCAP à remplir (comportant les fameuses huit premières mesures de chaque thème et les indications d'harmonie), ou tout simplement aux incessantes sollicitations des soirées mondaines organisées par le "tout Hollywood", déballage de paillettes et d'hypocrisie que Georges Delerue et Maurice Jarre notamment fuient autant qu'ils le peuvent. Entre 1990 et mai 91, les films se sont en effet enchaînés à une vitesse plus que raisonnable pour le compositeur français: *Joe Versus the Vulcano*, *Tours du Monde*, *Tours du ciel*, *Mister Johnson*, *American Friends*, *The Joséphine Baker Story* ou encore *La Reine Blanche*, film français de Jean-Loup Hubert dans lequel le réalisateur a réutilisé un certain nombre de musiques composées jadis par Delerue à la R.T.F. Il semble donc que le désir de faire le "vide" soit enfin devenu une priorité:

C'est maintenant et là [...] c'est vrai parce que je l'ai décidé. [...] J'ai décidé que là vraiment j'avais besoin de me reposer, de me reposer en tout cas du cinéma parce que j'ai plusieurs projets de musiques symphoniques mais ça ce n'est pas la même chose, ça a un côté beaucoup plus «relax» en ce sens que je n'ai pas de "deadline", mais de toute façon, j'ai quand même besoin de prendre vraiment de vraies vacances et de ne pas écrire de musiques pendant un moment parce que je suis un peu saturé, j'ai vraiment beaucoup travaillé. Mais vous savez ce sont les circonstances qui font ça, dans ce métier on ne peut pas tellement choisir. Quand on a un sujet, un projet intéressant qui vient, on le prend quand même. J'en ai refusé au milieu de tout cela, mais là, je ne pouvais pas m'arrêter. J'ai donc dit à Charlie Ryan, mon agent, que je ne voulais rien faire sur le plan cinéma avant la fin du mois de juin, début juillet, je voudrais un mois plein de vacances, je crois que c'est un minimum... ¹²¹

Georges Delerue signera pourtant, avant cette coupure estivale, son quatrième film avec Bruce Beresford, un jeune réalisateur australien devenu au fil des années passées à Hollywood un véritable ami du compositeur. Sa première rencontre avec lui avait d'ailleurs été assez fortuite:

J'ai une amis française, Anne Goursaud, qui travaille exclusivement en Amérique, Elle a fait notamment le montage de certains films de Coppola. Beresford l'a rencontrée pour la faire

¹²⁰ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

¹²¹ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

travailler et, dans la conversation, il lui a glissé: "J'aimerais bien Delerue pour la musique de Crimes du Coeur, hélas il vit en France". "Pas du tout a-t-elle répondu, il habite Los Angeles maintenant". J'ai ainsi rencontré Beresford qui est véritablement un amoureux de la musique. Il m'a invité sur le tournage -cela se produit rarement- de Crimes du Coeur, en Caroline du Nord. Là, j'ai eu la joie et le plaisir d'y rencontrer Diane Keaton, Sissy Spacey et Jessica Lange. Le me suis laissé impregner par l'atmosphère de ce petit village, j'ai vu le climat du film et j'ai composé. C'est un film que j'aime particulièrement parcequ'il est tour à tour terriblement drôle et terriblement émouvant ¹²².

Si bien que Delerue n'hésite pas, dans le choix d'un qualificatif résumant ses relations avec Beresford, à tronquer au terme de "collaboration" celui plus approprié de "complicité":

J'ai une complicité avec Bruce Beresford que je n'ai pas eue souvent. Ma collaboration avec François Truffaut a été très longue, avec Philippe de Broca également, mais [...] Truffaut était un homme très réservé et donc nous avons eu des rapports extrêmement courtois et réservés. Il m'aimait beaucoup, je l'aimais beaucoup mais on ne se voyait que comme ça en dehors du travail. Pour Philippe de Broca je ne le voyais pas tellement en dehors des films qu'il me demandait de faire.

Avec Bruce Beresford, j'ai envie de le voir, il a envie de me voir et en plus on s'amuse, on a les mêmes réactions. Dans le genre tout à fait décontracté, il y avait par exemple aux séances d'enregistrement que j'ai faites à Sydney (pour Mr Johnson n.d.a.) une violoncelliste qui était absolument superbe, d'une beauté à couper le souffle, d'une élégance extraordinaire et tous les deux on l'a regardée et on s'est dit: "Ah, elle est superbe!" avec un grand sourire de connivence et de complicité que je n'ai jamais eue avec un autre réalisateur. Il y avait quelque chose de très copain/copain [...] et ça c'est vraiment formidable et en plus c'est quelqu'un que j'admire profondément pour son humour, son intelligence, sa simplicité et sa délicatesse. ¹²³

De mai à août 1991, séjour en France débutant par l'obtention de la médaille d'or de la SACEM au Festival de Cannes. Mais le séjour est aussi jalonné par plusieurs points consacrés à la promotion des "London Sessions", ensemble de trois albums sortie peu de temps auparavant aux éditions américaines Varèse Sarabande, et qui, de l'avis des critiques constitue le meilleur recueil phonographique des oeuvres de Delerue. Il faut préciser que Richard Kraft, directeur exécutif de la célèbre maison musicale et cheville ouvrière de ces "London Sessions" s'est réellement investi dans ce qui était pour l'époque le plus important projet de sa maison d'édition: réaliser une compilation d'oeuvres de Georges Delerue ré-enregistrées en numérique aux célèbres studios londoniens d'Abbey Road, mais conservées dans leurs orchestrations d'origine. Deux ans de préparation, un orchestre de musiciens issus du London Symphony Orchestra et du Royal Philharmonic, sont quelques uns des ingrédients qui aboutirent à cette trilogie dans laquelle se retrouvent les musiques de nombreux succès américains mais aussi -clin d'oeil- la musique originellement prévue pour *Something wicked this way comes*, jetée par la firme Disney en 1982.

L'académicien et cinéaste Pierre Schoendoerffer profite de ce séjour de Delerue en France pour demander au compositeur la fin de la bande originale de son dernier film, *Diên Biên Phú*

¹²² Studio n° 2, avril 1987.

¹²³ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

retracant la défaite française de mars 1954. Il s'agit en fait de quelques morceaux incidentaux, car la pièce principale du film, un concerto pour violon et orchestre de près de 10 mn, a été composé quelques mois auparavant, pour les exigences du tournage. Mais c'est un cas d'exception. En effet, l'enregistrement a été envoyé en Asie, sur le plateau, afin de mettre en condition les comédiens et techniciens. Malgré les quelques essais tentés avec Philippe de Broca ou François Truffaut, pour Delerue la généralisation de ce type d'expérience reste quand même au stade de l'utopie. Cela se résume laconiquement: *En France, on a déjà pas d'argent pour s'occuper de la musique après le tournage. L'envisager "avant" triplerait les frais. Impensable!*

Mais *Diên Biên Phú* est un film musical. Schoendoerffer, ancien cinéaste au S.C.A., 26 ans en 1954, a voulu donner à la reconstitution de la déroute l'aspect d'une symphonie tragique. Ainsi, maniant efficacement le montage parallèle, il organise son film entre les calmes préparatifs d'un concert au Grand-Théâtre de Hanoï (où une violoniste parisienne viendra donner un récital devant la communauté diplomatique) et la cruauté grandissante des combats, au front, à quelques centaines de kilomètres de là. Règlements de comptes? Pas vraiment. Schoendoerffer tend à expliquer qu'il n'a pas voulu tourner un film militant, engagé, encore moins noyé dans des partis-pris quelconques. Seule concession: *La voix de la France, c'est la violoniste parisienne. Celle du Vietnam, c'est l'Orchestre de Hanoï qui l'accompagne* ¹²⁴.

Et de conter son choix initial de Georges Delerue pour les besoins de son film:

Je l'avais rencontré au moment du Crabe-Tambour où sa femme Colette était monteuse. Et j'ai songé à lui pour Diên Biên Phú parce que je voulais un vrai musicien, qui fasse de la musique l'âme même du film. Il a composé son concerto d'après le scénario, et l'orchestre d'Hanoï l'a si bien apprécié qu'il a décidé de l'inscrire à son répertoire. Moi, je n'ai pas seulement admiré le compositeur, j'ai tout de suite aimé l'homme. Une telle rencontre d'amitié est rare à nos âges... ¹²⁵

Février 1992: Georges Delerue enregistre la version finale de *Man Trouble*, un thriller très hitchcockien de Bob Rafelson avec Jack Nicholson et Ellen Barkin. La composition de *Man Trouble* prit au compositeur un temps inhabituellement long. Un surcroît de travail qui diminuait sa concentration et son endurance à l'écriture. La composition de cette musique s'avérait au départ relativement aisée, mais des complications sont survenues du côté de la production qui décide, après une première musique non satisfaisante, de ne pas résilier le contrat. Total: 2 premières bandes originales sont rejetées sans appel, la troisième faisant office... faute de mieux. Epuisant pour Delerue.

En France, Jean-Claude Brisseau, professeur de cinéma, réalise son troisième long-métrage, *Céline*. L'oeuvre est articulée autour de l'histoire d'une jeune fille sauvée de la dépression par une infirmière. L'apprentissage du yoga éveillera en elle des facultés insoupçonnées. Jean-Claude Brisseau, amateur averti depuis son plus jeune âge des musiques de Delerue, accorde bien évidemment une place de choix à la partition sonore de ses films :

¹²⁴ *Le Figaro*, 23 mars 1992.

¹²⁵ Idem.

La bande-son est primordiale. Dans les écoles de cinéma on ne parle que de l'image. Pourtant, le cinéma, c'est aussi la bande-son. Un des cinéastes les plus idolâtrés de la critique, Godard, est l'un de ceux qui utilise le plus la bande-son, la musique. Son travail est énorme. J'ai utilisé la musique comme une exaltation lyrique "en décalage". Un côté sidéral en rapport (tantôt distance, tantôt proximité) avec le point de vue de l'infirmière. ¹²⁶

Le lyrisme de l'ancien disciple de Milhaud semblait donc convenir particulièrement au réalisateur :

*J'aime beaucoup la musique qu'il a composée pour Le Mépris, Tirez sur le pianiste ou pour l' Insoumis, mais c'est le hasard. Delerue avait écrit cette musique pour une série télévisée, Tours du monde, Tours du ciel; j'ai fait l'expérience de plaquer cette musique sur des images du film et cela fonctionnait. J'en ai profité pour rendre un discret hommage à l'émission [...]*¹²⁷

Delerue, quand à lui, accorde sans sourcilier l'autorisation de réutiliser les thèmes de la série de Robert Pansard-Besson; par goût, mais aussi par réaction :

Ce que j'aime bien, c'est écrire des musiques pour des styles de films différents. J'ai quelquefois souffert, souffert c'est un grand mot, j'ai regretté quelquefois d'être uniquement cantonné dans des films dits romantico-larmoyants. Il est évident que je préfère les films dramatiques. Je suis beaucoup plus à l'aise dans un film psychologique que dans une comédie. Je dois dire que les comédies, j'en ai un peu par dessus la tête, c'est quelque chose qui n'énerve un peu. ¹²⁸

Mars 92 : sortie de *Diên Biên Phú* ainsi que de la bande originale du film sur laquelle on découvre la pièce centrale baptisée pour la circonstance *Concerto de l'Adieu*. Du coup, en France, les langues vont bon train et la rumeur d'une retraite prochaine de Delerue ne tarde pas à se répandre au sein des diverses associations de musique de film. Des intimes lui suggèrent de surveiller sa santé, d'envisager le moment où il fera bon de «décrocher». Pourtant du côté du principal intéressé, la question ne semble pas être à l'ordre du jour -pour l'instant-. Un scénario de Thomas Carter lui parvient: *Swing Kids*, l'histoire de deux amis "que rien ne pourra séparer" prétendent-ils. Et pourtant... Sur fond de musique swing, le film tend à démonter les lents mécanismes qui pousseront insidieusement les deux amis à verser dans l'idéologie nazie. Delerue est intéressé; il signe.

Et puis il y a ce récent coup de fil de Claude Berri, qui logiquement vient de contacter l'ancien apprenti roubaisien pour *Germinal*, à l'époque film français le plus cher de l'histoire du cinéma. Si bien que le musicien se met à penser déjà à une partition d'ampleur exceptionnelle interprétée par l'Orchestre National de Lille. La condition des ouvriers du Nord, Delerue l'a on ne peut mieux connue puisque l'ayant lui même vécue. La musique ayant été à un moment de sa vie la seule bouée de sauvetage au milieu de la tristesse, conclure sa carrière au cinéma en rendant hommage à ses camarades ouvriers restés là-bas, inconnus, serait là une voie de sortie royale,

¹²⁶ In *Positif*, avril 1992, p.19.

¹²⁷ Idem. En effet, le générique s'ouvre sur de longs panoramiques autour et à l'intérieur des pyramides d'Egypte, séquence particulièrement réussie dans le documentaire de Robert Pansard-Besson.

¹²⁸ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

inespérée. La boucle serait bouclée, le film de sa vie achevé dans un dernier retour aux sources. Générique. Fin. This is the end... Il ne sagissait pour ce faire que d'une question de semaines...

A la mi-mars, Bruce Beresford retrouve son ami compositeur pour le film *Rich in love*. Quelques déboires avec son producteur l'ont empêché de solliciter Delerue pour *Driving Miss Daisy*, son avant-dernière réalisation. Mais ce n'est que partie remise. Le musicien, trouvant que *Rich in Love* reflète pleinement le talent de son ami, composera une musique à multiples facettes, épousant les différents styles de composition abordés par le passé, introduisant aussi de très nombreux solos: hautbois, guitare, violoncelle, flûte, clarinette...

Doit-on pour autant parler du "Bilan" d'une carrière ? Delerue n'a jamais aimé ce mot. Pour lui, la musique ne doit pas rester un art figé sur lequel on pourrait déterminer à loisir et selon les compositeurs, un style, une époque, un commencement, une fin, un bilan quelconque, et à plus forte raison un "testament"... Toutefois, cela ne l'empêche pas de porter un jugement assez clair sur l'ensemble de son oeuvre:

*Soyons honnêtes: certains films nous inspirent moins que d'autres. On a l'impression -je vais employer un mot énorme- de ne pas avoir de "message" important à délivrer. On fait son travail très honnêtement, mais je ne peux pas dire qu'on soit submergé de bonheur... Certains m'ont passionné plus que d'autres: l'Important c'est d'aimer de Zulawski, le Roi de coeur de De Broca [...] les films de Truffaut, de Ken Russell, de Zinnemann, de Yannick Bellon... J'ai eu la chance de travailler sur des films qui étaient importants. On est alors beaucoup plus motivé parce que la musique a une importance beaucoup plus grande que dans un film où elle vient sans que l'on ait quelque chose de trop important à dire. On est moins concerné, cela me semble logique... Mais je crois qu'on ne peut pas juger quelqu'un sur l'ensemble de son oeuvre. Tout le monde a forcément des hauts et des bas.*¹²⁹

Toutefois, après trente ans de carrière au cinéma, les souvenirs sont inévitablement mêlés de quelques regrets:

Il y a des films que je regrette d'avoir faits parce que ce n'est pas évident. En fait, je regrette sur le plan artistique... Mais je n'ai rien regretté sur le plan du métier parce que, même dans un film de série B ou même quelquefois, disons, de série Z -j'en ai fait aussi- j'ai toujours appris quelque chose. Il y avait toujours un moment où quelque chose était intéressant à faire et non seulement intéressant, mais qui m'apprenait quelque chose pour un film plus important qui allait venir ensuite. Quelquefois je me dis : "bon, celui-là, j'aurais pu éviter de le faire". Mais il y a une chose que je tiens à dire : je suis très fidèle en amitié. J'ai quelquefois eu envie de ne pas faire certains films et je les ait fait parce que les gens avec qui j'ai travaillé ont toujours été tellement bien avec moi [...] que si leurs films étaient moins bons que d'habitude, je ne pouvais décemment pas dire: "écoute, ton film, c'est pas bon, je n'ai pas envie de la faire". J'ai fait quelquefois des musique par amitié, et ça, je ne le regrette pas du tout...

Je dois dire, par exemple, que j'aurais bien voulu travailler avec Bresson. J'aurais bien voulu travailler avec Bunuel, mais lui n'emploie pas de musique, donc le problème ne se pose

¹²⁹ *Cinéma* 80, n° 259-260.

pas! Mais il y a une chose, il y a un regret: j'ai fait avec Alain Resnais des tas de choses additionnelles, mais je n'ai jamais fait de bande originale pour lui. Je ne sais pas pourquoi: est-ce qu'il n'aime pas ma conception de la musique de cinéma? C'est très possible; je le regrette parce que quelquefois on a l'impression d'occasions manquées. Ce sera un peu le regret de ma vie de n'avoir pas travaillé avec Resnais de manière plus profonde que je ne l'ai fait pour Hiroshima ou pour Muriel (là, j'ai fait un paso-doble ou je ne sais quoi, ça n'a pas spécialement d'importance). De toutes façons, je ne lui en veux pas, je comprends très bien, mais ça, c'est un regret. ¹³⁰

Sur le plan purement artistique, un certain nombre de critiques ont relevé une certaine évolution dans la façon qu'a eu Delerue de composer pour l'image à partir des années 80, plus précisément à partir de son arrivée aux Etats-Unis, ce que le musicien ne nie pas à priori:

L'évolution est certainement très inconsciente chez moi. Quand j'entends certaines musiques que j'ai faites à l'époque de mes débuts, je dis, c'est bizarre, il y a quand même une constante, il y a un langage qui m'appartient, j'ai une façon d'écrire la musique qui est ma patte sonore. C'est aussi une des raisons pour laquelle je continue à orchestrer. Je pense que cela fait partie de ma couleur, de ma personnalité, et je tiens à garder ça. Je n'écoute pas beaucoup ma musique, je n'aime pas tellement entendre ce que j'ai fait avant. Quand j'écoute ma musique, ma femme se demande toujours ce qui se passe. C'est parce que j'ai à régler un problème pour un disque qui va paraître, par exemple [...] Mais je dois dire qu'effectivement, il y a une évolution [...] Je crois que ça me paraît normal. On évolue, on change, on a une façon de voir différente.

J'ai surtout changé pas tellement dans ma façon de travailler sur le plan cinématographique, mais surtout sur le plan de ma musique symphonique. Ce sont les sujets qui font évoluer ça. J'ai l'impression d'être plus clair, j'ai certainement beaucoup plus changé dans la simplicité et la profondeur. Incontestablement, il y a une évolution qui s'est produite en moi en ce qui concerne ma musique symphonique. ¹³¹

Pourtant aux yeux, sinon aux oreilles du public, les musiques de Delerue resteront toujours teintées d'une sorte de nostalgie:

Je suis beaucoup plus gai qu'angoissé. Mais il y a certainement en moi quelque chose qui est angoissé et que je connais mal puisqu'on me dit souvent que j'écris une musique très nostalgique. On me dit "Ah la nostalgie de Delerue, c'est bien connu!" Moi, je veux bien, mais ce n'est pas ma vraie nature. Ou bien c'est quelque chose de moi que je ne connais pas et que les autres peuvent connaître. ¹³²

Quant au regard sur sa vie écoulée, Delerue se voudra plutôt philosophe:

. Je crois que les rencontres ont une énorme importance dans la vie et dans ma vie elles ont eu une importance absolument considérable. Elles m'ont permis de me cultiver parcequ'ayant quitté l'école très rapidement, j'étais complètement «ignare». Donc j'ai lu beaucoup, j'ai eu un

¹³⁰ *Cinéma 80*, n° 259-260.

¹³¹ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

¹³² In *"Musiques de Films: Georges Delerue"* documentaire de Jean-Louis Comolli, 1994.

contact, et ça c'est l'école de la connaissance par la vie, ça c'est formidable [...] Ce sont les gens qui vous amènent une certaine philosophie de la vie. Je dois dire que l'une des chances dans ma vie, c'est d'avoir fait de la musique de film. ¹³³

Cette vie reposerait donc sur une simple question de chance?

Cela m'agace un peu quand on me dit: «vous avez eu beaucoup de chance». Cela sous-entend que je n'y suis pour rien. J'ai beaucoup travaillé et j'ai su saisir les chances qui se sont présentées à moi. J'ai pu réaliser tout ce que je voulais faire, même si c'est un peu triste de dire celà! Je ne serai jamais blasé car quand on a eu des débuts difficiles dans une famille modeste on peut dire «J'ai réussi ce que je voulais». Je n'ai rien à regretter, tout est clair, je suis assez content quand je regarde derrière moi le chemin parcouru. Rien n'a changé, je suis resté le même homme. J'ai vraiment l'impression de vivre un conte de fées. ¹³⁴

Un dernier travelling arrière sera l'occasion de jeter un regard en demi-teinte sur la situation du 7ème art

C'est tout le cinéma qui me paraît à la fois professionnel et... fatigué. Mais il y a tout de même en France des compositeurs formidables comme Gabriel Yared ou Raymond Alessandrini, en qui je crois beaucoup... Non, la relève est assurée. Il suffit seulement que le cinéma se remette à vivre. ¹³⁵

Et puis, il y a le souvenir de François Truffaut auprès duquel le nom de Delerue est désormais intimement lié:

Il ne se passe pas un jour sans que je pense à François. Il m'a marqué à vie. Le jour de sa mort, de nombreuses personnes m'ont téléphoné ou écrit, en trouvant mes coordonnées je ne sais comment, ou en passant par mon agent, pour me dire combien ils pensaient à moi, parce que je devais être très triste. C'est incroyable. En dirigeant la partition du Casanova muet d'Alexandre Volkoff à Rotterdam, j'ai rencontré Alain Vannier, l'homme d'affaires de François, et les larmes nous sont montées aux yeux. C'était un homme exceptionnel. Irremplaçable. ¹³⁶

1967. A la tête du Philharmonique de Vienne, Georges Delerue dirigeait en direct l'hymne international *Our Word* retransmis dans plusieurs millions de foyers répartis sur la surface de la planète. Dans les années qui ont suivi cette expérience extraordinaire, l'ancien ouvrier roubaisien a toujours gardé la foi en une musique universelle, qui parvienne à briser les barrières des genres, qui unisse aussi les peuples d'horizons divers dans l'espoir de faire oublier un instant les misères et les différences. Utopie? Combat perdu d'avance... ou simple question de foi? Si les obstacles et les railleries n'ont pas manqué, cette vision humaine de la vie par la musique, Georges Delerue l'aura gardé jusqu'au bout :

¹³³ In "Musiques de Films: Georges Delerue" documentaire de Jean-Louis Comolli, 1994.

¹³⁴ Roubaix Informations, octobre 1987.

¹³⁵ Télérama n° 1834, 6 mars 1985.

¹³⁶ Studio n° 2, avril 1987.

*J'ai la chance de faire un métier, d'avoir un art qui est parfaitement international. Je ne me sens ni plus français, ni plus américain, ni russe... Je me sens citoyen du Monde...*¹³⁷

* *
*

¹³⁷ Entretien avec Didier Husson-Vincens, *Poisson-Soluble* n° 6, octobre 1988.