

La mise en musique du film par Georges Delerue

"Je ne crois pas qu'une excellente partition puisse sauver un très mauvais film, par contre, je suis persuadé qu'une mauvaise musique peut très bien gêner considérablement l'épanouissement d'un très bon film. Actuellement, et c'est heureux, les réalisateurs ayant pris conscience du rôle de la musique dans l'architecture sonore du film, offrent au compositeur une collaboration plus étroite, et, si ce dernier est cinéphile, il n'en sera que plus à l'aise pour mener à bien son travail."

Georges Delerue

(Programme Officiel, Festival International du Film, Cannes 1967)

1/ Influences musicales et cinématographiques

" C'est difficile à dire parce que le style de la musique de film a changé selon les époques; les années trente, 1945, 1960, les années quatre-vingt ont chacune un peu leur style. Dans le cinéma américain, ceux qui me paraissent les plus importants sont Max Steiner (qui a vraiment été prépondérant à une époque), Tiomkin, Mancini et Jerry Goldsmith, que j'apprécie énormément. J'aime moins John Williams car il ne se renouvelle pas tellement.

En ce qui concerne la France, il y a bien sûr Jaubert qui a pratiquement tout inventé, et aussi Van Parys: *Les Belles de nuit* de René Clair est du point de vue musical, un chef-d'oeuvre, un vrai bijou. Il était un peu limité, mais ce qu'il faisait était parfait. Honegger a fait de bonnes musiques, mais moins marquantes; Auric également, bien qu'il ait été souvent aidé par Météhen. Mais Jaubert est un très grand."

2/ Le choix du film et le rôle de l'agent

" Si c'est le producteur qui a glissé mon nom à l'oreille du réalisateur, je ne suis pas très partant. Mais si j'aime le film et le script, alors je suis prêt à tenter l'aventure."

L'agent (Charlie Ryan): " Je travaillais avec son agence puis je l'ai suivi dans sa propre agence; c'est un ami, quelqu'un de très proche avec qui j'ai une profonde complicité(...); son "job" c'est de me trouver des films intéressants et aussi de me soutenir dans les coups durs! Il fait en quelque sorte un premier barrage au niveau des propositions, des scripts, etc..."

3/ La justification d'une musique originale

" Je ne vois pas pourquoi on imposerait une musique à un film qui n'en a pas besoin. Il y a quelques années, j'ai été contacté par un metteur en scène hollandais, Fons Rademackers, qui avait réalisé un très beau film, une vaste chronique de trois heures et quart sur la colonisation de

l'Indonésie, adaptée d'un célèbre roman, *Max Havelardt*. Je suis allé à Amsterdam pour voir le film, et je lui ai dit, en sortant de la projection: "tu n'as pas besoin de musique". Il était un peu surpris, mais j'ai fini par le convaincre que le lyrisme du film se suffisait à lui-même. Et il m'a téléphoné, plus tard, pour me lire un critique parue en Amérique, qui saluait avec force louanges l'absence de musique! "

4/ Préliminaires

"Je commence par lire le scénario, puis j'assiste à une projection aussi proche que possible du montage final, de la vérité; car c'est ça qui me donne le rythme du film, le tempo. Puis je travaille à la table de montage... Le choix des emplacements de musique, ce que l'on appelle aux Etats-Unis le "spotting", est une étape essentielle de mon travail. C'est un des moments les plus difficiles et aussi les plus merveilleux. C'est là que se décide véritablement entre compositeur, metteur en scène, monteur et monteur-musique la construction musicale d'un film. Ensuite, je compose..."

5/ Délais

"Je demande cinq semaines pour la composition d'une musique de film, à partir du moment où l'on m'a communiqué les minutages définitifs. Mais j'avoue qu'il s'agit d'une "règle d'or" un peu théorique, qui se traduit généralement dans les faits en un délai de quatre à cinq semaines pour composer entre trente-cinq et quarante minutes de musique.

6/ La composition dans les faits

"Le compositeur ne doit jamais oublier qu'il sert avant tout une oeuvre cinématographique, avec toute l'humilité que cela comporte parfois, à moins qu'il ne veuille se contenter d'alimenter les juke-boxes."

Georges Delerue
(Programme Officiel, Festival de Cannes 1966)

-a) harmonie

"C'est vraiment la clef de voûte de l'écriture musicale... Un compositeur de film, on ne peut rien lui apprendre. Il faut d'abord qu'il apprenne à écrire. Quand on sait écrire, quand on sait comment construire une musique contre-harmoniquement ou harmoniquement, à ce moment-là on est capable de faire des tas de choses. Un compositeur de musique de film, on ne peut rien lui apprendre. Il faut d'abord qu'il apprenne à écrire. Quand on sait écrire, quand on sait comment construire une musique contre-harmoniquement ou harmoniquement, à ce moment-là on est capable de faire des tas de choses.

C'est une des raisons pour laquelle il n'y a pas vraiment de grands noms de compositeurs de musiques de film parce qu'il y en a beaucoup qui viennent à la fois de la variété ou de la chanson et qui n'ont pas une base classique très grande. C'est un peu le mystère des gens comme John Williams, Elmer Bernstein ou Ennio Morricone. Ce sont des gens qui ont une base classique très importante qui leur permet à la fois de parler tous les langages, car on oublie une chose, c'est que lorsque l'on écrit une musique de film, on peut se trouver confronté avec un film qui se passe au Moyen-Age, ou bien en 1840 ou en l'an 2000."

-b) composition

la première chose à avoir dans ce métier, ce sont bien sûr les idées musicales, sinon... Au départ, il y a une espèce de magma, et je ne sais pas très bien où j'en suis. A partir du moment où ce magma commence à "refroidir", je dégage une idée mélodique et une harmonie. Puis vient le problème de l'orchestration. Je suis comme un sculpteur qui va tailler dans la masse. Le matériau est d'abord à l'état brut et après, c'est une sculpture en finesse qui se fait.

Lorsque je suis en période compositionnelle, je suis tellement dans le film que je n'ai pas le temps de penser à d'autres choses [...] Il m'est arrivé d'avoir des délais très courts pour faire des films et de tomber pratiquement sur deux films en même temps. Je n'ai jamais pu dire: "bon , je vais travailler le matin sur un film et l'après-midi sur l'autre", c'est inconcevable. Il faut absolument que je termine quelque chose, tout cela est dans ma tête, bien cadré, et je ne peux absolument pas penser à autre chose. Il y a une chose que je tiens à dire, qui étonne quelquefois certains metteurs en scène et certains producteurs là-bas aux Etats-Unis et même ici en France, c'est que j'écris toujours la musique dans l'ordre du film. Je ne peut pas par exemple dire: "tiens, il y a un morceau qui est plus facile, je vais faire celui de la fin, puis je reviens au début". Ça, je ne peux pas. Je trouve qu'il y a une architecture sonore très importante. Ça m'a joué quelquefois des tours parce que j'ai eu les minutages de la troisième bobine qui devait être remaniée. J'étais avec ces minutages, je ne pouvais rien faire car j'attendais vraiment d'avoir le début du film pour commencer. Ce sont des façons de travailler.

Il faut savoir respecter les styles selon les musiques qu'on doit faire, être capable de composer une musique de la Renaissance comme un boogie-woogie, en passant par de la pop-music ou l'électro-acoustique. Et puis, il s'agit d'une science exacte parce, que si vous devez avoir 3'16" de musique sur une scène, ce n'est pas 3'15" ou 3'17"... Désormais, j'ai un petit pendule "à l'intérieur", ce qui fait qu lorsque je dois écrire un thème de, par exemple, 45", je ne chronomètre pas; je laisse aller mon inspiration, je calcule à peu près et généralement cela tombe juste... Cela s'appelle le "métier", la technique devient une seconde nature."

-c) orchestration

"Il est exact qu'en Amérique, pendant longtemps, les producteurs avaient l'habitude de confier un thème à un auteur à succès, et d'en confier l'arrangement à quelques tâcherons. Si certaines musiques de film se ressemblent, c'est qu'elles ont été orchestrées souvent par les

mêmes hommes. Finalement, avec ce système, on a toujours le même son car il y a beaucoup de compositeurs, mais peu d'orchestrateurs et ce sont à peu près les mêmes qui font le travail. Par contre, à partir d'une certaine notoriété, le compositeur peut demander un statut différent, assorti d'une plus grande responsabilité: Miklos Rosza, par exemple, écrit ses partitions sur cinq ou six portées, par familles instrumentales; c'est une pré-orchestration. En ce qui me concerne, j'ai l'habitude de tout faire moi-même, et je serais très malheureux si on m'empêchait d'orchestrer, parce que c'est un travail qui fait partie de mon écriture musicale. A mes yeux, on ne peut pas dissocier la composition de l'orchestration, je n'arrive même pas à comprendre qu'on ne puisse pas la faire soi-même. Je fais tout, il n'y a absolument personne qui met le nez dans ma musique [...] J'estime qu'il n'y a que de cette façon que l'on peut arriver à quelque chose de valable.

-d) instrumentation

J'aime utiliser l'accordéon dans un registre mélodique. On a trop souvent tendance à ne penser à lui que pour la java ou la musette. J'aime aussi utiliser la cithare... Enfin, les instruments légers, aériens: le violon, la harpe et la flûte. La harpe me permet d'avoir un tempo et de ne pas laisser une plage de cordes sans repère de temps. La harpe me donne ce mouvement vers l'avant dont j'ai personnellement besoin. Je comprends l'orchestration des cordes de façon brahmsienne; avec des cordes extrêmement chaleureuses. Une bonne tenue dans le médium permet que beaucoup de choses se déroulent au dessus et même au dessous.

Je pense qu'un synthétiseur apporte une couleur de plus, je crois que beaucoup le font. Vous ne le ressentez pas de façon ouverte, mais il y en a très souvent dans la doublure des contrebasses et des violoncelles. Au moment où il y a des basses très profondes, ne vous imaginez pas qu'il y a uniquement des contrebasses et des violoncelles... J'ai souvent amplifié un son très grave, ce qui donne une profondeur extraordinaire. Je suis pour, à partir du moment où cela ne s'entend pas si j'ose dire. Ceci dit, on peut obtenir par l'utilisation de trémolos sur deux ondes Martenot, des accords de quatre sons. Cela donne un côté très chatoyant et très bizarre, quelque chose d'assez instable. Je préfère cela à ce que l'on peut obtenir d'un synthétiseur.

-e) les bandes originales composées de chansons

"C'est une mauvaise direction que prend la musique de film actuellement, mais ça ne m'affole pas; c'est une mode très hollywoodienne comme il y a eu autrefois la mode des grands scores symphoniques à gros effets, ou des films dépouillés, intimistes, acoustiques, à l'époque d'*Easy Ryder*, il y a eu ensuite un retour aux grandes formations dans les années 80, puis on a été saturés de synthés (...). En fait, il y a à nouveau un retour aux grands orchestres, aux scores."

7/ Dernières mises au point

"La grande angoisse dans ce métier, c'est quand un metteur en scène vous demande de jouer la musique au piano: c'est affreux. Vous avez tout orchestré, vous avez tout en tête, et vous

allez devoir lui expliquer ce que cela va donner, sans être sûr d'être compris, car s'il est cultivé musicalement ou s'il se pique de l'être, il va vous demander des renseignements techniques, mais il ne se rendra pas compte pour autant du travail que vous avez réalisé. Il m'arrive de me servir de synthés, pour préparer une maquette par exemple, montrer un fond de cordes au réalisateur, je l'enregistre sur bande et je joue au piano par dessus. Mais une maquette prend un temps fou et on n'a jamais le temps dans ce métier: la musique d'un film arrive souvent à la fin, quand le film est terminé; c'est la dernière phase, il faut aller vite, hélas! "

8/ Enregistrement et direction d'orchestre

-a) choix des musiciens

"Je travaille le plus souvent possible avec les mêmes musiciens. Ce sont tous de grands solistes qui jouent le soir à l'Opéra. Ils sont très doués et leur travail est d'ur, quand on songe que l'après-midi ils enregistrent en auditorium et n'ont que quelques heures pour se pénétrer de l'atmosphère d'un film. Néanmoins, je crois nécessaire d'utiliser des gens de qualité pour obtenir une bonne musique de film."

-b) direction

"Je suis toujours un peu frustré quand ma musique est dirigée par un autre. Mais la direction d'orchestre, c'est vraiment une activité à part, et aujourd'hui, beaucoup de compositeurs n'ont pas la possibilité de diriger. Je trouve cela dommage, car il y a un avantage psychologique: on se rend mieux compte des difficultés pratiques que pose la musique que l'on écrit. On garde les pieds sur terre, en quelque sorte. Moi, je ne pourrais m'en passer, c'est ma récréation: quand j'ai passé des semaines à ma table pour écrire une partition, je trouve très agréable, très précieux, de pouvoir me "défouler" sur l'estrade en dirigeant l'orchestre."

-c) enregistrement

"J'enregistre assez rapidement: trois à quatre minutes par heure d'enregistrement. Aux Etats-Unis, on table sur trois minutes par heure."

9/ Mixage

"La présence du compositeur au mixage ne me paraît pas indispensable, surtout aux Etats-Unis où le monteur-musique est en mesure de résoudre d'éventuels problèmes."

Le choix de la flûte, de l'accordéon ou de la clarinette tient au fait que se sont des timbres qui se prêtent bien au dialogue avec l'orchestre tout en tenant compte de l'enregistrement. Après,

le reste, effectivement, c'est l'expérience: on sait bien que le hautbois ou la trompette ne passent pas bien en sourdine sous le texte, donc on essaye de les mettre là où il n'y a pas de paroles.

Je dois dire que, très souvent, je ne suis pas d'accord avec les mixages français. J'estime qu'à partir du moment où la musique est intervenue dans un film, c'est qu'on en a eu besoin à ce moment-là et on doit laisser parler la musique. Ce n'est pas du tout que parce que je veux qu'on entende la musique, c'est simplement parce que je crois qu'à partir de ce moment-là, les éléments de bruitages deviennent des parasites sur la musique et sont gênants [...] Aux Etats-Unis, le problème ne se pose pas du tout de la même façon. On est beaucoup plus judicieux: quand une musique entre, on abandonne le principe des bruits. La musique a la parole. La musique se termine, les bruits reviennent, et on passe indifféremment de l'un à l'autre. Si on écrit une musique pour une scène de petit déjeuner et que cette musique a son importance dans le film, elle n'a pas besoin d'être troublée par des bruits de tasses de café. Tandis qu'en France, s'il y a une tasse avec une petite cuiller au milieu de la musique, on va entendre cette petite cuiller agitée de façon invraisemblable, ce qui n'amène absolument rien au film, et ce qui est gênant sur le plan musical. Je crois qu'il y a un manque de précision dans la structure sonore des films français. Il y a des réalisateurs qui veulent absolument changer ça, ils y arrivent, mais il faut se battre avec des tas d'habitudes."

10/ L'exploitation discographique des musiques de film

"Au début de la Nouvelle Vague, la musique de film n'était pas reconnue par les éditeurs. Souvent, ils se contentaient d'un 45 tours, avec les passages musicaux les plus accrocheurs: une rumba utilisée pendant une scène de danse, par exemple. A cette époque, il y avait très peu de musiques de films intéressantes qui sortaient de France. Mis à part les films récents [...], les producteurs ou les éditeurs n'ont pas gardé les bandes sonores. J'ai bien sûr conservé la plupart de ces bandes magnétiques. Mais, avec ces seuls documents, les compilations restent difficiles à réaliser, les copies que j'ai conservées n'étant pas toujours d'excellentes qualité. Pour mes musiques plus anciennes (*Tirez sur le pianiste, Jules et Jim, La peau douce...*), ce sont malheureusement les seules traces qui restent..."

Je n'ai aucune idée du tirage normal d'un disque de musique de film. On m'a dit que le disque des *Morfalous* s'était très bien vendu, à 10.000 exemplaires, mais je ne pourrai donner des chiffres quant aux autres disques. D'ailleurs un disque de Francis Lai ou de Michel Legrand se vend bien mieux qu'un disque de moi."

11/ La musique de film en concert

"Oui, à condition de vraiment bien choisir. Beaucoup de partitions ne tiennent pas le coup hors image. Musiques fonctionnelles, il leur manque quelque chose quand elles sont réduites à

elles-même. Je dois dire que sur mes deux cents partitions de long métrage, j'ai eu beaucoup de mal à trouver un matériau suffisant pour la durée de deux concerts. Celle que j'avais composée pour *L' Insoumis* d'Alain Cavalier tient le coup. Mais si je voulais jouer la musique de *Jules et Jim* par exemple, qui a bien marché, elle n'aurait aucune valeur... L'erreur de beaucoup de musiciens -dits "sérieux"- c'est de considérer qu'on va à la facilité parce qu'on écrit une musique qui, en elle même, ne tient pas. Or, si le compositeur écrivait à chaque fois une symphonie, c'est le film, écrasé, qui subirait les outrages de la musique. La musique de film a ses lois, et aussi ses privilèges."

Ce chapitre a été réalisé en compilant en 11 thèmes spécifiques les différentes réponses de Georges Delerue aux interviewes qui lui ont été accordées et dont on retrouve les références tout au long de cet ouvrage.