

Chloé HUVET (dir.), *Ennio Morricone. Et pour quelques notes de plus*

Frédérique Brisset



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/questionsdecommunication/33473>

DOI : [10.4000/questionsdecommunication.33473](https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.33473)

ISSN : 2259-8901

Éditeur

Presses universitaires de Lorraine

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2023

Pagination : 357-360

ISBN : 9782384510849

ISSN : 1633-5961

Référence électronique

Frédérique Brisset, « Chloé HUVET (dir.), *Ennio Morricone. Et pour quelques notes de plus* », *Questions de communication* [En ligne], 44 | 2023, mis en ligne le 01 février 2024, consulté le 11 octobre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/questionsdecommunication/33473> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.33473>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

et d'enregistrer la partition avant le tournage. De cette façon, le jeu des acteurs était imprégné de cette musique par la diffusion sur le plateau même pendant le tournage de chaque scène. L'analyse de la fameuse séquence d'ouverture d'*Il était une fois dans l'Ouest* (1968) est bienvenue et bien menée. Elle était attendue... même si elle ne comporte presque pas de musique. Dans différentes œuvres, la dilatation du temps filmique grâce à la musique est également bien expliquée. Le chapitre suivant, par Julien Bellanger, analyse la musique du film de science-fiction *The Thing* (1982). L'entente n'a pas été parfaite entre le compositeur italien et le réalisateur américain John Carpenter. Connu pour faire lui-même ses musiques, le cinéaste a mélangé sa partition personnelle et celle d'E. Morricone, que ce soit pour les éléments électroniques mais aussi dans des passages orchestraux. J. Bellanger montre comment les musiques construisent les sentiments procurés par ce film via la hauteur, le rythme ou le timbre. Dans le chapitre suivant, Cécile Carayol analyse la façon dont E. Morricone a travaillé avec Quentin Tarantino. Elle montre que les choix des musiques du maestro par le cinéaste américain dans deux de ses films (*Inglourious Basterds*, 5 morceaux sur 25, et *Django Unchained*, 8 musiques sur 31) amènent logiquement Q. Tarantino à demander à E. Morricone de faire la partition originale des *Huit Salopards*. Pourtant, C. Carayol souligne qu'E. Morricone n'appréciait pas les coupes et collages effectués par Q. Tarantino avec ses musiques créées pour d'autres films. L'analyse de l'usage du glockenspiel dans différents films est particulièrement réussie. De nombreuses comparaisons avec d'autres films éclairent l'ensemble du chapitre.

Enfin, le dernier chapitre montre comment E. Morricone influence les compositeurs de jeux vidéo. Tim Summers explique que le « *game sound* » de deux jeux vidéo (*Red Dead Revolver* de 2004 et *Red Dead Redemption* de 2010) est construit à partir des musiques de westerns du compositeur italien et d'autres créateurs de musiques pour « films spaghetti ». Le premier des deux jeux utilise des extraits de musique de 20 films différents, dont deux seulement composés par E. Morricone. Mais l'auteur montre que la cohérence stylistique des westerns spaghetti, au niveau musical, peut donner l'impression au joueur que tout vient du même compositeur.

En conclusion, on a là un ouvrage remarquable qui apporte des analyses inédites de l'écriture musicale

d'un des plus célèbres compositeurs mondiaux, sur lequel il y a encore très peu de choses en français. Le livre touchera le grand public, car E. Morricone est un des très rares compositeurs de cinéma vraiment connus. Tout le monde peut siffloter un air composé par ce maestro. Les partitions qui transcrivent les musiques permettent de bien suivre les explications, pour tous ceux qui lisent la musique. Pour les autres, les explications très claires, sans jargon trop complexe, donnent une lecture très agréable dans chacun des chapitres. De plus, l'ouvrage retrace l'intégralité de la carrière d'E. Morricone des années 1960 aux années 2010. Cela permet de redécouvrir des pans de l'histoire du cinéma qui sont parfois peu explorés.

Martin Barnier

Université Lumière Lyon 2, F-69007 Lyon, France
martin.barnier@univ-lyon2.fr

Chloé HUVET (dir.), *Ennio Morricone. Et pour quelques notes de plus.*

Dijon, Éditions universitaires de Dijon, coll. Musiques, 2022, 322 pages

Compositeur, trompettiste, chef d'orchestre, Ennio Morricone demeure, dans l'imaginaire du grand public, définitivement associé au genre du western, en particulier les réalisations de Sergio Leone. Ce serait toutefois omettre les quelque 400 compositions qu'il a produites pour le cinéma et la télévision, dont certaines sont reconnaissables entre toutes. En effet, on oublie souvent qu'il a travaillé avec les cinéastes les plus divers (Dario Argento, Pier Paolo Pasolini, Joseph Joffo, Henri Verneuil, Brian De Palma, Quentin Tarantino, Don Siegel, Édouard Molinaro, Georges Lautner, Bernardo Bertolucci, Terrence Malick, John Carpenter, Roman Polanski, Roland Joffé entre autres), mais qu'il a aussi composé une « production savante » pour le concert (p. 12) dans laquelle son goût pour l'expérimentation musicale s'affirme pleinement. C'est justement l'objet de cet opus collectif, premier ouvrage scientifique qui lui soit consacré, que d'offrir un panorama de l'œuvre dans son ensemble, d'en cerner les caractéristiques singulières, en les réinscrivant dans leur contexte de conception et en dégagant une véritable « pensée » (p. 17) morriconienne de la création. Il fait suite au colloque « Ennio Morricone » tenu à Évry en mars 2021, dont on trouvera la captation en ligne (Accès : <https://mediaserveur.univ-evry.fr/channels/#colloque-enio-morricone>), mais s'enrichit aussi de nouveaux apports internationaux. Les douze contributeurs et contributrices, pour la plupart

musicologues mais qui comptent aussi des spécialistes en études cinématographiques, abordent de multiples volets du travail d'E. Morricone, regroupés en trois parties. La première est dédiée à son travail expérimental, lié à sa formation classique et son affiliation au groupe d'avant-garde *Nuova Consonanza* ; la deuxième à son exploitation des musiques populaires ; quand la dernière rassemble des articles sur ses bandes originales pour le western et ses dérivés. Les œuvres citées dans l'ouvrage sont légion, comme en attestent les dix pages d'index. Par ailleurs, un index des noms propres s'étend sur huit pages ; l'iconographie est particulièrement riche, de nombreux photogrammes ainsi que des extraits de partitions des films examinés venant à l'appui des études de cas.

La première partie débute par un article de Roberto Calabretto qui s'attache à démontrer en quoi le compositeur a su renouveler les codes de la musique de film, vue comme un « dialogue avec les images » (p. 29), selon une éthique et une poétique bien personnelles (p. 43). Les thèmes identificateurs des personnages s'organisent en cycles, pour lesquels E. Morricone va beaucoup expérimenter, notamment via l'enregistrement multipiste qui permet les superpositions durant la postproduction. Une autre de ses caractéristiques est le recours aux instruments populaires (guimbarde, guitare électrique, etc.), aux bruits (carillon, enclume, fouet, etc.) et à un travail sur la voix assez inédit, dont le sifflement, qui deviendra l'une de ses signatures ; cet usage de « sifflements, harmonies imitatives et cris humains » a d'ailleurs été souligné par Gérard Dastugue comme typique des compositions d'E. Morricone au début des années 1970 (Etchary Stéphane et Rossi Jérôme [dirs], *Du concert à l'écran. La musique classique au cinéma*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 92). Jérôme Rossi se penche ensuite sur les collaborations du maestro avec H. Verneuil dans six films, de 1968 à 1979, du western au polar, en exposant comment les codes du premier genre sont revisités musicalement dans les films de gangsters qui suivent pour aboutir à une « esthétique du polar » (p. 48). J. Rossi explicite parfaitement les filiations entre les différentes réalisations elles-mêmes, mais aussi avec les autres films sur lesquels E. Morricone a pu travailler à l'époque. Du *Clan des Siciliens* (1969) à *I... comme Icare* (1979), ce cheminement musical « en perpétuelle mutation » (p. 71) de la variation mélodique vers l'atonalité et le bruitisme est retracé par l'auteur en une démonstration particulièrement bien argumentée quant à ses effets sur la réception spectatorielle.

Deux articles sur le *giallo*, genre bien spécifique d'origine italienne croisant le film de détective et d'horreur gore, viennent clore cette partie ; Chloé Huvet signe un premier essai sur les compositions d'E. Morricone en proposant deux études de cas de films réalisés par D. Argento. Le mélange de suspense, d'érotisme et de violence typique du genre est tour à tour soutenu et contredit par la musique, déroutant le spectateur en jouant sur les tensions visuelles et dramatiques. E. Morricone n'hésite pas ici à donner toute sa valeur à la composante audio en créant de purs « moments d'audition pulsionnelle » (p. 92, emphase originale). Laurent Guido souligne d'ailleurs dans l'article suivant combien sa musique est un « instrument narratif » (p. 96) tout en servant la construction d'« un régime spectaculaire » (p. 97). L'instrumentation à la croisée de la pop et du jazz illustre l'aliénation moderne, quand les dissonances et la répétition visent alternativement à compenser ou amplifier la violence des scènes archétypales du *giallo*. La deuxième partie de l'ouvrage rassemble trois chapitres consacrés aux musiques populaires, dont E. Morricone n'hésita pas à se saisir, telles les musiques brésiliennes scrutées par Ondine Razafimbelo. Présentes dans de multiples genres filmiques, bossa nova, samba et musiques de carnaval participent de la diégèse pour apporter la couleur locale ou marquer une époque. Véritable langage cinématographique, elles connaissent ensuite un « glissement sémantique » (p. 127) pour connoter un exotisme plus large, voire une vision fantasmée de la *jet-set*, et finalement se retrouver associées aux figures de la sensualité féminine, puis homosexuelle masculine (*La Cage aux folles* [É. Molinaro, 1978] en est l'exemple le plus célèbre). Ces musiques souvent qualifiées d'*easy listening* (p. 125) sont au cœur de la contribution de Franco Sciannameo, qui se concentre sur l'histoire de la production de « musique d'illustration » (p. 150) de la *RCA Italiana* dans laquelle s'inscrivit E. Morricone. On est, soit dit en passant, un peu surpris de voir ici *Un homme et une femme* (Claude Lelouch, 1966) qualifié de « thriller érotique » (p. 147), même si l'inscription dans cette vague d'*easy listening* des compositions de Francis Lai reste tout à fait pertinente... Moreno Andreatta se penche ensuite sur les chansons de variété composées ou arrangées par le jeune E. Morricone dans les années 1960-1970. Il montre comment ce dernier parvient à sortir des codes très contraignants du genre pour combiner inspiration et traditions savantes. Recours aux bruits, au sifflet, à l'alternance dissonance-consonance pour distinguer couplets et refrain, à la répétition, superposition de pistes participent à l'époque de sa « fabrique artisanale des tubes » (p. 166), tous procédés que l'on retrouvera exploités dans sa filmographie.

Après ces volets moins connus du grand public et d'autant plus intéressants, l'ouvrage consacre sa troisième partie, la plus dense, aux compositions pour le western et ses dérivés, auxquelles sont consacrés ces cinq derniers chapitres. Philippe Gonin y voit même la fondation d'un archétype d'« image sonore » (p. 173) imbriquant items sonores et musicaux, interagissant avec l'image et l'action. Sons du quotidien, musique expérimentale, guitare électrique, distorsion des voix, flûtes et sifflements se combinent à des timbres peu courants, comme ceux de la guimbarde sicilienne ou du carillon, et c'est cette hybridation exploitée de façon originale au mixage qui deviendra la marque de fabrique morriconienne, loin des standards hollywoodiens de l'époque, même s'il joue sur la gamme du « bestiaire sonore de l'Ouest » comme le souligne G. Dastugue dans l'article suivant (p. 193). D'ailleurs, ce dernier explique que la collaboration avec S. Leone était d'autant plus originale qu'E. Morricone composait avant tournage, la musique diffusée pendant celui-ci déployant son influence sur le jeu des acteurs et actrices et de la caméra. En conséquence, elle institue un rapport au temps et à l'espace très particulier. La déclinaison de thèmes spécifiques à chaque personnage ou de leitmotifs associés à des thématiques dramaturgiques (amitié, tristesse, enfance, etc.), l'exploitation du silence souligné par l'amplification des bruits diégétiques servent en effet la dramaturgie pour s'inscrire durablement dans l'imaginaire spectral, comme le prouvent les analyses de séquences très détaillées de l'auteur.

Les trois derniers chapitres s'intéressent à des « avatars » du western, en premier lieu *The Thing* (J. Carpenter, 1982), film de science-fiction et d'horreur dont Julien Bellanger souligne les références codées au western pour s'inscrire dans une certaine continuité. Le long-métrage est le résultat d'une collaboration inusitée entre les deux compositeurs, J. Carpenter ayant lui-même signé une partie de la bande musicale ; ses traits saillants sont l'exploitation de « matières sonores » (p. 221) mêlées à des « nappes » de musiques électroniques (p. 220) à portée fantasmagorique, liées à la Chose, alors que l'orchestre est associé au point de vue humain. J. Bellanger insiste ici sur la parenté de *The Thing* avec *The Hateful Eight* (Q. Tarantino, 2015). Signé de Cécile Carayol, l'article suivant « Focale sur le duo Morricone/Tarantino » (p. 233), éclaire alors l'intrusion de ce film d'horreur parmi les westerns de cette partie. L'auteur, en une étude fort instructive, expose comment le goût du pastiche, de la citation, voire de l'autocitation, ne pouvait que faire se rencontrer les deux artistes, Q. Tarantino affichant une appétence

certaine pour les compositions préexistantes d'E. Morricone dans de précédents films. S'il utilise dans ce « western noir » (p. 250) quelques morceaux composés à l'origine pour *The Thing* mais non retenus par J. Carpenter, Q. Tarantino a aussi commandé à E. Morricone des compositions originales autour de trois thèmes principaux : la diligence, véhicule dont la portée dramatique dépasse ici le simple transport historique, la menace et l'oppression. Le maestro va produire une musique symphonique mais teintée d'ironie (p. 242), en parfaite conjonction avec l'esprit du film. C. Carayol illustre avec pertinence la construction musicale du huis clos, dans l'esprit du « gothique burtonien » (p. 243), en particulier pour les séquences de neige. Dans le finale, le jeu sur la répétition et l'opposition synthétique/acoustique (p. 249) fonctionne comme une authentique danse macabre, E. Morricone parvenant à une symbiose optimale avec l'esthétique si reconnaissable de Q. Tarantino.

La dernière contribution étudie l'héritage morriconien, qui s'étend au-delà du genre filmique, avec le jeu vidéo et l'exemple de deux opus inspirés par la conquête de l'Ouest. *Red Dead Revolver* (Rockstar San Diego, 2004) est ainsi presque entièrement composé d'extraits de bandes originales de westerns spaghetti réalisés entre 1964 et 1980. Tim Summers détaille ici leurs fonctions à la fois ludiques et dramatiques archétypales : boucles jusqu'aux passages de niveau du jeu, silence des défaites, musiques de suspense, d'action joyeuse, imitation de morceaux de l'Ouest américain ou des traditions cheyennes sont autant d'articulations nécessaires à l'architecture du jeu et la relative simplicité des structures musicales du western italien s'y prête à merveille.

Même s'il n'évite pas les redites (mais peut-il en être autrement lorsqu'il s'agit de mettre en perspective les continuités et filiations à l'intérieur même d'une œuvre ?), ce livre offrira au néophyte la découverte de nombreux aspects insoupçonnés de la foisonnante carrière d'E. Morricone ; pour leur part, les cinéphiles y trouveront des analyses riches et très documentées sur les nombreux genres auxquels s'est frotté le compositeur ; ainsi que des études de séquences très fouillées. Quant aux musicologues, les passerelles entre musiques savante et populaire empruntées sans relâche par E. Morricone seront, peut-être, pour elles et eux une surprise, ou du moins un rappel et une illustration bienvenus de son souci constant de dépasser les clivages traditionnels en la matière. Le choix de combiner dans

cet ouvrage les approches esthétiques, stylistiques et biographiques permet d'éclairer la genèse des créations et de mieux comprendre comment le compositeur, de prime abord marqué par l'éclectisme, a de facto construit une œuvre aux nombreuses facettes, à la fois diverses et complémentaires, et comment son parcours si riche témoigne *in fine* d'une unité dans sa vision de la musique, territoire d'expérimentation jusqu'à la fin de sa carrière.

Frédérique Brisset

Université de Lille, Cecille, F-59000 Lille, France
 frederique.brisset@univ-lille.fr

Georges-Henry LAFFONT et Anne-Lise MARIN-LAMELLET (dirs), *La Ville industrielle à l'écran. Objet cinématographique à identifier.*

Tours, Presses universitaires François-Rabelais, coll. Villes et Territoires, 2022, 237 pages

Dans sa préface, Thierry Paquot s'interroge sur l'œil de la caméra, produit industriel face à la ville industrielle, pour constater le peu d'intérêt porté à celle-ci par le cinéma et le paradoxe que constituent les « symphonies urbaines » des années 1920 dont il retrouve, *mutatis mutandis*, le parfum dans le cinéma chinois contemporain. Si le cinéma et la ville industrielle ne sont pas un couple constant, la tentative issue d'un colloque tenu en 2018 d'Anne-Lise Marin-Lamellet et de Georges-Henry Laffont d'en rassembler quelques occurrences lui semble méritoire. Dans leur introduction ce dernier et cette dernière soulignent la diversité des intervenant·es, venu·es de disciplines différentes et d'horizons tout aussi divers. Cet ensemble, sauf le premier texte et des parties de quelques autres, est largement inscrit dans le moment contemporain, ce que reconnaissent la directrice et le directeur de l'ouvrage, en qualifiant par trois fois la ville qui est au centre de ce travail de « postindustrielle » (p. 20) ou de « (post) industrielle » (p. 22, 24), mise en récit qui entraîne un effet de nostalgie souvent à l'œuvre, de façon plus ou moins visible, dans la majorité des chapitres. Comme pour tout colloque, il n'est pas facile de faire entrer des communications souvent originales dans le carcan de parties, ici de trois chapitres, dont il faut accepter l'arbitraire. Les deux premières parties sont censées établir une sorte d'histoire de la représentation de la ville industrielle de l'essor au déclin : la première, « Évocations », fait un peu le grand écart entre les périodes, la seconde, « Évolutions », présente trois études de cas – Le Havre, New York et Marseille – dans des développements diachroniques. La troisième partie, « Périphéries », interroge de façon très diverses banlieues et marges. À la fin de chaque

partie, un interlude de deux ou trois pages éclaire le sujet traité à partir d'un film ou d'un réalisateur, sorte de contrepoint libre à un travail plus universitaire. C'est assez plaisant et permet au lecteur/à la lectrice de réorienter sa réflexion en toute liberté.

La première partie s'inscrit dans une démarche qui, sur l'ensemble, peut être considérée comme une réflexion diachronique quand chaque démarche autonome se construit dans la synchronie. Malgré l'éloignement des périodes, chaque mouvement se situe dans la perspective de la ville industrielle en expansion, à tout le moins stable. Anne-Céline Callens s'intéresse aux « créateurs de l'avant-garde » des années 1920-1930, ce qui la conduit à laisser de côté le riche travail des réalisateurs de fiction Albert Capellani pour *Germinal* (1913), Henri Pouctal pour *Travail* (1919), Abel Gance pour *La Roue* (1923), parcimonieusement cité, ou encore Fritz Lang pour *Metropolis* (1927). Il n'est pas question ici de remettre en cause le libre choix de l'autrice, mais de regretter que l'on n'ait pas trouvé un·e contributeur/contributrice pour traiter cet aspect central, à mon sens, de l'épanouissement au cinéma de la ville industrielle. L'intérêt que porte le film documentaire ou l'essai filmé à la ville industrielle est finement analysé à travers, entre autres films, les célèbres hymnes à la modernité urbaine forcément industrielle que sont *Berlin, symphonie d'une grande ville* de Walther Ruttmann (1927) et *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov (1929). Le rapport avec la photographie industrielle, une réflexion sur la commande d'œuvres souvent liées à la production, et, par-dessus tout, une brillante analyse des moyens déployés par les réalisateurs et réalisatrices – cadrage, échelle des plans, angles de prises de vue, montage – permettent au lecteur/à la lectrice de saisir le rapport qu'entretient le média avec son objet, tous deux enfants de la même révolution. Avec « Les enfants de Kiruna dans *Broken Hill Blues* (Sofia Norlin, 2013) » d'Ingrid Junillon, nous sommes invités à faire le grand écart temporel – de plus de 80 ans –, technique – la parole et la couleur –, de projet – la fiction. En fait, cette présentation est un peu boiteuse. En effet, le film s'inscrit dans la continuité du triomphe de la ville industrielle et la réalisation est proche du documentaire. Depuis 1890, Kiruna est une ville industrielle assise sur une mine de fer d'une exceptionnelle teneur. Plus d'un siècle d'exploitation au-delà du cercle arctique en Laponie suédoise n'a pas épuisé le gisement, mais a rongé les fondations de la ville. Celle-ci est en cours de reconstruction, projet colossal, à quatre kilomètres à l'est. La réalisatrice