

## V

### Nouvelle Vague, Nouvelles Musiques?

*"Sauf dans les rares cas cinéastes qui s'en occupent beaucoup,  
la musique est presque sacrifiée dans tous les films  
et c'est un scandale permanent."*

François Truffaut

Posons le décor. 1959: on ne parle que d'elle, la "Nouvelle Vague"; "NV" pour faire initié. Les critiques constatent chez de nombreux jeunes réalisateurs une quête de renouveau et l'authenticité dans le discours filmique. Liberté de ton, liberté de mouvement: le montage s'assouplit, les cadrages perdent leur horizontalité figée, la caméra devient plus mobile et, si l'on refuse la plupart du temps les décors artificiels pour les extérieurs "vrais", on découvre parallèlement tout l'attrait offert par le plan-séquence.

Si l'on a conservé plus volontiers la célèbre boutade de Truffaut ironisant sur une Nouvelle Vague au sein de laquelle *«le seul intérêt des cinéastes était les machines à sous»*, le renouveau musical propre au mouvement a été, lui, un peu oublié par l'Histoire. Pourtant, sous la Nouvelle Vague, le rôle de la musique dans le film s'est trouvé complètement revalorisé. Faut-il rappeler que le cinéma des années cinquante faisait la part belle à l'acteur, au beau verbe, dans le cadre d'un jeu très théâtral privilégiant l'aspect visuel et la locution. On ne s'occupait incidemment de la musique qu'à condition que cette dernière permette en aval l'espoir d'un «tube» en forme de ritournelle. Cette situation, dont les prolongements devaient durer jusqu'à l'aube des années soixante, outre qu'elle coulait littéralement des films qui auraient pu fort bien lui survivre, gagnait certains compositeurs, contraints de s'adapter esthétiquement à la condition sine qua non de leur gagne-pain. Perversité du système, la rémunération desdits compositeurs était jusque là calculée sur la durée, au mètre de pellicule "musiqué". On comprend aisément que, dans cette sorte de jeu de dupes, l'esthétique musicale du cinéma français tardaient à se renouveler.

Le parti-pris des cinéastes de la Nouvelle Vague en rapport à la place et au poids de la musique dans le film sera d'abord du à la "notion d'auteur" revendiquée par ces derniers. La musique était paradoxalement un élément que les cinéastes de la Nouvelle Vague connaissaient mal. A quelques exceptions près (Rivette, Resnais, Chabrol...), les auteurs d'alors vont se heurter à une technique et à un savoir étranger, arrivant à la fin d'une oeuvre qu'ils avaient pratiquement enfanté de A à Z. La crainte d'une sorte de "dépossession" d'un aspect artistique du film sera rapidement dépassée.

On prendra conscience de l'impact émotionnel véhiculé par la musique, et on cherchera à prolonger le contact avec le musicien. Les parcours exceptionnels de Pierre Jansen aux côtés de Claude Chabrol (30 ans de collaboration); de Delerue avec Truffaut ou De Broca (30 ans également et 22 films avec ce dernier); de Michel Legrand avec Godard ou Demy; illustrent bien ce nouveau type de relation, plus utile aussi, techniquement, pour le cinéaste. François Truffaut en convenait largement:

*J'ai des idées, mais je ne connais pas la musique. Souvent avec le musicien, le principal problème est celui du vocabulaire: quelquefois je dis à Delerue: "Je vois ça joué en haut du clavier!" ou quelquefois je me sers d'exemples ou de comparaisons littéraires: c'est pourquoi on a intérêt à ne pas changer de musicien à chaque film. Comme on arrive à se comprendre de mieux en mieux, ce serait idiot d'avoir tout à recommencer avec quelqu'un d'autre.<sup>36</sup>*

Les cinéphiles découvriront ainsi sur les génériques des films de la Nouvelle Vague tout un groupe de nouveaux musiciens au parcours parallèle à celui de Delerue: Michel Legrand, Antoine Duhamel, fils du célèbre écrivain, Alain Goraguer, autodidacte venu du jazz ou Maurice Jarre qui travaillera beaucoup avec Franju. Sans oublier Maurice Le Roux ainsi que Pierre Jansen qui bâtit la quasi totalité de sa carrière dans les pas de Claude Chabrol. Tous ont en commun une passion pour le cinéma. De leur côté, les cinéastes s'intéressent davantage à la force émotionnelle véhiculée par la musique. Deux intérêts qui ne pouvaient que se rencontrer. Georges Delerue aime d'ailleurs à retracer l'évolution des mentalités à ce passage-là de l'histoire du cinéma:

*C'était quand même assez fermé, à cette époque. La musique de film coûte cher et les producteurs ne veulent pas prendre de risques. J'ai bénéficié de l'arrivée de la Nouvelle Vague, qui a remis les pendules à l'heure. Il y a eu un renouvellement complet de la situation. Les gens de la Nouvelle Vague ne voulaient pas travailler avec des gens plus âgés. A tort ou à raison, ils ont voulu faire table rase, et c'est ce qui m'a permis de travailler pour des longs métrages. Ce qui me plaisait chez les réalisateurs de l'époque de la Nouvelle Vague, c'était l'amour qu'ils portaient à la musique, et cela, c'était nouveau...<sup>37</sup>*

En effet, en 1959, Delerue se lie d'amitié avec le monteur d'un court métrage de Raymond Vogel mis en musique par ses soins, un certain Henri Colpi. Ce dernier avait fait l'I.D.H.E.C.

---

<sup>36</sup> *Cinéma 64*, n° 86.

<sup>37</sup> Entretien avec Laurent Boer, 22 février 1980.

avec Resnais, sous l'occupation, et était devenu son monteur attitré. Véritable passionné de musique, et pas seulement de musique de film, Colpi venait d'envoyer plus de deux mille lettres de par le monde pour sa fameuse "*Défense et illustration de la musique dans le film*" (ed. Serdoc, Lyon 1963). Georges Delerue deviendra dès lors un proche d'Henri Colpi:

*Colpi est pour quelque chose dans ma carrière de musicien de cinéma. Nous nous sommes rencontrés quand je travaillais encore dans le court-métrage, pour La mer et les jours, film dont il était le monteur. Entre nous cela a été une sorte de coup de foudre: il adorait la musique, moi le cinéma; nous avons beaucoup parlé. Il venait d'écrire son bouquin - remarquable- sur la musique de film. C'est vraiment un ami pour moi, un intime. Il a contribué à me faire connaître dans le milieu du cinéma, à mes débuts.* <sup>38</sup>

La contribution de Delerue à la Nouvelle Vague doit également à d'autres cinéastes. Si Truffaut et Chabrol sont en effet unanimement reconnus dans leur qualité d'auteurs, leur apport au développement de la Nouvelle Vague en tant que producteurs a été un peu passé sous silence au profit de leur unique prise d'intérêt dans cette fonction. Critique aux *Cahiers*, Chabrol produira avec sa société, l'AJYM, *Le signe du lion* de Rhomer, *Paris nous appartient* de Rivette (également co-produit par la société de Truffaut...), enfin *Les jeux de l'Amour* de son ancien assistant Philippe de Broca, lui même également ancien assistant de Truffaut. Cette double parenté, conduira naturellement De Broca à s'intéresser à Delerue, et Colpi facilitera la rencontre entre les deux hommes:

*J'ai connu Delerue en 1959 par l'intermédiaire d'Henri Colpi qui avait réalisé un film publicitaire qui m'avait fait beaucoup rire* <sup>39</sup>. *Le film faisant danser des vaches sur une charmante valse de Georges. Je suis allé donc voir Georges, qui habitait près de la rue Pigale, dans un appartement si petit que son piano demi-queue avait le clavier dans une pièce et la demie-queue dans l'autre! Il m'a joué une autre valse. Je lui ai dit: "Epatant, voulez-vous faire la musique de mon premier film?" Il m'a répondu très simplement: "oui"...* <sup>40</sup>

Ainsi Georges Delerue et Philippe de Broca scellèrent avec ce premier long-métrage, *Les Jeux de l'Amour* (dans lequel Delerue tient le rôle du pianiste du cabaret, une particularité répandue dans la Nouvelle Vague étant de faire figurer les copains dans les films d'autres copains!) le début d'une collaboration exceptionnelle de près de trente ans, jalonnée de quelque dix-neuf films. Un cas d'exception: en fait, toute la filmographie de De Broca devra son atmosphère musicale à Delerue excepté cinq productions (*La poudre d'escampette*, *Louisiane*, *Le Magnifique*, *la Gitane*, et *On a volé la cuisse de Jupiter*).

Au tournant de cette légendaire année 1959-1960, la collaboration de Delerue avec Alain Resnais assoira davantage l'ancrage du musicien dans le cinéma de qualité. Resnais compte en effet présenter à Cannes son dernier film *Hiroshima mon Amour*. Le cinéaste connaissait parfaitement Delerue<sup>2</sup> en sa qualité de chef puisque le musicien avait dirigé pour lui les musiques de tous ses films depuis 1955, à savoir: *Nuit et Brouillard* (Hanns Eisler, 1955); *Toute*

---

<sup>38</sup> Entretien avec Jean-Pierre Bleys, *Positif* n° 389-390, juillet-août 1993.

<sup>39</sup> Opéra-Boeuf, pour les potages Maggi. (n.d.a.)

<sup>40</sup> Lettre de Philippe de Broca à l'auteur, 15 avril 1993.

*la mémoire du Monde* (Maurice Jarre, 1956); *le mystère de l'Atelier quinze* (Pierre Barbaud, 1957); enfin *le chant du Styrène* (idem, 1958). Cette année-là, Resnais proposera à Delerue de diriger comme à son habitude la partition du film (signée Giovanni Fusco, le compositeur fétiche d'Antonioni), mais le musicien pourra y apporter sa contribution en signant la valse que l'on entendra, après un long silence des effets ambiants, dans la fameuse séquence du "café du fleuve", qui brille véritablement par sa mise en scène sonore. La musique intervient dans la séquence par le classique biais d'un disque placé sur un juke-box. Entendant cet air, Emmanuelle Riva s'écrie : "Ah!...que j'ai été jeune un jour!" et livre à son amant japonais les souvenirs douloureux de sa jeunesse à Nevers. Musique "d'ameublement" certes, mais fondamentale dans la construction narrative du film de Resnais. Elle apporte une incidence psychologique à l'image, permettant un rapprochement opportun entre passé et présent, véhiculant aussi la thématique omniprésente des premiers films de Resnais, la mémoire. Un Resnais qui préférerait de loin la contribution de Delerue à la présence d'un disque du commerce:

*"La seule chose que je ne supporte pas, c'est cette utilisation de la musique classique, surtout des morceaux déjà enregistrés sur disques, cette méthode qui consiste à ouvrir le potentiomètre au début de la séquence puis à le fermer quand cette séquence s'achève. [...] Beaucoup de metteurs en scène sont satisfaits d'utiliser la musique comme cela. Pour ma part, cette manière de procéder me distrait de l'action du film, parce que j'ai l'impression de voir double. Cela crée quelque chose de schizophrénique. Je préfère le choix d'une musique de qualité moyenne dans un film, parce que je sais qu'elle a été écrite par un contemporain du réalisateur, des comédiens et des techniciens, qui était donc au diapason de l'oeuvre. [...] J'avais de très bonnes relations avec Georges Delerue, que j'admirais beaucoup, et qui était souvent chef d'orchestre des enregistrements musicaux de mes films. J'ai toujours considéré le choix d'un musicien comme étant aussi personnel et singulier que le choix d'un acteur."*<sup>41</sup>

Le film, une fois terminé, est refusé au Festival de Cannes pour des raisons diplomatiques, mais sera projeté durant le festival -avec un succès retentissant- dans plusieurs salles de la ville. Si cette année-là *Orfeu Negro* de Marcel Camus enlève la Palme d'Or devant *Les 400 coups* de Truffaut et *Nazarin* de Buñuel, le film de Resnais attisait déjà tous les esprits de la critique européenne: il marquait une date incontournable dans l'histoire du cinéma. Or, le succès du film allait curieusement bénéficier à Georges Delerue dont les spectateurs associent maladroitement le nom à l'ensemble de la bande originale:

*Je dois dire que j'ai voulu remettre les choses au point très vite parce que ça m'embêtait quand j'ai vu que j'étais embarqué dans cette histoire. En fait, la situation était celle-ci: Resnais avait envie d'avoir Fusco, il n'avait pas spécialement envie de m'avoir. Il me connaissait parceque j'avais dirigé beaucoup de partitions pour lui, mais il n'était pas du tout question qu'il me demande. Il voulait donc Fusco. Il y avait un moment où il y avait la "valse du café du fleuve"; je pense que pour des raisons liées au Centre du Cinéma il fallait un compositeur français associé à cette chose-là. Donc, on m'a demandé de la faire, j'ai accepté avec plaisir. Seulement, comme je commençais quand même à être connu dans le court-métrage, on en est venu à parler de moi. Je dirigeais également la partition, et on a dit : "Delerue a fait la musique d'Hiroshima" [...] Voilà. C'est très bizarre, ce genre de choses. J'ai travaillé quand même*

---

<sup>41</sup> Entretien avec Thierry Jousse, *Les Cahiers du cinéma*, n° spécial *Musiques au Cinéma*, 1995

parallèlement avec *De Broca*, mais j'ai eu au départ une étiquette: "le compositeur de Resnais". Ce qui était faux.<sup>42</sup>

\* \*  
\*

En 1961, Henri Colpi délaisse les bancs de montage et passe derrière la caméra pour son premier long métrage *Une aussi longue absence*, film courageux qui emportera à la surprise générale la Palme d'Or à Cannes, cette même année. Surprise d'autant plus grande que Colpi et son ami compositeur devinrent, le temps d'une chanson, des auteurs populaires que l'on se surprend à siffloter aujourd'hui encore. Delerue:

*Et puis il y a eu le premier long métrage d'Henri Colpi, Une aussi longue absence, avec la chanson Trois petites notes de musique, dont les paroles sont de lui et qui nous a immortalisés l'un et l'autre si je puis dire! [...] Elle a été un véritable "tube" en Allemagne et au Japon; en France un succès plus ordinaire. C'est Cora Vaucaire qui la chante dans le film de Colpi. Puis Yves Montand l'a enregistrée, en partie poussé par Simone Signoret qui avait refusé le rôle principal d' Une aussi longue absence et voulait ainsi offrir une compensation à Colpi. La version Montand reparait dans l'Été meurtrier (1982), sous la forme d'un disque que l'on écoute lors du mariage de l'héroïne, Isabelle Adjani. Pour ce film, il y a un détail amusant: Jean Becker m'avait demandé d'écrire la musique et il avait prévu d'inclure cette chanson, sans savoir que je l'avais composée.*<sup>43</sup>

\* \*  
\*

---

<sup>42</sup> In *Cinéma 80*, n° 259-260, juillet-août 1980.

<sup>43</sup> Entretien avec Jean-Pierre Bley, *Positif* n° 389-390, juillet-août 1993.