

L'oeuvre classique de Georges Delerue

L'histoire de notre musique montre que, depuis bon nombre de siècles, un peu moins de 2 % de la musique qui a été composée nous intéresse...

Michel Philippot

Dès que l'on aborde l'oeuvre classique de Georges Delerue, l'indifférence du public cinéphile et -plus curieux- celle du public mélomane fait force de loi.

Ce phénomène semble trouver ses origines dans les cinquante dernières années de l'histoire musicale du vieux continent. Rappelons qu'avant les années 1955-60, pour le public français, oeuvres symphoniques de concert, de théâtre, de ballet ou de cinéma voisinaient sans trop de problèmes sous la même dénomination de "musique classique". Ainsi, les plus grands compositeurs pouvaient sans transition passer d'une oeuvre à l'autre, bâtissant parallèlement une carrière au cinéma ou dans la chanson tout en restant pour le public des compositeurs "sérieux". Les cas de Maurice Le Roux, Yves Baudrier, Henri Sauguet, Joseph Kosma, François Poulenc, Maurice Thiriet, Georges Van Parys, Georges Auric, Darius Milhaud, Arthur Honegger, ne sont que quelques exemples parmi beaucoup d'autres. A Londres, Ralph Vaughan Williams, un des plus éminents représentants de la musique anglaise, évoquait à cette époque l'enthousiasme que lui suscitait cette situation:

Composer pour le film est une discipline splendide que je recommande à tous les maîtres de composition dont les élèves sont [...] aptes à voler de leurs propres ailes et particulièrement intransigeants sur leur art ... Je ne suis qu'un novice dans l'art de la musique de film [...]. Pour le moment, je sens encore un matin triomphant dans mon art et il n'a pas encore pâli sous un jour vulgaire.¹³⁸

Les oeuvres de concert de Delerue composées entre 1970 et 1980 ont essentiellement été des commandes du Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, notamment en ce qui concerne les concours des classes de cuivres et de bois. Mais pas seulement. A Toulouse, ville musicalement très ouverte, Delerue avait depuis de longues années de nombreux aficionados, dont Marc Bleuse, le directeur du Conservatoire de Région et Michel Plasson, directeur de l'Orchestre National du Capitole:

J'ai dirigé il y a deux ans (1987) l'orchestre du Capitole qui est un merveilleux orchestre. J'avais enregistré la musique pour un parc d'attraction en Lorraine (Sorepark, en 1987, nda), et il se trouve que Michel Plasson était à l'enregistrement. Quand il a entendu cette musique, il m'a dit: "J'aimerais que vous écriviez quelque chose pour mon orchestre, ça me ferait très plaisir. Ce serait quelque chose que je mettrai au programme pour les tournées à l'étranger, pour parler de

¹³⁸ Rapporté par Henri Colpi in *Défense et Illustration de la musique dans le film*, Serdoc, Lyon 1963.

*la musique Française". Et je lui ai promis de le faire. Il m'avait dit de le faire pour l'année 1989-90, et j'ai terminé, le 2 janvier 1990, de mettre la dernière note sur ce que j'appelle Mouvement Concertant pour Orchestre. Je ne l'ai pas appelé Concerto pour orchestre parce qu'il y en a déjà pas mal, d'autant qu'il ne s'agit pas vraiment d'un concerto. C'est une pièce de 14 minutes, dans un mouvement très très violent, et très rapide. C'est une pièce assez ramassée.*¹³⁹

La musique de concert a donné à Delerue la possibilité de composer en laissant libre court à son inspiration. Elle révèle les influences, l'originalité propre et peut-être aussi un côté profond de la personnalité de l'ancien apprenti roubaisien. Elle a été aussi pour lui une source de satisfaction, même si les oeuvres se trouvaient parfois être des commandes d'institutions diverses:

*Quoi qu'on en dise, on a gardé la même tradition qu'à l'époque de Haydn, de Beethoven, de Mozart ou de Bach, où l'on était conditionné par une certaine demande. Quand j'étais au Conservatoire, j'ai écrit des oeuvres que j'avais envie d'écrire, c'était un choix... Par la suite, on m'a demandé un morceau de concours pour trompette, j'ai eu envie d'écrire à ce moment-là le Concertino pour Trompette et Orchestre à cordes... Ensuite, j'ai eu envie de composer une oeuvre pour orchestre et piano, qui n'était pas un concerto, ce n'était pas une commande, c'était un choix... J'ai donc écrit la Symphonie Concertante pour Piano et Orchestre...*¹⁴⁰

Les mêmes lieux communs tombent pourtant, sans appel, et souvent sans examen: "légèreté", "néoclassicisme", "romantisme larmoyant", au vu uniquement de la production cinématographique du compositeur. Ecrire en réutilisant les traits d'orchestre de Mozart ou de Beethoven? Delerue a toujours été conscient de l'absurdité et de l'inutilité de la chose: évoquant Roussel, Brahms et Richard Strauss comme ses maîtres à penser au niveau de l'écriture cinématographique; en ce qui concerne sa production de concert, il faisait plus que jamais part de son admiration pour Krzysztof Penderecki, compositeur polonais issu de l'école sérielle; Henri Dutilleul; Arthur Honegger; et un certain nombre d'oeuvres de Messiaen. Aussi, comme les compositeurs ci-avant cités, Delerue se veut résolument musicien ancré dans son temps, sans pour autant rejeter la forme et le lyrisme de la musique:

Pour moi, la mélodie, c'est le chant, le lyrisme, à la manière d'un chanteur accompagné par l'orchestre. Je suis beaucoup plus attiré par la forme concertante que par la forme symphonique. Je m'y sens plus à l'aise, cela provient sûrement de ma facilité à concevoir les lignes mélodiques... Ce qui me gêne, c'est que l'on se serve d'éléments tronqués, de parcelles du sujet d'un thème. Pour moi, le vrai développement, c'est ce qu'a fait Bach dans ses grandes oeuvres. Cette mélodie crée la mélodie, c'est l'infini. A mon avis, seule la continuité de la pensée compte et non pas le retour vers cette pensée en réduisant les choses au même plan. Je ne veux pas revenir en arrière!

Delerue débute dans le cinéma de long métrage au début des années soixante, époque où l'on demande aux compositeurs français de différencier très clairement production cinématographique (plutôt tonale) et production de concert (dès lors généralement atonale sinon strictement sérielle). Cette époque sera très mal vécue par Delerue et de nombreux compositeurs

¹³⁹ Entretien avec Yann Merluzeau, *Cantina Band* n° 2, Vol 1, avril-juin 1990, p.24.

¹⁴⁰ Entretien avec Laurent Boer, 3 juin 1981.

de l'Ecole Française ¹⁴¹, qui se verront rejetés au banc de la musique de concert, pour ne pas avoir adhéré au mouvement post-webernien entretenu en France par Pierre Boulez et les promoteurs de la nouvelle musique. Il est d'ailleurs établi que Boulez vouait à la musique de film des sentiments empreints du plus profond mépris. Condisciple, dans la classe d'Olivier Messiaen, du compositeur Maurice Le Roux (auteur de très nombreuses partitions cinématographiques), cela ne l'empêchait pas d'écrire sur ce dernier ¹⁴²: "*La première chose à faire serait de liquider (sic) tous les Auric, les Le Roux, et autres Brück*" ¹⁴³. Interrogé en 1964 par Jacques Rivette: "*Au cinéma, la musique ne me révèle rien, ne m'aide pas, elle m'agace par son inutilité et sa nullité.*"¹⁴⁴ ". Une opinion qui ne variera pas avec les années. En 1979, "*La musique de film n'a pratiquement jamais cesse d'être extrêmement mauvaise! [...] A tout prendre, je préfère écouter du Vivaldi que n'importe quel tâcheron hollywoodien.*"¹⁴⁵".

La radicalité de tels propos peut aujourd'hui faire sourire. Elles eurent à l'époque des conséquences désastreuses. Le monde musical français connaissait dans les années 50 un véritable conflit de générations, dont peu sortirent indemnes. Les musiciens de l'Ecole Française n'étaient pas spécialement opposés à la modernité, mais la voulaient rattachée à la forme musicale léguée par la tradition. Au Domaine Musical, quand Betsy Jolas propose en 1965 son *Quatuor II* (pourtant sériel, mais écrit sur une forme sonate), on ne peut s'empêcher de lancer "*On voit comment c'est fait!*". Aussi réécrit-elle la pièce pour en faire un seul mouvement, le dégageant ainsi de toutes références musicales antérieures. Mais la musicienne écrivait de toute évidence "contre nature":

*Dire toutefois qu'avant nous nous sentions parfaitement en sécurité serait mentir, assurément. Nous ne tenions pas, du reste, à cette sécurité. Il nous souviens qu'à cette époque ce choix avait revêtu le caractère d'urgence d'une prise de position politique. il fallait voter sériel ou s'abstenir, voter sériel, même si ce côté ne répondait pas absolument à nos aspirations, ou renoncer à les réaliser jamais.*¹⁴⁶

Un sentiment partagé par Georges Delerue:

Ça a été pour moi une époque extrêmement difficile à vivre. J'ai vécu ça lorsque je suis sorti du Conservatoire, après mon prix de composition en 1949. C'était l'époque du sérialisme triomphant avec, dirons-nous, une sorte de "fascisme intellectuel" qui n'était pas mal dans le genre. Quand on n'écrivait pas cette musique, on était considéré comme des moins que rien. Je dois dire que ça a empoisonné mon existence pendant pas mal de temps. Je suis resté longtemps écrivant uniquement des musiques de film ou de théâtre, mais en n'écrivant pas pour moi car j'étais complètement perturbé. Et puis un jour ¹⁴⁷, j'en ai eu vraiment assez de ces diktats, et de

¹⁴¹ Jean Rivier, Raymond Loucheur, Jean-Michel Damase, Henri Sauguet, Maurice Duruflé, André Jolivet, Roger Calmel, Betsy Jolas, Pierre Capdevielle, Jean Français, Odette Gartenlaub, etc.

¹⁴² Auteur peu de temps auparavant du retentissant article reprenant la prose expéditive de Boulez: "*Le terme "sériel" doit être supprimé*", in *Preuves* n° 178, 1965, pp. 39-40.

¹⁴³ Lettre du 16 mars 1967 adressée à Suzanne Tézenas.

¹⁴⁴ *Les Cahiers du Cinéma* n° 152, février 1964, p.27.

¹⁴⁵ *Le Cinématographe*, n° 52, novembre 1979.

¹⁴⁶ Betsy Jolas: "*Il fallait voter sériel, même si...*", *Preuves* n° 178, 1965, p.41.

¹⁴⁷ En 1971, nda.

*cette vision officielle, réductrice, de la musique. La musique, c'est quand même le lyrisme, c'est quand même les tripes. On a envie d'écrire de la musique et le lyrisme en fait partie. Je suis donc revenu à ce que j'appellerais mon état naturel.*¹⁴⁸

Pourtant, l'exemple de musiciens tels qu' Henri Dutilleux, Marcel Landowski ou Maurice Ohana prouvait bien qu'il existait à l'époque une voie médiane entre l'attachement excessif à la tradition et sa remise en cause radicale ¹⁴⁹. On ne retiendra pas cette alternative. Les compositeurs tonaux, polytonaux, voire même parfois certains dodécaphonistes trop proches du lyrisme de Schönberg furent les premières cibles de la politique d'épuration musicale que la France connut en ces années-là. Les compositeurs de musique de film rejoignirent de facto la fameuse catégorie des "musiciens inutiles", prônée dès 1952: "*Tout musicien qui n'a pas ressenti -nous ne disons pas compris, mais bien ressenti- la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son oeuvre se place en deçà des nécessités de son époque.*"¹⁵⁰

La situation allait encore s'aggraver pour une raison fort simple. Le cinéma était devenu, pour les compositeurs rejetés des salles de concert, le moyen de continuer à composer dans un langage généralement éloigné du dodécaphonisme, tout en restant en relation avec un certain public. Financièrement, cette situation compensait par ailleurs la perte des revenus autrefois issus de la location ou de l'achat du matériel d'orchestre pour l'interprétation de leurs oeuvres. Ce recentrage d'activité vers le cinéma et plus généralement vers toutes les musiques "à programme" (ballets, radio, son et lumières...) s'avéra finalement bien ingrat puisqu'il les marginalisait encore davantage aux yeux d'un public associant désormais leur production à celle des artisans de la "variété". D'un autre côté, les professionnels nourrissaient envers ces artistes ayant trouvé la liberté financière de composer sans passer par le truchement de l'enseignement ou de la direction d'orchestre, des sentiments étranges empreints à la fois d'admiration et de jalousie. Cette situation fut la source d'une déception assez amère pour Delerue, déjà blessé en 1975 par l'échec public de son dernier opéra *Médis et Alyssio*, et par l'indifférence rencontrée en 1987 lors d'une série de concerts de ses oeuvres classiques à la tête de l'Orchestre National de Lille:

J'ai été très touché que Jean-Claude Casadesus, un homme de coeur généreux, me permette la direction de l'Orchestre à Roubaix. Mais en France, dans le milieu de la musique sérieuse, je suis considéré comme un marginal... On est suspect quand on écrit de la musique de film. On a une étiquette difficile à arracher et qui empêche les oeuvres d'être jouées ¹⁵¹.

¹⁴⁸ Entretien à *France Culture*, 2 juillet 1991. Une vision radicalement opposée à celle de Pierre Boulez et des promoteurs de la nouvelle musique: "*Eliminer quelques préjugés sur un ordre "naturel". Aucun système musical ne s'est trouvé absolument justifié par des lois naturelles. Les systèmes apparaissent on ne peut plus humainement "systématiques" jusqu'à ce que l'habitude de vivre avec eux leur donne cet aspect divin.*" (in *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault*, 3ème Cahier, 1954, p.8-9)

¹⁴⁹ Notons que ni Henri Dutilleux, ni Maurice Ohana, encore moins Landowski (sa nomination par Malraux à la tête de la Direction de la Musique ayant été ressentie par Boulez comme une attaque personnelle) n'ont été programmés aux concerts du Domaine Musical. Seules les oeuvres de Messiaen postérieures à *Modes de valeurs et d'intensités* étaient tolérées. La production américaine de Bartok, Schönberg, Stravinski, Hindemith fut en revanche totalement exclue, ainsi que l'ensemble de l'oeuvre de Chostakovitch.

¹⁵⁰ Cité in Boulez: *Relevés d'Apprenti*, ed. Le Seuil, Paris, 1966.

¹⁵¹ *La Voix du Nord*, 3 juin 1987.

L'installation définitive de Georges Delerue aux USA, comme celle de nombreux autres musiciens français, tient pour beaucoup à la reconnaissance de sa production de concert et d'écran en tant que Musique à part entière, sans distinction de style, de genre ou d'école, un objectif resté vain après plus de trente années de carrière dans l'hexagone. A preuve, dans les premières semaines qui suivent son installation à Hollywood, le Quatuor de Guitares de Los Angeles, informé de la venue d'un ancien disciple de Milhaud, prend immédiatement commande au compositeur de ce qui allait devenir le *Concerto pour Quatre Guitares et Orchestre*. D'autres oeuvres classiques du musicien seront interprétées en création mondiale par les plus grandes formations symphoniques:

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, 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. Evidemment, j'ai une culture européenne, j'ai fait mes études au Conservatoire de Paris: j'ai donc une base classique européenne évidente. C'est ce que les américains aiment. Ils sont très curieux, très ouverts... C'est un pays accueillant, un pays d'immigrants ¹⁵².

Alors, Delerue tonal, atonal, polytonal? Quant à se situer dans le courant contemporain, il semble que cette question n'aie jamais été très appréciée du musicien:

*Je n'ai jamais été d'aucune chapelle... J'écris ma musique à moi, celle que j'ai envie d'écrire, sans me poser aucun problème de langage. Je crois que c'est un faux problème et on est en train de s'apercevoir que les compositeurs se sont coupés du public, et pas uniquement d'un public âgé... La musique, c'est un langage, un moyen de faire passer une émotion et beaucoup de compositeurs ont perdu cela de vue. Je suis pour le lyrisme, la compréhension, et je suis surtout pour que les gens qui vont au concert ne s'embêtent pas...*¹⁵³

* *
*

¹⁵² *La Voix du Nord*, 3 juin 1987.

¹⁵³ Entretien avec Laurent Boer, 3 juin 1981.