

Je suis né en province, à Roubaix pour être plus précis. Dans cette ville où s'agitaient quelque 90000 personnes, le cinéma se portait bien. Il y avait, je crois me souvenir, sept salles dont les deux plus importantes étaient Le Colisée et Le Casino. A ce propos, je me souviens d'une anecdote: dans le journal local, il y avait une publicité pour le cinéma Le Casino où il était écrit en très gros caractères: "POUR QUATRE FRANCS UN FAUTEUIL". Le titre du film était imprimé, lui, en petit. Evidemment, toute la semaine on pouvait lire cette publicité, et un jour, une voisine déclara à ma mère: "*Pour moi, c'est fini, je ne vais plus au casino. On voit toujours le même film POUR QUATRE FRANCS UN FAUTEUIL.*" Mes parents, qui adoraient aller au cinéma, m'y ont amené très jeune, et pour moi c'était vraiment la fête, et aussi le mystère et la magie...

Un jour, j'ai trouvé un bout de pellicule 35 mm. je n'ai jamais su de quel film il s'agissait, mais j'ai essayé alors (je devais avoir cinq ans) de construire un appareil de projection avec... un jeu de Meccano, des bouts de carton et une lampe de chevet. J'étais mauvais bricoleur. Cela n'a pas changé...

Je me suis vite rendu compte qu'il était au dessus de mes moyens d'essayer de faire bouger "comme au cinéma" les personnages de la pellicule trouvée. Alors, pendant de longues soirées, j'ai décalqué sur du papier transparent des têtes de personnages célèbres que j'avais découvert dans le Petit Larousse. "*Pendant ce temps, disait ma mère, il n'embête personne et en plus il s'instruit.*"

Je faisais donc des rouleaux de ces papiers sur lesquels j'avais dessiné ces têtes célèbres et, grâce à une loupe (chose rare) que j'avais chipé à mon grand père, mon Meccano, une lampe et le carton, je me faisais des projections privées. J'ai passé ainsi de très nombreuses soirées, heureux de retrouver un peu de cette magie que j'aimais tant.

Très vite, j'ai essayé d'acheter un Pathé Kid. C'était ce qu'il y avait de moins cher. J'ai fait des économies mais malheureusement, chaque fois que j'avais réuni la somme nécessaire à l'achat de ce miraculeux Pathé Kid, le prix avait augmenté entre temps. C'est donc très jeune que j'ai compris le principe de l'inflation, car jamais, Oh grand jamais, je n'ai pu acheter ce fameux Pathé Kid...

Donc la passion du cinéma m'a atteint très jeune et si je ne suis pas devenu metteur en scène ni projectionniste, mais compositeur de musique, comme par hasard, je compose pour le cinéma...

Georges Delerue

PROLOGUE

Quelque part entre Roubaix et Leers -14 mai 1940-

Encore un. Le cinquième depuis le départ. Alors qu'on n'a pas dépassé les abords de Leers et que la route est rendue plus difficile encore par les abandons d'objets divers. Cinquième Messerschmitt, en rase-mottes celui-ci. De l'acharnement. Devant, la route est noire de monde. Derrière... Personne n'ose se retourner: à défaut d'emporter des biens matériels, on préfère garder intact le souvenir des années passées. De longues files hétéroclites d'hommes et de femmes tentent d'encourager du mieux qu'ils le peuvent des restes de bataillons clairsemés marchant en sens inverse: "Allez-y les gars!"

Pour le jeune Georges, 15 ans, qui accompagne ses parents sur ce chemin de l'enfer, c'est un jour mémorable. Ce lundi matin 14 mai, Antoinette, sa mère, s'est rendue sur le coup de onze heures à l'école, à l'Institut Turbot plus exactement, passage obligé des garçons modestes de Croix, Roubaix et Wasquehal. Il fallait partir, vite. On a signé distraitement le registre, emporté quelques affaires, et pris congé de cet établissement que Georges fréquentait depuis trois ans maintenant, depuis son entrée à la section primaire élémentaire.

Dans la précipitation, Antoinette a oublié le tablier de son fils pendu sous le préau, ainsi que sa clarinette dans le fond du casier. Pour ça, tant mieux: Georges n'aime pas la musique, et encore moins cet instrument. Il se garde donc bien de souligner l'oubli providentiel et suit ses parents jusqu'à la maison familiale où s'entassent déjà dans le hall quelques valises que Monsieur Delerue se charge de placer hâtivement dans une vieille charrette à bras. Le vieil oncle André est là aussi. Vêtu de son habituelle redingote défraîchie, il semble prendre un malin plaisir à lisser ses favoris devant le miroir du salon alors que tout le monde s'active autour de lui. Car l'affolement s'est emparé de la famille. A trois reprises on a tenté de joindre la tante Angèle, restée à Wasquehal: en vain, toutes les lignes sont coupées. On parle de Boulogne, de Calais... Pour Georges, l'air sent le départ en vacances. L'an dernier, les Delerue avaient pris leurs premières pour fêter l'avancement de Georges, le père de famille, au poste de contremaître à la petite fabrique de limes de l'oncle André. Oh, pas grand chose; cinq au six jours à La Panne, sur la côte belge, ville devenue depuis 1936 et les congés payés, la station balnéaire la plus en vue du moment. Mais aujourd'hui, en guise de vacances, la sortie des Delerue tournera rapidement à l'exode, rejoignant ainsi le destin tragique de milliers de familles du Nord en mai 1940.

* *
*

Cannes. 14 mai 1991.

15h 30. Soleil de plomb. Une petite régata est organisée au large, et les festivaliers, plus soucieux en cette fin de festival de profiter de la Croisette, ne se pressent guère dans l'enceinte du Palais. Il est vrai que l'on projette au même instant sur grand écran les ébats amoureux de Sharon Stone et Michael Douglas, dont la seule affiche a mobilisé le "tout Cannes" dans la salle de projection principale. Au niveau 1, Salon des Ambassadeurs, Henri Chapier, décoiffé, bouscule un peu tout le monde en se frayant un passage parmi la cinquantaine d'invités réunis à l'occasion d'une petite réception. On reconnaît au fond, près du buffet, Henri Colpi, venu en voisin, ainsi que le compositeur Raymond Alessandrini qui repère déjà les plateaux à toasts sortis sur les terrasses. Sur le devant, Pierre Tchernia, qui a préféré s'éclipser de la projection de *Basic Instinct*, échange quelques mots d'un anglais approximatif avec un réalisateur australien, Bruce Beresford, venu promouvoir son dernier film. D'autres compositeurs sont là aussi, car la réception est organisée à l'initiative de la Sacem. Jean-Loup Tournier a délégué sur place Gérard Calvi, vice-président de la société, que l'on trouve d'ailleurs fort affairé à élaborer dans un coin avec Maurice Le Roux et un responsable du festival, les grandes lignes d'un prochain concours de musique de film.

15h 45. Déjà un quart d'heure de retard sur le programme. Soudain, on murmure. Applaudissements. Henri Chapier gravit les quelques marches de l'estrade, suivi d'un homme d'une soixantaine d'années, marchant d'un pas un peu gauche, visiblement ému et mal à l'aise dans cette situation. Le discours un tantinet emphatique du présentateur à son égard n'est pas pour le détendre. On apprend en effet que ce citoyen américain, en 45 années de carrière, dont les plus marquantes passées en France, a signé près de 400 partitions pour l'image, essentiellement pour le cinéma; tout en composant pour la télévision, la scène (théâtre, ballet, son et lumière) et la musique symphonique. Dix ans auparavant, il réalisait le triplé exceptionnel des trois Césars musicaux consécutifs et se voyait décerner, suprême consécration, l'Oscar Hollywoodien pour sa musique accompagnant le film de George Roy Hill *A little Romance*.

Aujourd'hui, au nom de la Société des Auteurs-Compositeurs, on remet à Georges Delerue une médaille d'or, médaille d'honneur. Les quelques mots simples et chaleureux qu'il prononce font comprendre à l'auditoire qu'avant le prix en lui-même, c'est le signe de reconnaissance effectif du monde musical envers le cinéma qui le touche le plus, couronnant un combat entrepris depuis plusieurs années pour le compte de la Musique, sous toutes ses formes, déclinaisons et applications.

Et puis Delerue se met à parler. Le musicien se souvient des brimades au moment de mettre son art au service du cinéma; de cet éclectisme tant revendiqué, qui finit un jour par lui nuire totalement en France; de ses concertos restés "au placard" mais régulièrement joués aux Etats-Unis; du gâchis culturel résultant de la classifications de la Musique en styles, en écoles, en genres; de la communauté des musiciens français exilés à l'étranger: Michel Colombier, Georges Garvarentz, Olivier Liboutry, Maurice Jarre, Frédéric Talgorn...

Contraint comme ces derniers à partir, on a parlé d'artiste maudit pour avoir tenté le rapprochement des genres au sein de son art. A l'époque du débat sur l'exception culturelle qui, en 1991-92, se déroulait sur fond d'intérêts financiers considérables entre l'Europe et les Etats-Unis, de nombreux laissés pour compte de la Culture française se sont reconnus dans l'itinéraire de ses musiciens pour qui l'Art, en tant que reflet de la société, avait depuis longtemps fait tomber les barrières. Géographiques... et artistiques:

"Il reste néanmoins qu'un compositeur de film sera toujours considéré par ceux de ses confrères qui se consacrent à la musique "pure" comme un être "à part". Pourtant le cinéma offre au compositeur la possibilité de participer à un art vivant, toujours en mouvement, à un travail collectif passionnant et aussi de n'être plus seul, d'être utile en quelque sorte..."

* *
*

I

Des courées à la rue de Madrid

" Va avec cette force que tu as "

(la Bible, Juges 6.14)

Roubaix était dans les années 20 une ville moyenne fortement marquée par l'industrie du textile et des charbonnages. Si les terrils étaient le quotidien du paysage calaisien, à Roubaix on ne comptait en revanche plus le nombre d'usines en briquettes rouges, simples ateliers ou grands complexes industriels à l'instar de la fameuse fabrique Motte-Bossut occupant le centre de la ville. Ces entreprises se positionnaient alors en véritable vivier pour l'emploi, embauchant la majeure partie de la population en âge de travailler, c'est à dire dès 14 ans... Lorsque Georges Delerue naît, le 25 mars 1925, l'avenir du garçon semble déjà tout tracé: études de métallurgie à l'Institut professionnel Turgot, puis reprise de l'affaire familiale, rue Decreime.

Chez les Delerue, on vivait sans excès, comme dans des centaines d'autres familles ouvrières du nord. La musique était comme ailleurs partie intégrante de la tradition. Lors des réunions de famille, les fins de repas se terminaient toujours par une tasse de café, que l'on dégustait en chantant les airs populaires d'opéra emmenés d'une voix de stentor par le grand-père de Georges Delerue. Ce personnage haut en couleurs, connu dans tout le quartier pour ses performances à la tête du Choral Nadaud, s'était un jour découvert un talent de chef de chœur. Sans connaître une seule note de musique, Jean-Baptiste Delerue dirigeait ainsi depuis de longues années plusieurs chorales d'amateurs sur Croix, Roubaix et Tourcoing.

En 1939, alors que la région lilloise était quotidiennement troublée par d'inquiétants signaux de guerre, Antoinette, inscrit par précaution son fils au Conservatoire municipal. En mère prévoyante, elle désirait bien évidemment pour lui un service militaire dans des conditions relativement plus "sûres". Il est connu que l'appartenance à une fanfare facilite l'entrée dans les orchestres militaires. Comme il restait dans le grenier une clarinette, héritée d'un grand oncle...

Georges, 14 ans, se retrouve ainsi à apprendre malgré lui les rudiments d'un instrument qu'il n'aimait pas. D'ailleurs, il n'a jamais vraiment aimé la musique. Les réunions de famille, il les passait plus volontiers à jouer avec ses camarades aux osselets sur les trottoirs longeant la courée. Aussi, le jeudi matin, le chemin pavé qui sépare la maison familiale, rue de Valmy, de la rue de Soubise, siège du Conservatoire, lui semble court, trop court... Heureusement, en montant rejoindre la classe de clarinette, on longe inévitablement les salles de piano des cours supérieurs. Là, c'est l'enchantement. Les sonates, pièces à quatre mains, préludes divers, se révèlent peu à peu à lui dans la grisaille des couloirs et le tumulte des élèves.

Après la défaite de 1940, le Nord commença à souffrir sérieusement des privations, et il n'était pas rare que les enfants partent travailler dès 14 ou 15 ans afin de pourvoir la famille d'un salaire supplémentaire. C'était ainsi. Il faut bien avoir à l'esprit que la majorité de la population française, dans les grandes villes du Nord et dans la région lilloise en particulier, supportait une misère quotidienne de premier ordre et se préoccupait surtout de varier l'ordinaire du rutabaga... Durant l'année, Georges, qui a cessé ses études de métallurgie à l'institut Turgot, rejoint donc en qualité d'apprenti la petite fabrique de limes de son oncle, où son père oeuvrait déjà en qualité de contremaître. Le soir, après la sortie de l'atelier, l'adolescent cherche inconsciemment à quitter l'univers familial et le souvenir de sa journée de travail. Les répétitions des fanfares seront à ce moment-là pour lui autant d'occasions d'évasion.

Il y avait à cette époque autour de Roubaix près d'une dizaine de sociétés toutes aujourd'hui disparues: les Anciens Musiciens Français, l'Harmonie de St Gislain, les Intrépides Roubaisiens, la Fanfare Delattre, le Choral Nadaud (dirigé par le grand-père Delerue), etc... Toutes ces sociétés répondaient à un besoin de communication et à un altruisme encore soutenu par de solides valeurs traditionnelles. Les fanfares énumérées ci-dessus ne sont qu'un échantillon de toutes les associations de quartier qui existaient alors, et dont la naissance était parfois le fruit du hasard ou d'un bon mot. Ainsi, l'Orphéon des Inoffensifs, créé en 1890, vit le jour autour d'une table de café où l'un des protagonistes s'écriait: "*Ben quo? un fait d'ma à personne!*" Sur quoi, un autre répondit en plaisantant: "*Ch'est ben cha, et on s'appellera Les inoffensifs!*". Bref, dès 1940, le jeune Delerue, clarinette sous le bras, passait ses soirées d'une société à l'autre, de l'Harmonie Condorcia à la Fanfare Delattre en passant par l'Harmonie des Anciens Soldats ou la Symphonie de l'Epeule. Lors d'un voyage-souvenir effectué en 1987 sur les lieux de son enfance, le compositeur ajoutait même, détail anecdotique, que l'appartenance à ces sociétés permettait, en ces temps de grandes privations, de faire quelques bons repas à l'occasion des banquets de Ste Cécile...

Ceci dit, les jeudi passant, et malgré tout l'intérêt que représentent les fanfares, l'attrait du piano se fait plus intense pour le jeune garçon. Après une explication quelque peu houleuse, Georges obtient finalement de ses parents l'inscription en classe de piano au conservatoire municipal. Mais chez les Delerue, on n'a pas de piano. Et puis la proche perspective de l'examen d'entrée oblige de surcroît le jeune Georges à prendre quelques cours, payés sur ses propres deniers:

D'une famille ouvrière pourtant, j'ai appris à jouer du piano comme dans toute famille de la petite bourgeoisie. A 14 ans, je n'avais jamais rien entendu de Bach, de Mozart, de Schumann ou de Beethoven; j'étais d'une inculture musicale notoire et je ne connaissais que les airs de Faust ou de Carmen, rabâchés dans ma famille. Je n'ai commencé la musique sérieusement qu'à l'âge de 14 ans, c'était vraiment une vocation tardive.¹

Le jeune garçon, qui se présente à l'examen d'entrée en autodidacte, triomphe avec l'une des "*Romances sans paroles*" de Félix Mendelssohn, apprise et interprétée seul, le soir au retour de l'atelier et durant les dimanches sans sorties. Mme Picavet, l'enseignante qui reçoit le jeune Delerue, décèle au delà des imperfections de l'interprétation, le réel amour qu'éprouve

¹ Entretien avec Jean-Pierre Bleys, *Positif* n° 389-390, juillet-août 1993

l'adolescent pour la mélodie. Le doigté est mauvais, la fameuse "position des mains" accidentellement fantaisiste, et le morceau souffre de passages boiteux causés par un manque de souplesse assez compréhensible. Toutefois, le jeu véritable des épaules, les ralentissements de fin de phrases musicales afin de dynamiser mieux encore les suivantes (signes traduisant une réelle compréhension de la structure du morceau joué, mais aussi une liberté -toute relative, bien sûr- prise par rapport à la partition), sont à l'oreille de l'enseignante autant d'indices permettant de déceler le vrai musicien du faux.

Dans la soirée, le jury communique les résultats aux parents et élèves silencieusement groupés devant la porte de la classe. Mme Picavet s'approche de Georges, encore apeuré par sa mauvaise prestation:

-Vous n'êtes pas pianiste, mais très musicien.

Le garçon ne comprend pas. Aussi, l'enseignante ajoute avec douceur:

-Bien sûr, vous avez tout à apprendre, mais je veux bien vous prendre comme élève.

* *
*

Tout semblait aller pour le mieux. Il tardait dorénavant au jeune Delerue ce fameux jeudi matin. Le chemin pavé était arpenté en courant, et dans le quartier, depuis quelque temps, on ne reconnaissait plus le garçon tant son enthousiasme rayonnait. Pourtant, la Destinée devait en décider autrement...

Six mois après le début de ses études de piano, George Delerue est grièvement blessé lors d'un grave accident de travail à la colonne vertébrale, accident qui stoppera sa croissance à ce moment là, pour le reste de sa vie. L'immobilisation forcée durera cinq mois, sur une planche installée dans une chambre sordide de l'Hôpital de Roubaix. On prévoit, au mieux, une rééducation de deux ans. Après une brève période de découragement au cours de laquelle le jeune homme entrevoit tous ses espoirs anéantis, il se raccroche finalement à ce qui lui reste de plus cher: la musique. Il semble même que la période qui suivit cet accident, et dont Delerue ne parlait jamais volontiers, marqua très profondément la vie du compositeur:

Je n'avais plus qu'une idée en tête à ce moment-là, c'était la musique. Je voulais écrire, je voulais composer...

Au cours de sa convalescence, Georges est donc présenté par son professeur de piano à Maître Francis Bousquet, le directeur du Conservatoire, un homme austère et exigeant qui dirigeait alors les classes d'harmonie, d'orchestre, d'histoire de la musique et de musique de chambre. Pour Georges, le handicap à remonter est considérable: six mois d'arrêt en pratique instrumentale et des bases en solfège trahissant encore d'importantes lacunes. Le jeune Delerue est toutefois accepté, davantage sur l'insistance de son professeur de piano que sur ses

performances propres, ceci tout en reprenant à temps partiel son travail à l'usine. Mais au fil des mois, la relation avec le directeur se dégrade au point que ce dernier ne semble plus croire au moindre avenir musical pour ce jeune ouvrier appartenant à la fois aux plus âgés de ses étudiants, mais aussi aux plus faibles...

Au cours de l'année 1942, Francis Bousquet décède subitement, après dix-sept années consacrées au service de la musique à Roubaix. Il sera remplacé par Alfred Desenclos, un jeune homme de vingt-neuf ans qui venait d'obtenir sa première affectation de directeur de conservatoire. Le nouveau directeur, qui composait après sa journée administrative des pages parmi les plus riches du répertoire contemporain, découvrira rapidement au delà de l'imperfection des devoirs d'harmonie de Delerue, un goût prononcé pour la composition, pour la création d'une musique qui lui soit propre. Et puis, son parcours identique d'ouvrier devenu musicien lui permet de comprendre les aspirations du jeune garçon. Car la destinée d'Alfred Desenclos est, à bien des égards, d'une troublante similitude avec celle de Delerue. Né en 1912 au Portel (Pas-de-Calais), septième d'une famille de dix enfants, il travaille comme dessinateur sur tissus industriels jusqu'à l'âge de vingt ans afin d'assurer la subsistance familiale. Renonçant par obligation aux études générales, il entre toutefois en 1929 au Conservatoire de Roubaix pour y étudier le piano, jusque là pratiqué en autodidacte. Trois années seulement lui suffisent pour décrocher ses prix en piano, harmonie, orgue, histoire de la musique, ce qui lui permet d'entrer en 1932 au Conservatoire de Paris duquel il sort en 1942 avec d'autres premiers prix d'harmonie, fugue, composition, accompagnement, et surtout la rare consécration d'un Premier Grand Prix de Rome. Pour quelques très bons élèves dans la lignée de Desenclos, dont le souvenir se perpétuait encore dans les couloirs des conservatoires des villes occupées, la musique était devenu le moyen, en ces temps de grandes privations, de fuir une condition sociale dont les perspectives se limitaient la plupart du temps entre la mine locale, l'usine ou le S.T.O. Pour d'autres, la musique était tout simplement le moyen d'échapper au quotidien, le soir venu, après une journée de travail à l'atelier. Tout semblait rapprocher Delerue et Desenclos, par delà cette force qui unit les musiciens de condition modeste.

Le jeune directeur commence par se consacrer à développer chez son élève une sensibilité et une culture musicale élargie qui passe par l'écoute et l'interprétation d'oeuvres de différents répertoires. Les classes de musique de chambre et d'histoire de la musique répondant à cet objectif, il suggère à Georges, déjà enthousiaste, de s'y inscrire:

Il a parlé en ce sens à mes parents. Ils ont accepté, ce qui était très bien de leur part, mais aussi assez dramatique car cela posait d'énormes problèmes financiers. Heureusement, j'étais fils unique, et j'ai pu poursuivre des études, à la fois de piano et de musique de chambre. Mais j'étais encore ouvrier à mi-temps. Comme mes résultats étaient bon, j'ai pu me consacrer à la musique à plein temps.²

Le conte de fées semble alors commencer:

Le conservatoire de Roubaix est vite devenu pour moi un rêve, une évasion, le moyen d'avoir une vie très intense, moi qui venait d'un milieu modeste. Harmonie, piano, musique de

² Nord-Eclair, 3 juin 1987.

chambre, histoire de la musique: pour moi ça a été une révélation. Je ne voulais plus faire que cela. Pour la première fois, j'avais l'impression de Vivre... ³

Aussi, de 1943 à 1945, comme nous le prouvent encore les palmarès étonnants conservés dans les archives de l'Ecole Nationale de Musique de Roubaix, Georges Delerue raflera littéralement les plus hautes récompenses dans toutes les disciplines, surpassant avec sa vocation tardive -mais passionnée- des élèves ayant débuté leur formation musicale bien avant lui. Pour cela, l'ancien apprenti reconnaîtra que sa prise en charge par Alfred Desenclos aura été la première chance de sa carrière.

Mais déjà, parallèlement aux études classiques "sérieuses", l'éclectique de Mr Hyde commence à envahir le coeur du jeune Dr Jekyll: en effet, la porte du conservatoire poussée, Georges, 18 ans, participe avec quelques copains de classe aux joyeuses virées d'un petit orchestre de jazz qui se produit chaque week-end dans les cafés populaires de Watreloos. Et avec quels copains! :

Je me souviens très bien... En 1943, en classe de solfège au conservatoire, j'étais avec des gens comme Roger Delmotte, trompette solo à l'Opéra; Raymond Guiot, flûte solo; Fernand Vestraete, grand accordéoniste; et en trompette jazz Charles Vestraete. Sur la même classe de dix élèves, il y en a huit qui, plus tard, ont fait une carrière nationale ou internationale. Cela prouve qu'il y avait un enseignement de qualité. ⁴

* *
*

En 1945, le Nord panse les plaies de la guerre. Le palmarès du mois de juillet, celui des remises de récompenses, est abondant pour le jeune Delerue, alors âgé de vingt ans. Ce sera sa dernière année à Roubaix. Elle se conclut cette fois par trois premiers prix: Harmonie, Musique de chambre, Piano, s'ajoutant au second prix de clarinette obtenu précédemment, "*pour faire plaisir à ma mère*" avouera-t'il plus tard.

Mais le jeune homme apporte déjà, au delà des récompenses, la preuve de son orientation future: une bourse exceptionnelle de 1000 francs de l'époque lui est offerte par le Dr Lafaye, notable roubaisien, pour avoir produit durant l'année une oeuvre symphonique. En effet, à Pâques 1944, à quelques jours de son dix-neuvième anniversaire, Georges Delerue a donné à exécuter en l'église St Elisabeth de Roubaix, à la stupéfaction générale des habitués du lieu, une messe en sol majeur pour quatre voix mixtes. Texte en latin à l'appui... Il semble que plus d'un an après les cloches en résonnent encore...

Après cette fin d'année brillante, Alfred Desenclos sent son élève prêt pour aborder d'autres horizons. Rassurant ses parents quand à son avenir, il lui conseille de "descendre" à Paris

³ *Roubaix Informations*, octobre 1987.

⁴ *La Voix du Nord*, 9 juin 1987.

pour se présenter directement aux éliminatoires d'entrée des classe d'écriture musicale au Conservatoire National Supérieur de Musique en fugue-contrepoint et composition:

C'était le cheminement normal et indispensable si je voulais faire carrière. Ma mère était heureuse mais inquiète. Un fils compositeur dans notre milieu, cela ne s'était jamais vu! Mes parents ont accepté de faire de gros sacrifices pour me payer mes études. Heureusement, j'étais leur seul enfant. Ils n'auraient pas pu m'aider sinon.⁵

Ce tir groupé semble avoir été judicieux, puisqu'au mois d'octobre 1945, libéré de son emploi d'ouvrier tailleur de limes, le jeune provincial intègre, rue de Madrid, siège du Conservatoire, la classe de fugue de Simone Plé-Caussade et de composition musicale d'un ancien disciple de Gounod et de Franck, Henri Busser.

Dans la classe de ce dernier, les étudiants sont en général issus des quatre coins de France. On retrouve des musiciens ayant fait par la suite d'honorables carrières comme Jean Bonfils, futur assistant d'Olivier Messiaen à l'Orgue de La Grande Trinité, Serge Lancen, qui composera beaucoup pour le cinéma et le ballet, tout comme Marius Constant; ou encore Jean-Michel Damase, futur directeur du Conservatoire Européen de Musique de Paris. Thérèse Scellier, ayant fréquenté la classe à cette époque-là, se souvient quant à elle de la générosité de son camarade roubaisien: *Il n'hésitait pas à accompagner ses camarades en difficulté, prenant sur lui de leur expliquer les points non assimilés, ou interprétant les partitions des étudiants en composition qui n'étaient pas pianistes, ce qui était assez fréquent.*⁶

Mais le jazz intéresse toujours le jeune homme qui loue depuis peu une chambre d'étudiant dans une soupenote du quartier latin. Contraint de travailler à nouveau afin de financer ses études, il s'essaye donc, la nuit tombée, en pianiste de jazz au sein des pianos-bars de la capitale ou dans les petites formations de bal du samedi soir. Ce jazz qu'il n'avait jamais vraiment laissé tomber:

J'ai commencé lorsque j'étais élève au Conservatoire, un peu après également, à être pianiste dans des bars pour gagner ma vie. J'étais pianiste dans un petit bar du quartier de l'Opéra, je me souviens très bien de ça. On me donnait royalement un pourboire pour jouer un air à la mode. J'ai ensuite joué dans les bals en banlieue, en Province, à Paris, un peu partout. Si bien que, mon idéal étant de faire de la musique classique, de devenir chef d'orchestre, je me retrouvais un peu "en parallèle"..."⁷

Il n'était pas rare aussi que les jeunes gens de la classe de composition se réunissent en soirée pour un "boeuf" improvisé autour d'un piano ou pour une sortie générale au cinéma. Le jeune homme découvrira à cette occasion un septième Art qu'il n'avait jamais eu l'occasion d'approcher plus profondément. C'est donc tout naturellement dans les salles obscures, que Georges Delerue découvrira, sans encore y voir là une quelconque destinée, la construction et l'orchestration particulière propre aux musiques de film:

⁵ Roubaix Informations, octobre 1987.

⁶ Entretien téléphonique avec l'auteur, avril 1993.

⁷ Cité in *Musiques de Film: Georges Delerue*, documentaire de Jean-Louis Comolli.

J'ai vécu longtemps en province, dans un milieu qui n'était pas très cultivé, ni musicalement, ni cinématographiquement. Et quand je suis arrivé à Paris, sans vraiment devenir un cinéphile, je suis beaucoup allé au cinéma. Je me souviens, aussi contradictoire que cela paraisse, des oeuvres de Maurice Jaubert, d'Henri Sauguet (pour Les amoureux sont seuls au monde de Decoin notamment), d'une partition formidable pour Aventures en Birmanie, de Franz Waxman, qui m'avait fait entrevoir des utilisations de timbres extraordinaires, et d'une très belle musique d'Honegger pour Un ami viendra ce soir de Raymond Bernard. Qui m'a influencé le plus? C'est Eisenstein et Prokofiev. C'est en voyant Alexandre Nevsky que j'ai compris le rôle de la musique dans le film.

* *
*

En juillet 1947, Georges Delerue tente son premier essai pour le Concours de Rome, n'obtient qu'une mention "honorable", mais ne semble pas très affecté par ce résultat. En effet, depuis quelques mois, le jeune homme vit avec une obsession qui le poursuit sans relâche: la direction d'orchestre. Il passe le plus clair de son temps à aller écouter le grand maître Roger Désormières diriger les orchestres français les plus prestigieux. Mais il n'est pas question pour le jeune Delerue, avec les emplois du temps déjà chargés et le coût des études, de suivre simultanément les cours d'une classe d'orchestre. Après une longue période d'observation, de documentation et d'apprentissage à la lecture de partitions, il se décide finalement à rendre visite au maître, chez lui, afin d'obtenir d'ultimes conseils. Nous sommes durant l'été 1947, et Roger Désormières va bientôt prendre sa retraite de professeur au Conservatoire. En quelques visites, Georges Delerue acquiert les techniques nécessaires qui lui permettront désormais de diriger toutes ses compositions et bien souvent celles d'autres compositeurs. D'autre part, le maestro lui indique une piste assez intéressante: la direction de musiques pour le cinéma, piste qu'il fréquentait lui-même depuis de longues années, puisqu'il dirigera avec rigueur et générosité jusqu'à son décès, en 1963, plus d'une centaine de partitions cinématographiques parmi les plus probantes.

Georges Delerue se souviendra d'ailleurs toujours avec émotion du geste que Roger Désormières réalisa un jour en sa faveur: en 1948, alors que le maestro dirigeait le concert de fin d'année de la classe de composition, ce dernier lui céda à l'improviste la baguette pour diriger sa propre contribution, le poème symphonique *Panique*.

A la rentrée d'octobre, un remaniement s'opère en classe d'écriture. Autre départ à la retraite: celui d'Henri Busser. Georges Delerue gardera un bon souvenir de l'enseignant:

Il avait tout fait dans ce métier: chef de chœur, chef d'orchestre à l'Opéra, compositeur de nombreuses musiques, de la bonne et de la moins bonne; surtout il avait été choisi par Debussy pour orchestrer la *Petite Suite*, et avait dirigé l'orchestre pour les répétitions de *Pelléas et Mélisande*. Il connaissait admirablement son métier, et j'ai beaucoup appris avec lui.

Jean Rivier assure quelque temps l'intérim, en attendant l'arrivée prévue pour janvier 1948, du nouveau professeur dont le seul nom alimente abondamment les discussions de couloirs:

Darius Milhaud en personne aurait été pressenti pour prendre la succession de Busser! Le musicien provençal, en exil californien depuis le début de la guerre, jouissait déjà à l'époque d'une solide réputation de compositeur, mais aussi de pédagogue, terminant au même instant une année de cours à la prestigieuse Université de Berkeley.

En janvier, dès son retour des Etats-Unis, Milhaud fait la révolution dans la classe de composition. Si Henri Busser apporta au jeune homme "*le tour de main de l'artisan*", avec Darius Milhaud, ce fut "*l'ouverture vers un certain humanisme musical*". En effet, cet ancien du Groupe des Six avait à coeur d'évacuer les idées reçues sur la musique, ancrées dans l'esprit de ses étudiants, et néfastes à leur création. L'éclectisme dans la musique fut pour lui un véritable cheval de bataille, qu'il mena jusqu'à la fin de son professorat au Conservatoire, non sans déchaîner contre lui, tout du moins au début, quelques querelles assez lamentables. D'autre part, son propre exemple avait de quoi laisser rêveur: ayant débuté au temps du cinéma muet, il affichait déjà en 1948 à son palmarès, plus d'une vingtaine de musiques de films, parmi lesquelles des partitions co-écrites avec Arthur Honegger pour les longs-métrages d'Alexeieff, la musique de Mme Bovary de Jean Renoir, ou encore celle illustrant *Espoir* d'André Malraux, oeuvre mythique sur la guerre d'Espagne. Très vite, Georges Delerue admire la culture et l'audace de son nouveau professeur:

J'ai eu la chance d'être l'élève de Darius Milhaud, l'un des grands musiciens contemporains qui, avec Auric, Sauguet, Poulenc, Honegger entre autres, avait tenté l'aventure cinématographique. Or, Milhaud se gardait bien de nous détourner de la musique de film, au contraire de certains professeurs qui prétendaient qu' "on s'y gâte la main". Il tenait, lui, pour extraordinaire l'idée de travailler pour le théâtre et le cinéma. Il avait l'ouverture d'esprit qui lui permettait d'entrevoir les possibilités d'un autre langage musical.

Mais le jeune homme manque toujours de culture générale, indispensables au compositeur de profession. Milhaud le bouscule, l'incitant à s'ouvrir à d'autres horizons, à la lecture, au théâtre, se félicitant aussi qu'il ait pris goût au cinéma. Cette sorte de "prise en charge" par Darius Milhaud sera ce que Delerue considérera toujours, après sa rencontre avec Alfred Desenclos, comme la seconde véritable chance de sa carrière:

C'est lui qui m'a ouvert la voie. Juif d'origine, il avait été obligé de quitter la France pendant la guerre, était allé aux Etats Unis et en était revenu avec une certaine conception de l'Art Global. C'était un homme ouvert à tous les horizons. J'étais timide, complexé, parce que je ne savais rien, je ne connaissais rien, moi, le petit provincial débarqué à Paris au milieu de la guerre. Milhaud m'a pratiquement jeté dans un milieu autre que celui purement musical. Il m'aurait été plus difficile d'avoir cette ouverture sur le monde si j'étais resté dans mon coin à composer des symphonies.

Car pour l'ancien apprenti roubaisien, en ce début d'année 1948, au delà de la composition s'étend tout naturellement le vaste "no man's land" de la musique de concert, direction qu'il semblait alors naturelle d'emprunter, suivant ainsi la tradition historique des compositeurs français. Pour lui, le modèle est parfaitement incarné en cette époque-là par Richard Strauss, c'est à dire le parcours d'un musicien écrivant des opéras, des poèmes symphoniques, tout en dirigeant des orchestres internationaux. Mais cette vision des choses s'estompera assez rapidement. On ne sait trop comment il obtint ce contact, soit par Milhaud,

soit, plus probablement par Roger Desormières; toujours est-il qu'en cours d'année, Georges Delerue trouve un petit travail d'appoint, en qualité d'orchestrateur pour Jean Marion. Ce compositeur d'une trentaine d'années, venu au cinéma par le biais de la chanson, connaîtra une célébrité toute relative en signant les musiques de la plupart des films de cape et d'épée d'André Hunebelle. Amalgamant de manière plus ou moins heureuse les techniques du jazz aux recettes de la variété, il recrutait à l'époque des "nègres" parmi les étudiants des classes de composition pour superviser, voire carrément re-écrire les harmonies de ses partitions néo-classiques.

Ces premiers contacts avec le monde du cinéma ne semblent toujours pas décider Delerue à franchir le pas, alors qu'en classe, les partitions qu'il présente à Darius Milhaud trahissent un sens évident de la mélodie et de la dramatisation musicale, orientation à laquelle le maître n'était pas insensible. Milhaud semblait même plutôt assez attaché à la richesse thématique, si l'on en croit les conseils donnés à ses disciples:

-Soyez riche ! il n'y a pas deux thèmes dans une sonate de Mozart, il y en a cinquante, il y en a cent!

Un jour, après avoir interprété au piano une nouvelle pièce que son étudiant vient de lui rendre, Milhaud se retourne et semble cette fois le convaincre:

-Delerue, encore une fois, vous êtes fait pour la scène !

* *
*

II

Avignon, Nîmes, ou l'Aventure du théâtre total

*"La musique crée un décor essentiel.
Elle atteint au coeur immédiatement,
tandis que la parole agit d'abord sur l'intelligence,
ensuite seulement sur la sensibilité."*

Nietzsche
(La Naissance de la Tragédie)

En 1948, la fièvre intellectuelle de l'après-guerre qui allait révolutionner le milieu artistique et qui bouillonnait depuis quelques temps au quartier St Germain-des-Près, gagne un lieu bien commun, la cantine du Conservatoire, vague baraquement dressé sur une esplanade du parc de l'ancien domaine des Pères Jésuites.

Là, les étudiants de musique et d'art dramatique se régalaient d'un menu princier: baleine marinée à l'huile rance, viande salée, marmelade. Ces mets en conserve que les étudiants appelaient couramment "festin de vache enragée" provenaient des réserves de la Kriegsmarine, devenues butin de guerre. Les "cantiniers", d'origine modeste, bénéficiant pour les mieux nantis de maigres bourses d'études, se restauraient là à midi, tout en refaisant le monde des arts de la scène. Parmi eux, outre Georges Delerue, d'autres musiciens comme Pierre Villette, Jean-Michel Damase ou Marius Constant, mais aussi des étudiants d'art dramatique: Tony Poncet, Louis Velle, Nathalie Nerval et surtout Raymond Hermantier.

La rencontre de Georges Delerue avec ce dernier sera déterminante. A cette époque Hermantier est un étudiant que l'on qualifierait d'extrêmement doué, mais aussi d'assez fantasque. Un passionné. Le malheur est tombé sur lui trois années auparavant. En effet, en 1943, à seize ans, il s'engage tout en jouant la comédie dans les F.T.P. Grièvement blessé en janvier 1945 lors de la bataille pour la libération de Colmar, il y perdra la mobilité de sa main gauche. Comme pour Georges Delerue blessé au dos quelques années auparavant, cet handicap sera le détonateur qui le poussera, pour sa part, à se lancer à corps perdu dans le théâtre. L'amitié des deux hommes se soude finalement au travers les douleurs qu'enduraient encore leurs corps marqués dans la force de l'âge. Pour Hermantier, Delerue devient plus qu'un simple camarade de promotion: Mes mains mutilées nécessitaient l'aide d'un compagnon. Georges fût ce compagnon. Afin que ma main gauche retrouvât sa souplesse, il me forçait à pianoter, puis il m'enchantait par ses improvisations.

Lors des repas, Delerue et Hermantier parlent musique bien sûr, mais aussi théâtre, de ce qui se fait ailleurs, du caractère novateur à insuffler à la scène française. Raymond Hermantier avait déjà eu le privilège de jouer précédemment pour Jacques Copeau, lors du cinquième centenaire des Hospices de Beaune. Il avait également tenu le rôle du duc d'York dans Richard II de Shakespeare, lors de la première "Semaine d'art en Avignon", organisée en 1947 par Jean Vilar et Maurice Clavel, celle-là même qui allait devenir le fameux Festival d'Avignon. Aussi, sa conception du théâtre était-elle déjà très marquée par les expériences du théâtre total, en plein air, expérimentées joyeusement au début de la guerre par Jeune France et par Jean Vilar en particulier.

Au début juillet 1948, Georges Delerue se présente une nouvelle fois au concours de Rome. Nouvel "échec", somme toute assez relatif puisque, améliorant sensiblement sa performance passée, il obtient un Deuxième Second Grand Prix, soit l'équivalent d'une troisième place. Cette fois le jeune homme est déçu, d'autant que le concours de composition n'a pas été exceptionnel cette année-là pour lui. Depuis le retour de l'Académie des Beaux-Arts, Delerue doute de lui, de sa future carrière de chef d'orchestre classique. Milhaud a vite fait de remarquer le manège inhabituel de son étudiant et finit par l'inviter quelques jours plus tard, chez lui, boulevard de Clichy.

Tandis que Madeleine, son épouse, fait asseoir Delerue dans le salon, le vieux maître se dirige vers son bureau d'où il en revient avec une grande enveloppe jaunie. Etalant le contenu - plusieurs partitions- devant son disciple, il lance sans autres commentaires au jeune homme abasourdi:

-Maintenant Delerue, à vous de jouer!

La petite histoire retiendra de cet épisode que ce fut pour raison de "maladie" que le maître tendit la baguette à Georges Delerue pour diriger à sa place la *Shéhérazade* de Supervielle mise en scène par Jean Vilar au second Festival d'Avignon, oeuvre sur laquelle le compositeur travaillait depuis plus d'un an. Ceci dit, au vu de la personnalité forte et à la fois pudique de Milhaud; on peut aisément penser que le maître réserva là pour son élève une occasion unique de prendre une sorte de "revanche" sur l'échec d'une année d'étude, tout en poussant le jeune homme auquel il croyait beaucoup à franchir enfin le pas vers la musique de scène.

* *

*

La tâche confiée par Darius Milhaud était de taille. Vilar avait déjà travaillé avec de grands compositeurs: Milhaud, mais aussi Arthur Honegger avaient composé pour les spectacles du metteur en scène. Très exigeant sur la fonction de la musique, Vilar demandait à chacun un équilibre rigoureux entre les différents éléments de la mise en scène: texte, jeu, costumes, éléments scéniques. On demande au musicien la capacité à assumer une activité à la fois humble et éclatante. Chez Vilar, la partition doit essentiellement servir à ouverture et la liaison entre les tableaux. C'est d'ailleurs ce qui est demandé à Delerue. Il s'agissait, outre de diriger la partition, d'écrire les raccords musicaux nécessaires à l'enchaînement des actes, et surtout de savoir assurer

avec l'orchestre, une fois sur place, n'importe quels aléas de dernière minute, imprévus courants dans ce type de rendez-vous. Avignon n'en étant alors qu'à son deuxième opus, et il convient de se replacer dans l'enthousiasme de l'époque pour imaginer l'activité extraordinaire déployée par les mouvements laïques d'amateurs dans l'organisation des festivals provinciaux de ce type. Mais plus grave, plusieurs revirements de situation à propos de *La mort de Danton*, avec jusqu'au dernier moment l'incertitude de sa création en Avignon, avaient eu pour conséquence qu'aucun compositeur n'avait encore été pressenti pour en composer la musique! Et il ne restait qu'à peine plus de quinze jours avant le lever de rideau sur le Palais des Papes... Mesurant l'ampleur de la tâche, Delerue oublie rapidement ses déceptions scolaires pour se lancer dans une vaste course contre la montre:

J'étais arrivé à Paris en 45. En 48 je travaillais avec l'un des plus grands metteurs en scène. Ma mère était folle de joie. Moi, j'étais mort de trouille, mais j'adorais ça! L'occasion m'était donnée d'étendre ma culture: j'ai lu Shakespeare, Schiller à cette époque... J'ai fait une entrée un peu "fracassante" dans le milieu du théâtre avec Jean Vilar qui était un type absolument fantastique. Et puis, cette ambiance de 1948, du Festival d'Avignon, vous ne pouvez pas vous imaginer ce que c'était. C'était quelque chose d'incroyable, de fou! C'était un pari qui a été gagné, mais c'était un pari très, très dangereux. J'avoue que je me souviendrai toujours de mon premier départ pour Avignon. Sur le quai de la gare de Lyon: j'étais entouré de Robert Hirsch, Bernard Noël, Clavel, Sylvia Monfort, et de tous ces gens que je ne connaissais que de nom. J'étais complètement perdu, dans mon coin, personne ne savait qui j'étais.⁸

A Paris, Milhaud a pris le parti de ne pas interférer dans le travail de son disciple, préférant le laisser relever le défi seul. Delerue demande alors l'aide de Raymond Hermantier, qui connaissait déjà le festival pour y avoir déjà joué la première année. Le comédien est assailli de questions sur la taille de l'orchestre, des lieux, sur Vilar, sur l'acoustique:

La préparation du second Festival d'Avignon cimentait notre amitié. Jean Vilar avait initialement confié la composition et la direction musicale de "Shéhérazade" de Supervielle à Darius Milhaud, le maître que Georges admirait, aimait, servait, en l'assistant dans la préparation de ses grandes oeuvres lyriques (...) Je me souviens que Georges craignait beaucoup de n'être pas à la hauteur de la tâche qu'on lui avait confié.⁹

Aux interrogations de Delerue, Hermantier tente aussi de répondre, avec la sensibilité de l'animateur théâtral:

Tout est musical dans la féerie de Supervielle! Il y a des moments d'intense poésie. La partition de Milhaud est une sorte d'Oratorio gracieux, où les thèmes charmants se mêlent au burlesque, au tragique, au fantastique: "L'envol du palais", "le bourreau", "le cheval magique", "le salut au public"...Mille tribulations troublèrent cette année-là les travaux. Querelles de basse politique à propos de "la mort de Danton"... Il fallut, grâce à Maurice Clavel, Hérault d'armes de l'Avignon des temps héroïques, l'intervention d'André Malraux auprès de la municipalité,

⁸ Roubaix Informations, octobre 1987, et interview à France Culture, juillet 1991.

⁹ Lettre de Raymond Hermantier à l'auteur, 18 avril 1993.

*pour lever les interdits, faire cesser les brimades, l'absence de crédits de production, et finalement l'épuisement des comédiens (maladie de Sylvia Monfort, notre "Shéhérazade").*¹⁰

En Avignon, a quelques jours du lever de rideau, et sous une pluie diluvienne, les passants peuvent découvrir les costumes de Pignon exposés derrière les vitrines du quartier commerçant. La ville ne vit pas encore à l'heure du festival, mais s'apprête à recevoir, entre le 15 et le 25, quelques festivités d'importance. Plus haut, au Palais, la Cour d'Honneur était une véritable ruche. Outre les raccords, les répétitions, on rabotait, on cousait, on peignait, on hissait des projecteurs. A la chapelle du Palais, les premiers badauds découvrent cubistes et abstraits en train de remplacer ciboires, ostensoirs et primitifs: Chagall, Rouault, Gleize, Lurçat... En bas, le plateau est presque prêt: une plate-forme de vingt-cinq mètres sur seize autour de laquelle les musiciens de l'opéra d'Avignon répètent à longueur de journée avec "le jeune musicien descendu de Paris". Raymond Hermantier se souvient parfaitement de ces instants:

Georges, lui, s'employait aux recherches d'espaces sonore, à savoir: la disposition adéquate de l'orchestre entre les murs de ce haut lieu architectural. Il déplaça les instruments à cordes hors des voûtes de la façade principale, essouffla les musiciens à la découverte de la place résonnante pour les trompettes du roi Richard II. Ces instruments sont d'ailleurs entrés dans la légende: on les nomme, en mise en scène théâtrale, les fameuses "trompettes d'Avignon". Il plaça les percussions sous les voûtes, depuis la pente d'accès au plateau, jusqu'au porche de la deuxième façade. Cette mise en scène générale, très novatrice, l'obligeait à une précision d'horloger pour la direction de l'orchestre. Nous, les comédiens, admirions la science du nouveau Régisseur Principal de la Musique, son calme d'homme du Nord au milieu des tempêtes qui s'abattaient sur notre caravelle.

Mais c'est aux répétitions de "La Mort de Danton" qu'il força le respect, l'admiration de tous. Sa tâche était ingrate: il devait composer des thèmes de raccords s'intégrant aux chants et musiques du XVIII^{ème} siècle. Aux premiers raccords, après concertation avec Jean Vilar et Jacob (un étonnant éclairagiste qui baigna les tréteaux de feux terribles et inventa en Avignon des nuits cauchemardesques), Georges enrichit les thèmes prévus par l'une de ses improvisations dont il avait le secret. A l'exception des instruments à cordes, il fit feu de tout l'orchestre, dans une symphonie-délire à base de cuivres et de percussions. La "danse du peuple", fortement scandée, nous éleva au delà même de cette guillotine qui étendait une gigantesque ombre portée sur la muraille. Cette musique... un hurlement à la Vie!

Des visions restent à jamais gravées dans l'esprit. En Avignon, par exemple, les comédiens se souviendront toujours d'un Delerue enflammé par son travail, contemplant, en larmes, Jean Vilar (Robespierre) jouant au violon "il pleut, il pleut, bergère". Déjà, les musiciens de l'opéra d'Avignon le tenaient pour un Maître.

La représentation de Shéhérazade remporta un formidable triomphe. La délicatesse du verbe poétique, les merveilles des inventions musicales, les charmes du Verger d'Urbain V, nous métamorphosaient, après les monstres furieux de Shakespeare et de Büchner que nous avions été, en de doux comédiens-mimes... Ceci grâce à la délicatesse de Jean Vilar et à la patience de

¹⁰ Idem.

Georges Delerue, qui reprit mille fois l'ouvrage, afin que nous harmonisions notre gestuel avec les thèmes musicaux.

A la clôture de la représentation, lors de l'annonce traditionnelle, le public acclama le nom de Darius Milhaud...¹¹

Il faut croire que Vilar fut impressionné par la prestation de Delerue, puisqu'il lui proposa dès la fin du Festival, et avec l'accord tacite de Milhaud... de succéder à son maître au poste de Régisseur Principal de la Musique. Une proposition qui, pour le jeune homme de 23 ans, tenait plutôt du conte de fées que de la réalité. Déjà, Delerue avait sympathisé lors de la Semaine d'Art avec plusieurs artistes: Michel Vitold, François Chaumette, Henri de Montherlant, André Gide. Après de riches discussions sous les arcades du Palais, ils avaient déjà convenu de se retrouver l'été suivant. Tout concordait.

J'ai eu une responsabilité énorme pour monter "La mort de Danton" de Buchner. Le jour de la première, j'ai eu la joie d'entendre Vilar dire à ses comédiens: "Heureusement que Delerue était là, parce que je ne sais pas ce que l'on aurait fait!" J'avais 23 ans, c'était un départ dans la vie sur les chapeaux de roue, qui m'a confronté à des personnalités formidables: François Chaumette, Robert Hirsch, Maurice Clavel, Sylvia Monfort, des peintres comme le nordiste Pignon. Avec mon modeste bagage culturel, c'était un pas dans l'Art Global de Darius Milhaud. J'ai alors rencontré Boris Vian, Beckett, Ionesco, Adamov; vivant dans un creuset artistique extraordinaire. Je n'ai jamais retrouvé cela par la suite.¹²

* *
*

Les frimas de la rentrée 1948 vont rapidement faire revenir le jeune Delerue à la réalité et à l'anonymat de ses années d'études à Paris. Le quotidien du Conservatoire, la cantine avec Hermantier, le piano-bar du quartier de l'Opéra, les bals du samedi soir. Le jeune homme lit beaucoup cette année-là, avec dans l'idée d'abandonner définitivement quelques complexes tenaces dus à une scolarité interrompue à 15 ans et à un manque de culture générale qui l'avait jusque-là condamné à un certain effacement. Et puis, le défi théâtral a été vaincu en Avignon... Désormais, il semble que la musique de scène s'ouvre à lui en tant qu'avenir professionnel durable. Milhaud semblait donc avoir vu juste.

En mai 1949 Delerue tente son troisième et dernier essai pour la Villa Médicis. A cette occasion, une cantate, "Génoveia", a été composée et présentée en public un mois auparavant, le 2 avril 1949, dans les jardins du Conservatoire de Roubaix. La partition de cette dernière sera présentée à l'éliminatoire du Prix de Rome. Concourent cette année-là entr'autres, lors de cette épreuve d'une durée de dix jours, des compositeurs tels que Pierre Cochereau, Roger Calmel, James Moreau, ou encore Marie-Georges Edouffade. Cinq seront finalement sélectionnés pour le mois de mise en loge au château de Fontainebleau, temps nécessaire à l'écriture de leurs oeuvres.

¹¹ Lettre de Raymond Hermantier à l'auteur, 15 juin 1993.

¹² *La Voix du Nord*, 9 juin 1987.

Un de ceux-ci, Pierre Villette, se souvient encore parfaitement de ce moment important dans sa vie de compositeur:

Je connaissais Georges de nom, nous nous croisions dans les couloirs, à la cantine, et bien sûr lors des examens et concours que nous passions ensemble. Je l'ai retrouvé au cours de l'année scolaire 1948-49, à l'occasion des réunions que notre maître Henri Busser tenait chez lui, depuis qu'il avait quitté le Conservatoire, puis en mai, lors du Concours d'Essai. Ayant été admis tous les deux, ainsi que Charles Chaynes, Adrienne Clostre, et Pierrick Houdy (en dehors de Georges, nous étions tous les quatre en classe de fugue chez Noël Gallon), nous rejoignâmes le château de Fontainebleau. Sur place, en dehors des heures consacrées à la composition de nos oeuvres respectives, nous avions la compagnie d'un gardien. Ce dernier avait pour mission de nous surveiller, lorsque -le public étant évacué- nous étions autorisés à nous promener dans le parc; ceci afin que nous n'aillions aucun contact avec l'extérieur (...)

Nous passâmes, tous les cinq, les cinq semaines de mise en loge dans une ambiance de vive amitié, d'où étaient exclus tous sentiments de jalousie ou de rivalité.¹³

Une fois les pièces composées, une présentation à huis clos doit avoir lieu à Paris, devant les membres de l'Institut. L'Académie était composée de différents collèges, dont la puissante section musique. Son influence était d'autant plus importante que la présidence du jury revenait cette année-là au compositeur et musicologue Henri Barraud, personnage central et respecté au sein du milieu musical de l'époque puisqu'il détenait, entr'autres fonctions, celle de directeur de la musique à la Radiodiffusion Française, principale plate-forme de lancement pour les jeunes compositeurs se destinant alors à la scène ou au théâtre radiodiffusé. Henri Barraud se souvient de ce Prix de Rome 1949, marqué par un coup de théâtre assez curieux:

Pour moi, Georges Delerue reste le jeune élève doué du Conservatoire qui échoua au Concours de Rome, en dépit du vote de la section musicale de l'Institut, qui était très rarement contré par les autres académies. C'est pourtant ce qui se passa ce jour-là, amenant la victoire à Adrienne Clostre. Cette jeune fille a fait par la suite une carrière très honorable, jalonnée de bonnes réussites, mais nous ne l'avions pas jugée prête à recevoir si rapidement un Prix de Rome, et à supplanter un candidat aussi doué que Delerue, en possession d'un métier, aussi, beaucoup plus sûr (...).

J'ai souvenir que Jean Rouch me prit à part après le vote en me demandant "pourquoi voulez-vous envoyer cette jeune fille à Rome?" Je lui répondis que c'était lui, ou tout du moins ses confrères, qui l'y envoyaient à la place de celui que nous avions choisi...

Enfin, ces petits aléas n'ont heureusement pas empêché Delerue de faire une brillante carrière par ailleurs.¹⁴

Il est à noter, dans le cadre de cette anecdote, que Georges Delerue n'a jamais été très attaché à tout ce qui se rapportait aux prix et aux récompenses. Aux côtés de son Premier Second Grand Prix de Rome 49, il n'a jamais jugé bon de mentionner les autres réussites de ces années d'études à Paris: Prix Fernand Halphen (1947), Prix de la Fondation Yvonne de Gouy d'Arsy

¹³ Lettre de Pierre Villette à l'auteur, 21 mars 1993.

¹⁴ Lettre d'Henri Barraud à l'auteur, 17 mars 1993.

(1948), Prix de la Fondation Lili Boulanger (1948), enfin, et de loin le plus important, le Premier Prix 1949 de composition musicale du C.N.S.M.P., couronnant ses trois années d'études passées à Paris, et lui ouvrant définitivement la voie de la musique.

* *
*

Le début de l'année 1949 est également bien rempli pour Jean Vilar, qui a patiemment concocté un troisième Festival avec la ferme intention de le hisser cette année aux côtés des grands rendez-vous français de l'Art Dramatique. Le Directeur des Arts & Lettres, M. Jaujard, sera du voyage pour en assurer en personne la présentation. Il faut dire que, sur place, l'antiparisianisme primaire est habilement entretenu par certains dans le but d'évincer un Jean Vilar qui commence à faire de l'ombre à la municipalité. Matisse, Picasso, Le Corbusier et Dufy sont couverts de tombereaux d'injures en exposant à nouveau dans la chapelle du Palais, se joignant à un mouvement artistique de réaction qui manifeste cette année-là, sous l'égide de la Société d'Art Mural, le "droit à la décoration d'édifices monumentaux" (sic). Car en Avignon, on a la mémoire tenace: l'affaire de La mort de Danton ressort ainsi à quelques jours du lever de rideau, permettant aux nostalgiques locaux de crier leur émoi pour avoir vu, l'an passé, la Cour d'Honneur odieusement profanée par l'ombre d'une guillotine!

Finalement, le festival s'ouvre sous une chaleur caniculaire le 19 juillet, avec une rotation des pièces en alternance, ceci afin de permettre au touriste de passage d'assister à tous les spectacles en quelques jours. Les musiques de Georges Delerue accompagnent cette année-là en Avignon deux "anciens" et deux "modernes": *Le Cid* et *La tragédie du roi Richard II*, pièces jouées dans la Cour d'Honneur; tandis que l'on réserve le Verger d'Urbain V à l'*Oedipe* de Gide et à *Pasiphaé* d'Henri de Montherlant, les lieux se prêtant à des pièces plus intimes, voire à des créations contemporaines.

Le Cid, à qui certains reprochent le caractère trop "scolaire", est en ligne de mire, et une certaine tension règne à son sujet sur le Palais des Papes. On craint surtout le "déjà vu". Le plateau est identique à celui de la saison précédente, avec ses ailes latérales en légère pente. Six étendards aux couleurs de la Castille sont hissés de part et d'autre de la scène et sur la muraille. L'orchestre de Delerue a été épuré des cordes pour laisser la place belle aux cuivres et aux chœurs, des chœurs que l'on retrouve également dans sa musique composée pour *Pasiphaé* de Montherlant.

Bref, à l'issue de la première du *Cid*, c'est la stupéfaction: l'unanimité de la presse est rare pour saluer la renaissance d'un texte en alexandrins de 1636 ayant si bien résisté au temps. Beaucoup insistent sur le souci du détail, de la rigueur historique de la mise en scène de Vilar, des costumes de Pignon, de la musique de Delerue... On lit un peu partout des formules volontiers rapides, du genre "Avignon, pour le *Cid*, a eu les yeux de Chimène"... Le 23 juillet, avec la reprise de *Richard II*, la troupe de Vilar retrouve la même unanimité, y compris celle, très

sélective de Jacques Lamarchand, célèbre critique de Combat. Le Festival d'Avignon a enfin pris son rythme de croisière.

* *
*

Dans le même temps, le vent n'a pas été très favorable pour Raymond Hermantier, le comédien ami de Georges Delerue. En effet, étudiant au Conservatoire, il dirigeait déjà depuis 1947 sa propre compagnie théâtrale, son nom apparaissant fréquemment sur les affiches des théâtres de la capitale, mais plus grave, en Avignon, dans la distribution des pièces de Vilar. Funeste audace, car les règlements du Conservatoire sont stricts, interdisant quelque activité professionnelle que ce soit en dehors des murs de l'institution. Il en est donc mis à la porte fin 1948. Depuis, il peaufine entre deux spectacles parisiens les plans du vaste projet scénique dont il rêve depuis des années: renouer avec la tradition d'un véritable théâtre populaire ouvert aux sans-grade, aux petits de la culture, aux exclus du théâtre purement mercantile. Pour l'instant, le problème d'un lieu suffisamment important semble se poser, retardant plus ou moins la réalisation effective du projet. Malgré cela, de grands noms de la littérature l'assistent, touchés par son talent, avec en premier plan René Barjavel, qui dira par exemple: "*J'ai emmené l'autre soir au théâtre St Georges, mon fils âgé de dix ans. Car je voulais qu'il se souvint, quand il aura atteint l'âge d'homme, d'avoir assisté à l'un des premiers spectacles d'Hermantier.*"

La Compagnie Hermantier est composée de comédiens, amis de conservatoire ou non, acteurs anciennement engagés par Vilar. On y croise régulièrement Jean Deschamps, Sylvia Monfort, Muriel Chaney, Jacques Lalande, Maurice Clavel. Georges Delerue fait partie de l'équipe. Compositeur attiré de la Compagnie, il s'est laissé convaincre par l'enthousiasme d'Hermantier et le suit désormais dans le projet alors complètement fou d'un gigantesque festival de théâtre en plein air, projet n'existant à ce moment-là, pour être honnête, que sur le papier... Il faut dire que fleurissent un peu partout à l'époque ces oeuvres inclassables que l'on nommait alors "théâtre musical": pas vraiment de l'opéra, pas tout à fait du théâtre, mais une sorte de spectacle total où l'oeil écoutait ce que l'oreille ne pouvait voir. Les compositeurs trouvaient par ce biais un moyen d'expression assez intéressant, à la croisée de la musique de concert et de la musique de scène. En février 1950, la Compagnie Hermantier donne au théâtre du Vieux-Colombier *A chacun selon sa faim* de Jean Mogin. Le metteur en scène complète ceci:

Le succès de Si je vis me fit renvoyer du Conservatoire, mais attira l'attention de Charles Dullin. Le Maître suivit nos travaux après le concours des Jeunes Compagnies (1949) et obtint que les Beaux-Arts confient à la notre la création de A chacun selon sa faim, de l'écrivain wallon Jean Mogin. La pièce bénéficiait d'un budget de 1.200.000 Fr. de l'époque, dont 800.000 furent consacrés à la location, pour vingt représentations, du théâtre du Vieux Colombier. La pièce raconte l'histoire d'une religieuse en lutte contre son évêché. Les villageois, manipulés par le clergé, l'accusent de tous les maux, et finissent, incontrôlés, par incendier le couvent. Dans les bras de la mort, Maria leur pardonnera.

Le public était en état de grâce dès le début de la représentation. "Une musique descendue du ciel" -pour reprendre l'expression de Charles Vildrac- flottait au dessus du public,

*soutenant l'action dramatique, la ponctuant, la précédant, s'harmonisant enfin parfaitement à la représentation. Nous avons loué, chez Mustel, un orgue-harmonium. S'inspirant de la philosophie de l'oeuvre, du jeu des comédiens et du rythme de la mise en scène, Georges Delerue improvisait à chaque représentation de nouveaux motifs. Outre les thèmes mystiques, à l'orgue, il inventa un orage, ainsi composé: une tôle de l'antique tradition (que Muriel Chaney -déchirante Maria- secouait vigoureusement entre les stances de l'orgue), des haricots secs déversés le long d'un tube en carton, et l'orgue-harmonium. Ce n'était pas un vacarme, c'était une terrible symphonie, que soutenaient les éclairs, réalisés à l'aide de flashes-photo. A tel point que nos ouvreuses devaient rassurer, en matinée, certains spectateurs, convaincus que l'orage foudroyait le Vieux-Co!*¹⁵

On sait que les représentations obtinrent un grand succès: des vingt soirées initialement prévues au théâtre du Vieux Colombier, on passa à 90 représentations, 30 autres furent données au théâtre de l'Humour, enfin plus de 350 en Europe, ponctuées par une production télévisée en Belgique.

Début juillet, la rotation de cette pièce doit être interrompue pour permettre le départ de la Compagnie à Nîmes. En effet, après consultation avec Jean Vilar, Raymond Hermantier vient de répondre favorablement à une délégation de la municipalité provençale qui le sollicitait pour réaliser différents spectacles sur les lieux romains. Le problème du choix d'un site ayant jusque là retardé le projet, cette proposition inattendue s'avère être pour Hermantier une excellente occasion de pouvoir recréer le théâtre antique dont il rêvait tant. Vilar, qui s'assure au préalable que les dates n'interféreront pas avec Avignon (du 11 au 25 juillet), n'y voit aucun inconvénient, mais met toutefois en garde son ancien acteur contre un échec évident. A Paris, Serreau, Barrault, et quelques autres ténors de la mise en scène crient laconiquement "au fou!".

Le budget est en effet très modeste, mais surtout rares ont été les expériences similaires - et rentables- tentant de marier architecture, théâtre et musique. Qu'importe! Hermantier, persuadé que le succès d'un théâtre populaire ne dépend pas seulement de la ligne "recettes" de son budget, propose pour ce qui allait devenir le 1er Festival de Nîmes:

- Aux Arènes: *Jules César* de Shakespeare (revu et corrigé dans l'adaptation de l'écrivain nîmois Jean-François Reille). Sylvia Monfort et Jean Deschamps seront les principaux porte-voix de Shakespeare.

- Au temple de Diane : *Les Mouches* de Jean-Paul Sartre et la célèbre tragédie de Racine *Andromaque*, dans laquelle François Chaumette tiendra le rôle d'Oreste et Muriel Chaney celui d'Electre.

Les Arènes forment un ovale de 101 m sur 133 et 21 de hauteur, bordé de 60 arches en bas et 60 au premier étage. Pour le théâtre, c'est une immense salle de spectacle, un lieu unique pour l'invitation à rêver. La légende veut que les Arènes préservent leurs secrets: ceux qui permettent aux hommes d'élever leurs esprits à leur harmonieuse grandeur. Mais dès qu'elles sentent palpiter le talent, elles se livrent avec la grâce de Cléopâtre. Hermantier, quant à la mise

¹⁵ Lettre de Raymond Hermantier à l'auteur, 27 juin 1993.

en musique, compte jouer sur le magique et l'émotion qui se dégagent des lieux. Au Temple de Diane où est donnée l'oeuvre de Sartre, Georges Delerue s'est reconverti en homme-orchestre: compositeur, chef, batteur principal. La partition a notamment pour mission de renforcer l'émotion contenue dans le geste où Zeus magnifie l'homme au regard d'Oreste. Le musicien crée avec les cordes -utilisant toutes les possibilités de leur jeu physique et expressif- le thème principal de la pièce, symbolisant les raids des mouches, leurs agressions, et la souffrance des gens d'Argos.

Aux Arènes, la mise en scène de Jules César frise la démesure. Point de spectacle frontal scène/public. Hermantier utilise la totalité des lieux, du plus haut des gradins au dispositif scénique occupant le quart de la piste. Il faut que le spectateur se sente entouré par la pièce, envahi par la musique. Delerue a composé la partition entre les représentations de A chacun selon sa faim, dans un temps imparti on ne peut plus limité, et alors qu'il contribuait parallèlement à la création du célèbre Bolivar, aux côtés de son ancien maître Darius Milhaud. Il a suivi, pour cette partition, toutes les répétitions des comédiens, alors reclus dans un étroit corridor du Vieux Colombier. La réussite de la musique doit en grande partie reposer sur le synchronisme musique/mouvements, car on prévoit que la démesure des lieux ne permettra pas forcément au spectateur de lire les émotions contenues sur les visages. Delerue note tout: indications concernant les gestuels, l'orientation des regards... Mais arrivé à Nîmes, à l'ouverture du festival, une terrible surprise l'attendait: l'orchestre municipal sur lequel la compagnie comptait fait soudain faux bond:

J'ai sauté dans le premier train pour Marseille. J'ai réuni là-bas quelques musiciens. En deux heures, nous avons enregistré la musique. J'ai repris le train, mes disques sous le bras . Et ici, aux Arènes, j'ai passé la nuit à effectuer la synchronisation ... Tout ceci pour que cinq minutes avant le début de la représentation, mon ampli rende honteusement l'âme...

Une anecdote qui illustre bien, à sa façon, ce que furent pour Delerue les "années galère". Années de joies et d'expériences. Années que le musicien n'oubliera jamais... Par un moyen de fortune, on parvient quand même à établir un système de sonorisation. Le résultat semble, a priori, avoir été concluant pour le directeur de la Compagnie:

A cette composition alternant la barbarie, la violence et la grandeur, s'ajoutait la poésie due à la mélodie d'une harpe dans la nuit. Georges composa le chant des soldats romains du camp de Brutus à la veille de la bataille de Philippes, à bouches fermées, avec, en son lointain, crescendo ,un rythme sourd. Pour la mise en scène, grâce à cette musique efficace sortant du vieux débat "musique soulignante/musique contrepoint", les soldats se métamorphosaient déjà, avant la bataille, en autant de crucifiés. Puis, venant de l'attique du Toril, donc tombant de la voûte étoilé, le thème de César, illustrant la vision de l'impératrice triomphant, comme surgit d'une étoile...¹⁶

Ce spectacle employant 25 acteurs, 150 figurants, 200 costumes, draina pas moins de 10.000 spectateurs lors de la première, grâce aussi à un prix d'entrée étonnamment bas, compensé largement par le gigantisme des lieux. Le projet fou de recréer en France un théâtre de masse et

¹⁶ Lettre de Raymond Hermantier à l'auteur, 27 juin 1993.

de qualité mariant les principaux arts de la scène venait d'être atteint. Témoignage Chrétien titrait à l'issue de la première de Jules César: "A Nîmes, le 6 juillet, le général Hermantier a gagné une bataille qui pourrait bien être décisive. Non seulement pour lui, mais pour l'avenir du théâtre français."

En Avignon, dans le même temps, où l'on suit de très près les retombées du festival de Nîmes, on est beaucoup plus prudent. D'autant que de nombreux acteurs embauchés par Hermantier sont, comme lui, des transfuges de chez Vilar... La critique oppose volontiers les deux hommes, même si leur conception du théâtre n'est peut-être pas si différente: "*Entre la fougue irrésistible du jeune sanglier qui fonce sur l'obstacle, l'emporte dans un mouvement de rage grandiose, et le calcul du trop intelligent Jean Vilar, quelle commune mesure?*". On voit surtout en Vilar le chantre du jeu intérieur de l'acteur, alors qu'Hermantier s'approprie l'espace pour allier plaisir et culture du spectateur. Est-ce au fond si différent? Toujours est il que le public, lui, décide de revenir en masse à Nîmes la saison suivante.

Ce premier festival de Nîmes fut la rampe de lancement de la compagnie Hermantier, dont le nom dépassa en peu de temps les frontières françaises. Malraux ou Mauriac s'en firent l'écho, affirmant y avoir trouvé le théâtre de demain. Delerue, enfin, devint un nom dont on commençait à parler dans les arrières-scènes des théâtres parisiens.

De retour à Paris, Georges Delerue et Jean Vilar décident de se séparer, ce dernier privilégiant désormais la présence d'un musicien attaché en permanence à ses mises en scène, d'autant que son nom circule pour prendre la direction du TNP à Chaillot, ce qui sera effectif moins d'un an plus tard. Il semblerait aussi, en cherchant du côté des raisons de cette brouille, que la contribution de Delerue au succès du festival de Nîmes ne lui ait pas été si favorable que cela en Avignon, où tout est mis en oeuvre pour que l'entreprise se place, au fil des étés, parmi les premiers rendez-vous provinciaux de l'art dramatique. Il n'empêche que les "années Avignon" resteront toujours dans le coeur du musicien attachées à une somme de souvenirs exceptionnels, avec bien sûr, au centre, le souvenir de la personnalité de Jean Vilar:

*Avignon a été une aventure merveilleuse et le départ de ma carrière. Jean Vilar était un homme supérieurement intelligent, très exigeant, très dur, un petit mou mégalomane comme beaucoup de metteurs en scène, très désireux d'une grande pureté. Il avait une grande exigence de son métier. Je n'ai jamais eu l'occasion par la suite de travailler dans des conditions aussi intenses au théâtre. C'était un homme remarquable.*¹⁷

* *
*

¹⁷ *La Voix du Nord*, 9 juin 1987.

III

Théâtre, opéra: le spectacle continue

En 1951, après le 1er festival de Nîmes, la Compagnie Hermantier se retrouve à Paris, sans théâtre, mais avec une subvention de 500.000 Francs, soit 10 jours de location du Vieux Colombier, et un commanditaire, François De Ribon. Privé des rémunérations du festival d'Avignon, l'année 1951 est difficile pour Delerue. Pratiquement aucun travail scénique hormis la reprise au Vieux Colombier des Mouches de Sartre, par la Compagnie Hermantier. Encore que cette reprise sera un demi-échec. Delerue dirigeait une petite formation de six musiciens dont trois tambourinaires africains. Mais cela coûtait cher... Outre l'importance de la distribution, malgré les recettes de la salle de 330 places, il fut impossible à la Compagnie de couvrir les frais. Raymond Hermantier nous confie qu'à ce moment-là, Delerue, gêné aussi par ses propres problèmes financiers, abandonna son cachet de chef d'orchestre...

Après l'échec de la reprise des Mouches, la Compagnie monte Princes du sang de Jean-François Noël, une oeuvre retraçant la lutte du cardinal de Richelieu contre les grands du Royaume, la conjuration du Duc de Montmorency et les complots de Gaston d'Orléans. Une oeuvre qui permet à Delerue de composer une musique baroque entre pavaues et danses de cour. La pièce est bien accueillie en tournée, surtout au Grand Théâtre de Nîmes où les spectateurs font une ovation à Jean Deschamps, Muriel Chaney et Jean Arrieu. Ces mêmes nîmois profitent d'ailleurs de la venue d'Hermantier pour traduire leur impatience auprès du metteur en scène: "*Il faudra bien se décider à créer ici, aux Arènes, un opéra à la française. Votre Delerue, il a l'inspiration; vous, vous avez les arènes...*" Hélas, le second festival n'a pas lieu comme prévu, l'été 51. Dans l'année, une campagne habilement orchestrée contre Hermantier, blessant son honneur d'homme de théâtre, se soldera finalement par sa démission. En vérité, les ficelles, dans l'ombre, ont été tirées de beaucoup plus haut.

En 1952, Hermantier reprend à Paris le petit Théâtre de l'Humour : un plateau de 49 m². Du sol au cintre: 7 mètres! Dans la foulée, la Compagnie se lance un défi: monter la *Marie Stuart* de Frédéric Schiller, une oeuvre à l'époque totalement méconnue, voire inconnue. Les représentations connaissent un grand succès: prévue pour 20 soirées, la pièce atteint finalement la 100ème, où elle est reprise au Théâtre du Vieux-Colombier.

Le metteur en scène Jean-Marie Serreau, venu aux représentations, est frappé par l'originalité de la mise en musique Delerue. Serreau, l'un des seuls à monter alors les pièces d'Ionesco, semble convaincu d'avoir trouvé -enfin- un musicien possédant une écriture contemporaine qui ne provoque pas gratuitement le public. Car il faut en effet préciser qu'en cette époque de découverte du sérialisme, quelques voix s'élevaient pour changer radicalement la couleur musicale de l'art dramatique français. Or, certains metteurs en scène restaient convaincus que le sérialisme, bien qu'adapté à certaines pièces, ne servait pas forcément les autres, contribuant à un éclatement verbe/musique qui donnait finalement au texte une couleur avant-

gardiste pas forcément recherchée par leurs auteurs. A la fin d'une représentation, Serreau propose donc à Delerue de signer la musique de son prochain spectacle. Ainsi, le compositeur se retrouve, fin 1952, à travailler à la fois au Théâtre de l'Humour, rive droite, et au Théâtre de Babylone, rive gauche.

Or, le Théâtre de Babylone était un lieu fort prisé par le "tout Paris" artistique et littéraire. Au sortir d'un spectacle, Delerue y croise un jour un grand personnage, âgé d'une trentaine d'années, un certain Boris Vian. Aussi étonnant que cela puisse paraître (Vian traîne encore une sulfureuse réputation de pamphlétaire), la rencontre de Delerue avec ce dernier sera à l'origine d'une des oeuvres les plus abouties du compositeur, l'opéra *Le chevalier de Neige*.

Vian est né en 1928 à Ville d'Avray. Famille de la petite bourgeoisie, enfance dorée et insouciant. En 1940 il est étudiant de Centrale, qu'il quitte en 1942, un diplôme d'ingénieur en poche, pour aller travailler à l'AFNOR. Les normes ne lui plaisant pas, il n'y restera pas longtemps: "*En 1943, je gagnais 3600 Francs par mois. Comme les ingénieurs sont mal payés, j'ai fait de la trompinette*". Vian fonde alors son orchestre de jazz avec Claude Abadie, n'hésitant pas, la nuit, à s'aventurer dans des chorus audacieux pour son état de santé. En 1946, chroniqueur à "*Jazz Hot*", Vian est publié par Gaston Gallimard sur les recommandations de Raymond Queneau, secrétaire général de l'éditeur. Le second roman de Vian, *l'Ecume des Jours* (1947) concourt pour le Prix de la Pléiade, mais au dernier moment, ne parvient à emporter le prestigieux trophée de la N.R.F. L'auteur se brouille alors avec ses éditeurs, devient le dieu des ados de Saint Germain, et publie, sous le nom d'emprunt de Vernon Sullivan, le fameux pamphlet *J'irai cracher sur vos tombes*, qui dépassera très rapidement les 100.000 exemplaires vendus.

Pourtant, malgré les apparences, son à-plomb extraordinaire, et le continuel suffrage des jeunes, Vian commence à lasser. Le déclin du poète est commandité par ses détracteurs, Malraux en tête, qui voit curieusement en lui un "dangereux anticlérical". Malgré le succès de *J'irai cracher sur vos tombes*, la NRF refuse le manuscrit de *L'Automne à Pékin* (1947). Dès lors Vian enchaîne les traductions afin d'assurer le quotidien. Querelles, procès... On ne diffuse pas *l'Herbe rouge* en 1950, et en 1953 c'est au tour *l'Arrache coeur* de rester au placard.

La collaboration Vian/Delerue débute cette année-là. L'auteur n'est pas au mieux de sa popularité. Pour lui, l'amitié du musicien sera une bouffée d'air frais dans les tourments de sa vie d'alors. Conscient des nuages qui s'amoncellent, il compte bientôt cesser toute activité littéraire pour se reconvertir dans la musique. Vian propose alors au compositeur un vaste projet: monter un opéra liant livret historique et mise en scène contemporaine. Le roubaisien, stupéfait, demande quelques éclaircissements. Il faut croire que Vian le convainc de ses capacités dramatiques, puisque les deux hommes se mettent au travail dans la foulée. Il s'agit concrètement d'une adaptation scénique de la légende de Lancelot du Lac et de l'amour qui le lie avec la femme du roi Arthur, son souverain. Hélas, le manque de crédits, le peu de confiance des producteurs au vu de cette initiative, contraindront assez vite les deux hommes à se rabattre sur une simple adaptation théâtrale. Elle sera donnée à Caen durant l'été 1953.

Une autre rencontre sera liée à ce projet d'opéra: celle avec Michel Polac. Autodidacte, Michel Polac s'essaye à la radio depuis l'âge de seize ans dans le cadre du Club d'essai. Passionné de théâtre, il propose en 1951 une série intitulée "*Entrée des Auteurs*" consacrant sa

première à un dramaturge alors inconnu, Samuel Beckett. La même année, il crée avec François-Régis Bastide ce qui allait devenir l'une des plus fameuses réussites de la radiodiffusion française, l'émission "le Masque et la Plume". Auteur de plusieurs pièces jamais représentées, il se lie également avec Georges Delerue qui assure à la radio l'illustration musicale de son émission théâtrale. Ayant suivi de près la première expérience scénique de Vian, Michel Polac propose à son tour à Georges Delerue, en 1953, un projet moins ambitieux mais tout aussi solide: la création d'un opéra de chambre radiodiffusé:

J'ai connu Delerue au Club d'essai, grâce à France-Yvonne Bril. Il collaborait à la direction musicale des premiers Masque et la Plume. France-Yvonne nous a commandé cet opéra moderne, Ariane, dont l'action se passe entièrement au téléphone. Créé en 1954 à la radio pour le Prix Italia, il fut donné en version concert seulement à la salle Gaveau, puis à la R.T.B à Bruxelles, en public. Nous nous sommes beaucoup vus entre 1953 et 1956. Puis, je suis parti de Paris, lui est devenu compositeur pour le cinéma, ce qui m'intéressait un peu moins car je suivais plutôt son travail pour le théâtre, au T.N.P. notamment. Je me souviens que Georges admirait beaucoup son maître Darius Milhaud, et nous sommes allé, en cette année 53, lui présenter la partition d'Ariane chez lui.

Mais d' Ariane, je dirai que c'était plutôt un exercice, une pochade de jeunesse. Et j'avoue avoir écrit le livret en pensant à de la musique concrète... J'avais quelques idées de mise en scène avec des faisceaux de fils nylon (une presque nouveauté en ce temps-là!) dans lesquels aurait joué la lumière sur fond de rideaux noirs. Je me souviens que nous avons failli reprendre ce projet à Puteaux, dans les années 1975-80 ¹⁸.

* *
*

Durant ces trois années, à Nîmes, les esprits ont fini par s'apaiser. Sous l'impulsion d'un notable local, le Dr Jean Grimaud (un aficionado de la fêria auteur de phrases-choc du genre "*la corrida de l'Art Dramatique des Arènes de Nîmes a droit de renaissance!*"), on a rebâti au fil des saisons les bases d'un nouveau rendez-vous théâtral.

En juillet 1955, Georges Delerue accompagné des acteurs et techniciens de la Compagnie prend donc le train pour Nîmes où se tiendra, sous un soleil de plomb, le second Festival d'Art Dramatique, cinq ans après les échos de la première édition. Hermantier, à nouveau sollicité, propose en réunion extraordinaire du conseil municipal le manuscrit de *La tragédie des Albigeois* de Maurice Clavel et Jacques Panigel (qui rend aussitôt la séance houleuse), *Coriolan* de Shakespeare (adapté par l'écrivain nîmois J-F.Reille), enfin, la reprise de *Jules César* (dans une adaptation du même écrivain). Ces pièces étant prévues aux Arènes, on suggère au Temple de Diane *La fille à la fontaine* de Jean Mogin. Après six heures de discussions fort mouvementées, le projet est finalement adopté à l'unanimité. Mieux: les protagonistes locaux, réunis peu après sous les arcades autour du traditionnel verre de pastis, ont vite oublié leurs querelles pour tirer

¹⁸ Lettre de Michel Polac à l'auteur, 14 février 1993.

désormais des plans sur la comète: grâce au conséquent budget qui vient d'être alloué au festival, on ne pense plus qu' à rivaliser avec Avignon!

Les rêves tenteront d'être refroidis. Des coulisses des théâtres parisiens, les critiques jugent *La Tragédie des Albigeois* "inmontable". On va jusqu'à parler de "western pour évêque" (dixit Jean-Louis Barrault). Bref, la polémique est en marche, si bien que dans les semaines qui suivent, lettres mesquines et articles railleurs vont fleurir un peu partout dans la région, notamment dans les journaux de la cité des Papes qui voit d'un assez mauvais oeil la renaissance d'un festival nîmois que l'on croyait enterré à tout jamais. Il faut dire que Mr Jaujard a tellement impliqué le Secrétariat d'Etat aux Beaux-Arts en Avignon, qu'une ombre à son tableau serait assez fâcheuse. Politiquement parlant, bien sûr...

Pourtant, certaines craintes semblent être justifiées car à Nîmes, Hermantier et la municipalité ont déballé le grand jeu: En ce mois de vacances, 40 acteurs sont descendus de Paris, Jean-Deschamps et Jean-Louis Trintignant en tête, on a recruté 50 acteurs régionaux des troupes d'Education Populaire de l'U.F.O.L.E.A. et 30 élèves des cours de danse locaux. 120 autres participants, tous volontaires, venus de Toulouse, Béziers, Montpellier, Lunel, et qui campent dans les clairières des bourgs voisins, consacrent leur temps libre aux répétitions. Enfin, Hermantier est parti sur la base aérienne voisine "chercher ses trouffions". Les "trouffions" d'Hermantier, ce sont 150 aviateurs qui tiendront des rôles de figuration dans Jules César...

Aux Arènes, en cet été 55, le soleil de juillet est à son zénith et les places alentours sont comme frappées de torpeur par la chaleur étouffante qui domine les après-midi. Au dehors, les travaux des moisson ne peuvent attendre. Derrière les vignes, dans les vastes champs jaunis, on aperçoit les gerbes de blé monter dans les charrettes. Sur le sable des Arènes, la poussière vole, les corps s'entrechoquent aux cris de Shakespeare, les visages ruissellent... La ville est envahie d'une kyrielle de talents: outre Jean Deschamps (Raymond de Toulouse) et Jean-Louis Trintignant (Trencavel), on peut croiser dans les ruelles ou sous les arcades Jean-Pierre Duclos (Jean d'Angleterre), Raphaël Patorni (Arnaud Amalic), Jean Amadou (Simon de Montfort), Jean Mauvais, Stéphane Audran, Maurice Pialat, Pierre Prevost, Muriel Chaney, Gérard Blain...

Delerue a beaucoup travaillé sur les pièces qui seront jouées. Accoutumé depuis quelques temps aux réalisations des son et lumières, il pense pouvoir exploiter au maximum la stéréophonie, technique qu'il affectionne désormais tout particulièrement. D'ailleurs, José Bernhart est du voyage. Dépositaire du brevet de la "stéréo", il assiste régulièrement Delerue dans les grandes mises en scène musicales en plein air. La piste des Arènes s'est métamorphosée en "théâtrorama" comportant, au centre, un podium circulaire à trois niveaux où seront symbolisées les scènes d'intensité. Delerue place ses dispositifs de sonorisation en tenant compte de cette nouvelle mise en scène de l'ouvrage dramatique. En ce qui concerne la reprise de Jules César, la partition n'a pas été beaucoup remaniée: un contrepoint douteux par-ci, un dédoublement de percussions par-là; la troupe cherchant surtout à retrouver l'esprit de 1950.

C'est plutôt la musique des *Albigeois* qui a demandé le plus de recherches. Ouvrage faisant intervenir les principaux instruments traditionnels du Languedoc-Roussillon, cette musique d' 1h50 -une durée exceptionnelle au théâtre- illustre le drame des Cathares retranchés par Simon de Monfort dans leur retraite de Montségur. Un hymne au courage du peuple

exterminé pour avoir défendu sa liberté de gouvernement et de croyance. On frise la mise en scène d'un opéra. Outre les instruments occitans, Delerue a réuni 120 exécutants: un orchestre symphonique, plusieurs orgues, un chœur de maîtrise doublé d'un chœur des participants... Bref, à l'issue de la première, si le public est encore sous le coup de la longueur inhabituelle de l'ouvrage, on salue de toutes parts l'événement musical de l'été. Yves Florenne, célèbre envoyé spécial du *Monde*, s'enthousiasme jusqu'à écrire: "*La musique de Delerue n'est point un ornement, mais partie nécessaire de l'ensemble. C'est l'une de plus riches partitions qui aient été écrites pour la scène ces dernières années*" .

L'année d'après, en juillet 1956, le III^{ème} festival de Nîmes sera vu pour beaucoup comme l'apogée du style Hermantier, dans des mises en scène déléguant une place toujours grandissante à l'impact dramatique de la musique. La démarche pour un nouveau théâtre populaire semble trouver sa symbiose artistique entre opéra et théâtre antique. D'ailleurs, à quelques heures du lever de rideau sort à Paris, sous la forme d'une lettre ouverte, un manifeste d'Hermantier en faveur de ce type de spectacle:

"Pour moi, le théâtre doit être de grand spectacle, la déclamation doit s'y mêler à la musique, au chant, à la pantomime. Bref, ce doit être un "théâtre total". Cette idée ne m'est pas personnelle. Je ne fais que suivre la leçon du grand maître Copeau. Mais je vous le dit, si nous voulons drainer le grand public, il nous faut lui donner de grands spectacles de mouvement mis au service de grands textes..."

Le 5 juillet, la Compagnie donne ainsi une reprise des *Albigeois*, raccourcie de vingt bonnes minutes et éclairée aux chandelles. Mais le public venu en masse à Nîmes a surtout fait le déplacement pour les représentations du Faust de Goethe, qui seront données aux Arènes les 7, 10 et 11 juillet. Georges Delerue et José Bernhart préparent un dispositif de sonorisation unique: de part et d'autre du plateau, 8 conques Elipson retransmettront les sons captés par vingt concentrateurs sonores répartis dans les Arènes. Les sons ainsi captés seront mixés dans un mélangeur vingt voies, correspondant aux vingt micros. La musique de scène sera retransmise en stéréophonie par quatre boîtes de haut-parleurs placées de part et d'autre du public.

Le dispositif instrumental est moins imposant que l'année passée, le compositeur utilisant cette fois les ressources d'un orchestre symphonique traditionnel rompu à toutes les exigences de la musique de scène. Les Chœurs St Eustache de Paris, qui sont du déplacement, joueront en alternance.

Après les Faust de Berlioz (1846), de Schumann (1853), de Liszt (1854) ou de Gounod (1859), le poids de la tradition pèse sur les épaules de tout compositeur s'attaquant au chef-d'œuvre de Goethe. Il semble pourtant que la tragédie de Faust, par l'ampleur philosophique qu'elle véhicule, pourrait convenir à une approche musicale contemporaine. Pour Delerue, une musique audacieuse tirant son essence des richesses de la polytonalité est à même de traduire le caractère torturé du personnage, de préciser sa condition écartelée entre bien et mal, choix qui constitue finalement le fondement de toute morale, de toute métaphysique. Une expérience musicale qui semble intéressante à retranscrire et sur laquelle le compositeur travaillera durant plus de six mois. A l'issue de la première, le 7 juillet 1956, la critique s'enflamme littéralement, et il convient de s'en limiter ici aux échos les plus probants:

"Les spectateurs ont remarquablement compris les intentions de l'oeuvre qu'ils ont acclamé. La partition de Georges Delerue contribuait à cette réussite" (L'AURORE)

"La musique de scène de Georges Delerue est bien adaptée au mouvement dramatique, en parfait synchronisme avec les articulations de la réalisation" (MIDI LIBRE)

"La musique de scène de Georges Delerue a les qualités de variétés et d'intelligence auxquelles nous a habitué ce compositeur. Elle contribue au succès de cette attachante représentation" (LE FIGARO LITTERAIRE)

"Il faut louer cette maîtrise dans le maniement des foules, la composition des tableaux, les inventions des éclairages, et la musique de Georges Delerue, tumultueuse, lyrique, emplie de philosophie et de rêverie germanique" (LES NOUVELLES LITTERAIRES)

"La réalisation de Raymond Hermantier, soutenue par la richesse de l'admirable partition de Georges Delerue, élève l'oeuvre au sommet. La Taverne, la Kermesse, les sorciers du Broken et la Nuit de Walpurgis ruinent tous les ballets du Palais-Garnier" (LA DEPECHE DU MIDI)

Or, la nouvelle de cette réussite intéresse à juste titre, à plusieurs centaines de km de là, le directeur du Grand Théâtre de Nancy. Ayant suivi également le premier essai dramatique de Vian, et par ailleurs convaincu du talent de Delerue, Marcel Lamy propose au poète de Saint Germain de réaliser enfin son projet d'opéra de 1953.

L'enthousiasme est à son comble, si bien que Vian se met au travail dès le retour de Delerue, fin juillet. Le poète de St-Germain, emporté par la verve littéraire, transforme le texte du *Chevalier de Neige* en livret d'opéra, en moins de trois semaines... Un tour de force. Sur place, Marcel Lamy, après avoir réussi à hisser la scène de Nancy au premier rang des théâtres lyriques français, est en rupture avec la municipalité pour des questions budgétaires. Préférant se retirer, cet opéra sera son dernier spectacle à Nancy. Pour une dernière soirée en Lorraine, un point d'orgue serait idéal, histoire aussi de tendre une perche aux élus locaux récalcitrants. Lamy s'investit tout naturellement à fond dans l'aventure: il assurera personnellement production et mise en scène.

Reçue par la commission qui préside aux décisions de la Réunion des Théâtres Lyriques de Province, le dossier bénéficie d'une importante subvention due au nouveau statut imaginé par le Directeur Général des Arts & Lettres. Le système de répartition en vigueur visait un double objectif: d'une part contrer l'avarice malade du ministère des Finances, d'autre part encourager la création musicale contemporaine en la faisant bénéficier, dans le cadre de la décentralisation théâtrale, des nouvelles structures des Centres Dramatiques Régionaux. Cela permet de faire appel pour l'événement aux meilleurs acteurs lyriques du moment. Noël Arnaud se souvient parfaitement des préparatifs de cet opéra:

Le ténor Jacques Lucionni, fils de l'illustre José, à l'âge de Lancelot; Jeanne Rhodes, mezzo, possède toute la séduction de la fée Morganne (...). La reine Guenièvre prendra les traits

et la voix sensible de la soprano dramatique Andrée Esposito; la soprano lyrique Monique de Pondeau sera la tendre Passerole; les trois barytons, Jean-Pierre Laffage dans le rôle de Gauvain, Jacques Loreau dans celui du chef des baladins, Jean-Christophe Benoît qui incarnera le traître Mordret, parachèveront une distribution que dominera, sans jamais l'écraser, la basse puissante, la silhouette imposante et le jeu très sûr de Xavier Despraz, le roi Arthur.

Quatre heures, trois actes, vingt-quatre tableaux, tel est le programme. L'atelier des décors de Nancy construit un dispositif scénique qui permet les changements instantanés. Ferru de l'enseignement de Caen, Boris déclare: «A mon sens le lyrique a le pouvoir de transformer le spectateur comme seul le cinéma peut le faire... Ceci explique le découpage que j'ai donné à l'ouvrage, à la façon d'un film, et surtout, oui, surtout, la suppression des chutes de rideaux qui doivent porter sur les nerfs des spectateurs.»

Marcel Lamy fait exécuter 200 costumes dont des cottes de maille stylisées qui nécessitent l'assemblage de 2500 anneaux chacune, mais ne pèsent que huit kilos... Pour la chorégraphie, on a fait appel au tout jeune Dick Sanders, évadé un instant de la Compagnie Jean Babilée: sa Danse des morts, au dernier acte, où se suivent comme dans l'antique danse macabre du cimetière des Innocents, l'évêque, l'enfant, le forgeron, le prince..., son récit mimé des exploits de Lancelot affirmeront sa maîtrise. Marcel Lamy s'est chargé de la mise en scène. Yves Bonnat dessine les décors et les costumes...

Le directeur-metteur en scène avait usé de musique enregistrée, mais timidement, la saison précédente, lors de la création du «Fou» de Landowski. Cette fois, il adopte -et en bloc- les idées audacieuses de Georges Delerue qui recommande le recours aux techniques (alors) les plus neuves que l'opéra traditionnel se faisait triste gloire d'ignorer: parties enregistrées en play-back, chœurs à bouche fermée, ondes Martenot, stéréophonie... Georges Delerue, secondé par José Bernhart à la régie-son, fait installer deux hauts-parleurs dans les coulisses, deux autres au bord de la scène, et un cinquième au plafond, qui déversera le flot sonore sur la tête du public.

Il traite son arsenal électro-acoustique comme un orchestre-bis qui se dirige tout comme un autre. L'autre orchestre, celui de chair et d'os, de cordes et de cuivres, étant confié à l'excellent Jésus Etcheverry.¹⁹

Le moment de la création approche, une «création mondiale» pour reprendre le langage volontiers solennel affiché par les cartons d'invitation. Il est vrai que la création d'un nouvel opéra français n'est pas chose si fréquente, et depuis quelque temps, la presse parisienne braque ses projecteurs sur Nancy. Au Grand Théâtre, la tension monte:

Marcel Lamy s'affole, coupe des scènes, en rajoute, modifie, triture, recoud, et chaque opération s'exécute dans une urgence quasi-chirurgicale. De Nancy se succèdent, comme des coups de fouet, les coups de fil. Un jour Lamy téléphone à Delerue qui habitait à l'époque rue Duperré, à deux pas du domicile de Boris Vian: il lui faut dans les vingt-quatre heures un nouvel air, et pas une broutille: le grand air de Morgane que chantera Jeanne Rhodes. Delerue se précipite cité Véron, chez Boris. Ils se mettent au travail et, tandis que mijote un petit salé aux

¹⁹ Noël Arnaud, préface du *Chevalier de Neige* de Boris Vian, ed. Christian Bourgois, Paris 1978.

lentilles qui les récompensera de leur prouesse, ils composent, paroles et musique, dans le délai requis et même moindre, ce grand air de Morgane qui sera -avec la ballade de la reine Guenièvre- un des temps forts du spectacle. Pareillement fut excellent le petit salé aux lentilles dont Boris, fin gastronome, n'avait cessé de surveiller l'élaboration pendant que s'élevait le chant de la fée...²⁰

Il reste quelques jours avant le lever de rideau. Les locations sont closes et l'on sait déjà qu'au soir du 31 janvier la représentation sera donnée à guichet fermé. Interrogés par la presse, les interprètes se prêtent volontiers à dévoiler quelques anecdotes. Le baryton Jacques Loreau est ravi:

Quand je croise Delerue sur le plateau, nous avons un petit sourire qui veut dire "enfin!". Car Le Chevalier de Neige est un projet vieux d'une dizaine d'années. Après avoir fait nos études ensemble au Conservatoire, Delerue travaillait au Vieux-Colombier, pour Les mouches de Sartre dont il avait écrit la musique, et moi au Théâtre de Paris. Nous nous retrouvions chaque jour dans le train de banlieue qui nous menait à Choisy-le Roi, où nous demeurions l'un et l'autre. Et nous nous promettions périodiquement de nous retrouver autour d'une grande chose. La grande chose, la voilà!²¹

Tandis que le corps de ballet répète, Georges Delerue s'enferme dans le bureau du chef d'orchestre, petite soupenne encombrée, sise derrière les coulisses du Grand Théâtre. Col ouvert, manche de chemise retroussées, le crayon court au dessus de la partition, nerveux:

On n'a jamais fini de corriger un manuscrit, corrections d'autant plus indispensables qu'il m'a fallu écrire celui-ci très vite, en moins d'un an!²²

Et de conter, sur le même ton, la naissance du projet:

Le Chevalier de Neige est une pièce que Boris Vian avait produite, il y a quatre ans au festival de Caen. La conception lyrique telle que nous la jugions, Boris Vian et moi, ne nous satisfaisait pas. Et puis, Marcel Lamy est arrivé, convaincant, parlant d'ouvrage neuf, multipliant les idées séduisantes. Nous nous sommes mis au travail: il a fallu, évidemment, tout recommencer. Boris Vian a fait le découpage de son texte, j'ai commencé à noircir les partitions. En apprenant qu'Yves Bonnat serait aussi dans le coup, que nous aurions à espérer de jeunes interprètes, nous nous sommes véritablement passionnés pour l'ouvrage.

Il ne s'agit pas d'un opéra au sens où l'on peut l'entendre, mais plutôt d'une sorte de compromis entre la musique de scène et la musique lyrique. Rien que des scènes dont la durée n'excédera pas six à huit minutes. Pas d'ouverture. Pas d'interlude symphoniques. Le Chevalier de Neige demeure avant tout du théâtre à l'état pur et la musique se fond totalement avec l'action.²³

²⁰ Idem.

²¹ *L'Est Républicain*, 19 janvier 1957.

²² *L'Est Républicain*, 16 janvier 1957.

²³ Idem.

Au soir du 31 janvier 1957, la représentation, placée sous la présidence du Directeur Général des Arts & Lettres, remportera un grand succès. Beaucoup découvriront à cette occasion une musique de concert de Delerue oscillant entre Bartok et la prosodie post-debussyste. Pourtant, de l'avis de nombreux critiques, ce premier essai aurait gagné à être transformé: 4 heures, 3 actes, 28 tableaux: le spectacle, aussi merveilleux était-il, pêchait incontestablement par son étendue. Si quelques-uns reprochèrent également à la musique de ne pas unifier les tableaux entre eux, autant furent les échos qui en soulignèrent la qualité de l'écriture:

"Et puis Georges Delerue s'est saisi de ce livret. Reprenant une formule qui semble faire ses preuves depuis plusieurs années -depuis la naissance de la jeune école du théâtre lyrique français- avec un Landowski par exemple, la partition épouse l'action, colle à elle plus encore qu'au texte. Elle n'est pas descriptive, elle n'est pas abstraite, c'est une musique d'atmosphère comme on en écrivait pour un film (...) Sans abuser des procédés crypto-mécaniques de fonds sonores, Georges Delerue conduit une partition solide comme les murailles du château du roi Arthur, dont les cuivres constituent les pierres d'angles" (LE REPUBLICAIN LORRAIN 1-2-57)

"Georges Delerue a voulu conserver à chaque tableau son autonomie, en leur prêtant une expression musicale particulière. Sa partition est remarquablement écrite et heureusement équilibrée. Elle peut surprendre par ses hardiesses, étonner par sa difficulté, elle ne choque jamais, même les spectateurs les moins réceptifs au langage musical moderne. C'est que rien n'y est gratuit." (MASSALIA 21-2-57)

"La partition de Georges Delerue est un travail de haute qualité. Son écriture est modale, très évocatrice de l'atmosphère du Moyen-Age de la chevalerie. Le récitatif mélodique fait souvent penser à Debussy, mais l'orchestration est très différente de celle de l'auteur de Pelléas, très personnelle, ne craignant pas de faire appel aux plus récentes recherches de timbres." (L'EXPRESS 8-2-57)

En 1970, faisant à la télévision française un bilan de ses travaux, Marcel Lamy, ému, revenait sur la mise en scène de cet opéra:

*C'est peut-être, de tout ce que j'ai pu faire dans ma carrière, la collaboration la plus heureuse, la plus détendue, la plus extraordinaire, car Boris Vian était un être merveilleux et Georges Delerue était un second être merveilleux. Nous avons travaillé un an sur cet opéra, qui est sorti le 31 janvier 1957. Le sujet, ce sont les chevaliers de la table ronde, tout simplement, mais traités d'une telle façon, avec une telle poésie... C'est un Boris Vian que personne ne connaît, à part ceux qui ont entendu l'ouvrage, bien sûr. C'est d'une poésie extraordinaire, d'une exaltation, c'est d'une richesse de verbe... Bref, c'est sensationnel!*²⁴

²⁴ Document d'archive INA, 1970, série "Bonnes Adresses du Passé".

III

Le club d'Essai ou l'ère des expériences

Jusqu'en 1957, date de son deuxième opéra, l'activité professionnelle de Georges Delerue fut presque entièrement consacrée à la composition et à la direction de musiques de scène. Pourtant, dès 1952, le compositeur commença à diversifier ses activités. Hasard des rencontres ou commandes on ne peut plus officielles, toujours est-il que Delerue, se retrouva happé comme beaucoup par le bouillonnement culturel du "club d'Essai". Structure souple produite par le poète Jean Tardieu, le club d'Essai de la radiodiffusion française était essentiellement organisé autour de jeunes créateurs: Desgraupes, Dumayet, Polac. Ce dernier y anime "*Pour l'amour du théâtre*", François-Régis Bastide "*Une idée pour une autre*" où les chroniqueurs s'empoignent sur les derniers spectacles culturels de province. "*Le Masque et la plume*" connaît ses premiers balbutiements. Cette forme de carte blanche, largement ouverte sur l'expression contemporaine, permettait à de jeunes journalistes, musiciens et auteurs dramatiques, d'être diffusés auprès d'un large public tout en vivant les conditions d'exercice du métier, bien souvent réalisées dans l'urgence du direct. Le club d'Essai de la R.T.F. fut aussi un tremplin pour de nombreux hommes de télévision des années soixante; des auteurs dramatiques tels que Ionesco, Aubertini, ou Beckett; enfin des musiciens issus comme Delerue de la jeune Ecole Française: Gartenlaub, Lancen, Chaynes, Damase, Constant...

Or, en 1952, au club d'Essai, deux catégories de musiciens se côtoyaient et, semble-t-il, s'ignoraient poliment.

Les "expérimentateurs" tenaient le devant de la scène. Pour eux, le changement des systèmes de composition devait s'accompagner d'une révolution de l'interprétation instrumentale et de la diffusion du son. On ne parlait plus de musique, mais de "masse sonore". Le terme d'"acousmatique", jusque là bien oublié, fut remis au goût du jour sous la plume de l'écrivain Jérôme Peignot. Autant dire que la musique concrète, issue conjointement de manipulations de sons réels et des expériences de quelques pionniers de l'informatique, connaissait un véritable engouement. Le patron de la R.T.F. finit par céder un recoin des locaux de la radio à Pierre Henry et Pierre Schaeffer, qui fondèrent ensemble le légendaire "Studio de musique concrète", véritable pépinière de talents. Les maîtres, y voyant une ouverture sur d'autres horizons iront, dans la foulée, s'essayer à cette révolution musicale. Ainsi Sauguet créa *Les trois aspects sentimentaux*; Darius Milhaud, venu essentiellement au Studio par curiosité, composa *La rivière endormie*; Olivier Messiaen réalisa dans le même temps *Timbres-durées* (1952) et Pierre Boulez ses deux *Etudes* (1952-1953).

L'autre pôle de recherche musicale s'organisait autour du compositeur Henri Dutilleux, alors responsable du secteur "création" de la R.T.F. On y retrouvait Georges Delerue -engagé

depuis peu en tant que chef d'orchestre- ainsi que de nombreux autres compositeurs de cette même "jeune Ecole Française". Ne refusant pas la modernité, ils la revendiquent cependant attachée à la continuité musicale du XX ème siècle, et notamment au lyrisme légué par la tradition .

Le secteur "création", carrefour de tous les nouveaux projets culturels, consacrait une large part de son temps à la recherche sur la mise en scène musicale des programmes radiophoniques. Les metteurs en ondes et réalisateurs radio aspirant à un renouvellement du langage musical de leurs mises en scènes, s'adressaient à Henri Dutilleux qui les mettait en relation, en fonction du type de travail à illustrer (essentiellement des dramatiques, genre alors prédominant alors dans la grille des programmes de la RTF) avec un compositeur ou un chef d'orchestre. Certains d'ailleurs, excellaient déjà dans un véritable travail de mise en scène du son. Une sorte de "cinéma sans images" où le rôle de la musique, pour Delerue, s'approchait déjà subrepticement de ce qu'il allait produire plus tard pour le 7 ème Art. Le compositeur travaillera à la R.T.F. -club d'Essai et division d'Henri Dutilleux- durant près de six ans. Dutilleux, passablement agacé par ceux qui ne voient dans la musique de son collaborateur que le côté "classique" ou "romantique" qui transparaît de sa production pour le cinéma, n'hésite pas à rappeler le travail de recherche réalisé à cette époque:

"Comme en matière de musique de film -mais sans s'être spécialisé dans cette forme d'écriture- Georges Delerue a su révéler l'étendue de ses dons et sa faculté d'adaptation chaque fois que son concours était sollicité pour illustrer un texte littéraire ou dramatique. Nous avons ainsi travaillé sur Ariane, opéra de chambre (livret de Michel Polac) et Une regrettable histoire (opéra de chambre, livret de Boris Vian) diffusés en 1954 et 1961.

Par leur qualité, les partitions radiophoniques de Georges Delerue me semblent avoir dépassé le cadre un peu restrictif de la simple "illustration musicale", en s'approchant d'une forme d'expression où verbe et son se trouvent étroitement confondus. C'était, en tout cas, le but de nos recherches avec Delerue à l'époque où j'avais la responsabilité de ce secteur "création", en étroit contact avec Henry Barraud et Paul Gilson, à l'O.R.T.F.

Avec quelques autres musiciens de la jeune Ecole Française, Georges Delerue était alors de ceux qui, par leur talent, pouvaient parvenir à faire évoluer et à développer cette forme d'expression, en travaillant en étroite relation avec les réalisateurs, les interprètes, les chefs d'orchestres, les comédiens, les metteurs en ondes... En somme, un véritable travail d'équipe..."²⁵

Pourtant, peu à peu, le registre de création demandé se fera, malgré les mises en garde d'Henri Dutilleux, de plus en plus élitiste et sectaire, se coupant par la même du public. Après quelques temps de cette situation bancaire, Delerue démissionnera en 1957. Le compositeur claque ainsi la porte de la Radiodiffusion Française en parlant assez amèrement de "terrorisme sérialiste".

* *
*

²⁵ Lettre d'Henri Dutilleux à l'auteur, 28 avril 1993.

La présence de Georges Delerue dans les couloirs de la radio lui permit également de signer en ces années-là, aussi curieux que le rapport puisse paraître, la majorité des "son et lumières" français.

Véritable carrefour des Arts et de l'Histoire, le son et lumière, naîtra lui aussi au début des années cinquante, dans le foisonnement des recherches de la R.T.F. axées autour du son. Dès 1950, diverses actions furent menées pour redonner vie aux châteaux de la Loire. Ainsi naîtra cette même année la fameuse *Route des Châteaux lumineux*. Le 30 mai 1952 le premier son et lumière du monde était mis en scène autour du plus célèbre des châteaux de la Loire, soirée historique et culturelle baptisée *Les riches heures de Chambord*. Cette première mondiale, placée sous la présidence d'André Cornu, alors Secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, fut saluée par un certain nombre d'intellectuels de tout bord dont François Mauriac et Maurice Genevoix. Le 5 juillet 1952, on émit un timbre pour l'occasion, et le Président de la République, Vincent Auriol, inaugura officiellement ce spectacle marquant le début d'un fleurissement dont les multiples variantes iront jusqu'à nos jours .

Dès lors, les mises en scène en plein air se succédèrent au rythme des nuits d'été. Au total, de 53 à 57, on ne compta pas moins d'une centaine de spectacles du type dans l'hexagone. Des noms illustres les soutenaient, signant tantôt les textes, prêtant tantôt leur voix: Marcel Achard, André Maurois, Paul Vialon ou encore André Castelot.

Un des rares avec Maurice Jarre à avoir participé à l'aventure du théâtre total, Georges Delerue fut constamment sollicité. On comprit vite tout l'intérêt apporté par l'expérience de l'ancien compositeur de Vilar à ce genre de réalisation. De plus, lui même semblait apprécier ce nouveau concept qui, finalement, ne différait pas tant des grandes mises en scène de Nîmes ou d'Avignon: "*C'est un moyen de communication fantastique, car avec la multiplications des sources sonores, on peut jouer sur l'espace en maniant des grandes masses sonores.*"

Delerue signera au total une trentaine de son et lumières dont la liste exhaustive fait apparaître certaines réussites en majeur. Sans aller jusqu'à l'énumération, citons néanmoins la Libération de Paris (1954), Chambord (1965), les Pyramides (Egypte 1961, une partition étonnante pour chœur et orchestre rappelant les scores épiques des grands péplums de la MGM), les Invalides (1970), la cathédrale de Strasbourg (1971), le bicentenaire de l'Indépendance des Etats-Unis (Mount Vernon, U.S.A. 1976), et plus récemment de grandes cinéscénies telles que celles réalisées au Puy du Fou (1982), au barrage d'Assouan (Egypte, 1984) ou encore aux Hospices de Beaune (1987).

Une telle variété géographique posait le problème du travail du compositeur en fonction de l'espace scénique où était diffusée la musique, un problème finalement contourné dans la plupart des cas:

Il n'y a pas de doute que j'ai fait des son et lumières dans des coins où je ne suis jamais allé! J'ai des documents photographiques, et je travaille en fonction du découpage du texte (qui a été étudié de très près, d'une part avec le metteur en scène du spectacle, d'autre part avec le littérateur qui travaille sur le texte). J'interviens également pour donner mon avis sur la distribution de la musique par rapport au texte et par rapport aux mouvements de la lumière. Au

départ, c'est donc une discussion qui se passe sur scénario et sur photo. En général, quand c'est un cadre prestigieux comme à Karnak ou à Louxor, on sait très bien où ça se situe et on voit très bien l'échelle. Il n'est donc pas utile d'aller sur les lieux -moi je ne demanderais que ça, mais comme on ne m'a pas offert le voyage, je n'y suis pas allé!-

Par contre, quand j'écrivais des musique de son et lumières en France, il était alors facile de s'y rendre. Il était utile de voir l'ambiance, l'heure où ça allait se passer, la qualité de la nuit (car la qualité de la nuit n'est pas partout la même). Je sais très bien où se trouvent les sources sonores parce que là c'est un problème de stéréo, de quadriphonie, de multiphonie d'ailleurs car sur le texte tout est établi sachant que le son viendra de derrière ou de devant. De toutes façons, la musique est en fonction du texte et du jeu de lumière plutôt que de l'emplacement géographique.²⁶

* *
*

²⁶ Entretien avec Luc Van de Ven et Daniel Mangodt, *Soundtrack* n° 27, 1987.

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.

V

Moteur...Musique

*"Le Cinéma substitue à
nos regards un monde
qui s'accorde à nos désirs"*

André Bazin

Cette phrase de Bazin, immortalisée dans le générique du Mépris, suffit à évoquer l'immense activité créatrice que Georges Delerue déploya au service d'un 7ème Art auprès duquel il acquit en grande partie sa célébrité. Ceci dit, le passage au long métrage ne se fit pas du jour au lendemain. Tout commença par une suite logique d'événements:

En fait, j'avais une grande envie de faire de la musique de film. D'abord, j'aimais bien le cinéma (...) et je m'étais aperçu très souvent, en allant au cinéma pendant mes études au Conservatoire de Paris, qu'il y avait des ouvertures pour faire des choses intéressantes sur le plan musical, et j'étais passionné par ça. Mais entre le désir d'écrire de la musique de film et la possibilité d'entrer dans le milieu, surtout quand on ne connaît personne, c'est quand même très difficile. Or, il se trouve que le passage au cinéma s'est effectué bizarrement. Je travaillais à ce moment-là au théâtre de Babylone, avec Serreau et des tas de gens comme ça, et j'ai rencontré une dame qui était amie avec le chargé de l'information de presse du Ministère de la Marine. Il venait de terminer un film sur la croisière du "Jeanne d'Arc" ou je ne sais quoi, enfin ça s'appelait "Ingénieurs de la mer", et il m'a dit: "Est-ce que ça vous intéresserait d'écrire la musique du film?" Et c'est à ce moment-là que j'ai commencé à travailler là-dessus, sur ce court-métrage documentaire, et ça m'a beaucoup intéressé (...) Ça marchait bien et ça a continué. Je n'ai fait, à ce moment-là, que des courts-métrages, surtout des courts-métrages alimentaires, car il fallait vivre.³²

Les films industriels jalonnent, comme pour beaucoup d'autres compositeurs de sa génération, les modestes débuts cinématographiques de Georges Delerue. Cette première approche du cinéma fut d'ailleurs assez ingrate, si l'on en juge par les souvenirs du musicien:

J'ai illustré toute une série de courts-métrages industriels, qui allaient de la naissance du plutonium à l'exploitation du pétrole dans le Sahara, et presque jusqu'à la fabrication du camembert synthétique!... Il y avait de tout, des films que j'ai fait pour gagner ma vie (Je me

³² *Cinéma* 80, n° 259-260, juillet-août 1980.

*souviens d'un titre: "le zinc dans l'architecture contemporaine", on a du mal à imaginer combien cela peut vous inspirer!).*³³

Delerue mentionnait toutefois l'apport du film industriel au niveau de la précision, des contraintes du minutage, de la possibilité pour le compositeur d'accompagner un discours naratif donné. Une activité qui durera six ans environ, complétée dès 1956 par la composition de musiques pour les publicités, alors projetées principalement en salles, lors des entr'actes. L'année de la troisième semaine de congés payés, de l'excroissance des vacances et de la consommation, dopera en France le marché du film publicitaire, genre cinématographique auquel le musicien ne s'attardera pas longtemps: "*C'était pour moi, déclarait-il, une fuite en avant dangereuse, loin des techniques enseignées au Conservatoire*".

La publicité faisait à l'époque preuve d'une inventivité artistique que l'on regretta longtemps. Lemoine et Raïk, les deux vedettes du genre, signaient des petits chef-d'oeuvre de films d'animation, doublés de slogans particulièrement corrosifs. L'aventure permit toutefois à Delerue de signer quelques bonnes partitions:

*J'ai travaillé avec Etienne Raïk, Jean-Pierre Rhein, Lemoine... Deux films étaient assez réussis, une publicité pour les potages Maggi: c'était un "ballet" de boeufs monté par Colpi, et un autre pour la gaine Chantenelle, réalisé suivant le principe de la stroboscopie, où l'on voyait la décomposition des mouvements d'une danseuse. J'ai appris beaucoup de choses avec les musiques publicitaires, la précision surtout. C'est là que j'ai appris complètement le langage cinématographique et l'importance du montage. Il est plus difficile d'écrire une musique qui soit efficace en une minute, qu'une symphonie de trois quarts d'heure.*³⁴

Cette même année 1956, le roubaisien abordera un autre registre en signant son premier court-métrage "artistique", un genre lui aussi très florissant depuis la mise en place, en 1953, d'une prime d'Etat attribuée sur des critères de qualité. François Rechenbach propose ainsi à Georges Delerue d'écrire la musique des *Marines* qu'il vient de tourner. Suivront assez rapidement d'autres courts-métrages, documentaires poétiques ou pure fictions comme *Images de Sologne* de Paul de Roubaix, *les Surmenés* de Jacques Doniol-Valcroze, ou encore *La mer et les Jours* de Raymond Vogel. De cette époque, le compositeur avouera quelques préférences:

*Il y a un court-métrage que j'aime beaucoup et dont j'ai écrit la musique: c'est l'Amour Existe de Maurice Pialat. C'est un film très courageux qui sort des sentiers battus. il est plein de coeur et de bonté. Les bidonvilles à trois kilomètres des Champs-Élysées... Pour ce film, j'étais entièrement libre de faire ce que je voulais.*³⁵

Jeune inconnu venu de la peinture et du théâtre, Pialat avait en effet décroché une prime du CNC pour tourner ce court-métrage qui décrochera le Prix Lumière 1961 mais surtout le Lion d'Or de la Biennale de Venise la même année. Dans la catégorie court-métrage, certes, mais cela ne gêne en rien une presse plus en souci pour les derniers avatars des jeunes turcs des *Cahiers*, d'ignorer la performance de Pialat. Les portraits sociaux de banlieue ne semblaient pas être à

³³ Entretien avec Jean-Pierre Bleys, *Positif* n° 389-390, juillet-août 1993.

³⁴ *Cinéma 64* n° 89, octobre 1964.

³⁵ *Cinéma 64* n° 89, octobre 1964.

l'ordre du jour. Sur une musique de Delerue (les parcours des deux hommes s'étaient déjà croisés alors que Pialat tenait un rôle secondaire dans la distribution du *Jules César* d'Hermantier au festival de Nîmes 1955), le cinéaste fixait déjà fortement l'originalité de sa production future, sorte de portrait néo-réaliste d'une frange assez peu représentée dans le cinéma français, sise entre la petite bourgeoisie et le monde ouvrier.

L'activité de Delerue dans le court-métrage sera foisonnante. Le musicien signera 7 films en 1957, 10 en 1958, 11 en 1959, pour atteindre le sommet de 15 en 1960! (une production qui avoisinera les 140 titres, tous genres confondus, sur l'ensemble de la carrière du musicien). Il faut rappeler que la voie du court-métrage était encore le moyen d'excellence pour de nombreux assistants de faire leurs premiers pas dans le long, moyen qui permit à de jeunes cinéastes apparus au début des années soixante d'acquérir un professionnalisme souvent absent des films de la Nouvelle Vague stricto sensu (délimitée dans l'usage au groupe des anciens critiques des *Cahiers*), même si pour beaucoup la différence entre les deux mouvements reste assez floue.

Au risque de surprendre, il semble que Georges Delerue doive autant son passage au cinéma aux court-métragistes issus du *Groupe des Trente* (Kast, Varda, Resnais, Fabiani, Vogel, Vilardebo, etc.) qu'aux cinéastes de la Nouvelle Vague proprement dite. Trois exemples: les collaborations avec Varda, Kast et Resnais, principaux représentants de cette tendance du "Nouveau Cinéma". Delerue note: "*En fait, je suis arrivé au cinéma autant par la direction d'orchestre que par la composition. C'est ce qui m'a permis d'apprendre ce qu'était une musique de film: je la voyais de près puisque je la dirigeais.*" En effet, les interventions de Georges Delerue en tant que chef d'orchestre aboutirent sur des liens privilégiés avec l'ex-photographe du Festival d'Avignon. Ainsi, si le compositeur dirigea par exemple la musique de Pierre Barbaud pour *la Pointe Courte*, il signera par la suite pour Agnès Varda les partitions d'*Opéra-Mouffe* (1958) et *Du côté de la côte* (1959). Le travail pour Resnais est assez voisin. Chef d'orchestre attitré du réalisateur, Delerue sera naturellement sollicité par Resnais lorsque ce dernier passera au long métrage en 1959. Cette même année, c'est encore grâce à un court-métragiste, Pierre Kast, que Delerue franchira le pas du "grand" film. Le musicien est amené à composer cette année-là pour trois courts-métrages du réalisateur. Du re-montage de ces films et de l'ajout de passages musicaux de liaison naîtra le second long-métrage de Kast. Sorti sous le titre *le Bel Age*, ce film fixait déjà les thèmes de prédilection du cinéaste, essentiellement la revendication de liberté amoureuse, thème qui reviendra, à des degrés divers, dans chacune de ses réalisations.

Pour Georges Delerue, ces huit années passées à s'essayer aux divers arts de la scène et aux différentes formes de cinéma lui avaient permis d'acquérir largesse d'esprit et professionnalisme. A 34 ans et au centre du renouveau cinématographique, une nouvelle carrière de compositeur, vouée entièrement au 7ème Art, semblait plus que jamais s'ouvrir à lui.

* *
*

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.³⁶

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 bâtera 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...³⁷

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.

³⁶ *Cinéma 64*, n° 86.

³⁷ 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. ³⁸

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 ³⁹. *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"...*⁴⁰

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 Delerue² 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*

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

³⁹ Opéra-Boeuf, pour les potages Maggi. (n.d.a.)

⁴⁰ 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."*⁴¹

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

⁴¹ 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. ⁴²

* *
*

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. ⁴³

* *
*

⁴² In *Cinéma 80*, n° 259-260, juillet-août 1980.

⁴³ Entretien avec Jean-Pierre Bleys, *Positif* n° 389-390, juillet-août 1993.

VI

Retour sur les planches

Paradoxalement, les années s'étendant de 1962 à 1965, bien que marquées de gros succès cinématographiques pour Georges Delerue, seront celles du retour à la scène théâtrale. Ceci pour des raisons humaines doublées de raisons matérielles. En cette époque là, la Nouvelle Vague connaît ses premiers retours de fortune. Le public ne suit plus. La "private joke" cinématographique pour les intimes du *146 Champs-Élysées, Paris* a fini par lasser. Les jeunes et les moins jeunes... Claude Autant-Lara, influent président du Syndicat des Réalisateurs, avait depuis longtemps pris la tête de la contre-offensive en ces termes: "*Les petits vieux de la prétendue "Nouvelle Vague" ou assimilés, composée de petits impatientes et d'ignorants de notre métier, et dont vous (les revues de cinéma) avez aidé à ériger leur navrante incapacité en soit-disant esthétique... Des incapables de bien raconter, pas foutus de faire juste, sobre et normal*"⁴⁴.

Pourtant ce retour ne se fait pas aux côtés de son metteur en scène fétiche, Raymond Hermantier. En effet, le bouillonnant animateur du festival de Nîmes a fait une croix sur la suite de sa carrière, quittant la France sur les recommandations d'André Malraux pour un périple en Afrique noire: "*voyages à la découverte de l'autre*" dira-t'il⁴⁵. Il faut préciser que le soleil du Sud est préférable en ces temps-là au milieu théâtral parisien qui traverse une zone de turbulences. Après la "farce" De Boissanger qui marqua l'année 60⁴⁶, 1961 voit la fin, non sans heurts, du centralisme théâtral parisien, avec la création de la première Maison de la Culture, au Havre; début d'un fleurissement dont les arts de la scène allaient finalement longuement bénéficier. Disons que le milieu théâtral connaît dans les premières années de la nouvelle République une période de transition.

Ce retour de Delerue a débuté en fait dès les premiers mois de l'année 1959, dans le prolongement des réformes d'André Malraux, nouvellement nommé au Ministère des Affaires Culturelles. Vilar renoue à ce moment-là avec son ancien Régisseur Principal de la Musique pour tenter l'expérience du Théâtre Récamier avec Armand Gatti et Boris Vian. La petite salle sise à cent mètres du Vieux Colombier a été attribuée par Malraux à l'animateur de Chaillot, afin de la transformer en un "théâtre d'essai" apte à programmer des pièces plus difficiles, plus intimes aussi. L'installation du TNP au Récamier est prévue pour octobre. Le 13 avril, Vilar publie ses intentions: "*La scène du Récamier est destinée à accueillir les pièces inédites d'auteurs*

⁴⁴ In *Cinéma 62*, janvier 1962

⁴⁵ Ce périple le conduira finalement jusqu'à Dakar où le metteur en scène prendra, sur l'invitation du président L.S. Senghor, la direction artistique du Théâtre National du Sénégal.

⁴⁶ Nomination d'un vieux diplomate, ambassadeur à Prague, à la tête de la Comédie française, affaire qui fut le déclenchement d'un mouvement de revendication plus général touchant l'ensemble de la profession. A ceux qui s'étaient étonnés de cette nomination, Malraux avait répondu: "*De Boissanger s'est débrouillé du rideau de fer, il se débrouillera du rideau rouge!*"

contemporains. Les dimensions relativement réduites de la salle nous permettent de faire des tentatives qui seraient impossible à faire à Chaillot. Bien entendu, si deux ou trois fois de suite, j'obtenais un échec, je ferais alors probablement appel à une valeur sûre. Je ne peux pas, en effet, me désintéresser des problèmes financiers; la subvention annuelle de 90 millions n'ayant pas été modifiée. Je ne pense pas, en principe, adopter l'alternance, ni augmenter sensiblement la troupe qui réunit déjà trente-trois comédiens. Mais j'envisage d'engager des acteurs pour une pièce déterminée, avec l'agrément de l'auteur, comme dans un théâtre privé."⁴⁷

A la mi-octobre, le théâtre d'essai est inauguré à grand refort de publicité avec *Le Crapaud-Butte* du jeune Armand Gatti. La représentation connaîtra un cuisant échec qui fera dire à un Vilar plein d'amertume: "*Messieurs les critiques, vous êtes cruels, c'est mauvais signe. La critique au théâtre est d'une brutalité qui ne se manifeste dans aucun autre moyen d'expression. Au théâtre, les choses sont jugées, et de suite, définitivement. C'est une injustice effroyable... Certains d'entre vous n'avaient pas manqué Avignon en 1947, le TNP de Suresnes en 1951, allez-vous manquer le Récamier?*"⁴⁸

A partir du 23 décembre, Vilar tente la mise à flot d'une nouvelle pièce, "*Les bâtisseurs d'empire*", de Boris Vian, sur une musique de Delerue. Les costumes sont d'André Acquart, la mise en scène est assurée par Jean Négroni et l'interprétation par Henri Virlogeux, Isaac Alvarez, Yves Péneau, Madeleine Cheminat et la jeune Dany Saval, alors âgée de 18 ans. La pièce est très musicale, très curieuse aussi: un étrange huis clos dans un immeuble au sein duquel une famille monte d'étage en étage pour fuir un bruit inquiétant dont personne ne peut situer la provenance. La pièce connaîtra un franc succès.

En 1960, toujours au Récamier, Delerue signe la musique de *Génousie* de René de Obaldia, première pièce de cet auteur lauréat du prix Combat. Mise en scène par Roger Mollien, acteur de Vilar, *Génousie* est donnée dès le 30 septembre dans une interprétation réunissant Jean Rochefort, Maria Mauban, Jean Vital et Jacqueline Feydieu.

Pourtant, l'expérience du Récamier va pourtant tourner court. L'année 1960 se termine avec des relents de déroute, mais Delerue ne cessera pas de composer pour la scène. Le compositeur suit le directeur du Récamier au TNP, Vilar l'invitant en effet à travailler sur *Roses rouges pour moi*, une pièce socialement assez engagée de l'irlandais Sean O'Casey, qui drainera à Chaillot en février-mars 1961 quelques 95.000 spectateurs pour un total de 48 représentations.

L'été venu, les camions bleus du TNP sont de retour en Avignon. Malgré les sollicitation des producteurs de cinéma parisiens, Delerue a réussi à se libérer pour être du voyage, douze ans après les succès de ses premières musiques dans la Cité des Papes. Vilar compte sur lui pour la musique de *l'Alcade de Zalaméa* de Calderon, une pièce du Siècle d'Or espagnol qui sera jouée le 15 juillet dans la cour d'Honneur. Cette même pièce, Delerue l'avait déjà mis en musique trois années plus tôt dans une adaptation télévisée de Marcel Bluwal. Le 18 juillet, trois jours plus tard, alors que Vilar donne en Avignon *Les Rustres* de Goldoni, Delerue est au festival de théâtre de Carcassonne pour diriger sa musique d'*Arlequin, valet de deux maîtres*, du même auteur.

⁴⁷ *Le Figaro*, 13 avril 1959.

⁴⁸ *Arts*, 11 novembre 1959.

A la rentrée, après avoir signé au cinéma *Cartouche* de Philippe de Broca et une comédie très moyenne de Lautner (*En plein cirage*), Delerue retrouve les planches avec un compatriote nordiste, Raymond Devos, pour lequel il signe la musique de son fameux spectacle *Les Pupitres*. Marguerite Duras demande Delerue pour *Le Square*, créé au théâtre des Mathurins; mais c'est surtout la personnalité de Jean-Louis Barrault qui marquera ce retour de Delerue vers la musique de scène. En 1959, tandis que Vilar héritait le Récamier d'André Malraux, Jean-Louis Barrault et Madeleine Renaud se voyaient confier la direction de l'Odéon, rebaptisé pour la circonstance Théâtre de France. Dès 1961, Barrault décide d'ouvrir cette scène à des animateurs extérieurs: se succèdent ainsi Marguerite Jamois, Roger Blin, Jean-Pierre Granval, Antoine Bourseiller, André Barsacq, Jean-Marie Serreau, Laurent Terzieff, et Georges Wilson, qui monte avec Delerue une pièce de Brenda Behan, *Un Otage*. La création est assurée aux côtés de Jean-Louis Barrault le 14 février 1962 sur la scène du Théâtre de France, dans des décors de Jacques Le Marquet et une chorégraphie de l'épouse de Boris Vian, Ursula Kübler.

Le 7 février 1963, c'est au tour de Jean-Louis Barrault de faire appel à Delerue. Le compositeur a en effet illustré, depuis le début de sa carrière, de nombreuses pièces d'Eugène Ionesco, la plupart du temps aux côtés de Jean-Marie Serreau et de l'auteur en personne. Cela suffit pour convaincre Barrault. Le metteur en scène marche avec les musiciens au "coup de coeur". Il n'attache pas autant d'importance à la musique que Vilar, et son éclectisme en la matière est plus déconcertant. En effet, en quelque vingt ans de direction théâtrale, une bonne quinzaine de compositeurs aussi différents les uns que les autres se sont succédés à ses côtés: de Pierre Boulez à Georges Auric, en passant par Jacques Ibert, Maurice Jarre, Michel Philippot, Arthur Honegger, Maurice Le Roux, Joseph Kosma, et même Michel Polnareff... Bref, s'il fallait retenir une contribution sur le long terme, ce serait peut être celle l'associant -en pontillés- au pianiste Jean-Michel Damase. Par contre, Barrault a une prédilection particulière pour le mime, le théâtre et le cinéma réunis; une sorte d'Art Total provenant dit-on des *Enfants du Paradis*.

L'ancien disciple de Milhaud compose ainsi pour *Le piéton de l'air* d'Ionesco, un spectacle scénique accompagné d'une pantomime de Gilles Segal (*Les Parapluies*) et créé le 7 février 1963 sur la scène du Théâtre de France dans des décors de Jacques Noël.

Ce sera Delerue qui accompagnera en musique les adieux à la scène de Jean Vilar en 1963. L'animateur de Chaillot joue et met en scène *Thomas More* de Robert Bolt. La première a lieu le 2 mai dans une importante distribution réunissant autour de Vilar Georges Wilson, Georges Riquier, Roger Mollien, Charles Denner, Jean-François Rémi et d'autres talents. La pièce sera reprise en Avignon l'été venu avec un succès considérable et dans un silence quasi religieux où les milliers de spectateurs venus camper aux guichets des heures avant la dernière, le 31 juillet, boivent les paroles de celui qui lutta toute sa vie pour le théâtre populaire et la culture pour tous. Cette pièce sera l'une des dernières grandes musiques de scène de Delerue, âgé alors de 38 ans.

* *
*

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"! ⁴⁹

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 [...]

⁴⁹ *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. ⁵⁰

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 ⁵¹. Mon premier contact avec lui avait été assez bizarre. C'était pour un court-métrage sur les termites ⁵². 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.⁵³

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

⁵⁰ Idem, p.35.

⁵¹ Entretien à *France Culture*, 2 juillet 1991.

⁵² *Les Termites*, CM de Jean Dragesco, 1957 (nda).

⁵³ *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.⁵⁴ 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...⁵⁵

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 compositeur⁵⁶. 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.*⁵⁷ 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...⁵⁸

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

⁵⁴ Entretien à *France Culture*, 2 juillet 1991.

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

⁵⁶ 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.

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

⁵⁸ 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 de *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! ⁵⁹

* *
*

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

VIII

1970-1980

Les années de doute et de mutation

" En fait, le cinéma a surtout été pour le compositeur l'occasion de recevoir une magnifique leçon d'humilité "

Jacques Ibert

Dans le domaine de la musique classique, le constat n'est pas des plus brillants à la fin des années soixante. Le milieu est miné de guerres intestines, de plus en plus divisé entre les genres, même au propre sein du courant contemporain. On prend un malin plaisir à parler de "grande" et de "petite" musique, si bien que Maurice Jarre quitte la France en 1967, suivi l'année d'après de Michel Legrand, puis par Michel Colombier, Georges Garvarentz et Francis Lai, victimes des répercussions du système au niveau de la musique de cinéma. Accablant... Même au cabinet Malraux, la querelle fait force de loi: Emile Biasini et Gaëtan Picon "soutiennent" l'esthétique Boulez, Malraux, quant à lui, se fait pour l'heure le défenseur du plus traditionnel Marcel Landowski, nommé en 1966 à la Direction Générale de la Musique.

Il faudra attendre la crise de 68 pour qu'un électrochoc se produise enfin. En 1969, un immense chantier de décentralisation musicale fera taire les divisions en unifiant les volontés autour du défi commun. Landowski sillonne la France, recréant les grands orchestres municipaux d'antan, on ouvre des Conservatoires de Région et des Ecoles Nationales de Musique; de 43 festivals musicaux subventionnés, on passera à 96 en 1974. Enfin, les partitions sont renouées de dessins divers... Car les compositeurs semblent composer davantage et avec plus de liberté. Minimalistes, électro-acousticiens et ethnomusicologistes ont le vent en poupe. En 1970 Delerue signe ainsi à 45 ans et après un silence créatif de plus de 13 ans, son deuxième quatuor à cordes, puis sa deuxième *Symphonie Concertante* (1972). On ne peut que penser aux années perdues...

Pourtant, il convient de tempérer l'enthousiasme ambiant. Si l'on aperçoit effectivement la fin du tunnel, les mentalités musicales n'allaient pas changer aussi rapidement en ce qui concerne le cinéma. Marginale de part ses assises tonales, la musique de cinéma resterait de toutes façons encore longtemps l'oubliée des salles de concerts, piégée cette fois-ci seulement par une mise à l'écart morale, mais matérielle. En effet, les crédits musicaux consacrés aux productions cinématographiques sont depuis quelques temps en chute libre avec toutes les répercussions que l'on peu imaginer. Maurice Jarre dépeint admirablement l'ambiance:

Avant, j'avais vraiment affaire au système D. Je me souviens que quand on arrivait en session d'enregistrement, il manquait deux trompettes, l'ingénieur était absent car sa maman était malade. On disait : "Maurice, pas de problème". En anglais, cette situation se traduit par

"c'est un désastre"... C'est la vraie raison pour laquelle je suis parti aux U.S.A. Là-bas, il n'y a ni problème, ni "désastre". Les musiciens sont à l'heure, l'ingénieur sait lire une partition, les micros sont placés deux heures avant l'enregistrement, on n'a plus qu'à se préoccuper de ses propres problèmes: restituer au mieux ce que vous avez écrit, avec l'orchestre, de telle sorte que les musiciens ne lisent pas seulement les notes, mais qu'ils donnent aussi de leur talent...

Il faut dire qu'en France, le 7ème art n'est pas en ces temps-là dans une forme réjouissante. Si les cinémas accueillent en 1960 quelque 360 millions de spectateurs, ils ne sont plus en 1971 que 179 millions à fréquenter les salles obscures. La responsable ? l'O.R.T.F. de toute évidence, si l'on en croit les nombreux éditoriaux sur le sujet. Si bien qu'en 1972, afin de sauver le cinéma d'une ruine à moyen terme, des accords de coproduction et de publicité réciproque sont conclus entre l'O.R.T.F. et le C.N.C., sous le regard bienveillant de Jacques Duhamel, alors ministre des Affaires Culturelles. Dans les faits, ce pacte signé dans l'urgence n'allait que renforcer davantage le poids de la télévision sur le cinéma.

La profession des musiciens de film, de plus en plus tributaire de la santé économique du cinéma, s'en ressentira fortement. Le tableau quantitatif des oeuvres audiovisuelles de Delerue laisse apparaître une hausse sensible des travaux réalisés pour la télévision à partir de 1971, ceci au détriment des courts-métrages (quasi-inexistants) mais aussi des longs-métrages (seulement 4 en 1971, et 3 en 1974 et 1975), chiffres qui sont à rapprocher des "grandes années" de 1966 (7) et surtout 1964 (14). Les années 70 sont donc incontestablement difficiles pour Georges Delerue et la "reconversion" télévisuelle, plus qu'un choix, devient surtout une nécessité.

Par ailleurs, l'exil américain des collègues de Delerue semble porter ses fruits. Francis Lai remporte un Oscar en 1970 avec la musique de *Love Story*. Essai transformé l'année d'après par Michel Legrand, honoré pour sa partition d' *Un Été 42*. Un moment tenté par un départ aux U.S.A., notamment après sa nomination aux Oscars en 1969, Delerue préférera rester sur le vieux continent: *Si j'étais parti à Hollywood, j'aurais été malheureux. Je ne puis faire de bonne musique si ma sensibilité se trouve conditionnée.* ⁶⁰

D'autre part il semble que Fred Zinnemann, lui même cinéaste américain installé en Angleterre, l'en ait dissuadé: *C'est un personnage très honnête, très humaniste. Il a été d'un bon conseil [...] C'est lui qui m'a dit: "Delerue, n'allez jamais travailler aux U.S.A., vous y seriez très malheureux; restez ici, c'est mieux pour vous".* ⁶¹

Cela n'empêche toutefois pas le compositeur d'être sollicité pour travailler sur des films européens. Ainsi en 1970, Delerue signe la bande originale du *Conformiste* de Bertolucci:

Pas facile à faire, cette musique. Le dernier jour de l'enregistrement, Bertolucci m'attendait pour me dire au revoir. Il avait l'air si triste, si soucieux, que je lui ai dit: "Bernardo, nous avons encore une heure d'orchestre. On peut reprendre tout ce que vous souhaitez". "Non, m'a-t'il répondu, je suis triste, si triste parce que c'est fini! ". Ca, c'est formidable. Je suis parti, le coeur tout plein! ⁶²

⁶⁰ *Les Lettres Françaises*, n° 1225, 13 mars 1968.

⁶¹ *Ecran 75*, septembre 1975, p.12

⁶² Propos recueillis par Pierre Murat, *Télérama* n° 1834, 6 mars 1986.

L'année 1971 est marquée par deux décès de proches de Delerue. Le 28 mai, à l'âge de 59 ans, Jean Vilar meurt subitement dans sa résidence de Sète, d'un arrêt cardiaque. Pour reprendre les termes du communiqué de Jacques Duhamel, "C'est toute une page du théâtre français qui est tournée". Si cette disparition provoquera un élan unanime du monde culturel français, celle d'Alfred Desenclos, quelques semaines plus tard, passera en revanche relativement inaperçue. La vie administrative d'un directeur de conservatoire l'intéressant assez peu, Desenclos avait quitté Roubaix pour rejoindre le Conservatoire de Paris au sein duquel il tenait depuis une dizaine d'années une classe d'harmonie. Résolument étiqueté, de par sa formation, dans le camp des néoclassiques, Desenclos s'était cependant toujours refusé à croiser le fer avec les trublions de la Nouvelle Musique. Grâce à son esprit fin et ironique, l'ancien professeur de Delerue avait réussi à conserver une grande liberté de création qui le conduisit à produire en 1963, en pleine radicalisation des batailles musicales, un *Requiem* empreint d'un lyrisme et d'une émotion rares.

Mai 1974: coup de fil d'un producteur mélomane. Il s'agit de mettre en musique *l'Important c'est d'aimer* de l'écrivain et cinéaste d'origine polonaise Andrzej Zulawski :

Je ne voulais pas faire cette musique tellement j'étais débordé. J'arrive à la projection et vois cette première scène, sublime, avec Romy Schneider. J'ai fondu. "Tant pis pour mes nuits perdues, je le fais!" Tout le monde me disait: "Tu ne vas pas rigoler avec lui". Ce fut le bonheur. L'un de mes regrets, c'est de n'avoir plus travaillé avec lui. ⁶³

Enfin, durant les vacances d'hiver de cette année 1974, alors que Truffaut exhume les musiques de Maurice Jaubert composées jadis pour les documentaires d'Henri Storck, Georges Delerue de son côté, mène à bien une entreprise "familiale", si l'on peut dire. En effet, son quatrième -et dernier- opéra, *Médis et Alyssio*, conte lyrique en deux actes, est mis en musique sur un livret de la comédienne Micheline Gautron, son épouse. L'opéra sera donné sur la scène du Grand Théâtre de Strasbourg en 1975, aucune scène parisienne n'étant alors en mesure d'accueillir une représentation de cette importance. Pourtant, malgré les moyens considérables débloqués par les scènes de l'Est, *Médis et Alyssio* n'a pas le succès escompté:

Le Chevalier de Neige m'a pris deux ans de ma vie pour trois représentations. Le dernier, un an et demi pour cinq exécutions. Chaque fois, je dois faire une croix sur ma vie familiale et sur mon gagne pain, la musique "alimentaire". Alors, compositeur échaudé... Évidemment, si je trouvais un sujet fantastique, je ne dis pas non! ⁶⁴

Le "coup de gueule" de Delerue est rendu davantage dissonant par le rapprochement qu'il effectue avec la musique de film:

L'une des grandes joies de la musique de film, c'est qu'on peut l'écouter presque tout de suite: j'ai écrit des oeuvres symphoniques qui sont dans le "placard" depuis 10 ans: il n'y a rien de plus frustrant pour un compositeur que de ne jamais entendre sa musique jouée! Quand vous écrivez de la musique de film, vous avez à peine le temps de laisser sécher l'encre que vous êtes

⁶³ Idem.

⁶⁴ *Le Figaro*, 22 mars 1992.

déjà en train de la diriger, d'où des progrès considérables sur le plan de l'orchestration, parce qu'on s'écoute, on se corrige. ⁶⁵

Georges Delerue, pensant un moment quitter le milieu créatif (le Conservatoire de Paris lui propose à ce moment-là la responsabilité d'une classe de composition musicale), préférera quitter la capitale, s'installant avec sa famille en Val d'Oise, sur les bords reposants du lac d'Enghien, dans une petite propriété où il trouvera une source d'inspiration constamment renouvelée. C'est là aussi que ses deux filles, Claire et Emmanuelle, grandiront, épousant chacune l'une des passions de leur père, puisque l'une prendra le chemin du Conservatoire de Paris et la seconde deviendra monteuse de cinéma. Georges Delerue, en père de famille heureux, oublie assez rapidement ses déceptions. En mars 1975, pour ses cinquante ans, il déclare à la presse venue l'interroger pour un premier bilan de sa carrière:

Je peux difficilement dissocier la musique de ma vie. Ce serait un suicide assuré. la musique englobe tout: la possibilité de s'évader, de rechercher la générosité des autres et la notre propre. A l'étranger, même sans parler la langue du pays, les musiciens se comprennent. C'est un moyen de communication extraordinaire. ⁶⁶

Le musicien signe en ces années-là quelques partitions alimentaires pour la BBC, un certain nombre de feuilletons et de séries télévisées, parenthèses aimables dans la filmographie du compositeur, enfin au cinéma des musiques d'approche plus difficile comme *Compte à rebours* (Roger Pigault, 1970); *La gifle* (1975) *Jamais plus toujours* (Yannick Bellon, 1975), *Le jeu du solitaire* (Jean-François Adam, 1975) ou encore le générique très tourmenté de *Police Python 357* (Alain Corneau, 1976), dans lequel la couleur atonale se réfère au contenu et à la noirceur du film:

Ce n'est pas parce que j'ai fait un générique très difficile comme celui de Police Python 357 que je dois rester dans cet état de recherche. Un film est à plusieurs facettes, il y a des choses plus gaies ou plus tendres, et le musicien doit être au service du discours cinématographique et non d'un esthétisme au préalable établi. ⁶⁷

C'est encore une ample partition pour cordes qui vaut au compositeur sa troisième nomination aux Oscars, en 1977, celle accompagnant *Julia* de Fred Zinnemann. Film extrêmement dépouillé, musique très peu présente mais efficace (ingrédients classiques du cinéma selon Zinnemann) *Julia* sera le point d'orgue qui manquera la fin de la collaboration du musicien avec le réalisateur anglo-américain:

Pour son dernier film, Cinq jours ce printemps-là, il m'a écrit au moment du tournage une lettre très gentille afin de me prévenir que, pour des raisons de coproduction et de "tax-shelter", il était obligé de prendre un compositeur anglais et ne pourrait, malheureusement, travailler avec moi. Puis il s'est passé une chose curieuse: Zinnemann n'a pas été satisfait du musicien anglais et a souhaité que je réécrive la musique; mais comme il était en période dépressive, il me l'a fait demander par le producteur qui ne m'a pas dit de quel film il s'agissait. J'ai refusé parce

⁶⁵ Notes de la SACEM, janvier 1992.

⁶⁶ *La Voix du Nord*, 25 mars 1975.

⁶⁷ Entretien avec Laurent Boer, 3 juin 1981.

que je n'étais pas libre. J'ai appris plus tard que c'était pour le film de Zinnemann; j'aurais fait un effort si je l'avais su : il n'est pas question de lui refuser ma collaboration, je l'admire beaucoup, il a un talent et une humanité extraordinaires. Pour ce film, Zinnemann a rencontré Elmer Bernstein à Londres, et c'est à lui qu'il a demandé la musique définitive.

Ce malentendu n'empêchera cependant pas Zinnemann d'être toujours aussi reconnaissant envers son musicien :

Georges et moi avons travaillé dans une merveilleuse entente sur trois films. Le premier fut A man for all seasons. Pour une raison quelconque je n'avais pas entendu le générique jusqu'au jour où il était en train de le diriger, avec l'orchestre, dans le studio d'enregistrement.

Quelque chose dans la musique sonnait faux, elle n'était pas ce que j'avais souhaité qu'elle fut. J'ai dit à Georges que j'étais terriblement désolé, mais qu'il y avait quelque chose qui n'allait pas. Nous en avons parlé et Georges a dit que c'était très simple. L'orchestre devait s'arrêter pendant environ deux heures, pendant qu'il réécrivait la musique. Je ne peux pas vous dire exactement combien durait la musique, elle devait durer au moins deux minutes.

*Environ deux heures après, il me téléphona au bureau pour me dire qu'il était prêt. J'ai entendu la musique, et c'était excellent. C'est vraiment miraculeux... comparé à beaucoup d'autres compositeurs qui sont tous aussi brillants, mais pas d'un si grand recours. Il est unique en son genre!*⁶⁸

Un enthousiasme partagé par d'autres. Nombreux ont été ceux, l'année précédente, à plébisciter la musique du gigantesque son et lumières de Mount Vernon: dans le cadre prestigieux de la maison de Georges Washington, le spectacle mis en scène par Gaston Papelous, en ondes par Claude Roussel et en lumières par Jean-François Thouillard a été servi par les voix de John Wayne, Olivia de Havilland, Kirk Douglas et Gregory Peck.

1978: Delerue est contacté par Bertrand Blier, une troisième fois après *Hitler, connais pas* (1963) et *Calmos* (1975). Réalisateur cherchant avant tout à se faire un prénom, Blier n'est pas à ce moment-là extrêmement populaire, si l'on excepte le succès considérable réalisé par sa comédie *Les valseuses* en 1973, succès sans lendemain. Doué d'une bonne culture musicale, Blier est naturellement des plus exigeants en ce qui concerne les partitions accompagnant ses films. Aussi *Préparez vos mouchoirs*, son dernier long métrage, est un des nombreux cas où l'on requiert un pastiche à Delerue, ce que ce dernier réussit parfaitement à produire de par sa formation classique, sans avoir besoin de plagier grotesquement une oeuvre quelconque:

*Quand il y a une musique existante, je suis obligé de rester très près de style. Il est évident que si j'avais composé une musique de style "Bartokien" ou même "Shumannien" dans *Préparez vos mouchoirs*, où le personnage qu'interprète Dewaere est un passionné du *Concerto pour clarinette de Mozart*, il y aurait eu rupture...*

Delerue recevra en 1979 son premier César pour la partition du film de Blier. Enfin la reconnaissance? Le compositeur, honoré pour son professionnalisme, se retrouve davantage étranglé par les restrictions budgétaires. A cette époque, on croit même rêver quant à la situation

⁶⁸ Propos recueillis par Gabrielle Blum, *Soundtrack* n° 45, p.29

de la musique de film. Aux Etats-Unis, après la vogue "intimiste" on revient aux grands scores orchestraux dans la lignée de *La guerre des étoiles*, partitions assez grandiloquentes plus proches des poèmes symphoniques de Respighi ou de Strauss que des émules néo-korngoldiens, mais dont la composition est rendue toutefois possible par la présence d'un budget spécifique, partie intégrante de la production.

En France, la situation est au même moment en totale inadéquation avec ce qui se passe outre-Atlantique. Certains éditeurs malhonnêtes font travailler et ne paient pas. Comme les compositeurs sont encore en cette époque uniquement rémunérés en droits d'auteurs (sur un pourcentage prélevé sur le ticket de cinéma), il arrive que de jeunes compositeurs se voient remerciés sur un coup de tête du réalisateur, se retrouvant du jour au lendemain sans argent et sans couverture sociale. Pour parachever le tableau, à l'autre bout de la chaîne les éditeurs phonographiques n'ont rien trouvé de mieux, pour lutter contre la crise, que de multiplier les disques réalisés avec un minimum de moyens, ceci afin d'avoir un maximum de chances de décrocher un hypothétique "tube".

Pour Georges Delerue, bouillonnant vice-président de l'Association des Auteurs de Films, les conditions de travail de ses jeunes confrères sont absolument intolérables. Pour ses collègues de l'Association, René Cloërec et Antoine Duhamel, on peut pour beaucoup remédier à cette situation en ayant le courage de revoir l'ensemble du système, à commencer par la création d'une ligne "musique" dans le budget global d'un film, au lieu de la douloureuse mention "pour mémoire":

Dans la production cinématographique, aucun sou n'est prévu pour ma musique. C'est un éditeur qui prend cela en charge et ça, c'est grave, parce que l'éditeur n'a rien à voir avec le film, pratiquement. Il n'est pas comptable de ce que va se passer dans le film... Aux U.S.A., le problème n'est pas le même: un budget musical est prévu dans le budget de production. Pour un film de 10 millions de francs, il y aura au moins 400 à 500.000 francs pour la musique. C'est peut-être beaucoup d'ailleurs. En tout cas il y a un budget pour la musique. En France, non. La grande misère de la musique de film dans le cinéma français vient des conditions économiques.

69

Hélas, les pouvoirs de décision, trop éparpillés, sont inefficaces devant le problème; et quand bien même, aucun "spécialiste" ne s'est risqué à parer au plus urgent en réalisant, en prévision d'un éventuel projet de loi, un rapport complet sur l'état des lieux. Au lieu de cela, les «dictionnaires» de compositeurs de musique de film fleurissent un peu partout. Conclusion, en 1980, ce dossier des droits d'auteur qui avait bien remué le milieu musical au cours des derniers mois se referme sur statu quo de circonstance. Il est vrai que la jurisprudence française est en sommeil: on ne pense alors qu'aux prochaines élections...

Delerue est écoeuré. Depuis quelques temps, il prend de plus en plus souvent la route de Londres, où les cinéastes américains viennent enregistrer les musiques accompagnant leurs films. Le cinéma français commence sa lente descente aux enfers. Un rapport du CEO (Centre d'Etude des Opinions) se révèle accablant: avec près de 18 heures par semaine, la télévision devient

⁶⁹ *Ecran 75*, mars 1975.

désormais la plus longue activité de loisirs, drainant quotidiennement près de 40 millions de téléspectateurs. Un virage décisif est pris à ce moment-là: les chaînes de diffusion hertziennes obtiennent le droit de produire des films de cinéma. Selon les termes de la loi, les télévisions pourront diffuser les films produits ou co-produits deux ans après leur sortie salles (au lieu de trois pour les films régulièrement achetés), délai rabaisé à un an pour les chaînes cryptées qui feront leur apparition au milieu des années 80. En mars 1980 on reconnaît à nouveau la qualité de son travail pour le cinéma en lui décernant un second César pour *l'Amour en fuite* de Truffaut: *Je ne suis pas attaché aux honneurs et aux récompenses, mais ce César me fait plaisir dans la mesure où c'est le résultat du vote des professionnels. Mais je n'ai pas fait tellement de musique pour le cinéma... J'ai fait pas mal de télévision et de la musique pour moi. De la musique à l'état pur...*⁷⁰

Cette époque, marquée de nombreuses récompenses, est paradoxalement décisive et cruelle pour le compositeur. Choix géographiques donc, mais aussi choix esthétiques: en effet depuis 1977, ainsi qu'il le précise lui même, Delerue multiplie les pièces de concert. Commandes, choix divers, coups de coeur, il écrit ainsi sur deux ans presque autant que sur les dix dernières années écoulées: *Prélude et danse* pour hautbois et ensemble de cordes; *Souvenirs* pour clarinette et orchestre; *Concerto pour Cor* et ensemble de Cordes; *Concerto pour trombone*; *Madrigal* pour trombone solo et 5 trombones; etc.

Les signes ne trompent pas. En 1980, Delerue, au faite de la renommée pour ses musiques de cinéma tente bien de revenir à sa vocation première de musicien classique. Il renoue même un temps avec la musique de scène, activité délaissée depuis plus de treize ans.

Pourtant, au mois d'avril de cette année 1980, alors qu'à Hollywood la remise des Oscars est marquée par la consécration *Des gens comme les autres* de Robert Redford, Delerue se voit décerner un nouveau trophée: devant Jerry Golmish et Henri Mancini, il reçoit en effet l'Oscar de la meilleure partition pour le film de George Roy Hill avec Lawrence Olivier et Sally Kellerman *A little Romance (I love you, je t'aime)*. Surprise ? Une demi seulement. Les membres de l'Académie ayant encore en mémoire les saturations synthétiques de Giorgio Moroder (*Midnight Express*, vainqueur l'année précédente) ont voulu "changer d'air" dit on dans les coulisses de la cérémonie. Dont acte.

Hélas, les projecteurs des cérémonies éteints, les paillettes disparues, les problèmes quotidiens demeurent. Fin 1981, compositeur français de cinéma le plus célèbre du moment, Georges Delerue doit encore prendre davantage sur son temps de composition pour négocier le nombre de musiciens par session d'enregistrement. Tant et si bien qu'un jour, l'appel du Nouveau Continent semble imminent:

Lorsqu'on a fait beaucoup de choses quelque part, on a envie un jour de voir un peu ce qui se passe ailleurs. J'avais déjà travaillé avec des réalisateurs américains comme Zinnemann, Huston, Mike Nichols mais uniquement pour des films se déroulant en Europe! Je trouvais leur manière de travailler formidable. J'avais donc envie "d'y aller" mais j'avais deux obstacles: je ne

⁷⁰ *Cinéma 80*, n° 289-290.

parlais pas anglais et j'avais une peur bleue de l'avion! Il faut dire aussi qu'à partir des années 75, les conditions de vie, de travail ont été beaucoup plus difficiles en France pour les compositeurs de films car il n'y avait pas de budgets prévus. Donc on ne s'en sortait pas, on n'avait pas les possibilités matérielles de bien travailler et j'étais très frustré.⁷¹

Finalelement, je trouvais que perdre mon temps et mon énergie à discuter quinze jours, une heure par jour au téléphone, ou dans mon bureau avec un producteur pour obtenir quatre musiciens de plus était absolument aberrant et ridicule, d'autant que j'avais prouvé pendant toute ma carrière que j'étais le plus économe des compositeurs, que j'allais très vite, que tout était en place, qu'il n'y avait pas de problèmes et que je ne dépensais pas des fortunes. Avoir des discussions de marchands de tapis pour essayer de faire des oeuvres valables pour un film, j'ai trouvé ça de très mauvais goût. Ca m'est arrivé deux ou trois fois.⁷²

Un jour "j'en ai eu marre", car j'avais du discuter pendant plusieurs semaines avec une productrice pour obtenir 5 musiciens de plus! Quand on a travaillé pendant plus de 30 ans dans le métier sans dépasser les budgets, c'est dur d'en arriver là! Et je me suis dit: "le premier contrat qu'on m'offre aux Etats-Unis, j'y vais malgré l'avion!" J'avais un agent là-bas qui s'occupait de mes intérêts, et puis c'est parti. On m'a proposé Sanglantes confessions (True confessions) avec Robert De Niro et Robert Duvall et je suis parti. Là-bas, j'ai eu enfin tous les moyens pour bien travailler, on me connaissait grâce à mes musiques pour Truffaut, Godard, De Broca (Le roi de coeur) et comme je recevais sans cesse des scripts de Coppola, de Cukor, etc, je me suis dit "pourquoi ne pas continuer?" Et aujourd'hui, je parle anglais, mal, mais je le parle!

73

* *
*

⁷¹ Notes de la SACEM, janvier 1992.

⁷² Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, janvier 1992.

⁷³ Notes de la SACEM, janvier 1992.

Mon ami Georges Delerue

Les metteurs en scène font souvent appel à Georges Delerue, ils ont senti que cet ancien élève de Darius Milhaud est, de tous les musiciens, le plus amoureux du théâtre et du cinéma. A son Grand prix de Rome sont donc venus très logiquement s'ajouter l'oscar Hollywoodien et le César français. Il est difficile de décrire une musique avec des mots, mais quand j'aurait dit que Georges Delerue est un blond-roux aux yeux clairs, qu'il est direct, chaleureux et fraternel, il me suffira d'ajouter, pour votre information complète, que sa musique lui ressemble et qu'il ressemble à sa musique.

François Truffaut

IX

Signé François

-Ferrand, ne quittez pas: je vous passe le play-back de la scène des déguisements!

Cette voix téléphonée de qualité médiocre entendue dans *La Nuit Américaine*, en 1972, fut pour une génération de cinéphiles le signe impérissable de l'appartenance de la musique de Georges Delerue, non seulement aux films de Truffaut, mais à l'univers mythique que le cinéaste avait peu à peu constitué autour de lui. Cette collaboration entre l'ancien pensionnaire de l'assistance publique et l'apprenti roubaisien allait à jamais rejoindre les grandes amitiés musicales du 7ème art. Celles par qui la musique de film n'aurait très certainement pu acquérir ses lettres de noblesses. On a souvent parlé, écrit, disserté sur l'exemplarité de la collaboration Truffaut-Delerue. Elle fut pourtant bien moins fidèle que l'Histoire ne nous le rapporte. Un survol de cette collaboration permet surtout de brosser le portrait d'une amitié exceptionnelle mais aussi, finalement... si ordinaire.

Un dimanche matin en ce début d'année 1960, de bonne heure de surcroît, le téléphone sonne chez Delerue, rue Duperré. Au bout du fil il y a le producteur Pierre Braunberger, personnage incontournable et respecté, auquel Delerue avait déjà eu souvent affaire alors qu'il travaillait dans le court-métrage. Cet appel allait définitivement changer la destinée du compositeur, la faisant rentrer dans les couples musiciens-cinéastes les plus célèbres de l'Histoire du cinéma. Il s'agissait d'écrire la musique du deuxième film de Truffaut, alors surtout connu pour avoir été le tumultueux critique d'*Arts* et des *Cahiers du Cinéma*. Mécontent de la musique que Jean Constantin lui avait livrée pour *Les 400 coups*, Truffaut compte sur un nouveau musicien pour mettre en musique ce qui semble être pour l'instant un polar mâtiné d'un soupçon de parodie. Le rendez-vous est fixé dans une petite salle du quartier latin. Delerue se souvient comme d'hier de cette première rencontre:

Quand je suis arrivé dans la salle de projection, Pierre Braunberger me présenta à un homme jeune aux yeux brillants, qui me paraissait extrêmement timide et qui m'a dit simplement: "Merci d'avoir accepté de venir à cette projection". Il y avait peut être une vingtaine de personnes dans cette salle et il y régnait une ambiance à la fois calme et tendue. A cette époque, je ne connaissais pas beaucoup le monde du long métrage et j'étais en même temps perdu, inquiet et très excité car j'avais beaucoup entendu parler de François et j'étais très fier à l'idée de travailler avec lui.

La projection commença et je dois avouer que plus le film avançait, plus j'étais angoissé. J'aimais beaucoup ce film: Aznavour était formidable, Marie Dubois si attachante, tous les personnages parfaitement à leur place, seulement il y avait un gros problème. Le film était très musical mais on n'entendait pas de musique : Il avait été tourné sans play-back. On voyait Aznavour jouer du piano mais on n'entendait rien, même chose pour le contrebassiste et le batteur. Et subitement j'ai eu peur de ne pas être à la hauteur, peur de ne pouvoir faire quelque chose de valable musicalement à cause de tous les problèmes techniques qu'il fallait résoudre.

Mais j'avais vraiment appris mon métier en écrivant la musique de nombreux courts métrages ou de films publicitaires, je me suis dit qu'honnêtement je pouvais faire ce film.

A la fin de projection, je suis allé voir François et, sans lui parler de mes angoisses, je lui ai simplement demandé s'il avait des idées particulières concernant la musique. Timidement il m'a répondu: "non, vous savez, je vous fais confiance", avec une telle gentillesse que j'ai immédiatement senti que ça "collait" entre nous.

Je me suis mis très vite au travail et, quinze jours après ma projection, je lui ai demandé de venir chez moi écouter la musique que je venais de composer. Evidemment, j'étais inquiet mais je me suis vite aperçu que François l'était encore plus que moi. Je me suis mis au piano et rapidement j'ai compris que tout allait pour le mieux. François était ravi, et notre longue collaboration a alors commencé.⁷⁴

Georges Delerue se souviendra toujours avec un certain amusement des problèmes techniques rencontrés lors de la composition de la partition:

Tirez sur le pianiste est un film largement musical qui a été tourné sans son témoin! il a donc fallu que je compose la musique sur des images muettes, ce qui n'est vraiment pas facile, sur le plan de la technique d'écriture. Tout ce qu'on voyait, c'était les mains d'Aznavor s'agiter sur le piano⁷⁵, et ses mouvements d'épaules. Dans les scènes où il était censé jouer du jazz, comme il s'agissait d'un piano droit, on voyait les feutres danser la gigue! Or, ils avaient tourné sans musique, sans play-back, sans rien. J'étais obligé, au montage, de reconstituer une musique uniquement d'après le rythme des mouvements, pour rester le plus synchrone possible: par exemple, lorsque Aznavour levait la main droite pour donner un départ au bassiste, je me débrouillais pour qu'on entende seulement la main gauche... Après Tirez sur le pianiste je me sentais prêt à affronter n'importe quoi! J'ai su plus tard par Maurice le Roux qu'on lui avait demandé la musique, à Georges Auric aussi, etc., et que tout le monde avait refusé!⁷⁶

La partition de ce film apportait un souffle de nouveauté dans la production de l'époque, déjà fortement marquée par le montage musical de la partition jazz de Martial Solal pour *A bout de souffle* de Godard, en 1959. Ainsi, dans la séquence située dans la chambre d'hôtel, (dans laquelle Thérèse avoue avoir trompé son époux Edouard Saroyan pour l'aider dans sa carrière de concertiste), l'analyse de la concordance musique/dialogue met en relief un lien évident et très pointu entre texte et instrumentation⁷⁷. Après *Tirez sur le Pianiste*, les efforts de Delerue seront récompensés puisqu'il bénéficiera de la confiance, sincère et méritée, de François Truffaut :

⁷⁴ *Le Roman de François Truffaut*, ed. de l'Etoile, Paris 1985.

⁷⁵ Aznavour nous confirmera d'ailleurs ceci dans une lettre du 30 mars 1993: "Je jouais durant le tournage tout ce qui me passait par les doigts et différentes impros pour chaque prise. Je comprends que le malheureux compositeur a du souffrir le martyre!"

⁷⁶ *Le Cinématographe* n° 62, novembre 1980, et *Notes de la SACEM*, janvier 1992.

⁷⁷ Séquence que nous avons analysé l'incidence psychologique en détail dans notre travail *La musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague: symbolisme, forme, montage*, Mémoire de Maîtrise d'Etudes Cinématographiques, UFR SICA, Université Bordeaux III, 1996.

Delerue est un homme très intéressant parce qu'il est le plus cinéophile des musiciens; il est l'un des seuls à comprendre parfaitement bien ce qu'on a voulu faire dans un film. Je lui suis très reconnaissant, car pour Tirez sur le pianiste, tous les musiciens à qui j'ai demandé la musique ont refusé après s'être fait montrer le film. C'était un film ingrat.⁷⁸ Parce qu'il était très décousu. Son sens n'apparaissait pas. Delerue a été le seul à aimer le film. Il a dit: "ça ressemble à un roman de Queneau, je suis d'accord pour faire la musique." Mais il restait de moins en moins de temps puisque tous les musiciens refusaient [...] Il s'y est mis et il a fait en réalité la partition que je préfère. Je la trouve même supérieure à celle de Jules et Jim.⁷⁹

La comparaison de Truffaut avec *Jules et Jim* est presque inévitable. Tourné en 1961, le film allait déclencher dès sa sortie, en janvier 1962, un sacré scandale. La centrale catholique demande en effet l'interdiction totale sous la côte 4B, on parle de "perversion morale" alors que le film bénéficie dans le même temps d'une avance sur recettes en bonne et due forme, pour un montant global de 200.000 anciens Francs. Les esprits s'échauffent. Bref, la machine est en place pour tenter le doublé commercial des *400 coups*. Pour Delerue, au delà du succès de la musique (une partition exceptionnellement longue: 55 mn, mais son succès est du en grande partie à la fameuse chanson *Le Tourbillon* de Bassiak, interprétée par Jeanne Moreau) ce film aura surtout servi de terrain d'expériences afin d'évacuer la conception d'une musique redondante en y introduisant peu à peu la notion de musique distanciative, plus intéressante semble-t-il:

Des violons qui se mettent à sangloter dès qu'on entend pleurer une dame par exemple! Tout ceci était ridicule. Petit à petit, une synthèse s'est faite en moi, et j'ai été dans le sens de la simplification.⁸⁰ A cette époque là (la Nouvelle Vague), il y avait deux écoles: une tendance à faire une musique de film extrêmement fidèle aux images et aux actions, et une autre qui encourageait au contraire un grand détachement, une grande distanciation par rapport à l'image. Moi, j'ai préféré aller dans la deuxième direction, à la recherche du style, de l'épuration, qui venait en contrepoint de l'image. Mais j'ai essayé aussi de ne pas être systématique, ni de m'enfermer dans des dogmes ou des contraintes. C'est très intéressant de ne pas imposer sa musique. Il ne faut jamais paraphraser le film, tout en restant soi-même.⁸¹

Seule une relation de confiance et d'estime réciproque avec Truffaut pouvait permettre à Georges Delerue de développer son point de vue musical au sein du nouveau courant cinématographique. Dans cette optique, la collaboration avec François Truffaut devenait pour lui une opportunité rare:

Quant aux choix des musicaux, et notamment à la volonté de distanciation que je voulais exprimer, nous sommes tombés très vite d'accord, Truffaut et moi. Nous avons continué d'ailleurs à travailler dans cet esprit, relativement neuf à l'époque, c'est à dire d'une musique qui ne collait pas trop près aux images. Il y avait encore certains codes, certaines contraintes (par exemple changer d'orchestration quand on change de lieu) dont nous avons essayé de nous libérer, en cherchant, pour Jules et Jim notamment, des solutions plus contrapuntiques.⁸²

⁷⁸ Propos recueillis par Pierre Billard, *Cinéma 64*, n° 86.

⁷⁹ François Truffaut, document enregistré, archives ORTF.

⁸⁰ *Première* n° 25, p.69.

⁸¹ *Studio* n° 2, avril 1987.

⁸² *Le Cinématographe* n° 62, novembre 1980.

Truffaut complète d'ailleurs ceci, en levant le voile sur les détails concrets, tant techniques que psychologiques, de la collaboration avec un musicien donné:

Depuis Tirez sur le pianiste, je travaille avec le même musicien, Georges Delerue, qui est devenu mon musicien de film préféré, parce qu'il est le plus cinéphile des musiciens. C'est très difficile pour un musicien de faire une musique de film, parce qu'on lui montre un film à un stade du montage où les longueurs sont fausses, les rythmes n'est pas là... On croit que c'est le film, mais c'est le stade le plus lointain du résultat final.

Je trouve qu'il faut vraiment bien connaître le cinéma et vraiment bien l'aimer pour pouvoir, à ce moment-là, voyant le film, en deviner les intentions et éventuellement les qualités. On appelle le musicien à un moment où l'on est soi-même un peu démoralisé. On compte beaucoup sur lui. On dit d'ailleurs tout le temps dans les salles de montage: "ça s'arrangera avec la musique!" Bref, on attend le musicien comme on attend une sorte de sauveur.

J'ai toujours été très content chaque fois que Delerue est arrivé dans mes films. J'ai toujours eu l'impression que le film prenait vie. Pour Jules et Jim, il s'est donné beaucoup de mal puisque c'était un film sur le temps qui passe, sur la nature. Ça nous ramène au thème des vacances, car les thèmes principaux de Jules et Jim étaient les moments gais et les moments tristes. On avait décidé entre nous, avec notre vocabulaire, que tous les moments gais seraient le thème "vacances", et les moments tristes le thème "brouillard". Je crois que ce thème "vacances" a été vraiment réussi, puisqu'il exprime une espèce de joie de vivre: on sent la nature, on sent le soleil, on sent que c'est vaste... Je le trouve lyrique⁸³.

* *
*

1964: *La Peau douce* met en scène Catherine d'Orléac et Jean Desailly. François Truffaut a combiné au fil des ans un ingénieux système qui lui permet de faire de la production déléguée: le versement de son salaire dans les risques du film ainsi que l'apport du scénario, lui donnent droit à 50% de la réalisation, donc à l'indépendance tant recherchée par les artistes issus de la Nouvelle Vague. Il dirige ainsi depuis 1961, rue Robert Estienne, sa propre maison de production, "les Films du Carrosse", en hommage à Jean Renoir. D'ailleurs, comme chez Renoir, l'esprit "famille" est privilégié, et les tournages en province prennent régulièrement l'atmosphère des colonies de vacances. On retrouve chez Truffaut une équipe d'amis plutôt que de simples collaborateurs allant de l'assistante Suzanne Schiffman au directeur photo Raoul Coutard puis Nestor Almendros, en passant par l'acteur principal Jean-Pierre Léaud, le producteur Marcel Berbert, la scripte Christine Pellé, les monteurs Claudine Bouché, Agnès Guillemot et Yann Dedet, et le compositeur Georges Delerue, bien entendu, qui signe pour *La Peau douce* l'une de ses meilleures partitions pour un film de Truffaut.

⁸³ Interview enregistr e de François Truffaut. Archives priv es de l'auteur.

Nombreuses sont les critiques à s'abattre sur *La peau douce*: le premier grief semble être le retour de Truffaut à des sujets plus traditionnels (le trio classique de l'adultère en milieu bourgeois) caractérisant le cinéma de la Qualité tant décrié par l'ancien pamphlétaire d'*Arts*. Bref, le film devient vite le premier échec commercial du cinéaste. Truffaut évacue sa déception en pensant déjà au prochain tournage. Hanté par Hitchcock sur lequel il prépare un livre d'entretiens (dont la première édition sort en 1967), Truffaut a déjà rencontré Bernard Herrmann, à Londres, et compte bien reproduire par sa musique l'atmosphère des films du cinéaste britannique pour une prochaine adaptation à l'écran d'une nouvelle de Ray Bradbury. Les droits d'adaptation de *Fahrenheit 451*, une nouvelle de Ray Bradbury parue aux États-Unis en 1953, et que le producteur Raoul Lévy lui avait fait connaître, sont achetés au printemps 1962. Il semble que la première rupture avec Delerue soit déjà consommée:

*Fahrenheit 451, Truffaut m'en avait au départ longement parlé, mais finalement j'étais un peu embêté car il ne me disait plus rien et je ne savais plus où il en était. Je lui ai adressé une lettre pour l'informer que j'allais être pris par d'autres projets et pour lui demander s'il avait toujours l'intention de travailler avec moi sur ce film. En réponse, François m'a écrit une lettre charmante et gênée. Il n'osait pas me dire qu'il avait rencontré à Londres Bernard Herrmann pour lequel il avait une grande admiration, et ce depuis longtemps, à cause des films d'Hitchcock. Il me disait qu'il n'avait pu résister au désir de travailler avec lui, et qu'il espérait que je ne lui en veuille pas. Je trouve cela tout à fait normal. Ensuite il a travaillé avec Herrmann sur La mariée était en noir. Je pense qu'il a peut-être eu peur de renouer avec moi. Toujours est-il que je ne l'ai pas retrouvé avant Les Deux anglaises et le Continent (1971)*⁸⁴.

En effet, Truffaut, après la parenthèse Herrmann, semble vouloir renouer avec son ancien musicien. Finalement, un hasard de circonstances repoussera la difficile échéance: alors que le cinéaste préparait le tournage de *Baiser volés*, en 1968, l'actrice qui devait tenir le rôle de la mère de Christine, Claire Duhamel, le présente à son beau frère, le compositeur Antoine Duhamel qui signera les musiques de *Baisers Volés* (1968), *La sirène du Mississipi* (1969), et de *Domicile Congugal* (1970).

Truffaut trouvera finalement l'occasion de travailler à nouveau avec Delerue. En 1971, le cinéaste prépare une seconde adaptation, après *Jules et Jim*, d'un roman de Henri-Pierre Roché. Il s'agit des *Deux Anglaises et le Continent*, film qui revient, tout comme *Jules et Jim* et *La peau Douce* à la dialectique du trio amoureux que Delerue avait illustrée avec brio en 1962 et 1964. Le sujet tourne autour d'un amour tragique: au début du siècle, le jeune Claude Roc rencontre Anne Brown, une anglaise qui le met en relation avec sa soeur Muriel dont il tombera amoureux. Pourtant leurs mères respectives les séparent, leur imposant un temps suffisamment long pour sonder leurs véritables motivations. Ce temps, Delerue le transforme par sa musique en un terrible purgatoire. Certainement l'une des plus belles partitions que le compositeur ait jamais écrites pour le cinéma. Elle est par ailleurs, comme celle du *Mépris*, fortement extériorisée dans le film de Truffaut. Yann Dedet, le monteur du film:

Le gros du mixage était assez délicat à cause des différentes voix (narrateur, voix in, voix off...) et la musique. Toutes les scènes qui devaient comporter de la musique ont été doublées afin

⁸⁴ Interview donnée aux membres de l'Association Georges Delerue, *Soundtrack* n° 27.

que le son direct et les ambiances un peu trop fortes soient éliminées. Il est vrai que très systématiquement, dans les films de Truffaut, on doublait entièrement les scènes devant comporter de la musique, même si on n'utilisait pas toujours ce doublage. Ceci pour avoir le son le plus pur possible et que la musique ne soit pas gênée. Non pas que le son direct soit "salle", mais parfois, la tonalité du son direct ne rentre pas dans la musique ⁸⁵.

On peut relever que cette habitude technique de Truffaut s'insérait complètement dans la volonté artistique de Delerue, de par ces symbioses qui forgent peut-être à la base les grandes collaborations du 7^{ème} Art:

En fait, la musique dans un film, c'est quelque chose en plus. Il y a un mot de Debussy que j'aime particulièrement, c'est "La musique est l'expression de l'inexprimable". Je pense qu'il y a quelque chose d'important quand on écrit de la musique de film: au moment où les mots ne suffisent pas, où l'image ne suffit pas, où les bruits ne suffisent pas, alors c'est la musique qui intervient... ⁸⁶

Truffaut tournera assez rapidement le film suivant, *Une belle fille comme moi*, en 1972, sorte de série noire qui réunit autour de Bernadette Lafont (de nouveau devant la caméra de Truffaut, 15 ans après *Les Mistons*), Claude Brasseur, Charles Benner, Guy Marchand et André Dussollier. Le cinéaste justifie son parti pris musical:

Dans Une belle fille comme moi, j'avais demandé à Georges Delerue une musique exactement comme dans un film d'Hitchcock, une musique de renforcement, une musique qui donnait des urgences, qui disait: "attention, il faut aller très vite, là. Attention, qu'est ce qu'il va se passer, là". C'était une musique très utilitaire et il a eu beaucoup de mal à la faire parce que ce n'était pas sa nature. Mais elle était très réussie, elle était très bonne. ⁸⁷

L'équipe des Films du Carrosse tourne fin 1972 *La nuit Américaine*, film-hommage au cinéma asseyant la parfaite osmose dans laquelle Truffaut travaille avec son musicien depuis maintenant plus de treize ans. Le sujet se prête d'ailleurs aux grandes partitions musicales. Aux studios de la Victorine, à Nice, une grosse production américaine est en tournage autour de la star Julie Baker (Jacqueline Bisset), production qui essuyera plusieurs problèmes matériels, doublés des déboires amoureux des techniciens et acteurs Jean-Pierre Aumont, Nathalie Baye, Jean-Pierre Léaud et Valentina Cortesse. Mais *La nuit Américaine* est surtout l'occasion pour Truffaut de dresser un tableau récapitulatif des références cinématographiques auxquelles il a pu avoir recours dans ces précédentes réalisations. Dans une séquence, Ferrand (François Truffaut) reçoit un paquet de livres: il s'agit d'ouvrages sur Bunuel, Dreyer, Bergman, Lubitsch, Bresson, Godard, Hawks, Rossellini, Hitchcock. Dans un coin de l'image, on peut distinguer la signature de Jean Cocteau. Une voiture emprunte une rue: un léger mouvement de caméra révèle à l'oeil attentif qu'il s'agit de la rue Jean Vigo. Le compositeur du film téléphone à Ferrand pour lui faire écouter la musique d'une séquence: c'est la voix-off de Georges Delerue, dans son propre rôle. Graham

⁸⁵ In "*Musiques de Films: Georges Delerue*" documentaire de Jean-Louis Comolli, 1994.

⁸⁶ idem.

⁸⁷ *Jeune Cinéma* n° 25, mars 1974.

Greene fait de la figuration dans le rôle d'un agent d'assurances. Enfin, le film est dédié à Lilian et Dorothy Gish, les premières stars du muet.

Dans ce film, les réminiscences de la Nouvelle Vague sont encore très présentes. La partition, bâtie sur un thème central, le "Grand Choral", oeuvre originale pour trompettes et cordes, accompagne essentiellement les scènes de travail de l'équipe de tournage aux studios de la Victorine. Georges Delerue se souvient des origines de ce thème musical :

Mon problème, c'était le thème général, le Grand Choral... François avait fait sentir la magie du cinéma et je devinais son amour pour cet art. Il fallait un thème musical réellement important. Subitement, l'idée est venue: le grandiose, l'intemporel, le style du Grand Choral! A la façon dont aurait écrit Bach à la gloire de Dieu, ici il fallait écrire à la gloire du cinéma! ⁸⁸

Le thème est repris par Truffaut, qui le fait ressortir avec intelligence par le montage. En effet, le Grand Choral ne sera amené au centre du film (le rêve du vol des affiches par le jeune garçon) que progressivement, par des petites variations musicales ⁸⁹. La célébrité de cette séquence tient pour beaucoup à cet agencement logique mettant en corrélation rythme filmique/rythme musical. Truffaut expliquera plus tard les raisons de ce choix: *Cette séquence était nécessaire au milieu pour faire passer le temps entre le début et la fin du film. Cette séquence de montage n'était possible que parce que je savais que j'aurai la collaboration de Georges Delerue. Vous avez vu l'importance de la musique dans cette scène...* ⁹⁰

Toutefois, à la sortie du film, le 24 mai 1973, Delerue est abondamment décrié par les pharisiens de la musique "sérieuse", alors en pleines années Stockhausen: "*envolées vivaldiennes*", "*du sous Bach*", etc... Comme pour donner raison à ses détracteurs, le compositeur est à nouveau nommé pour les Oscars (*La Nuit Américaine* décrochant le trophée du meilleur film étranger) pour sa partition accompagnant *The Day of the Dolphin (Le jour du Dauphin)* de Mike Nichols. Le fait de vivre et travailler en France semble avoir été payant, ce qui conforte Delerue dans son choix.

Le côté cinéophile de Truffaut, passionné par Vigo, Hawks et d'Hitchcock, a toujours transparu dans son utilisation de la musique. Si cette cinéphilie avait poussé l'ancien critique des *Cahiers* à engager Bernard Herrmann pour mettre en musique *Fahrenheit 451* et *La mariée était en noir*; de même, dans les années 70 ce fils de Vigo fera re-enregistrer les musiques de Maurice Jaubert composées dans les années 30 pour les documentaires d'Henri Stork, musiques que l'on retrouvera sur quatre de ses films (*Histoire d'Adèle H*, *L'argent de poche*, *L'homme qui aimait les femmes* et *La chambre verte*, respectivement en 1975, 76, 77 et 78).

Interrogé sur le dilemme tradition-modernité, Truffaut avait une fois répondu: *En fait, je crois qu'un film ne doit pas innover sur tous les plans à la fois. Il faut peut-être qu'il y ait dans un film*

⁸⁸ Entretien avec Laurent Boer, 3 juin 1981.

⁸⁹ A noter l'excellente étude de Laurent Boer consacrée à l'agencement de la musique dans ce film, publiée dans la revue *Vibrations* n° 4 (novembre 1984), elle même condensée d'un travail universitaire fort conséquent sur le sujet (cf. bibliographie: mémoires et thèses)

⁹⁰ Intervention de Delerue lors du "*Grand Echiquier*" consacré à François Truffaut, le 19 mai 1982 sur Antenne 2.

quelque chose qui le rattache au cinéma classique ⁹¹. Peut-être est-ce la musique? Une chose est certaine: cette fois, Truffaut, connaissant l'admiration de son musicien pour Maurice Jaubert, trouve un excellent moyen de le ménager:

Paris, le 19 décembre 74

Mon cher Georges,

Je suis en train de vous tromper, mais comme c'est avec Maurice Jaubert, ce n'est pas exactement de l'adultère mais plutôt de la nécrophilie.

Je suis sûr que cette fin d'année vous trouve entièrement dédié à votre opéra. Croyez bien que je forme pour vous et votre femme tous mes vœux de réussite pour cette grande entreprise.

Avec mon amitié,

François

L'intermède Jaubert durera jusqu'en 1978, quatre années durant lesquelles Delerue finira par s'interroger sur la durée de cet engouement:

J'ai ma petite idée là dessus. Quand j'ai fait la musique de La peau douce, après l'enregistrement avec l'orchestre, il m'a parlé de la musique de Maurice Jaubert, regrettant qu'on ne puisse plus l'entendre. Il désirait la réhabiliter. Quand il a utilisé la musique de Jaubert, j'ai soupçonné qu'en fait c'était un moyen pour lui de la faire revivre sur disque, d'en refaire des enregistrements dignes de ce nom. Quatre films de Truffaut (L'histoire d'Adèle H, L'homme qui aimait les femmes, La chambre verte, L'argent de poche) utilisent cette musique. Je crois que la collaboration Jaubert/Jean Vigo a beaucoup joué. C'est le côté "cinéphile" de François. Et puis Jaubert était un musicien étonnant... François, de manière générale, était un passionné de musique de film. Il avait une collection de disques assez importante sur la grande époque de la MGM, avec ces musiques qui n'en finissent pas de finir. Parfois, il voulait mettre beaucoup trop de musique dans ces films, et je lui disais que ce n'était pas utile d'en mettre autant...⁹²

C'est avec *L'Amour en Fuite*, dernière étape de la saga d'Antoine Doinel, alors âgé de 33 ans, que Truffaut entamera sa troisième et dernière ligne droite avec Delerue. Le film vaut au compositeur un César, mais les deux hommes n'ont guère le temps de profiter de leur victoire car ils planchent déjà sur *Le Dernier Métro*, un film situé dans le milieu théâtral de l'occupation

⁹¹ Entretien avec François Truffaut, in *Les Cahiers du Cinéma*, n° 138, décembre 1962

⁹² *Les Cahiers du Cinéma*, n° 393, mars 1987.

allemande, et dont l'interprétation principale doit être assurée par Gérard Depardieu, Catherine Deneuve, Jean Poiret et Andrea Ferréol.

Paris, le 23 avril 1980

Mon cher Georges,

Votre César vous attend toujours sur la cheminée du bureau de Marcel Berbert. Quand à son grand frère américain, l'Oscar, je suppose qu'il vous a été remis en mains propres. Sachez que tout le monde ici au Carrosse s'en réjouit pour vous et aussi sur le tournage du Dernier Métro, avec le petit retard du au décalage horaire.

Je viens vous proposer aujourd'hui d'écrire la musique pour Le Dernier Métro. Initialement, je comptais n'utiliser que des chansons de l'époque de l'Occupation, et plusieurs sont entrées dans le film, justifiées par un chanteur des rues, trois postes de T.S.F., etc... Ce sont principalement la Prière à Zumba, Bei Mir Bist Du Schön et surtout Mon Amant de la Saint-Jean qui fonctionne en leitmotiv à la manière de Que reste-t-il de nos amours ? dans Baisers volés.

A présent que nous arrivons au stade du bout-à-bout, je me rends compte qu'une vraie musique de film est nécessaire, à cause des effets muets, des actions disparates à unifier, d'une certaine tension à entretenir, d'une ambiance assez mystérieuse et d'une double histoire d'amour. A la différence de l'Amour en fuite, nous avons très peu de commentaire: probablement une minute au début et deux minutes vers la fin du film, les places musicales existent donc, ici et là, et bien souvent en fin de scène dans le genre de l'admirable volet musical qui termine, dans La nuit Américaine, la scène de Valentina Cortese se trompant de porte.

Je quitte Paris lundi 28 avril, mais vous pouvez me joindre d'ici là par téléphone au bureau ou chez moi. Je rentre d'Amérique le 13 mai, cependant Martine Barraqué peut vous montrer le film dans la semaine du 5 au 9 mai, si vous le souhaitez. Les mixages commenceront le 21 juillet, ce qui signifie que la musique pourrait être enregistrée dans les jours suivant le 14 juillet.

J'attends impatiemment votre réponse avec l'espoir qu'elle sera positive et, de toute manière, je signe votre ami,

François

La réponse sera positive, effectivement. Delerue passera les mois de mai à juillet 1980 à composer, délai très correct:

J'avais [...] reconnu que Truffaut avait raison de n'utiliser que des chansons. Mais de la façon dont il avait conçu son film (il voulait un peu dérouter les spectateurs, au début du film, donner un côté un peu mystérieux) pour ça il avait besoin, incontestablement, de musique.

J'ai eu le temps de travailler convenablement parce que Truffaut avait prévu un temps de montage assez long. J'ai découvert qu'effectivement Truffaut souhaitait une musique très abstraite, une musique de soutien, une musique très étrange, plus triste que le film, en fait. Personnellement, j'étais entièrement d'accord sur ce traitement musical, très content de pouvoir aller dans la direction que François souhaitait puisque c'était tout à fait mon idée. J'ai eu des moyens de travail corrects avec un orchestre important, les timbres de clarinettes graves pour donner cette espèce de profondeur un peu glauque.

Il y avait une scène qui était difficile à travailler: celle où Catherine Deneuve descend retrouver le mari. Dans cette scène la musique devait être extrêmement légère, presque des gouttes de musique dans le silence parce qu'il fallait que les bruits (c'est là où on s'aperçoit justement que la collaboration bruits-musique peut donner des résultats intéressants) soient très perceptibles. Dans mon minutage, j'avais donc énormément de précisions quant à certains chocs ou certains bruits pour qu'à ce moment-là, sur le plan musical, il n'y ait presque rien. Donc les bruits font partie [...] de la partition musicale. C'est une volonté, et c'est très efficace.

Dans l'épilogue, le danger, c'était de tomber dans le côté musique très synchrone, au détriment d'une construction musicale. Je souhaitais une espèce de rythme absolument régulier, quelque chose qui marche, qui va en avant, de façon à ce que les problèmes anecdotiques des différents personnages viennent s'intégrer dans ce rythme. C'est un passage assez long, qui fait près de trois minutes, avec un rythme permanent où des éléments viennent un peu comme des couches superposées. Après, il fallait passer dans le faux théâtre, avec une musique totalement claire.

Une fois de plus, la collaboration avec François a très bien marché. Travailler avec lui est toujours un grand plaisir ⁹³.

Plaisir partagé semble t-il puisque le cinéaste prend la plume pour un de ses petits billets dont il s'était depuis longtemps fait une spécialité:

le 28 août 1980

Mon cher Georges,

⁹³ In *Cinéma 81*, n° 268, p.120-121.

Le film est fini, la musique est épatante: elle renforce le romanesque, elle ajoute du mystère, elle emporte la fin. Bref, je suis très content et j'espère que vous pourrez venir à la première à Paris le 16 septembre.

Amitié,

François

Finalement, c'est la consécration. Sorti le 17 septembre, le film connaîtra un succès considérable, raflant en 1981 la quasi-totalité des Césars (10, dont celui de la meilleure musique + 1 nomination aux Oscars), restant à ce jour un record inégalé. Georges Delerue, une nouvelle fois honoré, totalise quant à lui sur six ans de nomination son troisième César musical consécutif.

En 1981, Truffaut réalise *La femme d'à côté*, avec Fanny Ardant, sa compagne, et Gérard Depardieu, pour qui le film est spécialement écrit. Le dernier film de Truffaut, affaibli par la maladie, sera *Vivement Dimanche!*, sorte de série noire tournée à Hyères en novembre-décembre 1982 et qui sera mise en musique par Delerue:

Truffaut était quelqu'un qui aimait énormément avoir de la musique dans ses films. Bien évidemment, il ne m'a pas demandé la même chose pour Jules et Jim et Vivement Dimanche! . Pour Jules et Jim, il souhaitait une musique "enveloppante", presque à thème, alors que pour Vivement Dimanche!, qui lorgnait du côté d'Hitchcock, le thème était à éviter. Il fallait une musique pointilliste, qui souligne chaque mouvement des acteurs...⁹⁴

Sorti sur les écrans parisiens le 17 août 1983, le film -noir et blanc- ne connaîtra qu'un succès moyen. Aux "Film du Carrosse" les nuages s'amoncellent: l'ère des colonies de vacances touche à sa fin. Delerue, installé à Hollywood depuis peu, reste pourtant toujours en contact avec son ami:

Lorsqu'il a su que j'avais décidé de vivre à Los Angeles, il m'a dit combien il aimait cette ville. J'espérais l'y voir et c'est en lui téléphonant en octobre 1983 que j'ai appris qu'il était gravement malade. Plusieurs fois je l'ai appelé de Los Angeles et j'étais déchiré en entendant sa voix; il était tellement heureux que je l'appelle de cette ville de légendes. ⁹⁵

En 1984, François Truffaut ne tournera aucun film. La maladie finit par l'emporter au soir du 20 octobre, alors que le cinéaste n'avait que 52 ans. La "famille Carrosse" perd son fondateur, Delerue perd un ami cher:

⁹⁴ *Studio* n° 2, avril 1987.

⁹⁵ *Une complicité musicale*, par Georges Delerue, in "*Le Roman de François Truffaut*", ed. de l'Etoile, Paris 1985.

Il savait que j'étais cinéphile et c'était important pour lui. Nous parlions souvent cinéma et musique, toujours avec un grand bonheur.

Pendant les séances de travail, lorsqu'il s'agissait de déterminer les endroits où la musique était nécessaire, nous avions de longues discussions toujours chaleureuses, amicales. J'adorais sa façon de sourire malicieusement, lorsque je lui suggérais d'écrire une séquence musicale qu'il n'avait pas prévue ni parfois même désirée. Il savait que j'allais lui dire: "François, si cela ne va pas, sucrez-là au mixage". Il me répondait alors: "Oui Georges, vous avez raison, pourquoi ne pas essayer". C'était devenu une plaisanterie entre nous car, à chaque film, la même histoire recommençait.

Ce qui était formidable, c'est qu'après le mixage, je recevais toujours une lettre de François, très chaleureuse, pour me dire qu'il aimait la musique et me remerciait d'avoir apporté quelque chose à son film. Ça, c'était François...

Pour ses derniers films tels que Le Dernier Métro, La Femme d'à côté et Vivement Dimanche!, il n'a pas voulu que je lise le script, afin que je puisse voir le film avec oeil totalement neuf, sans idée préalable. C'était une autre approche, une expérience intéressante car le choc, en voyant les images, était plus intense.

Le film de François qui m'a le plus ému, c'est peut-être La Nuit Américaine. Cet hymne d'amour au cinéma lui ressemblait tellement, c'était toute sa vie, sa passion. Cette scène de la fin où tout le monde se sépare après le tournage est tellement vraie! L'émotion de cette "famille du spectacle" qui se dit au revoir m'a toujours bouleversé. Si François l'a tournée ainsi, c'est qu'après chaque film, il devait être ému et triste. Cette scène est superbe, toute la pudeur et l'émotion de François s'y trouvent [...]

J'ai perdu quelqu'un que j'aimais beaucoup, quelqu'un qui m'a beaucoup appris. Le jour de sa mort, de nombreux américains, certains inconnus, m'ont téléphoné pour me dire leur tristesse. Je n'arrive toujours pas à croire que je ne me trouverai plus jamais avec lui dans une salle de montage, que je n'entendrai plus jamais cette phrase qu'il disait à chaque film: "Maintenant c'est la récréation, on va parler de la musique"...

Georges Delerue

Une collaboration exemplaire? Finalement, Delerue fut pour Truffaut ce que l'union avec Christine avait été pour Antoine Doinel: une relation de fidélité jalonnée d'une grande inconstance...

Résumé Filmographique:

1958: <i>Les 400 Coups</i>	Jean Constantin
1959: <i>Tirez sur le pianiste</i>	Georges Delerue
1961: <i>Jules et Jim</i>	Georges Delerue
1962: <i>L'Amour à 20 ans</i>	Georges Delerue
1964: <i>La peau douce</i>	Georges Delerue
1966: <i>Fahrenheit 451</i>	Bernard Herrmann
1967: <i>La mariée était en noir</i>	Bernard Herrmann
1968: <i>Baisers volés</i>	Antoine Duhamel
1969: <i>La sirène du Mississippi</i>	Antoine Duhamel
1970: <i>L'Enfant sauvage</i>	Antonio Vivaldi
1970: <i>Domicile conjugal</i>	Antoine Duhamel
1971: <i>Les deux anglaises et le continent</i>	Georges Delerue
1973: <i>La nuit américaine</i>	Georges Delerue
1975: <i>L'Histoire d'Adèle H</i>	Maurice Jaubert
1976: <i>L'Argent de poche</i>	Maurice Jaubert
1977: <i>L'Homme qui aimait les femmes</i>	Maurice Jaubert
1978: <i>La chambre verte</i>	Maurice Jaubert
1979: <i>L'Amour en fuite</i>	Georges Delerue
1980: <i>Le dernier métro</i>	Georges Delerue
1981: <i>La femme d'à côté</i>	Georges Delerue
1983: <i>Vivement dimanche!</i>	Georges Delerue

X

"Rosebud..."

Los Angeles

Un léger vent venant de l'océan fait frémir le faîte des cyprès entourant une discrète villa blanche. La nouvelle résidence de Georges Delerue, sise près de Mulholland drive, voie royale si bien colorisée par David Hockney, domine d'un côté les studios de Burbank, de l'autre la fameuse artère ensoleillée serpentant au pied des collines et séparant Beverly Hills de la vallée. Bref, on ne peut plus près du temple du cinéma. Ici, quand le compositeur français s'est installé, sa façon de travailler a rapidement fait le tour d' Hollywood:

Je me souviens d'une conversation avec Carter de Haven, le producteur de Huston, qui me disait: "Voilà, on aimerait bien que vous composiez une chose un peu ancienne; comme le film se passe pendant la Guerre de Cent Ans, il faudrait une musique genre Lully...". On commençait bien. Et après, très gentiment, il m'a demandé: "Quels sont les arrangeurs ou les orchestrateurs auxquels vous voudriez faire appel?." "Non, non, ai-je répondu, j'orchestre moi même." Un silence. Et puis, il me regarde: "Mais vous êtes un homme de la Renaissance!" (rires).

96

L'anecdote a le mérite pour le compositeur-artisan d'être rapidement accepté par la communauté américaine. De fait, à peine arrivé, on lui propose Rich and famous (Riches et célèbres) d'un géant d'Hollywood ayant débuté au temps du muet, George Cukor:

J'ai été un peu surpris quand le producteur William Allyn m'a sollicité: c'était une histoire hollywoodienne, américaine, et j'étais un européen installé depuis peu aux Etats-Unis. On m'a invité à assister à une partie du tournage où Cukor m'a accueilli chaleureusement. Une fois le film monté, nous avons fait le "spotting": on voit le film dans une salle avec la possibilité d'arrêter l'image, de revenir en arrière pour choisir à l'image près l'emplacement de la musique. Tout au long de la séance, j'ai fait des suggestions, des propositions à Cukor qui semblait les accepter avec intérêt, vigilance même, mais sans beaucoup manifester ou parler. Le soir même, j'ai dit au producteur: "J'espère que Cukor est d'accord avec ce que nous avons fait, qu'il n'y a pas de problème parce qu'il n'a pas dit grand-chose."

Le lendemain, le producteur m'a téléphoné pour m'annoncer que Cukor était très satisfait. Il avait préparé la séance en envisageant lui-même des plages musicales et cela avait toujours correspondu avec mes propositions. Il n'y avait qu'un endroit où il souhaitait de la musique et moi pas. Deux jours après, Cukor m'appelait pour me parler de ce point: il m'a demandé de composer une musique de façon à ce qu'il puisse décider au mixage... estimant que j'avais sans

⁹⁶ Le Cinématographe n° 62, novembre 1980, p.36.

*doute raison. Il savait ce qu'il voulait. Ensuite, je ne pouvais rester tout le temps de la composition à Los Angeles car je devais diriger deux concerts en Europe. J'ai écrit la partition en quinze jours dans un bureau que la M.G.M. avait mis à ma disposition: je devais l'orchestrer durant mon séjour en Europe. Je l'ai jouée au piano à Cukor avant de partir, il était d'accord, sans aucune réserve. Il a assisté à toutes les séances d'enregistrement, ce qui prouvait qu'il ne se désintéressait pas de la musique.*⁹⁷

Toutefois, de tels films ne doivent pas cacher le reste de la forêt. En effet de 1981 à 1983, les commandes françaises seront encore importantes dans l'oeuvre de Delerue. Travaux cinématographiques (*La femme d'à côté* de Truffaut, *L'Africain* de de Broca...), mais pas seulement. En 1982 un jeune élu local vendéen, Philippe de Villiers, prend le pari de solliciter l'intervention du compositeur pour le fameux spectacle du Puy du Fou, créé par ses soins et un groupe de bénévoles acharnés en 1978. Mais en 1982, alors que le spectacle prend véritablement son envol, il semble qu'une musique de scène soit nécessaire, afin d'unifier les tableaux, entretenir la tension dramatique, tout en mettant en valeur le lyrisme du cadre. Delerue participe bénévolement. Utilisée encore aujourd'hui, la musique du compositeur rythme, sous le ciel embrasé des feux de la Révolution, les étés de dizaines de milliers de spectateurs.

Pourtant cette même année, alors que Delerue pense en avoir définitivement fini avec les problèmes de production, le premier "incident" américain a pour nom *Something Wicked this Way Comes* (*La foire des ténèbres*), une grosse production de la firme Walt Disney dont la réalisation est confiée à Jack Clayton. Au départ, le studio repère divers extérieurs, au Texas notamment, mais on décide finalement d'ériger les décors de la petite ville de l'Illinois, Green Town, à l'intérieur des studios Disney. Trois mois de travail sont nécessaires à près de 200 hommes pour mener à bien la construction, une opération qui devait coûter au bas prix quelque 2 millions de dollars. C'est alors seulement que Clayton fait appel à Stephen Burum, un ancien collaborateur de Coppola sur *Apocalypse Now*. Ce dernier s'estime peu satisfait de travailler sur des décors préalablement construits. On modifie donc la fonctionnalité des décors. Déjà, le budget initial de 1 million de dollars est largement dépassé. La tournage prend fin en décembre 1981, époque à laquelle Clayton demande à Delerue de composer la musique du film:

Le réalisateur m'avait fourni son minutage un vendredi à 16 heures. J'ai composé jusqu'au samedi 3 heures du matin, repris le travail de 7 heures jusqu'à 16 heures, ce qui était la dernière limite possible! Le plus drôle est que La foire des ténèbres est l'une des meilleures musiques que j'ai écrites!...⁹⁸ Jack Clayton était très content, tout le monde était heureux, j'ai reçu des lettres de chez Disney qui disaient que cela resterait dans leur mémoire. Un jour, je rentre à Los Angeles où je n'habitais pas encore constamment et mon monteur-musique me dit: "J'ai quelque chose d'important à te dire, on a jeté ta musique". Je n'en suis pas revenu [...] Ça a été pour moi une assez grande désillusion, pour Jack Clayton aussi qui est un ami et qui voulait vraiment avoir ma musique. Je n'ai pas du tout compris ce qui c'est passé, j'avoue que cela reste pour moi un mystère."⁹⁹

⁹⁷ Entretien avec Jean-Pierre Bleys, in *Positif* n° 389-390, juillet-août 1993.

⁹⁸ *Télérama* n° 1834, 6 mars 1985.

⁹⁹ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, janvier 1992.

Guère de mystère pourtant dans ce qui n'est, ni plus ni moins, qu'une catastrophe commerciale. Les responsables de Disney, échaudés par les problèmes du tournage décident de procéder à un "test screening" à Los Angeles, en juillet 1982. Les réponses des spectateurs ayant confirmé certaines craintes, le studio décide de ne pas distribuer le film dans ce premier montage. De nouvelles mesures sont prises afin de retrouver la mise de fonds. Disney fait alors appel à Lee Drayer, son spécialiste des effets spéciaux, lequel décide d'ajouter 200 effets visuels supplémentaires, de couper certaines scènes, d'en retourner d'autres, de remonter le film et de composer une nouvelle bande originale. Il n'a pas été facile de convaincre Clayton, mais le cinéaste finit par se ranger aux arguments de la production. Coût total du film: 23 millions de dollars.

On ne donnera jamais à Delerue les raisons du brusque volte-face de la maison Disney. Le compositeur sera largement dédommagé et l'on engagera à sa place le jeune James Horner. Pourtant, à la surprise même de Delerue, la consolation viendra plutôt de l'attitude d'amis compositeurs, venus lui dire: *-Écoute, maintenant tu fais partie du club des grands compositeurs hollywoodiens, parce qu'il n'y en a pas un de nous qui ne soit auparavant passé par là!*

En 1983 Francis Ford Coppola sollicite la contribution du compositeur français sur *The Black Stallion Return (Le retour de l'Étalon Noir)*, un film qu'il produit mais dont il laisse la réalisation à Robert Dalva. Sur les décors naturels du Sahara marocain, Delerue composera une excellente musique dont le sommet reste certainement la scène de la gigantesque course de chevaux à travers le désert. Cette même année, le cinéaste Mike Nichols, indécis, pense dans un premier temps au compositeur français pour la partition de son dernier film *Silkwood (Le mystère Silkwood)*: *Il ne voulait pas me confier cette musique. "Georges, vous n'êtes pas né en Oklahoma" gémissait-il. En plein tournage, il m'a appelé: "J'ai réfléchi: le style de l'Oklahoma, vous allez le prendre facilement...tandis que mon musicien de l'Oklahoma, je ne suis pas sûr qu'il ait votre style!"*¹⁰⁰

Le vide créé par la disparition de François Truffaut, en 1984, marque Georges Delerue. Désormais, plus rien ne le retient en France, si ce n'est quelques derniers intimes comme Colpi ou de Broca. Dès lors, si en 1984 l'activité du compositeur est encore marquée de productions françaises, en 1985 elle est désormais totalement consacrée à son pays d'accueil: *Maxie* (Paul Aron) *Stone Pillow* (George Shaffer) ou encore *Salvador*, premier film réalisé avec le cinéaste new-yorkais Olivier Stone. Ce dernier perd en effet son compositeur trois semaines avant l'enregistrement et fait appel à Delerue par l'intermédiaire de son agence. Le musicien accepte immédiatement ce film très fort: *Cela cassait avec mon image de "romantique"*.

En France, dans le même temps, on s'aperçoit enfin que depuis quelque années l'hémorragie a frappé nos meilleurs musiciens. Car après Jarre, Legrand, Lai, Colombier et Delerue, la "loi des séries" a également entraîné Georges Garvarentz et -pire- une génération de jeunes compositeurs représentée par Frédéric Talgorn, génération qui, au vu de l'expérience de ses aînés, n'a absolument rien tenté pour débiter dans l'hexagone... Bref, en 1985 le milieu culturel prend conscience du phénomène et commence à appliquer le premier point qui est de se réunir afin de faire avancer les choses. Ainsi naissent cette année-là autour d'Alain Garel les

¹⁰⁰ *Télérama* n° 1834, 6 mars 1987.

fameuses journées "Cinéma et musique" de Corbeil-Essonnes, tandis que la partie musicale du festival d'Angers connaît une notoriété grandissante.

Second point. Des amateurs passionnés pensent que les mentalités tendraient vers une évolution si le grand public avait l'habitude d'écouter plus souvent, dans la programmation de concerts classiques, de la musique de film. Moyen d'oublier, le temps d'une soirée, les frontières avec la musique "noble". Dans cette optique, on fait dès cette époque régulièrement appel à Delerue, dont les compétences en matière de direction d'orchestre ne sont plus à prouver. Le compositeur dirigera ainsi à Los Angeles, Valence, Cannes, Angers Tokyo ou Ghant les oeuvres cinématographiques de Bernard Herrmann, Miklos Rozsa, Arthur Honegger et bien entendu Maurice Jaubert. Le meilleur exemple illustrant ce regain d'intérêt pour la musique de cinéma sera peut-être atteint lors de cette journée de 1984 où, sur la scène de la salle Pleyel -"temple" s'il en faut de la musique sérieuse- un récital pour piano et orchestre réunira Georges Delerue, Michel Legrand, Ennio Morricone et l'Orchestre Philharmonique des Pays de Loire:

Michel est l'un de mes vieux amis. En revanche, je ne connaissais pas Ennio Morricone, dont je suis un grand admirateur. Bertolucci m'avait contacté pour faire la musique de 1900 (J'avais déjà travaillé avec lui pour Le Conformiste). Et puis la production a préféré un musicien italien pour un film italien... J'ai beaucoup apprécié ce que Morricone a fait pour 1900. Pleyel, c'est un bon souvenir. C'était l'occasion de donner un véritable concert dans de superbes conditions de qualité et de prestige. C'est rare en France, mais courant aux Etats-Unis. Nous (les compositeurs de film), on nous voit sur les génériques, c'est tout. ¹⁰¹

Il semble même que ces actions aient eu un effet sur les décideurs. Interrogé sur le sujet, Delerue reconnaissait:

La situation a un peu évoluée, oui. Je ne sais pas du tout ce qui s'est passé, mais finalement, on a tellement crié au secours, nous compositeurs de films, parce qu'on n'avait pas les moyens de travailler dans des conditions intéressantes... On a parlé à la Société des Auteurs, on a parlé aux producteurs, et on a fait comprendre qu'on ne pouvait pas faire du bon travail si on n'avait pas d'argent pour travailler. Aussi, sur le plan purement administratif, la SACEM a fait savoir que les producteurs d'un film avaient le droit de produire également la musique [...] Cela a toujours existé, mais finalement, les producteurs l'avaient oublié; ils préféreraient prendre des gens en dehors du cinéma, des éditeurs qui disaient "moins ça coûtera, mieux ça vaudra". Et effectivement, quand un producteur a fait de gros sacrifices pour le financement d'un film, il a intérêt à ce que la musique soit intéressante, que la musique apporte quelque chose dans son film: à ce moment-là, il décide de considérer que la musique fait partie de la fabrication du film, et non pas d'un budget "pour mémoire".

C'était le seul pays au monde où cette chose existait. Avec François Truffaut, par exemple, je n'ai jamais eu de problèmes; c'était sa propre maison de production. Ils avaient pris un accord avec un éditeur, mais si l'éditeur disait "c'est trop cher pour moi", la maison de production re-injectait de l'argent pour compenser un budget supplémentaire. Dans les derniers films que j'ai fait en France, je n'ai eu aucun problème. Est-ce que la mentalité a changé en

¹⁰¹ Studio n° 2, avril 1987.

france et qu'ils se sont aperçus qu'en fait des gens comme moi, comme Jansen, comme Duhamel, comme Bolling, ne pouvaient pas travailler sans argent? Ou alors est-ce depuis que je suis parti aux USA? ¹⁰²

Et puis c'est sans compter les manifestations du genre de celle que l'on organisa à la Villette pour fêter les 60 ans de la génération des musiciens français nés en 1925: Pierre Boulez, Marius Constant, Charles Chaynes, Antoine Duhamel..., manifestation à laquelle on convia généreusement Delerue. Ce dernier se voit décerner pour l'occasion la croix de Commandeur des Arts et Lettres, plus haute distinction dans la catégorie. Bref, l'opération séduction est lancée. Finie la guerre des musiques? Pas sûr. En 1985, Delerue ne rentrera pas pour autant en France. Car pour l'immense majorité du public français, il faut encore choisir entre saltimbanque et compositeur de musique "sérieuse" en redingote. Delerue, depuis son installation aux U.S.A., supporte de plus en plus mal cette vision réductrice de la musique et surtout l'étroitesse d'esprit et le snobisme intellectuel qui l'entoure: *Le côté artiste enfermé dans sa tour d'ivoire ne convient pas du tout à ce que je suis !* ¹⁰³

Outre-Atlantique effectivement, on conçoit la musique de Delerue sans distinction de styles ou d'écoles, et la renommée du compositeur, au bout de quatre ans, y est déjà celle d'un musicien à part entière, objectif resté vain après 30 années de carrière française. Les regrets ne semblent pas être à l'ordre du jour. Son *Concerto pour violon* est donné en création mondiale dans le New Jersey, événement complètement passé sous silence dans l'hexagone. Il faut dire que dans la France de ces années-là, les possibilités de découverte du public sont risibles et plus que caricaturales tant elles se résument à une peau de chagrin: le choix se limite d'un côté au gigantesque rayon "classique" allant de Bach à Debussy, de l'autre à celui des initiés "musique contemporaine" présentant la plupart du temps les dernières pièces des post-weberniens de l'IRCAM. Entre les deux, les oubliés de l'Histoire: l'inclassable Ecole française, la musique de l'entre deux guerre ou celle des années 50: les Calmel, Françaix, Tomasi, Langlais, Sauget, Damase, Gartenlaub, Clostre, Baudrier ou combien d'autres oubliés pour avoir tenté de survivre en composant pour le cinéma, fatale erreur ayant pour beaucoup accru leur marginalisation. Une pensée qui fait dire à Delerue:

Moi, quand j'apporte de la musique "classique" à un éditeur, on dit: "Ah oui, il est musicien de films." C'est une attitude étrange. Et cette étiquette est gênante parce que les musiciens "sérieux" ont tendance à considérer les musiciens de film comme des parias faisant partie du show business. On est suspect parce que l'on gagne de l'argent! On gagne notre vie en écrivant de la musique et ça leur semble louche! Encore une fois, le mythe de l'artiste maudit dans son grenier existe toujours... ¹⁰⁴

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,

¹⁰² Entretien avec Luc Van de Ven et Daniel Mangodt, *Soundtrack* n° 27.

¹⁰³ *Studio* n° 2, avril 1987.

¹⁰⁴ *Studio* n° 2, avril 1987.

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.¹⁰⁵

Le milieu des années 80 connaît, en ces temps-là, la vogue de la restauration musicale des films muets. *Intolérance*, le monument de D.W. Griffith est projeté en 1985 avec une nouvelle partition de Pierre Jansen et d'Antoine Duhamel. Au vu du succès de l'expérience, toute une série de chantiers seront entrepris. L'année 1986 est ainsi marquée pour Delerue par le gros travail de restauration du *Casanova* d'Alexandre Volkoff, film muet de 1927 exhumé conjointement par l'UCLA et la Cinémathèque de Paris. Le parfait exemple d'une collaboration cinématographique internationale. Il ne restait du film de Volkoff qu'une bobine, coloriée au pochoir, et quelques négatifs en morceaux dans les réserves de la Cinémathèque. La Cinémathèque de Prague possédait quant à elle trois bobines qui furent aimablement prêtées. Toutefois, le rassemblement du matériel épars laissait apparaître différentes versions, dues aux censures en vigueur à l'époque: ainsi dans la version française, la comtesse qui fait tuer son mari par Casanova entre au couvent; dans la version italienne, elle est condamnée à mort.

Peu de temps après, l'universitaire Robert Maniquis, professeur d'histoire de France à l'UCLA, enthousiasmé à Paris par la vision d'un premier montage du film, décide de programmer publiquement *Casanova* à Berkeley. Son groupe de recherche, *Cinéma 89*, association d'universitaires et d'étudiants créée pour rassembler une collection de films français à l'UCLA, contacte Delerue qui, devant les difficultés techniques et juridiques à vaincre pour concrétiser ce projet, décide de composer bénévolement une nouvelle musique originale. En effet Robert Maniquis et les gens de *Cinéma 89* lui demandent dans un premier temps l'autorisation d'utiliser certaines de ses musiques pour l'accompagnement de *Casanova*, un projet dont Delerue entrevoyait très bien les nombreuses tracasseries légales au niveau de la recherche des droits, etc... Le compositeur est emballé par le film: "*C'est tout simplement merveilleux, vivant, tendre, ironique, pétillant. Aucun regret donc, mais il est évident qu'il faut faire une musique d'un bout à l'autre*"¹⁰⁶. Mais l'aventure se complique rapidement:

*Je me disais: un film muet de 1927, ça doit faire une heure quinze, à tout casser. J'ai commencer à regretter quand j'ai appris que le film durait en fait deux heures quinze! Quand j'ai vu le film, je me suis aperçu qu'il ne s'agirait pas d'écrire un tapis sonore comme on le fait d'habitude dans ces cas-là, ce qu'avait fait Carmine Coppola pour Napoléon. Pour des films épiques ou dramatiques, ça marche bien; mais si on fait ça avec un film aussi drôle et léger que Casanova, on l'écrase. On tue tout. Il fallait donc coller à l'image, accentuer de façon très synchrone, un peu comme un pianiste ou un organiste faisait dans les petites salles fauchées qui ne pouvaient se permettre un orchestre. Sauf qu'un pianiste peut improviser; avec un orchestre il faut tout écrire, tout régler au quart de poil. Les gens ne se rendent pas compte des problèmes matériels: ce sont des ruses de Sioux à n'en plus finir!*¹⁰⁷

D'autres problèmes se greffent au projet, à commencer par le réglage du synchronisme:

¹⁰⁵ *Les Cahiers du cinéma*, n° 393, mars 1987.

¹⁰⁶ Programme de la Cinémathèque de Toulouse, novembre 1986.

¹⁰⁷ *Libération*, mardi 18 février 1986.

Quand j'ai accepté de composer la musique de Casanova, je ne savais pas que les 24 images-secondes étaient un mythe du cinéma. J'avais en effet écrit la musique de la première partie qui était censée durer 70 minutes, une musique note par note, image par image... Or, quand j'ai répété avec mon orchestre de 15 musiciens en regardant l'écran, j'avais au bout du compte un décalage de 24 secondes avec l'image: le projecteur ne tournait pas à la même vitesse que celui du studio où j'avais travaillé. C'était, compte tenu de mon parti pris, une véritable catastrophe.¹⁰⁸

Finalement, c'est Richard Stone, l'assistant de Delerue, qui trouve la solution: remettre le compteur à zéro à la fin de chaque séquence, et composer une nouvelle musique en de multiples séquences de trois à quatre minutes liées entre elles par des sortes de "fondus-enchainés" musicaux permettant aux musiciens de se recalculer sur l'image. Durée totale de composition: près de deux mois. Au soir de la création mondiale, au Royce Hall de Los Angeles, la direction de l'orchestre tient du tour de force:

Le pire, ce sont les nerfs. Il faut avoir des nerfs d'acier pour faire ce genre de truc. On se plante une seule fois, c'est foutu! Plus moyen de s'y retrouver. Au bout du second soir, j'avais mal partout... Mancini est venu me voir dans ma loge, il était sidéré: mais comment vous faites? Sans "streamer", sans "tric-trac"?¹⁰⁹

Steven Spielberg, grand amateur des oeuvres de Delerue, demande le musicien à trois reprises pour la télévision (*Amazing Stories*) entre 1985 et 1987. Mais c'est surtout *Agnès of God* qui vaut dès lors au compositeur la célébrité au sein de la communauté américaine. Il y avait bien longtemps que l'on avait pas entendu à Hollywood une bande originale de ce type. Le score est nommé de facto aux Oscars. Loin des envolées romantiques de *Out of Africa* (primé cette année-là), Delerue remet au goût du jour les ressources intemporelles d'un chœur religieux (The Elmer Isler Singers) accompagné par le Toronto Symphony Orchestra, tout en grâce intérieure.

En 1986, outre *A man in love* de Diane Kurys et *Descente aux enfers* de Francis Girod, Delerue renoue une seconde fois avec Oliver Stone pour *Platoon*, premier volet de la fameuse trilogie du cinéaste consacrée à la guerre du Vietnam: *J'ai fait Salvador puis Platoon, un véritable chef-d'oeuvre. Je considère Oliver Stone comme un très grand réalisateur. C'est un film très dur, mais plein de vérité. C'est un film à méditer.* Effectivement, autour d'une distribution réunissant notamment Williem Dafoe, Chris Taylor et Forest Whitaker, Oliver Stone brosse le portrait d'un jeune homme idéaliste de 19 ans, engagé volontaire en 1967 pour le Vietnam, et qui sera mûri prématurément par la réalité des combats. Dix années de préparation ont été nécessaires au cinéaste new yorkais inspiré de ses propres souvenirs au 25^{ème} régiment d'infanterie en 1967-68. Trop de préparation pour ne pas occasionner de difficultés au musicien se chargeant de la musique:

Oliver Stone avait mis l' Adagio de Barber dans sa musique temporaire en me disant: "Je ne vous demande pas de faire ça, mais..." J'ai tout de suite pensé qu'il allait y avoir un gros

¹⁰⁸ Programme de la Cinémathèque de Toulouse, novembre 1986.

¹⁰⁹ *Libération*, 18 février 1986.

problème. Donc j'ai fait la musique, il y avait à peu près 30-40 minutes de musique à composer. J'ai composé la musique dans un style de cordes, on ne pouvait pas faire autrement. Il a entendu ça et puis, finalement, vous savez ce que c'est, quand un réalisateur a entendu 25 ou 30 fois la même musique, il finit par être complètement imprégné et il ne peut plus penser autrement. Donc, à la fin du mixage, il y a à peu près 25 minutes qui restent à moi et l'emploi plusieurs fois de l'Adagio. Je n'étais pas fâché, je comprenais très bien, simplement j'ai dit que je ne voulais pas avoir mon nom sur le générique de début parce que je trouvais ça embêtant, tout à fait honnêtement, d'entendre la musique de Samuel Barber et de voir "Musique Originale de Georges Delerue"...

Le faisant savoir par son agent à Oliver Stone, ce dernier, contrarié, refuse dans un premier temps avant d'accepter finalement un compromis: le nom de Delerue sera placé au générique de fin, avec les crédits des musiques additionnelles. Cette brouille coûta à Delerue la suite de sa collaboration avec le cinéaste américain, mais préserva intacte son intégrité artistique:

Je me souviens avoir été très choqué quand au générique d'Aimez vous Brahms?, au moment où l'on entendait une symphonie de Brahms, on pouvait lire: "Musique de Georges Auric". C'était très gênant, je ne voulais pas recommencer ¹¹⁰. J'ai donc demandé que l'on retire mon nom du générique. On lisait "Musique originale de Georges Delerue", c'était ridicule. Il y a 14 mn de Barber et 16 mn de ma musique dans le film. Je voulais même retirer tout à fait mon nom du générique [...] Je trouve le disque que l'on en a tiré ridicule, c'est une simple compilation¹¹¹.

On sait que "l'incident" fâchera Oliver Stone qui dès lors s'emploiera à travailler avec des compositeurs un peu moins scrupuleux.

En 1987, Delerue signe à Londres pour Jack Clayton *The Lonely passion of Judith Hearne*. Clayton, soucieux d'oublier l'incident *Foire des ténèbres*, confie son film à Delerue:

Il a été premier et unique choix. C'est mon quatrième film avec Georges Delerue, que j'ai rencontré il y a des années à Cannes. Aucun de nous ne savait parler la langue de l'autre, mais pour une raison étrange, il y avait entre nous une façon instinctive d'expliquer les choses à quelqu'un qui ne comprend pas la langue de l'autre. Normalement, un cinéaste ne connaît pas grand chose en musique. Je ne connaît pas la musique, je ne comprend que ce que j'imagine, l'émotion dégagée par la musique. Aussi ce que je fais dans mes films, c'est de mettre de la musique à certains endroits et de montrer le film à Georges. Pour Judith Hearne, j'ai pu mettre des morceaux de musique tirés de Our mother's house, un petit extrait de Pumpkin eater, et beaucoup d'autres choses qu'il avait faites. Ne connaissant pas une seule note de musique, de quelle autre manière aurais-je pu dire à Georges ce que je voulais? J'espère seulement que je n'aurai pas à faire un film sans Georges, parce que non seulement c'est un grand musicien, mais c'est aussi une personnalité magnifique. Il comprend tout, et il compose la musique non seulement pour mon goût, mais pour mon coeur. Et Judith Hearne est un film particulièrement émouvant.

¹¹⁰ *Studio n° 2*, avril 1987.

¹¹¹ Rencontre avec l'Association Georges Delerue, *Soundtrack n° 27*.

En juin de cette même année 1987, Georges Delerue revient pour la première fois depuis près de trente ans dans son Nord natal, sur l'invitation du sénateur-maire de Roubaix, André Diligent. Ce dernier compte lui décerner la médaille de la ville, signe scellant le rapprochement de Roubaix avec l'enfant du pays. Pourtant, il ne s'agit pas d'une banale invitation et c'est davantage en admirateur du musicien, notamment pour son travail à la télévision, que Diligent a organisé cet événement. En effet, ancien avocat et député MRP de Roubaix, André Diligent a été à la Libération Commissaire à l'Information pour la région Nord. Passionné depuis de longues années par les problèmes de la presse, de la télévision et des médias, il rédigera de nombreux rapports, prendra parti lors des crises à l'ORTF pour défendre les intérêts de la profession (souvent d'ailleurs contre les idéaux de son propre mouvement politique, ce qui lui vaudra d'être surnommé à la Chambre Haute "le candide du Sénat"), et finira par rédiger un livre sur son sujet de prédilection.

A peine arrivé Delerue, accompagné de son épouse et de ses filles, retrouve les lieux de son enfance, des lieux méconnaissables après quarante ans d'absence, mais aux souvenirs toujours aussi vivaces dans l'esprit du compositeur hollywoodien:

Bien sûr, le Nord est un pays d'une tristesse à crever, mais j'ai vraiment eu de grands moments de rigolade, j'y ai toujours de la famille et des amis. Et puis, pour moi, tout est parti du conservatoire de Roubaix. A quatorze ans, je travaillais avec mon père dans une fabrique de limes. Le conservatoire de Roubaix est vite devenu pour moi un rêve, l'occasion d'avoir une vie très intense, moi qui venait d'un milieu modeste. Le premier jour, je suis allé voir tous les endroits que je connaissais, ma maison familiale, rue de Valmy, le petit atelier de mécanique, rue Decrême, le conservatoire... Il y a comme une sorte de synthèse de tout ce que je connaissais. C'est incroyable, tous les souvenirs qui remontent; je n'ai rien oublié de mon enfance, tout est resté bien précis, mes amis, les lieux connus, le petit orchestre de jazz qu'on avait formé à Watreloos avec des copains durant la guerre. C'est très émouvant tout cela, ce sont des souvenirs extraordinaires. ¹¹²

Le retour de l'enfant prodigue avait été en outre préparé de longue date, et l'on offre au compositeur la possibilité de diriger une série de concerts de ses oeuvres classiques à la tête de l'Orchestre National de Lille de Jean-Claude Casadesus. Bref, une occasion unique pour Delerue et une première régionale pour le public, comme s'accordent à titrer les média locaux, puisque le compositeur n'avait pas dirigé de concert à Roubaix depuis sa cantate "Genoveia", interprétée pour le Prix de Rome. Cela remontait à 1949:

Quand l'Orchestre National de Lille m'a contacté aux Etats-Unis, j'ai vu qu'il y avait sur le programme un concert à Haulchin. J'ai téléphoné à un ami en France, pour qu'il m'indique où c'était. Or c'est un village de peut-être 2000 habitants, du côté de Valenciennes. Je trouve ça très bien pour un orchestre comme celui de Lille d'aller jouer partout. C'est un état d'esprit formidable, c'est très sympathique. L'Orchestre de Lille est d'un très haut niveau, sans doute parmi les meilleurs de France. Et je ne dis pas cela pour flatter les musiciens. On trouve une réelle cohésion, une grande richesse de sons. Les cordes, par exemple, qui ne sont pas une spécialité française, sont excellentes dans cet orchestre. Mais ce n'est pas la première fois que je

¹¹² La Voix du Nord, 9 juin 1987.

*rencontre Jean-Claude Casadesus: j'ai dirigé il y a une vingtaine d'années un orchestre à Paris, où il était alors percussionniste. Il était dans mon axe, et nos regards s'accrochaient souvent. Je me souviens avoir dit à un ami, à l'issue du concert: «Celui-là, il ne restera pas percussionniste longtemps.»*¹¹³

Pourtant, malgré l'important soutien de la presse et des prix d'entrée exceptionnellement bas, la série de concerts n'a pas le succès escompté. Pire, le point d'orgue qui devait marquer, au Colisée de Roubaix, le retour au pays du compositeur, se soldera finalement par un singlant échec. C'est le cœur gros que Georges Delerue du ainsi se résoudre à diriger l'O.N.L., sachant qu'à peine 250 spectateurs s'étaient déplacés pour vivre cette soirée musicale et, d'une certaine façon, lui rendre hommage.

En 1987 Georges Delerue signera son dernier film avec Philippe de Broca, "Chouans", dix-neuvième film avec le même réalisateur en vingt-huit ans de collaboration. Impressionnant. Même Truffaut tournait la situation en plaisanterie: *Ce n'est pas pour rien que [...] sur les vingt films qu'il a tourné, dix-huit ont été mis en musique par le plus cinéphile des musiciens, Georges Delerue, car de Broca pratique la haute fidélité sur longue durée!*¹¹⁴

La collaboration de Broca/Delerue, outre les chiffres, est assez singulière. Ayant débuté son métier de réalisateur en même temps que Delerue celui de compositeur de film, de Broca n'a pas hésité par le passé -fait rare car subordonné à une grande confiance réciproque- à demander au compositeur l'ébauche d'un thème avant tournage afin de régler ses mouvements de caméra d'après le rythme de la musique (*Les tribulations d'un chinois en Chine, Le roi de coeur, les Jeux de l'amour* ou *l'Africain* par exemple). Car si de Broca accorde comme beaucoup d'autres une place primordiale à la bande musicale de ses films, il est aussi de ceux qui considèrent -plus rare- que la musique a le mérite d'insuffler à certains films de comédie un dynamisme particulier à l'image, dynamisme contaminateur. Il n'est donc pas étonnant que Delerue se soit épanoui aux côtés d'un tel réalisateur:

Notre travail se fait dans une parfaite connivence. Il m'a toujours laissé très libre. Je compose généralement une partie de la musique dès la lecture du script, avant la réalisation, surtout quand elle doit être utilisée en play-back sur le tournage comme ce fut le cas pour les Jeux de l'amour. Pour Chouans!, par exemple j'avais écrit une bonne vingtaine de minutes de musique avant le tournage, ce qui implique évidemment un important travail de préparation. Une fois le film terminé et monté, nous choisissons ensemble les moments où la musique doit intervenir, en fonction de la nécessité que nous éprouvons l'un et l'autre de l'introduire; également, bien entendu, en fonction des éléments de bruitage et des dialogues. C'est toujours une responsabilité partagée, commune...

Il faut dire que travailler avec Philippe est un réel plaisir. Nous avons sans aucun doute des affinités esthétiques, sans quoi cela ne fonctionnerait pas aussi bien. Il attache une importance toute particulière à la musique. C'est un poète, et en tant que tel il est sensible à la dimension de poésie apportée par celle-ci. Ses goûts en la matière sont résolument intemporels, ce qui me convient personnellement. Il affectionne le tempo de la valse, qui correspond assez à

¹¹³ Nord Eclair, 3 juin 1987.

¹¹⁴ Préface de *Philippe de Broca*, ed. Veyrier, Paris 1990.

son univers. Il ne veut jamais sacrifier aux modes musicales, et va même à contre courant. Seule exception: une parodie de rock'n'roll à laquelle nous nous sommes livrés dans un de ses films: malheureusement je ne me souviens pas lequel...

Certains m'ont davantage marqué pour des raisons "sentimentales". Les deux premiers, par exemple, à savoir *Les Jeux de l'amour* et *Le Farceur*, qui constituaient mes premières expériences de longs métrages, hormis *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais, à la partition duquel j'avais seulement collaboré, et *Le Bel âge* de Pierre Kast, qui était plutôt trois moyens-métrages réunis. Cela dit, j'aime aussi beaucoup *Cartouche*, *L'Homme de Rio*, *Le Cavaleur*, et j'ai un faible particulier pour *l'Amant de cinq jours*, qu'on voit trop rarement et qui fut injustement décrié à sa sortie, avant d'être redécouvert et apprécié lors d'un passage à la télévision. L'autre grande injustice, c'est *Le roi de coeur*, naturellement. C'est le film qui a le mieux contribué à me faire connaître aux Etats-Unis, avec *La nuit Américaine* de François Truffaut et *A Man for all Seasons* (*Un Homme pour l'éternité*) de Fred Zinnemann.¹¹⁵

Toutefois, du côté de Philippe de Broca, la chanson a commencé à détonner dès le départ de son ami pour les Etats-Unis, si bien que pour *Chouans!*, les deux hommes durent inaugurer un nouveau type de collaboration tout droit sorti de *La nuit Américaine*:

*C'est vrai que son éloignement à Hollywood rendait plus difficile les rapports avec lui (de plus, il avait pris les habitudes de qualité d'enregistrement qui étaient peut-être supérieures à ce que pouvaient offrir un petit film français). Le dernier film que j'ai fait avec Georges a donc été Chouans!. Au moment de la mise en musique il m'a fait écouter au téléphone par dessus l'Atlantique les thèmes qu'il chantait dans l'écouteur tout en pianotant. Déjà que ce n'était pas facile de se rendre compte normalement car il chantait vraiment faux, mais alors, à travers un combiné posé sur un mouchoir... je ne vous dit pas. Bref, j'ai dit "magnifique!" de confiance, et j'ai attendu l'enregistrement!*¹¹⁶

1989: Dans la mouvance des films consacrés à la Révolution sort une gigantesque fresque historique, *La Révolution Française: Les années Lumières, Les années Terrible*, deux films produits et réalisés en France par Robert Enrico et Richard Heffron. Georges Delerue, contacté par la production, accepte le défi:

Il y avait un délai terriblement court! Je l'ai accepté parce que j'avais envie de le faire et parce qu'Alexandre Mnouchkine, le producteur, est un homme pour qui j'ai beaucoup

¹¹⁵ In Philippe de Broca (collectif), ed. Veyrier, Paris 1990. "Il ya a des films qui ont été déterminants pour moi. On me connaissait aux Etats-unis pour toutes les musiques des films de Truffaut, notamment celle de *La Nuit Américaine*. Pour *Le Mépris* aussi, et pour un film qui a fait un bide terrible en France et qui a été un énorme succès ici, *Le Roi de Coeur*. Il faut dire qu'ici, on étudie dans toutes les universités l'oeuvre de Truffaut (...) et ça compte énormément (...). Mon agent me dit qu'il est très facile de me "placer" parce que j'ai composé aussi bien pour des comédies que pour des films violents ou mystiques... Je peux me fondre dans différents styles. La grande erreur aurait été que je "singe" la musique des américains alors qu'ils ont tout ce qu'il faut sous la main. Je pense sincèrement que mon style, ma conception philosophique et "graphique" de la musique les intéressent parce que je suis autre, différent. (Studio n° 2, avril 1987.)

¹¹⁶ Lettre de Philippe de Broca à l'auteur, 19 avril 1993.

d'admiration, beaucoup de respect et également beaucoup d'affection. J'ai accepté de le faire en sachant très bien que j'allais avoir de gros problèmes, non pas sur le plan budgétaire parce que les choses avaient été réglées, il savait que c'était un gros morceau à avaler. C'était une grande fresque sonore à faire et je dois dire que j'ai eu la possibilité de travailler. ¹¹⁷

Effectivement les producteurs n'ont pas lésiné sur les moyens. Aussi, afin de permettre à Delerue de finir la partition à temps, on requiert exceptionnellement les services d'un monteur-musique ("music-editor"), fonction répandue aux Etats-Unis mais encore méconnue en France. La cantatrice noire américaine Jessye Norman traversera l'Atlantique pour prêter sa voix au solennel *Hymne à la Liberté*, composé par Delerue tout spécialement à cette occasion.

Hymne à la Liberté

Paroles et musique de Georges Delerue

Toi, Liberté, Liberté, Liberté que nous aimons
Toi, Liberté, Liberté, Liberté que nous voulons
Sois notre espoir et notre force
Sois notre joie, notre bonheur
Nous pourrons chanter chaque jour plus haut
Chanter chaque jour plus loin
Chanter joyeusement cet hymne de foi
Liberté, Liberté, je crois en Toi
Liberté, Liberté, sois notre loi
O Toi qui peux donner l'espoir
O Toi qui peux donner la joie
O Liberté, Liberté que nous aimons
Sois toujours plus près de nos coeurs
Loin de nous l'esclavage
Loin de nous les prisons
Plus jamais de privilèges
Loin de nous famines et massacres
Loin de nous le temps des tyrannies
Nous chanterons toujours ton nom "Liberté"
Nous croyons en Toi.

Le film à peine sorti, le public est surpris par la teneur de la bande originale. Les remarques sont nombreuses, trop nombreuses pour ne pas friser les reproches, à commencer par ceux formulés par un certain public s'interrogeant sur le choix de la cantatrice américaine. Et puis il y a les "afficianados", ceux qui voient en *La Révolution Française* l'oeuvre majeure de Delerue

¹¹⁷ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

et ceux qui opèrent un rapprochement presque inévitable avec le précédent film *Chouans!*, regrettant presque l'absence d'une bande originale plus "traditionnelle".

Au mois de mai 1989, Georges Delerue est membre du jury au Festival de Cannes. Dès la fin des délibérations, le compositeur prend la route de Roubaix. Cette fois, il s'agit de le faire citoyen d'honneur de la ville. Tout a été prévu pour éviter un deuxième échec, mais le public n'a pas vraiment eu besoin d'être poussé pour se déplacer en masse dans la salle du conseil municipal, transformée pour l'occasion en salle de concert. Ils étaient tous là, camarades d'enfance, anciens voisins, amis connus, inconnus, simples admirateurs... Xavier Delerue, adjoint au maire et cousin du compositeur, offre à son homonyme le fruit de ses recherches: un gigantesque arbre généalogique remontant jusqu'à l'an 1200, tandis que Colette Delerue se voit offrir une navette rappelant tout le passé textile de la région. Le ton est donné dès le début du discours d'André Diligent, qui évoque l'acte de naissance retrouvé dans les soupentes de la mairie: «*Le 12 mars 1925, un homme se présente à 16h15 pour annoncer qu'un enfant est né, rue de Valmy, à 12h30*». Quelques larmes seront furtivement essuyées lors de l'interprétation de la sonate de Delerue pour piano et violon qui clôturait l'évocation de la destinée du musicien:

Depuis deux ou trois ans, précise Delerue, je savais qu'ils voulaient enregistrer ma sonate. Mais j'habite à Los Angeles, alors comment leur donner des conseils sur la façon dont j'imaginai l'interprétation? L'inquiétude n'était pas fondée. Avec certains musiciens, on peut passer des mois à dire: «faites comme ça». Ici, il a suffi de poser la partition sur le pupitre pour que le miracle s'accomplisse.

Retour aux Etats-Unis à l'automne où -les mauvaises langues y ont vu là un malencontreux hasard- Delerue obtient la nationalité américaine. De toutes façons, bien que séjournant régulièrement en France, il semble que les ponts soient depuis longtemps coupés avec une certaine mentalité:

*On me disait: "Tu verra, là bas, c'est impossible de travailler. On va toujours t'imposer un orchestrateur, un preneur de son, un directeur d'orchestre. C'est très syndiqué, très corporatif..." En fait il n'en est rien. Chaque fois que j'y ai travaillé avant d' "émigrer", tout a très bien marché. une fois le contrat signé, les américains le respectent à la virgule près. Quand je leur ai dit qu'il n'était pas question une seule seconde que je n'orchestre ni ne dirige mes créations, ils ont été très étonnés et... complètement enchantés. Cela évite de perdre du temps et écarte, ensuite, tout risque de trahison... Pour moi, c'est indispensable. Aux Etats-Unis, les conditions de travail sont vraiment exceptionnelles. Je peux me permettre de choisir les films que j'ai envie de faire, avec les moyens que j'ai envie d'avoir. Je n'ai pas les problèmes que j'avais avant quand, en France, je décidais d'ajouter une clarinette ou un violon... En plus, dès qu'ils ont su que je m'installais là-bas, des collègues américains comme Lalo Schiffrin ou Charles Fox m'ont envoyé des petits mots de bienvenue!*¹¹⁸

A la fin de cette année 1989, Delerue signe *Steel Magnolias (Potins de femmes)* d'Herbert Ross, une adaptation cinématographique d'une célèbre pièce de Broadway avec Julia Roberts, Dolly Parton, Sally Field et Shirley Mc Laine. Si *Steel Magnolias* ne rencontre que froideur et

¹¹⁸ *Studio* n° 2, avril 1987.

incompréhension auprès de la critique française, Delerue en revanche va se tailler un franc succès outre-Atlantique où le film fait un tabac sur une musique teintée d'accents du Sud (l'action se déroulant dans une petite ville de Louisiane).

1990. Année difficile pour Delerue. Le poids des années -le compositeur est âgé de 65 ans- mais aussi le nombre impressionnant de thèmes créés en quelque 45 années de carrière iront jusqu'à lui faire dire: *J'ai toujours, de plus en plus, l'angoisse de la page blanche, je tourne en rond avant de me remettre à écrire, je m'invente des dizaines de prétextes...*¹¹⁹

Debut bientôt 10 ans qu'il est installé à Hollywood, les années ont seulement passé au rythme des films, sans prendre peut-être le temps de les vivre comme elles auraient dues l'être. Aussi le musicien demande à Charlie Ryan, son agent, d'effectuer un tri encore plus sévère parmi la trentaine de scénarios parvenant à l'agence chaque mois. Les dispositions sont claires: uniquement du cinéma de qualité. Plus de musiques pour la télévision, sauf cas exceptionnels, une amitié que l'on ne peut froisser ou un sujet véritablement digne d'intérêt.

Ce sujet, Delerue le trouvera à nouveau en France, aux côtés de Robert Pansard-Besson, un documentariste bénéficiant pour son film d'un solide dossier de financement. En effet, le Ministère de la Recherche et de la Technologie, La Sept, le C.N.E.S., l'Agence Européenne de l'Espace ainsi que divers autres partenaires scientifiques ont associé leurs compétences afin de produire une série de 10 films télévisés (*Tours du Monde, Tours du Ciel*), retraçant l'histoire de la découverte de l'univers depuis les grands observatoires mondiaux. Sujet ambitieux ayant l'avantage de revaloriser aux yeux du grand public le documentaire scientifique de qualité, tout en informant à une heure de grande écoute les masses les plus jeunes. Delerue est partant, "*c'est de l'humanitaire*" dira t-il. Le compositeur dirigera ainsi aux commandes de l'Orchestre de Paris une ample musique pour cordes, proche dans son essence de celle du *Mépris*, épousant les travellings de Robert Pansard-Besson s'attardant sur les fresques millénaires des Pyramides. Quand à l' "humanitaire" au sens propre, se sera plutôt à Suresnes, quelques semaines plus tard, où le compositeur mettra discrètement ses talents au service de l'enfance maltraitée, pour le court-métrage de l'UNICEF réalisé par Jerry Lewis *Born without Prejudice*.

En ce qui concerne le reste de sa production cinématographique, Steven Spielberg requiert une nouvelle fois les services de Delerue pour une production mettant à l'affiche Tom Hanks, *Joe versus the vulcano*, réalisé par un jeune cinéaste d'Hollywood, John Patrick Shanley:

Je vois ce film avec une musique "temporaire", comme cela se fait souvent, (je déteste cela!) et là j'entends du Tchaïkowsky, du Grieg, du Rossini, bref de tout, et le réalisateur me dit: "Ça je le garde, ça aussi, ça aussi, etc..." Là j'étais troublé et je lui ai dit: "mais je ne vais pas être le compositeur, simplement chef d'orchestre dans cette histoire". Les gens de chez Warner se sont affolés. La fois suivante, le metteur en scène m'a dit: "Faisons une musique originale". En fin de compte, j'avais 55 minutes de musique de film à écrire, à orchestrer et à diriger en trois semaines, une folie! Alors on a négocié ferme, j'ai récupéré une semaine en plus, j'ai travaillé comme un fou mais comme ils commençaient à mixer en même temps que j'enregistrais la musique, j'ai du le faire dans l'ordre du film pour qu'ils puissent mixer les bobines. C'était fou:

¹¹⁹ Notes de la SACEM, janvier 1992, p.135.

j'avais d'abord 3 musiciens, puis 80 musiciens, puis à nouveau 3 musiciens et, pour la première fois de ma vie, j'ai donc dirigé une musique de film dans l'ordre de sa partition, ce qui leur est revenu très cher!

Malgré la singularité du contexte, on sait que les séances d'enregistrement furent réalisées dans une ambiance plus que décontractée. Entre compositeur, musiciens et réalisateur, le ton tourna parfois à la franche rigolade, moments rares en tels lieux, d'autant qu'en cette époque, la tendance dans les studios américains était plutôt à la morosité.

En effet, le syndicat des musiciens, bénéficiant d'appuis politiques, a opéré un passage en force dans le domaine des droits d'auteurs. Lorgnant sur le succès grandissant des ventes de disques de musiques de film, le syndicat a obtenu que les orchestres interprétant une musique de cinéma soient payés intégralement une deuxième fois lorsque cette musique fait l'objet d'une sortie en disque. Dans l'absolu, l'idée en elle-même préservait certains intérêts; mais les professionnels ont visiblement été trop gourmands en exigeant du jour au lendemain une hausse de 50% des tarifs. A l'arrivée, les conséquences sont pour le moins désastreuses. Dès la fin des années 80 se multiplient les disques uniquement constitués d'une liste de "tubes" écrits bien avant; le cinéma devenant -avec un succès considérable des ventes à la clef- l'antichambre d'essai de la variété. La musique de film purement orchestrale connaît de fait une baisse d'intérêt car les producteurs hésitent maintenant à investir autant d'argent dans des bandes originales qu'ils ne sont pas sûrs de vendre à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires.

Aussi certains producteurs privilégiant encore les scores orchestraux ont trouvé une parade: délocaliser. Un nombre grandissant de musiques de cinéma américaines sont donc enregistrées et interprétées à l'étranger, notamment par l'Orchestre symphonique du studio de Budapest, le George Enescu Philharmonique de Bucarest, l'Orchestre de Prague ou l'Orchestre de l'Opéra de l'Etat Hongrois, formations qui n'imposent évidemment pas l'obligation du double-cachet. Delerue, lui, est extrêmement déçu. Dix ans après avoir quitté le système français étranglé par les restrictions budgétaires; son pays d'accueil est gangréné par l'excès inverse d'avoir voulu rentabiliser à outrance le 7ème Art:

J'ai été enregistrer des musiques à l'étranger. Je n'ai pas toujours été content des musiciens ou de la qualité des enregistrements. Je me dis toujours, quand je suis à douze heures d'avion de Los Angeles, que c'est quand même malheureux de devoir partir aussi loin pour enregistrer alors que l'on a ici, à Los Angeles, les meilleurs musiciens du monde et les meilleurs studios. Je trouve ça idiot d'aller dépenser beaucoup d'argent et de passer beaucoup de temps en voyage et en fatigue pour des résultats qui sont très nettement moins bons. Je crois qu'il y a des choses à revoir dans les accords des Unions. Même les musiciens ne sont pas heureux. Dernièrement je téléphonais à mon habituel Concert Master, je lui disais "tu travailles beaucoup?" et il me répondait: "Non, on ne fait presque rien". Je trouve ça vraiment lamentable de savoir qu'il y a un sous-emploi de gens merveilleux de qualité. J'ai l'impression qu'ils ne demanderaient pas mieux, je pense, que de revoir certains tarifs prohibitifs. Tout le monde y gagnerait, finalement. Eux travailleraient plus, on aurait des scores de meilleures qualités, tous

le monde pourrait vivre beaucoup plus facilement. J'espère de tout coeur que les choses vont s'arranger. ¹²⁰

Aux Etats-Unis, on ne revient pourtant pas aussi rapidement sur une décision de justice. La situation, au vu du succès rencontré par les ventes de chansons tirées de films, ne pouvait qu'aller de l'avant.

Cette même année 1991, il semble que les divers travaux, les nombreux voyages effectués peu de temps auparavant par Delerue aient soulevé en lui le désir bien singulier de prendre du repos. L'intention est louable car le musicien travaille depuis 10 ans pratiquement tous les jours, dimanches et jours fériés compris. Des vacances? Le mot est un peu surfait car chez les Delerue, on ne le prononce pratiquement jamais. C'est à peine si le musicien a pu prendre trois jours complets une année avec son épouse pour visiter la région. Car quand le musicien ne compose pas, le reste du temps est consacré au planning habituel des amis demandant une prochaine bande originale, des interviewes aux magazines musicaux, aux déclarations SACEM ou ASCAP à remplir (comportant les fameuses huit premières mesures de chaque thème et les indications d'harmonie), ou tout simplement aux incessantes sollicitations des soirées mondaines organisées par le "tout Hollywood", déballage de paillettes et d'hypocrisie que Georges Delerue et Maurice Jarre notamment fuient autant qu'ils le peuvent. Entre 1990 et mai 91, les films se sont en effet enchaînés à une vitesse plus que raisonnable pour le compositeur français: *Joe Versus the Vulcano*, *Tours du Monde*, *Tours du ciel*, *Mister Johnson*, *American Friends*, *The Joséphine Baker Story* ou encore *La Reine Blanche*, film français de Jean-Loup Hubert dans lequel le réalisateur a réutilisé un certain nombre de musiques composées jadis par Delerue à la R.T.F. Il semble donc que le désir de faire le "vide" soit enfin devenu une priorité:

C'est maintenant et là [...] c'est vrai parce que je l'ai décidé. [...] J'ai décidé que là vraiment j'avais besoin de me reposer, de me reposer en tout cas du cinéma parce que j'ai plusieurs projets de musiques symphoniques mais ça ce n'est pas la même chose, ça a un côté beaucoup plus «relax» en ce sens que je n'ai pas de "deadline", mais de toute façon, j'ai quand même besoin de prendre vraiment de vraies vacances et de ne pas écrire de musiques pendant un moment parce que je suis un peu saturé, j'ai vraiment beaucoup travaillé. Mais vous savez ce sont les circonstances qui font ça, dans ce métier on ne peut pas tellement choisir. Quand on a un sujet, un projet intéressant qui vient, on le prend quand même. J'en ai refusé au milieu de tout cela, mais là, je ne pouvais pas m'arrêter. J'ai donc dit à Charlie Ryan, mon agent, que je ne voulais rien faire sur le plan cinéma avant la fin du mois de juin, début juillet, je voudrais un mois plein de vacances, je crois que c'est un minimum... ¹²¹

Georges Delerue signera pourtant, avant cette coupure estivale, son quatrième film avec Bruce Beresford, un jeune réalisateur australien devenu au fil des années passées à Hollywood un véritable ami du compositeur. Sa première rencontre avec lui avait d'ailleurs été assez fortuite:

J'ai une amis française, Anne Goursaud, qui travaille exclusivement en Amérique, Elle a fait notamment le montage de certains films de Coppola. Beresford l'a rencontrée pour la faire

¹²⁰ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

¹²¹ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

travailler et, dans la conversation, il lui a glissé: "J'aimerais bien Delerue pour la musique de Crimes du Coeur, hélas il vit en France". "Pas du tout a-t-elle répondu, il habite Los Angeles maintenant". J'ai ainsi rencontré Beresford qui est véritablement un amoureux de la musique. Il m'a invité sur le tournage -cela se produit rarement- de Crimes du Coeur, en Caroline du Nord. Là, j'ai eu la joie et le plaisir d'y rencontrer Diane Keaton, Sissy Spacey et Jessica Lange. Le me suis laissé impregner par l'atmosphère de ce petit village, j'ai vu le climat du film et j'ai composé. C'est un film que j'aime particulièrement parcequ'il est tour à tour terriblement drôle et terriblement émouvant ¹²².

Si bien que Delerue n'hésite pas, dans le choix d'un qualificatif résumant ses relations avec Beresford, à tronquer au terme de "collaboration" celui plus approprié de "complicité":

J'ai une complicité avec Bruce Beresford que je n'ai pas eue souvent. Ma collaboration avec François Truffaut a été très longue, avec Philippe de Broca également, mais [...] Truffaut était un homme très réservé et donc nous avons eu des rapports extrêmement courtois et réservés. Il m'aimait beaucoup, je l'aimais beaucoup mais on ne se voyait que comme ça en dehors du travail. Pour Philippe de Broca je ne le voyais pas tellement en dehors des films qu'il me demandait de faire.

Avec Bruce Beresford, j'ai envie de le voir, il a envie de me voir et en plus on s'amuse, on a les mêmes réactions. Dans le genre tout à fait décontracté, il y avait par exemple aux séances d'enregistrement que j'ai faites à Sydney (pour Mr Johnson n.d.a.) une violoncelliste qui était absolument superbe, d'une beauté à couper le souffle, d'une élégance extraordinaire et tous les deux on l'a regardée et on s'est dit: "Ah, elle est superbe!" avec un grand sourire de connivence et de complicité que je n'ai jamais eue avec un autre réalisateur. Il y avait quelque chose de très copain/copain [...] et ça c'est vraiment formidable et en plus c'est quelqu'un que j'admire profondément pour son humour, son intelligence, sa simplicité et sa délicatesse. ¹²³

De mai à août 1991, séjour en France débutant par l'obtention de la médaille d'or de la SACEM au Festival de Cannes. Mais le séjour est aussi jalonné par plusieurs points consacrés à la promotion des "London Sessions", ensemble de trois albums sortie peu de temps auparavant aux éditions américaines Varèse Sarabande, et qui, de l'avis des critiques constitue le meilleur recueil phonographique des oeuvres de Delerue. Il faut préciser que Richard Kraft, directeur exécutif de la célèbre maison musicale et cheville ouvrière de ces "London Sessions" s'est réellement investi dans ce qui était pour l'époque le plus important projet de sa maison d'édition: réaliser une compilation d'oeuvres de Georges Delerue ré-enregistrées en numérique aux célèbres studios londoniens d'Abbey Road, mais conservées dans leurs orchestrations d'origine. Deux ans de préparation, un orchestre de musiciens issus du London Symphony Orchestra et du Royal Philharmonic, sont quelques uns des ingrédients qui aboutirent à cette trilogie dans laquelle se retrouvent les musiques de nombreux succès américains mais aussi -clin d'oeil- la musique originellement prévue pour *Something wicked this way comes*, jetée par la firme Disney en 1982.

L'académicien et cinéaste Pierre Schoendoerffer profite de ce séjour de Delerue en France pour demander au compositeur la fin de la bande originale de son dernier film, *Diên Biên Phú*

¹²² Studio n° 2, avril 1987.

¹²³ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

retraçant la défaite française de mars 1954. Il s'agit en fait de quelques morceaux incidentaux, car la pièce principale du film, un concerto pour violon et orchestre de près de 10 mn, a été composé quelques mois auparavant, pour les exigences du tournage. Mais c'est un cas d'exception. En effet, l'enregistrement a été envoyé en Asie, sur le plateau, afin de mettre en condition les comédiens et techniciens. Malgré les quelques essais tentés avec Philippe de Broca ou François Truffaut, pour Delerue la généralisation de ce type d'expérience reste quand même au stade de l'utopie. Cela se résume laconiquement: *En France, on a déjà pas d'argent pour s'occuper de la musique après le tournage. L'envisager "avant" triplerait les frais. Impensable!*

Mais *Diên Biên Phú* est un film musical. Schoendoerffer, ancien cinéaste au S.C.A., 26 ans en 1954, a voulu donner à la reconstitution de la déroute l'aspect d'une symphonie tragique. Ainsi, maniant efficacement le montage parallèle, il organise son film entre les calmes préparatifs d'un concert au Grand-Théâtre de Hanoï (où une violoniste parisienne viendra donner un récital devant la communauté diplomatique) et la cruauté grandissante des combats, au front, à quelques centaines de kilomètres de là. Règlements de comptes? Pas vraiment. Schoendoerffer tend à expliquer qu'il n'a pas voulu tourner un film militant, engagé, encore moins noyé dans des partis-pris quelconques. Seule concession: *La voix de la France, c'est la violoniste parisienne. Celle du Vietnam, c'est l'Orchestre de Hanoï qui l'accompagne* ¹²⁴.

Et de conter son choix initial de Georges Delerue pour les besoins de son film:

Je l'avais rencontré au moment du Crabe-Tambour où sa femme Colette était monteuse. Et j'ai songé à lui pour Diên Biên Phú parce que je voulais un vrai musicien, qui fasse de la musique l'âme même du film. Il a composé son concerto d'après le scénario, et l'orchestre d'Hanoï l'a si bien apprécié qu'il a décidé de l'inscrire à son répertoire. Moi, je n'ai pas seulement admiré le compositeur, j'ai tout de suite aimé l'homme. Une telle rencontre d'amitié est rare à nos âges... ¹²⁵

Février 1992: Georges Delerue enregistre la version finale de *Man Trouble*, un thriller très hitchcockien de Bob Rafelson avec Jack Nicholson et Ellen Barkin. La composition de *Man Trouble* prit au compositeur un temps inhabituellement long. Un surcroît de travail qui diminuait sa concentration et son endurance à l'écriture. La composition de cette musique s'avérait au départ relativement aisée, mais des complications sont survenues du côté de la production qui décide, après une première musique non satisfaisante, de ne pas résilier le contrat. Total: 2 premières bandes originales sont rejetées sans appel, la troisième faisant office... faute de mieux. Epuisant pour Delerue.

En France, Jean-Claude Brisseau, professeur de cinéma, réalise son troisième long-métrage, *Céline*. L'oeuvre est articulée autour de l'histoire d'une jeune fille sauvée de la dépression par une infirmière. L'apprentissage du yoga éveillera en elle des facultés insoupçonnées. Jean-Claude Brisseau, amateur averti depuis son plus jeune âge des musiques de Delerue, accorde bien évidemment une place de choix à la partition sonore de ses films :

¹²⁴ *Le Figaro*, 23 mars 1992.

¹²⁵ *Idem*.

La bande-son est primordiale. Dans les écoles de cinéma on ne parle que de l'image. Pourtant, le cinéma, c'est aussi la bande-son. Un des cinéastes les plus idolâtrés de la critique, Godard, est l'un de ceux qui utilise le plus la bande-son, la musique. Son travail est énorme. J'ai utilisé la musique comme une exaltation lyrique "en décalage". Un côté sidéral en rapport (tantôt distance, tantôt proximité) avec le point de vue de l'infirmière. ¹²⁶

Le lyrisme de l'ancien disciple de Milhaud semblait donc convenir particulièrement au réalisateur :

*J'aime beaucoup la musique qu'il a composée pour Le Mépris, Tirez sur le pianiste ou pour l' Insoumis, mais c'est le hasard. Delerue avait écrit cette musique pour une série télévisée, Tours du monde, Tours du ciel; j'ai fait l'expérience de plaquer cette musique sur des images du film et cela fonctionnait. J'en ai profité pour rendre un discret hommage à l'émission [...]*¹²⁷

Delerue, quand à lui, accorde sans sourcilier l'autorisation de réutiliser les thèmes de la série de Robert Pansard-Besson; par goût, mais aussi par réaction :

Ce que j'aime bien, c'est écrire des musiques pour des styles de films différents. J'ai quelquefois souffert, souffert c'est un grand mot, j'ai regretté quelquefois d'être uniquement cantonné dans des films dits romantico-larmoyants. Il est évident que je préfère les films dramatiques. Je suis beaucoup plus à l'aise dans un film psychologique que dans une comédie. Je dois dire que les comédies, j'en ai un peu par dessus la tête, c'est quelque chose qui n'énerve un peu. ¹²⁸

Mars 92 : sortie de *Diên Biên Phú* ainsi que de la bande originale du film sur laquelle on découvre la pièce centrale baptisée pour la circonstance *Concerto de l'Adieu*. Du coup, en France, les langues vont bon train et la rumeur d'une retraite prochaine de Delerue ne tarde pas à se répandre au sein des diverses associations de musique de film. Des intimes lui suggèrent de surveiller sa santé, d'envisager le moment où il fera bon de «décrocher». Pourtant du côté du principal intéressé, la question ne semble pas être à l'ordre du jour -pour l'instant-. Un scénario de Thomas Carter lui parvient: *Swing Kids*, l'histoire de deux amis "que rien ne pourra séparer" prétendent-ils. Et pourtant... Sur fond de musique swing, le film tend à démonter les lents mécanismes qui pousseront insidieusement les deux amis à verser dans l'idéologie nazie. Delerue est intéressé; il signe.

Et puis il y a ce récent coup de fil de Claude Berri, qui logiquement vient de contacter l'ancien apprenti roubaisien pour *Germinal*, à l'époque film français le plus cher de l'histoire du cinéma. Si bien que le musicien se met à penser déjà à une partition d'ampleur exceptionnelle interprétée par l'Orchestre National de Lille. La condition des ouvriers du Nord, Delerue l'a on ne peut mieux connue puisque l'ayant lui même vécue. La musique ayant été à un moment de sa vie la seule bouée de sauvetage au milieu de la tristesse, conclure sa carrière au cinéma en rendant hommage à ses camarades ouvriers restés là-bas, inconnus, serait là une voie de sortie royale,

¹²⁶ In *Positif*, avril 1992, p.19.

¹²⁷ Idem. En effet, le générique s'ouvre sur de longs panoramiques autour et à l'intérieur des pyramides d'Egypte, séquence particulièrement réussie dans le documentaire de Robert Pansard-Besson.

¹²⁸ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

inespérée. La boucle serait bouclée, le film de sa vie achevé dans un dernier retour aux sources. Générique. Fin. This is the end... Il ne sagissait pour ce faire que d'une question de semaines...

A la mi-mars, Bruce Beresford retrouve son ami compositeur pour le film *Rich in love*. Quelques déboires avec son producteur l'ont empêché de solliciter Delerue pour *Driving Miss Daisy*, son avant-dernière réalisation. Mais ce n'est que partie remise. Le musicien, trouvant que *Rich in Love* reflète pleinement le talent de son ami, composera une musique à multiples facettes, épousant les différents styles de composition abordés par le passé, introduisant aussi de très nombreux solos: hautbois, guitare, violoncelle, flûte, clarinette...

Doit-on pour autant parler du "Bilan" d'une carrière ? Delerue n'a jamais aimé ce mot. Pour lui, la musique ne doit pas rester un art figé sur lequel on pourrait déterminer à loisir et selon les compositeurs, un style, une époque, un commencement, une fin, un bilan quelconque, et à plus forte raison un "testament"... Toutefois, cela ne l'empêche pas de porter un jugement assez clair sur l'ensemble de son oeuvre:

*Soyons honnêtes: certains films nous inspirent moins que d'autres. On a l'impression -je vais employer un mot énorme- de ne pas avoir de "message" important à délivrer. On fait son travail très honnêtement, mais je ne peux pas dire qu'on soit submergé de bonheur... Certains m'ont passionné plus que d'autres: l'Important c'est d'aimer de Zulawski, le Roi de coeur de De Broca [...] les films de Truffaut, de Ken Russell, de Zinnemann, de Yannick Bellon... J'ai eu la chance de travailler sur des films qui étaient importants. On est alors beaucoup plus motivé parce que la musique a une importance beaucoup plus grande que dans un film où elle vient sans que l'on ait quelque chose de trop important à dire. On est moins concerné, cela me semble logique... Mais je crois qu'on ne peut pas juger quelqu'un sur l'ensemble de son oeuvre. Tout le monde a forcément des hauts et des bas.*¹²⁹

Toutefois, après trente ans de carrière au cinéma, les souvenirs sont inévitablement mêlés de quelques regrets:

Il y a des films que je regrette d'avoir faits parce que ce n'est pas évident. En fait, je regrette sur le plan artistique... Mais je n'ai rien regretté sur le plan du métier parce que, même dans un film de série B ou même quelquefois, disons, de série Z -j'en ai fait aussi- j'ai toujours appris quelque chose. Il y avait toujours un moment où quelque chose était intéressant à faire et non seulement intéressant, mais qui m'apprenait quelque chose pour un film plus important qui allait venir ensuite. Quelquefois je me dis : "bon, celui-là, j'aurais pu éviter de le faire". Mais il y a une chose que je tiens à dire : je suis très fidèle en amitié. J'ai quelquefois eu envie de ne pas faire certains films et je les ait fait parce que les gens avec qui j'ai travaillé ont toujours été tellement bien avec moi [...] que si leurs films étaient moins bons que d'habitude, je ne pouvais décemment pas dire: "écoute, ton film, c'est pas bon, je n'ai pas envie de la faire". J'ai fait quelquefois des musique par amitié, et ça, je ne le regrette pas du tout...

Je dois dire, par exemple, que j'aurais bien voulu travailler avec Bresson. J'aurais bien voulu travailler avec Bunuel, mais lui n'emploie pas de musique, donc le problème ne se pose

¹²⁹ *Cinéma* 80, n° 259-260.

pas! Mais il y a une chose, il y a un regret: j'ai fait avec Alain Resnais des tas de choses additionnelles, mais je n'ai jamais fait de bande originale pour lui. Je ne sais pas pourquoi: est-ce qu'il n'aime pas ma conception de la musique de cinéma? C'est très possible; je le regrette parce que quelquefois on a l'impression d'occasions manquées. Ce sera un peu le regret de ma vie de n'avoir pas travaillé avec Resnais de manière plus profonde que je ne l'ai fait pour Hiroshima ou pour Muriel (là, j'ai fait un paso-doble ou je ne sais quoi, ça n'a pas spécialement d'importance). De toutes façons, je ne lui en veux pas, je comprends très bien, mais ça, c'est un regret. ¹³⁰

Sur le plan purement artistique, un certain nombre de critiques ont relevé une certaine évolution dans la façon qu'a eu Delerue de composer pour l'image à partir des années 80, plus précisément à partir de son arrivée aux Etats-Unis, ce que le musicien ne nie pas à priori:

L'évolution est certainement très inconsciente chez moi. Quand j'entends certaines musiques que j'ai faites à l'époque de mes débuts, je dis, c'est bizarre, il y a quand même une constante, il y a un langage qui m'appartient, j'ai une façon d'écrire la musique qui est ma patte sonore. C'est aussi une des raisons pour laquelle je continue à orchestrer. Je pense que cela fait partie de ma couleur, de ma personnalité, et je tiens à garder ça. Je n'écoute pas beaucoup ma musique, je n'aime pas tellement entendre ce que j'ai fait avant. Quand j'écoute ma musique, ma femme se demande toujours ce qui se passe. C'est parce que j'ai à régler un problème pour un disque qui va paraître, par exemple [...] Mais je dois dire qu'effectivement, il y a une évolution [...] Je crois que ça me paraît normal. On évolue, on change, on a une façon de voir différente.

J'ai surtout changé pas tellement dans ma façon de travailler sur le plan cinématographique, mais surtout sur le plan de ma musique symphonique. Ce sont les sujets qui font évoluer ça. J'ai l'impression d'être plus clair, j'ai certainement beaucoup plus changé dans la simplicité et la profondeur. Incontestablement, il y a une évolution qui s'est produite en moi en ce qui concerne ma musique symphonique. ¹³¹

Pourtant aux yeux, sinon aux oreilles du public, les musiques de Delerue resteront toujours teintées d'une sorte de nostalgie:

Je suis beaucoup plus gai qu'angoissé. Mais il y a certainement en moi quelque chose qui est angoissé et que je connais mal puisqu'on me dit souvent que j'écris une musique très nostalgique. On me dit "Ah la nostalgie de Delerue, c'est bien connu!" Moi, je veux bien, mais ce n'est pas ma vraie nature. Ou bien c'est quelque chose de moi que je ne connais pas et que les autres peuvent connaître. ¹³²

Quant au regard sur sa vie écoulée, Delerue se voudra plutôt philosophe:

. Je crois que les rencontres ont une énorme importance dans la vie et dans ma vie elles ont eu une importance absolument considérable. Elles m'ont permis de me cultiver parcequ'ayant quitté l'école très rapidement, j'étais complètement «ignare». Donc j'ai lu beaucoup, j'ai eu un

¹³⁰ *Cinéma 80*, n° 259-260.

¹³¹ Entretien avec Yann Merluzeau, *Soundtrack* n° 42, juin 1992.

¹³² In *"Musiques de Films: Georges Delerue"* documentaire de Jean-Louis Comolli, 1994.

contact, et ça c'est l'école de la connaissance par la vie, ça c'est formidable [...] Ce sont les gens qui vous amènent une certaine philosophie de la vie. Je dois dire que l'une des chances dans ma vie, c'est d'avoir fait de la musique de film. ¹³³

Cette vie reposerait donc sur une simple question de chance?

Cela m'agace un peu quand on me dit: «vous avez eu beaucoup de chance». Cela sous-entend que je n'y suis pour rien. J'ai beaucoup travaillé et j'ai su saisir les chances qui se sont présentées à moi. J'ai pu réaliser tout ce que je voulais faire, même si c'est un peu triste de dire celà! Je ne serai jamais blasé car quand on a eu des débuts difficiles dans une famille modeste on peut dire «J'ai réussi ce que je voulais». Je n'ai rien à regretter, tout est clair, je suis assez content quand je regarde derrière moi le chemin parcouru. Rien n'a changé, je suis resté le même homme. J'ai vraiment l'impression de vivre un conte de fées. ¹³⁴

Un dernier travelling arrière sera l'occasion de jeter un regard en demi-teinte sur la situation du 7ème art

C'est tout le cinéma qui me paraît à la fois professionnel et... fatigué. Mais il y a tout de même en France des compositeurs formidables comme Gabriel Yared ou Raymond Alessandrini, en qui je crois beaucoup... Non, la relève est assurée. Il suffit seulement que le cinéma se remette à vivre. ¹³⁵

Et puis, il y a le souvenir de François Truffaut auprès duquel le nom de Delerue est désormais intimement lié:

Il ne se passe pas un jour sans que je pense à François. Il m'a marqué à vie. Le jour de sa mort, de nombreuses personnes m'ont téléphoné ou écrit, en trouvant mes coordonnées je ne sais comment, ou en passant par mon agent, pour me dire combien ils pensaient à moi, parce que je devais être très triste. C'est incroyable. En dirigeant la partition du Casanova muet d'Alexandre Volkoff à Rotterdam, j'ai rencontré Alain Vannier, l'homme d'affaires de François, et les larmes nous sont montées aux yeux. C'était un homme exceptionnel. Irremplaçable. ¹³⁶

1967. A la tête du Philharmonique de Vienne, Georges Delerue dirigeait en direct l'hymne international *Our Word* retransmis dans plusieurs millions de foyers répartis sur la surface de la planète. Dans les années qui ont suivi cette expérience extraordinaire, l'ancien ouvrier roubaisien a toujours gardé la foi en une musique universelle, qui parvienne à briser les barrières des genres, qui unisse aussi les peuples d'horizons divers dans l'espoir de faire oublier un instant les misères et les différences. Utopie? Combat perdu d'avance... ou simple question de foi? Si les obstacles et les railleries n'ont pas manqué, cette vision humaine de la vie par la musique, Georges Delerue l'aura gardé jusqu'au bout :

¹³³ In "Musiques de Films: Georges Delerue" documentaire de Jean-Louis Comolli, 1994.

¹³⁴ Roubaix Informations, octobre 1987.

¹³⁵ Télérama n° 1834, 6 mars 1985.

¹³⁶ Studio n° 2, avril 1987.

*J'ai la chance de faire un métier, d'avoir un art qui est parfaitement international. Je ne me sens ni plus français, ni plus américain, ni russe... Je me sens citoyen du Monde...*¹³⁷

* *
*

¹³⁷ Entretien avec Didier Husson-Vincens, *Poisson-Soluble* n° 6, octobre 1988.

"C'est lors des sessions d'enregistrement d' *Agnès de Dieu* aux Manta Sound Studios de Toronto que j'ai rencontré pour la première fois Georges Delerue. Si je me souviens bien, c'était le 10 mai 1985. La nouvelle selon laquelle il était en train d'enregistrer sa dernière partition si près de chez moi était formidable. En arrivant aux studios en retard, j'ai été immédiatement surpris par la supériorité des sons. Les membres du Toronto Symphony Orchestra et du célèbre Elmer Isle Singers éprouaient du plaisir à être dirigés par Delerue, qui lui-même était enchanté d'être là.

Au moment de la pause, j'ai été introduit auprès du maestro par le monteur-musique, Richard Stone. Immédiatement, il m'a mis à l'aise, heureux de me rencontrer, me remerciant d'être venu à l'enregistrement, et commença à raconter des anecdotes merveilleuses survenues lors de ses travaux en France, lorsqu'il travaillait avec des gens comme François Truffaut, Philippe de Broca, Brigitte Bardot, la liste est longue et les histoires aussi... Mais il s'excusait souvent, ne pouvant pas s'exprimer très longtemps à cause de son mauvais anglais.

Deux ans plus tard, en 1987, j'ai élaboré avec Richard Kraft les bases d'une compilation unique des enregistrements de Georges Delerue. Trois volumes intitulés "*The London Sessions*" furent finalement enregistrés en mai 1989 (les projets comme ceux-ci, il faut énormément de temps pour les monter). C'était l'un des plus grands projets que nous avons jamais réalisés. Georges était enthousiasmé. En 1988, j'ai encore travaillé avec Delerue sur un film assez obscur, *A show of force*, et plus récemment sur le grand succès de Bruce Beresford *Black Robe*. Le temps que j'ai passé avec Georges, en travaillant sur ces projets, en allant le voir, reste parmi mes plus beaux souvenirs.

Georges aimait la vie, les gens, était absolument passionné par la musique. Il reste probablement le plus sympathique et le plus chaleureux des hommes que j'ai jamais rencontrés. En véritable romantique, Delerue faisait toujours ressortir la beauté de chaque film pour lequel il composait la musique. Je pense que sa musique reflète sa personnalité. Un après-midi, j'arrive à la belle maison de Georges, à Los Angeles. Après avoir évoqué quelques points commerciaux, il me demande un petit instant pour finir quelque chose. Dix minutes après, il revient et s'exclame: "*fini!*". Il venait de terminer le générique final de son dernier film.

J'écris ce texte au lendemain de ma visite au service mémorial de Georges. Le Hollywood musical est totalement sous le choc depuis l'annonce de sa tragique disparition. De nombreuses personnes apportent chacune une anecdote sur lui, il y a aussi une grande déformation de son souvenir. Georges était le plus heureux et le plus drôle des hommes que j'ai jamais rencontrés. En me remémorant tous les bons moments que nous avons passés ensemble, il est difficile de se faire à son absence, mais nous avons plusieurs raisons de lui rendre hommage, parce qu'il nous a laissés de miraculeuses, joyeuses, superbes musiques, et de très bons souvenirs de lui. Que le monde est un endroit meilleur après que Georges Delerue en ait fait partie durant soixante-sept ans!

Robert Townson

Je crois que la première musique de film de Georges Delerue que j'ai jamais entendue a été *Jules et Jim* au début des années 60. J'étais captivé par son charme mélodique et la manière dont cela enrichi l'esprit du film. Aujourd'hui la musique reste tout à fait actuelle, remarque qui ne peut-être faite que peu de films, même vieux de dix ans, mais c'est en fait une caractéristique de toutes les musiques de Delerue.

Dans les années 60-70 et dans les années 80, j'ai continué à trouver les partitions de Delerue fascinantes. Non pas seulement celles pour les films de Truffaut, mais celles aussi pour des films tel que celui de Bertolucci, *Il conformista*, avec ses tonifiants rythmes de jazz. J'ai d'abord pensé que Delerue conviendrait davantage aux comédies, probablement parce que les films de Truffaut étaient réalisés avec une légère touche latine, mais son énorme variété de talent a été démontrée par *A man for all Seasons*, *The pumkin eather*, *Our mother's house* et en Amérique par *Salvador*, *Silkood* et *Platoon*.

Au milieu des années 80, Delerue, composant des films américains, commença à passer quelques mois chaque année à Los Angeles; et je décidais de le contacter pour mon film *Crimes of the heart*. A ce moment-là (1985) il parlait à peine l'anglais et la plupart du temps il nous fallait un interprète. Toutes les inquiétudes que j'avais quant à sa compréhension du film se sont évanouies dès le premier jour d'enregistrement, quand les premiers accords de son style inventif et unique se firent entendre sur les images.

Dans les cinq années qui suivirent, Georges Delerue composa la musique de quatre autres de mes films, la comédie *Her alibi* (une musique dans le style Truffaut), un drame qui se déroule en Afrique de l'ouest (*Mister Johnson*) pour lequel je lui ai demandé d'écrire un concerto pour violon anglais et j'en ai reçu un, qu' Elgar aurait été fier d'écrire; un autre drame qui se déroule au Canada en 1630, *The Black Robe* -certainement une parmi la demi douzaine de ses meilleures musiques de film- enfin la comédie dramatique *Rich in love*.

La maîtrise de l'anglais de Georges Delerue s'améliora, à tel point que nous nous passâmes de l'interprète, mais curieusement la langue importait peu avec un homme d'une si grande compréhension instinctive et humaine, de tant d'intelligence, de tant de charme. Lorsqu'il voyait un film, il saisissait immédiatement chaque détail. Si, pendant le montage, il y avait le moindre changement, il le remarquait instantanément. Même un très grand remaniement de scènes ne le gênait pas. Calmement, il arrangeait à nouveau les seuils de début de la musique afin qu'elle convienne encore, qu'elle soit moins décousue.

En parallèle aux musiques de films, il a écrit de nombreuses pièces classiques (il a appris avec Milhaud) qui révèlent un côté sombre et fascinant de sa personnalité. Sa production totale le place parmi le nombre surprenant des compositeurs français doués que le siècle a produit : Ravel, Debussy, Milhaud, Honegger; Messiaen, Boulez, Poulenc, D'Indy, Jaubert, Schmitt, Ibert, Tailleferre, Sauguet, Damase, Auric, Satie...."

Bruce Beresford

Certaines personnes seulement au cours d'une vie peuvent exercer une grande influence. Georges faisait partie de ces personnes-là pour moi. La première fois que j'ai rencontré Georges, j'avais 16 ans, j'étais un jeune étudiant en musique. J'étais assez intimidé, mais sa chaleur et son authentique simplicité m'ont rassuré. Les années suivantes Georges m'a invité plusieurs fois lors de ses séances d'enregistrement, qui, pour un prétendant à la composition de musiques de film, étaient des expériences fascinantes et édifiantes.

C'est lors d'une de ces séances que j'ai connu l'une des qualités les plus attachantes de Georges. Quand je suis entré dans le studio, ce jour-là, j'ai vu que Georges n'avait qu'un petit groupe de musicien. Cela représentait une unique bande magnétique et quelques instruments à cordes. J'appris plus tard que le petit groupe n'était pas du à un choix esthétique mais résultait plutôt d'une douloureuse réalité économique. Je me suis demandé si, face à une situation semblable, je pourrais avoir autant d'enthousiasme pour ce métier. Pourtant, quand je regardais travailler Georges, je remarquais la même attention soutenue, et surtout la même passion que lorsqu'il travaillait sur des sujets valables et apparemment plus importants. La passion! Passion pour la musique, passion pour la vie...

Des années plus tard, quand je me suis installé à Los Angeles, Georges et moi sommes devenus plus proches et nous nous téléphonions fréquemment. La plupart du temps, nous parlions de Brahms, Wagner, Strauss, d'orchestration... Chaque fois que nous parlions musique, je reconnaissais le même degré d'excitation et de passion, et je n'ai jamais senti de touche de suffisance. Si la maîtrise de la tradition classique et le professionnalisme de Georges restent un grand modèle pour moi ainsi que pour tous ceux qui connaissent sa musique, Georges m'a légué un don supplémentaire, celui qui suscite l'inspiration. Je lui en serai à jamais reconnaissant. Merci Georges. Vous me manquez beaucoup.

Frédéric Talgorn

Georges Delerue est un mélodiste. Dans ses partitions de cinéma, il cherche essentiellement un contrepoint mélodique ou thématique plutôt qu'une structure rythmique en contrepoint avec le film. Il sait orner chaque séquence d'un thème spécifique, qui pourra rappeler ou prévoir une séquence passée ou à venir...

Il n'est pas étonnant d'entendre Delerue parler de Jaubert avec la plus grande admiration. Car c'est lui qui représente le mieux, dans la musique de cinéma, l'"esprit" Jaubert: la décoration constructive, l'"arabesque" essentielle, un contrepoint poétique, et aussi l'humour... Georges Delerue, passionné de cinéma, le sert avec une intelligence exceptionnelle. Plutôt que de traduire la psychologie ou l'action en termes musicaux, il préfère donner à l'image une résonance musicale qui, par la suite, se révélera comme étant le seul commentaire utile et possible. Il y a un caractère d'évidence et de simplicité dans la musique de Delerue, du fait même de sa discrétion...

Le nom de Georges Delerue est associé à la plupart des films qui, depuis 1958, ont contribué au renouveau du cinéma français. A leurs auteurs, il a apporté son style particulier, mais surtout son amour profond pour le cinéma, au point de délaissier sa production de musique "pure". Pour cela, on lui pardonnera aisément des travaux de commande et des musiquettes alimentaires, qui représentent d'ailleurs un pourcentage assez faible de sa contribution au cinéma...

François Porcile

J'ai mixé beaucoup de musique de Georges Delerue. C'était un vrai plaisir de travailler avec lui, même s'il considérait que sa musique n'avait pas besoin d'être beaucoup remaniée au mixage. Il maîtrisait parfaitement son type de formation (une quarantaine de musiciens environ), et sa musique, naturellement acoustique, se suffisait à elle-même. On ajoutait un peu d'effet stéréophonique car il aimait beaucoup cela, et on enregistrait très vite aussi. Mais on sentait bien que l'étape suivante, le mixage, ne le passionnait pas outre mesure. Parfois, il arrivait, pressé: "*bon, William, aujourd'hui, je n'ai pas le temps, tu te débrouilles*", et me chargeait les bras d'un paquet de partitions.

Mais le plus beau, c'était lors de l'enregistrement de musiques pour des séquences de piano-bar. On les réalisait en général à la fin de la matinée d'enregistrement: c'était sa récréation. Il "virait" Alessandrini, son pianiste, et s'installait au clavier. Même s'il était prévu cinq minutes de musique, il jouait pendant un quart d'heure, mais nous on laissait courir la bande. Ca lui rappelait le temps de ses premières soirées dans le Paris des années quarante...

William Flageolet

Georges Delerue était charmant, attentif aux autres, simple, modeste et il avait un talent immense. Pour un réalisateur, c'était un très grand bonheur de travailler avec lui parce qu'il vous donnait l'impression que vous étiez le premier, le seul, et que toutes ses musiques qu'il avait composées avant n'avaient jamais existées. Il avait l'innocence des enfants et leur enthousiasme. C'était un grand bonhomme.

Diane Kurys

Georges Delerue était l'un de mes plus vieux camarades, avec lequel j'avais été au Conservatoire de Paris, dans la classe de composition d'Henri Busser. C'était un merveilleux musicien, un musicien complet, qui avait délibérément choisi de mettre ses dons éclatants et son superbe métier de compositeur au service de la musique de film. Il a contribué à donner à cette dernière ses lettres de noblesse, en nous offrant, à travers cent vingt films, les partitions d'une richesse d'inspiration sans cesse renouvelée. Sa gloire authentique et ses continuels succès n'avaient jamais entamé sa gentillesse ni sa simplicité. C'est un grand compositeur français.

Pierre Petit

Georges Delerue, c'est plus de 200 partitions cinématographiques, mais aussi une veine mélodique foisonnante. S'il l'avait voulu, il aurait pu être un important compositeur de chansons. Nous avons fait trois longs-métrages ensemble et deux d'entre eux comportaient une chanson. Dans *Heureux qui comme Ulysse* (1969), qui fut le dernier film interprété par Fernandel, c'était Georges Brassens qui chantait sur une musique de Georges Delerue. Dans *Une aussi longue absence* (1961), c'était Cora Vaucaire qui égrenait *Trois petites notes de musique*, une chanson que venaient par la suite enregistrer Yves Montand et Juliette Greco.

Il me plaît que Georges Delerue ait composé *Trois petites notes de musique*, lui qui a écrit des millions de ces petites notes. Il me plaît que la mort ait frappé le musicien au sortir d'une nouvelle séance d'enregistrement. Il me plaît que l'une de ses toutes dernières partitions cinématographiques, dans *Diên Biên Phu*, ne soit pas une normale musique de film, mais un concerto pour violon et orchestre exécuté sur une scène d'opéra, comme pour bien marquer que Georges Delerue était tout d'abord un compositeur. Il me plaît aussi que cette oeuvre soit intitulée "*Concerto de l'Adieu*". Adieu donc à l'ami de plus de trente années et à nos souvenirs communs.

Décembre 1955. Enregistrement à Paris de la musique de *Nuit et Brouillard*, le film de Resnais. Le compositeur est Hanns Eisler. La partition, remarquable, est dirigée par un jeune chef d'orchestre qui fera parler de lui bientôt, Georges Delerue. C'est là mon premier souvenir. Dernier souvenir: mars 1992. Plus exactement, le 12 mars. C'était l'anniversaire de Georges. Je lui téléphone à Los Angeles. Conversation enjouée, comme toujours avec lui. Qui aurait dit que, quelque jours après, cette voix chaude et gaie allait s'éteindre pour toujours?

Henri Colpi

Il y a trente ans, j'ai réalisé ce film (*Don't shoot the composer*), une satire d'une équipe de la BBC tournant un documentaire sur un célèbre compositeur français [...] L'un des grands talents de Georges était de pouvoir faire rendre davantage à une scène, de pousser plus loin l'idée de départ, de la faire aboutir au plus spectaculaire. Georges avait cette qualité si rare: l'art de transfigurer le travail du cinéaste. Si votre scène comique n'est pas aussi drôle que prévue, Georges la rend plus drôle. Si vous voulez du soleil et que vous avez la pluie, il fait briller le soleil! Seuls Dieu et Georges Delerue peuvent faire ça! (*Rires*)

Voilà pourquoi tant de gens ayant découvert qui il était le voulaient. Et quand j'ai compris quel personnage unique il était, et qu'il écrivait de la musique de film comme personne avant lui, j'ai voulu faire un film avec lui. Voilà pourquoi j'ai fait ce film, comme un hommage au plus grand musicien de film de tous les temps [...] J'avais remarqué la musique de *Jules et Jim*. Elle me semblait aussi forte que le film en lui-même. Le lyrisme de la promenade à bicyclette est absolument magique. Aucun autre compositeur n'aurait pu réussir cela.

Ken Russell

Man Trouble de Georges Delerue (1992) est un film qui me traumatise. J'ai été sollicité et j'ai refusé parce qu'à l'époque je faisais *Mayring* et *Rue de Paradis* d'Henri Verneuil. Du coup, ils ont demandé à Georges de le faire. Très gentiment, il m'avait appelé de Los Angeles pour me le dire et m'a rappelé six mois après qu'il eut fini ce film, en me disant qu'il regrettait que je ne l'ai pas fait à sa place, car il avait du recommencer trois ou quatre fois. Il était épuisé, miné. J'ai vraiment senti qu'à cause de ce film il avait connu une grande période de stress. Trois semaines après, il était mort... Je m'en suis presque senti coupable et je me suis vraiment senti mal à cause de cela.

Je ne connaissais Georges que depuis quelques années. Au delà de sa musique, c'est l'homme qui m'a impressionné, avec sa gentillesse, sa simplicité et son humilité. Je connaissais bien sa carrière et assez peu sa musique, que je trouvais un peu trop simple. C'était sa conception de la musique de film. Tout comme Truffaut, il considérait qu'il ne fallait pas trop entendre la musique, qu'il fallait rester en arrière et ne pas être trop haut. Il avait raison d'une certaine façon et ce qu'il faisait était très bien fait, mais avec sa conception à lui. Bien sûr, chacun a la sienne. C'était en tout cas un très bon musicien et un homme adorable.

En tout premier lieu, la musique de *Germinal* devait être écrite par Georges Delerue et ça, je le respectais complètement car il était originaire du Nord, il avait été lui-même mineur et avait déjà fait *Le vieil homme et l'enfant* pour Claude Berri. Donc, cela me semblait légitime qu'il écrive cette musique...

Jean-Claude Petit

Georges Delerue. Le petit Georges, jouant dans les rues de Roubaix, au temps où l'herbe pouvait pousser entre les pavés. Madame Delerue offrant au petit Georges en courtes culottes une clarinette. Georges limant consciencieusement dans l'atelier de son père la journée, et suivant les cours du Conservatoire le soir. Georges et son jazz-band. La fierté de M. et Mme Delerue lorsque leur fils est admis au Conservatoire de Paris. Georges et Darius Milhaud. Georges et Vilar. Georges et Gérard Philipe, et Casarès, et Vian. Georges et le public. Georges et la radio. Georges et les images. Le cinéma. Georges et Louis Malle, Georges et Godard, Georges et Truffaut, De Broca, Berri, Bertolucci et les autres. Georges en 1970: plan fixe sur les Oscars. Georges à Los Angeles. Georges en France. Georges à Los Angeles. Georges à Roubaix. Georges le Roubaisien. Autant de plans-séquences du film dont, hélas, il ne fera pas la musique...

Robert Cailleaux

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'œuvre, 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'excellente 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.

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 Dutilleux; 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.

MUSIQUES DE CONCERT

Moi, quand j'apporte de la musique "classique" à un éditeur, on dit:
"ah oui, il est musicien de film". C'est une attitude étrange...

Georges Delerue

Editions Gedel Music:

Trois mélodies sur des poèmes de Paul Eluard		1978
· On ne peut me connaître...	2'00	
· Tu te lèves, l'eau se déplie...	2'15	
· Son avidité n'a d'égale que moi	5'00	
Concerto pour violon et orchestre	24'00	1983
Concerto pour quatre guitares et orchestre	13'30	1986
Graphic (pour guitare seule)	5'10	1991
Suite d'été (quatre pièces pour guitare seule)	14'25	1991
Concerto de l'Adieu (pour violon et orchestre)	9'50	1990
Mouvement concertant pour orchestre	13'30	1990

Editions Billaudot:

Panique (mouvement symphonique)	6'30	1949
Mouvement symphonique pour orchestre à cordes	4'00	1949
Concertino pour piano et orchestre à cordes	11'30	1955
Dialogue concertant pour trompette, trombone, orchestre à cordes et timbales		1973
Neuf poèmes d'Henri Jacqueton	17'40	1975
Elegia (pour clarinette sib et piano) partition et partie (4p) coll. "La Clarinette"	4'00	1977
Vitrail (pour 2 trompettes, 1 trombone ténor, 1 trombone basse, 1 cor)	12'30	1978

1 partition (22p) coll. "Le Trombone"		
Sonate pour trompette et orgue coll. "Maurice André: Musique contemporaine" 1 partition (11p, côte MA 101)	8'25	1978
Sonate pour trompette et orgue orchestration Roger Volet pour trompette et ens. de cuivres 1 partition (27p)		1978/1988
Prélude et danse (pour hautbois et orchestre à cordes) coll. "Pierre Pierlot: Oeuvres modernes pour hautbois" 1 partition d'orchestre (24p) partition et partie (13p)	6'45	1979
Concerto pour cor et orchestre à cordes 1 partition d'orchestre (44p) coll. Le Cor 1 partition réduction pour piano (23p)	16'00	1980
Concerto pour trombone et orchestre à cordes 1 partition d'orchestre (45p) coll. "Le Trombone" 1 partition réduction pour piano (24 p)	16'00	1980
Romance (pour clarinette sib et piano) 1 partition coll. "La Clarinette"	1'25	1980
Aria (pour clarinette sib et piano) 1 partition coll. "La clarinette"	1'30	1980
Valse mélancolique (pour clarinette sib et piano) 1 partition coll. "La Clarinette"	1'25	1980
Diptyque (pour flûte seule) coll. "The French Flutists" Oeuvres anciennes et nouvelles pour flûte 1 partition (7p)		1981
Antienne 1 (pour violon et piano) coll. "l'Ecole du violon, Oeuvres contemporaines" (3p)	2'15	1982
Ballade romantique pour flûte et piano		1983
Premier recueil d'oeuvres pour flûte et piano (Delerue/Talgorn/Rivier...) partition et partie (14 p) coll. "Panorama: Oeuvres contemporaines"		1984

Editions Transatlantiques S.A.:

Fluide (pour harpe seule) 1 partition (9p)	6'00	1972
Récit et Choral (pour trompette et orgue)	7'30	1972

Cérémonial (pour 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba) 9 parties et orgue ad libitum (3, 4, et 5p)	8'00	1976
Fanfares pour tous les temps (pour 4 trompettes, 4 trombones, 1 tuba) 9 parties (4, 8, et 9 p) 1 partition d'orchestre (51p)	20'15	1976
Première symphonie pour orchestre de chambre	17'20	1976
Jeux d'alternances (pour hautbois et piano) partition et partie (11p)	6'20	1976
Prisme (pour saxo alto et piano) partition et partie (13p)	5'00	1977
Mosaïque (pour guitare seule) 1 partition (7p)	6'00	1978

Editions Hortensia:

Trois mélodies sur des poèmes de Paul Eluard		1963
-Saint Alban	1'30	
-Un seul corps	2'30	
-Le baiser	1'30	
Ordinaire journée (poème lyrique en trois parties de Micheline Gautron, pour voix et orchestre)	13'00	1973
Stances (pour violoncelle et piano)	5'10	1973
Adolescence (pour guitare seule) Extrait de Paul et Virginie		1974
Trois visages (pour guitare seule)		1978

Editions Leduc:

Poème fantasque (pour cor et piano) partition et partie (11p)	5'45	1951
Concertino pour trompette en ut et orchestre à cordes (Concours du CNSMP) 1 partition (11p)	8'30	1951
Mouvements pour percussions et piano (Concours du CNSMP) 1 partition (15p) + partie	9'05	1953
Symphonie concertante pour piano et orchestre	27'00	1955

Editions A coeur Joie:

Trois prières pour les temps de détresse
(pour chœur mixte, baryton solo et ensemble instrumental) 22'00 1983

Editions Pierre Noël:

Concertino pour piano (avec réduction d'orchestre) 1956
1 partition (23p)

Concertino pour piano (partition d'orchestre) 1956
1 partition (31p)

Editions Le chant du Monde:

En allant avec le fleuve
(Cantate a cappella sur un poème de Micheline Gautron) 1974

Editions G. Schirmer:

Tryptique (pour orgue) 4'30 1983

Editions Symphony Land:

Madrigal (pour trombone solo et 5 trombones) 7'30 1980

Editions Musicales Nuances (S.A. des ed.Ricordi):

Trois petites notes de musique (Colpi/Delerue) 1961
1 partition (3p)

Editions Lemoine:

Sonate pour piano et violon 16'30 1977

Editions Technisonor:

Jacquou le Croquant (thème pour guitare) 1970

Editions Irving Berlin:

Giration (pour piano solo) 1949

Editions Warner Bros:

Rich and famous (thème au piano) 1981

**Editions Hal Leonard Publishing Corporation
(Walt Disney Music Company):**

Beaches (the Friendship thème) 1986

Oeuvres non éditées:

Sonate pour piano 1946

Arial et Final pour violoncelle et piano 1947

Premier Quatuor à cordes 23'00 1948

Prélude et Interlude pour quatuor à cordes 4'35 1948

Quatuor pour cordes et piano 1949

Suite et Danses pour orchestre 9'30 1951

Triptyque sur des thèmes roumains 20'30 1952

Suite Epique (d'après le ballet Les trois mousquetaires) 36'00 1966

Deuxième quatuor à cordes 20'00 1971

Variations libres pour un Libre Penseur musical 7'00 1975

Suite dans le goût ancien pour harpe celtique et clavecin 13'00 1980

Hymnes pour orgue 1982

Bagatelle pour piano 1983

Sonnet LVI de Shakespeare pour voix et orchestre 1984

Etranges étrangers pour chœur mixte a cappella)
(sur un poème de Jacques Prévert) 1989

Enregistrements de musiques de concert:

- Mosaïque* (pour guitare soliste, 1978)
Olivier Chassain (C.N.R. de Bordeaux)
CD Delerue/De Falla/Sauguet/Sor
ed. De plein Vent 1991
D.P.V. IO C.D. 9018
- Sonate pour piano et violon* (1977)
duo Wachex-Penven
CD Ravel/Delerue/Casterède/Messiaen
ed. Cybélia 1989
CYB. IO CY 1108
- Cérémonial* (1976)
Octuor de cuivres de Paris
33t ed. Erato 1979
Erato STU 71075
- Cérémonial*
Les Cuivres Français, dir. Michel Becquet
CD "*Fanfares Françaises du XXème siècle*"
Dukas/Jolivet/Tomasi/Roussel/Debussy/Schmitt/Durey/Talgorn/Delerue
ed. Euromuses 1992
Eurom. 2010
- Fanfares pour tous les temps* (1976)
Octuor de cuivres de Paris
33t Erato 1978
Erato STU 71075
- Récit et Choral pour trompette et orgue* (1972)
Maurice André (trompette) et Pierre Cochereau (orgue)
33t "*Trois siècles d'orgue et de trompette à Notre-Dame de Paris*"
ed. Philips 1979
Philips X 6504-104
- Récit et Choral pour trompette et orgue*
CD "*Musique française du XXème siècle pour trompette et orgue*"
Tomasi/Landowski/Langlais/Long/Delerue
ed. Cyprès/Chamade 1992
CYP 5602
- Sonate pour trompette et orgue* (1978-88)
CD "*Musique française du XXème siècle pour trompette et orgue*"
Tomasi/Landowski/Langlais/Long/Delerue
ed. Cyprès/Chamade 1992
CYP 5602
- Vitrail* (1978)
Quintette de cuivres de Paris
33t ed. Corélia 1978
COR XXX
- Vitrail*
Quintette de cuivres de Lille
CD ed. René Gailly 1989
Gailly C.D. 87039
- Vitrail*
Ensemble de cuivres des Hauts de France

CD ed. BNL/distrib. Auvidis 1992

BNL 112841

Elégia (pour clarinette, 1977)

33t + partition: Répertoire pour les jeunes clarinettistes vol.1
ed. Harmonia Mundi

H.M. 342

MUSIQUES DE SCENE

Schéhérazade

(Jules Supervielle, Musique de Darius Milhaud)

Direction + raccords musicaux

Jean Vilar

Festival d'Avignon

1948

La mort de Danton

(Georg Büchner, adaptation d'Artur Adamov)

Jean Vilar

Festival d'Avignon

1948

Le cid

(Corneille)

Jean Vilar

Festival d'Avignon

1949

Richard II

(Shakespeare)

Jean Vilar

Festival d'Avignon

1949

Oedipe

(André Gide)

Jean Vilar

Festival d'Avignon

1949

Pasiphaé

(Henri de Montherlant)

Jean Vilar

Festival d'Avignon

1949

A chacun selon sa faim

(Jean Mogin)

Raymond Hermantier

Théâtre du Vieux Colombier

1950

Jules César

(Shakespeare)

Raymond Hermantier

Arènes de Nîmes

1950/1955

Les Mouches

(Jean-Paul Sartre)

Raymond Hermantier

Arènes de Nîmes

1950

Andromaque

(Jean Racine)

Raymond Hermantier

Arènes de Nîmes

1950

Les Mouches

(Jean-Paul Sartre)

Raymond Hermantier

Théâtre du Vieux Colombier

1950

Princes du sang

(Jean-François Noël)

Raymond Hermantier	Théâtre du Vieux Colombier	1950
<i>Alexandre le Petit</i> (Jean Brainville) Raymond Hermantier	Théâtre du Vieux Colombier	1951
<i>Georges Dandin</i> (Molière)	Casablanca	1952
<i>Marie Stuart</i> (Frédéric Schiller) Raymond Hermantier	Théâtre de l'Humour	1952
<i>Le valet des songes</i> (Edouard Kinos) Raymond Hermantier	Théâtre de l'Humour	1952
<i>Beau Sang</i> (Jules Roy) Raymond Hermantier	Théâtre de l'Humour	1952
<i>Le rempart de coton</i> (Jean Mogin) Raymond Hermantier	Théâtre de l'Humour	1952
<i>Canduela</i> (Maurice Clavel) Raymond Hermantier	Théâtre de l'Humour	1953
<i>Tous contre tous</i> (Arthur Adamov) Jacques Mauclair	Théâtre de l'Oeuvre	1953
<i>Le chevalier de neige</i> (Boris Vian) Boris Vian/Jean Négroni	Festival de Caen	1953
<i>Le Joueur</i> (Maurice Clavel) Raymond Hermantier	Théâtre de l'Atelier	1953
<i>La Rose des Vents</i> (Claude Spaak) Jean-Marie Serreau	Théâtre de Babylone	1953
<i>La mort de Danton</i> (Georg Buchner, adaptation d'Arthur Adamov) Jean Vilar	T.N.P.	1953
<i>Egmont</i> (Goethe) Raymond Hermantier	Théâtre de Marigny	1954
<i>Coriolan</i> (Shakespeare)		

Raymond Hermantier	Festival de Nîmes	1955
<i>La fille à la fontaine</i> (Jean Mogin)		
Raymond Hermantier	Festival de Nîmes	1955
<i>La Tragédie des Albigeois</i> (Maurice Clavel/Jacques Panigel)		
Raymond Hermantier	Festival de Nîmes	1955/1956
<i>Jacques ou la soumission</i> (Eugène Ionesco)		
Jean-Marie Serreau	Théâtre de la Huchette	1955
<i>Le tableau</i> (Eugène Ionesco)		
Jean-Marie Serreau	Théâtre de la Huchette	1955
<i>La surprise de l'amour</i> (Marivaux)		
	Festival de Caen	1956
<i>Le plus heureux des trois</i> (Labiche)		
	Festival de Chaumont	1956
<i>La Grande Pitié</i> (Maurice Clavel)		
Raymond Hermantier	Domrémy & Festival de Nîmes	1956
<i>Faust</i> (Goethe, adaptation de Gérard de Nerval)		
Raymond Hermantier	Festival de Nîmes	1956
<i>Don Carlos</i> (Frédéric Schiller)		
Raymond Hermantier	Théâtre du Vieux Colombier	1956
<i>Le Cavalier d'Or</i> (Yves Florenne)		
Raymond Hermantier	Jardin de la Fontaine	1956
<i>Jules César</i> (Shakespeare)		
Raymond Hermantier	T.N.P.	1957
<i>Les Plaideurs</i> (Racine)		
	Palais de Justice	1958
<i>Les Bâtisseurs d'Empires</i> (Boris Vian)		
Jean Négroni	Théâtre Récamier	1959
<i>Génousie</i> (René de Obaldia)		
René Mollien	Théâtre Récamier	1960

<i>L'Alcade de Zalamea</i> (Calderon) Jean Vilar/Georges Riquier	Festival d'Avignon	1961
<i>Arlequin, valet de deux maîtres</i> (Goldoni)	Festival de Carcassonne	1961
Le square (Marguerite Duras)	Théâtre des Mathurins	1961
<i>Les Pupitres</i> (Raymond Devos) Raymond Devos	Théâtre Fontaine	1961
<i>Roses rouges pour moi</i> (Sean O'Casey, traduction de Michel Habart) Jean Vilar	T.N.P.	1961
<i>Un otage</i> (Brenda Behan) Georges Wilson	Théâtre de France	1962
<i>l'Avare</i> (Molière)	Comédie Française	1962
<i>Iphigénie en Aulide</i> (Racine)	Comédie Française	1962
<i>la Brigitta</i> (Jacques Audiberti) Jacques Mauclair	Théâtre de l'Athénée	1962
<i>Le roi se meurt</i> (Eugène Ionesco) Jacques Mauclair	Théâtre de l'Alliance Française	1962
<i>Le piéton de l'air</i> (Eugène Ionesco) Jean-Louis Barrault	Théâtre de France	1962
<i>Thomas More</i> (Robert Bolt, traduction de Pol Quentin) Jean Vilar	T.N.P.	1963
<i>Marie Stuart</i> (Frédéric Shiller) Raymond Hermantier	Comédie Française	1963
<i>La tempête</i> (Shakespeare) Jacques Mauclair	Théâtre de l'Alliance Française	1963
<i>Jules César</i> (Shakespeare) Raymond Hermantier	Festival de Lyon	

	Th. Sarah Bernhardt	1963
<i>L'illusion comique</i> (Corneille) Georges Wilson	Festival d'Avignon	1965
<i>Du vent dans les branches de Sassafras</i> (René de Obaldia)	Théâtre Gramont	1965
<i>Pantagleize</i> (Michel de Ghelderop)	Théâtre Gramont	1965
<i>La Folle de Chaillot</i> (Jean Giraudoux) Georges Wilson	T.N.P.	1965
<i>Poussière pourpre</i> (Sean O'Casey) Georges Wilson	T.N.P.	1966
<i>Hamlet</i> (Shakespeare)	Théâtre de la musique	1971
<i>L'intervention</i> (Victor Hugo)	IDDAC (St Médard en Jalles)	1975

<i>Le bateau pour Lipaia</i> (Alexis Arbusov)	Comédie des Champs Elysées	1977
<i>Les amours de Don Perlimplin</i> (André Bellamiche) Jacques Mauclair	Théâtre du Marais	1979
<i>Le volcan de la rue Arbat</i> (Alexis Arbusov)	Théâtre de la Potinière	1979
<i>Mi et Mo sont dans le même bateau</i> (Micheline Gautron) Jean-Pierre Nercam/Monique Surrel-Tupin	Théâtre Germinal (Bordeaux)	1980
<i>La dernière nuit de l'été</i>		1982
<i>Lili Lamont</i>		1982
<i>Mademoiselle Julie</i> (August Strindberg)		1983

Opéras

<i>Ariane</i> opéra de chambre (Michel Polac) Michel Polac	Salle Pleyel	1954
<i>Le Chevalier de Neige</i> opéra en trois actes (Boris Vian) Marcel Lamy	Grand Théâtre de Nancy	1957
<i>Une regrettable Histoire (Arne Saknussen)</i> opéra de chambre (Boris Vian)	Grand Auditorium de Radio France	1961
<i>Medis et Alyssio</i> conte lyrique en deux actes (Micheline Gautron)	Opéra de strasbourg	1975

Ballets

<i>Accord</i> (Jean Serry)	Théâtre des Champs-Élysées	1953
<i>Jabadao</i> (Jean Serry)	Théâtre des Champs-Élysées	1953
<i>La surprise de l'amour</i> (Marivaux)	Théâtre des Noctambules	1955
<i>L'aboyeur</i> (Boris Vian) Boris Vian/Jean Négroni	Comédie d'Enghien	1955
<i>L'emprise</i> (Pierre Rhallys) Boris Vian/Jean Négroni	Comédie d'Enghien	1957
<i>Le leader</i> (Gérard Munschy)		1957
<i>Conte Cruel</i> (Philippe Heriat, d'après Villiers de l'Isle-Adam)	Opéra de Paris	1959
<i>Les coqs, la plante</i>		

(Ballets Caserta)		1961
<i>Les animaux malades de la peste</i> (Jean de la Fontaine) (Ballets Françoise et Dominique)		1961
<i>La leçon</i> (Eugène Ionesco) Jacques Mauclair	Télévision danoise	1963
<i>Les trois mousquetaires</i> (Fleming Flint, d'après Alexandre Dumas) Fleming Flint	Théâtre de la Renaissance	1968/1978
<i>Les trois mousquetaires</i> (Alexandre Dumas)	Dallas (Texas)	1985/1987
<i>La leçon</i> (Eugène Ionesco) Flemming Flindt San Francisco Ballet	San Francisco (Californie)	1996

Enregistrements de musiques de scène:

<i>Oedipe</i>	Jean Vilar	1949	33t Véga Série spé. TNP n° 4
<i>L'Alcade de Zalaméa</i> (3ème journée, scène III)	J. Vilar/G. Riquier	1953	Adès AD. TS LA 552
<i>La mort de Danton</i>	Jean Vilar	1953	33t Véga Série spé. TNP n° 9
<i>La Grande Pitié</i>	Raymond Hermantier	1956	33 et 45t BAM LD 701
"	"	"	33 et 45 t Pathé. ST 1081
<i>Les Pupitres</i>	Raymond Devos	1961	33t et CD VSM. FCLP 20
<i>Un Otage</i> (chanson de la salutiste)	Jean-Louis Barrault	1962	45t AD. TS. 30 LA 503
<i>Thomas More</i>	Jean Vilar	1963	33 et 45t Adès AD 25 LA 55

Les grandes heures du TNP (plusieurs extraits de musiques de Delerue, dont: *Oedipe*, *La mort de Danton*, *Richard II*, *Roses rouges pour moi*, *l'Alcade de Zalaméa*, *Thomas More*)
coffret 2 disques 33t ADES AD 7028 et 7029

SON ET LUMIERES

Lisieux	1954
Paris (X ème anniversaire de la Libération)	1954
Château de Meillant (en coll. avec Jean Arrieu)	1954
Forteresse d'Angers	1956
Château de Sully sur Loire	1956
Sainte Jeanne à Domremy (V ème Centenaire de la réhabilitation de Jeanne D'Arc)	1956
Château de Chantilly	1957
Beloeil (belgique)	1958
Château de Fougère (Ille & Vilaine)	1959
La geste de Mers-El-Kebir (Algérie)	1959
Shell Berre (Marseille)	1961
Les Pyramides (Egypte)	1961
Guillaume le Conquerant (IX ème centenaire du rattachement du Maine à la Couronne)	1962
Château de Blois	1962
La citadelle du Caire (Egypte)	1962
Monastir (Tunisie)	1963
Alger (Beit Eddine)	1964
Château de Chambord	1965
Hôtel des Invalides	1970
Cathédrale de Strasbourg	1971
Karnak (Egypte)	1971
Château de Chambord	1972
Caracas (Venezuela)	1975
Mount Vernon (USA, II ème centenaire de l'Indépendance)	1976
Le Puy du Fou (Les Epesses, Vendée)	1982

Philae sauvée des eaux (Egypte, barrage d'Assouan)	1984
Les Hospices de Beaune	1987
Le tunnel du temps (Sorepark, Lorraine)	1988

* *
*

CHANSONS

1960: "*Trois petites notes de musique*"

(Henri Colpi/G.Delerue)

Chanson-thème d' *Une aussi longue absence* (Henri Colpi, 1961)

Interprétée dans le film par Cora Vaucaire.

Interprétée également par Yves Montand, Sophie Darrel et Juliette Greco.

Interprétée dans l' *Eté meurtrier* (Jean Becker, 1983) par Yves Montand.

1962: "*l'Amour à vingt ans*"

(Yvon Samuel/G.Delerue)

Chanson-titre revenant au début des 5 sketches de *l' Amour à vingt ans* (François Truffaut, Renzo Rossellini, Marcel

Ophuls, Andrzej Wajda, Shintaro Ishihara)

Interprétée pour le film par Xavier Despraz

1964: "*Lucky Jo*"

Chanson tirée de *Lucky Jo* (Michel Deville, 1964).

Interprétée dans le film par Françoise Arnoul.

1965: "*Paris Paris*"

(Jean-Claude Carrière, Louis Malle /G. Delerue)

Chanson tirée de *Viva Maria* (Louis Malle, 1964)

Interprétée par Jeanne Moreau et Brigitte Bardot.

"*Ah! les petites femmes de Paris*"

(Jean-Claude Carrière, Louis Malle /G. Delerue)

Chanson tirée de *Viva Maria* (Louis Malle, 1964)

Interprétée par Jeanne Moreau et Brigitte Bardot.

"*Maria Maria*"

(texte traditionnel en espagnol/G.Delerue)

Chanson tirée de *Viva Maria* (Louis Malle, 1964)

Interprétée par Brigitte Bardot

"*l'Irlandaise*"

(Jean-Claude Carrière, Louis Malle/G. Delerue)

Chanson tirée de *Viva Maria* (Louis Malle, 1964)

Interprétée par Brigitte Bardot

1970: "*Heureux qui comme Ulysse*"

(Henri Colpi/G. Delerue)

Chanson tirée de *Heureux qui comme Ulysse* (Henri Colpi, 1969)

Interprétée par Georges Brassens

1983: "*Face to Face*"

Chanson composée pour *l'Africain* (Philippe de Broca, 1983)

Interprétée dans le film par Viviane Reed.

1988: "*The crimes of Caïn*"

(Joan Baez/G. Delerue)

Chanson tirée du film *To kill a priest (Le Complot, Agnieszka Holland, 1988)*

Interprétée par Joan Baez

1989: "*Between you and me*"

(Frank Fitzpatrick/G.Delerue, arrangements: Michael Boddicker et Frank Fitzpatrick)

Composée originellement pour le film *Her Alibi* (Bruce Beresford, 1989)

Non utilisée dans la version finale.

Interprétée par Carl Anderson et Eileen Clark

"*Liberté*"

(G.Delerue/G.Delerue)

Hymne à la liberté extrait de *La Révolution Française* (R. Enrico/R. Huffron, 1989).

Interprétée par Jessie Norman

1990: "*Marooned without you*"

(John-Patrick Shanley/G. Delerue)

Chanson composée pour le film *Joe Versus the Vulcano* (J-P. Shanley, 1990)

Interprétée par Tom Hanks

HORS FILM:

Georges Delerue a composé pour Serge Reggiani les chansons suivantes:

-*La barbe à Papa*

-*Le balcon*

-*Le clown*

La chanson "*Le tourbillon*" (Boris Bassiak/B.Bassiak), interprétée par Jeanne Moreau dans *Jules et Jim* (François Truffaut, 1961) a été arrangée par Delerue.

* *
*

PUBLICITES

Liebig	1954
Célamine	1956
Champagne Mercier	1957
Larousse	1957
Singer	1957
Opéra-boeuf (Maggi)	1958
Gaine Chantelle	1958
Concerto pour arbre et cames à pistons	1958
Roger & Gallet	1958
Encore plus Blanc	1959
Ovomaltine	1960
Nuts	1960
Issue des Alpes	1960
Coton Tips	1960
Comtal	1962
Polycolor	1962
Glaces Motta	1963
ABC	1965
Cirque Nuts	1966
Yaourts Gervais	1966
Patrouille de France	1967
Paris, 14 juillet	1967
Perrier	1979
Nabisco	1988