



HAL
open science

Koechlin et la musique pour l'image: Victoire de la vie de Henri Cartier-Bresson

Jérôme Rossi

► **To cite this version:**

Jérôme Rossi. Koechlin et la musique pour l'image: Victoire de la vie de Henri Cartier-Bresson. Philippe Cathé; Sylvie Douche; Michel Duchesneau. Charles Koechlin, compositeur et humaniste, Vrin, 2010, 978-2-7116-2316-7. hal-02474552

HAL Id: hal-02474552

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474552v1>

Submitted on 12 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.

Koechlin et la musique pour l'image : *Victoire de la vie* de Henri Cartier-Bresson

De 1933 à 1938, Charles Koechlin se passionna pour le cinéma. L'année de la composition de *Victoire de la vie* (1938), il alla 46 fois dans les salles obscures. Cet enthousiasme coïncide avec l'apparition des premiers films sonores :

Avec l'arrivée des premiers films sonores au début des années 1930, Koechlin se trouva brusquement attiré par le cinéma, et une période à la fois étrange et fascinante de sa vie commença, lui rappelant son conflit intérieur entre la nécessité d'exister en tant que compositeur dans la réalité, en dépit de sérieux problèmes financiers, et son désir de s'échapper dans un monde personnel de fantaisie dans lequel il pourrait composer¹.

Preuve de son émerveillement, Koechlin écrivit en 1933 une symphonie en hommage aux acteurs et actrices du cinéma, la *Seven Stars' Symphony*. La fascination qu'exerça sur lui l'actrice Lilian Harvey (1907-1968) qu'il vit pour la première fois dans *Princesse à vos ordres* le 7 août 1934² lui inspira de nombreuses pages parmi lesquelles les deux *Albums de Lilian* (opus 139, 1934, opus 149, 1935) et *Le Portrait de Daisy Hamilton* (opus 140, 1936) ; il écrivit également *Danses for Ginger* (opus 163, 1937) en l'honneur de Ginger Rogers et *Épitaphe de Jean Harlow* (opus 164, 1937) en hommage à Jean Harlow. Le projet de film *Les Confidences d'un joueur de clarinette* sur un scénario du compositeur lui-même ne vit pas le jour ; seules demeurent quelques pages musicales. Lorsque Koechlin est approché pour composer la musique du documentaire *Victoire de la vie*³ de Henri Cartier-Bresson, il n'a encore aucune expérience de la musique de film. La partition de *Victoire de la vie*, terminée en février 1938, constitue, en fait, sa première et seule contribution réelle au domaine de la musique pour l'image, thème sur lequel il continuera néanmoins de réfléchir par la suite à travers des articles⁴.

Filmer la guerre

Le sujet de *Victoire de la vie* apparaît très éloigné des films qui avaient tout d'abord séduit Charles Koechlin : pas de mise en scène, pas d'acteurs ou d'actrices charismatiques ; il s'agit d'un documentaire « sur le vif » consacré à l'entraide médicale au service de l'Espagne républicaine assaillie par les troupes de Franco. La guerre civile atteint alors son paroxysme dans la péninsule ibérique. Tandis que ses amis photographes Robert Capa et David Seymour s'y rendent pour faire du photo-reportage, Henri Cartier-Bresson décide de faire un film de témoignage, signe de son engagement aux côtés des Républicains espagnols, dans le but de lever des fonds pour aider à soigner les malades et les blessés. *Victoire de la vie*, co-réalisé avec Herbert Kline pour Frontier Films, a été commandé par la Centrale Sanitaire

¹ Robert ORLEDGE, « Charles Koechlin and the Early Sound Film 1933-1938 », *Journal of the Royal Musical Association*, 1971, Vol. 98 (1), p. 1-16 : « With the arrival of the first sound films in the early 1930s, however, Koechlin suddenly found himself drawn to the cinema, and a curious, fascinating period of his life began, which brought to a head his inner conflict between the necessity to exist as a composer in real life despite serious financial difficulties, and his desire to escape into a private fantasy world in which he could compose. »

² La musique de *Princesse à vos ordres* a été composée par Werner E. Heyman.

³ Ce film est désormais disponible dans le commerce au sein d'un coffret regroupant les films de Henri Cartier-Bresson édité chez MK2 (2006).

⁴ Voir, par exemple, l'article « Musique et cinéma », paru dans *Art musical populaire* en mai 1938 (p. 5-6), reproduit dans *Koechlin, Ecrits vol. 2, Musique et société*, Michel Duscheneau (éd.), Paris, Editions Mardaga, coll. « Musique-musicologie », 2009, p. 399-402.

Internationale, qui avait son siège à Paris et disposait d'antennes dans plusieurs pays d'Europe et en Amérique. Un article paru dans l'hebdomadaire *Regards* résume ainsi le propos du film :

Voici Madrid et ses rues bombardées et presque désertes, où les enfants jouent à l'ombre des barricades. Voici une attaque, un blessé qu'on emporte sur un brancard, vers le camion sanitaire où lui sont donnés les premiers soins d'urgence. Puis le transport en chemin de fer vers un hôpital de l'arrière ; les murs clairs d'une grande clinique au bord de la mer. Là, les visages qui paraissaient définitivement noircis par les ombres de la mort remontent lentement à la lumière. Les convalescences commencent. On rééduque les blessés, avec des machines étranges dans leur ingénieuse complication ; on donne aux mutilés des membres artificiels. Sur les larges plages bordées de palmiers, le soleil achève de transformer les blessés d'hier en des hommes à nouveau sains et forts. Et ceux d'entre eux qui sont complètement guéris repartent lutter pour que la vie victorieuse en eux soit demain victorieuse sur toute la terre d'Espagne⁵.

Le même article évoque la « belle musique, sérieuse, savante, grandiose de Charles Koechlin »⁶.

Si Charles Koechlin ne retrouvait pas dans ce film le charme des actrices des films commerciaux, le sujet, qui donnait au peuple le rôle principal, ne pouvait pas non plus le laisser indifférent. La guerre d'Espagne était alors un sujet brûlant d'actualité ; succédant à Cartier-Bresson, André Malraux s'était rendu sur place pour tourner *L'espoir*, film adapté de son roman et qui cherchait à mobiliser l'opinion publique internationale afin d'obtenir le soutien financier et politique des démocraties à la République espagnole ; ce sera à Darius Milhaud que reviendra la tâche d'en composer la musique.

Mais l'engagement de Koechlin en faveur du peuple ne date pas de la guerre d'Espagne. Il avait eu l'occasion, à plusieurs reprises, de diriger les chœurs de l'Université Populaire et avait composé des œuvres à destination populaire, telles les *Chorals pour des fêtes populaires* opus 153 pour un ensemble d'instruments à vent (1935) ; il avait obtenu, à partir de 1937, la présidence de la Fédération Musicale Populaire, créée en 1935. Le compositeur n'avait d'ailleurs jamais caché ses sympathies communistes, écrivant de nombreux articles sur la musique populaire dans *L'Humanité* (ces articles ont été réunis en 1936 dans le recueil *La Musique et le Peuple*) et défendant le concept de « l'art pour tous » proposé par Léon Tolstoï ou son ami Roman Rolland ; il affirmait, par exemple, que la musique n'est pas « une distraction pour la jeune fille de monde qui aura son petit succès à la matinée d'élève »⁷.

Dans l'esprit de Koechlin, l'art populaire et le cinéma sont profondément liés, et c'est certainement l'une des raisons qui amène le compositeur à s'intéresser à la musique de film : « A nos refrains de music-hall, comparez la partition écrite par le Russe Pototsky pour le film *Harmonica*. Elle ne s'abaisse à nulle de ces concessions de vulgarité niaise, si fréquentes chez nos compositeurs de cinéma – et malgré sa belle indépendance, elle reste parfaitement compréhensible à qui n'est pas anti musicien. Car, vivante et directe, elle réalise l'expression même des sentiments populaires (...). On mesure tout le chemin qui nous reste à faire pour atteindre ce but : un art populaire moderne ayant une réelle beauté. »⁸

⁵ Texte de Georges SADOUL, paru dans *Regards*, juillet 1938.

⁶ Même référence.

⁷ Charles KOECHLIN, « De l'art pour l'art, et de l'état des esprits à ce jour », *La Revue musicale*, juin-juillet 1937, p. 27, reproduit dans *Koechlin, Ecrits vol. 2, Musique et société*, Michel Duchesneau (éd.), Paris, Editions Mardaga, coll. « Musique-musicologie », 2009, p. 294.

⁸ Charles KOECHLIN, « Musique de film. A propos d'*Harmonica* », *L'Humanité*, 9 février 1936, p. 8, reproduit dans *Koechlin, Ecrits vol. 2, Musique et société*, Michel Duchesneau (éd.), Paris, Editions Mardaga, coll. « Musique-musicologie », 2009, p. 263.

Présentation de la partition

La partition de *Victoire de la vie* est écrite pour un petit orchestre de chambre : 1 flûte (et, alternativement, 1 petite flûte), 1 hautbois (et, alternativement, 1 cor anglais), 1 clarinette en *la* (et, alternativement 1 clarinette basse), 1 basson, 1 cor en *fa*, 1 trompette en *ut*, 1 piano, 3 timbales, premiers et seconds violons, altos et violoncelles (il n'y a pas de contrebasse).

Le manuscrit de la partition⁹ est organisé en quatorze séquences¹⁰ :

Séquence 1 : « Générique » [50s]

Séquence 2 : « Madrid » [1min37s]

Séquence 2 (bis) : « Scènes dans Madrid » [1min08s]

Séquence 2 (ter) : « Sortie de maternité et intérieur du dispensaire » [56s]

Séquence 3 : « Sanatorium-femmes, enfants-usine de produits pharmaceutiques » [2min15s]

Séquence 4 : « Laboureurs-récolte olives, pommes de terre, ail ; faucheurs » [2min33s]

Séquence 5 : « Recrues, préparation » [2min23s]

Séquence 6 : « Préparatifs de combat » [1min16]

Séquence 7 : « Evacuation » [4min11s]

Séquence 8 : « L'hôpital » [5min42s]

Séquence 8 (bis) : « Hôpital de Murcie – scène des amputés » [2min]

Séquence 9 : « Préparatifs de la fête » [2min34s – musique supprimée à partir de]

Séquence 10 : « Danse des paysans » [47s]

Séquence 11 : « Le goûter » [1min04s] ; « Ronde des petits réfugiés » [14s] ; « Distribution de chocolats » [39s] ; « Danse des petites filles » [1min07s]

Séquence 12 : « Centre de convalescence » [2min55s]

Séquence 13 : « Mécanothérapie » [1min10] ; « Repos des blessés sur la plage » [55s]

Séquence 14 : « Départ pour le front » [2min13s]

Les séquences 10 et 11 et une partie des séquences 8 et 9 ont été remplacées par de la musique folklorique ; la séquence 6 a été interrompue pour laisser place à des bruits de bombardements.

Analyse de la partition

Une solide architecture d'ensemble : séquences 1 et 14

Le thème du générique est le thème principal de la composition. De caractère solennel, en mode dorien, il est exposé par tous les instruments à l'unisson en homorythmie ; seules les trois dernières notes sont harmonisées. Les valeurs rythmiques lentes qui le composent (ronde, blanches et noires dans un tempo à 60 à la blanche) lui donne la noblesse d'un choral ; les principaux intervalles utilisés sont la seconde majeure, la quarte juste et la quinte juste.

⁹ Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous les références [MS 16169] et [MS 16170]. Le minutage précisé entre crochets est celui qui figure sur ce dernier manuscrit. Les éditions Max Eschig possèdent la version définitive de la partition en manuscrit.

¹⁰ C'est Koechlin lui-même qui a procédé au découpage en séquences, comme le révèlent les lignes suivantes, extraites d'une lettre de Henri Cartier : « Vous m'avez divisé le minutage en quatorze parties. Chacun de ces parties forment-elles un tout pour la musique ou bien y en a-t-il que nous pourrions grouper ? Pour la rapidité et la facilité de l'enregistrement, il y a intérêt à ce qu'il y ait un minimum de parties, mais elles ne doivent être ni trop longues ni trop courtes, et chacune doit former un ensemble. Etant donné ceci, dois-je découper le film en quatorze parties ou d'une autre manière ? » Lettre non datée (indication « dimanche ») de Henri Cartier à Charles Koechlin.

$\text{♩} = 60$ *Large*

Exemple 1 : *Victoire de la vie*, Séquence 1, mes. 1-14

Dans la bande-son du film, les mes. 2, 3 et 4 ont été reprises et ajoutées à la fin de l'énoncé du thème ; cette reprise a été écrite par Koechlin qui a précisé « on peut ajouter ceci ». Cela montre – et, tout au long de notre étude, nous constaterons toujours ce fait – combien le compositeur s'est impliqué dans les questions de temps et de synchronisation¹¹.

On ne peut s'empêcher de comparer ce thème d'introduction à celui qui sert d'ouverture à *La loi de la jungle* (opus 175), œuvre vraisemblablement composée en parallèle et achevée en juillet 1939 :

Assez large, sans traîner cependant
Rude, vigoureux

Exemple 2 : *La loi de la jungle*, mes. 1-9

Le thème du générique structure l'ensemble de la partition de Koechlin en fonctionnant comme un véritable refrain. On le trouve, cité de manière partielle ou complète, aux séquences suivantes :

¹¹ Le journal du compositeur porte des traces de cet exercice nouveau. En témoignent ces quelques lignes, datées du 15 janvier 1938 : « Le soir, retrouvé Cartier et Désormière à l'Etoile, puis à Saint-Cloud, vu le film en suivant sur l'orchestre pour repères et vérifications des durées. »

Localisations	Textures
Séquence 1	Homorythmie
Séquence 3, 15 mes. après [9]	Piano (registre grave) sur tapis de cordes
Séquence 5, 8 mes. après [22]	Homorythmie
Séquence 6, 1 mes. avant [28]	Homorythmie
Séquence 7, 4 mes. après [37]	Jeu d'imitations, puis homorythmie
Séquence 8, 16 mes. après [43]	Mélodie accompagnée
Séquence 8 bis, 4 mes. après [46]	Mélodie accompagnée
Séquence 13, [60]	Homorythmie
Séquence 14	Homorythmie

Ce souci de recherche d'unité interne montre que Koechlin considère que la musique de film doit rester fidèle à une logique formelle d'origine musicale. La reprise du thème de générique à la fin du film (quatorzième séquence) dans une variation allongée de la version de la première séquence correspond à une vision ternaire de la forme, sorte de vaste ABA' avec une partie « B » centrale considérablement développée qui pourrait, avec les récurrences du thème de générique, s'apparenter à une forme rondo. Nous reviendrons sur ces considérations et verrons comment Koechlin a pu concilier une forme musicale avec les contraintes imposées par l'image.

Cohérence interne de la forme musicale : les séquences 2, 2 (bis) et 2 (ter)

La seconde séquence s'ouvre sur une magnifique atmosphère : sur des accords à deux voix tenus aux cordes graves (alto et violoncelle, rejoints ensuite par le basson puis le cor), le piano égrène des arpèges très rapides joués « très fondu, indistinct, avec pédale tout le temps et très lié » ; l'ensemble s'apparente à « une rumeur lointaine ». Des changements d'harmonie interviennent toutes les trois mesures. Sur ce délicat tapis sonore vient se poser une mélodie à la clarinette :

Exemple 3 : *Victoire de la vie*, Séquence 2, [1]

On remarquera tout particulièrement le rôle structurel joué par l'intervalle de quarte :

Exemple 4 : *Victoire de la vie*, Séquence 2, [1]

L'incipit de cette phrase, bâti sur l'enchaînement successifs de deux intervalles de quarte, sera réutilisé à d'autres endroits de la partition ; nous l'appellerons « motif x ».

Avec ses triolets et l'importance structurelle de l'intervalle de quarte, la mélodie de cette seconde séquence offre une ressemblance certaine avec celle qui ouvre la seconde partie du *Buisson Ardent*, œuvre composée au même moment que *Victoire de la vie* :

Molto moderato
D'une sonorité très limpide

Exemple 5 : *Le Buisson ardent*, Partie 2, mes. 8-15

La séquence 2, qui repose entièrement sur la mélodie de clarinette citée à l'exemple 3, constitue la partie A d'une forme ABA' correspondant exactement avec le découpage en séquence (A : séquence 2 ; B : séquence 2 bis ; A' : séquence 2 ter). La partie A' réexpose le thème à la flûte sur le même dispositif instrumental qu'en A. La partie B construit le climax de la séquence ; son départ, très énergique, s'appuie sur un motif engendré par une double broderie (motif qui, par une coïncidence frappante, donne également son élan à la mélodie du *Buisson ardent* : voir la 2^e mes. de l'exemple ci-dessus) :

Andante ♩ = 72

Exemple 6 : *Victoire de la vie*, Séquence 2, 7 mes. après [3]

Comme le motif x, ce motif va revêtir une importance dans toute la partition ; nous l'appellerons « motif y ». Juste après avoir été cité, il va subir plusieurs transpositions à la tierce mineure supérieure ; arrivé sur *lab*, le motif, jusqu'à présent énoncé au violon, passe, contre toute attente, à l'alto qui continue à le transposer toujours plus haut jusqu'à son extrême aigu (*do#5*), où le second violon vient le doubler. Ici, Charles Koechlin, en fin connaisseur des possibilités instrumentales, n'hésite pas à faire jouer l'alto dans un registre qui n'est pas le sien afin d'obtenir la sonorité la plus tendue possible ([4]). De fait, nous atteignons, quatre mesures après [4], le climax du passage. À partir du chiffre 5, le discours entre dans sa phase de détente avec une dynamique qui redevient *pianissimo* ; après avoir ponctué le discours d'accords dissonants, le piano retrouve progressivement l'écriture arpégée de la partie A ; le violon 1 se fixe sur un ostinato de deux notes, tandis que le motif y, au second violon et à l'alto, perd son impétuosité :

Andante ♩ = 72

Exemple 7 : *Victoire de la vie*, Séquence 2, 5 mes. après [5]

Si les séquences 2/2bis/2ter correspondent assurément à un ABA' musical, cette structure est beaucoup moins apparente dans le film. Entre A et B vient s'insérer un long roulement de grosse caisse sur (37 secondes) dans le but de soutenir de manière dramatique les images des ravages liés aux bombardements : on voit des bâtiments détruits et des

sculptures de saints atrocement mutilés. L'idée d'accompagner ces visions cauchemardesques par un geste musical très simple permet à l'image de vivre pour elle-même ; en se contentant d'ajouter discrètement une tension, Koechlin montre qu'il a parfaitement saisi la force visuelle du passage. Il met aussi en pratique une idée qu'il avait émise quatre années auparavant :

Il est des films où, par contre, je souhaiterais l'absence de musique, et seulement l'emploi de la batterie. J'ai souvent constaté comme elle peut être impressionnante, tombant au milieu d'un silence, ou scandant des paroles (Rappelez-vous les funérailles du général Lamarcq, dans les *Misérables*)¹².



Victoire de la vie, Séquence 2, 3'09''

Contrastant avec cet aspect contemplatif, le motif y de la partie B vient appuyer les images de la résistance à l'oppression. L'impression d'agitation est renforcée par des images de véhicules en mouvement, de foules attendant devant les magasins ; à 3'55'', le compositeur est parvenu à infléchir la dureté du motif y (exemple 7) pour souligner opportunément la tendresse qui unit deux petits garçons que nous voyons se tenir par le cou. Entre B et A' s'intercale un graphique sans musique démontrant la baisse de la mortalité infantile grâce à l'action de la République. Après le graphique, la musique réinvestit le premier A, mais, cette fois, c'est la flûte qui énonce le thème, inscrivant l'ensemble dans un climat musical plus apaisé : aux images de Madrid et de ses habitants ont succédé des images de bébés et d'enfants.

¹² Charles KOEHLIN, « Réflexions d'un musicien », *La Revue Musicale, Numéro spécial : Le film sonore, le film et la musique en 1935*, Décembre 1934, p. 16, reproduit dans *Koechlin, Ecrits vol. 2, Musique et société*, Michel Duchesneau (éd.), Paris, Editions Mardaga, coll. « Musique-musicologie », 2009, p. 248. Il est intéressant de citer la fin de ce paragraphe : « Mais de toute façon, si vous ajoutez de la musique, qu'elle ait sa raison d'être et qu'elle vive : tragique, touchante, humoriste. Et même si on argue (ce que j'ai montré contestable) qu'elle doive plutôt se faire insignifiante pour accompagner des sujets superficiels, – alors, souhaitons davantage de films où les sentiments soient profonds ! » Deux mois avant, pour *Le monde musical* (octobre 1934, p. 269-271), le compositeur avait déjà évoqué la notion de rareté dans la musique de film : « A l'opposé du film musical et bien que je sois moi-même compositeur, je n'en reste pas moins un fervent partisan des silences, et parfois d'une absence prolongée de toute musique. Même quand il n'y a point de paroles. Surtout alors, peut-être. Des silences complets, seulement alternés de bruits, de percussions, ou de quelques mots brefs (...). »



Victoire de la vie, Séquence 2bis, 3'56''

Malgré les interruptions qui rompent la continuité des séquences 2, 2bis et 2ter, Koechlin a su épouser à merveille les changements de rythme à l'image, entre contemplation et action, angoisse et espérance. La conception d'une forme ABA' cohérente permet, de plus, de compenser de manière tout à fait satisfaisante la discontinuité du montage.

On remarquera enfin que cette séquence, bien qu'elle évoque la ville de Madrid, ne présente aucun trait hispanisant caractéristique qui pourrait rappeler les brillantes réalisations de Chabrier (*Espanà*), Debussy (*Iberia*) ou Ravel (*Rhapsodie espagnole*) ; le compositeur préfère orienter sa composition vers l'aspect psychologique du drame sanitaire.

Le règne de la mélodie : séquences 3, 7, 8 et 12

Les trente-sept mesures de la troisième séquence reposent sur une très longue mélodie au premier violon, accompagnée par un effectif instrumental variable qui tantôt la soutient harmoniquement, tantôt la commente en en reprenant des inflexions. Sans répétition interne de phrases, ce chant « très doux », qui semble s'improviser sans fin, se développe par une logique d'élaboration successive à partir de motifs récurrents (a, b, c, d, e, f, et leurs dérivés) partageant un certain nombre d'intervalles caractéristiques (essentiellement des secondes, des tierces, des quarts et des quintes justes). La mélodie, jouée au violon, décrit lentement des arabesques autour de la note *si* ; puis elle gagne progressivement un registre de plus en plus élevé, avant de se fixer un court instant sur une valeur plus longue (*si*b ronde, mes. 22) ; quelques instruments prennent alors le relais dans le grave (clarinette basse, main gauche du piano, violoncelle, puis alto) avant de laisser le violon conclure.

Assez allant à la noire $\text{♩} = 68$

Exemple 8 : *Victoire de la vie*, Séquence 3, mes. 1-16

La séquence filmée est très clairement divisée en deux parties : le sanatorium et l'usine de produits pharmaceutiques. En unifiant ces deux univers par une même musique, Koechlin a voulu embrasser d'un même geste les activités de l'« arrière » pendant que l'« avant » est au combat. Le passage le plus émouvant est sans doute ce long travelling où l'on voit des rangées de petits enfants couchés dans des lits d'hôpital face au soleil.



Victoire de la vie, Séquence 3, 7'08''

Le dernier accord de la musique correspond exactement à la fermeture d'une machine à stériliser le coton ; le thème de générique se fait alors entendre, juste avant que le commentaire ne dise : « L'avant n'a pas seulement besoin de pansements, l'avant a besoin de pain ». On comprend, dès cet instant, que le thème de générique va agir comme un leitmotiv associé aux combats qui se déroulent sur le front.

La séquence 7 s'appuie également sur une longue mélodie à la clarinette, construite sur des séries d'arpèges :



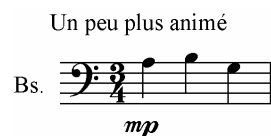
Exemple 13 : *Victoire de la vie*, Séquence 7, mes. 1-6

Ce type de motif « en arpège » est présent dans l'univers musical de Koechlin à la même époque, comme en témoigne les mesures suivantes, extraites de la seconde partie du *Buisson Ardent* :



Exemple 14 : *Le Buisson ardent*, Partie 2, mes. 294-298

Des chiffres 31 à 33, le motif en arpège, que nous appellerons « motif z », ne constitue plus qu'un motif parmi d'autres ; parmi ceux-ci, on remarquera la prégnance du motif y dans la variante suivante :



Exemple 15 : *Victoire de la vie*, Séquence 7, 7 mes. après [31]

A partir du chiffre 33, les deux motifs y et z se trouvent réunis pour former le sujet d'imitations rapprochées dans l'esprit d'une strette :

Peu à peu
plus animé

motif z motif y

Vlc. $\frac{6}{4}$

Exemple 16 : *Victoire de la vie*, Séquence 7, chiffre [33]

Enfin, trois mesures après le chiffre 36, le motif z fusionne avec le thème de générique :

Plus animé

motif z thème de générique

Vlc. $\frac{6}{4}$

Exemple 17 : *Victoire de la vie*, Séquence 7, 3 mes. après [33]

Fait remarquable, la dernière mesure du thème extrait du *Buisson ardent* cité plus haut (exemple 14), correspond précisément... à la dernière mesure du thème de générique de *Victoire de la vie* ! Cela corrobore le fait, comme cela arrivait souvent chez Koechlin, que les deux œuvres – la seconde partie du *Buisson ardent* et *Victoire de la vie* – ont été écrites de manière quasi simultanée.

Après avoir accompagné des images particulièrement dures et angoissantes (trains d'où sortent des blessés, homme avec un œil bandé) par cette musique sombre¹³, la strette des chiffres 33 à 36 évoque l'éveil de la solidarité internationale dans tous les pays sur le commentaire suivant : « Pour soigner ces hommes qui souffrent, ces hommes frappés en combattant pour l'indépendance de leur pays et la liberté, l'Espagne a besoin des autres peuples ; et dans tous les pays, les peuples comprennent. La solidarité internationale s'éveille. »



Victoire de la vie, Séquence 7, 21'31''

La séquence se termine par l'image du chef de la sécurité militaire, dont la présence est appuyée musicalement par le retour du thème de générique.

La séquence 8 est la seule séquence à avoir fait l'objet d'une exécution indépendante du film le 17 mars 1958 à la salle Pleyel, sous la direction de Roger Désormière. La singularité de cette séquence est également attestée par l'existence d'un manuscrit

¹³ C'est également un motif en arpèges, comparable au motif z, qui débute la monodie « Angoisse », quatre-vingt-septième pièce du *Portrait de Daisy Hamilton* (opus 140), composée juste après avoir appris, dans le *Paris-midi* du 7 février 1936, que Lilian Harvey avait eu un accident de voiture (information qui s'avéra erronée). Il n'est pas anodin de constater que ce motif se trouve explicitement associée à l'angoisse.

indépendant¹⁴. La partition du film, elle, abonde tout particulièrement en notations visuelles : « tête dans les mains », « bistouri », « torse nu », montrant qu'elle a bien été conçu, dès le départ, pour le film. Cette séquence semble avoir été difficile à composer pour Charles Koechlin, certainement en raison de sa longueur, comme en témoignent ces lignes du compositeur : « Cartier à la Schola pour le passage qui ne colle pas (dans l'hôpital) et causé de cela avec lui à la maison¹⁵. »

La séquence 8 repose sur le même procédé que la séquence 3 : une lente mélodie se développe à partir de quelques intervalles privilégiés (secondes, tierces, quarte et quinte justes) ; elle prend de plus en plus d'ampleur et aboutit à l'énoncé du thème de générique dans une variante inédite (exemple 18) :



Exemple 18 : *Victoire de la vie*, Séquence 8, 16 mes. après [43]

Il est certes regrettable qu'une partie de cette musique magnifique ait été coupée au montage définitif entre les chiffres 40 et 43 pour être remplacée par une musique folklorique ; cependant, Henri Cartier-Bresson n'a pas eu complètement tort d'introduire une respiration à cet endroit. C'est en effet la première fois depuis le début du film que l'atmosphère se fait plus détendue : le lavage des pieds des blessés par des infirmières est prétexte à de nombreux rires, tandis que d'autres blessés jouent aux échecs. Par contraste, le retour de la musique grave de Koechlin au chiffre 43 sur le bandage d'un blessé n'en est que plus fort et vient renforcer bien à propos les enjeux du film.

La musique de la séquence 12 poursuit dans cette veine mélodique avec un chant aux nombreuses inflexions modales, confié principalement au hautbois ; l'harmonisation a parfois recours à la polymodalité (voir exemple 31). La technique de développement rappelle celle utilisée dans les séquences 3 et 7 décrites ci-dessus : une mélodie sans fin se développe à partir d'un petit nombre de motifs caractéristiques fondés essentiellement sur des intervalles de seconde (majeure et mineure), tierce mineure et quarte juste.

Formes dynamiques : procédés d'opposition (séquence 4), d'évolution (séquence 5) et de prolifération (séquence 6)

La première partie de la séquence 4 est bâtie sur l'opposition de deux matériaux : le premier est une phrase très fluide au profil désinentiel (voir exemple 9) chantée en mélodie accompagnée, tandis que le second correspond à un motif au caractère vigoureux¹⁶ commençant par un rythme anapestique et toujours joué en homorythmie (exemple 10).



¹⁴ Manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale de France sous la référence [MS 16168] portant le titre de « Episode de l'hôpital ».

¹⁵ Journal du compositeur, 22 février 1938.

¹⁶ L'indication « vigoureux » au chiffre 10 a disparu du manuscrit des éditions Eschig, tandis qu'elle figure sur l'un des manuscrits originaux (Voir [MS 16170] p. 8).

Exemple 9 : *Victoire de la vie*, Séquence 4, mes. 1-5

Exemple 10 : *Victoire de la vie*, Séquence 4, [10]

La seconde partie de la séquence est conçue comme un développement de ces deux matériaux (allongement mélodique du premier matériau, agrandissement intervallique du second motif dont la seconde mineure initiale devient une quinte juste, imitations en relais de timbres).

Le caractère de la musique apparaît ici assez étroitement lié à l'image : le rythme vigoureux du second matériau évoque assurément le monde paysan, tandis que le développement en imitations sur le premier motif est une bonne illustration musicale du travail collectif et solidaire. Au moment où des soldats viennent prêter main forte aux paysans (11'00''), le tambour de la musique suivante se fait déjà entendre, assurant une parfaite transition entre les séquences.



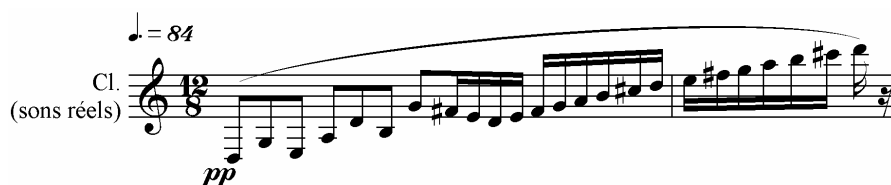
Victoire de la vie, Séquence 4, 10'59

On retrouve le même mécanisme d'opposition dans la neuvième séquence qui voit cette fois s'opposer deux textures : l'une homorythmique (deux violons jouent les mêmes notes, l'un en sons réels, l'autre en harmoniques ; un gong, ajouté au mixage, se superpose à l'ensemble), l'autre en mélodie accompagnée sur le motif suivant, construit à partir du motif x :

Exemple 22 : *Victoire de la vie*, Séquence 9, 19 mes. après [46]

Une fois que le tambour de village a fait son annonce, les festivités peuvent commencer. Trois mesures après [47], des arabesques de doubles croches jaillissent des cordes graves puis des bois, symbole de la renaissance et de la joie : c'est jour de fête, et nous voyons accourir de nombreux habitants des campagnes environnantes venant se joindre à la liesse générale. Cet effet d'entraînement causé par le nombre croissant de participants à la fête

est accompagné par la musique : au chiffre 49, le motif x, allongé par des doubles croches, vient se superposer aux arabesques :



Exemple 23 : *Victoire de la vie*, Séquence 13, [49]

Puis, c'est le motif tout entier qui subit l'influence des arabesques de doubles croches :



Exemple 24 : *Victoire de la vie*, Séquence 13, [50]

Au moment où les villageois sont tous rassemblés sur la place du village, la musique de Koechlin est interrompue au chiffre 52 pour laisser place à une musique folklorique destinée à accompagner les danseurs.

Les parentés entre les deux séquences 4 et 9 s'expliquent par la fonction de ces deux musiques, destinées à accompagner des scènes de la vie paysanne.

La séquence 5 s'appuie sur une idée formelle fondatrice développée à des échelles bien plus vastes dans de nombreuses œuvres de Koechlin (*2^e Quatuor à cordes*, devenu la *Première Symphonie*, *Quintette avec piano*, *Le Buisson ardent*, *Le docteur Fabricius*). Il s'agit, en fait, moins d'une forme musicale que d'un mouvement général : cette idée consiste à dessiner une vaste évolution du désordre vers l'ordre, souvent associé, chez Koechlin, au passage de l'ombre à la lumière¹⁷. Ainsi, dans *Le Buisson ardent*, le prologue évoque, selon l'auteur, « le désarroi de Jean-Christophe, puis l'irruption du Foehn, ce vent du sud annonciateur du printemps, dont le souffle chaud mène l'âme de Jean-Christophe à sa résurrection » ; la « tempête résurrectrice » conduit finalement à la restauration de l'ordre avec, à la fin de l'œuvre, la présence éclatante d'une fugue.

La séquence commence avec le martèlement régulier d'un tambour ; au fur et à mesure, la texture musicale s'épaissit par des imitations du motif suivant :



Exemple 11 : *Victoire de la vie*, 5 mes. après [16]

Le discours, de plus en plus fragmenté, aboutit, au bout d'un crescendo soutenu, à l'énoncé lumineux et retentissant d'un choral à l'unisson : c'est le retour du thème de générique, juste après le commentaire « L'instruction est terminée ; l'heure est venue de gagner le front ».

¹⁷ Ce mouvement général du désordre à l'ordre illustrant le passage de l'obscurité (souvent associée à l'errance, à la mort) à la lumière a également inspiré, entre autres, Liszt (*Faust Symphonie*), Richard Strauss (*Mort et transfiguration*) ou encore Ravel (*L'enfant et les sortilèges*).

Du point de vue du langage musical, cette partie est sans doute la plus descriptive de l'ensemble : emploi du tambour militaire, recours à des éléments évoquant l'Espagne (*acciaccature* à [16] au quatuor à cordes, utilisation du mode de *mi* – proche du mode andalou – dans le motif principal : voir exemple 11), rythme correspondant à celui d'une marche (*tempo di marcia*). On remarquera toutefois que, même en adoptant un parti pris réaliste, Koechlin n'hésite pas à jouer avec les codes du cinéma : au moment où l'on voit à l'image des tambours, ceux-ci sont justement absents de la trame musicale, alors qu'ils étaient présents dans la musique au début de la séquence ; le compositeur privilégie ainsi l'impression de « musique de fosse » à celle de la « musique d'écran¹⁸ ».



Victoire de la vie, Séquence 5, 12'29

La sixième séquence repose tout entière sur la prolifération d'une variante du motif y :

Assez animé

Vlc. 

pp (pizz)

Exemple 12 : *Victoire de la vie*, Séquence 6, mes. 1

Ce motif avait été énoncé pour la première fois sur une affiche représentant des soldats, au début de la partie B de la seconde séquence ; il est donc tout à fait pertinent de le retrouver ici, alors que les combats font rage. Ce procédé, qui rappelle celui du leitmotiv wagnérien, montre la préoccupation de Koechlin de confier à la musique une fonction signifiante¹⁹.

Le rythme haletant donné par le motif y, joué de manière obstinée au piano et aux cordes graves et doublé de manière ponctuelle par le reste de l'orchestre, accompagne de manière efficace la marche des soldats vers le front. Le discours aboutit logiquement à une allusion au thème de générique (1 mes. avant [28]) : les soldats sont désormais sur la ligne de front. La musique se tait alors ([28]) pour laisser la parole aux bombardements. Charles Koechlin avait initialement prévu une musique intitulée « Combats » tout en se montrant préoccupé par l'ambiance sonore, comme le prouve sa question figurant sur le manuscrit :

¹⁸ Nous reprenons ici le vocabulaire de Michel Chion : dans le cas de la « musique de fosse », la musique « accompagne l'image depuis une position off, en dehors du lieu et du temps de l'action », tandis que, dans le cas de la « musique d'écran », la musique « émane d'une source située directement ou indirectement dans le lieu et le temps de l'action, même si cette source est une radio ou un instrumentiste hors-champ ». Michel CHION, *L'audio-vision, Son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990, p. 71.

¹⁹ Sur la fonction du leitmotiv au cinéma, voir James Buhler, Scott D. Paulin et Justin London, « Leitmotiv : New Debates and Questions », *Music and Cinema*, James Buhler, Caryl Flinn & David Neumeyer (éd.), Hanover, Wesleyan University, 2000, p. 31-96.

« Qu’y aura-t-il comme bruits ?²⁰ ». L’idée d’une interruption musicale à cet endroit, décision tant technique (cohabitation des pistes sonores) que symbolique (la musique ne doit pas être associée à la guerre) vient de Henri Cartier : « Nous ne mettrons pas de musique sur la partie guerre ; la musique s’arrêterait net sur les canons tirant et ne reprendrait qu’aux ambulances sur la route et l’arrivée du train de la petite gare²¹. »

Du point de vue de l’orchestration, Koechlin s’est servi du piano pour continuer dans le grave la ligne du violoncelle (voir, par exemple, au chiffre 24). Il s’est d’ailleurs expliqué sur le rôle stratégique du piano dans le cas d’une œuvre enregistrée en parlant spécifiquement de ce passage de *Victoire la vie* dans son *Traité de l’orchestration* : « L’œuvre étant destinée à être enregistrée, le piano se fondait suffisamment au reste de l’orchestre (particulièrement aux Bois dans le *f*) parce que, passant par le "micro", les sons perdent *un peu* de leur caractère propre. D’ailleurs le piano était fort utile pour continuer dans le grave la ligne des noires du violoncelle²². »

On retrouve le procédé de prolifération dans la séquence 8bis qui commence par la construction d’un ostinato aux violons et à l’alto par ajout de strates successives ; l’aspect progressif de cette figure sonore accompagne de manière très convaincante les premiers pas hésitants des blessés amputés. L’ostinato est abandonné lorsque l’on voit le blessé parvenir à remarcher. À partir du chiffre 46, l’ostinato engendre le motif mélodique suivant :



Exemple 20 : *Victoire de la vie*, Séquence 8, [46]

Le nouveau motif prolifère ensuite dans toute la trame orchestrale (imitations en relais de timbres) avant de parvenir à une ébauche du thème de générique au basson :



Exemple 21 : *Victoire de la vie*, Séquence 8, 3 mes. après [46]

Le retour du thème de générique correspond à l’évocation des soldats restés au combat : « Bien qu’ils en soient éloignés, ils ne cessent de penser aux compagnons qu’ils ont laissés sur le front » (commentaire à 33’06’’).

En guise de finale

Les pages qui ouvrent la treizième séquence offrent un contraste saisissant avec tout ce qui a précédé : nous sommes ici dans un esprit qui peut rappeler celui des *Quatuors* de Bartok, avec l’utilisation d’ostinatos et la présence d’une puissante énergie rythmique. Cette partie, qui nous mène jusqu’au chiffre 60, repose sur un trille obstiné en doubles croches joué en relais aux violons et à l’alto. La flûte et la clarinette, rejointes au bout de quelques mesures par le piano puis par le hautbois et le basson, se partagent de courts motifs rythmiques parcourant l’étendue de leurs registres de manière très rapide. L’extrême ductilité de cette

²⁰ [MS 16170] p. 15.

²¹ Lettre non datée (indication « lundi ») de Henri Cartier à Charles Koechlin.

²² Charles KOEHLIN, *Traité de l’orchestration*, Paris, Editions Max Eschig, 1939, vol. n° 4, p. 259.

musique, légère et rythmée, fait penser à certains passages des *Bandar-Log*. Le discours musical est ici tout à fait adapté à son propos, l'ostinato musical décrivant avec justesse l'aspect mécanique des appareils de mécanothérapie (la vignette ci-dessous présente un appareil à manivelle pour aider les doigts à retrouver une motricité).



Victoire de la vie, Séquence 13, 43'06

La seconde partie de la séquence 13 (à partir du chiffre [60]) revient à un style plus grave en retrouvant progressivement le profil du thème de générique. À l'exception de la première mesure, les instruments jouent tout le temps en homorythmie, ce qui accentue les ressemblances avec la première séquence.

Ces mesures amènent logiquement le discours à son ultime étape, séquence 14, consistant en une reprise allongée du thème de générique (douzième mesure après [61]).

Séquences supprimées

Les dixième et onzième séquences ont été entièrement supprimées. Elles comptaient plusieurs courtes pièces dont trois danses : *Danse des paysans*, *Danse des petits réfugiés* et *Danse des petites filles*. Nous reproduisons ici la dernière de ces danses (dont il n'existe qu'une version manuscrite non orchestrée), qui associe la pureté de l'enfance à un idiome modal :



Exemple 25 : *Victoire de la vie*, Séquence 11

Une œuvre exigeante, sans compromission

En composant une musique de film, Charles Koechlin ne s'est pas compromis en se laissant aller à une facilité qui lui faisait horreur :

On a créé le film-opérette ; on a introduit dans la comédie, pour égayer le public, de petites chansons (de valeur diverse, mais le plus souvent bien ordinaires) ; par le choix des œuvres, implicitement l'on a décrété que la musique de cinéma (hormis de rares exceptions) ne doit point sortir d'une facilité banale et d'une insignifiance parfois voulue, dans tous les cas acceptée par le compositeur (lorsqu'elle ne lui est pas instinctive) – et, par-dessus le marché, comme si cela ne suffisait pas à défigurer cette pauvre Déesse que je voudrais, dans ce domaine, aussi « adorable » que les *Stars* elles-mêmes, on oblige les musiciens à bâcler leurs partitions, leur accordant tout juste autant de jours qu'il en fallait à Mozart pour écrire un chef-d'œuvre : mais Mozart est mort et « tant qu'il sera mort », personne (pas même, avec sa prodigieuse facilité, Darius Milhaud) ne renouvellera le miracle des trois grandes symphonies achevées en quelques semaines²³.

Si l'œuvre a finalement été rapidement composée (du 24 janvier au 4 février 1938, soit onze jours), et encore plus rapidement orchestrée (du 4 au 13 février, soit neuf jours pour 171 pages)²⁴, elle ne sacrifie en rien aux hautes aspirations de son compositeur.

On a déjà signalé plus haut l'extrême sinuosité des mélodies de Koechlin, difficilement chantables. À l'exception peut-être du thème de générique, on ne trouve pas, dans la partition de *Victoire de la vie*, des airs que le spectateur pourrait aisément siffloter. En cela, Koechlin reste fidèle à ses principes et l'on a pu souligner, à plusieurs reprises, la parenté de certaines lignes mélodiques avec celles d'autres œuvres composées parallèlement comme *Le Buisson ardent* ou *La loi de la jungle*.

L'orchestration, elle non plus, ne cherche pas particulièrement à flatter l'oreille. Bien au contraire, elle exacerbe les tensions présentes dans le discours. Ainsi Koechlin n'hésite pas à utiliser les instruments dans des registres qui ne sont pas le leur. C'est le cas, comme nous l'avons vu, de l'alto qui monte jusqu'à *si4* (séquence 2 bis, 5 mes après [57]) ; on peut également donner en exemple le hautbois qui termine sa phrase sur un *mi5* (dernière mesure de la séquence 12). Toujours d'un point de vue orchestral, il est important de noter que Koechlin avait pleinement conscience d'écrire une partition destinée à être enregistrée (voir exemple 19) : une étude consacrée à l'influence du *media* sur l'écriture (médiologie) révélerait certainement d'autres procédés instrumentaux spécifiques.

La partition se révèle être un véritable laboratoire dans lequel Charles Koechlin expérimente des textures instrumentales inédites. Dans la huitième séquence, le compositeur semble avoir été tout particulièrement satisfait du résultat sonore puisqu'il n'hésite pas à en relever deux passages dans son *Traité de l'orchestration*. Il cite tout d'abord les premières mesures de la séquence en louant la douceur²⁵ (exemple 19) :

Avec un *Quatuor de solistes, en sourdine*, le passage suivant sonnait extrêmement doux, mais fort bien perceptible dans la Salle Gaveau (qui est de dimensions moyennes) :

Exemple 19 : *Traité de l'orchestration*, vol. n° 1, p. 292

²³ KOECHLIN, « Réflexions d'un musicien », p. 6, reproduit dans *Koechlin, Ecrits vol. 2, Musique et société*, Michel Duchesneau (éd.), Paris, Editions Mardaga, coll. « Musique-musicologie », 2009, p. 240.

²⁴ Elle est ensuite enregistrée le 16 février à Saint-Cloud sous la direction de Roger Désormière.

²⁵ KOECHLIN, *Traité de l'orchestration*, vol. n° 1, p. 292.

Il donne également en exemple les mes. 94-98 pour leur réalisation d'un *f* avec un petit ensemble²⁶ (ces mesures correspondent à 4 mes. après [43]).

En ce qui concerne le rythme, la partition est, pour Koechlin, l'occasion de recourir à des ostinatos. On en trouve à deux reprises, aux séquences 8 et 13.

Enfin, *Victoire de la vie* ne fait aucune concession en termes de recherches harmoniques. Tout au long de la partition, Koechlin a recours aussi bien à la modalité qu'à la polymodalité, comme le montrent les quelques exemples suivants.

Pentatonisme :



Exemple 26 : *Victoire de la vie*, Séquence 8, 4 mes. après [38]

Mode *mi* sur *ré* :



Exemple 27 : *Victoire de la vie*, Séquence 4, réduction, [15]

Avec cet exemple (exemple 27), Koechlin, qui connaissait très bien les ressources de la modalité²⁷, a certainement voulu donner un réalisme supplémentaire à son évocation du monde paysan.

Mode de *sol* sur *mi* :



Exemple 28 : *Victoire de la vie*, Séquence 12, 16 mes. après [57]

Koechlin joue également sur les ambiguïtés modales :

- entre mode de *la* sur *mi* et mode de *mi* sur *mi* :



Exemple 29 : *Victoire de la vie*, Séquence 8, réduction, 7 mes. après [37]

²⁶ Même référence. Koechlin fait le commentaire suivant : « Pour le *f*, on a utilisé les Bois avec Cor et Trp., *au-dessus* des notes du Quatuor qui joue dans le grave. De la sorte, la sonorité des Cordes est *très pleine* et celle des Bois, puissante : fl. et cl. à l'unisson équilibrent la trompette ; le hautbois à l'unisson du cor est plus sonore et plus pénétrant que n'eût été la clarinette : encore un croisement qu'il ne faut pas craindre. »

²⁷ Voir Philippe CATHE, « Charles KŒCHLIN, Sicilienne de la Deuxième Sonatine pour piano, opus 59, n° 2 : vecteurs [harmoniques] et modalité harmonique », *Musurgia* X/3-4, 2003, p. 77-90.

- entre mode de *la* sur *fa*# et mode de *ré* sur *fa*# :

Très calme, très lié



Exemple 30 : *Victoire de la vie*, Séquence 12, 13 mes. après [53]

Enfin, on trouve des passages polymodaux, avec, par exemple, la superposition d'un mode de *ré* sur *fa*# avec une harmonie de *do* majeur (voir également 2 mes. avant [54]) :

Exemple 31 : *Victoire de la vie*, Séquence 12, 5 mes. après [56]

Ainsi *Victoire de la vie* s'inscrit naturellement dans le développement musical de son compositeur ; Koechlin continue l'exploration de son univers musical, mais ne cherche pas à créer un langage spécifique au cinéma. En cela, son attitude s'oppose à celle de Honegger, pour lequel l'art musical doit d'abord servir l'image : « Le montage sonore cinématographique est fondé sur un principe entièrement différent de la composition musicale. Celle-ci appartient à la continuité, exige un développement logique. Le montage cinématographique appartient aux contrastes et aux oppositions... Il faut, dans le film sonore, que la musique et les bruits qui n'en sont qu'un élément, viennent s'appliquer à l'image pour la renforcer, la compléter, lui donner tout son sens²⁸. »

Fiction et documentaire

Quand Koechlin parle de sa musique de film pour *Victoire de la vie* dans ses différents écrits, il ne précise pas qu'il s'agit d'une musique pour un film *documentaire*, non un film *de fiction* s'appuyant sur une intrigue. Cette distinction est pourtant fondamentale, comme l'exprime Darius Milhaud, pour lequel les deux genres doivent être différenciés :

Mon opinion est que le musicien devrait tendre à exprimer des états d'esprit ou des sentiments les plus intimes et être plus indépendant de ce qui se déroule à l'écran. Il peut créer une atmosphère appropriée à l'action mais en même temps éviter de suivre trop strictement des détails. Ainsi le domaine de l'expression sera plus intense et l'élément musical aura la place qu'il mérite. Malheureusement, ce que je viens de vous dire n'est pas une réalité mais un espoir que cela se réalise un jour. Cependant, les films documentaires font exception et la

²⁸ Arthur HONEGGER, « Du cinéma sonore à la musique réelle », *Plans*, janvier 1931, cité dans Harry HALBREICH, *Arthur Honegger, un musicien dans la cité des hommes*, Paris, Fayard / SACEM, 1992, p. 638.

musique peut les illustrer librement alors que dans les autres films elle est comprimée et limitée à quelques mètres de film à la fois²⁹.

Après avoir ensuite évoqué toutes les contraintes auxquelles le compositeur de musique de film doit se plier, Milhaud revient sur cette idée de la singularité musicale du documentaire : « En dehors de ces constantes épreuves excellentes pour l'humilité³⁰ du compositeur du compositeur, nous avons certaines compensations. Ce sont certains films d'avant-garde et surtout les documentaires pour lesquels on peut écrire de véritables petites partitions. »³¹

Car le documentaire permet justement à la musique de « rester digne » : au-delà d'un commentaire de l'image, la bande son doit surtout chercher à amplifier des situations de manière à ce qu'elles « résonnent » dans l'esprit du spectateur. Il est par ailleurs tout à fait révélateur que Henri Cartier-Bresson, à la demande de Koechlin, ait accepté – alors que le film était déjà monté – de subordonner certaines séquences à la musique³² : c'est justement que le genre même du documentaire permet ce type de manipulations, inconcevables dans le cadre d'un film de fiction. Koechlin a donc trouvé là une tâche qui correspondait précisément à ses vœux : que la musique de film puisse atteindre une réelle profondeur et conserver une logique dictée par des lois entièrement musicales. Ajoutons, à ce propos, que la construction formelle « en séquences » imposée par le film correspond à une inclination naturelle chez Koechlin qui a souvent recours à ce type de forme dans ses compositions (*Le Buisson ardent*).

Que l'idéal d'un Koechlin ait été difficilement compatible avec la musique d'un film d'action, il suffit, pour s'en convaincre, de se rappeler que la musique *L'Andalouse dans Barcelone* écrite pour le film *Croisières de l'Escadre* fut purement et simplement supprimée du montage final³³. Il est heureux que le film de Cartier-Bresson ait donné à Koechlin l'occasion de mettre en pratique ses principes ; avec cette œuvre, il a su rester fidèle à sa plus grande quête, celle de la beauté, tout en refusant de se conformer à la tradition de la musique de films qu'il jugeait « banale et insignifiante³⁴ » : « Il suffit, en somme, de ne pas rester dans le sillon habituel, et surtout d'avoir confiance. Je ne dirais pas qu'il faille à tout prix du nouveau ; il ne faut que de la beauté. Mais si cette beauté ne peut s'obtenir, avec certains

²⁹ Darius MILHAUD, « La Musique et le Cinéma », *Notes sur la musique, essais et chroniques*, Textes réunis et présentés par Jeremy DRAKE, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1982, p. 162. Texte original : 1941.

³⁰ Cette notion d'humilité du compositeur est aussi exprimée par Jacques Ibert, dans un texte paru dans *La Revue Musicale* où figure également un article de Koechlin : « Le cinéma, en fait, a été surtout, pour le compositeur, l'occasion de recevoir une magnifique leçon d'humilité. Il a appris à juger de la rapidité de ses réflexes, de la sûreté de son coup d'œil, de la solidité de son métier. Il a su qu'il ne disposait que d'un temps-limite pour écrire sa partition, que son discours devait être bref mais contenir l'essentiel. Il s'est aperçu qu'il devait traiter le sujet imposé et non celui qu'il aurait aimé qu'on lui proposât. Discipline excellente, mais qui laisse trop peu d'initiative au musicien, et l'empêche de s'attacher à la recherche de la *forme* sans laquelle toute œuvre ne peut être viable. Les compositeurs ont souvent protesté contre ces procédés et ces méthodes de travail. C'est qu'ils s'imaginent volontiers qu'une œuvre cinématographique doit nécessairement être entourée du même recueillement, des mêmes soins désintéressés qu'ils apportent à l'élaboration d'un ouvrage musical. » Jacques IBERT, « Doléances et suggestions », *La Revue Musicale, Numéro spécial : Le film sonore, le film et la musique en 1935*, Décembre 1934, p. 33.

³¹ MILHAUD, « La Musique et le Cinéma », p. 166.

³² Dans une lettre qu'Henri Cartier-Bresson adresse à Koechlin, on peut lire : « Voici ce minutage [minutage que lui avait demandé Koechlin], j'ai indiqué tous les plans et j'ai coupé pour les minutages aux endroits que vous m'avez demandés ! ». Lettre non datée, écrite un vendredi (entre la mi-janvier et la mi-février de l'année 1938).

³³ Le compositeur, qui n'avait pas été informé du rejet de sa musique, s'en aperçut en découvrant le film au Cinéma Omnia le 12 juin 1934. L'essentiel de la musique de ce film a été composé par Jean Boher.

³⁴ KOEHLIN, « Réflexions d'un musicien », p. 5, reproduit dans *Koechlin, Ecrits vol. 2, Musique et société*, Michel Duchesneau (éd.), Paris, Editions Mardaga, coll. « Musique-musicologie », 2009, p. 240 : « Par le choix des œuvres, implicitement l'on a décrété que la musique de cinéma (hormis de rares exceptions) ne doit point sortir d'une facilité banale et d'une insignifiance parfois voulue, dans tous les cas, acceptée par le compositeur. »

sujets, qu'en abandonnant une tradition caduque et créant un art d'une autre sorte, alors on ne doit pas hésiter³⁵. » Jusque dans le domaine du cinéma, Koechlin aura poursuivi sa quête d'absolu en sachant préserver son indépendance.

³⁵ Même référence, p. 17, reproduit dans *Koechlin, Ecrits vol. 2, Musique et société*, Michel Duchesneau (éd.), Paris, Editions Mardaga, coll. « Musique-musicologie », 2009, p. 248-249.