

IV

Cognacq-Jay, l'Age d'Or des studios

Des studios de la RTF, le chemin de ceux la télévision naissante n'était pas si éloigné. Dans les années cinquante, la télévision n'était encore qu'une dépendance expérimentale de la radio, dépendance dont la ligne politique se voulait l'héritière directe du programme culturel du CNR: distraire, informer, cultiver. Aussi vaste que soit le programme, rue Cognacq-Jay, les luxueux locaux où se montaient les premières émissions se limitaient en fait à un modeste bureau faisant office de salle de projection (muette de surcroît), deux salles de montage rudimentaires, une régie, enfin un hall équipé de quatre caméras, solennellement baptisé pour la circonstance "Plateau n° 1" (le deuxième ouvrira en 1953, de dimensions encore plus réduites!)

Il n'existait aucun moyen d'enregistrement: toutes les émissions passaient en direct, avec les aléas inhérents au système et aujourd'hui entrés dans la légende: perches dans le champ, techniciens coincés sur le plateau, affaissement de décors en carton-pâte, sans oublier les trous de mémoire ou fous-rires des acteurs déclanchant inévitablement l'affolement général en régie... Autant dire qu'en 1952, la télévision encourait un mépris généralisé, tant de la part des gens du cinéma que de ceux du théâtre ou de la radio. Ces derniers, d'ailleurs, rechignaient en voyant leurs crédits diminuer pour des expériences peu convaincantes, considérées pour les plus sceptiques comme "sans avenir". Une formule qui, on l'avait alors oublié, avait déjà fait date...

Hormis celle déployée autour du "journal parlé", l'autre grande mise en scène de la semaine était inévitablement vouée, comme à la radio, à la "dramatique", un rendez-vous attendu dans des milliers de (rares) foyers alors équipés de récepteurs. Tournée sur le plateau n° 1 (une autre, de dimension plus modestes étant mise en place sur le 2), la diffusion de la dramatique mobilisait toutes les énergies durant plusieurs semaines. On découpait la pièce en 300 à 500 plans situés dans une vingtaine de décors différents. La répétition pouvait prendre un temps considérable: chaque déplacement, chaque mouvement de caméra devant s'insérer dans l'emplacement prévu, sous peine de faire s'effondrer tout l'édifice et de déclancher, en direct, la panique sur le plateau. Il fallait dans ce cas, face au public, improviser une solution de rechange, tandis que l'orchestre, ostensiblement, devait jouer un "interlude" de son cru. Dans ces conditions, le travail du chef d'orchestre approchait à chaque diffusion le tour de force. C'est beaucoup sans doute que de battre la mesure devant l'orchestre, de savoir l'encourager, lui donner l'élan lors du lancement du générique tout en modérant son tempo à l'occasion, d'indiquer à chaque instrumentiste le ton du solo à jouer, de rappeler à l'ordre des chœurs parfois inattentifs, de donner à chaque acteur le signal d'entrée en scène, de parer aux défaillances et au manque de mémoire de ces derniers en faisant instantanément jouer à l'orchestre quelques mesures "de secours". Tout ceci sans oublier les travaux préparatoires à la diffusion de la dramatique, aux répétitions partielles et complètes, à la confiance qu'il faut savoir inspirer et communiquer à tous. Delerue se souvient des conditions archaïques de diffusion:

J'ai fait de la télévision alors qu'elle en était encore à ses premiers balbutiements. Ma première dramatique à été "Princes du Sang" de Vicky Ivernel, en 1952 ou 1953. Il devait y avoir 1200 ou 1500 spectateurs, et on enregistrerait à Cognacq-Jay. J'avais l'orchestre en direct, un peu comme au temps du muet, et j'attendais le signal de l'assistant, quand la caméra était en place, pour arrêter ma musique de scène.²⁷

Au total, près d'une centaine de dramatiques étaient ainsi produites chaque année, un chiffre bien en dessous de la demande, le genre ayant en effet déclenché un véritable engouement auprès du public. Car il faut rappeler que la télévision ne diffusait encore ni feuilletons, ni films sur support pellicule. Les textes de Goldoni, Calderon, Shakespeare ou Beckett constituaient alors l'heureux moyen d'évasion de la majorité des spectateurs.

Pourtant, en cette époque de la télévision naissante, l'apport de Delerue ne fut pas très significatif, pour deux raisons singulières liées notamment au genre des dramatiques. D'une part, il s'agissait souvent de la retransmission de pièces dont la musique avait déjà été composée par Delerue dans le cadre des théâtres parisiens. D'autre part, s'il s'agissait de créations spécifiques; leur jeu très littéraire sur fond de décors peu fournis, une caméra peu mobile, le tout accentué par des dialogues prépondérants, rendaient ces dramatiques assez proches de ce qui se faisait dans l'enceinte des théâtres. Aussi, les musiques "de coulisses" n'avaient pas forcément besoin de s'adapter à un nouveau langage. Il faudra attendre l'arrivée, à la direction des dramatiques, d'André Frank, ancien lecteur de textes venu de chez Barrault, pour voir effectivement apparaître des fictions théâtrales montées intégralement pour ce nouveau mode de diffusion. Claude Loursais confie ainsi à Georges Delerue en 1957, la musique de *la Nuit des Rois* de Shakespeare, l'année suivante, le musicien signe *l'Alcade de Zalamea* de Calderon dans une mise en scène de Marcel Bluwal, avant de s'illustrer en 1959 sur *Macbeth* réalisé par Claude Barma. Trois pièces-clef pour trois succès notables. Si bien que l'on commence à étiqueter Delerue:

J'ai longtemps eu la réputation, comme musicien de scène, d'être un spécialiste des pièces à costumes et de la période élisabéthaine. Il y a dans le théâtre de Shakespeare une vie intense qui donne mille directions au musicien. Quand il s'agit de Shakespeare, la musique de scène se rapproche de la musique de film. Mais Shakespeare offre toutes les bonnes choses du cinéma sans en avoir les défauts...²⁸

La télévision, en ces temps-là, était d'ailleurs une affaire qui tournait plutôt bien. De 24000 récepteurs en 1952, avec quelque 10% des foyers pouvant recevoir les émissions de la tour Eiffel, on passa en 1957 la barre symbolique des 50% du taux de couverture nationale. On racheta à ce moment-là les anciens studios Gaumont des Buttes-Chaumont, ce qui permit de doter la Télévision Française, pour les quelques 35 années à venir, d'un outil de travail à la mesure de sa tâche.

La Télévision Française connut plus tard, au milieu des années soixante, les grandes heures du feuilleton historique. Le tournage 16 mm se développa sous la direction Albert Ollivier/Claude Contamine, et les sociétés privées de production fleurirent un peu partout aux

²⁷ In *Cinéma 80*, n° 259-260, juillet-août 1980.

²⁸ Archives privées de l'auteur.

abords de la capitale : Télécip, Paris-Télévision, Société Nouvelle Pathé, Technisonor, etc... Le premier feuilleton du genre, *le Chevalier de Maison Rouge* fut vite suivi de toute une série de pâles imitations, correspondant à l'ouverture de la deuxième chaîne en 1964 et à l'apparition de la couleur en 1967. On embaucha ainsi Delerue en 1967 pour *Thibaud des Croisades*, série de 13 épisodes dans la lignée des *Thierry la Fronde*, réalisée par Joseph Drimal et Henri Colpi. L'action de la série se situait vers 1140, à la fin d'une première croisade de quarante-cinq ans inspirée par le pape Urbain II. Sorte de western médiéval, *Thibaud des croisades* s'attarde moins aux détails de la reconstitution historique qu'aux scènes d'action rondement menées, sensées se dérouler dans une Palestine où s'affrontent simultanément Francs, Sarazins et Turcs.

En 1968, l'ORTF s'intéresse à son tour à la vie singulière de Johann August Sutter, ce suisse qui faillit devenir empereur de la Nouvelle Helvétie (actuelle Californie), et qui inspira Blaise Cendrars pour *L'Or*. Déjà en 1930, à Hollywood, Eisenstein avait proposé à la Paramount un scénario tiré du sujet, *L'or de Sutter*, projet laissé au tiroir mais racheté quelques années plus tard par Universal qui produisit en 1935 *Sutter's Gold* de James Cruze. L'ORTF confie donc la réalisation du "remake" à Henri Colpi qui termine au même instant *Heureux qui comme Ulysse*, avec une musique de Delerue. Naturellement, le musicien suivra Colpi pour *Fortune*. Pourtant, malgré des ambitions de départ qui laissaient présager une grande fresque télévisée, le projet sera en grande partie escamoté par la production: budget ultra-limité, tournage limité à dix semaines autour des décors de St Louis, de New York et de l'Alaska reconstitués... en Espagne. Le savoir faire de Colpi ne pourra pas sauver pas grand chose. Mieux: le téléfilm, tourné en couleur, ne sera diffusé qu'en noir et blanc, en 1968.

Aux puristes qui s'interrogent sur le passage d'un compositeur de cinéma à la télévision, Delerue répond en avançant la plus grande liberté de travail offerte par le petit écran:

*Il n'y a pas beaucoup de différences. Mais le problème n'est pas le même. Au cinéma, on fait un produit qui peut déboucher par exemple sur l'exploitation d'un disque. A la télévision, on fait une dramatique, une émission, on essaye de la faire le mieux possible, mais on peut se livrer à des recherches beaucoup plus grandes qu'au cinéma. De toutes façons, le produit sera présenté et ne dépend pas des contraintes des distributeurs du cinéma commercial. Un exemple, quelque chose de dramatique, d'intense, vous pouvez, à la télévision, l'écrire pour un quatuor à cordes. Cela passe très bien. Quant à écrire la même chose pour le cinéma, je me poserais la question. J'ai l'impression que dans une salle de cinéma, les spectateurs n'ont pas le spectacle intime du petit écran, et que le quatuor à cordes ne passera pas.*²⁹

Quoi qu'on en pense, les faits montrent finalement que pour les musiques de télévision, Georges Delerue s'appliqua du mieux qu'il put, même si, dans le nombre, entre musiques "alimentaires" et génériques soignés, quelques partitions resteront d'un niveau assez inégal. On retiendra toutefois les noms de quelques succès: *La cloche tibétaine* (Michel Wyn, 1975); *Splendeurs et misères des courtisanes* (Maurice Cazeneuve, 1976); *Joséphine ou la comédie des ambitions* (Robert Mazoyer, 1979) mais surtout *les Rois Maudits* (Claude Barma, 1973). Cette superproduction historique de 6 épisodes, très proches d'une mise en scène théâtrale type T.N.P. (personnages annoncées en voix-off, concours de Jean Deschamps, Jean Piat, Louis Seigner,

²⁹ Entretien avec Laurent Boer, 22 février 1980.

Georges Marchal, Henri Virlojeux...), remportera un énorme succès populaire avec 38 % d'audience en moyenne et permettra à l'ORTF de doubler ses ventes à l'étranger cette même année. Georges Delerue avait composé pour l'occasion une importante musique modale dans la tonalité de l'époque:

Je n'aime pas beaucoup les anachronismes musicaux, et je préfère composer quelque chose qui ne soit pas en porte-à-faux avec l'Histoire. Ce n'est pas une position intellectuelle, c'est juste une gêne instinctive. Placer un accord contemporain dans une partition destinée à un film historique, cela me donnerait l'impression que l'on a glissé une phrase d'argot entre deux alexandrins. ³⁰

Quelques collaborations télévisées se poursuivirent au cinéma, notamment celles avec Marcel Bluwal qui, lors de ces deux incursions dans le long-métrage (*Carambolages*, et *Le monte-charge*) fera appel au compositeur. Michel Wyn, réalisateur sorti de l'IDHEC en 1953, ancien assistant de Clair, Verneuil et Lamorisse, confiera de même les musiques de toutes ses réalisations télévisées à Delerue, ainsi que celle de son premier film *Oublie-moi mandoline*, en 1975. Idem pour François Leterrier ou Nadine Trintignant. Dans le cas de ces réalisateurs, le passage de Delerue au cinéma doit finalement autant au court-métrage qu'à la télévision. Mais l'inverse peut aussi se vérifier, puisque le compositeur suivra à la télévision Henri Colpi, Roger Pigault, Marcel Camus, Jean-Louis Bunuel et Claude Chabrol.

Le travail de Delerue à la télévision se poursuivra durant toute sa carrière, quel que soit son pays d'attache:

Aux Etats-Unis, je fais trois à quatre musique par ans puisque je travaille beaucoup pour la télévision. En effet, il y a ici ce que l'on appelle des "movies of the week", qui sont des productions de qualité et de prestige. J'ai fait des musiques pour des films avec Kirk Douglas (Amos, de Michaël Tuchner en 1985), Liza Minelli, Sophia Loren, un film de Buzz Kulik (Le fauve, Le chasseur) qui a pour titre Woman of valor. ³¹

En 1967 la télévision britannique sollicita le compositeur pour l'inauguration officielle de la Mondovision, dont elle était chargée de la coordination. La soirée d'inauguration fut une grande réussite. Delerue dirigeait pour le final un ensemble impressionnant comprenant l'Orchestre Philharmonique de Vienne et les Petits Chanteurs de Vienne, reprenant en chœur dans toutes les langues l'hymne *Notre Monde (Our Word)*, tout spécialement composé par le musicien à cette occasion. "Cela a été un grand moment dans ma vie" confiera t'il plus tard. Les U.S.A. partagent le même avis: il recevra en 1968 un Emmy Award pour cette contribution à l'avancée mondiale de la télévision.

* *
*

³⁰ *Le Cinématographe* n° 62, novembre 1980.

³¹ Archives privées de l'auteur.