



Petite école du spectateur : la musique (1936)

A Little School for the Filmgoer: Music

Maurice Jaubert

Mots clés : musique de film, composition, synchronisme, dramaturgie, réalisme, Jaubert (Maurice)

Keywords : film music, scoring, synchronism, dramaturgy, realism, Jaubert (Maurice)

RÉSUMÉ

Dans cet article qui constitue l'un des premiers écrits remarquables et souvent repris puis commentés dans le domaine de la musique au cinéma, Maurice Jaubert s'interroge sur la fonction de la musique dans le film parlant.

ABSTRACT

In this article—one of the earliest widely noted pieces in the field of film music, frequently cited and discussed ever since—Maurice Jaubert examines the function of music in sound film.

NOTE DE LA RÉDACTION

Le texte qui suit est la reproduction fidèle de l'article publié par le compositeur Maurice Jaubert en avril 1936 dans la revue *Esprit*. Le texte original ne comportait aucun appareil critique : les notes de bas de page et compléments entre crochets sont des ajouts de notre édition. Le comité éditorial remercie chaleureusement la revue *Esprit* pour son autorisation de republier ce texte important pour l'histoire de notre discipline.

Référence : Maurice Jaubert. « Petite école du spectateur : la musique ». *Esprit : revue internationale* 43 (avril 1936) : 114-119.

- 1 Nous ne parlerons que très brièvement du film musical, car, aussi paradoxal que cela puisse paraître, il ne pose pour ainsi dire aucun problème. La musique commande, soit qu'elle préexiste au film (*Symphonie inachevée*, *Casta Diva*), soit qu'elle ait été spécialement composée pour lui (*42^e rue* [Lloyd Bacon, 1933], *Chercheuses d'or* [*Gold Diggers of 1933*, Mervyn LeRoy, 1933], etc...). Dès le cinéma muet, grâce à l'inévitable orchestre d'accompagnement, on s'était aperçu de la force que prenaient certaines images lorsque leur rythme, déjà mesuré et volontairement stylisé, était souligné, accentué par une musique qui le « doublait ». À l'avènement du film sonore, la possibilité de rendre ce synchronisme entre images et son mécaniquement parfait remplit d'aise nombre de techniciens et d'esthéticiens du cinéma qui persistent à voir dans cette double perception visuelle et auditive l'essence même de ce nouveau mode d'expression. Ce n'est pourtant qu'une de ses formes possibles et la plus strictement limitée. Nous lui devons d'admirables réussites : l'ivresse rythmique de *42^e Rue*, la *Complainte des oubliés* dans *Chercheuses d'or*, la séquence magistrale inspirée par la chanson *Broadway Lullaby*¹ dans le film par ailleurs médiocre, *Palace-Hôtel* [*Gold Diggers of 1935*, Busby Berkeley, 1935], enfin les chefs-d'œuvr[e] du dessin animé qui, lui, pousse le principe du synchronisme jusqu'à l'absolu. La timidité générale des producteurs, scénaristes, metteurs en scène n'a d'ailleurs pas permis d'étudier toutes les possibilités de ce synchronisme et on peut envisager, en marge du film proprement dit, le développement d'un genre qui, participant à la fois du ballet, de l'opéra et du cinéma, sera peut-être la forme musicale dramatique de demain.
- 2 Mais cette technique spéciale ne nous servira de rien dans le film tout court, car il ne s'agit plus alors pour la musique de commander aux images, mais de les servir : elle n'est plus qu'un des éléments de l'œuvre commune, peut-être le moins malléable.
- 3 Nous ne parlerons pas ici de ce qu'on peut appeler la musique « réelle » d'un film (jazz dans une boîte de nuit, orgue dans une église) dont l'emploi va de soi, mais de celle que rien dans l'image ne justifie, qui introduit parmi les éléments réalistes du film une perspective nouvelle.
- 4 Or que demandent le plus généralement à la musique la plupart de nos metteurs en scène ?
- 5 D'abord de boucher les « trous » sonores, soit que telle scène soit jugée trop silencieuse, soit que le metteur en scène n'ait pas su trouver dans la réalité un son vrai plausible – même et surtout s'il n'est pas suggéré par l'image. Nous n'insisterons pas sur cette conception primaire.
- 6 Plus généralement on demande à la musique de *commenter* l'action. La scène est-elle tragique ? Quelques accents de cor ou de trombone vont accentuer la noirceur de l'image. Scène sentimentale ? Solo de violon qui rendra, croit-on, plus persuasive la déclaration d'amour du jeune premier. Les tenants de cette « esthétique » s'aperçoivent-ils qu'ils ne font que transporter au cinéma la vieille

1. Le titre exact de la chanson à laquelle Jaubert fait référence est « Lullaby of Broadway ».

tradition musicale du mélodrame ? Mais ils ne tiennent pas compte que, d'un simple point de vue acoustique, la superposition de la musique à une voix ou à un son risque de détruire la valeur émotive de l'une et la force d'authenticité de l'autre. Dans un film, par ailleurs admirable, *La Patrouille perdue* [John Ford, 1934], le metteur en scène fut effrayé sans doute par le silence – celui du désert – dans lequel se déroulait son sujet (et pourtant de quelle valeur dramatique aurait pu être ce silence !). Il nous inflige alors, sans nous accorder un instant de répit, une partition dont la constante présence risque à tout moment de détruire, par son inutile gratuité, la poignante réalité des images.

- 7 Si la musique ne commente pas le drame, on lui demande d'en souligner les incidents matériels, recourant cette fois au synchronisme cher au film musical, dont nous parlions plus haut. Accord ponctuant la fermeture d'une porte, pas accompagnés d'un rythme de marche, etc... Dans *le Mouchard* [John Ford, 1935], où cette technique est portée à son plus haut point de perfection, c'est la musique qui est chargée d'imiter le bruit de pièces de monnaie tombant sur le sol et même – par un coquin petit arpège – la dégoulinade d'un verre de bière dans le gosier d'un buveur. En dehors de sa puérilité, un pareil procédé prouve une méconnaissance totale de l'essence même de la musique. Celle-ci se déroule d'une manière *continue*, selon un rythme organisé dans le temps. En la contraignant à suivre servilement des faits ou des gestes qui, eux, sont *discontinus*, n'obéissent pas à un rythme défini, mais à des réactions physiologiques ou psychologiques, on détruit en elle ce par quoi elle est musique pour la réduire à son élément premier inorganique, le son. Sur ce terrain, et sauf exception, nous nous permettons de penser qu'elle sera toujours battue par le son réel dont elle ne remplacera jamais la vérité.
- 8 Notre objection à tout commentaire ou synchronisme musicaux montre à quel point nous sommes d'accord avec Leenhardt sur le « réalisme primordial » du cinéma². Parmi tous les matériaux bruts dont use le film et dont, seule, la juxtaposition donne lieu à création artistique, la musique apporte un élément d'irréalité qui va fausser le jeu et détruire ce « réalisme primordial ». N'y a-t-il donc pas place pour elle dans le film ?
- 9 Mais, de même que le romancier interrompt parfois la narration du drame par l'exposé de ses vues personnelles, dialectiques ou lyriques, des réactions intérieures de ses personnages, de même le metteur en scène échappe parfois à la stricte reproduction de la réalité pour ajouter à son œuvre ces éléments documentaires ou poétiques qui donnent à un film son ton inimitable : descriptions, passage d'un point à un autre de l'espace ou du temps, rappels de scènes antérieures, rêves, figuration imaginaire des pensées de tel personnage, etc... Ici la musique a son mot à dire : sa présence même va avertir le spectateur que le style du film change momentanément pour des raisons dramatiques. Toute sa puissance de suggestion va accentuer, prolonger l'impression de dépaysement, de rupture avec la vérité photographique que cherche le metteur en scène.

2. Jaubert fait ici référence à l'un des articles de Roger Leenhardt paru dans la même série : « Petite école du spectateur : le rythme cinématographique » (1936).

- 10 Si l'on admet les points de vue qui précèdent, on aperçoit que c'est ici seulement que vont se poser les vrais problèmes techniques soulevés par l'apparition de la musique dans le film.
- 11 La rupture d'équilibre sensoriel qu'elle produit chez le spectateur doit être soigneusement prévue et préparée par le réalisateur, soit, dans un moment spécialement dramatique, qu'il utilise le choc d'une intrusion brutale (un fortissimo d'orchestre enchaîné sur un cri, par exemple), soit qu'il fasse entrer insidieusement le son musical par le truchement du son non musical (le bruit d'un train engendrant un rythme qui lui-même donne naissance à la symphonie proprement dite, des violons dans l'aigu se substituant insensiblement au sifflement du vent, etc...). On voit qu'il existe mille et une solutions possibles à un problème qui ne se pose jamais dans les mêmes termes. Et on imagine facilement quel puissant moyen la musique met entre les mains du metteur en scène pour réaliser certains enchaînements qui, sans son secours, seraient parfois d'une brutalité difficilement supportable. Pour fixer les idées, prenons, entre d'autres innombrables, un exemple récent. Dans *Mayerling* [Anatole Litvak, 1936], l'héroïne est à l'Opéra où se joue un ballet. Par un enchaîné très court, nous la retrouvons devant sa coiffeuse, racontant à sa nourrice la soirée à laquelle elle vient d'assister. La musique – sans aucune interruption, mais en passant seulement du fortissimo au pianissimo – continue à faire entendre la musique du ballet sur laquelle s'endort la jeune fille. Après un bref fondu au noir, nous la retrouvons à l'église tandis que, à la faveur d'une « modulation » l'orgue s'est substitué à l'orchestre. Cet exemple n'est pas plus significatif que beaucoup d'autres mais donne une figure assez précise du rôle de la musique dans la syntaxe cinématographique.
- 12 Après avoir essayé de délimiter la place de la musique dans le film, ne convient-il pas de se demander si les images ne lui imposent pas un style spécifiquement cinématographique ?
- 13 Les vues courantes sur la musique de film que nous exposions plus haut – commentaire, synchronisme – ont amené les compositeurs spécialisés à la considérer tout naturellement comme dramatique et expressive dans son essence. Et l'on a vu naître une sorte de langage musico-cinématographique alliant les moins recommandables des recettes wagnériennes (n'oublions pas la formidable prédominance de l'élément germanique, même et surtout en Amérique, dans la corporation des compositeurs de film) aux suavités pseudo-debussystes, sans faire fi de quelques apports plus récents. Redoutable pathos, grâce auquel nombre de musiciens veulent nous prouver que, si on leur demande le plus généralement de trousseur un couplet destiné à faire le tour du monde, ils sont également capables d'exprimer en huit mesures et à grand renfort de cuivres toutes les passions humaines.

- 14 Rappelons les musiciens à un peu plus d'humilité. Nous ne venons pas au cinéma pour entendre de la musique. Nous demandons à celle-ci d'approfondir en nous une impression visuelle. Nous ne lui demandons pas de nous « expliquer » les images mais de leur ajouter une résonance de nature spécifiquement dissemblable (ou alors c'est se résigner au pléonasme perpétuel). Nous ne lui demandons pas d'être *expressive* et d'ajouter son sentiment à celui des personnages ou du réalisateur, mais d'être *décorative* et de joindre sa propre arabesque à celle que nous propose l'écran. Qu'elle se débarrasse donc de tous ses éléments subjectifs ; que, par des moyens rigoureusement musicaux – rythme, forme, instrumentation – elle recrée, sous la matière plastique de l'image, une matière sonore impersonnelle, par une mystérieuse alchimie des correspondances qui devrait être le fondement même du métier de compositeur de film ; qu'elle nous rende enfin physiquement sensible le rythme interne de l'image sans pour cela s'efforcer d'en traduire le contenu sentimental, dramatique ou poétique.
- 15 N'oublions pas enfin que cette musique idéale sera *enregistrée* et que, aussi parfaits que soient maintenant nos instruments d'enregistrement ou de reproduction, le microphone impose à la matière sonore une transformation dont le compositeur doit tenir compte. Seule, une longue habitude de l'oreille lui fera éviter, singulièrement dans l'instrumentation, certaines dispositions dont il sent que le microphone trahira la vraie valeur.
- 16 Inscrite sur la pellicule, la musique, si elle participe de ses imperfections, bénéficie par contre de tous les traitements qu'on peut lui faire subir : superposition de deux musiques, ou d'une musique et d'un son par un moyen mécanique, le réenregistrement ou *mixage* (on a pu ainsi, dans *Rumba* [Marion Gering, 1935], entendre un même personnage chanter les deux parties d'un duo) ; succession – aussi rapide que l'on désire – de différents exécutants, chanteurs, orchestre, chœurs, jouant chacun quelques mesures d'un même morceau ; d'innombrables autres truquages enfin impossibles à concevoir sans le secours des ciseaux du monteur. On a même utilisé la projection du son à l'envers. Qu'on nous permette ici un exemple personnel. On s'était vite aperçu qu'en projetant une bande-son dans le sens opposé à son déroulement normal on obtenait une sonorité proprement « inouïe », l'attaque d'un son devenant sa terminaison et vice-versa. Dans *Zéro de conduite*, de Jean Vigo [1933], le compositeur avait à accompagner un défilé nocturne d'enfants en révolte (assez fantomatique à la vérité et d'ailleurs tourné au ralenti). Désirant utiliser cette sonorité irréaliste, une fois la musique nécessaire achevée il la transcrivit à reculons, la dernière mesure devenant la première et, dans cette mesure, la dernière note devenant la première. On enregistra le morceau sous cette forme qui ne rappelait que de très loin la musique initiale. En « retournant » dans le film la pellicule ainsi obtenue, on retrouvait le contour de la mélodie primitive, mais l'« émission » en était alors intégralement inversée et empruntait tout son mystère à cette simple opération mécanique.

- 17 Il est bien entendu que ce sont là [des] procédés qui, employés à tort et à travers, deviendraient aussi vite insupportables que, dans l'image, cette débauche de surimpressions, d'angles de prises de vue insolites, etc... qui submergeaient le cinéma muet au moment de sa disparition. La musique, comme le découpage, le montage, le décor, la mise en scène doit contribuer pour sa part à rendre claire, logique, *vraie*, la belle histoire que doit être tout film. Tant mieux, si, discrètement, elle lui fait don d'une poésie supplémentaire, la sienne propre.

Bibliographie

Leenhardt, Roger. « Petite école du spectateur : le rythme cinématographique ». *Esprit : revue internationale* 40 (janvier 1936) : 627-632.

À PROPOS DE L'AUTEUR

Né en 1900, Maurice Jaubert s'impose dès le début des années 1930 comme l'un des compositeurs majeurs du cinéma français. Il signe notamment les partitions de *Zéro de conduite* (1933) et *L'Atalante* (1934) de Jean Vigo, ainsi que celles de plusieurs films de Marcel Carné, dont *Drôle de drame* (1937), *Quai des brumes* (1938) et *Le Jour se lève* (1939). En parallèle, il développe dans plusieurs écrits une réflexion théorique sur la fonction dramaturgique de la musique de film. Mobilisé en 1939, Jaubert meurt au combat en juin 1940, laissant une œuvre qui influencera grandement les musiques du cinéma français tout au long du *xx^e* siècle.