



HAL
open science

L'écriture néo-baroque de la musique de films de Georges Delerue : un fécond anachronisme

Jérôme Rossi

► **To cite this version:**

Jérôme Rossi. L'écriture néo-baroque de la musique de films de Georges Delerue : un fécond anachronisme. *Musique et Cinéma. Harmonies et contrepoints*, Dec 2009, Toulouse, France. hal-02474537

HAL Id: hal-02474537

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474537v1>

Submitted on 11 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'écriture néo-baroque de la musique de films de Georges Delerue : un fécond anachronisme

Si Georges Delerue n'a pas été le seul compositeur à s'essayer à des pastiches baroques (Philippe Sarde dans *Flic ou voyou*, Alain Duhamel dans *Que la fête commence !*) et si ce type d'écriture ne représente qu'une petite partie de ses trois cents partitions de longs-métrages, il semble bien que le nom du compositeur soit tout particulièrement resté lié à l'utilisation de ce langage.

Dans ces grandes fresques historiques que sont *Chouans* (1988) de Philippe de Broca, la *Révolution française* (1989) de Robert Enrico et Richard Heffron ou encore les *Rois maudits* (1974) de Maurice Druon, le compositeur adopte logiquement une écriture baroque en accord avec le contexte historique du film :

« 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. »¹

Si Delerue ne déroge jamais à ce principe, l'inverse – une musique baroque sur un récit contemporain – ne lui semblera, non seulement pas anachronique, mais au contraire particulièrement adapté pour exprimer certaines tensions dramatiques. Ces scènes auraient-elles pu se satisfaire d'un autre type de musique ? Très certainement, mais il ne nous appartient pas de critiquer les choix musicaux opérés, et on ne méconnaîtra pas l'arbitraire qui règne en la matière ; il s'agit ici d'analyser les spécificités du langage baroque confronté à un récit moderne : comment une musique aussi historiquement connotée peut-elle encore faire sens aujourd'hui ?

Afin d'avoir l'échelle d'observation la plus large possible, nous nous sommes intéressé tant à la production française qu'américaine du compositeur sur une période allant de 1960 à 1980.

« Néo-baroque » ?

Avant de présenter nos catégories et nos exemples, il importe de définir au préalable ce que nous entendons par « néo-baroque ».

Devant la prolifération de l'utilisation du terme de « baroque » à la fin du XX^e siècle, Denis Soullier, dans sa préface au numéro spécial sur *Le Baroque en question(s)*, avait éprouvé le besoin de clarifier les choses en citant Manfred F. Bukofzer : « Une période donnée ne se répète jamais ni dans l'histoire de l'art, ni dans l'histoire de la musique. Seule une terminologie historique, qui permette de reconnaître le caractère unique de chaque ère stylistique peut aider à sa compréhension. »² Ainsi posé, il faudrait donc comprendre le « baroque » comme une période spécifique de notre histoire, correspondant à une sorte d'humanisme en crise et dont les limites seraient comprises entre 1600, date du premier opéra conservé – l'*Euridice* de Jacopo Peri – et 1750, année de la mort de Jean-Sébastien Bach.

Il n'y a cependant aucune raison que le langage « baroque » ne puisse être l'objet de résurgences dans le contexte de la culture contemporaine. L'étiquette de « post-baroque » ayant été parfois avancée pour marquer la continuité stylistique du baroque avec les langages de Gluck, Haydn,

¹ Frédéric Gimello-Mesplomb, *Le cinématographe*, n° 62, novembre 1980, p. 76.

² « Le Baroque en question (s) », Didier Soullier (éd.), *Littératures classiques*, n° 36, 1999, p. 3.

Boccherini ou Mozart³, nous préférons le terme de « néo-baroque » pour qualifier une réactivation tardive des principes du langage musical baroque. Le préfixe « néo » apparaît d'autant plus justifié que cette réactivation s'accompagne, dans la musique de film de Delerue, d'un mélange avec des éléments étrangers au langage du XVII^e siècle : *swing* de la musique de générique du film *A Little Romance*, prolongement de la fugue de *Des pissenlits par la racine* par une *walking bass*, dissonances post-romantiques dans le thème de Camille du *Mépris*, mélange avec un langage atonal dans *The Day of the Dolphin*.

Nous sommes d'accord avec Vivien Villani pour définir le terme de « néo-baroque » comme une « trame baroque, mais faisant intervenir des éléments plus modernes »⁴ ; cet auteur ajoute également que « dans un cadre contemporain, une telle démarche [le recours à une musique baroque ou néo-baroque] sera parfois à l'origine d'un sentiment de décalage, lié à une forme de "retour aux sources". »⁵

Il reste à se demander à partir de quel moment on peut parler d'une « trame baroque ». Nous aimerions invoquer ici le principe de l'isotopie sémantique qui, selon A.J. Greimas, fonctionne comme « un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture d'un récit. »⁶ Cette définition est ainsi commentée par Nicolas Meeùs : « Concrètement, cela signifie que plusieurs éléments d'un discours (« sémèmes ») peuvent contenir des éléments de signification communs (« sèmes »), dont l'identification permet de lever des ambiguïtés. »⁷ Ainsi, l'isotopie du langage baroque pourra être construite à partir de plusieurs sémèmes dont nous nous proposons de dresser ici une courte liste. Plus ces unités significatives seront nombreuses, plus le langage sera historiquement proche de l'esthétique baroque.

L'instrumentation constitue indiscutablement un premier sémème significatif. Par goût, Delerue a une prédilection pour ce qu'il appelle les instruments « légers » : le violon, la flûte et la harpe, ce qui peut constituer un premier rapprochement avec le style baroque ; on notera également l'utilisation fréquente du clavecin et de la cithare, plus rarement du luth et de la mandoline. Il est toutefois certain que le seul fait d'avoir recours à de tels instruments ne renvoie pas systématiquement au XVII^e siècle ; bien que souvent associé au langage baroque, le timbre grêle du clavecin peut être intégré à une écriture contemporaine comme, par exemple, dans *Quelque part quelqu'un* de Yannick Belon (1972) où il apporte une note d'angoisse.

Dans son *Précis de musicologie*, Jacques Chailley assimilait la période baroque à « l'ère de la basse continue ». La présence d'une basse continue, en tous les cas d'une harmonie tonale affirmée à chaque mesure, sera également l'un des critères déterminants de l'appartenance au langage baroque. Viennent ensuite l'emploi de formes caractéristiques comme le choral, le prélude, le menuet ou la sarabande, ou de procédés techniques comme la rythmique obstinée, l'ornementation ou la fugue.

La musique de films de Georges Delerue présente trois situations distinctes dans lesquelles le compositeur utilise de manière récurrente une « trame baroque » : « crimes et complots », « célébrations d'une instance supérieure » et « marches inexorables du destin ». Pour chacune de ces situations, nous nous sommes demandé en quoi résidaient les apports spécifiques de l'écriture baroque.

Complots et crimes

Dans *Des pissenlits par la racine* de Georges Lautner (1964), Jérôme Martinet (Michel Serrault) accompagne sur scène une pièce de théâtre avec un morceau baroque pour contrebasse solo pendant que, dans les coulisses, « Pomme-chips » (Gianny Musy) cherche à tuer Jacques (Louis de Funès) qui lui a « volé » sa femme pendant qu'il était en prison ; c'est finalement l'inverse qui va se produire et Jacques va cacher le corps de Pomme-chips dans la contrebasse de Jérôme, son cousin. La

³ Voir par exemple Frederick Neumann, *Ornamentation in baroque and post-baroque music*, Princeton, Princeton University Press, 1983.

⁴ Vivien Villani, *Guide pratique de la musique de film*, Paris, Scope, p. 164.

⁵ Id.

⁶ A.J. Greimas, « Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique », *Communications VIII*, 1966, p. 30.

⁷ Nicolas Meeùs dans la recension d'un ouvrage de Eero Tarasti (*Sémiotique musicale*) dans *Musurgia*, IV/2, 1997, p. 98.

musique baroque se trouve ici (00:17:22 puis 00:22:18) en situation d'accompagnement diégétique d'une traque puis d'un crime⁸ ; elle offre un bel exemple de contrepoint musical avec la juxtaposition d'une ample mélodie, dont la gravité est encore renforcée par le timbre de la contrebasse, et les grimaces d'un De Funès se débattant avec un agresseur pataud qu'il finit par terrasser malgré lui.

Plus loin dans le film, on trouve une autre utilisation diégétique d'une musique baroque, accompagnant cette fois une scène de complot. Joe (Maurice Biraud), « La Douane » (Raymond Meunier) et Rockie « La Braise » (Mireille Darc) se rendent chez Jérôme pour assister à une répétition ; tous trois cherchent en fait à récupérer la veste de Pomme-chips qui contient un billet de tiercé gagnant. Jérôme, accompagné par son oncle (Francis Blanche, flûte traversière) et sa tante (Bice Valori, orgue), leur interprète une invention à trois voix de sa composition. Après les entrées en imitation et un divertissement, une rythmique jazzy s'installe dans un style proche des *Play Bach* de Jacques Loussier⁹ ; c'est le moment que choisissent Joe et La Douane pour s'absenter momentanément du concert afin de se livrer à une perquisition en bonne et due forme de la maison de Jérôme afin de retrouver la fameuse veste de Pomme-chips. Le montage parallèle des interprètes et des voyous souligne la duperie et le complot, et on ne manquera pas de remarquer l'effet comique produit par les synchronismes musicaux de Joe et « La Douane » en train de fouiller les meubles.

Dans *Des pissenlits par la racine*, la musique baroque est totalement intégrée à l'action en la personne du contrebassiste Jérôme ; elle s'oppose au reste de la partition en majorité extra-diégétique, au sein de laquelle domine le son de l'accordéon si caractéristique des musiques de polar de Delerue. Les interventions musicales baroques sont liées aux ressorts comiques du film, par son utilisation soit contrapuntique soit exagérément synchronique.

Mais la musique baroque en situation de complots et de crimes peut servir le propos filmique de manière beaucoup plus subtile en revêtant le caractère d'un *contrepoint didactique*, expression par laquelle Michel Chion caractérise ces moments où « l'indifférence de la musique à la situation qu'elle accompagne correspond plutôt à la volonté de signifier un concept, une idée complémentaire »¹⁰.

On en rencontre un bel exemple dans *Comptes à rebours* (1971) de Robert Pigaut, où l'un des malfaiteurs supposés, Gilbert Levasseur (André Pousse), a coutume, quand il s'agit de « parler affaires », de mettre un disque – l'image présente d'ailleurs un plan rapproché sur le tourne-disque à chaque moment où la musique intervient. Le titre, un *Adagio* baroque composé par Delerue, génère une certaine tension, tant par sa constitution propre – ostinato rythmique aux cordes en pizzicato – que par le décalage entre cette musique doucement nostalgique et les affaires criminelles des protagonistes. Ce contrepoint a aussi une valeur didactique car cette musique raffinée s'affiche comme le symbole de l'ascension sociale des malfaiteurs qui ont empoché une somme considérable à la suite de leur braquage et ont pu ainsi accéder à une culture musicale savante¹¹.

Les quatre occurrences de la musique sont toujours justifiées diégétiquement par le tourne-disque et interviennent à des moments clés du film. La première, à 00:12:37, se situe au moment où se rassemblent les quatre voyous pour la première fois depuis leur méfait : tous voient d'un très mauvais œil le retour de prison de leur complice d'antan, François Nolan (Serge Reggiani), car ce dernier est persuadé d'avoir été trahi par l'un d'entre eux. Avant de commencer à discuter des moyens de se protéger contre la vengeance de Nolan, Gilbert, le mélomane, éprouve le besoin de mettre un peu de musique. Une fois « dans l'ambiance », les quatre hommes se mettent à comploter.

A 00:53:22, les malfaiteurs ont décidé d'avoir recours aux services de Narcisse (Bob Asklöf), un tueur à gages pour se débarrasser de Nolan ; la musique entre, comme précédemment, à la faveur du tourne-disque déclenché par Gilbert. Un montage parallèle se met alors en place, montrant d'un côté Nolan accomplissant une nouvelle vengeance et Narcisse allant torturer les protecteurs de Nolan

⁸ Le même thème, toujours joué à la contrebasse mais entendu cette fois de manière extra-diégétique, reviendra à 01:17:29 alors que Rockie (Mireille Darc), l'ex compagne de Jacques et de Pomme-chips, cherche à séduire Jérôme pour retrouver la trace de Pomme-chips.

⁹ Jacques Loussier crée le trio « Play Bach » en 1959 avec pour concept de faire swinguer les œuvres du cantor de Leipzig. Le succès sera colossal.

¹⁰ Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma/essais, 2003, p. 382.

¹¹ C'était déjà le cas dans *Des pissenlits par la racine* où la musique baroque soulignait le fossé social entre Jérôme, l'artiste, et son cousin Jacques, un truand.

afin de savoir où se cache celui-ci. Le parallélisme est souligné musicalement par la superposition des cordes de l'adagio avec le thème de Nolan (jouée par une flûte accompagnée d'une basse électrique et d'une batterie) lorsque l'on voit ce dernier à l'écran. Pendant la scène de torture qui montre les talents de Narcisse en la matière, la musique est dans une situation totalement anémopathique, n'exprimant aucune compassion quand le tueur à gage cherche à précipiter le vieux Juliani (Charles Vanel) dans le feu.

La troisième occurrence est le meurtre de Gilbert, le malfaiteur mélomane, à 1:17:43, par Nolan. L'adagio revêt d'ailleurs un rôle dramatique puisque Nolan prend soin de monter le volume du tourne-disque – préalablement démarré par Macias (Amidou) sur l'ordre de Gilbert (« mets l'disque ! ») –, afin que personne n'entende le coup de feu.

Enfin, peu après, Nolan abat Zampa (Marcel Bozzuffi), le « cerveau » de la bande. Entre-temps, 01:22:24, Zampa s'est approprié l'adagio et c'est lui-même qui déclenche le disque lorsqu'il se recueille devant le corps mort de son complice Gilbert abattu peu avant par Nolan ; il arme ensuite son pistolet, décidé à se débarrasser une fois pour toutes de Nolan.

Cette fonction « didactique » de la musique baroque associée à un phénomène anémopathique sera également exploitée dans *Les tribulations d'un chinois en chine* de Philippe de Broca (1965) où une délicate pièce baroque soutient les tentatives de suicide, puis de meurtre d'un riche jeune homme, Arthur Lempereur. Désespéré par ses suicides ratés, celui-ci a contracté une assurance-vie dont il a nommé bénéficiaires son ami chinois et sa fiancée. Arthur s'imagine d'abord que son ami a engagé des tueurs, ce qui se révélera faux ; en revanche, sa belle-famille, d'origine aristocratique, cherchera vraiment à lui nuire. C'est à elle qu'est associé le thème baroque dont les occurrences lui sont toutes attachées¹².

Aristocratie toujours dans *Le diable par la queue* (Philippe de Broca, 1969), film dans lequel une famille d'aristocrates fauchés décide de dissimuler aux yeux de la police l'un de leurs pensionnaires, le baron César Malicorne (Yves Montand), un truand qui a réussi un casse de bijouterie ; mais c'est pour pouvoir mieux l'assassiner à leur tour, afin de se trouver en possession de la mallette du voyou contenant le précieux butin. A l'occasion d'une partie de cache-cache plus ou moins érotique (01:11:33), les femmes parviennent à attirer César vers une branche « préparée » qui se casse sous son poids et le fait basculer dans la rivière. La famille peut alors récupérer la mallette du voyou que celui-ci avait déposée dans un coffre-fort. Tout en étant en adéquation avec le décor fastueux de l'hôtel et les aspirations de noblesse de la famille désargentée, la musique baroque accentue par contraste les mesquineries des hommes et leurs jeux cruels.

Dans ces diverses situations de complots et de crimes, le langage baroque permet de créer une façade souriante et rythmée, symbole d'une vie faussement insouciant. Derrière cette façade, en vérité, les individus mènent leurs combats et le placage sur le récit d'une telle musique révèle les actions humaines dans leurs basses œuvres avec une acuité intense. De plus, la connotation historique de « musique de cour » de l'esthétique baroque apporte au récit une dimension sociologique : comploteurs et criminels peuvent être tout autant des malfrats parvenus que des aristocrates.

Célébration d'une instance supérieure

Historiquement liée aux fastes de la vie de cour, la musique baroque est particulièrement adaptée aux situations de célébration.

Réflexion sur le cinéma, *La nuit américaine* de Truffaut (1973) nous plonge au cœur de la fabrication d'un film. Réalisation de travellings avec de nombreux figurants, réorganisation continue des plans de tournage, histoires sentimentales des acteurs et actrices, soucis de financements... Le réalisateur Ferrand/Truffaut dévoile l'envers du décor, y compris ses propres cauchemars et angoisses. Cependant, derrière ce chaos apparent, une puissante organisation semble présider à tous les actes : tout y est au service du film et du cinéma, et c'est cette organisation unique de la vie qui se trouve rythmée et célébrée par la musique.

¹² Les occurrences de ce thème sont les suivantes : 00:02:54/00:28:00/00:49:00/00:55:23/00:56:15/ 01:41:28.

Delerue parle de la gestation de son thème pour le film : « 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 ! »¹³ Le thème du « Grand choral », comme l'appelle Delerue, est constitué de trois éléments qui peuvent être entendus séparément ou à la suite : une fugue, un prélude et le choral proprement dit.

Le choral intervient pour accompagner les plans d'ensemble : au début (00:06:35) et à la fin (01:47:46). Dans ces deux scènes conçues en miroir, on entend le réalisateur Ferrand diriger les nombreux figurants, censés représenter l'affairement du réel autour d'une bouche de métro. Si l'image donne à voir un apparent désordre, la musique, en revanche, possède une direction claire et précise qui organise à sa manière ce « chaos ». De l'association de l'image et de la musique émerge ainsi une impression de « chaos organisé ».

A la moitié du film (00:59:02), l'enchaînement de la fugue, du prélude et du choral soutient un mouvement général passant en revue la plupart des corps de métier associés au tournage du film : actrice apprenant son texte, acteurs répétant la scène, maquilleurs, cameramen, accessoiriste, preneurs de son. Sur la dernière note de musique seulement intervient Ferrand, serviteur du Cinéma, qui vient rétablir *in fine* un ordre que l'on aurait pu croire un instant rompu, tant les figures étaient diverses et le montage morcelé : la musique, ici, a servi à faire peu à peu émerger un ordre personnifié par l'apparition finale du réalisateur.

Le choral accompagne enfin le générique de fin (01:50:00) alors que l'on nous propose une vue aérienne des lieux du tournage ; ces images « vues d'en haut » créditent la thèse globale du film de l'existence d'une instance supérieure, le Cinéma, qui pousse les individus à se rassembler et à donner le meilleur d'eux-mêmes.

A la fin du *Diable par la queue*, alors que César a finalement été accepté dans la famille, le château est devenu un lieu de résidence et un restaurant très prisés. Les dernières minutes du film nous donnent alors une image fiévreuse de l'agitation qui y règne désormais et en particulier dans les cuisines : les cargaisons de nourriture arrivent pendant que les cuisiniers s'affairent sous l'œil avisé de César. Cette idée d'une agitation superficielle maîtrisée par un seul homme nous renvoie finalement à l'attitude de Ferrand dans la *Nuit américaine* et c'est une musique baroque qui accompagne toute cette séquence finale.

Enfin, dans *The Day of the Dolphin* (Mike Nichols, 1973), le professeur Jake Terrell enseigne sa langue aux dauphins dans le but de pouvoir communiquer avec eux. Né en captivité, Alpha semble particulièrement doué, mais il rompt soudain tout contact avec l'extérieur lorsqu'on lui présente l'une de ses congénères, Beta. Jake décide de l'isoler jusqu'à ce qu'il se décide à communiquer de nouveau avec lui. C'est ce qui arrive une nuit et, heureux, Jack peut le laisser retrouver sa congénère (00:47:07). Les deux dauphins se lancent alors dans une forme de natation synchronisée dont seule la nature semble avoir le secret. En forme de prélude/choral – la musique apparaît ici très proche de celle de *La Nuit américaine* – la musique baroque s'inscrit dans la tradition fastueuse des danses versaillaises et célèbre la perfection de ce ballet aquatique, les sauts des dauphins s'apparentant aux gerbes des feux d'artifice royaux.

Tout au long de ces séquences, la force du langage baroque n'est pas seulement de conférer à l'image un élan vital : elle réside également dans le miroir auditif symbolique que la musique renvoie par rapport au récit. La fugue de *La Nuit américaine* correspond précisément à l'idée de personnages distincts qui se révèlent solidaires ; le choral, de son côté, constitue une entité ferme et solide, tonalement stable, où chaque voix occupe une place bien précise dans l'édifice harmonique et doit se résoudre après la création d'une dissonance.

Cette présence du choral relève également d'une intention didactique : de par ses origines, ce chant liturgique, destiné au culte protestant, véhicule l'idée de glorification ; qu'il s'agisse du cinéma,

¹³ Entretien de Laurent Boer avec Georges Delerue, 3 juin 1981. Laurent Boer, « *La Nuit américaine* de Truffaut/Delerue », *Vibrations*, n° 4, novembre 1984, p. 192.

de la grande cuisine ou de la nature, la musique est ici célébration d'une instance supérieure qui transcende les individualités.

Marches inexorables du destin

L'aspect réglé et précis des rythmiques obligées présentes dans le langage baroque évoque à merveille le « rythme du monde », une sorte de « destin en marche » qui impose aux êtres sa marche inébranlable et vectorise l'action de manière sûre et inexorable. Lorsqu'un processus a été enclenché, rien ne pourra l'arrêter ; la musique apparaît bien là comme le signe même du *fatum*.

Dans *La gifle* (1974) de Claude Pinoteau, Isabelle (*Isabelle Adjani*) se réfugie dans sa chambre après une altercation avec son père ; elle coupe violemment le son de son tourne-disque qui jouait une musique jazzy¹⁴ (00:35:23), et va chercher son journal intime qu'elle pose sur son bureau. Avant même de commencer à écrire, elle déclenche le son d'un dictaphone (00:35:48). Une musique baroque pour clavecin et cordes – écriture véloce au clavecin sur une basse de passacaille – émerge alors, tandis que la voix de l'héroïne est entendue en *off*, « traduisant en son » ce que la jeune femme écrit dans son journal. Ce changement d'énonciation accompagné par la musique a pour effet de créer un effet de profondeur qui nous emmène dans les pensées de la jeune femme : « Et quand j' pense à ces examens dans quatre jours, je sens mes chaussettes qui glissent le long de mes jambes... ». A 00:37:38, le retour de la musique¹⁵ facilite la reprise de l'énonciation *off* sans passer de nouveau par l'image du journal intime : « Samedi 22 ; j'ai reçu une longue lettre de Madeleine, très triste et très marrante. Papa n'me dit rien... ». Cette « voix *off* épistolaire » qui juge les événements à rebours donne la sensation que tous les événements à venir sont déjà écrits.

L'idée d'un « destin en marche » est très présente dans *La nuit américaine*, et c'est essentiellement la musique qui la véhicule. Juste avant l'entrée de la musique à 01:03:13 – enchaînement du prélude et du choral –, Ferrand/Truffaut déclare : « *Je vous présente Pamela* me semble enfin lancé sur de bons rails. Les acteurs sont à l'aise dans leurs personnages. L'équipe est bien soudée ; les soucis personnels ne comptent plus ; le cinéma règne. » ; le passage du prélude au choral est d'ailleurs l'objet d'un synchronisme symbolique avec le plan de la pellicule en train de tourner (01:04:18), et l'ensemble de cette séquence se clôt par un plan sur la grue de tournage, rappel visuel et musical de la première séquence où l'on entendait le choral pour la première fois¹⁶. Après cette séquence, ni la grossesse de l'actrice américaine Stacy, récemment recrutée, ni la détresse sentimentale d'Alphonse qui quitte le tournage suite à une déception sentimentale, ni même la mort d'un des acteurs, ne viendront remettre le film en question. Dans toutes ces situations, la rythmique motorique de la musique (prélude) accompagnera à chaque fois la résolution des problèmes.

Dans *A Little Romance*¹⁷ (Georges Roy Hill, 1979) – film qui valut au compositeur son unique oscar –, les deux adolescents Daniel et Lauren ont décidé de partir pour Venise afin de s'embrasser sous le pont des soupirs et se promettre un amour éternel. Une fois parvenus en Italie, les deux jeunes gens, accompagnés de Julius, un vieux pickpocket aux allures de gentleman, sont activement recherchés et doivent se cacher pour ne pas tomber entre les mains de la police. La musique baroque va intervenir pour symboliser cette idée de « destin en marche » à chaque fois que le voyage semble compromis, qu'il s'agisse d'échapper aux policiers par une course cycliste (01 :16 :37), de sortir de la basilique une fois leur cachette découverte (01 :33 :10) ou de trouver une gondole libre pour aller sous le pont des soupirs (01 :38 :01). L'esprit concertant de la partition – il s'agit d'un concerto pour

¹⁴ On soulignera l' « illusionnisme sonore » de ce moment. La musique est d'abord présentée de manière extra-diégétique, jouant sur l'effet de synchronisme : Lino Ventura claque un livre sur son bureau en même temps qu'un appui sur un temps fort musical ; ce n'est qu'une fois dans la chambre d'Isabelle que l'on s'aperçoit que la musique provenait du tourne-disque de la jeune femme... Or il est impossible que la jeune femme ait eu le temps de mettre ce disque : il s'écoule moins de deux secondes entre le moment où elle ferme sa porte et l'instant où on entend les premières notes. L'irréalisme de la séquence est encore renforcé par le mixage très en avant de la musique, alors qu'elle est censée provenir d'une chambre fermée par une porte.

¹⁵ Entendue cette fois sans le filtre du dictaphone destiné auparavant à l'inscrire dans la diégèse.

¹⁶ Le plan sur la caméra rappelle également deux autres occurrences musicales du prélude où l'on voyait la pellicule tourner (00:46:32 et 01:18:24).

¹⁷ Titre français : *I love you je t'aime*.

mandoline dans le style de Vivaldi¹⁸ – dynamise l’action et lui donne un aspect inéluctable, chaque appel du luth appelant sa réponse orchestrale. D’un point de vue symbolique, la forme concertante – ici l’opposition du luth et de l’orchestre – renvoie à la situation narrative où Daniel, Lauren, Julius, recherchés par la police, s’opposent à la société et à ses conventions.

On retrouve une telle association symbolique entre la « marche inexorable du destin » et l’« opposition avec la société » dans *La Promesse de l’aube* de Jules Dassin, 1971, adapté du roman de Romain Gary paru en 1960. De la Pologne ou même de plus loin, une mère célibataire (Nina Kacew, jouée par Mélina Mercouri) pousse son fils sur les voies de l’honneur et de la gloire. Romain se doit de ne pas décevoir sa mère aimante, qui a décidé de son statut de héros. Chaque étape de cette marche vers le succès – il deviendra finalement un héros de la France libre – est marquée par une intervention musicale baroque, à commencer par l’arrivée en France (01:00:15). Dans cette séquence, la musique concertante traduit symboliquement la lutte que doivent livrer mère et fils pour pouvoir s’établir à Nice, une ville dans laquelle ils n’ont aucun repère.

Mais le processus enclenché ne correspond pas toujours à un cheminement vers le succès et peut véhiculer, au contraire, l’idée d’une progression tragique, ou dont l’issue peut paraître incertaine.

Dans *The Day of the Dolphin*, l’un des deux dauphins de Jake Terrell a été volé, armé par des criminels et dressé de manière à ce qu’il aille poser une bombe sous le yacht de plaisance du président des Etats-Unis qui mouille dans une baie protégée. Le second dauphin de Terrell a pu échapper aux ravisseurs et a retrouvé son maître qui lui a donné l’ordre d’empêcher son congénère d’accomplir son acte. La scène, qui nous montre la progression des dauphins vers le yacht, est accompagnée d’un bout à l’autre, à partir de 1:29:02, par une musique baroque, interrompue seulement par les bruits de sonar des dauphins – la sonorité d’ensemble prend alors une teinte électro-acoustique – ou par des passages atonaux ; la catastrophe est évitée *in extremis* et l’on peut entendre résonner un triomphal choral dans les dernières mesures.

Dans le *Mépris* de Jean-Luc Godard, la catastrophe finale, en revanche, n’est pas évitée. En dépit de son orchestration brahmsienne, le thème de Camille peut être rattaché à un langage néo-baroque, avec sa formule mélodique obstinée qui emprunte en partie son profil à l’arabesque de la *Première Suite pour violoncelle* de Jean-Sébastien Bach ; de plus sa basse, lente et souvent conjointe, lui donne une allure de passacaille. Dans le film, ce thème intervient de manière récurrente pour marquer la lente déchirure qui sépare peu à peu les deux personnages joués par Brigitte Bardot et Michel Piccoli. Chaque occurrence du thème marque un palier supplémentaire vers le dégoût et la séparation, jusqu’à la mort de Camille.

¹⁸ La bande sonore du film utilise d’ailleurs des extraits de *Concerto pour luth en Ré majeur* de Vivaldi.

00:03:20 : scène dans le lit conjugal ; Camille aime Paul « totalement » ;
 00:21:49 : présentation de Camille au producteur Jérémie Prokosch ;
 00:25:15 : Camille soupçonne Paul de l'avoir poussé vers Prokosch par intérêt ;
 00:27:22 : Camille voit que Paul a pu conclure une affaire avec Prokosch, ce qui renforce ses soupçons et son mépris naissant : « D'ailleurs j'men fous, ton histoire m'intéresse pas » ;
 00:29:47 : Paul demande à Camille ce qu'elle a fait avec Prokosch puis a un geste familier avec Francesca, la secrétaire de Prokosch ;
 00:35:35 : Paul et Camille quittent la demeure de Prokosch et regagnent leur appartement ;
 00:40:05 : Paul et Camille s'interrogent sur leur envie d'aller à Capri dans la villa de Prokosch ;
 00:43:44 : Scène de pardon, après la gifle de Paul à Camille ;
 00:45:13 : Tentatives d'explications mais Camille coupe court à la dispute montante : « Maintenant Paul, si tu m'aimes, tais-toi » puis « J't'emmerde » ;
 00:56:10 : Camille a déclamé une série de mots grossiers par défi envers Paul ; Paul, en voix *off* : « J'avais souvent pensé depuis quelque temps que Camille pouvait me quitter ; j'y pensais comme à une catastrophe possible ; maintenant j'étais en pleine catastrophe. » ;
 00:57:59 : Pensées individuelles des deux personnages ; vaine tentative d'explication ;
 01:00:23 : Tentative de rapprochement de Camille qui dit à Paul : « Mais j't'aime. »
 01:02:05 : La sonnerie du téléphone (Prokosch) retentit alors que Camille voulait embrasser Paul ;
 01:14:14 : Sortie du cinéma, Paul et Camille restent seuls ;
 01:18:32 : Pendant le tournage sur un bateau, Prokosch invite Camille à rester seule avec lui dans sa villa ; Paul ne la retient pas ;
 01:22:59 : Camille est seule sur le toit de la villa de Prokosch ;
 01:34:40 : Camille à Paul : « Je ne t'aime plus, il est impossible que je t'aime de nouveau. » ;
 01:36:08 : Camille à Paul : « J'te déteste parce que tu n'arrives pas à m'attendrir. » ;
 01:39:57 : Accident de voiture, mort de Camille.

Occurrences du « thème de Camille » dans *Le Mépris* de J.-L. Godard

On pourrait rapprocher cette utilisation de celle que fait, dans une tout autre esthétique cinématographique, Stanley Kubrick de la *Sarabande* de Haendel dans *Barry Lindon* ; ce morceau qui à la différence du thème de Camille, est varié (il en existe cinq versions différentes entendues dans le film), ponctue tragiquement la déchéance de Barry (duels successifs, mort du fils de Barry et enterrement de ce dernier).

Les modèles baroques de Delerue sont principalement Vivaldi¹⁹, Bach et le Haendel des *Royal Fireworks* ; du premier, Delerue retient la légèreté et le sens aigu de la mélodie ; au second, il emprunte le ton spirituel et l'écriture savante ; du dernier, il conserve la brillance des timbres et la vigueur rythmique. Ostinati rythmiques, basses obligées, marches harmoniques, dialogues instrumentaux... le langage baroque est avant tout un art du mouvement et cette sensation se trouve naturellement accusée lorsqu'il est utilisé au cinéma, art lui-même étymologiquement lié au mouvement.

Comme nous avons pu le constater, la musique baroque ne se limite jamais à une seule fonction. Aux rôles rythmique et dynamique – qui, en tant que tels, ne sont pas spécifiques à ce type d'écriture –, le langage baroque ou néo-baroque possède des fonctions didactiques – informations sur le milieu dans lequel évolue les protagonistes, choral véhiculant l'idée de célébration, danses évoquant Versailles – et symboliques – principe concertant traduisant une rupture avec la société, fugue illustrant les destins à la fois divers et solidaires des individus...

Les anachronismes musicaux de Delerue se révèlent ainsi toujours justifiés et féconds. Les incursions néo-baroques du compositeur démontrent tout autant sa sensibilité aux images que son désir de conférer à ses musiques – et aux films – une sorte d'intemporalité en s'effaçant lui-même derrière l'universalité et l'historicité de son langage : but ultime à la fois génial et modeste, caractéristique de la personnalité même de Georges Delerue.

¹⁹ Il n'est pas à exclure que Truffaut ait pu jouer un rôle dans l'adoption du modèle vivaldien. Selon Antoine Duhamel, « sa culture [Truffaut] du classique plafonnait à Vivaldi pour le classique, à Trenet pour la chanson. Pourquoi pas ? Si ma mémoire est bonne, Jean-Pierre Léaud écoutait déjà un concerto pour mandoline de Vivaldi dans sa petite chambre de la rue de Clichy dans *L'amour à vingt ans*. Et mon ami Georges Delerue a prolongé cette ligne baroque avec son choral de *La Nuit Américaine*. » Stéphane Lerouge, *Conversations avec Antoine Duhamel*, Paris, Les éditions Textuel, 2007, p. 76.