

Séquences

Trames sonores

François Vallerand

Numéro 158, juin 1992

URI : id.erudit.org/iderudit/50168ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN 0037-2412 (imprimé)

1923-5100 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Vallerand, F. (1992). Trames sonores. *Séquences*, (158), 4–5.

Tous droits réservés © La revue Séquences Inc., 1992

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

GEORGES DELERUE (1925-1992)

C'est comme si nous avions perdu un vieil ami. La nouvelle, en ce triste dimanche de mars, de la mort subite à Los Angeles de Georges Delerue, victime d'une crise cardiaque, a, je crois, été ressentie par tous les cinéphiles et cinéméomanes comme



une perte personnelle. On éprouve toujours plus cruellement la mort d'un artiste encore actif au moment de sa disparition et auquel on s'était attaché au cours de longues années; on se prend alors à regretter des émotions venant d'œuvres qui ne verront hélas! jamais le jour. Au travers d'une production colossale s'étendant sur plus de 40 ans, Georges Delerue s'est imposé comme l'un des musiciens de cinéma les plus entendus de notre époque. Mais cette présence, à l'image de sa musique, était d'une discrétion rare, ne recherchant nullement la publicité des feux de la rampe; une présence confortable, modeste, apaisante, qu'on semblait accepter comme allant de soi.

UN MUSICIEN DU SPECTACLE

Originaire du nord de la France, Georges Delerue naquit le 12 mars 1925 à Roubaix, dans un milieu ouvrier. Très doué et passionné dès le plus jeune âge par la musique, et en dépit de ses origines et d'un cadre qui ne le prédisposaient pas nécessairement vers cette vocation, il entreprit de sérieuses études de piano, d'orgue, de musique de chambre et d'harmonie au conservatoire de sa ville natale. On le retrouve plus tard au prestigieux Conservatoire national de musique de Paris où il étudia notamment avec Henri Busser, un ami de Claude Debussy et héritier de sa pensée musicale. Une autre influence,

déterminante celle-là pour la suite de sa carrière, fut celle de Darius Milhaud, qui décéla très tôt chez son élève des dons pour la musique dramatique et qui l'encouragea dans cette avenue. Bien que frustré par les techniques et contraintes de la musique de film, Milhaud suscita chez le jeune Delerue un intérêt sincère pour ce qu'il entrevoyait comme une nouvelle forme musicale pleine de possibilités. Répondant à une demande de Milhaud, souffrant, de le remplacer, Delerue se retrouve en 1947 au Festival d'Avignon pour diriger une musique de scène pour Jean Vilar. Ce premier contact avec le monde du théâtre lui amena d'autres contrats de direction d'abord, de composition ensuite. C'est aussi vers cette époque que Georges Delerue se spécialisa dans cet autre volet de la musique de l'image et du spectacle, l'écriture de la musique des Sons et Lumières. Il écrira ainsi la partition pour le Son et Lumière du Château de Chantilly, sa première expérience dans ce genre en 1952; suivront, entre autres, les spectacles de la cathédrale de Strasbourg, des Hospices de Beaune, des Invalides, des Pyramides et du temple de Karnak en Egypte... Comme en cette période d'effervescence culturelle nombreux sont les gens de théâtre qui tâtent aussi du cinéma par le biais du court métrage, Delerue se voit dès 1951 invité à écrire la musique de bon nombre d'entre eux. En 1959, avec **Le Bel Âge** de Pierre Kast, Georges Delerue signe la musique de son premier long métrage. Il impose alors, avec Antoine Duhamel et Pierre Jansen, ce dernier aussi originaire de Roubaix, une approche plus vivante de la musique au cinéma dans des films qui révolutionnent le cinéma français. Il devient le musicien de la Nouvelle Vague et travaille avec Alain Resnais (**Hiroshima mon amour** avec Giovanni Fusco), Jean-Luc Godard (**Le Mépris**), Louis Malle (**Viva Maria!**), Alain Robbe-Grillet (**L'Immortelle**), Édouard Molinaro (**Une fille pour l'été**), Claude Sautet, Georges Lautner, Henri Colpi (**Une aussi longue absence**), Jean-Pierre Melville (**L'Ainé des Ferchaux**)...

UNE ASSOCIATION D'AMIS

Il convient de noter, dans ce «Who's who?» du cinéma français,

deux collaborations exceptionnelles qui lui resteront fidèles, celles de Philippe De Broca et, bien sûr, de François Truffaut. Delerue composera la musique de plus d'une quinzaine de films réalisés par De Broca parmi lesquels **Cartouche**, **Les Tribulations d'un Chinois en Chine**, **Le Roi de coeur**, **L'Incorrigible**, **Tendre poulet**, **Chouans!**. Comme on le voit, la comédie a toujours trouvé grâce aux yeux du musicien. Il exprimait toutefois le meilleur de lui-même dans des sujets plus doux-amers. Les films de Truffaut lui procurèrent en cela un merveilleux terrain d'expression. De **Tirez sur le pianiste** en 1960 à **Vivement Dimanche!** en 1983, Delerue écrit les partitions de dix de ses films: **Jules et Jim** tout d'abord — dont un des thèmes fut longtemps l'indicatif du



Ciné-club de Radio-Canada — est suivi de **L'Amour à vingt ans**, **La Peau douce**, **Les Deux Anglaises et le Continent**, **Une belle fille comme moi**, **La Nuit américaine**, **L'Amour en fuite**, **Le Dernier métro** et **La Femme d'à côté**. On raconte que Truffaut fut longtemps gêné, au moment de tourner **Fahrenheit 451**, d'avoir choisi Bernard Herrmann — à qui il vouait une grande admiration, par le biais de celle qu'il avait pour Hitchcock —, à la place de Delerue qui avait manifesté son intérêt pour le projet; et d'avoir recommencé ensuite avec **La Mariée était en noir**. Delerue n'en voulut jamais à Truffaut, bien au contraire, estimant qu'un réalisateur ne devait jamais se sentir lié nécessairement à un compositeur. À l'inverse, il ne comprit jamais pourquoi certains réalisateurs ne lui pardonnèrent pas d'avoir refusé de composer la musique d'un de leurs films. L'amitié entre Georges Delerue et François Truffaut demeura sincère et indéfectible jusqu'à la mort du

réalisateur des **400 coups** en 1984. Truffaut donna même à Delerue l'occasion d'apparaître à l'écran, dans le rôle d'un notaire, pour deux très courtes scènes dans **Les Deux Anglaises et le Continent** en compagnie de Jean-Pierre Léaud. Une autre prestation, invisible celle-là, a lieu dans **La Nuit américaine**, alors que Delerue téléphone à Truffaut-Ferrand pour lui faire entendre quelques mesures de sa musique: on entend alors — merveilleux clin d'oeil! — un extrait de la musique des **Deux Anglaises...** La seule autre apparition du compositeur dans un film — en dehors d'un petit rôle de pianiste de taverne de Dublin dans **Un otage** d'après Brendan Behan, une dramatique télé de l'ORTF en 1970 — se trouve dans un film sur Georges Delerue lui-même réalisé pour la télévision en 1966 par Ken Russell et intitulé avec ironie **Don't Shoot the Composer**.

UN MUSICIEN INTERNATIONAL

Très tôt, le cinéma anglo-saxon vient solliciter Georges Delerue. Dès 1963, il compose la musique de **French Dressing** pour Ken Russell, pour qui il signe aussi en 1970 la partition de **Women in Love**. Mais c'est à partir de 1966 que le musicien français accepte d'écrire de plus en plus pour les Britanniques et les Américains, sans oublier des cinéastes espagnols, belges, hollandais, italiens (**Il Conformista** de Bernardo Bertolucci) et même canadien (**Alien Thunder** de Claude Fournier). Il sort de ces diverses collaborations des œuvres remarquables d'une grande inspiration mélodique et instrumentale. Le réalisateur Fred Zinnemann se prendra même d'une affection toute particulière pour la musique de Delerue puisqu'il lui demandera d'illustrer des films aussi divers que **A Man for All Seasons**, **The Day of the Jackal** et **Julia**. Mais, il ne faudrait pas oublier aussi les superbes partitions que Delerue écrivit pour **The 25th Hour** d'Henri Verneuil, **Our Mother's House** de Jack Clayton, **Interlude** de Kevin Billington, **The Horsemen** de John Frankenheimer ou celle de **The Day of the Dolphin** de Mike Nichols qui sont, à mon avis, parmi les plus belles que Delerue composa et qui resteront à jamais des fleurons de la grande



musique de film. En 1983, désenchanté par les conditions de travail en France, agacé par une certaine critique qui ne voyait en lui «qu'un compositeur de musique... de films!», et probablement aussi motivé par la certitude de la fin prochaine de son ami Truffaut qu'il savait très malade, Georges Delerue décide de venir s'établir à Hollywood. Il y apporte son élégance coutumière et son sens profond de la dramaturgie, produisant des oeuvres bien senties comme *Agnes of God* de Norman Jewison et *Crimes of the Heart* de Bruce Beresford, et il faut bien le dire, quelques ratages aussi comme *Silkwood* de Mike Nichols. Il continue quand même à écrire pour le cinéma français, signant entre autres les partitions pour les deux superproductions du bicentenaire de la Révolution, *Chouans!* et les deux volets de *La Révolution française*. À noter dans cette dernière production un *Hymne à la liberté*, exercice de style périlleux s'il en est, dont Delerue se tire, ma foi, fort bien!

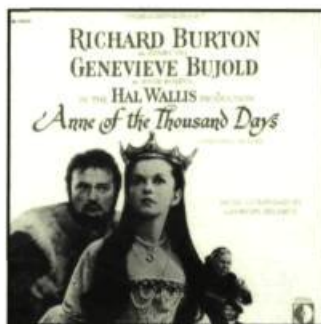
LE PETIT ÉCRAN

Outre le cinéma, Georges Delerue entretint avec la télévision des rapports étroits. Dès 1952, il accède à un poste de directeur musical à l'ORTF qu'il occupe jusqu'en 1959. Cette activité de chef, résultat d'une passion sincère, témoigne d'un attachement pour la direction d'orchestre qu'il conservera toute sa vie puisqu'il dirigera lui-même, en plus de les orchestrer, toutes ses partitions de cinéma ou de télévision. Il compose finalement presque autant pour la télévision que pour le cinéma de long métrage. Impossible de citer ces collaborations, même de manière fragmentaire; mais on peut rappeler pour mémoire qu'il fut le musicien derrière les téléseries *Les Rois Maudits*, *Jacquou le Croquant*, *Paul*

Gauguin, *Thibaud*, *Chevalier des Croisades* et pour la BBC, *The Borgias*.

UNE OEUVRE COLOSSALE

Tout cela, Georges Delerue l'accomplit en parallèle avec une débordante activité de compositeur de musique dite «sérieuse». À ce titre, Georges Delerue pouvait se vanter, à l'instar de Miklos Rozsa, d'avoir entretenu une «double vie». Tout au long de sa carrière, il se sera tenu occupé par la composition de quatre opéras, trois ballets, une symphonie concertante pour piano et orchestre, trois concertos, et de nombreuses autres oeuvres pour formations diverses. Ajoutez à cela les quelques 190 partitions de films longs métrages, celles de 125 courts métrages ainsi que les musiques de plus de 70 téléfilms et 35 téléseries, et nous nous retrouvons devant une oeuvre considérable. Ses pairs n'ont pas manqué de reconnaître la qualité de son inspiration. En 1967, il remporte à New York un Emmy pour sa partition de *Our World*, une série de la BBC. Il fut par ailleurs le seul compositeur à remporter trois années consécutives, en 79, 80, et 81, le César de la meilleure musique de film pour ses partitions de *Préparez vos mouchoirs* de Bertrand Blier, *L'Amour en fuite* et *Le Dernier métro* de François Truffaut. En 1980, il obtient son seul Oscar pour une partition gentille et finalement sans conséquence, *A Little Romance* de George Roy Hill. En fait, ses autres nominations pour les Oscars, *Anne of*



the Thousand Days en 1969, *The Day of the Dolphin* en 1973, *Julia* en 1977 et *Agnes of God* en 1986, valent beaucoup mieux et sont beaucoup plus consistantes sur le plan musical.

RÉFLEXIONS SUR LE RÔLE DE MUSICIEN DE CINÉMA

On peut rester quelque peu interdit devant une production aussi prolifique. Certes, Delerue a lui-même admis que le cinéma était un gagne-pain et qu'il jugeait bon nombre de ses partitions comme des «oeuvres alimentaires». Mais, il s'empressait d'ajouter qu'il ne voyait pas quelle honte il pouvait bien y avoir à cela. Le mythe de la pauvreté de l'artiste comme garante d'une oeuvre géniale n'avait guère de prise sur lui. Ce travail, disait-il, lui permettait d'écrire aussi pour son plaisir, ce qu'il n'aurait pu faire en d'autres circonstances. Il reconnaissait qu'il y avait des différences fondamentales d'écriture entre une oeuvre de concert et une musique de film. La partition de cinéma se doit d'être directe, ramassée et de se justifier en subordination au film, ce qui ne signifie pas qu'elle soit pour autant de la mauvaise musique.

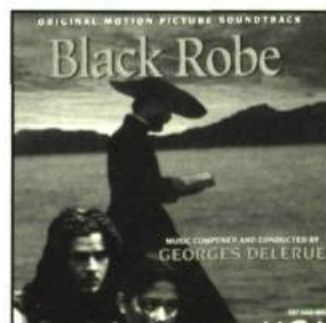
UN STYLE UNIQUE

Ce qui frappe dans la musique de Delerue, ce ne sont certes pas ses audaces harmoniques ou structurelles.



C'est plutôt l'élégance du style, une élégance toute classique qui puise son inspiration dans la musique de la Renaissance et du Baroque. C'est ce qui explique pourquoi Delerue affectionnait tout particulièrement les films à costumes ou les fresques historiques. Que ce soient ses pastiches de la musique anglaise du XVI^e siècle dans *Anne of the Thousand Days*, ou ses évocations médiévales dans *A Walk with Love and Death* de John Huston ou *Thibaud*, sa musique sonne toujours juste. Ailleurs, ses dons de mélodiste, s'épanchant souvent sur un rythme de valse lente, ou de longues lignes

mélodiques sinuées, privilégient les cordes, la flûte, le hautbois, ou un instrument peu usité, le dulcimer, véritable instrument-fétiche du compositeur. Georges Delerue savait aussi utiliser à bon escient des éléments de musique populaire, mais jamais d'une manière vulgaire, et le jazz n'avait pas de secret pour lui. Par contre, Delerue m'est toujours apparu mal à l'aise quand il devait écrire une partition aux accents plus contemporains; non qu'il n'y réussisse pas, mais là, semble-t-il, ne résidait pas la force de son langage. On lui a



souvent reproché une trop grande constance stylistique tournée vers le passé. Georges Delerue n'était pas un moderniste, mais plutôt un musicien du XVIII^e égaré dans notre époque. Il en avait tous les attributs: musicien complet, excellent pianiste, possédant une connaissance musicale encyclopédique, prolifique à l'extrême, ne répugnant pas à travailler sur commande, composant vite et bien, assidu dans sa qualité d'inspiration mélodique sans cesse renouvelée. Ce n'est pas moi qui critiquerai cet attachement du musicien pour une certaine élégance que d'aucuns pourraient juger désuète. En tout cela, il était le juste continuateur de l'oeuvre d'un Maurice Jaubert, et il a pour beaucoup représenté l'idée générale qu'on peut se faire d'une certaine élégance «à la française». Il a apporté au cinéma et à la télévision pas sa musique une sorte de joie de vivre et une nostalgie qui va certes leur manquer désormais.

À l'image de sa carrière, ses deux dernières oeuvres accompagnent un film américain et un film français, *Black Robe* de Bruce Beresford et *Dien Bien Phu* de Pierre Schoendoerffer. La mort a surpris Georges Delerue le samedi 14 mars. Il venait d'avoir 67 ans.

François Vallerand