

# Henri Tomasi

## Du lyrisme méditerranéen à la conscience révolté

### Avant Propos

Ce livre est le premier ouvrage musicologique consacré au compositeur Henri Tomasi (1901-1971). Il met fin à une situation insolite. Alors que certaines de ses pages sont aujourd'hui jouées dans le monde entier, l'œuvre immense de ce musicien n'avait donné lieu jusqu'ici qu'à de rares articles, à des mémoires universitaires non publiés et à une seule biographie, rédigée sous pseudonyme par son fils Claude en 2008<sup>1</sup>. Le colloque international organisé en 2013 par le Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA, université d'Aix-Marseille), en collaboration avec l'Observatoire musical français (OMF) de l'université Paris-Sorbonne et l'Association Henri Tomasi, a permis de mettre en valeur la production singulière et transversale d'un compositeur qui a abordé tous les genres musicaux et a travaillé pour le cinéma et la radio. Organisé à Marseille, ville natale de H. Tomasi, puis à Ajaccio<sup>2</sup>, ce colloque a rassemblé une trentaine de chercheurs venus de France, mais aussi d'Algérie, de Belgique, du Canada, de Finlande, de Grèce, du Luxembourg et du Portugal. Cet ouvrage rassemble leurs communications. Il permet d'éclairer la place de Tomasi au sein de la musique française du XX<sup>e</sup> siècle, mais aussi de dégager la modernité de son œuvre et de ses engagements.

L'évolution de l'esthétique musicale en France dans la période de l'entre-deux-guerres et dans les deux décennies qui suivent la Libération soulève encore beaucoup de questions, à la fois quant à la connaissance des créateurs qui la façonnent, aux œuvres qui la manifestent et aux connexions qu'elle nourrit avec aussi bien les autres disciplines artistiques - y compris le cinéma qui, en France, traverse dans la période en question une forme d'âge classique<sup>3</sup> - qu'avec l'Histoire, les mouvements de pensée ou la société.

Au sein de cette époque foisonnante, Henri Tomasi s'impose comme une figure singulière, aussi bien par sa dimension humaine que par les liens que sa personnalité impose avec son œuvre. Volontairement éloigné des différents groupements qui vont servir de colonnes vertébrales à la construction du monde musical dans l'entre-deux-guerres<sup>4</sup>, à l'exception d'une participation dès l'origine à la société musicale Triton - plus assimilable à une structure d'organisation de concerts qu'à un mouvement d'école, puisqu'elle rassemble des représentants des différents groupes envisagés, Tomasi peut, à l'occasion d'une lecture superficielle, se présenter comme un compositeur touche-à-tout, conjuguant dans un apparent désordre des influences issues de son contact avec les musiques populaires corses et provençales, un penchant pour le lyrisme - et même pour l'art lyrique, à un moment où ce dernier se trouve particulièrement remis en question - ou pour une forme personnelle de mystique, un engagement social particulièrement saillant dans les deux dernières décennies de sa vie créatrice.

L'un des paradoxes offerts aujourd'hui par la diffusion de l'œuvre d'H. Tomasi réside donc dans le déséquilibre existant entre la permanence à l'étranger d'un certain nombre d'œuvres très fréquemment jouées et enregistrées (*Concerto pour trompette*, *Fanfares liturgiques*) et le relatif oubli qui entoure une large part de l'œuvre lyrique. La question se pose, à titre d'exemple, des raisons qui expliqueraient la présence marquée et marquante de l'œuvre d'un Francis Poulenc (1899-1963) au répertoire, du nombre conséquent de travaux qu'elle suscite au regard de ce qui concerne le legs compositionnel tomasien. Il est un fait certain que les origines sociales de Tomasi le maintiennent à l'écart des cercles privés et des mécènes importants qui articulent pour partie la vie musicale de l'entre-deux-guerres, et qu'il ne bénéficiera pas de la diffusion mondaine liée aux salons de la princesse de Polignac ou de Marie-Laure de Noailles. Lorsqu'après la Libération la radio va assumer un rôle de mécénat d'Etat, Tomasi se placera souvent en dehors à la fois des cercles avant-gardistes et des instances décisionnaires liées à l'O.R.T.F. Certes, ses œuvres sont régulièrement programmées par les différents orchestres de radio ou la troupe radio-lyrique, mais comme dans la période 1930-1940, le musicien se retrouve victime d'une double singularité. Attaché à la nécessité d'un lyrisme qui évoluera de l'opulence harmonique vers une intensité touchant l'essentiel, Tomasi refuse de construire son style autour de contingences techniques ou langagières, et son isolement après 1950 se doublera d'une exigence de conscience humaniste toujours plus prégnante à partir de 1955. La singularité tomasienne ne résulte en rien d'un caprice de créateur à l'aise dans une somptueuse tour d'ivoire, elle est le fait d'une double nécessité sociale autant que musicale, ce qui fait de lui un indépendant totalement à part au sein d'une école qui en compte de nombreux, de Marcel Delannoy (1891-1962) à Henry Barraud (1901-1996), en passant par Henri Martelli (1895-1980) ou Pierre Capdevielle (1906-1969).

Cette singularité ne saurait à elle seule apparaître comme piste d'exploration d'une œuvre. De même, la carrière de chef d'orchestre connu et reconnu de Tomasi, à l'instar de Manuel Rosenthal, Jean Martinon ou Igor Markévitch pourrait entretenir l'image d'un musicien pour lequel la composition n'aurait constitué qu'une activité annexe, alors que la fin des activités au pupitre du musicien à partir de 1956, suite à un accident de voiture, a été clairement ressentie par lui comme une liberté accrue de se consacrer désormais uniquement à sa vocation créatrice, considérée comme la principale.

Concernant H. Tomasi, la tentation serait grande de découper l'œuvre en catégories étanches touchant la fascination des horizons lointains, l'inspiration mystique, les racines corses et provençales, le tropisme lyrique ou

l'engagement humaniste. Mais précisément, ces pistes de réflexion, si elles ne sauraient être occultées, constituent non des voies parallèles, mais des composantes qui coexistent dans la trajectoire du créateur. S'impose dès lors au musicien comme au chercheur la nécessité d'appréhender l'œuvre et la personnalité du compositeur suivant une mise en perspective susceptible à la fois de dégager les éléments de sa singularité et de mettre en lumière les liens entre les grandes orientations susmentionnées.

S'il demeure une constante dans la trajectoire créatrice d'H. Tomasi, c'est bien celle d'une méditerranéité, dont les contours sont à définir, qui s'impose avec force. Nullement circonscrite à des velléités illustratives ou banalement folklorisantes, cette dernière se présente, via la référence à la lumière - aussi bien dans les thématiques abordées que dans les textures utilisées -, la présence d'un lyrisme dont les outils peuvent évoluer mais non la nécessité fondamentale, la conscience d'une inscription de l'œuvre dans son temps, comme dans des contingences humanistes. La Méditerranée apparaît plus comme un creuset de civilisations, un espace de rencontres, que comme une référence géographique précise.

Le présent ouvrage s'ordonne suivant plusieurs axes susceptibles d'ouvrir les perspectives les plus larges, et de mettre au jour plusieurs des nombreux questionnements soulevés par l'Homme et l'Œuvre. Il ne saurait, de fait, prétendre à l'exhaustivité, et de vastes domaines liés à l'oratorio *Triomphe de Jeanne* (livret de Philippe Soupault), à l'opéra *L'Atlantide* (livret de Francis Didelot d'après le roman de Pierre Benoit) ou au jeu lyrique et chorégraphique *Eloge de la Folie* d'après Erasme restent, par exemple, toujours à explorer.

Appréhender le style et l'esthétique du musicien s'impose comme une nécessité préalable à toute approche construite de l'univers tomasien. Danièle Pistone propose une étude de la trajectoire créatrice et humaine du compositeur dans sa globalité, et Michel Duchesneau revient sur les rapports du musicien à la fois avec la notion de modernité et avec les institutions musicales de l'entre-deux-guerres. Le langage tomasien, s'il ne rompt nullement avec les fondements de la grammaire tonale, n'est en rien réductible à l'application de principes passivement adoptés, aussi Jean-Pierre Bartoli cerne-t-il les éléments constitutifs de l'harmonie tomasienne, dans sa spécificité comme dans ses rapports avec l'évolution générale du langage musical dans les décennies 1920-1960. Corollaire naturel d'une logique tonale ou post-tonale, la notion de mélòs dans l'œuvre du musicien ouvrait un questionnement particulier que soulève et argumente la contribution d'Etienne Kippelen. Philippe Malhaire revient sur la gestion par Tomasi des influences musicales dans la constitution de son propre univers créateur. Mais l'étude d'une esthétique pourrait renvoyer l'image d'une aspiration figée une fois pour toutes dans ses buts comme dans ses attentes. Or, relevant d'H. Tomasi, il n'en est rien. La notion même d'évolution et d'auto-questionnement permanent fait partie de l'essence de son cheminement. Il était donc vital d'envisager aussi bien techniquement qu'en termes de signification les modalités et les résultats de cette évolution. Jacques Amblard dégage les grandes lignes de cette évolution au fil du legs concertant, et met en évidence sa cohérence interne, étrangère à toute errance créatrice.

Si l'ouvrage de Michel Solis<sup>3</sup> a déjà apporté beaucoup de renseignements précieux sur l'Homme et l'Œuvre, des pans de l'existence et des versants de la pensée restaient encore à découvrir. Dans cette démarche, la contribution de Claude Tomasi replace le compositeur face à lui-même. Le témoignage de Serge Baudot nous éclaire sur la personnalité du musicien et ses liens amicaux avec Zino Francescatti ou Félix Passerone. Sur la période complexe de la Seconde Guerre mondiale et de l'Occupation, Frédéric Ducros Malmazet apporte des éléments capitaux et inédits à ce jour.

Porter un regard sur le legs musical de Tomasi supposait deux approches aussi différentes que complémentaires dont la nécessité mutuelle nourrit la démarche du présent ouvrage : d'une part des études transversales portant sur des domaines musicaux d'action, d'autre part des approches circonstanciées d'œuvres charnières. Ainsi seront envisagés dans leur globalité les liens de Tomasi avec la radio, sous la plume de Christophe Bennet ou le cinéma, dans l'étude de Jérôme Rossi, l'œuvre dévolue aux cuivres, éclairée par Xavier Canin, à la mélodie, par Michel Faure, ou au piano par Ana Telles.

Né à Marseille, profondément marqué par ses racines et son appartenance corse, H. Tomasi soulève bien évidemment des interrogations quant à son acception méditerranéenne. Loin d'être assimilable à une « valeur locale » strictement limitée à l'illustration de quelques lieux communs folklorisants, l'œuvre de Tomasi combine références à la Provence et à la Corse et vision méditerranéenne, au sens de creuset commun de civilisations. Dans cette optique, Sylvain Brétéché aborde les liens du musicien avec la Provence traditionnelle, et Dominique Escande les contextualise dans la musique composée pour *Les Lettres de mon moulin* réalisées par Marcel Pagnol. L'étude d'Eric Montbel cerne la vision tomasienne des chants corses. Elle questionne la relation du compositeur avec des productions populaires médiatisées par les transcriptions et la met en relation avec les œuvres d'autres compositeurs des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Frédéric Ducros Malmazet fait, de son côté, l'inventaire de toutes les productions corses de Tomasi et met à jour leurs riches relations intertextuelles. Le couronnement et l'ultime manifestation de cet ancrage que jamais le compositeur n'a cherché à masquer ni à occulter, tant il alimente directement ou indirectement l'ensemble de son œuvre, est l'opéra en trois actes *Sampiero Corso*, sur un livret de Raphaël Cuttoli, créé en 1956. Emmanuelle Mariini revient sur cette œuvre-synthèse, liée profondément à l'histoire de l'île de beauté, qui a donné lieu au premier livret d'opéra en langue corse<sup>6</sup>. Mais la méditerranéité tomasienne, comme celle de son quasi-contemporain Darius Milhaud (1892-1974), ne se limite pas à une vision strictement provençale ou corse. Elle soutient autant qu'elle explique en partie la propulsion du musicien à une forme de lyrisme apollinien dont le *Concerto pour trompette*, envisagé par Fabien San Martin, constitue un vibrant témoignage. Enfin, Kalliopi Stiga propose une étude comparée des *Cyclades* d'H. Tomasi pour flûte seule et des *Petites Cyclades* de Mikis Theodorakis.

Conscience en perpétuel éveil, Tomasi s'est très intensément interrogé sur les notions de foi et de rédemption. Si le second conflit mondial conduit le musicien à une crise mystique suivie d'un éloignement définitif de la religion, ce champ de réflexion demeure l'un des plus brûlants ouverts par l'œuvre du compositeur. L'opéra *Miguel Mañara*,

créé en 1956 d'après le mystère d'Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz, pose très clairement la question de la position de l'Homme face à son créateur, de sa responsabilité et de sa possible rédemption. Cet ouvrage, l'un des plus importants à envisager cette thématique au sein du répertoire lyrique<sup>7</sup>, nécessitait clairement une approche spécifique, entreprise par Cécile Auzolle. L'article d'Eero Tarasti éclaire une facette peu explorée de la personnalité de Tomasi et de sa composante spirituelle, à savoir son versant existentiel. Le *Requiem* pour solistes, chœur et orchestre, longtemps considéré comme disparu et qui, après sa création en 1946, n'a pas connu de reprise avant sa redécouverte en 1996, se pose en corollaire de *Miguel Mañara*, tant par le contenu musical proprement dit que par les préoccupations qui l'animent. L'approche sémiotique de Guillaume Gratia replace l'œuvre dans ce contexte.

Cette crise mystique débouchera, pour H. Tomasi, sur l'affirmation, désormais toujours plus vivace, d'une révolte devant la capacité d'autodestruction que le genre humain cultive à visage découvert. Ainsi, à partir du ballet *Les Noces de cendres*<sup>8</sup>, jusqu'à ses réalisations ultimes, Tomasi se pose à la fois en témoin et en acteur d'une révolte sociale, morale et politique dont les œuvres sont les truchements directs. L'engagement qui sera celui du musicien et ses prises de position contribueront pour partie à son isolement personnel et musical dans la décennie 1960. Le monodrame lyrique *Le Silence de la mer*, d'après le récit de Vercors, fait l'objet de la contribution de Cécile Quesney, et le *Concerto de guitare « à la mémoire d'un poète disparu »*<sup>9</sup> de celle de Salim Dada. La *Symphonie du Tiers-Monde*, dernière page symphonique achevée par le compositeur, composée en hommage à Hector Berlioz d'après *Une saison au Congo* d'Aimé Césaire, aurait aisément pu constituer, par sa richesse autant que par sa densité, le point de départ d'une nouvelle « manière » de Tomasi. L'étude de Jean-Paul Olive et Alvaro Oviedo met en lumière le montage cinématographique de la partition, et l'approche de Nicolas Darbon brosse une comparaison entre l'œuvre et la *Symphonie du Jaguar* (2003) de Thierry Pécou. Ce sentiment de révolte nécessaire ne fait pas de Tomasi un Alceste vitupérant. Sa conscience demeure celle d'un humaniste, capable toujours de développer une lucidité qui n'exclut pas vis-à-vis de l'Homme une forme d'indulgence.

Il est exagéré de voir en lui un communiste. Son appartenance à ce parti, après la Libération, est très brève. Tomasi ne devient pas ensuite un « compagnon de route » du PCF, comme d'autres artistes et intellectuels, dans les années 1950 et 1960. Homme de gauche et esprit indépendant, il sympathise avec les idées révolutionnaires et le trotskisme, après 1968. Sa révolte profonde devant l'injustice et les malheurs du monde est cependant contingentée par la structure traditionnelle des milieux musicaux et des institutions de son temps, avec qui il est contraint de garder des relations. Sa trajectoire humaniste se révèle parallèle à celle du Jean Giono des *Chroniques*, lesquelles aboutissent *in fine* à la réconciliation devenue possible dans *L'Iris de Suse* (1970). C'est précisément Giono et sa *Naissance de l'Odyssée* que Tomasi adapte dans son opéra *Ulysse ou le beau périple*, œuvre conçue à la fois comme un miroir et comme une forme de manifeste. Lionel Pons étudie cette œuvre comme une problématique des rapports de la conscience humaine avec le réel.

C'est dans la cantate *Retour à Tipasa* pour récitant, chœur d'hommes et orchestre, d'après un passage de *L'Été* d'Albert Camus, dont la création posthume n'aura lieu qu'en 1985, que le compositeur opère avec le plus d'évidence la synthèse de son lyrisme de la lumière et de ses aspirations humanistes. Fethi Salah étudie la distribution des timbres et leur relation au texte de Camus : il met en valeur la pensée du son chez Tomasi et permet de relativiser - s'il en était besoin - la caractérisation du compositeur comme musicien mélodiste. Ana Telles éclaire la genèse de l'œuvre et révèle des informations inédites. Elle analyse profondément les différences avec le texte littéraire, la structure musicale et les différents niveaux de signification de cette composition essentielle.

Une contribution n'a pu figurer dans ce volume : celle de Gérard Streletski, maître de conférences à l'université de Lyon II et chef d'orchestre, qui n'avait pu assister au colloque en raison de très graves ennuis de santé. Sa disparition brutale en octobre 2013 nous a privés de la communication qu'il devait rédiger. Que ce volume soit aussi un hommage à sa mémoire.

Puisse la présentation et la réalisation des présents travaux contribuer à une première approche de la complexité de l'univers tomasien et en appeler de futurs. Plusieurs pans capitaux n'en sont pas abordés dans les textes proposés, et encore une fois l'ouvrage aujourd'hui soumis au public ne saurait prétendre à l'exhaustivité. Il se fixe pour objectif de jeter une première série d'éclairages, les plus ouverts et diversifiés possibles, sur un musicien et une œuvre dont la richesse appelle une prise en compte sérieuse dans la musicologie de notre temps comme du futur.

Jean-Marie Jacono - Aix-Marseille Université, LESA  
Lionel Pons - CNRR de Marseille

1 Michel Solis, *Henri Tomasi, un idéal méditerranéen*, Ajaccio, Albiana, 2008.

2 Ce colloque intitulé « Henri Tomasi et la Méditerranée » a eu lieu dans le cadre de Marseille-Provence 2013 - capitale européenne de la culture, à la BMVR de l'Alcazar, à Marseille (25-27 septembre), puis à l'Espace-Diamant d'Ajaccio (28 septembre). Nous remercions les responsables de l'Alcazar et de la ville d'Ajaccio pour leur implication totale dans cette manifestation, les Conseils généraux des Bouches-du-Rhône et de Haute-Corse pour leur soutien et, enfin, Sylvie Coëllier et Claude Tomasi, sans qui rien n'aurait été possible.

3 Pierre Billard, *L'Âge classique du cinéma français*, Paris, Flammarion, 1995.

4 Groupe des Six, Ecole d'Arcueil, Groupe Jeune France et, *a fortiori* Ecole de Paris, puisque cette dernière ne recense que des musiciens établis temporairement ou définitivement en France, mais originaires de l'Europe de l'Est.

5 *Henri Tomasi, un idéal méditerranéen, op. cit.*

6 Dans une traduction de Jacques Fusina pour la représentation de *Sampiero Corso* à l'Opéra de Marseille, dont la première eut lieu le 14 octobre 2005.

7 Notons, en ce sens, qu'il précède nettement les *Dialogues des Carmélites* de Francis Poulenc, d'après le texte de Georges Bernanos, composé entre 1952 et 1957. En effet, *Miguel Mañara* est déjà un projet abouti dans l'esprit du compositeur dès le début des années 1940 et sa composition est terminée bien avant la création scénique de l'opéra.

8 Ballet en deux actes, sur argument d'Hubert Devillez, créé en 1954. Caractérisée par une très grande densité du matériau musical, cette œuvre reste encore un objet d'étude pour des travaux à venir, de même que le jeu satirique, lyrique et chorégraphique *Eloge de la Folie* (ère nucléaire), d'après Erasme, créé radiophoniquement en 1967, et qui attend toujours une réalisation scénique.

9 Federico Garcia Lorca.