

GIOVANNI MORELLI,  
LA MUSICOLOGIE HORS D'ELLE

GIOVANNI MORELLI,  
LA MUSICOLOGIE HORS D'ELLE

sous la direction de  
Gianfranco VINAY et Antony DESVAUX

GIOVANNI MORELLI,  
LA MUSICOLOGIE HORS D'ELLE

© L'Harmattan, 2015  
5-7, rue de l'École polytechnique, 75005 Paris

<http://www.harmattan.fr>  
[diffusion.harmattan@wanadoo.fr](mailto:diffusion.harmattan@wanadoo.fr)  
[harmattan1@wanadoo.fr](mailto:harmattan1@wanadoo.fr)

ISBN : 978-2-343-05868-9

Sommaire

8-17A

GIOVANNI MORELLI,  
LA MUSICOLOGIE HORS D'ELLE

Fabrizio BORIN  
Gianmario BORIO  
Marco DALLA GASSA  
Laurent FENEYROU  
Giordano FERRARI  
Michele GIRARDI  
Mario MESSINIS  
Giovanni MORELLI  
Carlo OSSOLA  
Paolo PINAMONTI  
Emilio SALA  
Gianfranco VINAY  
Giada VIVIANI  
Luca ZOPPELLI

L'Harmattan

## L'enseignement libertaire de Giovanni Morelli

Paolo PINAMONTI (Université Ca' Foscari de Venise)

Parmi tous ceux qui ont eu la possibilité, mais surtout la grande chance, de connaître Giovanni Morelli, même si très rapidement, le temps d'une brève rencontre dans son bureau à l'Université, ou à la Fondation Giorgio Cini, ou même simplement dans la rue, personne ne pouvait rester indifférent à la figure intellectuelle de ce savant extraordinaire et généreux.

Morelli avait le don très rare de se placer devant n'importe quel interlocuteur avec une disponibilité totale, que ce soit le collègue qui demandait une information bibliographique, Morelli étant en mesure de puiser dans une source très riche et documentée, ou le jeune étudiant intimidé, qui commençait son parcours académique et qui demandait un conseil pour élaborer son programme d'études.

Mais cette disponibilité n'était pas seulement l'expression de sa grande et généreuse « bonté », c'était une manière essentielle d'être dans le monde, liée à cette constante et toujours vigilante disposition perceptive qui caractérisait son empirisme radical. Empirisme qui non seulement l'amenait à être un observateur averti sans aucun préjugé du réel, mais aussi cet extraordinaire penseur et chercheur qui, partout où il dirigeait son enquête ou ses intérêts de recherche (de l'opéra vénitien du XVII<sup>e</sup> siècle aux avant-gardes musicales de la deuxième moitié du vingtième, de Métastase à Gertrude Stein, du mélodrame de Verdi à la musique de Nino Rota, du théâtre musical de Cimarosa au cinéma des Straub-Huillet ou d'Otar Iosseliani), savait toujours offrir des hypothèses d'interprétation géniales et des nouveaux apports en termes de connaissance.

Tous reconnaissent l'érudition et les compétences extraordinaires, uniques de Morelli, connaissances qui transcendent les domaines limités et étroits des savoirs scientifiques, cependant que le jugement sur ses qualités spécifiques d'écriture n'est pas unanime. Je ne dis rien de nouveau en affirmant que dans la réception des études et des écrits de Morelli, l'admiration pour la générosité et la sagesse du chercheur est accompagnée souvent par des jugements sur la complexité de l'écriture, parfois quasi indéchiffrable. Eh bien, je ne veux pas entrer dans cette discussion, je désire simplement affirmer que la très haute qualité

d'écriture de ses textes est étroitement liée à la densité de sa pensée et il me semble opportun de rappeler, à ceux qui, plus ou moins explicitement, assimilent ces difficultés à des limites, les mots de Thoreau dans *Walden* :

*Books must be read as deliberately and reservedly as they were written. It is not enough even to be able to speak the language of that nation by which they are written, for there is a memorable interval between the spoken and the written language, the language heard and the language read<sup>1</sup>.*

La bibliographie morellienne, que nous sommes en train de réorganiser, est une bibliographie très vaste, nous avons trouvé à l'heure actuelle plus de 400 titres<sup>2</sup>. Il s'agit de volumes monographiques, d'essais, d'interventions journalistiques, d'analyses, de critiques musicales, de prémisses, préfaces, éditions critiques de partitions, éditions de facsimilés ou éditions de musiques inédites, versions rythmiques, traductions, notes pour des concerts dont les programmes étaient souvent décidés par lui, éditions discographiques, fiches de présentation de cycles cinématographiques conçus par lui, prospectus avec des exemples et images qui accompagnaient ses interventions dans les différents colloques où il a participé (des cours de Haute culture de la Fondation Cini à ceux de l'Académie de Lincei), directions éditoriales de revues fondées et dirigées par lui, éditions CD ou DVD, modules didactiques pour site web. En d'autres termes, il s'agit d'une présence constante et continue dans la vie culturelle et dans la recherche musicologique vénitienne, italienne et internationale.

Je commencerai par *The Ludwig Van Picture Show*, prémisses à sa dernière publication, le volume monographique *Avant la musique après le cinéma. Presque une Sonate : Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál*, paru en avril 2011, un peu plus de deux mois avant son décès :

Depuis un temps immémorial, presque depuis toujours, a pesé sur la réception du cinéma un vague préjugé qui lui imposait d'être un dérivé : soit de la narration, soit de l'épique, soit du drame (et de leurs langages relatifs).

<sup>1</sup> « Les livres doivent être lus avec autant de réflexion et de réserve qu'ils furent écrits, car il y a un intervalle considérable entre la langue parlée et la langue écrite, la langue entendue et la langue lue » in Henry David THOREAU, *Walden ou la vie dans les bois* (tr. fr. Louis Fabulet), Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire » (n° 239), 1990, p. 119.

<sup>2</sup> Cette bibliographie sera publiée au cours de l'année 2015 chez l'éditeur Olschki de Florence (dans la collection « Studi di Musica Veneta »).

La qualité reconnue des œuvres cinématographiques dépendait – dans l'attitude réceptive et par conséquent dans l'insinuation du jugement esthétique – souvent de convictions relatives aux bonnes ou moins bonnes opérations de dérivation : au respect réservé aux modèles, aux subversions géniales ou balourdes de ces derniers, aux qualifications dramaturgiques ou romanesques aperçues dans les dialogues et dans les scénarios.

D'un autre côté, de la réception des textes cinématographiques s'est rapproché le thème critique de la dépendance de l'art du « cadrage » de la peinture, aux arts figuratifs, jusqu'à la sculpture ; avec des résultats excellents par ailleurs. Comme lorsque l'observation critico-littéraire s'est mêlée à l'analyse du langage filmique.

Au sujet de l'art des sons et des bruits, lié au cinéma, on a admiré ou détesté (comme c'est arrivé à Bresson) les résultats du renforcement du dicté cinématographique (comme intensification synchrone, ou heurt asynchrone) conséquents à la présence, évidence, prépondérance, discrétion, abus, ruse, effet spécial, etc. des (en leur temps) dits « commentaires musicaux », devenus ensuite autant de prétendues « bandes sonores » (avec une charge métaphorique lourde).

L'écrivain a subi, presque comme une maladie, et pour ainsi dire, dès l'enfance, une auto-influence, une croissante auto-persuasion, dans l'ordre génétique d'interprétation de la valeur des œuvres cinématographiques, en particulier des œuvres majeures, ordre très différemment défini par rapport à celui générique, ou traditionnel, ou de pure et haute convenance, comme je viens de le dire.

Une idée presque figée d'interprétabilité de la naissance et du développement du cinéma comme trait évolutif – mieux, comme un des traits évolutifs – de la musique occidentale, arrivée aux portes du XX<sup>e</sup> siècle clairement, expressivement en crise, assez épuisée dans l'ordre de ses valeurs de fonctionnalité sociale, culturelle, environnementale. Et de fait ensuite obligée de se rapprocher d'un processus de rénovation du système même de réception qui pouvait proposer un double développement : un développement légèrement élitiste, à destination des concerts (le concert-musée, l'embaumement de l'œuvre lyrique, la course à bout de souffle des avant-gardes), et une destination moins élitiste, tout aussi évolutive avec un saut d'espèce ayant un excellent impact réceptif. Je fais référence, concernant ce deuxième domaine, à une musique *qui a évolué dans le cinéma*, qui a déplacé dans le cinéma ses structures de base, les ouvrant ainsi à de nouvelles fonctions d'impressions, dans le cadre d'un art communicatif engageant l'ensemble du cerveau :

en particulier dans la libération d'un esprit totalement audio-visuel.

En d'autres termes, ce que j'ai dit est le titre de ce petit livre, c'est-à-dire : *avant la musique, ensuite le cinéma*. Cela pour dire qu'avant il y a avait la musique, qui est devenue cinéma, ou bien que le cinéma a eu pour mère influente la musique, que le cinéma a été prédit par la musique occidentale (par la musique classico-romantique avant tout), que la musique a eu dans le cinéma la récompense d'une évolution qui la rend actuelle dans les rapports avec le public. Et ainsi de suite.

Pour cultiver cette idée, l'écrivain s'est autorisé de certaines expéditions intrusives au sein de grands textes cinématographiques, afin d'explorer dans leurs organes internes, des moments d'actuation évoluée de phylogenèse musicale, les caractères pré-linguistiques propres de la musique (c'est Kant qui affirme le caractère asémantique de la musique et du rire), les déploiements structurels de formes musicales.

Le résultat de ces expéditions est une quarantaine de protocoles d'essais dont nous donnons ici une présentation limitée à quatre cas (cliniques, à la manière de Sigmund Freud). Les grands textes-guide pour créer le groupe de ces quatre œuvres d'anthologie sont : le Bresson-Cocteau de *Les dames du Bois de Boulogne* (dans une analyse ayant pour ascendance Diderot), le Kubrick-Schubert de *Barry Lyndon*, le Fellini-Zanzotto de *Il Casanova di Federico Fellini* et le Gluck-Gaál du *Orphée et Eurydice*, film opéra de 1986. De ces dissections ont surgi quelques-uns ou plusieurs protocoles d'identification de sources musicales nécessaires au film pour exister, se motiver, prendre forme, séduire et se faire beau<sup>3</sup>.

Il s'agit de la préface de son dernier livre qui contient nombre de ses intérêts de recherche des dernières années. On se rappelle tous parfaitement de la célèbre citation d'Adorno :

L'adaptation à l'ordre rationnel bourgeois et finalement à l'ordre de la société hautement industrialisée qu'a accomplie l'œil en s'habituant à saisir la réalité d'avance comme une réalité de choses, c'est-à-dire en définitive comme une réalité de marchandises, n'a pas été accomplie dans une égale mesure par l'oreille. En comparaison avec la vision, l'audition est 'archaïque', en retard sur la technique. On pourrait dire que réagir

<sup>3</sup> Giovanni MORELLI, *Prima la musica, poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 7-8.

essentiellement en tendant l'oreille oublieuse d'elle-même au lieu d'ouvrir des yeux vifs et critiques, contredit en quelque sorte l'ère industrielle... L'œil est toujours l'organe de l'effort, du travail, de la concentration, il saisit sans équivoque une chose déterminée. L'oreille au contraire est plutôt détachée, passive<sup>4</sup>.

Cette distinction entre le présumé archaïsme de l'oreille par rapport à la modernité de l'œil, distinction sollicitée chez Adorno par les réflexions sur l'industrie cinématographique et liée à un examen approfondi de la dramaturgie musicale wagnérienne, était comme nous l'avons vu un des domaines privilégiés de la recherche et de l'enseignement de Giovanni Morelli pendant ses dernières années. Je crois que ses intuitions, ses contributions, ses efforts étaient amenés à ouvrir au-delà de cette thématique adornienne, par ailleurs ponctuelle et intéressante, et à aller par-delà cette dialectique : œil/oreille, vision/écoute, moderne/archaïque, individuel/collectif, sélectif/indifférencié, etc :

Je fais référence à une musique *qui a évolué dans le cinéma*, qui a déplacé dans le cinéma ses structures de base, les ouvrant ainsi à de nouvelles fonctions d'impressions, dans le cadre d'un art communicatif engageant l'ensemble du cerveau : en particulier dans la libération d'un esprit totalement audio-visuel.

Morelli dans un de ses cours, très fréquentés et aimés, dans le cadre des cursus d'histoire de la musique pour film, avait invité les étudiants à visionner de longues séquences d'un long-métrage auquel il avait enlevé le son, puis à l'écoute de longs passages continus d'un commentaire sonore, sans les images auxquelles ils étaient liés. Je crois que cette approche expérimentale, très « morellienne », lui permettait de mettre en pratique une série de stratégies perceptives pour arriver à saisir dans le montage des images une dimension de composition musicale et dans le mixage audio une « spatialisation », une création de perspectives visuelles, et dépasser ainsi cette dichotomie par cet empirisme radical qui caractérise son positionnement philosophique.

Dans cette perspective, un film qu'il avait beaucoup aimé et beaucoup étudié était *Iko shashvi mgalobeli* d'Otar Iosseliani (1970), sorti en France sous le titre *Il était une fois un merle chanteur* en 1974 seulement. En 2002, à l'occasion d'un des Cours de Haute Culture de la Fondation Cini, précisément le cours qui avait pour thème « Forme et valeur du gratuit »,

<sup>4</sup> Theodor W. ADORNO, *Essai sur Wagner*, Paris, Gallimard, 1986, p. 133. Adorno reprend ici un passage du livre écrit avec Eisler, *Musique de cinéma* (L'Arche, Paris, 2001).

on avait invité le réalisateur géorgien, et Morelli avait amené en cadeau à Iosseliani un CD numéroté dont le titre était *Play it again, Ghia. A Gift of Music-cue to Otar Iosseliani*, avec, entre autres, les enregistrements inédits de Rota. Ghia est le petit héros du film,

héros qui joue de manière exemplaire la secrète poétique musicale de l'écriture filmique de Otar Iosseliani (la composition toujours intrépide de fonctions du sens du temps : de l'irritation des asynchronismes plus barbares à la joyeuse épiphanie des temps synchronisés, autrement dit la tension consonance/dissonance des durées de narration [...] un percussionniste, dont nous nous souvenons tous, qui arrive toujours en retard, mais aussi parfaitement à temps pour saisir dans le crescendo final le temps de son rythme, et qui, dans une série infinie de décalages, saisit enfin l'instant exactement funeste de l'accomplissement de son *hybris* innocente<sup>5</sup>.

A présent, je voudrais vous transcrire les premières minutes du long-métrage, presque une synecdoque du film, à la lumière de ce qui est suggéré par Morelli.

Scénario déduit <sup>6</sup>	Son
0':00" Générique.	Morceau pour clavecin non identifié, mais que l'on écoute comme s'il avait déjà commencé.
1':02" Mouvement de la caméra vers la gauche, du noir du mur d'une boutique à la fenêtre ouverte sur le trafic citadin.	Lent fondu croisé entre le morceau pour clavecin et le gazouillement d'un oiseau suivi par les bruits du trafic de la ville.
1':29" Chute d'eau. Mouvement de la caméra du haut vers le bas.	Bruit de la chute d'eau, puis sons isolés d'un violon, d'un violoncelle et d'une flûte.
1':37" Tronc d'arbre, parc. Mouvement de la caméra du haut vers le bas le long du tronc d'arbre, puis vers la gauche, où, parmi les branches du parc, on entrevoit quelques personnes.	Son de violoncelle, basson et flûte, qui donne les premières notes de l'air ' <i>Erbarme dich</i> ' n.47 de la <i>Matthäus-Passion</i> de Bach. Le violon seul commence le même motif, en fond le gazouillement des oiseaux.

<sup>5</sup> Cf. Giovanni MORELLI, Note de présentation du disque *Play it again, Ghia. A Gift of Music-cue to Otar Iosseliani*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 2002, p. 2.

<sup>6</sup> Le scénario est déduit. Dans toutes les prises de vue, la caméra n'est jamais fixe et bouge constamment, en créant un rythme visuel particulier.

1':54" PM <sup>7</sup> Parc. Ghia, le personnage principal, assis dans l'herbe.	Le violon continue le thème <sup>8</sup> , puis se tait. Commence alors l'introduction instrumentale de l'air mais avec la flûte en soliste et non le violon, comme dans l'original de Bach.
2':08" Parc. Mouvement de la caméra vers la gauche dans les branches des arbres.	L'introduction instrumentale avec la flûte soliste continue.
2':25" Parc. Mouvement de la caméra vers la gauche, en fondu enchaîné depuis les branches des arbres à quelques buissons en GP, qui dévoile ensuite la ville depuis le haut <sup>9</sup> , en PE.	L'introduction instrumentale se termine <sup>10</sup> , puis on entend en fondu les bruits du trafic ou de la ville, trop présents par rapport au PE, puis les cloches.
2':49" Rue en ville. Trafic en gros plan avec un mouvement de la caméra vers la gauche.	Bruits du trafic.
2':54" Rue en ville. Ghia parle avec une fille de l'autre côté de la rue et bouge vers la gauche suivi par le mouvement de la caméra.	Bruits du trafic et ensuite, avec le mouvement des deux jeunes, en fond sonore, on entend une marche pour fanfare qui se dissout ensuite.
3':16" Noir avec les légendes du titre 'Il était une fois un merle chanteur', puis du réalisateur 'Réalisation : Otar Iosseliani', en caractères géorgiens.	Musique d'opéra. Une fanfare, comme le début d'un opéra wagnérien <sup>11</sup> .
3':27" Coulisses du théâtre. Un préposé à l'orchestre, en courant en direction de la caméra, sort vers la droite et s'adresse à une fille assise sur un fauteuil, que nous voyons à travers une porte qui sépare les coulisses de la salle.	L'introduction instrumentale continue. Bruits de la course du préposé à l'orchestre - Préposé à l'orchestre : « Tu n'as pas vu Ghia ? »

<sup>7</sup> Dans ce tableau, PM désigne un plan moyen, GP un gros plan, PE un plan d'ensemble.

<sup>8</sup> Il s'agit de la mélodie, sans certains embellissements, jouée jusqu'au troisième mouvement de la deuxième mesure.

<sup>9</sup> Il s'agit de la capitale de la Géorgie, Tbilissi, vue depuis les hauteurs de la forteresse de Narikala, au sud.

<sup>10</sup> On écoute le morceau avec orchestre pendant les quatre premières mesures.

<sup>11</sup> Il ne s'agit pas d'un opéra wagnérien mais plutôt d'un *pastiche* de morceaux dont je n'ai reconnu que les 26 dernières mesures du premier acte de *La Walkyrie*.

3:33" Le préposé court dans les couloirs du théâtre, avec un mouvement analogue à la prise de vue précédente, et après avoir passé une porte, parle avec un technicien.	L'opéra continue. - Préposé à l'orchestre : « Ghia est passé ? » - Technicien : « Je ne l'ai pas vu. » Les voix entrent dans l'opéra.
3:40" Ghia arrive dans les vestiaires du théâtre avec une fille, salue la couturière, hors-champ, mouvement de la caméra gauche. Il parle avec la fille, enlève rapidement la veste, la couturière, en se levant, lui donne le plastron, le nœud-papillon et une veste sombre. Ghia sort par une porte vitrée sur la gauche, du côté opposé de l'entrée, la couturière se rassoit et s'adresse à la fille.	L'opéra continue. - Ghia [à la couturière] : « Bonjour, Tante Moro » puis à la fille : « Attends-moi une minute. » Bruits de pas et de chaises dans le vestiaire. - Couturière à Ghia : « Tu devrais arriver plus tôt » ; puis à la fille, une fois que Ghia est sorti : « Il revient tout de suite. »
4:00" Couloirs et escaliers du théâtre. Ghia entre par une porte vitrée sur la droite et commence à monter l'escalier. Il croise le préposé à l'orchestre.	Musique d'opéra et bruit de pas. - Préposé à l'orchestre : « Où étais-tu ? Tu n'as pas honte. Tu ne peux pas arriver à l'heure ? »
4:11" Couloirs du théâtre. Ghia effectue le chemin inverse de celui du préposé à l'orchestre.	Musique d'opéra et bruit de pas.
4:15" Couloirs plus étroits. Ghia les traverse en courant et en essayant de s'habiller, toujours dans la direction de la caméra.	Musique d'opéra et bruit de pas.
4:17" En passant par un couloir de plus en plus étroit, Ghia met la veste, passe une porte et puis monte quelques marches, ouvre une porte qui donne accès à la fosse d'orchestre, avec la caméra derrière lui, le filmant depuis le bas.	Musique d'opéra, aigu du ténor avant le final. Bruit de la porte qui s'ouvre.
4:23" Fosse d'orchestre. Ghia entre, prend position derrière les timbales et en vérifie la justesse.	Grand final orchestral.

4:29" Chef d'orchestre <sup>12</sup> .	PM	Suit le final avec crescendo.
4:35" - 5:02" Fosse d'orchestre. En PM Ghia aux timbales avec deux collègues qui se tournent et le regardent avec sympathie. Mouvement de la caméra vers la gauche, panoramique sur l'orchestre jusqu'au chef d'orchestre qui, de dos, remercie le public du théâtre qui applaudit.		Coup de timbales en parfaite synchronie avec le personnage principal, pour le final de l'opéra. Applaudissements du public.

Et maintenant, deux brefs flashes de quelques conversations que nous avions dans le bureau que nous partagions dans le département de l'université, conversations que je garde en mémoire et qui, aujourd'hui plus que jamais, me manquent beaucoup. Flashes de suggestions liées à cette constante analyse philosophique de la dimension perceptive qui était l'un des centres d'intérêt de ses recherches.

Premier flash : un jour, il m'a demandé quelle pouvait être l'origine du « Di sprezzo degno se stesso rende, chi pur nell'ira la donna offende » [Se rend digne de mépris, celui qui, même dans la colère, offense la femme], la célèbre invective de Giorgio Germont à la fin de l'acte II de la *Traviata*, et puis il m'a fait écouter le deuxième récitatif du premier mouvement de la sonate op.31 n.2 de Beethoven, dans l'interprétation de Wilhelm Kempff<sup>13</sup>. Rentré chez moi je suis allé vérifier : aucune coïncidence évidente à la lecture des deux partitions, ni mélodique, ni harmonique, toutefois la manière dont Kempff faisait sonner ce passage semblait vraiment être l'intervention de Giorgio Germont. Il s'agit d'une simple coïncidence, mais Margot Galante Garrone, dans l'intense portrait *Vom Himmel kam der Engel Schaar*<sup>14</sup>, recourt au dernier mouvement de cette même sonate de Beethoven.

Deuxième flash, dans l'une des dernières rencontres de juin 2011 : j'entre dans le département de musique et Morelli, très content, m'apprend qu'il a enfin identifié le morceau orchestral qui est un thème récurrent dans le film *Il était une fois un merle chanteur* cité plus haut. Temur

<sup>12</sup> Il s'agit du chef d'orchestre géorgien Djansug Kakhidze (1935-2002).

<sup>13</sup> Il s'agit de la deuxième intégrale des enregistrements des sonates pour piano de Beethoven réalisée par Wilhelm Kempff dans les années 1951-56 pour la Deutsche Grammophon. Ludwig van BEETHOVEN, *Die Klavierensonaten*. Aufnahmen 1951-56, Hamburg, Polydor International/Deutsche Grammophon, CD, nr. 447.971-2.

<sup>14</sup> Titre d'une vidéo sur Giovanni Morelli réalisée par Margot Galante Garrone Morelli après la mort de son mari.

Bakuradze, le fidèle musicien de Iosseliani, n'avait pas écrit un morceau original mais il avait orchestré une étude pour piano de Czerny, étude que Giovanni m'avait fait écouter sans me révéler clairement laquelle c'était. Il aimait jouer entre le dit et le non-dit, il ne se répétait jamais, il ne récapitulait jamais. A ce sujet, je pense à ce qu'écrit Philip Roth dans *The Plot Against America* : « Les brutes adorent récapituler. Rien ne vaut le sermon récapitulatif, depuis que le fouet est tombé en désuétude<sup>15</sup>. » J'ai tenté de chercher, et heureusement trouvé, l'étude que Temur Bakuradze orchestre et réadapte, comme il avait déjà réadapté, orchestré ou recomposé à la manière des musiques que nous avons écoutées dans la brève vision du fragment de film, il s'agit de l'étude n° 7 en Do majeur de la *Schule der Geläufigkeit op. 299* [École de la vitesse] de Carl Czerny, choix de morceau sur lequel Giovanni aurait eu beaucoup à dire.

Molto allegro (♩ = 104)

7. *p leggiermente, non legato*

<sup>15</sup> Philip ROTH, *Le complot contre l'Amérique*, Paris, Gallimard, 2011, p. 222.

Par ces quelques mots, je crois que l'on peut retrouver les raisons des divers intérêts de Morelli et surtout cette tension spéculative pour une musique cinématographique et pour un cinéma musical, entendus comme « un art communicatif engageant l'ensemble du cerveau ».

Pour Morelli, l'expérience de la musique, surtout de la musique du XX<sup>e</sup> siècle, était une expérience plurielle et il savait passer, avec la même compétence, du rock aux avant-gardes, de la musique cinématographique à la musique jazz, de la musique électronique aux musiques ethniques. L'histoire de « la libération d'un esprit totalement audio-visuel », qui a accompagné son enseignement et sa recherche, est une histoire qui doit encore être racontée et c'est sur cette histoire que Morelli a enquêté le premier, dans une perspective d'un empirisme radical, profondément lié au climat des Lumières qui est le contexte théorique de son infatigable travail de recherche.

Dans ce matérialisme empirique radical, qui savait éviter les risques des présupposés inconscients dont se nourrit un « sensualisme » naïf, Morelli était comme le Dr. Boerhaave de Leyden, un des nombreux personnages que son écriture et imagination fertiles ont inventés, dans *Il morbo di Rameau*, volume dédié à une extraordinaire analyse des *Indes galantes* de Rameau, dans la forme d'un roman à la Diderot<sup>16</sup> :

Sa règle scientifique était la recherche sur le malade et non sur la maladie. Vaguement courait la rumeur qui soutenait qu'il n'existait pas de maladies mais seulement les conditions individuelles de survie, douleur, spasme, paralysie etc., toutes différentes, outre les similitudes de certains tableaux symptomatiques, au cas par cas. Ont disparu de ses textes les argumentations, et son enseignement fut un enseignement d'observations 'innocentes' (il aimait souvent dire que le meilleur médecin du monde aurait pu être un 'enfant – bien évidemment – 'intelligent' à qui on aurait mis à disposition, pour qu'il la regarde, une galerie de malades)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> Cf. Giovanni MORELLI, *Il morbo di Rameau*, Bologna, Il Mulino, 1989, p. 257.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 211.