



Présentation du texte de Maurice Jaubert

« Petite école du spectateur : la musique »

Jérôme Rossi

- 1 Avec ses collègues Maurice Thiriet et Marcel Delannoy, Maurice Jaubert fait partie des collaborateurs réguliers de la rubrique musicale de la revue *Esprit*, et ce dès sa création (1932). Le témoignage de Pierre-Aimé Touchard (1903-1987), écrivain et rédacteur de la chronique théâtrale d'*Esprit*, permet de se faire une idée de l'atmosphère conviviale qui régnait entre les auteurs des différentes rubriques :

La chronique de cinéma à la revue était tenue simultanément par Valéry Jahier et Roger Leenhardt. Une réunion mensuelle ou hebdomadaire, selon les cas, nous rassemblait au café Saint-Sulpice avec Maurice Jaubert, titulaire de la chronique musicale, Goerg, Gromaire, Labasque et Bazaine, qui animaient la section Peinture. Quelques hommes de théâtre se joignaient à nous : Jacques Copeau y vint un moment et Simone Jollivet assurait la liaison avec Dullin. Enfin, Edmond Humeau, de son côté, catalysait les poètes. (Lindenberg et al. 2002, 29)

- 2 Les présentes lignes de Maurice Jaubert « Petite école du spectateur : la musique » (1936) ne s'inscrivent pas dans le cadre de la rubrique musicale, mais bien dans celle relative au cinéma. Après un premier article consacré aux génériques de film (1935), Roger Leenhardt (1903-1985), réalisateur, acteur, scénariste, producteur et théoricien, se charge d'expliquer le rythme cinématographique (1936a), la photo (1936b) et la prise de vues (1936c), tandis qu'il confie naturellement la partie sur la musique de film à Jaubert. Ce dernier s'appuie d'ailleurs sur un texte de Leenhardt pour affirmer le « réalisme primordial » du cinéma (Leenhardt 1936a, 631), postulat sur lequel repose son questionnement sur la musique

de film : comment manier la musique, art immatériel – il parle d'un « élément d'irréalité » –, au sein d'une « vérité photographique » (Jaubert 1936, 116) ?

- 3 L'arrivée du cinéma parlant en France au début des années trente a posé avec beaucoup d'acuité la question de la musique de film : l'importance de sa présence, la manière dont elle apparaît puis disparaît, ses rôles dans le récit cinématographique, son rapport à l'image comme aux composantes de la bande-son (bruits et voix). Alexis Roland-Manuel témoigne du foisonnement des propositions en France à cette époque :

J'ai eu – et c'est peut-être le seul témoignage intéressant que je puisse vous apporter – le très grand privilège d'être amené au cinéma au moment précis où il a commencé à parler et à faire entendre de la musique, et à ce moment-là tout le monde était absolument affolé, car on se demandait pourquoi il fallait mettre de la musique dans un film, comme si le problème n'avait pas déjà été résolu depuis longtemps au moment du film muet, et on s'apercevait aussi de ce problème qui n'a jamais trouvé sa solution : à partir du moment où le film se met à parler, le rythme du film se trouve évidemment tout à fait modifié. (Roland-Manuel et Grémillon [1950] 1997, 131)

- 4 Autre compositeur pionnier du cinéma parlant, Jean Wiener témoigne des nombreuses discussions entre Roland-Manuel, Jaubert et lui-même :

Avec Roland-Manuel, dans son petit bureau [de Maurice Jaubert] du quai des Orfèvres, nous discussions souvent de la musique de films ; nous étions tous trois d'accord sur les points suivants : éviter d'alourdir le film, que jamais la musique n'empêche de comprendre ce que disent les comédiens, qu'elle ne se manifeste pas trop souvent, et surtout qu'on ne l'entende qu'au moment où on a besoin d'elle. (Wiener 1978, 169)

- 5 On comprend dès lors l'importance du silence et de sa « valeur dramatique », comme le souligne Jaubert à propos de *La Patrouille perdue* de John Ford (*The Lost Patrol*, 1934) où il regrette la présence trop bavarde de la musique (1936, 115).
- 6 Face à d'autres approches musicales comme celle, « chansonnière », de Vincent Scotto, ou celle, « autonomiste », d'Arthur Honegger, Jaubert propose une conception que nous avons qualifiée de « cinématographique » (Rossi 2020) car, plutôt que d'accompagner le film de refrains populaires (Scotto) ou de petits poèmes symphoniques exprimant le drame de manière autonome (Honegger), il va s'intéresser aux spécificités du medium cinématographique – mouvements des acteurs, rythme du montage, changements de lumière, paroles des comédiens, bruits et atmosphères – pour en proposer un complément musical, ce qu'il appelle une « résonance de nature spécifiquement dissemblable » par opposition au « pléonasm perpétuel » (redondance entre les significations musicales et narrativo-visuelles ; Jaubert 1936, 118). On retrouve là une terminologie qui, opposant « contrepoint » et « parallélisme », pourrait rappeler le manifeste des trois

Russes, « A Statement on Sound » (Alexandrov, Eisenstein et Pudovkin [1928] 1985, 83-85). Mais alors que, chez les Russes, cette opposition désignait l'ensemble de la bande-son, la proposition de Jaubert s'applique ici uniquement à la musique. Ainsi, contrairement à Eisenstein qui avait une grande admiration pour les synchronismes des *Silly Symphonies* de Walt Disney¹, Jaubert caricature l'écriture de type *mickeymousing* – multiplication des points de synchronisation pour souligner les bruits et gestes des personnages en leur donnant un équivalent musical – en la taxant de « puérilité ».

- 7 La nouveauté de la conception de Jaubert est d'avoir proposé qu'une musique, dès lors qu'elle accompagne un film, sacrifie ses lois de structuration interne et l'expressivité qui lui est propre pour devenir « décorative ». Dans une conférence donnée à Londres le 10 décembre 1936 reprise dans un article qui complète le présent texte, il précise :

Que la musique du film soit donc libérée de tous ces éléments subjectifs ; qu'elle devienne également, comme l'image, réaliste [...]. La musique ne doit jamais oublier qu'au cinéma son caractère de phénomène sonore a le pas sur ses aspects intellectuels et mêmes métaphysiques. Plus elle s'efface derrière l'image, plus elle a de chances de s'ouvrir à de nouveaux horizons. (Jaubert [1936] 1946, 12)

- 8 Cela se traduit par la construction d'une musique sur un rythme de moteur de bateau dans *L'Atalante* (Jean Vigo, 1934), par la succession de différents instrumentistes jouant quelques mesures d'un même morceau (une java) dans *Quai des brumes* (1938), par la discrétion des notes de timbales et des cuivres graves au début du *Jour se lève* (Marcel Carné, 1939), ou encore par le refus de toute hiérarchisation entre musiques populaires et savantes, s'appuyant sur l'axiome que « trois notes d'accordéon, si elles correspondent à ce que demande une image particulière, seront toujours plus émouvantes, en l'occurrence, que la musique du Vendredi saint de *Parsifal* » (Jaubert [1936] 1946, 12).

- 9 Et le musicien-théoricien d'insister sur l'humilité nécessaire du compositeur de cinéma, un sentiment de plus en plus partagé par les compositeurs au fur et à mesure de leurs collaborations avec le milieu du cinéma. Deux ans plus tôt, Jacques Ibert pouvait en effet écrire :

Il [le compositeur de musique de film] 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. (Ibert 1934, 33)

- 10 Mais, alors que plusieurs compositeurs comme Honegger² ou Milhaud³ ressentent une forte désillusion vis-à-vis du cinéma au milieu des années trente, Jaubert se saisit au contraire de cette opportunité et annonce l'avènement d'un nouvel art, reposant sur « une mystérieuse alchimie des correspondances » :

1. « Dans ces cas, par exemple, un mouvement gracieux du pied est accompagné d'une musique correspondante, qui est en quelque sorte l'expression audible de l'action mécanique » (Eisenstein 1930, 143 : « In these for example, a graceful movement of the foot is accompanied by appropriate music, which is, as it were, the audible expression of the mechanical action. »).

2. « Le musicien, le plus souvent, se trouve assimilé à un tapisserie venant prendre mesure des surfaces dont il n'a point conçu l'ordonnance mais dont on tolère qu'il les couvre d'une vêtue insignifiante. » (Honegger et Hoérée [1934] 2002)

3. « La musique est bien entendu indispensable, mais sa présence doit être à peine remarquée. Elle n'est bonne qu'à combler un vide, illustrer une scène champêtre, évoquer la rêverie. Mais si par hasard elle devenait essentielle, vous pouvez être sûr que c'est seulement parce que des scènes de danse ou des revues militaires se projettent sur l'écran. » (Milhaud 1982, 161)

C'est pourquoi je pense qu'il est essentiel pour la musique de film de se créer un style qui lui soit propre. Si elle se contente d'apporter à l'écran son souci traditionnel de composition et d'expression, au lieu de pénétrer comme associée dans le monde des images, elle créera à l'écart un monde distinct du son, obéissant à ses lois propres. (Jaubert [1936] 1946, 12)

- 11 Et c'est dans la prise en compte de la spécificité de la musique de film comme « musique enregistrée » que réside pour Jaubert une des caractéristiques fondamentales de ce nouvel art, qui doit pouvoir tirer parti de ses conditions techniques d'élaboration, notamment en s'appuyant sur « d'innombrables truquages impossibles à concevoir sans le secours des ciseaux du monteur » (1936, 118). Jaubert cite à ce propos le « son à l'envers » (1936, 118) dans la scène de l'internat de *Zéro de conduite* (Jean Vigo, 1933), une technique que Roland-Manuel a déjà utilisée dans *La Petite Lise* (Jean Grémillon, 1930) (voir Rossi 2019).
- 12 Il ouvre ainsi le champ de la musique de film à d'autres instruments que ceux de l'orchestre symphonique et, par-delà, au travail de production et d'expérimentation sonores, anticipant tout autant le « pop symphonisme » d'Ennio Morricone des années soixante que l'avènement du *home studio*⁴ avec François de Roubaix à partir de 1971 (*Un aller simple*, J. Giovanni, 1971). On peut même considérer que les partitions hollywoodiennes des vingt dernières années, avec leurs profils mélodiques peu affirmés, leur distance par rapport à l'image (peu de synchronismes de mouvements à l'image), leur intégration des bruits, le travail sur les textures pour se fondre dans le « réalisme » de l'atmosphère du film, représentent une forme d'aboutissement des réflexions de Maurice Jaubert, ce qui est pour le moins paradoxal pour celui qui est généralement considéré comme le fondateur d'une musique de film à la française⁵.

4. Comme l'indique l'expression, le dispositif en *home studio* – aujourd'hui très répandu – permet de produire de la musique à la maison, ce qui évite les coûts liés aux enregistrements. Si cela condamne le recours à l'orchestre symphonique, la vertu du *home studio* est d'accorder une place plus grande à des timbres non symphoniques et à l'expérimentation. En 1971, François de Roubaix équipe son domicile parisien (rue de Courcelles) d'un magnétophone 3M (Minnesota Mining and Manufacturing) huit pistes et d'une console de mixage Freevox dix voies pour produire la musique du film *Un aller simple* (José Giovanni, 1971).

5. Revendiquant son appartenance à une tradition française, le compositeur Georges Delerue rendait ainsi hommage à Maurice Jaubert : « Pour moi, je le répète, Jaubert a été le créateur de la musique de film à l'écran. [...] La vérité, ce fut donc Jaubert. » (Hennebelle et Lacombe 1975, 14)

Bibliographie

- Alexandrov, Grigori, Serge Eisenstein et Vsevolod Pudovkin. « A Statement on Sound » [octobre 1928], reproduit dans *Film Sound: Theory and Practice*, sous la direction de Elisabeth Weis et John Belton, 83-85. New York : Columbia University Press, 1985.
- Eisenstein, Sergei. « The Future of Film ». Entretien avec Mark Segal. *Close Up* 7, n° 2 (août 1930) : 143.
- Hennebelle, Guy et Alain Lacombe. « Table ronde cinéastes et musiciens avec Michel Colombier, Georges Delerue et Jacques Demy ». *Écrans* 39 (septembre 1975) : 11-16.
- Honegger, Arthur et Arthur Hoérée. « Particularités sonores du film *Rapt* », dans « Le film sonore : le film et la musique en 1935 ». Numéro spécial, *La Revue musicale* 151 (décembre 1934) : 88-91. Reproduit dans 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 38 (2002). DOI : [10.4000/1895.359](https://doi.org/10.4000/1895.359).
- Ibert, Jacques. « Doléances et suggestions », dans « Le film sonore : le film et la musique en 1935 ». Numéro spécial, *La Revue Musicale* 151 (décembre 1934) : 32-33.

- Jaubert, Maurice. « La musique de film » [1936]. *L'Écran français* 52 (juin 1946) : 12.
- Jaubert, Maurice. « Petite école du spectateur : la musique ». *Esprit : revue internationale* 43 (avril 1936) : 114-119.
- Leenhardt, Roger. « Générique ». *Esprit : revue internationale* 38 (novembre 1935) : 334-336.
- Leenhardt, Roger. « Petite école du spectateur : la photo ». *Esprit : revue internationale* 42 (mars 1936b) : 977-979.
- Leenhardt, Roger. « Petite école du spectateur : la prise de vues ». *Esprit : revue internationale* 44 (mai 1936c) : 254-256.
- Leenhardt, Roger. « Petite école du spectateur : le rythme cinématographique ». *Esprit : revue internationale* 40 (janvier 1936a) : 627-632.
- Lindenberg, Daniel, Olivier Mongin, Marc-Olivier Padis, Joël Roman et Jean-Louis Schlegel. *Esprit : une revue dans l'histoire, 1932-2002*. 2002. Consulté le 1^{er} septembre 2026, https://gpthome69.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/08/esprit_historique_2002.pdf.
- Milhaud, Darius. *Notes sur la musique : essais et chroniques*. Édité par Jeremy Drake. Paris : Flammarion, 1982.
- Roland-Manuel et Jean Grémillon. « Conférence donnée sur la musique de film » [1950], reproduit dans « Jean Grémillon ». Numéro hors-série, 1895 : *revue d'histoire du cinéma* (1997) : 129-141.
- Rossi, Jérôme. « French Film Music Scoring in the Thirties: A Stylistic Tripartition ». *French Screen Studies* 20, n^{os} 3-4 (janvier 2020) : 180-196. DOI : [10.1080/14715880.2019.1697129](https://doi.org/10.1080/14715880.2019.1697129).
- Rossi, Jérôme. « Roland-Manuel et le travail de la bande-son : une étude des interactions entre voix, bruits et musique ». *La Revue du Conservatoire* 7 (juillet 2019). Consulté le 1^{er} septembre 2026, <http://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2188>.
- Wiener, Jean. *Allegro Appassionato*. Paris : Belfond, 1978.

À PROPOS DE L'AUTEUR

Jérôme Rossi est professeur de musicologie à l'Université de Lyon 2. Il a écrit de nombreux ouvrages et articles consacrés à la musique postromantique et aux relations entre musique et cinéma. Il a récemment publié *L'analyse de la musique de film : histoire, concepts et méthodes* (Symétrie, 2021) et a dirigé ces dernières années plusieurs ouvrages collectifs : *Comédies musicales à la française : formes et mutations de l'opérette cinématographique* (Les Impressions nouvelles, 2025, avec Marie Cadalanu), *Le cinéma populaire français et ses musiciens* (Éditions universitaires de Dijon, 2020, avec Philippe Gonin), *La musique classique au cinéma : du concert à l'écran* (Presses universitaires de Rennes, 2019, avec Stéphan Etcharry), *La musique de film en France : courants, spécificités et évolutions* (Symétrie, 2016) et *Musiques de séries télévisées* (Presses universitaires de Rennes, 2015, avec Cécile Carayol). Il compose régulièrement des musiques pour le cinéma et la télévision.