

Remarques sur la Musique pour l'image et l'imaginaire de Ennio Morricone et Bruno Nicolai¹

Franco Sciannameo (franco@andrew.cmu.edu)

Imagination.

C'est cette partie dominante dans l'homme, cette maîtresse d'erreur et de fausseté, et d'autant plus fourbe qu'elle ne l'est pas toujours, car elle serait règle infaillible de vérité si elle l'était infaillible du mensonge. Mais étant le plus souvent fausse, elle ne donne aucune marque de sa qualité, marquant du même caractère le vrai et le faux.

Blaise Pascal²

Introduction

Le *Time Magazine* lança pour la première fois l'expression « Hollywood-sur-Tibre » dans son numéro du 10 août 1954. Par cette formule-choc, le journal évoquait l'arrivée massive à Rome de stars hollywoodiennes venues tourner dans les studios Cinecittà fondés en avril 1937.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, la ville éternelle, grâce à son patrimoine architectural et son climat agréable, devint la toile de fond d'une vie de paillettes et d'excès parfaitement représentée dans *La Dolce Vita* (Federico Fellini, 1960). Dans ce film illustre, les scènes de la vie romaine se mêlent aux reconstitutions des studios de Cinecittà. Les productions américaines comme *Quo Vadis* (Mervyn LeRoy, 1951), *Vacances romaines* (*Roman Holiday*, William Wyler, 1953), *Ben-Hur* (William Wyler, 1959) ou *Cléopâtre* (*Cleopatra*, Joseph L. Mankiewicz, 1963) ainsi que les violentes disputes amoureuses d'Elizabeth Taylor et Richard Burton faisaient alors la une des journaux à sensation, distillant la fausse impression que le pays était animé par un sentiment négatif de jalousie vis-à-vis de l'industrie cinématographique américaine.

Ce sentiment tranchait fortement avec le pragmatisme positif dont faisaient preuve les Américains, notamment dans leur approche fordiste de l'industrie de la musique. Ce modèle avait présidé à la création de la RCA Italiana S.p.A., une structure tentaculaire située au kilomètre 12 de la Via Tiburtina, au nord-est de Rome. Dans ce complexe industriel où se trouvaient deux plateaux de tournage dernier cri, on se consacrait à la production d'enregistrements sonores commerciaux, depuis la conception artistique jusqu'au pressage et à la distribution³.

<Insérer Images 1 et 2>

Illustration 1 : Vue aérienne de la structure de la RCA Italiana en 1962. Collection de l'auteur.

Illustration 2 : Structure de la RCA Italiana. Bâtiment abritant les studios A et B. Collection de l'auteur.

Si la RCA Italiana produisit de nombreux enregistrements symphoniques et opératiques mémorables, sa survie financière dépendait essentiellement de l'émergence d'un grand nombre

¹ Article traduit de l'anglais au français par Dario Rudy.

² PASCAL Blaise, *Pensées ; Opuscules et lettres*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 78.

³ La société mère américaine RCA Victor fit paraître à Rome, le 1^{er} mars 1962, un disque de démonstration. Celui-ci mettait en valeur l'excellence des ingénieurs du son de la RCA Italiana. Le répertoire l'album comprenait *Les Pins de Rome* d'Ottorino Respighi, l'Orchestre des Carabinieri, et une sélection de titres issus du répertoire de George Gershwin interprétée par Armando Trovaioli et son orchestre.

de chanteurs-compositeurs (ou *cantautori*) s'exprimant en langue italienne. Par conséquent, on créa de nombreuses sous-structures dont on confiait la gestion à des cadres spécialisés et que l'on affectait chacune à un segment spécifique comme celui du *western all'italiana* ou *western spaghetti*, dernier phénomène cinématographique qui inondait le marché du disque 45 tours. Cette effervescence hors du commun amena sur le devant de la scène des compositeurs qui, outre leur formation classique, savaient faire preuve d'une grande polyvalence : Ennio Morricone, Luis Enriquez (plus tard connu sous le nom de Luis Bacalov) et Bruno Nicolai. Ils allaient devenir des éléments incontournables de tout projet exigeant des idées novatrices, une grande habileté artistique et un professionnalisme à toute épreuve. Morricone atteignit rapidement le grade non-officiel d'arrangeur interne ; Bacalov devint un musicien irremplaçable au(x) clavier(s) ; quant à Nicolai, il s'imposa comme le chef d'orchestre de prédilection pour les sessions d'enregistrement les plus importantes. Ces musiciens étaient bien récompensés et on les encourageait à produire des projets d'enregistrement qui leur tenaient à cœur.

1. L'expérience de « *Mood Music* » d'Ennio Morricone

L'album *Musica sul velluto*, qui rassemble dix arrangements de chansons populaires, fut enregistré au cours de longues et coûteuses sessions d'enregistrement entre 1962 et 1963. Le disque sortit en 1964 sous la référence RCA Italiana DYNAGROOVE Recording PML-10386 sous le nom d'artiste « Ennio Morricone e la sua orchestra » : un ensemble *ad hoc* qui comprenait 24 violons, 8 altos, 8 violoncelles, une section rythmique et percussive, des claviers, une harpe, quelques solistes aux cuivres et aux instruments à vent, et deux quatuors vocaux. Les musiciens et les chanteurs étaient séparés en deux groupes, répartis de part et d'autre du chef d'orchestre et enregistrés par une multitude de microphones placés de sorte à créer un effet de stéréophonie « naturelle ». Ce dispositif se situait dans la filiation des expériences antiphoniques menées par Giovanni et Andrea Gabrieli dans l'enceinte de la Cathédrale Saint Marc de Venise au XVI^e siècle, qui constituaient une référence incontournable de la pensée néo-Renaissance de Morricone. De fait, le compositeur romain cherchait à démontrer que la « stéréophonie », qui faisait alors fureur dans l'industrie discographique, pouvait être obtenue par des moyens « naturels », comme le placement stratégique de microphones⁴.

Il n'y a rien de fortuit à ce que *Musica sul velluto* (« musique sur velours » en français), le titre choisi par les stratèges marketing de la RCA Italiana pour le disque de Morricone, fasse écho à celui de *Velvet* de Frank Chacksfield⁵. Cet album de 1956 signé par le maître britannique de la « *gentle touch* » avait ouvert la voie à un genre mondial plus tard connu sous le terme de « *Mood Music* » (« musique d'ambiance »).

Capitol Records, maison de disques installée à Hollywood, empocha le pactole avec les 33 tours du « Jackie Gleason Orchestra » dont les titres revendiquaient le primat de l'ambiance comme *Music for Lovers Only* (1952-1955), *Music, Martinis and Memories* (1956), *Lonesome Echo* (1955) et sa pochette conçue par Salvador Dalí, ou encore *Portfolio* (1962). Parallèlement, le chef d'orchestre anglo-italien Mantovani (Annunzio Paolo Mantovani) et son orchestre enregistrèrent 51 albums de musique d'ambiance entre 1953 et 1972, écoulant un million de disques stéréo uniquement aux États-Unis. Les réinterprétations parasymphoniques de chansons populaires d'André Kostelanetz, ainsi que les albums très vendeurs de George Melachrino qui s'inscrivaient dans la série *The Melachrino Strings – Moods in Music* comme *Music for Reading* (1958), *Music for Relaxation* (1961), *Music for Daydreaming* (1954), et

⁴ Entretien personnel de l'auteur avec Ennio Morricone, 10 mai 2013.

⁵ *Musical sul velluto* parut en 1965 en Argentine sous le titre *Musica de Terciopelo* (RCA Camden CAL-2945) et en Espagne sous le titre *Magicos violines* (RCA Victor LSP-10279).

Music to Help You Sleep (1954) – avec ses notes de pochette constituées de citations de Marcel Proust, de William Shakespeare sur « l'art de dormir » – établirent le canon britannique d'un genre qui prenait sa source dans les arrangements de cordes luxuriants de l'arrangeur-chef d'orchestre Percy Faith pour son orchestre. C'est à cette période que naquit le terme de musique « *easy listening* ». Tout au long des années 1960, ce genre se destinait essentiellement à un public américain et canadien blanc de classe moyenne qui vivait dans les banlieues résidentielles, profitant de ses instants de détente pour se distraire devant son poste de télévision ou apprécier le son haute-fidélité de sa chaîne stéréo. Les albums de Percy Faith, David Rose, Ray Conniff ou ceux des big bands de Glenn Miller, Harry James et Stan Kenton se firent rapidement une place dans de nombreux foyers. Pour donner un ordre d'idée, les morceaux phares de Percy Faith de l'année 1960 étaient (1) « Theme from *A Summer Place* », d'après la musique originale du film *Ils n'ont que vingt ans* (*A Summer Place*, Delmer Daves, 1959) composée par Max Steiner et (2) « The Song from *Moulin Rouge* » d'après la musique originale du film *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) composée par Georges Auric. À la fin des années 1960, la réinterprétation par Percy Faith du « Love Theme » de *Roméo et Juliette* composé par Nino Rota pour le film *Roméo et Juliette* (*Romeo e Giuletta*, Franco Zeffirelli, 1968) se classa parmi les disques les plus vendus de la décennie.

Sur le continent européen, l'arrangeur français d'*easy listening* Frank Pourcel décrocha un hit au « Top 10 » du *Billboard* grâce à sa version instrumentale de la ballade des Platters, « Only You ». Quelques années plus tard, la chanson « Je t'aime... moi non plus », enregistrée par le compositeur français Serge Gainsbourg et l'actrice-chanteuse-mannequin britannique Jane Birkin s'imposa instantanément comme un classique de la culture populaire, donnant naissance à un nouveau sous-genre baptisé le « Je t'aime », dans lequel officièrent notamment Caravelli (pseudonyme de Claude Vasori), Raymond Lefevre, Franck Pourcel, et Paul Mauriat. À la même époque, le réalisateur Claude Lelouch et le compositeur Francis Lai faisaient émerger une nouvelle veine de musique sensuelle aux accents franco-brésiliens grâce à leur thriller érotique de 1966, *Un homme et une femme*⁶. Cette bande-son, qui s'imprégnait des rythmes de la bossa-nova brésilienne d'Antonio Carlos Jobim pour développer une nouvelle grammaire du sous-entendu sexuel, fut à l'origine d'un courant appelé musique « *lounge* ». De même, la collaboration entre Sérgio Mendes et Jobim sur des albums comme *The Swinger from Rio* (1966) leur permit de se faire connaître du grand public aux côtés de *Brasil 66*, et de populariser la patte euro-bossa-nova qui les caractérisait. Pour en revenir à la collaboration entre Lelouch et Lai, *Vivre pour vivre* (1967), un film avec Yves Montand et Candice Bergen, offrait un nouvel exemple de « partition musicale pour l'écran qui suggère sans montrer, où une faim métaphysique se voit assouvie par des strates aériennes et néanmoins consistantes d'*amour*⁷ », comme l'écrit Joseph Lanza.

Au début des années 1970, la musique sexy et les films érotiques sortirent de l'*underground* pour se déverser dans la culture *mainstream*. Il devint difficile d'éviter les gémissements dans les bandes originales de films, comme l'illustre la bande-son de Serge Gainsbourg pour le film *Sex-shop* (Claude Berri, 1972). De leur côté, Pierre Bachelet et Hervé Roy poussaient encore un peu plus loin avec l'exotisme et la répétitivité hypnotique de leur musique originale pour le film porno soft *Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974), ainsi que les films suivants de la série – jusqu'à *Goodbye Emmanuelle* (François Leterrier, 1977). La musique sexy composée par Gato Barbieri pour *Le Dernier tango à Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972) eut également une influence artistique fructueuse, qui s'étendit jusqu'aux

⁶ Sur les musiques populaires brésiliennes chez Morricone, voir l'article d'Ondine Razafimbelo dans le présent volume.

⁷ Voir LANZA Joseph, *Elevator Music: A Surreal History of Muzak, Easy-Listening and Other Moodsong*. Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2004, p. 131.

productions Euro disco de Giorgio Moroder. Selon Lanza, la musique disco représentait en effet « le dernier bastion d'érotisme avec ses pistes de danse illuminées, ses boules à facettes, ses orchestrations par strates superposées, les chœurs de Donna Summer et de l'ancienne actrice porno Andrea True de la Andrea True Connection – sans oublier les millions de voix langoureuses qui reprenaient en chœur les paroles de “Love to Love You Baby” ou “More, More, More”⁸ ».

La musique d'ambiance eut une influence féconde sur l'*easy listening* et le marché fut proche de la saturation lorsqu'apparurent les merveilleuses compositions de Michel Legrand pour les films *Les Parapluies de Cherbourg* (Jacques Demy, 1964) et *L'Affaire Thomas Crown* (*The Thomas Crown Affair*, Norman Jewison, 1968) dont la chanson thème « The Windmills of Your Mind » valut au compositeur l'Oscar de la meilleure chanson, suivi par un Oscar pour la meilleure musique de film pour *Un été 42* (*Summer of '42*, Robert Mulligan, 1971).

Au chapitre des figures tutélaires de la musique d'ambiance, de l'*easy listening* et par extension de la musique « lounge », il nous faut également mentionner Riz Ortolani et Nino Oliviero, qui ont lancé le culte « Mondo » avec leur musique originale de *Cette Chienne de vie* (*Mondo Cane*, Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi et Paolo Cavara, 1962) – un culte qui fait encore des émules de nos jours.

2. Muzak et la musique d'illustration

Les outils marketing essentiels qui ont permis à l'industrie du disque de se développer – comme les pochettes tape-à-l'œil, les inserts de photographies en couleur ou les notes de pochette pompeuses – furent mis au service de la *muzak*, mécanisme aussi nébuleux que monstrueux qui allait permettre au cours des années suivantes de diffuser la musique auprès d'une masse indifférente, inconsciente ou réfractaire.

La *muzak* s'emparait de l'oreille humaine grâce à des concoctions de sons, de pastilles mélodiques ou rythmiques, et de bruits émanant des haut-parleurs que l'on trouvait désormais en tout lieu : dans les trains et les bus, les gares, les salles d'attente, les restaurants et également les ascenseurs, appareil de transport qui devint indissociable de la *muzak*, qualifiée de « musique d'ascenseur ». Mais que signifiait au juste le terme « *muzak* » ? Celui-ci n'avait rien d'érotique, il s'agissait simplement d'une formule accrocheuse combinant les sonorités des mots « musique » et « Kodak », marque connue pour ses appareils photo instantanés. Le terme permettait certainement d'évoquer le caractère « fonctionnel » de concepts comme celui de *Gebrauchsmusik* ou de « musique d'ameublement ». Les racines de la *muzak* sont anciennes et on peut trouver l'une de ses premières occurrences dans les années 1930 au sein du New Deal, faisceau de mesures politiques mises en place par le président américain Franklin D. Roosevelt pour combattre le chômage provoqué par l'effondrement boursier de 1929. De fait, le New Deal comportait un volet consacré à la « musique sur le lieu de travail comme outil d'amélioration de la productivité ». Cet appel à la nation tout entière n'était pas sans évoquer le rôle de préparation à la bataille joué par la musique militaire dans l'ancien temps.

L'industrie musicale se mit à prendre des airs d'usine par cette passion d'arranger et d'enregistrer des airs connus – le plus souvent tombés dans le domaine public – pour les transformer en coquilles instrumentales vidées de toute référence textuelle, mais également de tout élément susceptible de déclencher des souvenirs ou des émotions chez les auditeurs et ainsi d'interrompre leur productivité motrice – y compris lorsque ceux-ci attendaient qu'un interlocuteur finisse par répondre à un appel téléphonique. Le répertoire illimité de la *muzak* était enregistré partout dans le monde et à moindres frais. Je me souviens ainsi que la RCA

⁸ *Ibid.*, p. 132.

Italiana mettait un orchestre symphonique complet à disposition de plusieurs chefs d'orchestre américains – dont l'un était Richard Hyman – et les faisait voyager à Rome plusieurs semaines chaque été pour enregistrer de la *muzak*. On disait qu'à la fin de chaque semaine de travail, qui se composait de deux sessions d'enregistrement par jour, une nouvelle cargaison de partitions pour orchestre était livrée dans les locaux de la RCA tandis que le stock de bandes magnétiques enregistrées était expédié aux États-Unis, et ainsi de suite. Dans les années 1960, le cachet de base pour une session d'enregistrement de trois heures s'élevait à 5 000 lire soit l'équivalent de 8 dollars quand, aux États-Unis, l'American Federation of Musicians exigeait 55 dollars par session. Il n'est évidemment pas nécessaire de préciser que, comme dans un parfait cas de syndrome de Stockholm, les musiciens étaient « ravis » de ces opportunités de travail.

Outre la situation anormale mentionnée plus haut, à partir de 1970, la RCA Italiana se lança dans un nouveau projet compétitif conçu pour un autre marché de musique produite à la chaîne, celui de la « musique d'illustration⁹ ». Cette entreprise consistait à réunir un répertoire de compositions instrumentales et vocales sans paroles pour tout type d'utilisation. Le marché européen de la musique d'illustration était alors dominé par l'entreprise française Musique pour l'image, un label parisien créé en 1967 par Robert Vigier, ainsi que par la Sylvester Music Company britannique. La concurrence ne fit qu'accroître lorsque la RCA Italiana fit son entrée dans le domaine de la musique d'illustration avec son *Catalogo di musiche per sonorizzazioni*.

Ce catalogue fut inauguré par la sortie de quarante-cinq disques 33 tours contenant un répertoire divisé en différentes catégories : *Azioni* (musique d'action), *Ballabili* (musique dansante), *Drammatici* (musique pour souligner les situations dramatiques), *Tensione psicologica* (musique pour les drames psychologiques dans la veine d'Alfred Hitchcock), *Esotici* (musique évoquant des cultures non occidentales), *Espressioni musicali e suoni d'attualità e di modà* (musique et sons reflétant la mode de l'époque), *Esterni* (sons d'environnement assortis), *Musiche di genere e di maniera* (cette catégorie destinée à souligner les situations clichées eut une certaine popularité comme en témoignent les dix disques parus entre 1970 et 1976), *Danze e folklore* (un voyage musical dans les régions d'Italie à la découverte de leurs musiques et leurs danses traditionnelles), *Musiche leggere et gaie* (musique pour le divertissement et les jeux), *Sport* (musique pour accompagner les événements sportifs), *Romantici* (musique hautement sentimentale, où l'on retrouvait, entre autres compositeurs, Morricone et Nicolai derrière certains morceaux). En 1972, la série s'étoffait par la sortie de dix disques regroupés sous le titre *Dimensioni sonore – Musiche per l'immagine e l'immaginazione*, un corpus qui se composait de cinq disques de musique d'Ennio Morricone et de cinq disques de musique de Bruno Nicolai, formant un total de 103 morceaux pour une durée cumulée de cinq heures et demie. Explorons à présent son contenu.

3. Dimensioni sonore – Musiche per l'immagine e l'immaginazione (1972)

Je vais essayer de parcourir les 103 morceaux – ci-après désignés comme des « fragments sonores » – qui constituent l'apport d'Ennio Morricone et Bruno Nicolai au projet de musique d'illustration de la RCA Italiana¹⁰. Les compositeurs ont assigné à chacun des fragments sonores qui composent les dix disques des termes scientifiques pris au hasard, dont la plupart sont issus de la géométrie abstraite, des mathématiques et du jargon de la musique

⁹ On peut faire remonter l'origine du concept de musique d'illustration à la *Kinothek* de Giuseppe Becce (1925), anthologie musicale pour toutes les circonstances, employée par l'industrie du film muet. Arnold Schoenberg lui-même s'en est inspiré pour composer une partition orchestrale insolite intitulée *Musique d'accompagnement pour une scène de cinéma* (1929-1930) sans que celle-ci ne soit destinée à une utilisation précise. Celle-ci se composait de trois « situations » : Danger menaçant – Peur – Catastrophe.

¹⁰ On utilise ici le terme « fragment » pour désigner des amalgames informels de sons acoustiques et électroniques dont la durée individuelle oscille entre trois et neuf minutes.

électronique en vogue à l'époque (voir la section « Chronologie des sorties et des contenus »). Des termes comme *Correlativo*, *Cromosfera*, *Epicio*, *Magma*, *Scissione Tangente* et ainsi de suite, avaient pour objectif de libérer l'imagination de l'auditeur ou de l'utilisateur de ces musiques des associations ou des suggestions qu'auraient pu provoquer des titres traditionnels agissant par connotation. L'idée des compositeurs était certes astucieuse, mais elle était également ambiguë, voire sournoise, dans la mesure où elle empêchait toute velléité analytique de classer leur répertoire fragmentaire au sein d'une catégorie stable comme le faisaient les autres entrées du *Catalogo di musiche per sonorizzazioni*. De plus, ces titres ne pouvaient que déconcerter l'auditeur/utilisateur, laissant supposer que, par ceux-ci, se jouait à ses dépens une énorme plaisanterie qui, pourtant, se donnait l'apparence du plus grand sérieux. Cette hypothèse n'est d'ailleurs pas si invraisemblable lorsque l'on sait que Morricone et Nicolai avaient été « forcés » par obligation contractuelle de coopérer avec la multinationale américaine sur son projet de musique d'illustration, ce qui ne manquait pas de faire sourciller l'intelligentsia de gauche à Rome. À la même époque, plusieurs musiciens talentueux – qui ne se compromettaient pas dans la musique commerciale – se battaient moralement, financièrement et structurellement pour que la musique électronique et électroacoustique puisse s'implanter à Rome aussi solidement qu'à Milan, Cologne ou Paris¹¹.

Pour ma part, je crois que les titres abstraits donnés à leurs fragments sonores par Nicolai et Morricone n'étaient pas dénués de sérieux. Après tout, au sein du personnel de la RCA Italiana, ils étaient les deux compositeurs formés au Conservatoire Sainte Cécile – sous la tutelle de l'illustre Goffredo Petrassi. On attendait de leur part des initiatives intellectuellement novatrices. Et de fait, dans le cadre de ce projet, Ennio Morricone invita quelques-uns de ses associés comme Sergio Leone, Gillo Pontecorvo, Elio Petri, Giuliano Montaldo, et Pier Paolo Pasolini à produire des textes sur la musique et l'imagination cinématographique afin d'accompagner la sortie des disques et donner à comprendre par leurs mots l'ambition et la signification du corpus des *Dimensioni sonore*.

Malgré l'intention louable des compositeurs, il semble que ces textes aient fini par être recalés par une personne plus haut placée dans la chaîne décisionnaire de la RCA Italiana. Ces pensées d'auteur furent publiées par la suite sous des formes abrégées et dans d'autres contextes. Le court essai de Pasolini parut au dos de deux compilations : *Morricone – La musica nel cinema di Pasolini* – GM 73001 (1983) et dans une version plus longue dans *Les musiques des films de Pasolini* – GM 803072 (1984). Voici ce qu'on peut y lire :

« La musique d'un film peut également être pensée avant que le film ne soit tourné (ainsi que l'on pense au visage de ses personnages, aux plans, à certains raccords de montage, etc.) : mais c'est seulement au moment où on l'applique à la bande qu'elle naît comme musique du film. Pourquoi ? Parce que la rencontre et l'éventuel amalgame entre la musique et les images a des caractères essentiellement poétiques, c'est-à-dire empiriques.

J'ai dit que la musique "s'applique" au film : c'est vrai, à la visionneuse c'est l'opération que l'on accomplit. Mais "l'application" peut être faite de différentes façons, selon différentes fonctions. La fonction principale est généralement de rendre explicite, clair, physiquement présent le thème ou le fil conducteur du film. Ce thème ou fil conducteur peut être de type conceptuel ou de type sentimental. Mais pour la musique cela est indifférent : et un motif musical a la même force pathétique aussi bien appliqué à un thème conceptuel qu'à un thème sentimental. Au contraire, sa vraie fonction est peut-être celle de conceptualiser les concepts (en les synthétisant en un motif) ou de sentimentaliser les concepts. Sa fonction est donc une fonction ambiguë (qui se révèle et se

¹¹ On trouve à ce sujet une abondante littérature, notamment PIZZALEO Luigino, *Musica elettroacustica a Roma: Gli anni Sessanta*, Saarbrücken, Edizioni Accademiche Italiane, 2014, qui offre une excellente analyse de la situation.

décide seulement dans l'action concrète) : une telle ambiguïté de la fonction de la musique est due au fait qu'elle est didactique et émotive en même temps.

Ce qu'elle ajoute aux images, ou mieux, la transformation qu'elle accomplit sur les images, demeure un fait mystérieux, et difficilement définissable.

Je dirais empiriquement qu'il y a deux façons "d'appliquer" la musique à la séquence visuelle, et donc de lui donner "d'autres" valeurs.

Il y a "une application horizontale" et "une application verticale". L'application horizontale est à la surface, le long des images qui s'écoulent : c'est donc une linéarité et une successivité qui s'applique à une autre linéarité et successivité. Dans ce cas les "valeurs" ajoutées sont des valeurs rythmiques et donnent une nouvelle évidence, incalculable, étrangement expressive, aux valeurs rythmiques muettes des images montées.

L'application verticale (qui se passe techniquement de la même façon), bien qu'en suivant elle aussi les images, selon la linéarité et la successivité, en réalité prend sa source dans la profondeur. Donc plus que sur le rythme, elle se met à agir sur le sens même.

Les valeurs qu'elle ajoute aux valeurs rythmiques du montage sont en réalité indéfinissables, parce qu'elles dépassent le cinéma, et elles reconduisent le cinéma à la réalité, où la source des sons a justement une profondeur réelle, et non illusoire comme à l'écran. En d'autres mots : les images cinématographiques reprises de la réalité, et donc identiques à la réalité, au moment où elles sont imprimées sur bande et projetées sur un écran, perdent la profondeur réelle, et assument une illusion, analogue à celle qu'en peinture on appelle perspective, bien qu'infiniment plus parfaite.

Le cinéma est plat, et la profondeur où il se perd, par exemple une route vers l'horizon, est illusoire. Plus le plan est poétique, plus cette illusion est parfaite. Sa poésie consiste à donner au spectateur l'impression d'être dans les choses, dans une profondeur réelle et non plate (c'est-à-dire explicative). La source musicale – qui ne peut être individualisée sur l'écran et naît d'un "ailleurs" physique de par sa nature "profonde" – perce les images plates, ou illusoirement profondes de l'écran, en les ouvrant sur les profondeurs confuses et sans limites de la vie¹² ».

3.1. Chronologie des sorties et des contenus

1. 1972 – Printemps – Coffret promotionnel de 10 albums – non destiné à la vente. Aucun numéro de catalogue.

Morricone 1

Rifrazione, Fasi, Proporzionale, Conduzione, Poligoni, Parabola, Radiazioni, Anagramma, Antitesi, Conseguenze.

Nicolai 1

Monomi, Diametri, Evoluzioni, Analogie, Costruzioni, Fenomeni, Razionale, Espansione, Mutamenti, Acromatico, Variabile.

Morricone 2

Convergenze, Statico, Trasformazioni, Costante, Frazioni, Tangente, Simmetrico, Proposizioni, Alternanze, Superficie.

Nicolai 2

Diagramma, Determinante, Prismatico, Variante, Movimento, Riflessione, Mutazione, Cromosfera, Differenza, Progressione.

¹² Tiré de la collection discographique de l'auteur.

Morricone 3

Attrazione, Esponenti, Interposizione, Frasi, Proporzioni, Studio, Azione, Induzioni.

Nicolai 3

Spirale, Irrazionale, Parentesi, Indefinito, Configurazioni, Espressioni, Frammenti, Estensione, Invariabile, Inversione, Retrospectivo.

Morricone 4

Impulsi, Segmenti, Dialogo, Gravitazione, Magnetismo, Conduttivo, Applicazioni, Frequenza, Scissione, Funzione, Attrito.

Nicolai 4

Proiezione, Equivalenze, Parallele, Molecole, Automazione, Coordinate, Informativo, Epiciclo, Flessione, Consecutivo, Nozioni.

Morricone 5

Parafrasi, Enunciazione, Collisione, Densità, Librazione, Commutativo, Risolvente, Parallaxe, Correlativo, Contrapposizioni, Coesione.

Nicolai 5

Diagonali, Congiungente, Magma, Spettro, Poliedrico, Continuativo, Condensazione, Esponenziale, Nucleo.

- 2. 1972** – Octobre – Sortie commerciale de 10 albums individuels avec une pochette conçue par Claudio Fuiano.

SP 10036 (Morricone 1), SP10037 (Nicolai 1), SP 10038 (Morricone 2), SP 10039 (Nicolai 2), SP 10040 (Morricone 3), SP 10041 (Nicolai 3), SP 10042 (Morricone 4), SP 10043 (Nicolai 4), SP 10044 (Morricone 5), SP 11045 (Nicolai 5).
- 3. 1976** – April Orchestra Présente - RCA Sound Vol. 1 – RCA – FOL1 9101 [Morricone 1]
April Orchestra Présente - RCA Sound Vol. 2 – RCA – FPL1 9102 [Nicolai 1]
April Orchestra Présente - RCA Sound Vol. 3 – RCA – FPL1 9103 [Morricone 2]
- 4. 2005** – Coffret complet de 10 albums rassemblés sur 6 CD – Restauration sonore et montage numérique par Roberto Zamori — Coffret collector sans le design de Claudio Fuiano– GDM 2065¹³
- 5. 2017** – Parution d'un CD intitulé *Dimensioni sonore 1 – Musiche per l'immagine e l'immaginazione*. Celui-ci inclut les 10 pistes du disque original LP SP 10036 (Morricone 1) - GDM 2104
- 6. 2020** – Nouveau coffret avec livret de Maurizio Corbella. Celui-ci comprend 10 vinyles (reproductions en disques 33 tours des originaux) ainsi que 10 CD. Paru chez Dialogo Records. Milan

¹³ Roberto Zamori était un personnage qui faisait autorité dans la musique pour l'image en Italie. L'acronyme GDM signifie « Gianni et Giacomo Dell'Orso Musique ». Giacomo, compositeur distingué pour le cinéma et la radio est également le mari de la chanteuse Edda Dell'Orso (née Sabatini). La collaboration durable entre Edda et Ennio Morricone est assez connue.

7. 2021 – Coffret avec livret de Maurizio Corbella. Celui-ci comprend 10 CD. Paru chez Dialogo Records. Milan

Cinquante ans après sa parution originale, les astéroïdes sonores enchanteurs imaginés par le duo Morricone-Nicolai ont à nouveau croisé l'orbite de la Terre, pour y trouver une nouvelle écoute et se faire une place dans l'histoire de la musique. Si l'adéquation de cette musique à l'époque contemporaine peut donner lieu à un débat théorique, ce trésor de fragments sonores provenant d'une époque et d'une culture reculées pourra au moins trouver refuge dans un cabinet de curiosités. La gloire de Morricone est certes indiscutable, mais le sort de sa contribution artistique se trouve entre les mains de la postérité, et toute bizarrerie portant son sceau s'ajoute ainsi dans la balance¹⁴. Il s'agit de savoir si ces disques disponibles depuis peu de temps profiteront à la notoriété de Nicolai, qui est resté moins célèbre, ou viendront encore renforcer celle de Morricone, qui n'a jamais fait figurer sa contribution au *Dimensioni Sonore* ni dans son catalogue de musique de concert (« *musica assoluta* »), ni dans celui de sa musique commerciale (« *musica applicata* »). Cette omission pourrait s'expliquer par le caractère inclassable des *Dimensioni sonore – Musiche per l'immagine e l'immaginazione* selon les méthodes traditionnelles. Car celles-ci se tiennent entièrement dans un artefact tangible composé de vinyle ou de polycarbonate qui n'a que peu d'utilité sans le dispositif électronique permettant de les rendre « audibles ». Aucun des deux compositeurs n'a laissé de partitions, de plans ou d'esquisses concernant ces fragments sonores. Pourtant, des musiciens ont pris part à de nombreuses sessions d'enregistrement dédiées à ce projet. Des partitions à interpréter ont été distribuées et exécutées par les musiciens sous la direction de Morricone ou Nicolai, qui dirigeaient en ayant recours à des indications écrites et parfois à des gestes, pour signaler à des solistes ou des groupes de musiciens d'interpréter des modules rythmiques ou mélodiques notés ou évoqués oralement auparavant¹⁵. Cela dit, aucun de ces 103 fragments sonores ne pourrait être interprété en concert ou enregistré de nouveau sans passer par un processus méticuleux de reconstruction par l'écoute des œuvres enregistrées (et désormais numérisées), sans oublier qu'il serait quasi-impossible de reproduire les techniques de production sonore propres aux studios de la RCA Italiana des années 1960, à supposer que l'on cherche à tout prix un résultat authentique.

Conclusion

Mes remarques ne sont pas destinées à offrir une introduction ou un guide d'écoute au coffret récemment reparu des *Dimensioni sonore – Musiche per l'immagine e l'immaginazione* (voir les entrées 6 et 7 de la « Chronologie des parutions et des contenus »). Le musicologue Maurizio Corbella l'a déjà fort bien fait et il ne s'est pas arrêté en si bon chemin, enrichissant les coffrets d'analyses exceptionnelles sur l'ambition de ces œuvres tout en encourageant l'imagination de l'auditeur à voyager dans ces contrées acoustiques inconnues, à mille lieues de la saturation sonore qui caractérise la plupart des effets sonores exploités actuellement dans les productions cinématographiques et audiovisuelles. En ce qui me concerne, je souhaite ajouter quelques éléments sur une possible relecture linguistique des titres assignés par Ennio Morricone et Bruno Nicolai à leurs fragments sonores. Ces titres abstraits représentaient après tout le seul moyen de communication disponible pour attirer l'attention de l'auditeur/acheteur/consommateur de leur collaboration au projet de musique d'illustration de la RCA Italiana.

¹⁴ SCIANNAMEO Franco, *Reflections on the Music of Ennio Morricone: Fame and Legacy*, Lanham, Lexington Books, 2020.

¹⁵ L'auteur de cet article, violoniste, a participé à des sessions d'enregistrement avec Nicolai et Morricone, qui peuvent avoir fait partie de ce projet.

Dimensioni (dimensions), pluriel de *dimensione* (dimension) et l'adjectif *sonore* (sonores) également au pluriel ; voilà qui a peut-être pour but de faire réfléchir l'auditeur/acheteur/consommateur à la multiplicité des dimensions sonores dans lesquelles s'inscrivent ces 103 fragments. Les paramètres du temps, de la fréquence et de l'amplitude – auxquels on peut ajouter l'espace comme quatrième dimension qui se dérobe – nous offre une image plus vaste, conforme à une approche linguistique qui doit s'intéresser aux caractères composant les mots des « titres » en question afin de satisfaire aux paramètres syntaxique, sémantique et pragmatique nécessaires à la détermination du sens. Ces catégories, auxquelles il faut ajouter le quatrième paramètre de l'existential, pourraient nous révéler les moyens de réunir les conditions mentales et physiques nécessaires à l'effectivité de l'acte performatif, soit, dans notre cas de figure, l'écoute intense. Ainsi, si nous écoutons – et nous n'avons aucune autre possibilité que de les écouter – les 103 fragments qui composent le corpus sonore Morricone-Nicolai et que nous les raccrochons aux différentes dimensions sonores délimitées plus haut, on pourra être déçu par le peu de rapport entre des titres comme *Esponenziale* (exponentiel), *Parallasse* (parallaxe), ou *Gravitazione* (gravitation), avec un morceau élégant au rythme de bossa-nova. Mais qu'en est-il si nous découvrons au contraire des points communs entre le titre et le fragment sonore correspondant ? Dans ce cas, j'ai bien peur que la psychomécanique du langage ne soit pas l'instrument idoine pour découvrir le sens « secret » de l'œuvre fragmentée du duo Morricone-Nicolai. On pourrait ainsi ne pas avoir d'autre recours que de reconnaître le triomphe de l'irrationalité dionysiaque sur le raisonnement philosophique. Pascal ne nous avait-il pas mis en garde contre l'imagination ?