

Yannick Julien

ENNIO

MORRICONE

E IO

Yannick Julien

Ennio Morricone e io

© Yannick Julien, 2025

ISBN numérique : 979-10-405-7416-3

www.librinova.com

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

Prélude

Ce livre est le livre d'un musicien amateur, amateur de la musique d'Ennio Morricone. Amateur au point d'avoir besoin d'en faire un livre.

Morricone e io, c'est : Morricone et moi ; c'est-à-dire : voilà *mon* Morricone, voilà comment je l'entends, comment je l'écoute, mon histoire avec sa musique. Et vous, quel est votre Morricone ? Quel lien entretenez-vous avec lui ? Ou bien, qui est l'artiste qui vous semble majeur ? Qu'avez-vous envie d'exprimer au sujet de vos émotions artistiques, de vos analyses ?

C'est l'intention de ce livre, qui mêlera mes impressions, mes réflexions sur la musique du Maestro, et mes connaissances glanées dans sa musique, et dans les interviews, les livres, les conférences, les articles.

Ce seront des mots d'amateur qui tâcheront d'être précis et techniques mais qui ne se priveront pas, au contraire, d'aller aussi vers le poétique.

Dans ce livre, vous trouverez bien des choses que vous avez déjà lues sur Ennio Morricone, notamment son sens de l'entre-deux, son agilité dans le paradoxe. Tout article solide sur lui, tout livre un peu construit a mis cela en avant, la raison et la sensation, l'équilibre entre la rigueur et l'inventivité (par exemple, je viens d'entendre l'émission de France Culture *Une vie une œuvre*, ça n'a pas loupé, elle est intitulée « Compositeur de tous les contraires »). Je ne vais pas faire le malin et refondre la vision que l'on peut avoir de son œuvre. Simplement je vais donner la mienne, nourrie de mes expériences d'auditeur, de spectateur. Nous avons tous beaucoup de choses à dire sur l'art (je vois bien comment ça fourmille d'anecdotes et d'avis sur Morricone sur les forums ou dans les commentaires, c'est formidable), et nous gagnons tous à nous les communiquer ; or, j'ai beaucoup de choses à partager sur Morricone. Je le fais auprès de mes proches, de mes amis, de mes élèves. Ce livre est un moyen de formaliser tout cela.

Ce sera sous la forme de remarques croisées, certains éléments se retrouvant en écho d'une partie à l'autre. Le livre fonctionnera comme un réseau de points saillants qui modèle le relief de mes liens à cet artiste et à sa musique. Tel film illustrera telle remarque sur le goût de Morricone pour les demi-tons mais pourra tout aussi bien se retrouver à nourrir ma réflexion sur le rôle de la musique dans une scène. Son œuvre est d'une telle richesse que je l'aborderai ni de manière chronologique, ni de manière thématique, mais par des biais amalgamant tout cela. Parce que Morricone dépasse ce à quoi on veut parfois l'assigner.

I.

LA PUISSANCE D'ÉVOCATION

Au cœur de « L'Estasi dell'oro », dans le break tout en creux, le piano est caverneux, comme s'il riait à la manière des morts, ces morts qui cernent de toutes parts les protagonistes, puisque nous sommes dans un cimetière.

C'est un exemple du pouvoir d'évocation de ce compositeur qui, pour s'intéresser aux images qu'il voit à l'écran sur le plan littéral, n'en oublie pas pour autant ce qu'elles signifient en profondeur. Il sait révéler, il est un révélateur. Il le fait notamment par la pertinence des apparitions de sa musique dans une scène, par sa maîtrise des timbres, entre autres atouts que tout amoureux de la musique saura lui reconnaître, mais aussi très certainement par son intuition, domaine qu'on lui prêterait moins volontiers, voyant en lui un esprit analytique plutôt qu'un inspiré. Or, je pense que pour pouvoir produire autant de musiques aussi pertinentes, il lui aura fallu conjuguer – un des mots à retenir chez Morricone, je pense – le travail, stratégique et pensé, et la vision, à attraper, dans son surgissement. Avoir écrit autant impliquait, à mon avis, un équilibre total entre schéma et inspiration. Le lyrisme du joueur d'échecs, en somme.

Pour en revenir à son rapport à la musique pour l'image, le principe majeur qui l'anime est de s'éloigner absolument et au maximum, du mimétisme, de ce *mickeymousing* dont on aperçoit bien les limites dans le mot – peut-être apocryphe – de Marlène Dietrich : « Je veux bien descendre cet escalier, mais de grâce dites à Max Steiner de ne pas le descendre avec moi ». Je trouve que c'est là un de ses plus beaux signes de reconnaissance. Morricone « parle » rarement de ce qui est à l'image directement, il pense ce qui est au-delà de l'écran, ce qui remue dans la tête des personnages, il provoque la palpitation du spectateur, en correspondance avec l'intention du réalisateur, et parfois même en trouvant ce que ce dernier n'avait pas soupçonné.

J'évoquais l'entrée de la musique de Morricone dans une scène. J'ai lu dans son bouquin de conférences avec Sergio Micelli *Composing for the cinema*, qu'il

envisageait deux choses bien distinctes : l'entrée du thème, qui correspond à un événement (une annonce faite par un personnage par exemple), et l'entrée de la musique, qui précède cet événement, de quelques secondes. Cette musique qui entre par conséquent sur la pointe des pieds, par une nappe de contrebasses comme dans le thème de Deborah, ou un accord suspendu de piano, est parfois, nous dit Morricone, imperceptible par le spectateur mais a préparé ce dernier à l'émotion spécifique de l'entrée mélodique du thème, celle qui est nouée à l'action se déroulant à l'écran. Je trouve cela captivant et j'aurai l'occasion de le développer.

ooo

Les dédales

Certaines mains gauches au piano sont de véritables univers en soi. Des labyrinthes de notes enroulées autour d'un axe d'angoisse. C'est le cas par exemple de l'ouverture de *Peur sur la ville*. C'est l'assise, déjà mélodique, sur laquelle viendra sinuer le serpent du sifflement qui terrifia les gamins voyant le film un dimanche soir à la télé. Sur une base d'accords mineurs, avec des descentes en demi-tons, nous avons affaire avec un malaise reposant sur une irrésolution obsédante. Ce qui tenaille le personnage de Minos en fait. Une insatisfaction enroulée sur elle-même comme un cercle vicieux. Une frustration qui alimente le meurtre qui nourrit à son tour la frustration. Ce qui fait peur c'est ce que commet ce personnage mais c'est aussi d'avoir un tableau sonore très suggestif de ce qui se passe dans sa tête.

La série *The Endless game* donne à Ennio Morricone la possibilité de nouer d'autres notes selon cette manière : « Chess game » est parsemé de petites cellules d'un piano interrogatif, le motif de l'intro de « From Russia » propose un cheminement indécis entre montée et descente d'une gamme qui ressemble à un

dessin de Escher où l'on ne sait ce les personnages font : gravir les marches de l'escalier sans fin ou bien imaginer qu'il les descendent ?

À peu près à la même époque, Le morceau titre de *La Scorta*, joue lui aussi sur des arpèges dont on ne se défait pas. Ce piano ne semble pas devoir trouver la sortie de cet agrégat mathématique de croches et de doubles croches, labyrinthe rythmique emmurant notre pouls.

Mais d'autres instruments que le piano dessinent ces dédales. « La Morale dell'immorale » dans cette même B.O, un clavecin doublé par les cordes sur le premier, augmentant peu à peu le nombre de notes à cette grappe qui se tord sur son cœur selon un rythme d'urgence.

Le clavecin toujours, dans ces groupes de notes issus des rêves de Bach dans « I comme Icare ». Ici la difficulté est celle d'accéder à la vérité, sans se brûler les ailes. Ce sont des points lumineux tissés entre eux par l'œil de Morricone sur le film. Un œil lucide.

Le basson de *Mission* dans le morceau « Penance » est le souffle rond d'un vertige qui s'insinue dans l'oreille du spectateur.

Les cordes, enfin, par ces staccatos récurrents chez Morricone, qui dictent d'un doigt savant le regard qu'il convient d'adopter sur le film : laisser parler son émotion et la comprendre. L'émotion est rarement dissociable de l'analyse dans cette musique. Le cœur et la mathématique. Ces lames de violons, ce sont par exemple celles du générique des *Incorruptibles* qui rejoignent le piano initial. J'aime cette impression que produit en moi l'écoute de ces motifs : on dirait qu'ils hésitent par moments dans leur obstination.

Des accords qui sont des toits

Dans les constructions logiques de certains enchaînements d'accords chez Ennio Morricone, je trouve qu'il y a des accords qui ressemblent à des fondations et d'autres à des toits. Par exemple à la fin du break au clavecin de « Chi mai », l'harmonie culmine (l'avant-dernier accord est sublime grâce à la progression qui

précède). À 0'22", « Giovanna e Federico » (*Questo specie d'amore*), idem ! C'est le cas aussi d'apogées westerniens* qui me rappellent ce moment où, dans mes premiers tâtonnements à la guitare, je fis se succéder un Ré majeur et un Fa majeur en bout de mesure, ou bien un Mi mineur et un La majeur. J'avais l'impression d'avoir des couleurs morriconiennes au bout des doigts !

* « La Fine di Barbara » dans *Navajo Joe* représente bien ce sentiment ancestral. J'ai l'impression d'être familier de ce morceau et de sa progression céleste alors que je viens de le découvrir au gré de recherches qui voulaient débusquer tout autre chose (sur les sifflements). Une sorte de sérendipité au cœur du réseau morriconien.

Des accords qui sont des bases

D'autres suites harmoniques font apparaître des accords comme les socles profonds de toute une armature qui vient s'y ramifier, qui vient boire à sa source comme un oiseau. Mais ces accords ne correspondent pas nécessairement aux premières mesures. Le morceau « I Conti ora tornano » sur *Milano odia : la polizia non può sparare* offre un exemple intrigant de cela. À la 38ème seconde du titre (ou encore à 1'35"), la dixième mesure propose un accord singulier, au cœur de cette série harmonique qui emprisonne les motifs comme autant de serpents obligés de se refléter dans l'écho de l'autre.

Cet accord, bien qu'au milieu de ce qui apparaît comme une descente harmonique, donne l'impression d'être la fondation, la strate la plus basse. Cette base à laquelle chacun des autres accords peut se référer. J'ai l'impression qu'elle sous-tend le tout alors que dans la grille harmonique cet accord semble aussi indiquer qu'il est une variation étrange parmi d'autres dans le déroulement du motif mélodique. C'est très curieux, d'autant que l'accord de la quatorzième mesure (1'52") vient lui aussi créer un trouble en suggérant que c'est lui, la base de ce triangle aux mille facettes. Cette architecture semble impossible, intenable même si elle tient bel et bien, à la manière d'un ruban de Möbius qui loge sous vos pieds alternativement un sol et l'inverse d'un sol, et qui vous fait marcher – sans jeu de mots ? – tour à tour la tête vers le ciel et vers le centre de la terre.

Des accords qui sont des échelles

Ennio Morricone obtient souvent une intensité dramatique dans ses morceaux par des descentes. Soit c'est un motif qui serpente autour d'un même axe (par exemple des contrebasses imperturbablement sur la même pédale) et prononce sa lente et profonde chute, à coup de légères modifications d'un ton ou d'un demi-ton parmi ses notes. Soit c'est un motif rectiligne qui prend des couleurs différentes selon qu'il est éclairé par tel ou tel accord. C'est le cas du thème d'ouverture du *Syndrome de Stendhal*. Une gamme tourne*, et bientôt à son charme ensorcelant s'aggrave un socle harmonique qui ressemble à un ciel changeant, se couvrant ou s'ouvrant soudain. Il est curieux de voir comment la ritournelle qui ressortissait à l'angoisse, à l'irrésolu, peut, à 1'45", prendre un tour plus évocateur, nettement plus signifiant. Certes il s'agit d'une exploration intrigante et labyrinthique mais ici, autour de ces mêmes notes qui serpentent, l'harmonie parle d'une autre voix. Voici les accords que j'ai trouvés : Rém7, Sol7, Do7, Fa7, Sib7, Mi7, Réb7.

« Ninna nanna per adulteri » (*Cuore di Mamma*) relève de ce même processus d'escalier vers l'entêtant et, plus curieusement ici, l'apaisement. La voix tisse un réseau simple et mathématique qui recueille les nappes de cordes et les notes de carillon.

Dans *La Désobéissance*, le thème « Il Colore dei suoi occhi » offre un arpège de piano qui est une échelle que gravissent les lueurs de la mélodie, aux violons sinueux. De même, la façon dont se déploie la musique de *En mai fais ce qu'il te plaît* ressemble à une progression microscopique, une échelle dont les barreaux sont des tons ou des demi-tons savamment espacés pour donner au tout un dessin accompli. C'est l'espace, la distance qui voit où mène un chemin dont on peut parfois ne pas s'apercevoir qu'il est un chemin.

* Il s'agit d'un palindrome, je ne m'en étais pas aperçu, je viens de le lire dans l'article de Jean-Samuel Kriegk sur Dario Argento dans *Blast*. « Le spectateur qui notera que le prénom d'Anna est aussi un palindrome pourra disséquer sous ce prisme la structure du film en deux parties pour y trouver de passionnantes