

## VII

### Le temps des modernismes

En 1962 la Nouvelle Vague connaît ses premiers soubressauts. Récupéré par les gros producteurs et par l'argent issu des recettes, l'enthousiasme du début semble se chercher un second souffle, si ce n'est de nouveaux horizons. Alain Resnais tourne *Muriel ou le temps d'un retour*, véritable manifeste concernant le renouveau de l'écriture cinématographique dont les fers de lance sont alors Antonioni, Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet. Les auteurs du Nouveau Roman tentent de relancer la Nouvelle Vague, avec un succès très relatif. Si Georges Delerue signe encore une musique d'appoint pour le film de Resnais, Robbe-Grillet, dont les conceptions musicales sont des plus particulières, fera aussi curieusement appel à lui pour son premier long métrage, *l'Immortelle*. Une partition de musique contemporaine est réalisée en collaboration avec Michel Fano, qui deviendra par la suite le musicien de prédilection du cinéaste. Mais pour Delerue, ce type d'approche restera au stade de l'exception:

*J'ai écrit des musiques atonales, sinon strictement sérielles, pour Robbe-Grillet (Les Gommages) et Yannick Bellon. (Quelque part quelqu'un). Mais il est exact que je ne ressens pas la musique sérielle, bien que je puisse, comme tout le monde, en composer le cas échéant [...] Quant à son utilisation au cinéma, je la crois très délicate: il me semble que la musique sérielle dérange l'écoulement de l'information avec elle; la symbiose ne se fait pas, le spectateur se retrouve avec deux codes à déchiffrer en même temps. A mon sens, il faut éviter que la musique ne se pose en rivale du film, dans l'esprit de celui qui l'écoute. Les films de Robbe-Grillet et certaines oeuvres de recherche se prêtent en effet à un langage sonore plus abstrait. Mais dans le cas d'une fiction traditionnelle, une information musicale trop riche me paraît de nature à noyer le spectateur, à le détourner de l'histoire. Je ne veux pas dire pour autant qu'il faut écrire "pauvre"! <sup>49</sup>*

On a souvent parlé de la débordante créativité de Delerue et de sa faculté d'adaptation pour le moins particulière. 1963 en est un parfait exemple. Après Resnais (*Muriel*), Melville (*L'Ainé des Ferchaux*), Verneuil (*Cent Mille dollars au soleil*) ou Baratier (*Eves Futures*), le compositeur signe pour de Broca la bande originale de *l'Homme de Rio*, film qui, à l'opposé de *Muriel* ou de *l'Immortelle*, revient incontestablement vers une écriture plus classique. Plus paradoxal, Delerue travaille simultanément avec le lunatique Duvivier (*Chair de Poule*), connu pour être alors d'une haine quasi malade contre la Nouvelle Vague:

*Le milieu de la musique de film n'est pas facile à pénétrer; quand on a la chance de s'y intégrer, d'être accroché au bateau, on tient à profiter de cette chance. Mais à part cela, j'ai souvent éprouvé la nécessité de faire des choses très différentes. Sinon on se trouve rapidement catalogué. Le cinéma m'a donné le choix entre des réalisateurs et des esprits très divers et je trouvais stimulant en effet, de voyager de Resnais à De Broca, de Truffaut à Gérard Oury [...]*

---

<sup>49</sup> *Le Cinématographe* n° 62, novembre 1980.

*J'estimais que cette versatilité faisait partie de mon métier et qu'elle me permettait, en plus, d'éviter la sclérose [...] Le musicien de film a quelque chose du caméléon, inévitablement; il est toujours au service d'un objet singulier, le film.* <sup>50</sup>

A cette époque, le cinéaste "dont on parle" est suisse, agé de 33 ans, c'est Jean-Luc Godard. Après l'échec de son dernier film, *Les Carabiniers*, il vient de terminer l'adaptation à l'écran du *Mépris*, roman d'Alberto Moravia. L'interprétation de ce dernier film est assurée par Michel Piccoli, Fritz Lang, Jack Palance et Brigitte Bardot. Contrairement aux autres films de Godard, *Le Mépris* est une production à gros budget: 500 millions de francs, dont 300 sont consacrés au seul cachet de BB, alors un des plus onéreux du monde. L'histoire traite de la dégradation d'un couple sur fond de cinéma en crise, thème que *Le Mépris* se chargera d'illustrer dès le générique: tournage d'un péplum -dernière carte d'un Hollywood à la dérive- dans de vagues studios à vendre. Le tout en générique parlé, en hommage à *La splendeur des Amberson de Welles*. Ambiance... Après le montage, Godard fera appel à Delerue pour signer la musique de son film. Le musicien, fasciné par les panoramiques de Raoul Coutard, accepte :

*Partout où je vais dans le monde, on me parle de la musique du mépris. Dans la vie, les choses sont très étranges. J'ai reçu un jour un coup de téléphone de Godard, me disant: "Je suis dans ma salle de montage, je viens de finir un film avec Brigitte Bardot, Michel Piccoli, Jack Palance. J'aimerais bien que vous fassiez la musique." Je lui demande le délai et il me répond: "C'est pour tout de suite." J'étais très ennuyé, car je venais de commencer à composer la musique d'un autre film qui devait être prêt aussi très rapidement. Je me suis vu devant un mur, avec un travail impossible à faire. Il faut quand même un temps matériel pour écrire une musique. J'ai répondu à Godard: "Ecoutez, je suis vraiment désolé, mais avec ce délai-là, je ne peux vraiment pas le faire, ce n'est pas possible." Il me répond: "Bon, eh bien tant pis." Et il raccroche. Je raccroche à mon tour le téléphone et, vous me croirez si vous voulez, au moment où je posais le combiné, le téléphone sonne à nouveau: c'était le producteur de l'autre film qui me disait: "On a un sinistre, on est obligé de reculer les dates de montage et de mixage. Donc, prenez votre temps..." Immédiatement j'ai rappelé Godard et je lui ai dit: "Les choses viennent de changer: je peux travailler pour vous. C'est assez miraculeux, ça!"*

*Le lendemain, je suis allé voir le film de Godard <sup>51</sup>. Mon premier contact avec lui avait été assez bizarre. C'était pour un court-métrage sur les termites <sup>52</sup>. Godard, un monsieur avec des lunettes noires au fond de la salle de projection m'avait dit, alors que je lui demandais comment structurer ma musique et à quels endroits la placer: «le film dure 13mn, il faut donc 13mn de musique», d'un ton un peu rogue.<sup>53</sup>*

*Pour Le Mépris, Godard, pas très locace, à son habitude, me dit: "Qu'est-ce que vous comptez faire?" Je lui ai dit: Je veux faire une musique avec beaucoup de cordes, dans un esprit très romantique, très "brahmsien". Il me répond: "Très bien, pas de problème". Nous avons déterminé les endroits où placer la musique, ce qui faisait quinze minutes environ. Après l'enregistrement, je n'ai plus entendu parler de rien. Je n'ai pas assisté au montage ni au mixage*

---

<sup>50</sup> Idem, p.35.

<sup>51</sup> Entretien à *France Culture*, 2 juillet 1991.

<sup>52</sup> *Les Termites*, CM de Jean Dragesco, 1957 (nda).

<sup>53</sup> *Les Cahiers du cinéma*, n° 393, mars 1987.

*car je savais que Godard n'aimait pas ça. Je suis resté en fait un peu en dehors de l'affaire. Et puis j'ai été invité pour visionner le film en avant-première.<sup>54</sup> Sur le moment, j'ai trouvé ça incroyable: il avait mis ma musique partout, et j'avais peur qu'on m'accuse d'en avoir trop fait. Il était tombé amoureux d'un ou deux thèmes et cela couvrait maintenant 35-40 mn du film. Ça ne faisait pas répétitif. Ça donnait une espèce d'ambiance, on avait l'impression que le film était, non pas envahi, mais entouré de musique. Je me souviens que j'ai ressenti ça très fortement. En fait, il aimait beaucoup ma musique, mais ne me l'a jamais vraiment dit...<sup>55</sup>*

On a beaucoup parlé, beaucoup écrit aussi sur cette musique "aérienne", extrêmement lyrique. Les uns y ont vu un "placage" arbitraire de phrases musicales au gré du hasard; d'autres ont tenté avec plus ou moins de réussite de prouver une volonté délibérée dans le choix des moments musicaux. Une chose est certaine: les séquences de tournage de *l'Odyssee*, le film de Fritz Lang dont le tournage sert de fil conducteur à celui de Godard, sont amplement accompagnées, sinon magnifiées par la musique. Sorte d'hommage à la pureté d'un cinéma incarné par Lang, dans une opposition toute relative au mercantilisme artistique de Prokosh (Jack Palance). Autre remarque: le film est certes dramatique, mais la musique ne sert jamais à dramatiser banalement la rupture du couple Piccoli/Bardot qui se vit au présent. Distance émotionnelle, emploi singulier du rapport image/musique, le succès de la musique du *Mépris* semble devoir beaucoup au montage musical de Godard, résultat finalement assez paradoxal puisque tout, chez le Godard des années soixante, était mis en place pour disposer de la musique en dehors de l'avis du compositeur<sup>56</sup>. Agnès Guillemot, la monteuse du film, précise cependant que *Le Mépris* reste une exception dans le sens où Godard a choisi Delerue plus par goût de sa musique que par référence à d'autres films, comme cela se faisait souvent à cette époque: *Godard entendait la musique qu'il espérait dans sa tête, c'est pourquoi il a choisi Delerue. C'est le film où il a choisi Delerue... La musique a été écrite après, mais Godard savait très exactement au montage où elle serait placée.*<sup>57</sup> Godard confirmait lui même en 1996:

*J'aime bien certaines musiques de film. Le côté "musique de film". Bernard Herrmann est un bon compositeur, pour moi... Dans Alphaville, j'ai pris la musique de Misraki, qui est un bon faiseur, parce que j'aime bien les films dont il a fait la musique. A l'époque de la Nouvelle Vague, on fonctionnait beaucoup comme ça, avec des choses qui nous avaient plu dans d'autres films... J'aurai pu prendre Van Parys à case de la musique des films d'Ophuls... Michel Legrand, je l'ai pris parce que c'était un copain de Demy [...] Le Mépris? Ca c'était le choix. Et puis Delerue, c'était un copain de Truffaut. Je voulais le côté musique symphonique de certains films américains, avec un air qui revient...<sup>58</sup>*

Le film dès sa sortie, fin 1963, divise la critique, comme c'est l'habitude avec le cinéaste. La production Carlo Ponti/De Beauregard n'a pu empêcher les distributeurs américains d'imposer à Godard, une fois le film tourné, trois scènes supplémentaires de BB nue, scènes que Godard

---

<sup>54</sup> Entretien à *France Culture*, 2 juillet 1991.

<sup>55</sup> *Le cinématographe* n° 62 & entretien à *France Culture* du 2 juillet 1991.

<sup>56</sup> Cf. Frédéric Gimello-Mesplomb, *La musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague: symbolisme, forme, montage*, Mémoire de Maîtrise d'Etudes Cinématographiques, UFR SICA, Université Bordeaux III, 1996.

<sup>57</sup> Agnès Guillemot, entretien à *France Culture*, émission "Les mardis du cinéma", 2 juin 1994.

<sup>58</sup> Entretien avec François Gorin (*Télérama*), vendredi 15 novembre 1996 à Paris. Passages inédits reproduits avec l'aimable autorisation de François Gorin.

transformera en trois tableaux d'une tenue rare (dont le fameuse séquence d'ouverture du film). Nombreux sont ceux qui parleront d'érotisme gratuit. Si Aragon se range catégoriquement, dès le début des hostilités, du côté de Godard ("*Ce n'est pas le génie qui manque, ce sont les voix pour le crier!*"), on s'insurge en revanche un peu partout: "*intellectualisme de pacotille*"; "*film [...] qui sera oublié dans quelques années*". *La Croix* va jusqu'à s'en étouffer: Godard, "*gentil potache aux films navrants*; Le Mépris?: *une misérable chose*" (sic).

Delerue, cette fois, sombre avec les critiques, dont d'aucuns, ne parvenant à pénétrer le lyrisme du film, n'hésiteront pas à taxer la partition de "*musique prétentieuse*" sinon de de "*néo-romantisme larmoyant*". Bref, avec ses quelque 400.000 entrées, "*Le Mépris*" sera un succès très honorable.

\* \*  
\*

Si 1964 est une année assez calme pour le compositeur, l'année 1965 marque le détour de Delerue du côté de la chanson par le biais du film *Viva Maria* de Louis Malle. Un film succulent dans lequel Maria la révolutionnaire (Brigitte Bardot) croise le destin de Maria, l'artiste de music-hall (Jeanne Moreau) au beau milieu de la tourmente mexicaine. Trois chansons naîtront, composées par Georges Delerue (Jean-Claude Carrère et Louis Malle signant les paroles): "*Paris, Paris, Paris*"; "*Ah, les petites femmes de Paris*"; enfin "*Maria, Maria*". Si dans les deux premières chansons, la personnalité de Jeanne Moreau s'impose plus nettement, dans "*Maria, Maria*" (en espagnol), Brigitte Bardot dominera tant par la tessiture de sa voix que par son registre.

Ken Russell cinéaste britannique bien connu pour ses portraits de musiciens, réalisera l'année d'après, en 1966, un documentaire-fiction complètement loufoque sur Georges Delerue (*Don't shoot the composer*, en clin d'oeil appuyé au film de Truffaut). Il est certain que Ken Russel contribuera très nettement, hormis ce film diffusé sur la BBC en 1967, à faire connaître le compositeur français dans le milieu cinématographique britannique. Aussi, ce n'est pas un hasard si le public d'outre-manche plébicitera le compositeur pour sa partition accompagnant l'inauguration officielle de la Mondovision en 1968. Effectivement, le musicien a été plusieurs fois sollicité par des cinéastes britanniques: Outre Ken Russell (*French Dressing*, 1964), Delerue signe des musiques pour Jack Clayton (*The Pumpkin eather/Le mangeur de citrouilles* en 1964, *Our Mother's House/Chaque soir à neuf heures*, film avec Dirk Bogarde et Pamela Franklin de 1967) et surtout pour Fred Zinnemann (*A Man for all seasons/Un homme pour l'éternité*, film avec Paul Scofield et Orson Welles de 1967), un cinéaste américain ayant quitté Hollywood pour s'installer à Londres et auprès duquel Delerue parcourra allègrement les années 70.

Il est clair qu'à ce dernier tournant des années soixante, la profession de Georges Delerue s'ouvre sur un jour nouveau, à rayonnement international. Le compositeur est nommé pour la première fois aux Oscars en 1969 avec la musique d' *Anne of the Thousand Days (Anne des 1000 Jours)* de Charles Jarrot. Une partition qui fera connaître le compositeur français aux Etats-Unis et qui sera honorée d'un Golden Globe. Suite à ce premier coup d'essai, le compositeur se voit confier la mise en musique de son premier "grand" film étranger, réalisé par le mythique John Huston, *A walk with yhe love and Death (Promenade avec l'Amour et la Mort)*. Explications :

*Là, il y a eu quelque chose de curieux: en lisant le script, j'ai vu qu'il y avait de nombreux passages chantés, des bouts de chansons en quelque sorte; je ne me suis pas soucié de cela puisque l'on ne m'avait rien dit de spécial. Quinze jours avant le début du tournage qui avait lieu en Autriche, on m'appelle d'urgence pour les chansons du film à Vienne. J'y rencontre Huston avec son état-major. Il me demande: "Quelle est la chanson la plus ancienne que vous connaissez?". Or j'avais lu peu de temps auparavant que la plus ancienne chanson populaire française était La Complainte du Roi Renaud. Je la lui ai chantonnée. Mais on ne pouvait pas l'employer dans le film puisqu'elle était connue en France avec l'interprétation d'Yves Montand.*

*Huston m'a alors donné une liste de situations très précises (une jeune marchande de charbon, pauvre et malheureuse; des chevaliers qui partent à la guerre malgré eux, etc), pour lesquelles je devais trouver des chansons de cette époque (la guerre de Cent Ans) et ce dans les huit jours! J'ai dit à mon ex-femme, assez douée pour écrire: "On ne trouvera jamais ces chansons, même avec des recherches à Paris. On va les lui fabriquer." Elle a écrit des textes dans le style du vieux français, j'ai fait la musique au fur et à mesure, puis on a annoncé à Huston: "On a trouvé". Je lui ai joué tout cela au piano, il l'a trouvé extraordinaire et nous avons enregistré. Une fois le film fini, j'ai tout de même avoué ma supercherie à Huston qui m'a répondu: "C'est comme si elles étaient authentiques! Sans votre astuce, on n'en serait jamais sorti; donc vous avez bien fait!" Mieux: quand le film a été projeté, beaucoup m'ont appelé pour demander où j'avais déniché ces chansons anciennes! <sup>59</sup>*

\* \*  
\*

---

<sup>59</sup> Entretien avec Jean-Pierre Bleys, in *Positif* n° 389-390, juillet-août 1993.