

Charles Koechlin et l'amour des stars. L'acteur et son jeu comme moteur expressif d'une musique de cinéma idéale

Charles Koechlin and the Love of Stars: Acting as the Expressive Driving Force of an Ideal Film Music

Michel Duchesneau

Volume 25, Number 1, Fall 2014

L'acteur entre les arts et les médias

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1030231ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1030231ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duchesneau, M. (2014). Charles Koechlin et l'amour des stars. L'acteur et son jeu comme moteur expressif d'une musique de cinéma idéale. *Cinémas*, 25(1), 85–107. <https://doi.org/10.7202/1030231ar>

Article abstract

In the 1930s, the composer Charles Koechlin (1867-1950) developed a passion for sound film. In addition to his articles on the topic, he left personal notes on and projects for film scripts and music, going so far as to conceive film scripts for music that did not exist and music for images that did not exist—but which, in his imagination, were both compatible and of the highest artistic quality. This passion was accompanied by a passion for movie stars and in particular for the actress Lilian Harvey (1906-1968). Koechlin sublimated this love in music and composed more than a hundred pieces, gathered together in two *Albums de Lilian* and in *Le portrait de Daisy Hamilton*. This article undertakes an analysis of the three cinematic elements—movement, line and expression—that Koechlin endeavoured to transpose into music in his “sketches for an imaginary film” and shows that beyond the aesthetic principles behind his work, the composer found in the sound image a material with dynamic, plastic and sensual qualities which no other form of inspiration had been able to provide him with hitherto.

Charles Koechlin et l'amour des stars. L'acteur et son jeu comme moteur expressif d'une musique de cinéma idéale

Michel Duchesneau

RÉSUMÉ

Dans les années 1930, le compositeur Charles Koechlin (1867-1950) se découvre une passion pour le cinéma parlant ; outre ses articles sur le sujet, il a laissé des notes personnelles et des projets de scénarios et de musiques de film, allant jusqu'à concevoir des scénarios cinématographiques pour une musique qui n'existe pas et une musique pour des images qui n'existent pas — mais qui, dans son imaginaire, sont à la fois compatibles et de la plus haute tenue artistique. À cette passion s'ajoute celle qu'il éprouve pour les stars du cinéma et plus particulièrement pour l'actrice Lilian Harvey (1906-1968) ; Koechlin sublimera cet amour en musique et composera plus d'une centaine de pièces réunies dans les deux *Albums de Lilian* et dans *Le portrait de Daisy Hamilton*. Cet article tente une analyse des trois éléments cinématographiques — mouvement, ligne et expression — que Koechlin s'attache à transposer en musique dans ses « sketches pour un film imaginaire », et montre qu'au-delà des principes esthétiques qui l'animent, le compositeur trouve dans l'image sonore un matériau d'un dynamisme, d'une plasticité et d'une sensualité qu'aucune autre forme d'inspiration n'avait pu lui donner jusque-là.

Dans cet article, nous nous intéresserons à un cas d'exception, celui du compositeur français Charles Koechlin (1867-1950) qui, à travers son admiration, voire son amour, pour une vedette du cinéma des années 1930, Lilian Harvey, développe une pensée originale à propos de la relation entre la musique et l'image au cinéma.

L'étude du jeu et de l'expression de l'actrice, combinée à une réflexion sur le rapport technique entre la musique et l'image,

amène le musicien à concevoir les principes esthétiques qui doivent régir une œuvre cinématographique réussie. Après avoir évoqué la carrière du musicien et celle de l'actrice, nous explorerons cette singulière relation « artistique », qui débouche sur une conception idéalisée d'une œuvre où la musique est définie en partie selon des paramètres visuels et l'image selon des paramètres musicaux.

Le compositeur

Le compositeur Charles Koechlin a mené une carrière remarquable de compositeur, de pédagogue et de penseur de la musique¹ qui fait de lui l'une des figures marquantes de la musique française du XX^e siècle. Issu d'une riche famille de la bourgeoisie protestante alsacienne, Koechlin apprend le piano très jeune et s'intéresse à la musique au point de devenir un auditeur assidu des différentes séries de concerts donnés à Paris et de s'essayer à la composition. Polytechnicien et destiné à une carrière d'ingénieur, d'astronome ou de marin, le jeune Koechlin opte plutôt pour celle de compositeur.

Élève au Conservatoire de Paris, il fréquente la classe de Jules Massenet, d'André Gédalge et de Louis Bourgault-Ducoudray, puis celle de Gabriel Fauré à partir de 1896. Les dons particuliers et les connaissances techniques de Koechlin poussent Fauré à lui confier entre 1899 et 1903 l'enseignement du contrepoint aux autres élèves, parmi lesquels se trouvent Maurice Ravel, Roger Ducasse et Florent Schmitt.

Avec ses camarades du Conservatoire, Koechlin participe au mouvement d'avant-garde de l'époque. En 1910, il fait partie des « conspirateurs » qui créent la Société musicale indépendante en réaction au sectarisme de la Société nationale de musique (Duchesneau 1997, p. 66). Malgré cette affiliation et tous ses efforts pour faire jouer sa musique, Koechlin reste en dehors des principaux circuits de diffusion de la musique à l'époque, situation qui s'explique en partie par son indépendance d'esprit vis-à-vis des institutions. De plus, ses prises de position favorables aux musiciens avant-gardistes, tant français qu'étrangers², et ses sympathies pour une pensée politique de gauche, qui feront de lui un compagnon de route du Parti communiste dans les années 1930³, l'opposent à plus d'un compositeur influent au sein des

institutions musicales françaises de l'époque. Quoi qu'il en soit, la participation de Koechlin au développement de la musique en France au cours de la première moitié du XX^e siècle est liée autant à ses activités de théoricien et de défenseur des courants d'avant-garde qu'à l'intérêt et à la singularité de son œuvre musicale. Cette œuvre se distingue par la variété de ses sources d'inspiration (poésie, roman, photographie, cinéma et même publicité), par son écriture, qui fait appel à une grande diversité de systèmes (tonalité élargie, modalité, polytonalité, atonalité), par une recherche subtile des timbres instrumentaux et un talent mélodique inépuisable, ainsi que par un attrait pour les formes symphoniques illustratives, qui conduit le compositeur à écrire une série de poèmes symphoniques monumentaux, dont certains font toujours partie du répertoire des plus grands orchestres symphoniques⁴.

La guerre de 1914-1918 fragilise considérablement la situation financière de la famille Koechlin, obligeant ainsi le compositeur à trouver, pour subvenir aux besoins des siens, d'autres moyens que l'édition et l'exécution de sa musique, qui ne constituent qu'une faible source de revenus.

Koechlin, qui écrivait pour *La Chronique des arts et de la curiosité* (supplément à *La Gazette des beaux-arts*) depuis 1909, entame alors des activités d'enseignement et de rédaction beaucoup plus substantielles. La réalisation dans les années 1920 et 1930 d'une série de travaux théoriques importants, comme le *Traité d'harmonie* (1927-1930) et le *Traité de l'orchestration* (1935-1941), confirme sa réputation en tant que théoricien de la musique. Cette autorité lui permet désormais d'écrire très régulièrement dans la presse musicale. On dénombre plus d'une centaine d'articles qui parurent autant dans des revues musicales, comme *Le Ménestrel*, *Le Monde musical* ou *La Revue musicale*, que dans des revues littéraires comme *Europe* ou des quotidiens comme *L'Humanité*⁵. Les archives du compositeur renferment ainsi des dizaines d'articles de revues et de journaux, de conférences, d'émissions de radio, de notes de programme et de scénarios de film, sans compter des esquisses d'écrits divers, dont des nouvelles romancées. Ses activités musicographiques ne l'empêchent cependant pas d'être un compositeur prolifique. Son catalogue compte plus de 220 numéros d'opus. Mais cette

œuvre a longtemps vécu à l'ombre de ses travaux théoriques et de ses écrits, et ce n'est que depuis une vingtaine d'années qu'on s'intéresse à nouveau à ses partitions.

Le compocinémiste

À travers son intense activité musicale, le compositeur s'intéresse au cinéma, lequel occupera une place singulière dans sa vie créatrice. Koechlin (1934a) n'est pas emballé par le cinéma muet, qu'il considère comme un «art inférieur» et dont il critique avec vigueur la «niaiserie populaire» et la nature primitive, «ne faisant point appel à l'intelligence, mais au flirt». Il faut attendre les années 1930 pour qu'il se découvre une passion pour le cinéma parlant⁶. À l'évidence, l'arrivée de la parole — mais surtout de la musique — à l'écran va susciter chez lui un très vif intérêt. Il ne sera pas un simple amateur, car la question de la musique de cinéma deviendra rapidement une véritable préoccupation chez lui. Outre ses articles, il a laissé de nombreuses notes personnelles et des projets de scénarios et de musiques de film. Ces documents nous permettent de comprendre l'importance du cinéma pour le musicien. Il y trouve, en effet, la possibilité d'une diffusion à grande échelle de la musique savante et, par conséquent, le moyen d'établir une nouvelle relation entre le compositeur et la vie culturelle de son époque. À ce titre, il ne sera pas le seul à percevoir dans le cinéma un puissant allié pour la création musicale. D'autres compositeurs français, comme Arthur Honegger et Darius Milhaud, ont défendu un temps cette idée. Mais sa critique de la musique de cinéma, qu'il juge très souvent médiocre, témoigne aussi de sa conception peut-être idéaliste, mais à tout le moins novatrice, d'une musique qui offrirait, par son alliance avec l'image, une nouvelle expérience esthétique. Dans cette optique, Koechlin ne se limite pas à concevoir de façon abstraite une musique pour l'écran. Il traduira musicalement cette expérience esthétique par une série d'œuvres dont la singularité est exceptionnelle, car il n'aura pratiquement jamais l'occasion de faire réellement de la musique de film, contrairement à ses contemporains Honegger, Maurice Jaubert, Georges Auric ou Marcel Delannoy. Il composa bien de la musique pour un film intitulé *Croisières avec l'escadre* (Pathé-Natan, 1934), mais la pièce symphonique qui

était destinée à accompagner une séquence du film, « L'Andalouse à Barcelone », n'a probablement pas plu au réalisateur, car elle a été supprimée lors du montage (Rossi 2010a, p. 109). Le compositeur découvrit cette disparition en voyant le film pour la première fois ! Par conséquent, une seule de ses partitions servit véritablement à l'écran, celle qu'il écrivit pour le film documentaire d'Henri Cartier-Bresson *Victoire de la vie* (1938)⁷.

Dans les années 1930, Koechlin aurait bien aimé composer pour le cinéma. En un sens, il le fera, mais par l'entremise de partitions comme celles dont est constitué l'imposant recueil de 89 pièces intitulé *Le portrait de Daisy Hamilton*, op. 140⁸, musiques pour des scènes cinématographiques qui, pour la plupart, n'auront existé que dans sa propre imagination. Cela ne l'empêchera pas de ferrailer avec vigueur contre le diktat des producteurs de cinéma. Selon lui, le cinéma représente un médium nouveau susceptible d'offrir à la musique savante les moyens d'une diffusion à grande échelle. C'est pourquoi Koechlin (1934b, p. 233) milite pour une musique de cinéma « indépendante » du joug des « cinémistes » qui ne témoignent guère d'intérêt pour la musique. Il sera aussi très critique à l'égard de la musique de film, qu'il considère souvent comme inadéquate, notamment parce qu'elle serait trop superficielle. Tout cela serait bien ordinaire si l'on ne s'arrêtait qu'à ces deux idées — considérant qu'elles sont communes à de nombreux musiciens de l'époque. Mais là où réside la différence — celle qui nous intéresse —, c'est que contrairement à la plupart de ses contemporains, indépendamment des circuits officiels du cinéma, il va concevoir cette musique de film idéale. En fait, Koechlin est un rêveur⁹ pour qui l'image cinématographique sera une source d'inspiration qu'aucune autre forme d'art ou d'expérience sensible ne pourra lui procurer. Il écrit ainsi des musiques à partir des impressions laissées par l'écran. Mais, plus intéressant encore, il imagine « théoriquement » ce que devrait être une véritable et « bonne » musique de cinéma — sur le plan tant de la forme que de la fonction. Il ne s'arrête pas là, car il compose des pièces musicales destinées à remplacer les musiques qu'il n'aime pas ou à prendre place dans des films qu'il souhaiterait tourner ! Koechlin ira donc jusqu'à concevoir des scénarios cinématographiques¹⁰,

dont un pour une musique qui n'existe pas — « Le portrait de Daisy Hamilton » dont nous reparlerons plus loin — et des musiques pour des images qui n'existent pas. Notons que ce scénario n'a rien à voir avec le recueil *Homonyme* (op. 140). Or, dans son imaginaire, ces images sont non seulement compatibles, mais aussi — et c'est ce qui est incontournable pour lui — de la plus haute tenue artistique. À cela s'ajoute une deuxième donnée essentielle, qui explique en partie la première, à savoir son amour inconditionnel pour les stars du cinéma. L'arrivée du cinéma parlant, qui donne naissance à un très grand nombre de *musicals* cinématographiques, ouvre de nouvelles perspectives expressives par la fusion de trois modes d'expression : dramatique, vocal et chorégraphique (Viviani 1995, p. 91). Le genre pousse vers l'écran des acteurs qui possèdent des capacités artistiques multiples (jeu dramatique, chant, danse, acrobatie) et qui deviendront pour la plupart des stars du cinéma. Si pour lui la musique doit tenir une place importante dans ces œuvres cinématographiques, Koechlin est aussi conscient de la force expressive du jeu des acteurs (physique et physionomique), dont certaines particularités, notamment en ce qui a trait à l'unité expressive¹¹, sont de véritables points de jonction entre musique et image.

En 1933, il composera *The Seven Stars' Symphony*, op. 132, dont chaque mouvement est dédié à un acteur : Douglas Fairbanks, Lilian Harvey, Greta Garbo, Clara Bow, Marlene Dietrich, Emil Jannings et Charlie Chaplin. S'il admire Greta Garbo ou Marlene Dietrich, Koechlin sera tout spécialement séduit par Lilian Harvey. C'est cet amour des stars (de la star... Lilian Harvey) qui l'animera lorsqu'il s'agira de réfléchir sur la musique au cinéma¹². Ce n'est pas banal et c'est ce sur quoi nous nous pencherons après avoir présenté la muse du compositeur.

Lilian Harvey — la star koechlinienne

Lilian Harvey (1906-1968) est née en Angleterre, mais c'est en Allemagne qu'elle fut formée, en fréquentant, entre autres, l'école du Berliner Städtische Oper. Elle entame sa carrière d'actrice d'abord au théâtre, puis au cinéma à partir de 1925. Polyvalente, elle joue, danse et chante avec aisance. Elle tourne dans une quinzaine de films muets, puis s'adapte remarquablement bien

au cinéma parlant grâce à ses dons, puisqu'elle maîtrise trois langues (le français, l'anglais et l'allemand). C'est avec la comédie musicale *Die Drei von der Tankstelle* de Wilhelm Thiele que l'actrice devient célèbre en 1930. À l'occasion du tournage de la version française du film (*Le chemin du paradis*, réalisé par Max de Vaucorbeil), elle rencontre Henri Garat, avec qui elle formera pendant quelque temps un duo d'acteurs et de chanteurs admiré du public français. Ils tourneront ensemble *Le congrès s'amuse*¹³ (1931), *La fille et le garçon*¹⁴ (1931), *Princesse, à vos ordres!*¹⁵ (1931) et *Un rêve blond*¹⁶ (1932). Par la suite, Harvey décide de faire carrière aux États-Unis, mais elle n'y connaît pas le succès espéré et revient en Allemagne en 1935. Inquiétée par la Gestapo, elle sera forcée de quitter l'Allemagne en 1939, pour d'abord se réfugier en France, puis s'installer aux États-Unis jusqu'à la fin de la guerre. Pendant quelques années, elle chantera encore, mais sa gloire restera chose du passé et elle quittera le monde artistique au début des années 1950.

Célébrée pour sa beauté, admirée pour son aisance à l'écran, Lilian Harvey fera la une de nombreux journaux consacrés au cinéma de la fin des années 1920 et du début des années 1930. Les archives de Koechlin en témoignent, le compositeur ayant précieusement conservé des dizaines de coupures de presse consacrées à l'actrice, ainsi que la plupart des programmes des cinémas parisiens où il a vu les films dans lesquels elle a joué. C'est d'ailleurs d'après des photos découpées dans des revues qu'il compose le mouvement de la *Seven Stars Symphony* consacré à l'actrice, quelque part entre juillet et septembre 1933, car il ne la voit au cinéma pour la première fois qu'en décembre de cette année-là, dans le film muet *Quand tu voudras donner ton cœur* (*Wenn du einmal dein Herz verschenkst*, Johannes Guter, 1929). Il la revoit ensuite dans *La 40 CV du roi*¹⁷, le 30 juillet 1934, puis dans *Princesse, à vos ordres!*, le 7 août 1934. C'est alors le coup de foudre pour l'actrice, qui joue le rôle principal de la princesse Marie-Christine. À tel point qu'il retourne immédiatement voir le film et compose dans les jours qui suivent une valse-caprice (« Tout va bien », op. 139, n° 9) en l'honneur de Lilian Harvey (Orledge 1989, p. 160). Le film *Princesse, à vos ordres!*, mais plus encore la star vont devenir une obsession.

Il verra *Princesse, à vos ordres!* neuf fois en un an¹⁸ puis, dans l'ordre, les films *Le chemin du paradis*, *Moi et l'impératrice*¹⁹, *Suzanne, c'est moi!*²⁰, *La fille et le garçon*, *Calais-Douvres*²¹, *Un rêve blond*, *Quick*²² et *Rêve de Monte Carlo*²³, certains à plusieurs reprises. Entre juillet 1934 et juillet 1935, il n'écrit pas moins d'une quarantaine de pièces inspirées par Lilian Harvey²⁴.

Mais l'aventure musicale inspirée par l'actrice ne s'arrête pas là. Dans les archives du compositeur, on trouve une « Étude sur Lilian Harvey », un commentaire « En marge de *L'album de Lilian* », ainsi qu'un manuscrit de roman et un scénario de film, tous deux intitulés « Le portrait de Daisy Hamilton », Daisy faisant évidemment référence à Lilian Harvey. Sans compter qu'il écrit à trois reprises à l'actrice, qui ne lui répondra qu'une fois, lui envoyant une photo dédiée. Dans le scénario en vingt scènes du film « Le portrait de Daisy Hamilton », qui devait avoir une durée de 65 minutes, Koechlin se représente lui-même d'abord en la personne d'un jeune peintre aux idéaux calqués sur les siens qui séduit Daisy, puis sous ses propres traits, compositeur célèbre qui, revenant du Japon, s'arrête à Hollywood pour donner des conseils à Daisy. Celle-ci lui témoigne respect et affection, et lui demande de pouvoir écouter sa musique... fantasme de Koechlin, car Lilian Harvey n'en entendit jamais une note. Malgré la forte dose d'utopie qui entoure ses projets, Koechlin (1934b, p. 237) ne désespère pas qu'un jour les compositeurs puissent être aussi des « cinéastes » :

Rien n'empêche de supposer, d'espérer même qu'un compositeur créera son scénario (comme firent certains pour les textes de leurs drames lyriques), imaginant la musique en même temps que les scènes et le dialogue, calculant approximativement les durées, en sorte qu'il ne resterait qu'à prendre les vues et qu'à régler la mise en scène, avec, au besoin, des retouches à la partition musicale pour en obtenir l'exact synchronisme²⁵.

Le compositeur sublimera son amour pour la vedette de cinéma en une quantité impressionnante de musique. Après les œuvres composées en 1934 et en 1935, d'autres suivront, pour finir par constituer un total de plus d'une centaine de pièces réunies dans les deux recueils de *L'album de Lilian*, op. 139 (1934) et op. 149 (1935), et dans *Le portrait de Daisy Hamilton*,

op. 140 (1934-1938). Plusieurs de ces pièces ont été inspirées par des photographies de l'actrice, d'autres par des scènes de film, mais sans qu'il y ait de rapport très précis entre musique et image. C'est le cas du « Canon humoriste » du *Portrait de Daisy Hamilton* (op. 140, n° 54), conçu sur « le rythme de la chanson de Jenny Berger du film *La fille et le garçon* : "Je suis comm'ça" » (Koechlin 2007b, p. 27). Tout en conservant le rythme initial de fox-trot et le dessin des intervalles de la première mesure, Koechlin réalise une pièce musicale qui ressemble davantage à une variation sophistiquée basée sur un canon rigoureux qu'à une réécriture de la chanson pour l'écran.

D'autres pièces, comme la « Fugue sans protocole » de *L'album de Lilian* (op. 139, n° 2), que Koechlin a écrite après avoir vu *Princesse, à vos ordres!* et qui dure une minute, auraient pu accompagner l'une ou l'autre des scènes connues du film, comme celle où l'actrice lance une boutade à un ministre qui se présente à elle en pyjama. Mais il n'en est rien. L'organisation du matériau musical n'obéit qu'à l'expressivité de l'actrice, sans lien entre le mouvement de l'image et celui de la musique. Le commentaire en deux temps de Koechlin à propos de cette scène permet de comprendre la nature du transfert artistique du cinéma à la musique qui s'opère. D'une part, il s'agit de concevoir une musique concentrée sur la diversité expressive de la star. D'autre part, la musique doit pouvoir exprimer le contraste entre l'ordre d'une société hiérarchique et la jeunesse naïve, pleine d'« élan » et de « poésie », du personnage de Marie-Christine. Koechlin trouve la solution dynamique dans l'écriture d'une fugue. Il exploite à merveille le paradoxe de la forme fuguée, qui se caractérise à la fois par la rigueur de l'écriture qui, pour permettre au sujet de la fugue comme au contre-sujet de se superposer, doit respecter toute une série de règles, et par la liberté de la partie plus libre (le développement), où il est d'usage de fragmenter sujet et contre-sujet selon l'imagination du compositeur. Koechlin excelle dans l'exercice de la fugue, qui est une mise en pratique de l'idée de la cohérence musicale au service de la diversité expressive. Sa maîtrise de l'écriture fuguée lui permet d'y fusionner la tradition de la forme et de l'écriture avec la modernité d'une instrumentation dont la couleur ajoute

une dimension expressive qui dépasse le matériau mélodique. La variété des couleurs instrumentales sert alors de corollaire à la variété expressive de l'actrice à l'écran (Koechlin 1934a).

Bien qu'il soit difficile d'en retracer avec précision la genèse, d'autres pièces de ces recueils ont certainement été écrites pour remplacer les musiques que Koechlin trouvait médiocres à l'écran. Le témoignage du compositeur Darius Milhaud nous confirme que Koechlin se rendait au cinéma avec son chronomètre et son calepin pour noter le minutage des scènes dont il souhaitait refaire la musique²⁶, qui n'était pas selon lui à la hauteur des qualités artistiques de l'actrice. On imagine sans peine que les nombreux visionnements des films de Lilian Harvey ont servi, entre autres, à ces opérations de repérage. La passion de Koechlin pour l'actrice aura un impact considérable sur sa production musicale des années 1933-1936, car au-delà de sa fascination pour la beauté de l'actrice et son « sex-appeal », Koechlin cherche et trouve dans la star non seulement l'inspiration musicale, mais aussi la pensée esthétique qui accompagne sa démarche de compositeur. La qualité de la réflexion de Koechlin sur le rapport entre l'image et l'inspiration musicale s'explique, entre autres, par le fait que Koechlin était un photographe amateur averti. Il publia un recueil de photographies intitulé *Ports* et tirait lui-même ses photos sur plaque de verre. Trente mille d'entre elles ont été conservées. Par conséquent, il était très attentif aux qualités photographiques du cinéma. Dans ses analyses des films de Lilian Harvey, il fait plusieurs commentaires sur la photographie, comme celui-ci au sujet de *Suzanne, c'est moi* !:

Disons que photographiquement, ce film est l'un des plus réussis que je connaisse. Il y a là, surtout pour les portraits de Lilian, des modèles d'une douceur et d'une souplesse admirables. [...] j'admire l'habileté, le goût des opérateurs (prises de vues de Karl Hoffmann). Il y a notamment une image de la table de gala, chez le Duc, avec les bougies, la verrerie, la nappe, les serviettes et les menus, qui est dans l'harmonie des blancs et des gris une vraie perfection photographique (Koechlin 1934a).

Mais c'est dans un autre passage du même texte (« En marge de *L'album de Lilian* ») que Koechlin (1934a) révèle plus précisément les fondements de sa pensée à propos de l'expression au cinéma :

[...] je vois qu'il n'y a pas, chez Lilian, que charme physique (malgré l'harmonie des lignes), mais que son charme le plus fort est dans ce qui fait son expression : le regard surtout, et le parlé. Seulement, il y a ceci, en plus, que *l'ensemble de cette Lilian* est essentiellement cinéma, à cause du mouvement et des lignes ; il y a donc trois éléments qu'elle met en jeu, dans un harmonieux équilibre :

Mouvement : agilité, souplesse et grâce, légèreté, rapidité... les escaliers qu'elle gravit. Ses courses folles en pyjama, et ce diable au corps lorsqu'elle lutte avec les gens, rompt les barrières, enfonce les portes, saute dans le vide...

Lignes : c'est la souple élégance, c'est aussi la gracilité de son corps, solide néanmoins sur ces jambes de danseuse. C'est le dessin des épaules, c'est le profil aquilin, c'est la chevelure ondulée.

Expressions : mobilité, fidélité, vie intense de ces expressions. Comme elle est différente, en femme du monde, de Jou-Jou la petite « artiste » ou de la danseuse Suzanne !

Une mise à l'épreuve de ces trois éléments cinématographiques relevés par le compositeur, et qu'il transpose en musique dans les « sketches pour un film imaginaire », mérite d'être tentée.

Musique de film sans film : quand l'amour imagine

Parmi les pièces que Koechlin a écrites pour des scènes réelles dont il voulait refaire la musique, il faut citer le « Voyage chimérique » (*L'album de Lilian*, op. 149, n° 5), destiné à remplacer la musique d'une scène du film *Un rêve blond* où Jou-Jou (Lilian Harvey) rêve qu'elle traverse les États-Unis en train²⁷. C'est aussi le cas d'« Autour du bonhomme de neige », op. 140, n° 42, qui fait référence à une scène du film *Suzanne, c'est moi !*, où le personnage de Suzanne, à la fois acrobate et chanteuse dans un music-hall parisien, descend des estrades en hauteur vers la scène sur un fil d'acier à la manière d'un funambule. Le décor de scène représente une station de sports d'hiver où Suzanne, à peine le pied posé sur les planches, exécute une chorégraphie autour d'un bonhomme de neige, qui fond lorsqu'elle l'embrasse²⁸. La musique, du type de celle que Koechlin (1928) associe négativement au music-hall, enchaîne air de valse, fox-trot et mélodies aux tournures populaires. Subjugué par l'actrice qui, pour cette scène d'hiver, est paradoxalement vêtue de ce qui



Figure 1. Photographie de Lilian Harvey dédiée à Charles Koechlin (1936).

pourrait ressembler à un maillot de bain deux-pièces, Koechlin (1934a) écrit :

Il se dégage de la danseuse Suzanne, à la voir évoluer, svelte et souple, si joliment étroite et si jolie, près de son « repoussoir » le

gros bonhomme de neige en chantant avec une grâce malicieuse sa petite chanson populaire, il se dégage une volupté grisante et telle qu'on voudrait cette chose impossible : fixer les instants mobiles, trop fugitifs, sans néanmoins que l'harmonie du mouvement fût détruite par l'immobilité froide de la photographie — mais dans cette volupté intérieure, spirituelle, du désir en quelque sorte non agissant, dirigé vers un but irréel, inaccessible [...]

Le rythme de cette scène musicale répond au rythme des spectacles de music-hall qui se donnaient à l'époque au Concert Mayol ou au Casino de Paris. Comme le spectateur, la caméra fait face à la scène et est à peu près fixe. Le seul mouvement est donc celui des acteurs sur scène, relayé par la caméra qui en capte l'essentiel en faisant parfois de timides rapprochements. C'est ce que Koechlin nomme « l'immobilité froide de la photographie ». Il concentre alors son attention sur le mouvement « intérieur » de la scène, et plus précisément celui de la danseuse. La musique, insignifiante, ne permet pas d'en saisir la nature, alors que l'image permet d'y repérer une expression qui « appartient en propre » à l'actrice, celle des traits du visage avant le grand saut dans le vide, mais aussi celle du corps dans l'espace, dont la fluidité (toute relative...) est l'expression par excellence pour le compositeur d'une volupté « charmante ». Cette volupté appartient au monde de l'irréel, nous dit Koechlin (1934a), qualifiant l'actrice de « femme-enfant », de « petite divinité antique », de « fée qui serait à trois quarts une femme...! ». Le mouvement que conçoit Koechlin pour la musique de cette scène n'est donc pas celui de la chorégraphie acrobatique, mais celui des gestes de l'innocence légère et gracieuse du personnage. Musicalement, cela se traduit par une écriture qui n'a rien d'acrobatique : le thème est construit très simplement sur huit mesures où alternent des motifs de croches et de doubles croches à la manière d'une ronde. Choissant la tonalité lumineuse de *mi* majeur qui, d'après Rameau (1722, p. 157), « convient [...] aux chants tendres et gais²⁹ », Koechlin écrit 45 secondes de musique enfantine en 2/4, dont le dynamisme (« Léger et gai ») appartient davantage au monde des *Children's Corner* de Claude Debussy qu'à celui du café-concert ou du music-hall parisien adapté au cinéma.

Concrètement, la musique de Koechlin pour la scène du bonhomme de neige de *Suzanne, c'est moi!* peut difficilement remplacer la musique écrite pour le film. La mise en abyme du spectacle dans le film ne le permet pas. Mais cela n'a probablement pas d'importance pour Koechlin. Seule compte la qualité de la musique qui doit contribuer adéquatement à l'expression humaine. Donnons un autre exemple. À propos du film *Le congrès s'amuse*, Roger Icart (1988, p. 342) rappelle que :

[...] l'œuvre se présentait [...] comme une exceptionnelle réussite du point de vue technique. Grâce à la parfaite précision du matériel Tobis-Klangfilm, la caméra retrouvait son extrême mobilité d'antan, se promenant sans cesse au milieu des décors et des figurants, ajoutant des travellings sonores aux travellings visuels.

Icart poursuit en citant un extrait du *Courrier cinématographique* qui vient confirmer les qualités de la scène :

La liberté de la technique y tient du prodige, les déplacements d'appareils et les trouvailles d'enregistrement sonore participent de la virtuosité. Le départ de Lilian Harvey en calèche, la traversée de la ville, puis de la campagne, tout ce mouvement suivi en travelling, sans changement de plan, est un tour de force déconcertant, qui plongera dans l'admiration les professionnels et produira sur le public la plus forte impression.

Pour cette scène, la musique originale du compositeur Werner Richard Heymann (1896-1961) est une chanson avec chœur inspirée d'une mélodie populaire viennoise, dont l'adaptation française a été réalisée par Jean Boyer. La star chante « Serais-ce un rêve, un joli rêve ? » tout au long de la scène filmée en un long travelling de plus de quatre minutes qui la mène de la ville (Vienne) à la campagne. Bien que son attention se concentre sur le jeu de l'actrice, Koechlin (1934a) a d'abord retenu les qualités cinématographiques de la scène :

Pour *Le congrès s'amuse*, mettons absolument hors pair une scène exceptionnelle, l'une des plus charmantes créations de Lilian : on lui annonce qu'une calèche va la conduire à la maison de campagne que pour elle a louée le Tsar. Il faut voir avec quel subit élan de triomphe, avec quel air de petite souveraine radieuse elle

s'écrie : « Ma voiture ! » Instantanément la gentille gantière est devenue grande dame — une toute jeune et très malicieuse grande dame, mais qui tient son rôle si dignement ! Et la voiture l'emmène à travers la ville, avec de jolies prises de vues à contre-jour, dans une course ensoleillée où elle reçoit, d'une joyeuse bonne grâce de femme-enfant, les ovations de la foule. Toute la scène est ravissante [...] Lilian y sera servie par son étonnante mobilité d'expression, par son intelligence si juste de ce qu'il faut faire — mais il y a autre chose encore : cet incroyable *brio*, cette vie intense et, par-dessus tout, l'indéfinissable charme qui l'auréole, cette lumière de grâce qui la révèle une force de la nature — une force délicieuse.

L'attention toute particulière prêtée par le compositeur à cette scène nous pousse à faire l'hypothèse que la pièce « En route vers le bonheur » de *L'album de Lilian* (op. 139, n° 7) a peut-être été composée pour remplacer la musique de la scène de la calèche qui emmène Christine. Écrite sur un rythme ternaire, pour flûte puis petite flûte, soprano et piano, cette pièce, qui enchaîne très rapidement une série d'atmosphères sonores que s'échangent la flûte et la soprano, a une durée de 4 min 30 s³⁰ qui correspond presque exactement à la longueur de la scène de la calèche (entre le moment où Lilian Harvey y monte puis en descend). Le couplage de la musique de Koechlin à cette scène en change complètement le caractère et ouvre alors sur le monde idéal du compositeur. La scène accompagnée par « En route vers le bonheur » n'exprime plus une joie populaire, celle de la foule et de la jeune héroïne qui échangent refrain et couplets, mais devient l'expression d'une joie intérieure, que traduit une mélodie continue de forme improvisée sur un rythme ternaire vif, à laquelle se greffe une flûte dont la mélodie plane « dans un bonheur doux et lumineux³¹ ». Le tout se manifeste à l'écran par l'expression du visage de la star, dont le charme génère « une lumière de grâce » qui se superpose à la scène.

La star qui éclaire le compocinémiste

Il est frappant de constater que le compositeur, dans les réflexions qu'il a rédigées à propos de Lilian Harvey, s'attache à analyser la diversité des expressions de l'actrice par le filtre d'une « synthèse harmonieuse où rien ne se voit de disparate »

(Koechlin 1934a). Si Koechlin trouve l'inspiration auprès de Lilian Harvey, c'est en bonne partie parce qu'il lui accorde ce don artistique de créer une unité dans l'élaboration du caractère du personnage qui, quelles que soient les émotions exprimées, reste unique et vrai. Dans la scène de la calèche, c'est la force vitale de la gantière qui réjouit le compositeur, et la musique doit être là pour répondre à l'expression de cette force « délicate » et non pas à la joie plus ordinaire d'une foule amassée le long du chemin. La musique de Heymann parfaitement synchronisée à l'image répond au cadre cinématographique de la scène extérieure qui fait manifestement référence à la joie du peuple plutôt qu'au bonheur intense du personnage. Pour Koechlin, la musique doit ici jouer un autre rôle, celui de l'unification de l'expression que l'image ne peut révéler au-delà de l'expression des visages. Pour Koechlin, cette question de l'unité est importante et concerne la musique de scène en général. Il appliquera au cinéma ce qu'il conçoit pour la scène. L'unité fondamentale de l'œuvre musicale s'applique à tous les genres et constitue probablement son apport le plus fondamental à l'œuvre que l'on qualifierait aujourd'hui d'« interartistique » (voir Koechlin 1916, p. 71-72).

Dans « Le problème de la musique de cinéma », publié en décembre 1934, Koechlin s'attaque à ce qui lui semble l'une des plus sérieuses difficultés du cinéma : celle de la continuité dans l'expression des sentiments, continuité difficile à maintenir dans l'enchaînement rapide des plans visuels. Problème qui, à ses yeux, se pose en ces termes :

Il existe, plus ou moins réussis, des films-comédies, des films-opérettes, des films tragiques — toutes sortes de variétés de scénarios, dont un grand nombre directement faits pour l'écran, dans lesquels maintes scènes comportent un *développement de sensibilité* que goûte fort le public si les choses lui sont bien présentées. Ces scènes durent en général de deux à quatre minutes, ou même davantage. Elles n'offrent guère de vrais *contrastes*, mais seulement ce qu'on appelle des *changements de plan* : personnages vus d'assez loin, de distance moyenne, ou de près. On abuse parfois de ce moyen, comme de tout ce qui est devenu traditionnel, et formule. Mais il est parfaitement légitime en bien des cas, puisqu'il nous montre l'expression d'un personnage comme

jamais ne ferait le théâtre [...] Mais, sauf exception, si le plan change, le sentiment et le sujet restent les mêmes ; la musique peut donc y jouer son rôle de commentaire humain sans cesser d'être une tout en évoluant : et cela, durant toute la scène de quatre minutes, or, quatre minutes, c'est assez long pour constituer réellement un morceau (Koechlin 1934b, p. 234-235).

Les œuvres composées sous l'influence de Lilian Harvey sont, pour plusieurs d'entre elles, ces morceaux de quelques minutes qui témoignent du fait que pour Koechlin « le musicien aura toujours le droit de penser à l'*unité principale* de la scène ». Par conséquent, la musique ne pourra pas toujours être « collée » à l'image, tout en ayant l'obligation de contribuer à la continuité et à la simultanéité de l'action³². Ce problème trouve donc, évidemment, sa solution dans une musique qui assure l'effet de continuité nécessaire à l'unité de sentiment requise par la trame dramatique. Dans la logique du compositeur, il n'est pas possible de concevoir une œuvre cinématographique sans unité expressive et par conséquent sans prendre en considération simultanément les techniques de l'image et du son (musical).

Cette problématique de la forme et de la fonction de la musique au sein de l'œuvre cinématographique ne sera pas pour autant résolue, car, toujours selon Koechlin (1938, p. 401), le cinéma souffre de la faiblesse du mixage entre l'image et le son, faiblesse issue :

[...] d'une conception réaliste et matérielle, ignorante des droits et des devoirs de l'œuvre d'art. Celle-ci conserve toujours une part de convention inséparable de sa beauté. La *vérité composée* y est plus vraie que la *vérité réaliste*.

Toujours dans cette optique, le compositeur fait référence à deux genres d'œuvre qui pourraient bénéficier du pouvoir évocateur du cinéma, tout en respectant cet équilibre entre convention symbolique et réalisme : le ballet et le conte de fées. Ce sera la voie qu'empruntera, par exemple, un Jean Cocteau³³. On voit ici aussi l'emprise encore très grande d'une tradition musicale forte, celle du ballet et de l'opérette, lesquels se rapprochent dans plus d'un cas de la représentation que se fait Koechlin (1938, p. 402) d'une forme moderne de conte de fées qui

allierait puissance évocatrice de l'image et qualité de la « poésie délicieuse des vieux conteurs ». Plusieurs des films où joue Lilian Harvey appartiennent à cet univers irréel tant apprécié de Koechlin, celui de l'opérette et du conte. L'actrice y est à la fois l'incarnation d'un personnage de conte, que ce soit une fée, une princesse ou une petite fille, et l'interprète d'un monde sensible, mais imaginaire. Ce dernier agit comme un passeur entre l'imaginaire que l'actrice véhicule et celui des spectateurs. Cette hypothèse pourrait être corroborée par le fait que *Le chemin du paradis* et *Le congrès s'amuse* seront considérés comme de véritables opérettes filmées, dont la musique sera diffusée indépendamment des films. Monde improbable habité par des personnages caricaturaux, dont la laideur ou la beauté (physique et psychologique) appartient d'abord et avant tout à la tradition de la scène, et dans lequel, pour la durée du spectacle, sera créé un univers idéal auquel tous croiront.

Conclusion

Si certaines idées de Koechlin à propos du cinéma sont davantage de l'ordre de l'utopie, d'autres semblent remarquablement pertinentes et toujours d'actualité. C'est le cas du rapport que le compositeur établit entre la capacité de la musique moderne de répondre aux exigences formelles du cinéma et les avancées du langage musical, que ce soit la *Durchführung* des Allemands (Mahler, Bruckner, Strauss) ou la liberté formelle debussyste (Koechlin 1934b, p. 236). Mais, dans son amour du cinéma et son désir d'y entendre de « belles musiques », Koechlin (1934b, p. 236) reste prisonnier du paradoxe de l'indépendance de l'artiste et des contraintes commerciales du septième art :

Le développement symphonique, ou plutôt, comme disent mieux les Allemands : la *Durchführung*, exposé de sentiments, évolution à travers les méandres de l'âme, cela ne comporte pas obligatoirement une forme déjà connue, cataloguée, un plan *a priori*. [...] Ainsi conçue, sans perdre son unité, sans errer à l'aventure, d'ailleurs sans trucs ni décalages, la musique pourra très bien, ayant *sa forme*, garder la *souplesse* qui lui permettra de concilier sa technique propre avec celle du cinéma. Et sans concessions aucunes.

Je rêve d'une musique, *la meilleure possible, faisant corps avec le film*.

La musique inspirée par Lilian Harvey sera cette musique sans concessions. Envoûté par la star, Koechlin n'aura d'yeux que pour sa beauté et d'oreilles que pour sa voix et son « parlé³⁴ ». Elle semble avoir incarné la perfection artistique sous la forme d'une « nature toute simple et non sans beaucoup d'art, mais où l'art, à force de naturel et de technique et *parce qu'il est commandé par l'élan intérieur*, ne se perçoit plus. C'est la vie à la fois interprétée et réelle » (Koechlin 1934a, c'est l'auteur qui souligne).

Au terme de cette étude, nous espérons avoir éclairé au moins partiellement cette relation complexe entre le compositeur et la star. En ce qui concerne Koechlin (1934b), se méfiant des paroles, il juge la musique beaucoup plus efficace pour exprimer les sentiments qu'il a pu ressentir à voir et à revoir Lilian Harvey au grand écran : c'est parce que les mots sont « des moyens très imparfaits pour définir et qualifier une artiste », explique-t-il, que « j'eus recours à la musique de l'*Album de Lilian* pour rendre mes impressions à ce sujet ». Sans hésitation, on peut affirmer que Lilian Harvey aura été une figure marquante de la carrière du musicien, qui avouera à son ami Ernest Le Grand, dans une lettre de 1935 : « [...] même si elle reste inaccessible, ou représentée de manière incompréhensible dans mon œuvre, Lilian Harvey aura été très précieuse dans ma vie artistique et je serais ingrat de ne pas lui en être reconnaissant³⁵. »

Université de Montréal
et Observatoire interdisciplinaire de recherche
et de création en musique

NOTES

1. Voir, entre autres, la biographie qu'Orledge (1989) lui a consacrée, les textes réunis dans Cathé, Douche et Duchesneau 2010, ainsi que les écrits de Koechlin (2006 et 2009). Notons qu'Orledge, dans sa biographie du compositeur, consacre une vingtaine de pages (du chapitre 6) au rapport de Koechlin à la musique de film. Bien qu'il fasse référence aux écrits du compositeur et présente quelques éléments musicaux spécifiques à certaines partitions, le travail pionnier d'Orledge n'entre pas profondément dans la psychologie créatrice du compositeur, ni dans la relation détaillée entre musique et image que suggèrent les œuvres musicales et les écrits de Koechlin. Les premiers travaux d'Orledge ouvrent la porte à cette étude.

2. Pour ne citer que quelques noms, rappelons que Koechlin défendra tour à tour Claude Debussy, Maurice Ravel, Florent Schmitt, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky

(celui du *Sacre du printemps*, car, après 1914, il doute de la nouvelle orientation du musicien russe) et Darius Milhaud.

3. Au sujet de l'engagement politique de Koechlin, voir Bouscant 2010.

4. Parmi les plus connus des poèmes symphoniques de Koechlin, citons *La course de printemps*, op. 95 (1923-1926), *La loi de la jungle*, op. 175 (1939-1940), et *Les bandar-log*, op. 176 (1939-1940), tous les trois inspirés par *Le livre de la jungle* (1884) de Rudyard Kipling.

5. Les articles publiés dans *L'Humanité* en 1936 seront regroupés dans un recueil intitulé *La musique et le peuple*, publié la même année à Paris par les Éditions sociales internationales.

6. Koechlin se passionne pour le cinéma parlant lorsqu'il découvre *L'ange bleu* (*Der blaue Engel*, 1930) de Josef von Sternberg, avec Marlene Dietrich et Emil Jannings, le 29 juin 1933. Séduit, il reverra le film à deux reprises, soit les 4 et 20 juillet suivants.

7. À propos de cette musique de film, voir Rossi 2010b.

8. À propos de cette partition, voir l'article de Robert Orledge (2010).

9. Orledge (1989, p. 171 [notre traduction]) n'hésite pas à écrire qu'en général « Koechlin avait bien moins le sens pratique que ses collègues Auric, Milhaud, Honegger et Ibert en ce qui concerne la musique de film comme d'ailleurs pour les autres choses [de la vie] ».

10. Le plus abouti est le projet de film intitulé *Les confidences d'un joueur de clarinette* (1934-1935), une adaptation du conte d'Émile Erckmann et d'Alexandre Chatrian publié en 1863, pour lequel il composa 18 séquences musicales.

11. À propos de l'unité de scène en rapport avec l'expression corporelle au cinéma, voir le livre de Vincent Amiel (1995), en particulier le chapitre « Buster Keaton et l'exact emportement des corps » (p. 13-29).

12. Orledge (1989, p. 167) confirme que la passion que Koechlin connaîtra pour Lilian Harvey sera le principal moteur de l'intérêt du compositeur pour le cinéma sonore jusqu'en 1938. Lorsque Koechlin se rendra compte qu'il n'obtient pas l'attention de l'actrice pour ses projets de musique et de film, son intérêt « s'évaporerait ».

13. *Le congrès s'amuse* est la version française, réalisée par Jean Boyer, de *Der Kongress tanzt* (Erik Charell, 1931), dont la musique a été composée par Werner Heymann.

14. La musique du film-opérette *La fille et le garçon* — version française, réalisée par Roger Le Bon, de *Zwei Herzen und ein Schlag* (Wilhelm Thiele, 1931) — a été composée par Jean Gilbert ; les paroles des chansons sont de Jean Boyer.

15. *Princesse, à vos ordres !* est la version française, réalisée par Max de Vaucorbeil, de *Ihre Hoheit befiehlt* (Hanns Schwarz, 1931). La musique est de Werner Heymann et l'adaptation française des dialogues et des paroles des chansons, de Jean Boyer.

16. *Un rêve blond*, version française de *Eine blonder Traum* (Paul Martin, 1932), a été coréalisé par André Daven. La musique du film a été composée par Werner Heymann et Gérard Jacobson.

17. *La 40 CV du roi* (*My Lips Betray*) est un film de John Blystone dont la version anglaise est sortie aux États-Unis en 1933. La musique et les paroles des chansons sont de William Kernell.

18. Inspirée du personnage de Marie-Christine (Lilian Harvey), la « Sicilienne lente pour une princesse de film » (*Le portrait de Daisy Hamilton*, op. 140, n° 79) est accompagnée du commentaire suivant : « pour Marie-Christine (après avoir vu *Princesse à vos ordres* pour la neuvième fois, le 20 juin 1935, au Cinéma Secrétan, Paris) » (Koechlin 2007a, p. 28).

19. *Moi et l'impératrice*, version française de *Ich und die Kaiserin* (Friedrich Holländer, 1933), est un film de Paul Martin, qui met en scène, entre autres, Charles Boyer, Pierre Brasseur et Lilian Harvey ; la musique est de Franz Wachsmann.
20. La musique du film *Suzanne, c'est moi ! (I Am Suzanne!)* (Rowland Lee, 1933) est de Friedrich Holländer.
21. *Calais-Douvres* est la version française, réalisée par Jean Boyer, de *Nie wieder Liebe!* (Anatole Litvak, 1931).
22. La version française du film franco-allemand *Quick* (Robert Siodmak, 1932) a été coréalisée par André Daven.
23. *Rêve de Monte Carlo (Let's Live Tonight)*, 1935) est un film de Victor Schertzinger, qui en signe aussi la musique.
24. On trouvera, dans Orledge 1989 (p. 173), un tableau qui établit le rapport entre les films de Lilian Harvey et les œuvres qu'ils ont suscitées chez le compositeur d'après les annotations de Koechlin sur ses manuscrits.
25. Pour Koechlin, la simultanéité dans la conception des différentes parties de l'œuvre cinématographique n'est possible que dans le cas où le projet artistique est conçu de concert avec les acteurs, car c'est à eux que revient, selon lui, le pouvoir expressif de l'œuvre, qui ne peut naître que de la synthèse la plus parfaite entre l'expression du visage, le débit de la parole, la musique et la prise de vues.
26. Dans une entrevue avec Michael Chanan (1969, p. 644) pour la revue de la BBC *The Listener*, Darius Milhaud relate que lorsque Koechlin « [...] used to go to see a movie he had a little notebook. When there was some music which he thought was awful, he timed it, and when he came back home he wrote another piece to replace it. »
27. Pour une description de la scène et de la musique de Koechlin, voir Orledge 1989 (p. 165).
28. Pour voir la scène : <http://www.youtube.com/watch?v=eA7IeHC9j6Y>.
29. Koechlin cite très souvent Rameau dans ses écrits et tout particulièrement dans ses études sur l'harmonie et la modalité. Il est à peu près certain qu'il connaissait bien le traité du compositeur français.
30. Dans la version de Christoph Keller (piano), Philippe Racine (flûte) et Kathrin Graf (soprano) : *Koechlin. Musique de chambre*, étiquette Accord, Musidisc France, 4658942, 2001.
31. Indication dans la partition (Koechlin 1985, p. 9).
32. À ce sujet, voir Descheneaux 2012 (p. 478) et Koechlin 1938 (p. 400).
33. Parmi les films de Cocteau qui explorent la fable et le mythe, on pense à *La belle et la bête* (1946), mais aussi à *Orphée* (1950).
34. Expression fréquemment utilisée par Koechlin à propos de la manière qu'avait Lilian Harvey de dire son texte.
35. Lettre de Koechlin à Ernest Le Grand, 27 mai 1935. Cette lettre est citée en anglais dans Orledge 1989 (p. 162). Malgré nos recherches, nous n'avons pas été en mesure d'en retrouver l'original. S'agissant sans aucun doute d'un brouillon de lettre (Koechlin a conservé de nombreux brouillons de lettres), il aura peut-être été perdu dans le déménagement des archives du compositeur.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Amiel 1998 : Vincent Amiel, *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*, Paris, PUF, 1998, 121 p.

Bouscant 2010 : Liouba Bouscant, « Charles Koechlin politicien : l'engagement des années 1930 » dans Cathé, Douche et Duchesneau 2010, p. 145-171.

Cathé, Douche et Duchesneau 2010 : Philippe Cathé, Sylvie Douche et Michel Duchesneau (dir.), *Charles Koechlin. Compositeur et humaniste*, Paris, Vrin, 2010, 609 p.

Chanan 1969 : Michael Chanan, « Charles Koechlin and the Movies », *The Listener*, vol. 82, 1969, p. 644.

Descheneaux 2012 : Audrée Descheneaux, « Idées, espoir et grande illusion : quand le compositeur s'engage », Thèse de doctorat, Université de Montréal, 2012.

Duchesneau 1997 : Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Mardaga, 1997, 352 p.

Icart 1988 : Roger Icart, *La révolution du parlant, vue par la presse française*, Perpignan, Institut Jean Vigo, 1988, 466 p.

Koechlin 1916 : Charles Koechlin, « Le théâtre, du *Rêve* à *Pelléas* et à *Pénélope* [1916] », dans Koechlin 2006, p. 53-75.

Koechlin 1928 : Charles Koechlin, « De la simplicité [1928] », dans Koechlin 2006, p. 301-311.

Koechlin 1934a : Charles Koechlin, « En marge de *L'album de Lilian* », août 1934, Archives Charles Koechlin, Médiathèque musicale Mahler, Paris.

Koechlin 1934b : Charles Koechlin, « Le problème de la musique de cinéma [1934] », dans Koechlin 2009, p. 233-238.

Koechlin 1938 : Charles Koechlin, « Musique et cinéma [1938] », dans Koechlin 2009, p. 399-402.

Koechlin 1985 : Charles Koechlin, *L'album de Lilian — Première série. En route vers le bonheur, op. 139, n° 7*, Paris, Max Eschig, 1985, 17 p.

Koechlin 2006 : Charles Koechlin, *Esthétique et langage musical. Écrits présentés par Michel Duchesneau (volume 1)*, Sprimont, Mardaga, 2006, 518 p.

Koechlin 2007a : Charles Koechlin, *Le portrait de Daisy Hamilton, op. 140. Première série : douze pièces pour piano*, Mainz, Schott, 2007, 35 p.

Koechlin 2007b : Charles Koechlin, *Le portrait de Daisy Hamilton, op. 140. Volume 3 : sept pièces pour deux pianos*, Mainz, Schott, 2007, 36 p.

Koechlin 2009 : Charles Koechlin, *Musique et société. Écrits présentés par Michel Duchesneau (volume 2)*, Sprimont, Mardaga, 2009, 446 p.

Orledge 1989 : Robert Orledge, *Charles Koechlin (1967-1950): His Life and Works*, Chur, Harwood Academic Publishers, 1989, 457 p.

Orledge 2010 : Robert Orledge, « Éditer *Daisy Hamilton* », dans Cathé, Douche et Duchesneau 2010, p. 493-508.

Rameau 1722 : Jean-Philippe Rameau, *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*, Paris, Ballard, 1722, 432 p.

Rossi 2010a : Jérôme Rossi, « La musique d'un film documentaire : l'exemple de Charles Koechlin (1938) » dans Frédéric Gimello-Mesplomb (dir.), *Analyser la musique de film*, Paris, Books on Demand, 2010, p. 99-110.

Rossi 2010b : Jérôme Rossi, « Koechlin et la musique pour l'image. *Victoire de la vie* de Henri Cartier-Bresson », dans Cathé, Douche et Duchesneau 2010, p. 449-473.

Viviani 1995 : Christian Viviani, « Corps morcelés, corps exaltés dans le musical américain », dans Jacques Aumont (dir.), *L'invention de la figure humaine. Le cinéma : l'humain et l'inhumain*, Paris, Cinémathèque française, 1995, p. 91-99.

ABSTRACT

Charles Koechlin and the Love of Stars: Acting as the Expressive Driving Force of an Ideal Film Music

Michel Duchesneau

In the 1930s, the composer Charles Koechlin (1867-1950) developed a passion for sound film. In addition to his articles on the topic, he left personal notes on and projects for film scripts and music, going so far as to conceive film scripts for music that did not exist and music for images that did not exist—but which, in his imagination, were both compatible and of the highest artistic quality. This passion was accompanied by a passion for movie stars and in particular for the actress Lilian Harvey (1906-1968). Koechlin sublimated this love in music and composed more than a hundred pieces, gathered together in two *Albums de Lilian* and in *Le portrait de Daisy Hamilton*. This article undertakes an analysis of the three cinematic elements—movement, line and expression—that Koechlin endeavoured to transpose into music in his “sketches for an imaginary film” and shows that beyond the aesthetic principles behind his work, the composer found in the sound image a material with dynamic, plastic and sensual qualities which no other form of inspiration had been able to provide him with hitherto.