



HAL
open science

La musique patrimoniale chez Ennio Morricone : Relire les musiques anciennes par le prisme de la musique de film

Julien Ferrando

► To cite this version:

Julien Ferrando. La musique patrimoniale chez Ennio Morricone : Relire les musiques anciennes par le prisme de la musique de film. 2022. hal-03845018

HAL Id: hal-03845018

<https://hal.science/hal-03845018v1>

Preprint submitted on 9 Nov 2022

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.

La musique patrimoniale chez Ennio Morricone :

Relire les musiques anciennes par le prisme de la musique de film

Version auteur

Julien Ferrando

Aix Marseille Univ, CNRS, PRISM
(Perception, Représentations, Image, Sound, Music),
Marseille, France

Parler de la musique d'Ennio Morricone par le prisme de la musique ancienne pourrait paraître incongru. Néanmoins, lorsqu'on explore de plus près son corpus de musique de film, nous découvrons rapidement qu'il fut fortement marqué par ce type de répertoire¹. Lors de sa formation musicale au conservatoire de musique de Rome et à l'Académie Sainte-Cécile, Goffredo Petrassi² lui inculqua les différents styles musicaux depuis le Moyen-Âge jusqu'à la musique contemporaine. Il lui enseigna également la composition académique comme le contrepoint et la fugue. La curiosité insatiable de Morricone l'amena aussi vers la composition contemporaine³ avec l'école de Darmstadt et le courant musical d'avant-garde « Neue Musik (La Nouvelle musique)⁴ ». Il sera d'ailleurs un membre actif du Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza constitué par Franco Evangelisti en 1964.

Pour ce qui est du répertoire musical patrimonial, il est profondément marqué par Petrassi et sa prédilection pour les instruments anciens comme le clavecin⁵. Son professeur s'inscrivait d'ailleurs (comme beaucoup de compositeurs de la première moitié du XX^e

¹ MANUCEAU Jean-Christophe, *Ennio Morricone, entre émotion et raison*, Paris, Camion blanc, 2020, p. 526.

² Pour découvrir ce compositeur, lire VASIO Goffredo, *Autoritratto di Goffredo Petrassi*, Bari, Laterza Editions, 1991.

³ « Avec le Maestro Petrassi, nous devons essayer de composer comme cela se faisait dans le passé, en commençant par l'année 1100 jusqu'aux temps modernes ! ». Cité dans BRATBY Richard, « "Darmstadt taught me how to compose": Ennio Morricone Interviewed », *The Spectator World*, 25 octobre 2018, <https://spectator.us/darmstadt-ennio-morricone-interviewed>, consulté le 10 mars 2021 : « With Maestro Petrassi, we had to try to compose as they used to do in the past, starting from the year 1100 right up to modern times. And then I went to Darmstadt, the festival in Germany, and really understood what it was to write contemporary music » (traduction de l'auteur) ». Voir également MANUCEAU Jean-Christophe, *Ennio Morricone, entre émotion et raison, op.cit.*, p. 26.

⁴ Courant musical, théorisé par Adorno à partir de la musique d'Arnold Schoenberg et qui marquera et influencera fortement l'avant-garde musicale, post 1945. Des compositeurs tels que Pierre Boulez, Olivier Messiaen, John Cage, seront les représentants de cette nouvelle manière de composer, cherchant à s'éloigner à tout prix du système tonal par le biais de systèmes théoriques tel que le sérialisme.

⁵ Petrassi s'inscrit dans ce courant comme beaucoup de compositeurs inspirés par le baroque (Francis Poulenc, Manuel De Falla, Ottorino Respighi) et participe activement au renouveau de cette musique dès les années 1930. Voir FERRANDO Julien, « Reading Early Music Today: Between Reenactment and New Technologies », dans KRONLAND-MARTINET R., YSTAD S. et ARAMAKI M. (dir.), *Music Technology with Swing, Lecture Notes in Computer Science*, vol. 11265, p. 658-665.

siècle) dans un usage de la citation et de la réécriture de la musique patrimoniale⁶. Petrassi participe activement au renouveau de cet instrument, par ses compositions, son enseignement des techniques d'écriture de la musique pour clavier baroque dans ses cours de composition⁷. Il consacre ainsi plusieurs œuvres pour le clavecin, comme la *Sonata da camera per cembalo e 10 strumenti* (1948). Plus tard, Ennio Morricone prolongera cette esthétique et ne cherchera pas à intégrer les apports de la musique, historiquement informée. Il écrira également pour le clavecin des œuvres qui ne sont pas dans son corpus cinématographique. Ces œuvres solistes seront conçues dans un langage musical moderne et s'inscriront dans une pratique plus intimiste et spécialisée. Citons notamment *Mordenti* op. 32)⁸ et *Neumi* op. 12, deux pièces écrites en 1988 pour Barbara Vignanelli, claveciniste attirée du maestro.

Or, depuis les années soixante, les travaux des interprètes tels que Nikolaus Harnoncourt ou Gustav Leonhardt, permettent d'ouvrir de nouvelles considérations sur le rôle de l'interprète⁹. Ce courant historiquement informé (péjorativement les baroqueux) intègre progressivement l'idée de recontextualiser l'œuvre en formant des « ensembles » orchestraux avec instruments historiques¹⁰. Cette étape a eu le grand mérite de faire prendre conscience aux musiciens de l'importance de l'organologie et de ses enjeux dans la découverte de savoir-faire musicaux oubliés, notamment sur le plan de l'improvisation. Cette pratique est devenue peu à peu une caractéristique essentielle de la musique ancienne, avec l'apport notamment de l'oralité : la partition est un canevas sur lequel on greffe des pratiques musicales.

Pour la musique de film, cette piste esthétique n'est pas la préoccupation des compositeurs. Ils n'ont en général que peu de temps pour réaliser leur partition et ne sont pas toujours sensibilisés à ces pratiques musicales. Toutefois, il est important de citer ici le travail original du compositeur Miklós Rózsa sur la musique des péplums. Durant ses années d'activités dans les studios américains d'Hollywood, il réalisera des recherches passionnées sur la musique ancienne romaine et judaïque. Pour ce faire, il entamera un véritable travail d'exploration sur les instruments antiques et sur les possibles sources musicales. Même si, finalement, le résultat aboutira vers une réécriture totale et anachronique, il démontrera l'importance que pouvait revêtir cette piste d'exploration, vers une création « historiquement

⁶ *Ibid.*, p. 660-661.

⁷ PASI Mario, *Storia de la musica, Tomo due*, Milan, Jaca Book Edizioni, 1995, p. 236-237.

⁸ Pour plus d'informations, voir le site de l'Ircam : <https://brahms.ircam.fr/works/work/45582/>.

⁹ HARNONCOURT Nikolaus, *Le discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique*, trad. Dennis Collins, Paris, Gallimard, 1984. Voir également LEONHARDT Gustav, « Introduction », *Early Music*, vol. 7, n° 4, Keyboard Issue 1, octobre 1979, p. 452.

¹⁰ LAWSON Colin et STOWELL Robin, *The Historical Performance of Music : An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 13-15. Voir également HASKELL Harry, *Les voix du renouveau, La musique ancienne et son interprétation de Mendelssohn à nos jours*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 247-251.

sublimée ». Comme le souligne Pierre Berthomieu :

« [Miklós Rózsa] explore avec passion les fragments existants de musique judaïque orientale archaïque et découvre la quasi-inexistence de traces de musique romaine. Les partitions historiques de Rózsa subliment le rêve du passé et s'y plongent pour le traduire en musique romantique, en inventions de sons passés confiés aux instruments de l'orchestre symphonique. Le monde antique vient à exister dans des pièces musicales qui marient la pertinence sonore, le souci d'authenticité et l'anachronisme culturel flamboyant, en greffant ces idées sur des ensembles écrits comme de la musique médiévale, renaissance ou romantique. L'ampleur et la pertinence des musiques de Rózsa démontrent, s'il en était besoin, l'inutilité d'une adhésion stérile aux codes de la période filmée¹¹. »

Ennio Morricone, pour sa part, se préoccupera beaucoup moins de l'histoire et du contexte des musiques patrimoniales. Il cherchera l'originalité en utilisant des instruments anciens comme le clavecin et la flûte à bec qui étaient rarement employés dans la musique de film avant lui, sans utiliser toutefois des instruments de facture historique. Pour le clavecin en particulier, Morricone utilisera un modèle de type « Pleyel », qui était un instrument hybride, conçu afin de s'éloigner des factures historiques jugées peu sonores et incompatibles avec un orchestre symphonique. Avec l'impulsion des modèles créés par la maison Pleyel pour Wanda Landowska, le clavecin était devenu au début du XX^e siècle, un instrument moderne, démesuré. Il était constitué d'un corps et d'une mécanique en métal totalement opposée à la conception historique du clavecin. Du fait de sa puissance sonore, cet instrument n'avait pas de fond de caisse. Les facteurs avaient également installé un jeu de 16 pieds, particulièrement grave et impossible à réaliser avec des cordes de clavecin classique¹².

Bien qu'une certaine partie du corpus morriconien (la plus connue du grand public) s'inscrive dans une esthétique moderne, une partie plus intimiste de ses œuvres pour le cinéma est écrite en s'inspirant de la musique patrimoniale. Nous proposons, à travers cet écrit, d'explorer le geste compositionnel de Morricone et de poser l'hypothèse d'un processus singulier de composition de musique filmique, qui puise son inspiration dans un répertoire baroque offrant des textures originales et adaptées à un contexte audiovisuel particulier. Nous voyons clairement apparaître ici, la notion que nous nommerons, « d'anachronisme créatif » qui semble caractériser son approche du passé. En dehors d'une certaine authenticité, l'histoire musicale devient pour lui un pré-texte pour une création musicale cinématographique, une étape préparatoire à la future œuvre musicale (un concerto, une sonate, un air d'opéra...). Le décalage est également, pour le maestro, une manière de

¹¹ BERTHOMIEU Pierre, *La musique de film*, Paris, Klincksieck, 2004, p. 70. Lire également RÓZSA Miklós, « The Music in *Quo Vadis* » [1951], dans COOKE M. (dir.), *The Hollywood Film Music Reader*, Oxford, Oxford University Press, 2010, p. 165-171.

¹² DUFOURCQ Norbert, *Le clavecin*, Paris, Presses universitaires de France, 1949, p. 20-21.

pouvoir s'appropriier le geste compositionnel en faisant siennes les techniques d'écritures historiques, comme ses textures timbrales. Ce mode opératoire pourra d'ailleurs se vérifier, nous le verrons plus tard, dans les musiques accompagnant des reconstitutions historiques.

Enfin, signalons au lecteur qu'il ne sera pas question ici d'un écrit d'analyse filmique, mais plutôt d'un état des questions des rapports entre Ennio Morricone et la musique patrimoniale, organisé autour d'un corpus représentatif des différents usages possibles de la réécriture et réparti sur toute la carrière du Maestro.

1. L'instrument patrimonial : une matière timbrale pour Ennio Morricone ?

Lorsque l'on compare les bandes originales de Morricone s'inspirant de la musique ancienne et des bandes originales construites à partir de répertoires musicaux patrimoniaux existants comme pour *Tous les matins du monde* (Alain Corneau, 1991), *Jeanne la Pucelle* (Jacques Rivette, 1994), interprétées et arrangées par Jordi Savall, comme on peut le voir également pour la musique de *Molière* (Ariane Mnouchkine, 1979) sur des arrangements de René Clemencic, enfin pour la reconstitution historique entamée pour la musique de *Farinelli*¹³ (Gérard Corbiau, 1994), nous remarquons des conceptions esthétiques face à la reconstitution historique fortement éloignées. Cela n'est pas étonnant puisque Morricone rejoint une pratique qui est assez récurrente chez les compositeurs de musique de film. Dans leur grande majorité, ils ne cherchent pas à reproduire de la musique historiquement informée. Leur geste compositionnel consiste à adapter ce répertoire et à instaurer ce que je nommerai ici « une conception métaphorique du passé ». Cette définition, nous permet ainsi de nous rattacher à la conception de la métaphore induite par le philosophe Christian Accaoui :

« Les métaphores [...] sont la cristallisation, la sédimentation, des rapprochements opérés au cours de l'histoire entre paramètres musicaux et domaines extramusicaux. Faire une métaphore, c'est *rapprocher* deux choses *apparemment lointaines* en vertu d'un ou plusieurs traits communs. En l'occurrence, l'expression « phrase musicale » apparente la musique au discours – et « courbe mélodique » à l'espace. Dans chaque cas, la métaphore induit un rapprochement, étroit ou lâche, et peut-être une liaison, voire une interaction, entre le domaine sonore et un domaine extra-sonore : langagier, poétique, spatial, psychologique, pathétique, etc.¹⁴ »

¹³ La musique du film, *Farinelli* a impliqué un travail musicologique rare pour une musique de film. Il a consisté à reconstituer artificiellement la voix d'un castrat au moyen des technologies numériques de prises de sons. Le concept était de mélanger la voix d'une soprano colorature (Ewa MALAS-GODLEWSKA) et d'un contreténor (Derek Lee RAGIN) dans une synchronisation parfaite. Ce travail permettait de servir de son témoin pour l'acteur (Stefano DIONISI), interprétant Farinelli, lors du tournage. Voir le documentaire sur le tournage du film Farinelli, *Le castrat Farinelli. Nostalgie d'une voix perdue*, Alinéa Film, France télévision, réalisation DAVID Marc et CORBIAU Gérard, 1994, (à 04:51).

¹⁴ ACCAOUI Christian, *Les diverses voix de la métaphore et de l'analogie en musique*, TAILLANDIER-GUITTARD Inès (dir.), *Métaphore et musique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2015, p. 13.

Cette citation est une définition particulièrement pertinente pour évoquer le geste compositionnel de Morricone, et plus particulièrement la notion de la sédimentation qui correspond à une conception « par couches » largement présente dans l’orchestration morriconienne.

La question du timbre est donc primordiale chez Morricone. Il l’adapte en fonction des scénarios en cherchant non pas l’authenticité d’un style, mais plutôt le résultat provoqué. Il applique également ce que Pierre Berthomieu nomme « une conception sonore de la musique¹⁵ » fortement bruitiste et liée au synchronisme. On retrouvera ces éléments dès ses premières créations musicales pour le cinéma (qu’il nomme la « musique appliquée¹⁶ »), qui deviendront ses marques de fabrique. La couleur comme la texture de ses orchestrations sont des éléments constitutifs, essentiels, à travers le choix précis d’une instrumentation. Très vite d’ailleurs, il s’oriente vers des instruments de la musique baroque tels que le clavecin, la flûte à bec, mais également les cordes dans le style des concertos baroques de type « Vivaldi », impliquant un groupe de solistes (le concertino) et un groupe instrumental principal (le ripieno).

Si nous nous focalisons tout d’abord sur le clavecin, on remarque que Morricone l’utilise très rapidement dans son corpus cinématographique. Cet instrument devient un « marqueur sonore » par ses différentes combinaisons de timbres possibles (accouplement des claviers, usages des jeux de différentes hauteurs de cordes). Il s’établit comme un élément singulier, audible, quelquefois à peine perceptible, que le compositeur utilise presque mécaniquement et notamment dans les plans sonores secondaires de ses œuvres – une forme d’archétype compositionnel qui fait la marque de fabrique du son morriconien.

1.1. Le baroque pop

En général, le clavecin est traité comme un marqueur temporel historique. C’est un élément permettant de signaler dans la trame narrative à la scène, une appartenance, un lien indéfectible avec le passé. Toutefois, l’usage de cet instrument dans les années soixante et dans la musique de film est avant tout caractérisé par l’influence du jazz (Erroll Garner, Lalo Schifrin, Carlos Jobim), mais également de la musique pop et rock (The Beatles¹⁷, Aphrodite’s Child, The Rolling Stones, The Left Banke avec le claviériste Michael Brown).

¹⁵ « De sa pratique de la musique expérimentale et avant-gardiste (il fit partie du groupe *Nuova Consonanza* avec Franco Evangelisti, Egisto Macchi, Gianni Piazza), Morricone tire une méthode sonore : les instruments et les voix sont utilisés dans la musique sur le mode du fragment, du signal, de la texture. [...] L’art d’Ennio Morricone repose sur l’hétérogène ». (BERTHOMIEU Pierre, *La musique de film, op. cit.*, p. 95-98).

¹⁶ Pour Ennio Morricone, cette terminologie s’applique sur une dichotomie : musique absolue / musique appliquée. Pour plus de précisions, voir MORRICONE Ennio, *Ma musique, ma vie : à la recherche de ce son. Entretiens avec Alessandro De Rosa*, trad. Florence Rigollet, Paris, Séguier, 2018, p. 375.

¹⁷ GENSANE Bernard, « Pourquoi le “Disque Blanc” des Beatles est-il Blanc ? », *Les Cahiers du MIMMOC*, n° 1, 2006, <http://journals.openedition.org/mimmoc/196>, consulté le 4 janvier 2022.

On le retrouve ainsi, fréquemment associé à des petites formations, comme un élément timbral qui « souligne » une ligne d'accompagnement, en accord, en arpège. Dès la fin des années cinquante, le clavecin s'installe dans les studios d'enregistrement, probablement pour sa qualité de timbre très appréciée qui permettait de le faire ressortir clairement dans les enregistrements. Son aspect brillant permettait donc de compléter l'instrumentarium de la musique pop en amenant une singularité de timbre. On le retrouvera par exemple, dans les arrangements de Brian Wilson des Beach Boys, comme dans les agencements sonores de l'ingénieur du son Phil Spector, qui réalisait des doublures instrumentales entre un piano acoustique, un piano électrique et un clavecin¹⁸ sur une même mélodie avec l'aide d'un magnétophone à bande multipistes. Le clavecin se retrouve utilisé dans des styles musicaux variés comme pour le baroque pop anglais et américain¹⁹. Notons également la création de la société Hohner qui développe à la même époque un instrument hybride : le clavinet. Cet instrument est une sorte de clavicorde électrique inventé par Ernst Zacharias. Il démontre clairement l'influence de la lutherie patrimoniale et offre une réelle singularité dans l'instrumentarium des studios, marqués par la présence des premiers synthétiseurs²⁰.

Dans ce contexte, Morricone est sensible à cette esthétique qui implique un croisement permanent entre organologie, technologie et esthétique. Il va également maîtriser différents aspects possibles du clavecin en cherchant l'agencement le plus juste en fonction de la trame narrative.

Pour comprendre ce geste compositionnel singulier, intéressons-nous tout d'abord à la bande originale du film *Les Petites bonnes sœurs* (Le Monachine, Luciano Salce, 1963). C'est l'une des premières réalisations de Morricone, qui se situe au croisement entre « anachronisme créatif », réécriture et exploration sonore.

1.1.1. *Les Petites bonnes sœurs* (Le Monachine, Luciano Salce, 1963).

La musique de ce film est composée avant tout dans l'esprit d'une caricature en parodiant la musique baroque – un élément essentiel au comique du film qui renforce les

¹⁸ RIBOWSKY Mark, *He's a Rebel. Phil Spector: Rock and Roll's Legendary Producer*, New York, Cooper Square Press, 1989, p. 185-186.

¹⁹ « Le clavecin n'est pas le seul instrument inhabituel à figurer sur les disques pop, mais il est peut-être le plus durable. Une raison possible : L'adéquation de son timbre conforme aux formes de consommation musicale dominantes à l'époque. L'environnement sonore de la pop, riche en aigus, constitué d'enregistrements monauraux et de la radio AM, a favorisé le "bourdonnement" piquant du clavecin. »

« The harpsichord was hardly the only unusual instrument to grace pop records, but it was perhaps the most enduring. One possible reason: The timbre's suitability to then-dominant forms of musical consumption. The treble-heavy pop soundscape, all monoaural recordings and AM radio, flattered the harpsichord's stinging buzz : GUERRIER Matthew, « Via Spector and serendipity, the harpsichord invaded pop » *Boston Globe*, 21 janvier 2016, <https://www.bostonglobe.com/arts/music/2016/01/21/via-spector-and-serendipity-harpsichord-invaded-pop/gZDq2y9nf2IbvOKIOJx82O/story.html> (consulté le 21 janvier 2022).

²⁰ GENDRON Bernard, *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago, University of Chicago Press, 2002, p. 174 et 343.

effets des dialogues. L'histoire est d'ailleurs propice à créer cet antagonisme²¹. Dès le générique, Morricone utilise des timbres singuliers pour forcer le trait et représenter l'atmosphère religieuse du couvent. Ici donc, point de musique historiquement informée, mais une recherche de timbre où la harpe, par un effet d'écho artificiel, symbolise une cloche qui sonne. De plus, l'instrumentarium utilisé par Morricone avec l'orgue Hammond et le clavecin se révèle comme un marqueur spécifique d'une histoire passée, presque surannée, en décalage total avec la modernité des années soixante. Ce décalage et les sonorités choisies par Morricone sont particulièrement efficaces pour positionner le spectateur/auditeur dans un effet comique, appuyé également par le style « hybride », mêlant une forme de musique pop (batterie, basse) et des instruments plus classiques.

Nous sommes dans une période où le cinéma italien, fortement marqué par le succès des films *Don Camillo*, cherche à exploiter la thématique religieuse, en pleine réforme Vatican II²². Pour bien comprendre l'utilisation de la musique baroque et l'écriture de Morricone, focalisons-nous un instant sur le *cue* « Aria Estiva 1 ».

1.1.2. « Aria Estiva 1 »

Cette musique est écrite dans un style utilisant des stéréotypes de musique baroque qui apparaissent clairement à l'audition. Morricone cherche à imiter une ouverture à la française, dans une dynamique plus proche du jazz que de la musique ancienne. Il utilise une nomenclature plutôt moderne avec une flûte traversière, un clavecin et un piano en doublure et une contrebasse en *pizzicato*. L'allure de ce morceau pourrait sembler anachronique. Toutefois, il représente la vision globale que l'on portait à la musique patrimoniale en 1963. Ici, Morricone sait parfaitement exploiter les techniques d'écriture baroque, avec une partie de flûte utilisant un nombre important d'ornementations (trille, mordant, cadence). Morricone s'appuie uniquement sur la première partie de l'ouverture (lente), sans utiliser un style historique avec des notes surpointées comme des croches inégales (exemple 1).

<Exemple1>

Ex.1 : Ennio Morricone, *Les Petites bonnes sœurs*, début du thème « Aria Estiva 1 ». Transcription personnelle à partir du disque (début).

Il n'y a pas de basse continue. Le clavecin et le piano jouent ensemble en doublant la flûte et la contrebasse. Ici donc, seule la technique de composition est historique. On retrouvera d'ailleurs ce type de clavecin dans les musiques de Morricone pour Sergio Leone

²¹ Le jour où la fresque représentant la sainte protectrice du couvent, tombe en morceaux au passage d'un avion de la compagnie Aeritalia, deux moniales décident de se rendre à Rome au siège de la compagnie pour réclamer le changement du couloir aérien. Elles y découvrent un monde moderne et bruyant dans lequel elles sont totalement en décalage.

²² FORLIN Olivier, « Les élites culturelles et la diffusion du cinéma italien en France », *Rives méditerranéennes*, n° 32-33, 2009, p. 153-154.

comme le thème principal de *Il était une fois dans l'Ouest* (*Once Upon A Time In The West*, 1972), mais également dans une composition pour le film *Partenaire* (*Partner*, Bernardo Bertolucci, 1968), sous le titre « Splash ».

1.1.3. « Splash »

Nous trouvons dans cette pièce l'exemple parfait du clavecin pop²³. L'instrumentation est classique pour cette époque avec une batterie, une guitare acoustique qui dialogue avec le clavecin, une basse, un chœur en onomatopées et un chanteur soliste. Ici, l'usage de la stéréophonie joue clairement sur l'équilibre et le dialogue entre le clavecin (spatialisé à gauche) et la guitare acoustique (spatialisée à droite) avec le rajout des voix au centre. Le clavecin réalise un contre-chant très présent, mais à une seule voix et sans main gauche. C'est sans nul doute un clavecin moderne de type Pleyel. Morricone utilise uniquement la main droite, sans accompagnement, avec un jeu de corde d'une longueur de 8 pieds (8') sans accouplement des deux claviers²⁴. On entend le clavecin intervenir dans l'introduction pour réaliser le motif suivant (exemple 2) :

<Exemple2>

Ex. 2 : Ennio Morricone, *Partenaire*, début de « Splash ». Transcription personnelle à partir du disque (00:03).

Il est caractérisé par un maniérisme clair, des motifs ornementaux (souvent aux cadences), des notes surpointées, inspirées par la mélodie baroque. Ce motif disparaît dès l'arrivée de la voix, mais reprendra un peu plus loin, sur un motif d'accompagnement conçu comme un motif répétitif placé sur une marche d'harmonie (exemple 3).

<Exemple3>

Ex. 3 : Ennio Morricone, *Partenaire*, motif mélodique du développement thématique de « Splash ».
Transcription personnelle à partir du disque (00:20).

Enfin, à la reprise du second couplet apparaît un motif adapté à partir du premier couplet, construit avec des mouvements plus disjoints (exemple 4).

<Exemple4>

Ex. 4 : Ennio Morricone, *Partenaire*, motif mélodique du clavecin lors de la réexposition du thème « Splash ».
Transcription personnelle à partir du disque (00:41).

Cette technique d'écriture alliée au timbre aigu de l'instrument permet ici de passer au-dessus des autres instruments et de la voix. Il est donc clair que Morricone ne cherche pas un usage harmonique du clavecin, mais plutôt à l'utiliser comme une trame mélodique qui

²³ Le « clavecin pop » désigne la forte influence du baroque et l'utilisation de cet instrument dans des répertoires de musiques populaires modernes amplifiées notamment dans les années 1960-1970. Le clavecin pop, par son timbre, était donc utilisé dans l'interprétation de certaines parties d'accompagnement ou des traits mélodiques. Il pouvait ainsi tenir soit l'accompagnement en accords, soit faire ressortir un thème.

²⁴ Ce procédé permet de moduler la puissance de l'instrument soit par l'assemblage de plusieurs rangs de cordes, soit par l'utilisation d'un seul ensemble de cordes. La hauteur de cordes peut varier des plus aigües (4') au plus grave dans les clavecins modernes (16'). On retrouve ici le même principe que l'on retrouve pour les jeux de l'orgue.

agit par petites touches sonores, contrastant avec les cordes de la guitare accompagnatrice. On retrouve sans nul doute dans ce morceau l'esthétique « baroque pop », des groupes des années soixante, évoquée précédemment.

Notons que les compositeurs actuels de musique de film ont repris ce style musical dans des productions comme *OSS 117 : Rio ne répond plus* (Michel Hazanavicius, 2009) dont la partition est signée Ludovic Bource, mais également la série *Au service de la France* (Jean-François Halin, Jean-André Yerlès et Claire Lemaréchal, 2015), avec la musique de Nicolas Godin.

Toutefois, au-delà de cet usage singulier du clavecin, typique des années soixante nous allons découvrir d'autres pistes esthétiques prises par Morricone et beaucoup plus inspirées par les corpus historiques des XVII^e et XVIII^e siècles.

2. Le clavecin et la réécriture patrimoniale : l'écriture néo-baroque de Morricone

Avec des productions magistrales telles que *Mission (The Mission)*, Roland Joffé, 1986), mais également moins connues du grand public comme *Le Pré (Il Prato)*, Paolo et Vittorio Taviani, 1979), *La Vénitienne (La Venexiana)*, Mauro Bolognini, 1986) Morricone va explorer les possibilités que lui offre la réécriture consistant avant tout à associer des techniques historiques alliées à des techniques de composition moderne. C'est un processus que les compositeurs du début du XX^e siècle ont utilisé pour adapter la musique ancienne dans un langage plus contemporain, plus adapté. Il est d'ailleurs intéressant de rapprocher certaines orchestrations de Morricone avec celles d'Ottorino Respighi et notamment des suites, *Antiche Arie e Danze*, composées entre 1917 et 1931. Ces pièces sont des réécritures de pièces de luth, adaptées pour un orchestre symphonique moderne avec clavecin. Ici ce dernier n'a pas de rôle de basse continue, mais une partie concertante, totalement écrite. Les connaissances de l'interprétation des musiques anciennes (phrasé, touché, articulation, tempo, ornementation) à cette époque étaient assez limitées. De fait, Respighi devait adapter et appliquer des phrasés modernes pour un répertoire à l'origine bien éloigné de cette esthétique.

Morricone, pour sa part, perpétue cette tradition de réécriture dans sa musique de film tout en adaptant progressivement son geste compositionnel en fonction des besoins de la narration filmique. C'est avant tout un son singulier, une matière qu'il cherche à déployer dans ses œuvres. Cette question de la recherche de matières sonores et du timbre se retrouve comme une porosité claire entre les musiques anciennes et les musiques contemporaines dont il a la parfaite maîtrise. Pour illustrer ces propos, intéressons-nous un instant à l'entretien du chef d'orchestre baroque Giovanni Antonini (Il Giardino Armonico) recueilli

par François Delalande dans son ouvrage *Le son des musiques*²⁵. Antonini y expose une approche du son qui pourrait très bien se rapporter au travail entrepris par Morricone : « Le “son”, dans sa singularité, est choisi pour représenter, pour traduire²⁶ ». Ici, la recherche de « sons » ou « types de sons » particuliers a pour but de signifier, de retranscrire en musique (par exemple des éléments de la nature), ou encore de raconter : « L’important est de chercher. [...] Or je crois que c’est justement grâce à cette motivation qu’est né le mouvement des instruments anciens, en opposition à ce qu’était la musique classique : un système bien établi et bien codifié²⁷ ».

Giovanni Antonini expose un regard original sur l’interprétation patrimoniale aujourd’hui. Il évoque en particulier une certaine emprise esthétique de la musique pop sur la musique ancienne avec l’emploi de jeux instrumentaux emphatiques, des dynamiques de l’orchestre exacerbées. De plus, l’usage d’une prise de son utilisant des microphones placés de plus en plus près des instruments, permet d’amener l’auditeur dans une écoute intime et singulière. La prise de son multi-microphonique devient un élément récurrent et propose notamment de transcrire l’espace précis de chaque musicien et non plus de donner une image sonore globale, telle que l’on pouvait l’entendre dans les enregistrements discographiques des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix²⁸. Morricone comme Antonini, saisiront ces éléments sonores, singuliers pour en faire des principes de langages propres.

Malgré tout, il s’inspire constamment des corpus de Bach, Scarlatti et cherche à imiter des styles clairs des répertoires pour le clavecin baroque. La recherche du son d’un côté, l’application d’une écriture académique de l’autre dans un style néo-baroque s’inspirant des techniques d’écriture des pièces instrumentales des XVII^e et XVIII^e siècles, offrira de larges possibilités créatrices pour le Maestro. Il écrira notamment en 1994 pour le film *La Nuit est le moment* (*La Notte e il momento*, Anna-Maria Tatò, 1994), un pastiche d’une sonate de Scarlatti que nous allons présenter ici.

2.1 *La Nuit est le moment*

Dans ce film historique, se déroulant au XVIII^e siècle, Morricone propose une composition dans le style d’une sonate de Domenico Scarlatti. Cette production, le *cue* « Un clavicembalo » est conçu comme un mouvement de sonate en *fa* majeur. Morricone réalise un pastiche reprenant le schéma tonal de Scarlatti avec, comme principe, une forme tripartite constituée d’une partie A en *fa* majeur, une partie B en *ré* mineur avec plusieurs modulations

²⁵ DELALANDE François, *Le son des musiques*, Paris, Buchet-Chastel, 2001, p. 117.

²⁶ *Ibid.*, p. 117-118.

²⁷ *Ibid.*, p. 118-119.

²⁸ VIVALDI Antonio, *Le Quattro Stagioni*, Il Giardino Armonico, Giovanni Antonini (direction), Teldec, 1994, disque compact.

et un retour en *fa* majeur pour la cadence. Ce n'est pas la forme académique des sonates du style galant qui est utilisée ici, mais une évocation lointaine, la forme n'étant pas complète par rapport aux reprises en particulier. D'un point de vue harmonique, il n'y a pratiquement aucun accord. Morricone n'utilise que deux voix, simples, assez dépouillées et reprend une entrée « en imitation » si chère à Scarlatti, comme on peut l'entendre dans la *Sonate pour clavecin K1 en ré mineur*.

Le style général de Scarlatti est clairement évoqué dans cette pièce par le partage du clavier en deux plans sonores gauche et droit, l'ornementation sur l'attaque du premier temps, mais également la morphologie mélodique avec les arpèges brisés montant et les gammes descendantes en doubles croches juste avant la cadence.

Néanmoins, l'interprétation n'est en aucun cas historique. Elle est mécanique, sans véritable travail d'articulation. C'est un jeu particulièrement métronomique qui est appliqué ici. Cet aspect dur est accentué par une prise de son réalisée de très près. Un couple de microphones, situé au-dessus de la table, donne une spatialisation stéréophonique des deux mains. Toutefois, la place des micros accentue le côté « aigret » de l'instrument et ne génère aucune réverbération.

Le talent de Morricone réside avant tout dans sa grande connaissance des formes musicales et de leur agencement. Ici on reconnaît clairement l'influence de Scarlatti. Toutefois, au niveau organologique comme sur le choix des clavecins, Morricone ne cherche pas à utiliser une approche historique (tempéraments anciens, factures des clavecins de style italien, franco-flamand, etc.). Il utilise des instruments modernes loin des esthétiques historiques développées dans les années soixante-dix. Il laisse finalement l'expressivité musicale à des instruments comme la flûte à bec, le hautbois et la voix. Avec le clavecin, c'est la texture globale de la pièce qui le préoccupe ainsi que l'agencement des timbres avec les autres instruments de l'orchestre. De fait, outre l'instrument soliste, Morricone utilise très fréquemment le clavecin dans l'esprit d'un continuo, s'intégrant parfaitement dans la formation orchestrale.

2.2 Le clavecin « continuo » et la flûte à bec

Le style continuo se retrouve dans un bon nombre de compositions pour le film du maestro. On le retrouve par exemple dans la bande originale de *I comme Icare* (Henri Verneuil, 1979) comme dans la musique du film *La Vénitienne*, réalisé en 1986. Ce dernier offre un exemple particulièrement ciblé à ce propos. Le *cue* « La Vedova » se présente comme une sorte de sonate pour flûte à bec et continuo. Le clavecin tient l'accompagnement avec un tapis de cordes qui double les accords et qui soutient la flûte de Marianne Eckstein. Cette dernière collabora dans plusieurs bandes originales de Morricone entre 1970 et 1993.

Cet extrait nous interpelle en raison de l'utilisation d'une écriture harmonique, modulant par chromatisme avec l'accord du début *la* majeur/*la* mineur/*mi* mineur, constituant ainsi le continuo de la mélodie supérieure jouée à la flûte à bec. Morricone n'écrit pas une basse continue, mais s'inspire de l'écriture en accords. Pour la mélodie interprétée à la flûte, on peut supposer que Morricone l'ait composé en collaboration avec Marianne Eckstein, qui était sa conseillère pour ce type de répertoire²⁹ (exemple 5).

<Exemple5>

Ex. 5 : Ennio Morricone, *La Vénitienne*, début du thème « *La Vedova* ». Transcription personnelle à partir du disque (00:04).

La flûte à bec ici, occupe la partie concertante dans un ambitus aigu comme pour une sonate baroque. Remarquons également l'utilisation de la diminution qui permet de fixer clairement la référence historique du thème au XVIII^e siècle (exemple 6).

<Exemple6>

Ex. 6 : Ennio Morricone, *La Vénitienne*, début du thème « *La Vedova* ». Transcription personnelle à partir du disque (00:07).

Notons, également que la prise de son est particulièrement importante dans la réception de cette œuvre. Elle est assez habituelle des musiques symphoniques de Morricone, captées dans une spatialisation large avec une réverbération importante. Les micros sont placés à distance de l'orchestre avec le clavecin en premier plan, pris une nouvelle fois de près. La flûte est en retrait et dans la réverbération de l'orchestre. Le mixage offre ainsi une spatialisation par les cordes frottées. Le clavecin comme la flûte sont toujours mixés au centre. C'est une volonté claire de mettre en avant ces instruments et de rendre encore plus efficient, ce discours musical singulier par rapport à la bande sonore. La prise de son organise l'espace en mettant en avant les instruments dans l'esprit d'une formation de musique de chambre. Cette spatialisation s'oppose totalement à la prise de son du clavecin dans la bande originale de *Mission*, où il est traité au contraire comme un élément de continuo, « noyé » dans la masse orchestrale.

Nous l'avons déjà évoqué, Morricone travaille étroitement avec ses musiciens notamment dans l'élaboration de ses instrumentations. À ce propos il précise :

« Si mon intuition édicte tel ou tel timbre, je dois quand même compter avec la réalité et si je ne dispose pas du musicien que j'estime à la hauteur de l'interprétation, je ne m'attarde pas, je mets mon idée de côté et je change d'instrument. [...] La contribution de certains musiciens dans la découverte de timbres a été souvent déterminante, on avançait ensemble³⁰. ».

Il avait un réel besoin de confiance et de confort pour écrire, mais également pour

²⁹ MANUCEAU Jean-Christophe, *Ennio Morricone, entre émotion et raison*, op.cit., p. 567

³⁰ MANUCEAU Jean-Christophe, *Ennio Morricone, entre émotion et raison*, op.cit., p. 460.

enregistrer ses musiques. Lors de son entretien dans l'ouvrage de Jean-Christophe Manuceau, Eckstein livre des éléments rares au sujet du compositeur :

« Il m'a appelée pour un grand nombre de bandes originales : j'ai collaboré avec lui entre 1970 et 1993. Un jour, il a dit que si je n'en jouais pas, il n'écrirait plus pour la flûte. En outre, il aimait le son de la flûte à bec et s'est mis à composer pour cet instrument dont il appréciait la qualité particulière. Il était attaché aux relations personnelles qu'il nouait avec ses musiciens. Il préférait toujours rester en Italie pour enregistrer plutôt que d'aller à l'étranger³¹. »

Pour la composition d'une pièce inspirée par la musique patrimoniale, Morricone produira un travail particulièrement ciselé avec une production largement inspirée de la musique du XVI^e siècle : *Le Pré*.

2.3 *Le Pré*

La bande originale de cette production de Paolo et Vittorio Taviani réalisée en 1979 fut écrite précisément pour Marianne Eckstein. Morricone cherchera ici à représenter le cœur symbolique du scénario : la légende germanique du Joueur de flûte de Hamelin qui chasse les rats de la cité et enlève tous les enfants au cours de la nuit.

Le thème principal est construit sur une harmonie proche des corpus instrumentaux de la fin du XVI^e siècle. Il semble s'inspirer du madrigal *O felice occhi miei* de Jacques Arcadelt, et plus précisément de son arrangement réalisé par Diego Ortiz dans son *Tratado de glosas sobre cláusulas* (Livre II), en 1553 à Rome (exemple 7 et 8).

<Exemple7>

Ex. 7 : Diego Ortiz, *O felice occhi miei*, transcription personnelle à partir du manuscrit *Tratado de glosas sobre cláusulas* (Livre II), Rome, 1553.

<Exemple8>

Ex. 8 : Ennio Morricone, *Le Pré*, début du thème « Il Prato » à la flûte à bec. Transcription personnelle à partir du disque (00:05).

On remarque ici la similitude mélodique flagrante entre les trois premières mesures de *O felice* et les deux premières mesures du thème « Il Prato ». L'instrumentation est conçue en toute retenue, avec des cordes frottées qui sont à la fois soutien et réponse thématique. C'est un procédé qui se retrouve souvent chez Morricone. Les cordes de l'orchestre sont utilisées pour amener une spatialisation large, sur laquelle reposent les instruments solistes. La guitare, quant à elle, joue le rôle du théorbe continuo et réalise des accords qui rappellent la matière orchestrale des *Arie* de Respighi.

L'interprétation d'Eckstein apporte sans nul doute des éléments précieux dans le processus de création et l'écriture même du thème. L'instrumentiste a permis de donner des indications précieuses à Morricone, notamment sur les possibilités du jeu instrumental de la

³¹ Citée dans *ibid.*, p. 564-567.

flûte. Soulignons que la prise de son rejoint ici le geste sonore de *La Vénitienne*, avec un orchestre à cordes offrant une spatialisation stéréo organisée avec les pupitres de violons à droite, pupitres d'altos centrés, pupitres violoncelle et contrebasse à droite. La flûte est, quant à elle, toujours au centre avec la guitare au premier plan pour l'auditeur.

Un an plus tard, la collaboration entre Eckstein et Morricone se poursuit autour d'une musique inspirée cette fois-ci de la musique de Jean-Sébastien Bach pour le film *Le Larron* (*Il Ladrone*, Pasquale Festa Campanile, 1980).

2.4 *Le Larron*

La bande originale est constituée de multiples influences, qui renforcent à la fois le côté comique du film, mais également la spiritualité grandissante tout au long de l'histoire³².

Morricone n'hésitera pas à mélanger des instruments originaux, comme un orgue liturgique, une batterie, une guitare amplifiée et des sections de cordes dans « Primo miracolo ». Il poursuivra également ce travail de réécriture avec Eckstein en produisant des opus qui pastichent parfaitement le style de Jean-Sébastien Bach. Un exemple particulièrement intéressant intervient dans la pièce « I Poveri visti dai ricchi », écrite pour deux flûtes, un continuo et un ensemble de cordes frottées. On trouve ici une certaine similitude avec la « sonatina » de la *Cantate BWV 106 Actus Tragicus* de Bach, principalement grâce au rythme de la basse, immuable, mais aussi par le duo de flûtes à bec dans les voix supérieures. L'écriture du continuo en croches régulières et le dialogue entre les flûtes confortent la similitude de style avec la « sonatina ». Le morceau est de forme ABA'. La partie B « oscille » entre différentes marches d'harmonie montante et descendante. Cette partie se termine par un ornement à la cadence finale, élément qui se retrouve également dans la partition de Jean-Sébastien Bach. De plus, le rythme régulier et sur le temps est également un élément majeur que l'on retrouve en commun entre les deux compositeurs. Cette basse semble symboliser un temps qui s'égrène, immuable qui pourrait symboliser la vie qui s'écoule vers la mort. Rappelons qu'à la toute fin du film, le personnage central est crucifié aux côtés du Christ.

Enfin, soulignons que la prise de son de « I Poveri visti dai ricchi » participe activement à retranscrire la spatialisation d'une petite formation instrumentale baroque. Les deux flûtes à bec sont mises tout particulièrement en valeur en étant placées de part et d'autre du champ stéréophonique au-dessus « du tapis » de cordes, et le clavecin placé au

³² Le film retrace la vie du larron Caleb, vivant en Galilée au I^{er} siècle. Ce dernier tente par tous les moyens de se faire passer pour un mage capable de miracles surnaturels. Or, au même moment, Jésus de Nazareth réalise également des miracles qui captivent les foules. Caleb, jaloux et envieux, s'interroge longuement sur l'authenticité des prodiges accomplis par le prophète galiléen. Finalement, après de nombreuses péripéties, Caleb finit sur la croix aux côtés de Jésus. Le personnage de Caleb fait ici référence au « bon larron » qui est évoqué dans l'évangile selon Saint Luc.

centre droit. Pour un enregistrement historiquement informé, les musiciens auraient été placés dans une autre configuration selon une disposition en demi-cercle, avec un continuo placé à gauche, les flûtes à droite et groupées.

Il est dans tous les cas particulièrement intéressant de voir, une nouvelle fois, la maîtrise des techniques d'écriture baroque utilisées par Morricone, qui réalise ici un travail de réécriture particulièrement saisissant. Pour compléter ce parcours, nous évoquerons un exemple rare dans le corpus de Morricone d'une production musicale construite sur une réécriture de musique médiévale.

2.5 *Les Rois Mages errants (I Magi randagi, Sergio Citti, 1996)*

Le film *Les Rois Mages errants* montre une autre facette des compétences du Maestro : représenter la musique médiévale du XIV^e siècle. Ce film, inédit en France, fut conçu à partir d'une nouvelle de Pier Paolo Pasolini. Morricone élaborera sa partition à partir de la musique italienne du *Quattrocento* avec un instrumentarium constitué notamment d'une flûte à bec (interprétée par Paolo Capirci, flûtiste baroque reconnu) et d'une ciaramella, un instrument traditionnel italien à anches doubles, très sonore (jouée par Gianni Perilli).

Dans le *cue* « *Storia dei Magi randagi* », nous retrouvons une pièce conçue comme une danse médiévale et plus précisément un *trotto saltarello*³³, danse italienne de cour en usage au XIV^e siècle et qui a été à l'origine d'un corpus spécifique de danse instrumentale. Le *saltarello* est donc créé dans une temporalité traduite aujourd'hui en 6/8 avec une mélodie en diminution, constituée de plusieurs parties successives. L'accompagnement est réalisé le plus souvent par un bourdon à la quinte (corde à vide des vièles). Ici, Morricone réalise tout en finesse un transfert moderne en utilisant une flûte à bec, multipliée par l'*overdub* qui produit un ensemble « virtuel » de quatre flûtes à bec, reconstitué par la technique. Le mixage offre également une spatialisation large avec les flûtes graves placées de gauche à droite de la stéréophonie. Les flûtes aiguës jouant le thème sont placées au centre. On les retrouve sur une première énonciation d'un thème organisé en deux grandes parties, chacune se divisant en deux phrases : A et B. Par la suite, Morricone inclut une reprise du thème avec un instrumentarium différent et éclectique, composé d'un chœur d'hommes qui imite les quintes à vide d'une vièle, d'une mandoline reprenant le thème, soutenue par des guitares réalisant le bourdon de *ré*. Un chœur de voix féminines réalise ici un contrechant en valeurs longues, dans le style d'un chant grégorien. La flûte revient sur une dernière évocation complète des phrases A et B.

³³ Cette pièce est issue du corpus de musiques de danse conservé dans le Manuscrit Add 29987, au British Museum.

Même si Morricone réalise une réécriture totale, on remarque que sa partition témoigne d'une connaissance historique importante des techniques d'écriture médiévales. Une attention toute particulière est portée à la réalisation de l'harmonie médiévale (comme l'utilisation des mouvements contraires et des intervalles de quarte et quinte), renforcée par la technique de jeu de Capirci.

Remarquons enfin que Morricone ne peut s'empêcher d'apporter des éléments anachroniques, comme le contrechant en mélismes dans le style grégorien et soutenu par un bourdon réalisé par des voix en onomatopées. C'est en tout cas une volonté claire d'exploiter cet « anachronisme créatif » à travers la transposition moderne d'une musique patrimoniale médiévale. Dans la partie B apparaît même une citation de *Abballati*, un chant traditionnel sicilien, réarrangé dans le style médiéval. Cette superposition particulièrement bien construite montre clairement l'ambiguïté profane et religieuse de tout le film, mais également appuie fortement son aspect fantasque et comique. Il est important de souligner que le scénario est tiré d'un écrit de Pasolini qui fut adapté, une vingtaine d'années plus tard, par Citti. Ce dernier incorpora une dimension burlesque rappelant l'univers de Fellini³⁴.

Morricone propose un tout autre caractère pour le thème « E nato ». Ici, nous retrouvons une pièce de caractère méditatif, jouée à la ciaramella par le spécialiste italien Gianni Perilli³⁵. Cette pièce est singulière du fait de l'utilisation d'un l'instrument traditionnel particulièrement sonore. Le thème sera décliné avec la même orchestration dans la *cue* « E l'altra stella », mais avec une autre soliste bien connue de Morricone, la chanteuse Edda Dell'Orso. On entend clairement que la voix de la grande chanteuse n'est plus tout à fait dans la même force, mais cette fragilité audible donne un côté humain extrêmement touchant. Cette pièce est particulièrement marquante également par une forme d'intertextualité audible dans l'harmonie qui nous rappelle sans grande difficulté les accords du thème « Gabriel's Oboe » de *Mission*.

Pour conclure ce parcours, il était important de nous rapprocher de deux productions majeures dans le corpus de Morricone, largement connues pour leur référencement historique de la musique religieuse et de la musique de chambre baroque : les musiques de *Mission*, mais également de *Vatel* (Roland Joffé, 2000).

3. *Mission* et *Vatel* deux exemples de narrativité musicale singulière

Ces deux films ont été le fruit d'une collaboration mouvementée entre le réalisateur Joffé et Morricone. Ce sont de véritables co-constructions, qui ont entraîné des tensions entre eux,

³⁴ Cité par FRANCIONE Fabio, *Pasolini, sconosciuto*, Alessandria, Falsopiano, 2010, p. 144.

³⁵ MORRICONE Ennio, *Ma musique, ma vie : à la recherche de ce son. Entretiens avec Alessandro De Rosa*, op.cit., p. 446

malgré une grande amitié. Poursuivre la composition après *Mission* sera particulièrement difficile pour Morricone. *Mission* et *Vatel* sont sans nul doute les partitions préférées du compositeur : « Je suis surtout attaché aux films qui m’ont fait souffrir [...] Le fait que ce soit la trame qui détermine et commande l’évolution de la musique a été très important pour moi. *Mission* aussi, et, toujours de Joffé, *Vatel*³⁶ ».

Dans ses entretiens avec Alessandro De Rosa, Morricone livre des éléments précieux sur le processus de création et sur l’origine du projet musical. Nous apprenons notamment que ce fut grâce à la ténacité du producteur Fernando Ghia que Morricone fut retenu³⁷. L’autre producteur du film, David Puttnam, avait tenté pour sa part de contacter Leonard Bernstein, qui avait refusé le projet. Morricone avait finalement découvert le premier montage du film qui fut pour lui un moment d’émotion intense, mais également de doute quant à sa capacité à écrire une bande originale aussi complexe. Sur l’insistance de Joffé et de Ghia, il décide finalement d’écrire cette partition.

3.1 *Mission* : une conception musicale historiquement informée ?

Morricone se livre également sur la manière dont fut conçu le thème « On Earth as It Is In Heaven » : « J’ai démarré par le thème pour le hautbois du père Gabriel dans un style post-Renaissance, en indiquant tous les ornements typiques de cette période : *acciaccature/mordenti/gruppetti*, *appoggiature*, en essayant d’être raccord sur les doigts de l’acteur³⁸. » (exemple 9).

<Exemple9>

Ex. 9 : Découpages ornementaux du début du thème « Gabriel’s Oboe ». Transcription personnelle à partir du disque (00:17).

Ce travail d’écriture, précis, démontre la grande maîtrise des techniques musicales de cette période historique. Le chœur d’ouverture a été pensé dans le style d’un motet de Palestrina³⁹. Il sert avant tout d’harmonisation et de soutien au thème « Gabriel’s Oboe ». On retrouve clairement des éléments précis dans l’écriture statique des voix et le plus souvent écrits dans un rythme en homorythmie (exemple 10).

<Exemple10>

Ex. 10 : Comparaison des partitions « On Earth as It Is in Heaven » et de l’Hymne *O Gloriosa domina* (Palestrina). Transcription de l’auteur.

Dans l’exemple précédent nous avons à gauche l’introduction de « On Earth as It Is In Heaven » et à droite le début du *O Gloriosa domina* de Palestrina. L’influence de cette

³⁶ *Ibid.*, p. 266.

³⁷ *Ibid.* Voir aussi MANUCEAU Jean-Christophe, *Ennio Morricone, entre émotion et raison*, op. cit., p. 573.

³⁸ MORRICONE Ennio, *Ma musique, ma vie : à la recherche de ce son. Entretiens avec Alessandro De Rosa*, op.cit., p. 292.

³⁹ *Ibid.*, p. 447.

écriture tridentine, assez statique avec quelques mouvements mélodiques apparaît clairement dans la partie du chœur d'ouverture écrite par Morricone. Remarquons également la partie de continuo qui est ici, intégralement réalisée. Il n'y a aucune place pour que le claveciniste puisse s'emparer de la réalisation d'un tel continuo. Soulignons enfin qu'une interprétation historiquement informée n'aurait nullement utilisé un chœur symphonique aussi imposant, ni un clavecin pour le continuo, mais plutôt un orgue. Lors de l'enregistrement de la musique, on sait que Joffé était présent⁴⁰. On apprend d'ailleurs que durant le tournage on diffusait le *Concerto en ré mineur pour hautbois* (S.Z799) de Benedetto Marcello dans la forêt pour aider les acteurs. Toutefois, un travail approfondi sur la conception du thème de Gabriel nous permet de présenter une hypothèse sur l'origine de la mélodie. L'étude de la morphologie du thème nous a immédiatement orientés vers une pièce particulièrement intéressante à nos yeux : l'*Adagio pour hautbois* de Domenico Zipoli⁴¹. Cette pièce n'est pas une version historique, mais un arrangement dans le style de l'*Adagio* d'Albinoni. Plus précisément, la pièce d'origine est une *Toccata All'Elevazione* écrite pour orgue et publiée à Rome en 1716⁴² (illustration 1).

<III.1>

Illustration 1 : Première page de Domenico Zipoli, *Toccata All'Elevazione*, Rome, 1716, Ms. Fétis 2 010 C, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles, fol. 38r (domaine public).

Lorsque l'on écoute la version réarrangée de Francesco Giovanini en 1964 et plus précisément le début, on est assez vite saisi par la similitude de la structure harmonique avec l'œuvre de Morricone. L'interprétation célèbre de Jean-François Paillard permet de constater les similitudes assez flagrantes et de retrouver des éléments d'écriture « morriconiens ». Il va sans dire qu'il aurait pu, sans nul doute, se fonder sur la version de Giovanini, sans se soucier de partir de la version pour orgue originelle. Au moment de l'écriture de cet article, le récent ouvrage de Franco Sciannameo permet de conforter cette piste en évoquant notamment la possible influence de l'hautboïste Pierre Pierlot et de Jean-François Paillard sur Morricone et le producteur Ghia⁴³. C'est ainsi que nous retrouvons le même type de conception orchestrale avec l'orchestre de *Mission*, un véritable orchestre symphonique rassemblant un grand nombre de musiciens et de choristes. Nous sommes à l'opposé des ensembles musicaux que l'on pouvait trouver dans les missions en Amérique latine. De plus, l'œuvre originelle de Domenico Zipoli, jouée à l'orgue se joue dans un tempérament ancien,

⁴⁰ MANUCEAU Jean-Christophe, *Ennio Morricone, entre émotion et raison, op. cit.*, p. 575.

⁴¹ Voir BUCARI Norberto, *Domenico Zipoli (1688-1726) et la musique dans les missions jésuites. Évangélisation et respect des cultures locales ?* Thèse de doctorat sous la direction de Édith Flamarion, soutenue à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, Paris, 15 décembre 2012.

⁴² ZIPOLI Domenico, *Sonate d'Intavolatura per Organo e Cimbalo*, op. 1, Rome, Édition de 1716, Ms. Fétis 2 010 C, Bibliothèque Royale de Belgique, Bruxelles.

⁴³ SCIANNAMEO Franco, *Reflections on the Music of Ennio Morricone : Fame and legacy*, London, Lexington Books, 2020, p. 116-117.

souvent en 415 Hertz. Comme pour Paillard, Morricone ne se préoccupe pas d'utiliser un hautbois baroque qui est pourtant dans les doigts de Jeremy Irons. Nous retrouvons ici la notion « d'anachronisme créatif » qui rejoint l'usage des compositeurs de musique de film évoqué dans notre introduction et qui s'oppose notamment aux travaux de recherche historique comme ceux entrepris par Miklós Rózsa pour le péplum⁴⁴. L'objectif est véritablement de donner corps, matière et puissance face à un ensemble baroque qui aurait pu paraître bien maigre face aux images et à la profondeur d'espace choisie par Joffé. La musique de *Mission* est avant tout une œuvre écrite pour le cinéma, un reflet mythifié d'une narration.

Toutefois, il cherchera à être beaucoup plus rigoureux avec les parties chorales guaranies en construisant un timbre moins épuré, plus simple et accompagné par des instruments traditionnels. Il se préoccupe de l'équilibre des passages chantés, en intégrant, au milieu des chanteurs professionnels, des chanteurs amateurs de différentes nationalités, « éparpillés au hasard⁴⁵ », afin de donner un aspect naturel, perfectible.

Il écrira ainsi, pour parfaire l'aspect « traditionnel » de sa musique, deux pastiches de pièces religieuses, dont un *Te Deum* guarani qui utilise l'écriture harmonique baroque dans le style d'Antonio Vivaldi. On remarquera, la voix supérieure doublée par une flûte de pan chromatique⁴⁶. Le style d'écriture en homorythmie se retrouve dans des œuvres historiques présentes dans les manuscrits jésuites des missions dans les années 1980-90. Le travail de Morricone a été d'une grande rigueur à une époque où les musicologues débutaient la recension des manuscrits des missions jésuites et notamment des messes de Zipoli. Morricone arrive clairement à faire une différence entre la musique diégétique, qui cherche à reproduire une musique recherchée et documentée dans un esprit historique et la musique extradiégétique, qui permet, par la puissance de l'orchestre, de s'écarter d'une forme d'authenticité baroque tout en renforçant l'expressivité des images de Joffé.

Pour conclure sur cette production, notons ici que l'enregistrement de l'ensemble de la bande originale au C.T.S. Studios de Wembley à Londres (l'un des plus fameux studios de musique de film) est volontairement large et spatialisé. L'orchestre et le chœur sont captés avec une certaine distance (en dehors du hautbois légèrement plus en avant), avec une forte réverbération, comme pour reproduire l'acoustique d'une cathédrale baroque.

L'esthétique de *Mission* sera une expérience forte pour Morricone. Il renouvellera sa

⁴⁴ RÓZSA Miklós, « The Music in *Quo Vadis* » [1951], dans Cooke M. (dir.), *The Hollywood Film Music Reader*, op. cit., p. 167-169. Rappelons que les résultats de ces recherches produiront toutefois des musiques qui seront elles-mêmes anachroniques.

⁴⁵ MANUCEAU Jean-Christophe, *Ennio Morricone, entre émotion et raison*, op. cit., p. 575.

⁴⁶ Pour bien comprendre le contexte des musiques : « Iyai Jesuchristo: Dulce Jesús moi », *Mission San Francisco Xavier (Missa Y Opera De Los Indios)*, Ensemble Elyma dir. Gabriel Garrido, Paris, K617, 2001, disque compact.

collaboration avec Joffé, sur *La Cité de la joie* (*City of Joy*, 1992), mais également avec *Vatel* (2000).

3.2 *Vatel*

La musique de *Vatel* fait suite à une grande tension entre le réalisateur et le compositeur : Joffé avait refusé sa musique pour le film *Les Amants du nouveau monde* (*The Scarlet Letter*, 1995). Ils collaboreront de nouveau pour ce film racontant les derniers jours de Vatel lors de la réception donnée par le duc d'Aumale pour le roi Louis XIV en 1671. Cette production a permis à Morricone d'aborder de nouveau une musique d'inspiration baroque. La bande sonore utilise également des enregistrements externes, issus d'interprétations musicales historiquement informées. Plus précisément on y trouve des morceaux de sa propre composition, un arrangement de Jean-Philippe Rameau par le Maestro lui-même et des musiques de Giovanni Colonna et de Georg Friedrich Haendel. Les musiques additionnelles sont interprétées par l'ensemble La Tempesta sous la direction de Patrick Bismut. Focalisons-nous d'abord aux deux premiers *cues* qui apparaissent dans la narration du film : « L'amour suspendu » et « Symphonie avec voix ».

Totalement extradiégétiques, ils ont pour fonction de définir la psychologie des personnages et l'ambiance des scènes, alternant entre deux temporalités narratives :

- « L'amour suspendu », conçu sur une temporalité étirée représentant la personnalité méticuleuse, attentionnée et la profondeur des sentiments de Vatel envers Madame de Montausier. Le temps lisse est ici représenté par une pédale de *ré* aux cordes graves et un motif dépouillé, minimaliste au clavecin, à la flûte et au synthétiseur, qui s'enchaîne au thème joué par un ensemble de cordes, lyrique et assez succinct.

- « Symphonie avec voix » est quant à lui établi dans une temporalité pulsée, rapide, représentant la frénésie des préparatifs de l'accueil du roi et de sa cour dans le château du duc d'Aumale à Chantilly. Il est composé d'un orchestre symphonique avec une nouvelle fois notre clavecin « marqueur », utilisé pour donner une couleur baroque associée à un ensemble vocal. Le tempo est rapide et joue ici sur le rapprochement direct de l'action qui définit l'agitation régnant dans le château du duc d'Aumale, les cavalcades et l'arrivée du cortège royal. Deux niveaux s'opposent ici, l'accompagnement composé d'une partie statique avec un clavecin qui réalise une basse en accords sur laquelle se rajoutent, au-dessus, des traits rapides au basson et aux cordes. On trouve également des formules cadentielles et des marches d'harmonie issues des techniques d'écriture du style classique (et non baroque), voire de Gioachino Rossini. Enfin, la langue italienne présente dans les textes, démontre que Morricone ne cherche absolument pas à s'inspirer du contexte historique de la France de Louis XIV. Il apparaît donc clairement qu'Ennio Morricone souhaite, une

nouvelle fois, déployer un espace-temps musical qui lui est propre.

Toutes les musiques inscrites dans la narration sont ici extradiégétiques ; le réalisateur ne montre que quelques musiciens en action sans chercher une reconstitution parfaitement historique. Seule Arielle Dombasle (Duchesse de Condé) est filmée chantant devant la cour la pièce « Secondo pezzo », accompagnée par un clavecin. Ce dernier réalise des accords assez lourds, mécaniques et arpégés, bien loin de l'esthétique historiquement informée. À l'opposé, la bande sonore de Vatel offre des citations d'œuvres baroques interprétées par des ensembles baroques, comme nous pouvons l'entendre lors de la scène du spectacle donné le soir dans les jardins du château (27:10). Nous pouvons entendre ici, « *A incontrar nove corone* », *Aria* de Giovanni Paolo Colonna issue de l'opéra biblique *l'Assalonne*.

Son geste compositionnel rejoint véritablement la notion métaphorique, évoquée au début de notre écrit, comme pour élaborer un décor et soutenir l'action, la psychologie des personnages. La réalité historique est donnée par l'image et par des rappels sonores tels que le son du clavecin et des flûtes à bec.

Il est intéressant également de repérer des anachronismes musicaux assez flagrants dans cette bande-son. Remarquons, par exemple, la présence d'une danse celtique jouée au *tin whistle* lors du dialogue entre Tim Roth et Gérard Depardieu (26:00). Nous relevons également des erreurs dans la correspondance entre les sons diégétiques de la bande-son et les instruments présents à l'écran, comme pendant la scène du souper du roi. Alors que l'image nous montre deux hautboïstes en action, nous entendons à la place des sons de flûtes à bec altos (22:26). Par la suite, toutes les pièces de Rameau utilisées dans la bande sonore sont totalement anachroniques puisque l'action se situe en 1671 et que ce compositeur est né en... 1683. *L'Assalonne* de Colonna a été composée en 1684. Les *Music for the Royal Fireworks* de Haendel datent de 1749. De plus, un contre-ténor est rajouté sur ces musiques originellement instrumentales, dans une situation inconfortable et ridiculisée. Cette représentation dénigre le chanteur et s'oppose à la figure magnifiée du castra comme on peut le voir dans le film *Farinelli*. Tous ces éléments démontrent une réelle distance avec la vérité historique. L'objectif est donc de proposer une lecture singulière, dans laquelle la musique amène une forme de cohérence narrative, néanmoins hors du temps de l'action.

L'usage morriconien des instruments se rattache à la définition établie par le philosophe Bernard Sève : « L'instrument est un produit historique, qui s'explique par l'état des techniques, par la demande sociale, par la fantaisie et parfois le délire de

l'imagination⁴⁷. »

Cette direction dans la considération du passé, sans cesse adapté au monde contemporain, semble profiler l'esthétique interprétative de la musique de Morricone. L'interprétation des musiques patrimoniales est donc située à ses yeux dans un espace intermédiaire entre réécriture et création rêvée ou mythifiée de l'histoire musicale. L'un des plus beaux exemples se retrouve dans *Vatel* avec l'adaptation de la pièce « Temple sacré », extrait d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau. Plutôt que de reprendre l'orchestration d'origine, conçue pour un ensemble de cordes et continuo, il la transforme en pièce de chambre pour clavecin et violoncelle (qui utilise un fort vibrato) et chantée par Arielle Dombasle dans une interprétation bien éloignée des « canons » des conditions historiques. Le résultat global participe à appuyer le regard moqueur, porté sur cette cour exubérante et sujette à tous les excès. Nous voyons clairement à travers ce film, que la musique d'Ennio Morricone s'inscrit sans nul doute au sein d'un territoire originel de création, un entre-deux entre histoire et modernité.

Jean-Luc Godard (et non Hervé Bazin) évoquait au sujet du cinéma : « Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs⁴⁸ ». Nous pouvons affirmer ici que la musique de film patrimoniale est pour Morricone, un monde qui s'accorde sans nul doute à ses désirs.

⁴⁷ SEVE Bernard, *L'instrument de musique. Une étude philosophique*, Paris, Seuil, 2013, p. 287.

⁴⁸ Rapporté par dans MOURLET Michel, « L'affaire Godard-Bazin », dans MOURLET M. (dir.), *L'écran éblouissant. Voyages en cinéphilie (1958-2010)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. 201.