



HAL
open science

”L’exotisme Provençal” dans l’oeuvre d’Henri Tomasi

Sylvain Brétéché

► **To cite this version:**

Sylvain Brétéché. ”L’exotisme Provençal” dans l’oeuvre d’Henri Tomasi. Presses Universitaires de Provence. Jacono, J.M. et Pons, L. (dir.), Henri Tomasi. Du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée, pp.239-256, 2015, 979-10-320-0006-9. halshs-01798840

HAL Id: halshs-01798840

<https://shs.hal.science/halshs-01798840>

Submitted on 14 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

« L'EXOTISME PROVENÇAL » DANS L'ŒUVRE D'HENRI TOMASI

Sylvain Brétéché
(AMU – LESA/CLEMM)

« Citoyen du monde¹ » profondément méditerranéen, Henri Tomasi a œuvré toute sa vie à façonner une musique intimement humaniste, formalisant ce que son fils désigne être « sa double ouverture au monde, poétique et politique² ». Célébrant et défendant en un sens les valeurs humaines qui cohabitent sur « cette stupide planète³ », sa musique tend également à s'inspirer du monde et de ses représentations populaires et traditionnelles. Au cœur de l'œuvre de Tomasi, se trouvent ainsi mêlées aux pièces idéologiquement fortes⁴ et aux compositions de formes classiques⁵, des pièces musicales fortement imprégnées d'un exotisme profond ; évocations régionales et lointaines ou encore invitations au voyage, ces compositions occupent une place considérable dans le parcours créatif d'Henri Tomasi, bien que souvent reléguées de manière arbitraire au simple « domaine du folklore librement inspiré⁶ ».

L'exotisme en musique rapporte un procédé compositionnel pérenne depuis le moyen âge⁷, qui présente aujourd'hui différentes facettes et suggère diverses perspectives – créatrices ou d'analyse. En tant que rapport singulier aux patrimoines et aux cultures étrangères, nous nous accordons ici à la définition que propose Ralph Locke de l'exotisme musical en tant qu'il représente « le processus qui consiste à évoquer en musique ou par la musique – que celle-ci ait ou non des résonances exotiques – un lieu, un peuple ou un milieu social qui n'est pas entièrement imaginaire et qui diffère profondément du pays ou de la culture d'origine dans ses attitudes, ses coutumes, ses mœurs⁸ ».

Dans cette "perspective musicale exotique", la Provence, terre natale du compositeur, se pose comme une source considérable d'inspiration, les "pièces provençales" constituant un ensemble dense et homogène au sein de son répertoire. Car bien au-delà de s'en inspirer, Tomasi va profondément s'attacher à imager dans sa musique la Provence traditionnelle, au travers de ses thématiques populaires et de son patrimoine musical et culturel.

Au second plan de son répertoire, les "pièces provençales" ne semblent pas représenter les grandes pages musicales de Tomasi, comme le souligne Gabriel Vialle lorsqu'il écrit :

Bien sûr, avec ses adaptations de récits d'Alphonse Daudet, avec son ballet *Les Satons*, avec son *Tombeau de Mireille*, avec ses arrangements de *Noëls* de Nicolas Saboly, avec sa *Messe de Minuit* pour les moines de

¹ Expression empruntée à Claude Tomasi, dans Michel Solis, *Henri Tomasi, un idéal méditerranéen*, Ajaccio, Albatros, 2008, p. 117.

² *Ibid.* p. 119.

³ Reprenant ici les mots utilisés par Tomasi lui-même dans son testament rédigé en 1963 : « Enfin la paix ! Seule justice sur cette stupide planète » (cité dans *Ibid.* p. 7).

⁴ Par exemple le *Requiem pour la Paix* (1943), la *Symphonie du Tiers-Monde* (1968) ou encore *Chant pour le Viêt-Nam* (1968).

⁵ L'on retrouve dans l'œuvre de Tomasi un grand nombre de compositions s'accordant aux formes musicales historiques : symphonie, poème symphonique ou encore concerto. On peut noter que le compositeur a écrit quatorze concertos pour autant d'instruments différents.

⁶ Marc Vignal, « Henri Tomasi », dans *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1996, p. 1915.

⁷ Pour de plus amples informations : Yves Defrance, « Exotisme et esthétique musicale en France. Approche socio-historique », *Les cahiers d'ethnomusicologie*, n° 7, 1994, p. 191-210.

⁸ Ralph Locke, « L'impossible possibilité de l'exotisme musical », dans Damien Colas, Florence Gétéreau et Malou Haine (dir.), *Musique, esthétique et société au XIXe siècle*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 91-107.

Frigolet, avec ses *Folies Mazarguaises*, Henri Tomasi ancre son inspiration dans la région et la ville de sa naissance. Osons dire que ce n'est pas dans ce répertoire – qui n'a cependant rien de médiocre – [...] que nous trouvons le grand Tomasi. Ces musiques-là sont bien écrites, savoureuses à écouter, savoureuses à jouer ou à chanter, disent les interprètes, elles font preuve d'un véritable métier et d'un souci de la forme louable, elles témoignent d'une attention sympathique pour un folklore qui nous est cher [...]. On peut cependant regretter que, souvent, elles ne fassent autre chose [...] [que] citer ce folklore, un peu le travailler, sans jamais le transcender pour atteindre à sa vraie nature, à sa signification profonde et intemporelle⁹.

Bien qu'*a priori* secondaires, ces pièces figurent cependant une facette singulière de l'œuvre d'Henri Tomasi. À l'observation du matériau – musical et culturel – qui caractérise ces œuvres, apparaît une perspective musicale et musicologique moins restreinte que celle proposée par Gabriel Vialle dans sa catégorisation des œuvres provençales, qu'il réduit volontiers à la simple apparence folklorique qu'elles proposent de par les thématiques qu'elles soutiennent. En effet, ces œuvres véhiculent une réelle considération – musicale – d'un héritage culturel riche et diversifié sur lequel Tomasi a su porter un regard attentif en dépassant le simple procédé citationnel pour s'approprier et importer un patrimoine réel au cœur d'une création musicale singulière.

Le présent article projette donc d'aborder cet ensemble de pièces, visant à observer les thématiques et éléments musicaux spécifiquement provençaux présents dans les œuvres du compositeur marseillais, et en considérant « l'imaginaire provençal » proposé par ces compositions, selon ses dimensions authentiques et ses inscriptions patrimoniales. Il sera ici question de contextualiser, au sein de l'œuvre d'Henri Tomasi, ce que nous qualifions de "pièces provençales", en les inscrivant au cœur du "processus créatif exotique" que le compositeur a développé durant toute sa vie, car comme l'écrit Gabriel Vialle : « de 1928 à 1971, que d'escalas en des terres où la mer est pleine de chants d'oiseaux, de rire de filles, où le soleil dore les corps¹⁰ ».

L'exotisme musical

Comme indiqué précédemment, on trouve chez Henri Tomasi un rapport particulier à des thématiques culturelles, musicales et linguistiques, qui va contribuer à l'élaboration d'une grande partie de son œuvre. Si l'on observe cette dernière dans sa globalité, force est de constater qu'elle accorde une place considérable à ce que nous avons qualifié "d'exotisme musical". En effet, au sein du répertoire de Tomasi, qui se compose de plus de cent-cinquante œuvres¹¹, on peut dénombrer près de soixante-cinq pièces à caractère "exotique"¹², parmi lesquelles nous avons discerné deux formes d'exotisme que nous qualifions respectivement d'exotisme "lointain" et d'exotisme "régional".

⁹ Gabriel Vialle, « Introduction », dans *Henri Tomasi. 1901/1971*, Aix-en-Provence, ARCAM, 1995, p. 10-11.

¹⁰ *Ibid.* p. 11.

¹¹ À partir des ouvrages de Claude Solis (*op. cit.*), de la biographie du compositeur proposée par de l'ARCAM (*op. cit.*), et du site internet de l'association Henri Tomasi (www.henri-tomasi.fr), nous avons relevé 155 compositions, dont certaines comportent plusieurs versions et arrangements. L'ensemble des titres référencés nous ramène à 201 pièces musicales différentes.

¹² Nous avons tenté de synthétiser l'ensemble des « pièces exotiques » à partir des références contenues dans les titres, et des différents éléments musicaux que nous possédons à l'heure actuelle. Il semble évident que cette catégorisation reste à clarifier et à préciser.

L'exotisme "lointain"

Le premier que nous relevons concerne les nombreuses œuvres composées entre 1929 et 1969, dont les thématiques se rattachent à des cultures lointaines aux « couleurs d'ailleurs¹³ ». Nous sommes, avec ces compositions, assez proches des considérations courantes de l'exotisme en musique, qui « consiste en l'établissement par un observateur – lecteur ou membre du public – d'un rapport, non pas avec la vie réelle dans un lieu autre, mais avec une image de ce lieu¹⁴ ».

Nous pouvons distinguer différents lieux génériques auxquels Tomasi fait référence dans trente-cinq de ses compositions au caractère exotique "lointain", lieux représentant des zones géographiques étendues que nous avons tenté de synthétiser dans le tableau suivant.

Amérique Latine	Asie
<ul style="list-style-type: none">- <i>Danses brésiliennes</i> (1936)- <i>Complainte du jeune Indien</i> (1949)- <i>Pastorale Inca</i> (1950)- <i>Complainte et danse de Mogli</i> (1953)- <i>Jabadao</i> (1959)- <i>Semaine sainte à Cuzco</i> (1962)- <i>Le muletier des Andes</i> (1969)	<ul style="list-style-type: none">- <i>Chants laotiens</i> (1933)- <i>2 danses cambodgiennes</i> (1934)- <i>4 chants de Geishas</i> (1935)- <i>Jeux de Geishas, suite japonaise</i> (1936)- <i>Concert asiatique</i> (1939)- <i>La féerie laotienne</i> (1939)- <i>Chant pour le Viêt-Nam</i> (1968)
Moyen Orient / Afrique	Îles et mers
<ul style="list-style-type: none">- <i>Chant hébraïque</i> (1929)- <i>Tam-tam</i> (1931)- <i>Les Perses</i> (1936)- <i>Caravanes impression saharienne</i> (1938)- <i>Noa-Noa</i> (1957)- <i>Marche kabyle et danse des jeunes filles berbères</i> (1958)- <i>Dassine, sultane d'Hoggar</i> (1959)- <i>Danses des derviches tourneurs</i> (1963)	<ul style="list-style-type: none">- <i>Mers du Sud, impressions maories</i> (1937)- <i>Sérénade vénitienne</i> (1937)- <i>Chanson de Marin</i> (1937)- <i>Le chant de la fée îles</i> (1941)- <i>Le chant des îles</i> (1944)- <i>L'Atlantide</i> (1951)- <i>Ulysse, ou Le beau périple</i> (1961)- <i>Recuerdos de los Baleares</i> (1962)- <i>Tahitienne de Gaugin</i> (1963)- <i>Les Cyclades</i> (1966)
Autres	
<ul style="list-style-type: none">- <i>Chansons écossaises</i> (1935)- <i>Highland's Ballade</i> (1966)- <i>Invocations et danses rituelles</i> (1969)	

¹³ Nous reprenons ici les termes utilisés par Madame Danièle Pistone dans sa communication « Henri Tomasi : Images et Imaginaires ».

¹⁴ Locke, *op. cit.*, p. 96.

Ces pièces évoquent ainsi des contrées et des coutumes lointaines, réunissant des mélodies chantées (pour la plupart consistant en la mise en musique de poèmes en langue française) et des pièces instrumentales d'inspiration exotique, ne reposant pas fondamentalement sur des éléments musicaux, culturels ou linguistiques authentiques. La diversité des formes musicales et des origines culturelles de ces "œuvres exotiques lointaines", si elle mérite d'être approfondie au regard des matériaux musicaux qui la composent, présente cependant concrètement l'importance accordée par Tomasi à la culture de *l'ailleurs*, à un *ailleurs imaginaire* reposant sur l'évocation de représentations populaires au travers d'images musicales.

L'exotisme "régional"

La seconde forme d'exotisme que nous distinguons et nommons "régional" concerne plus spécifiquement l'ensemble des pièces d'inspirations corses et provençales qui, comme les précédentes, reposent sur une considération profonde d'un patrimoine culturel singulier, à la différence que celles-ci s'attachent à des références et des matériaux musicaux révélant une certaine forme d'authenticité.

Nous préférons parler ici "d'exotisme régional" plutôt que de folklore, car il n'est pas réellement question de folklore et encore moins de folklorisme dans les perspectives créatrices d'Henri Tomasi. Bien qu'un grand nombre de ses sources d'inspiration soient d'origine folklorique, c'est-à-dire qu'elles proviennent d'un milieu – social et musical – de maintenance d'une tradition populaire, Tomasi n'a pas fait du *folklore* à proprement parler, ne s'étant pas engagé dans une perspective de maintenance traditionnelle ou encore dans une réelle démarche de transmission patrimoniale. De même, on ne peut le considérer comme un *folkloriste*, puisqu'il n'a pas cherché à approfondir les connaissances relatives aux traditions populaires, ni à découvrir ou recenser les origines des coutumes régionales auxquelles il s'est attaché. Il a cependant trouvé dans ces dernières une source d'inspiration, dans l'imaginaire qui s'en dégage et dans les éléments musicaux et linguistiques qui les composent.

La Corse occupe une place importante dans son œuvre, en tant qu'elle représente la terre d'origine du compositeur, car comme l'a dit lui-même Tomasi : « Je suis Corse, bien que né à Marseille¹⁵ ». Au premier plan de ses œuvres « exotiques », ses pièces corses reflètent à la fois son attachement profond pour sa région, mais sont également des lieux d'expression de la culture qui les compose, tant dans les thématiques s'attachant aux coutumes fortes et identitaires que dans l'utilisation de la langue corse. En un sens, Tomasi va faire de la Corse le centre de son univers musical, le cœur de sa méditerranée.

Le rapprochement de Tomasi avec la Provence est plus tardif et ces pièces sont souvent considérées comme secondaires au sein de son œuvre. Il est vrai qu'en comparaison des grandes pièces symphoniques et lyriques qui caractérisent l'esprit du compositeur, les pièces provençales se présentent plus légères, moins dramatiques, empreintes d'un certain positivisme et d'une chaleur de vie. Henri Tomasi écrira en 1956 dans la *Revue Musicale* :

J'aime qu'une œuvre lyrique reflète un " climat " psychologique. Je suis un Méditerranéen. J'ai passé mon enfance en Corse et en Provence et les impressions poétiques qui m'ont marqué à cette époque m'ont laissé de fortes empreintes. C'est pourquoi je préfère aux demi-teintes la pleine lumière et les ombres profondes. J'aime ce qui est construit, ce qui est net, ce qui est sain. On donne trop dans le morbide, à l'heure actuelle. Rien ne vaut la nature et le soleil.¹⁶

L'attachement considérable à sa *petite patrie* et les connaissances réelles que Tomasi avait des cultures Corse et Provençale participent ainsi à la distinction que nous effectuons entre un

¹⁵ Interview donnée à F. Coudron, dans *Le monde et la vie*, septembre 1965.

¹⁶ Dans la *Revue Musicale*, n° 230, Paris, Richard Masse, 1956.

exotisme "lointain", projection imaginaire de réalités culturelles et musicales, et un exotisme "régional" qui découle du vécu même du compositeur. Le tableau suivant synthétise le "répertoire exotique régional" d'Henri Tomasi, en faisant ressortir les évolutions chronologiques des perspectives corse et provençale. L'on remarque d'ailleurs une certaine forme d'alternances entre les inspirations régionales de Tomasi, avec une période plus propice aux "pièces corses", de 1925 à 1954, période durant laquelle l'on peut trouver dix-sept pièces d'inspiration corse et cinq pièces d'inspiration provençale (apparues tardivement en 1939, 1951 et 1954), et une seconde période, de 1955 à 1970, durant laquelle le compositeur s'est plus spécifiquement attaché à l'imagerie provençale avec douze compositions pour seulement quatre "pièces exotiques corses".

21 pièces d'inspiration corse		17 pièces d'inspiration provençale	
- <i>Variations sur un thème corse</i>	1925		
- <i>Paghiella</i>	1928		
- <i>Cyrnos</i>	1929		
- <i>6 mélodies populaires corses,</i>	1930		
- <i>Chant corse</i> - <i>Vocero</i> - <i>Chants corses</i>	1932		
- <i>Chants de Cyrnos</i> - <i>Di salve Regina</i>	1933		
- <i>Columba</i>	1934		
- <i>Invocation à la lune (extrait de féerie corse)</i>	1939	- <i>Trois danses</i> - <i>Les santons, pastorale provençale</i>	
- <i>Divertimento Corsica</i>	1951	- <i>Les folies mazarguaises</i> - <i>Nuits de Provence, suite symphonique</i>	
- <i>Impressions cyrnéennes</i>	1952		
- <i>Sampiero Corso</i>	1953		
- <i>la Moresca</i> - <i>Théodore premier roi des Corses</i>	1954	- <i>Les lettres de mon moulin, suite pour orchestre</i>	
- <i>Le petit chevrier corse</i>	1955		
	1956	- <i>5 chansons Provençales</i>	
	1958	- <i>Sinfonietta provençale</i> - <i>Tombeau de Mireille</i>	
	1960	- <i>Messe de minuit</i> - <i>Douze Noël's de Saboly</i>	
- <i>18 chants populaires de l'île de Corse</i>	1961	- <i>Suite Calandale</i>	
- <i>Chants populaires de l'île de Corse</i>	1962	- <i>L'élixir du Révérend Père Gaucher</i>	
	1963	- <i>La chèvre de Monsieur Seguin</i>	
- <i>Variations grégoriennes sur le Salve Regina</i>	1964	- <i>La mort du petit dauphin</i> - <i>Monsieur le sous-préfet aux champs</i>	
	1965	- <i>3 pastorales provençales</i>	
	1967	- <i>Les Troubadours</i>	
- <i>Douze chants de l'île de Corse</i>	1970		

Marseille : Jeunesse musicienne

Bien que profondément corse, Tomasi naît à Marseille en 1901 dans le quartier populaire et ouvrier de la Belle-de-Mai, alors fortement cosmopolite, situé au nord de la cité phocéenne. Il passera son enfance de l'autre côté de Marseille, à Mazargues, petit village alors situé en bordure de la ville et proche de la campagne, où les traditions populaires étaient alors vivantes – tant dans la pratique de la langue provençale que dans la maintenance des fêtes et manifestations populaires de Provence. Ce n'est qu'à partir de ses quinze ans qu'Henri Tomasi et sa famille emménageront au cœur de la ville, à proximité du conservatoire.

Son apprentissage musical débute dès sa cinquième année, poussé avec conviction par son père également musicien, qui lui impose la pratique du piano et du solfège en cours particuliers tout d'abord, puis au conservatoire de Marseille où Tomasi entre à l'âge de huit ans. Il en sortira à l'âge de seize ans avec un prix de solfège, un prix de piano et un prix d'harmonie.

La carrière de musicien d'Henri Tomasi débute alors, en tant que pianiste tout d'abord, dans l'orchestre de l'un des premiers cinémas de Marseille, le *Femina*. Il fera ainsi du « métier ¹⁷ » jusqu'au début des années 1920, jouant du piano dans les différents cinémas, hôtels et maisons closes de la ville. Pour Tomasi, cette vie marseillaise de musicien sera formatrice et a considérablement participé à l'élaboration de sa vocation de compositeur, comme il le précise lui-même en relatant son expérience au *Femina* :

Il y avait un quatuor à cordes et moi je tenais le piano. De temps en temps, l'orchestre s'arrêtait, le piano jouait seul, alors j'improvisais... On jouait du Beethoven, de tout, n'importe quoi ! [...]

À l'époque les films étaient muets. Il fallait improviser sur les images qui défilaient, évoquer une scène comique ou dramatique, un paysage, etc. Mon imagination travaillait et je crois que c'est à l'origine de ma vocation de compositeur¹⁸.

En 1921, il quitte Marseille pour intégrer la classe d'Harmonie du conservatoire de Paris, mettant fin à son adolescence marseillaise qui ne fut pas des plus ordinaires, laissant d'ailleurs au compositeur un souvenir amer de sa ville natale :

Voilà mon adolescence à Marseille jusqu'en 1921, les cinémas, les bordels, les hôtels... tout ça me laissait une impression étrange d'abjection, de dégoût, mais ça m'a donné un coup de fouet pour en sortir. Finalement, quand j'ai senti que ça allait tourner mal, j'ai dit à mon père « je pars à Paris »¹⁹.

Ainsi, les rapports qu'Henri Tomasi entretint durant son adolescence avec la Provence et plus particulièrement avec Marseille ne reflètent pas une relation passionnelle, relation que le compositeur préféra entretenir avec sa terre de cœur, la Corse. Cette adolescence musicienne laborieuse au cœur de la cité phocéenne pourrait expliquer l'apparition tardive des évocations provençales dans ses compositions. Effectivement la première œuvre relative à la Provence composée par Tomasi, le ballet *Les Santons*, date de 1939 soit près de quinze années après ses premières compositions, œuvre s'inspirant des souvenirs de son enfance mazarguaise²⁰.

¹⁷ Reprenant ici l'expression de Claude Tomasi, in Solis, *op. cit.*

¹⁸ Henri Tomasi, *Autobiographie au magnétophone*, cité dans Solis, *op. cit.*, p. 18-19.

¹⁹ *Ibid.* p. 20.

²⁰ « [...] il y avait les Noëls, je tenais l'harmonium à l'église, où officiait un brave curé. Ce qui me plaisait, c'était le grand gueuleton après la messe de Minuit ! Le lendemain on interprétait ce qu'on appelle une « pastorale », un tableau qui relate la naissance de Jésus, avec des santons, les bergers, etc. C'est à l'origine de mon ballet *Les Santons*, créé à l'Opéra de Paris. Ces fastes religieux de l'époque, cette « féerie liturgique » m'ont laissé des empreintes poétiques. » (dans Solis, *op. cit.*, p. 14)

L'exotisme « provençal »

La Provence se présente donc en premier lieu pour Tomasi comme l'évocation de souvenir d'enfance, s'attachant à représenter le pittoresque du midi et de ses coutumes. Cependant, les "œuvres provençales" de Tomasi, composées entre 1939 et 1967, ne reposent pas exclusivement sur des souvenirs, mais sont également issues d'un rapport étroit entretenu par le compositeur avec la Provence culturelle et musicale.

Les "œuvres provençales"

Les "œuvres provençales" composées par Tomasi s'étendent sur une période de dix-huit années, période relativement courte compte tenu de l'étendue totale de son œuvre sur près de soixante ans. On y dénombre dix-sept pièces évoquant la Provence de manière variée, pour certaines proches d'une forme réelle d'authenticité, pour d'autres rattachées à un imaginaire provençal singulier.

On retrouve parmi ces œuvres de différentes formes musicales :

- Deux ballets, avec ses deux premières "pièces provençales", *Les Santons* et *Les Folies mazarguaises*, auxquelles peuvent être ajoutées les *Trois danses* qui furent composées antérieurement au ballet *Les Santons* mais qui furent intégrées à ce dernier.
- Des œuvres vocales, en langue provençale tout d'abord, avec les *Chansons provençales*, *La messe de la nativité* et *Les 12 Noël de Saboly*, puis en langue française, avec *L'élixir du Révérend père Gaucher*, *La mort du petit dauphin*, *Le sous-préfet aux champs* et *La chèvre de Monsieur Seguin*.
- On trouve également des pièces instrumentales, avec la version symphonique des *Folies Mazarguaises*, l'évocation symphonique *Les nuits de Provence*, et la suite pour Orchestre des *Trois lettres de mon Moulin*.
- Enfin, on y trouve également des pièces pour petite formation : la *Sinfonietta provençale* pour petit ensemble et solistes, les *Pastorales provençales* pour deux guitares et dans une seconde version pour deux guitares et flûte, et des pièces pour instruments solistes, *Le tombeau de Mireille* et la *Suite calendale* pour galoubet-tambourin, et *Les troubadours* pour baryton à cordes.

Ballets	Pièces symphoniques
<i>Trois danses</i> (1939) <i>Les santons, pastorale provençale</i> (1939) <i>Les folies mazarguaises</i> (1951)	<i>Nuits de Provence, suite symphonique</i> (1951) <i>Les folies mazarguaises</i> (1951) <i>Les lettres de mon moulin, suite pour orchestre</i> (1954)
Musique vocale : langue provençale	Musique vocale : langue française
<i>5 chansons Provençales</i> (1956) <i>Messe de minuit</i> (1960) <i>Douze Noël de Saboly</i> (1960)	<i>L'élixir du Révérend Père Gaucher</i> (1962) <i>La chèvre de Monsieur Seguin</i> (1963) <i>La mort du petit dauphin</i> (1964) <i>Monsieur le sous-préfet aux champs</i> (1964)
Petit ensemble ou soliste	
<i>Sinfonietta provençale</i> (1958) <i>Tombeau de Mireille</i> (1958) <i>Suite Calendale</i> (1961)	<i>Pastorales provençales</i> (1965) <i>Les Troubadours</i> (1967)

Si l'on considère ces œuvres au regard des matériaux qui les composent, on peut les classer selon deux catégories distinctes, la première que nous qualifions "œuvres d'identité provençale", et la seconde que nous nommons "œuvres d'évocation provençale". En effet, nous trouvons des pièces qui, par nature, s'attachent aux valeurs identitaires et culturelles provençales, tant dans leurs thématiques que dans leur utilisation du patrimoine linguistique, musical et instrumental de la Provence. Les chansons en langue provençale et les pièces pour galoubet-tambourin relèvent de cette première catégorie car elles s'appuient sur des éléments appartenant au champ culturel de la Provence traditionnelle. Cependant, nous pouvons remarquer dans le tableau suivant que la majorité des pièces provençales de Tomasi s'accordent à la simple volonté d'évoquer l'imagerie provençale.

Œuvres d'identité provençale	Œuvres d'évocation provençale
<ul style="list-style-type: none"> - <i>Chansons Provençales</i> (1956) - <i>Messe de minuit</i> (1960) - <i>Douze Noël's de Saboly</i> (1960) - <i>Tombeau de Mireille</i> (1958) - <i>Suite Calandale</i> (1961) - <i>Les Troubadours</i> (1967) 	<ul style="list-style-type: none"> - <i>Trois danses</i> (1939) - <i>Les santons, pastorale provençale</i> (1939) - <i>Les folies mazarguaises</i> (1951) - <i>Nuits de Provence</i> (1951) - <i>Les lettres de mon moulin</i> (1954) - <i>Sinfonietta provençale</i> (1958) - <i>Pastorales provençales</i> (1965) - <i>L'élixir du Révérend Père Gaucher</i> (1962) - <i>La chèvre de Monsieur Seguin</i> (1963) - <i>La mort du petit dauphin</i> (1964) - <i>Monsieur le sous-préfet aux champs</i> (1964)

Le premier constat que nous pouvons faire grâce à cette distinction entre "identité" et "imagerie" provençales s'accorde avec ce que nous avons pu aborder précédemment concernant l'approche fondamentalement exotique et non folklorique qu'a pu avoir Tomasi de la culture provençale. Cependant comme nous allons le détailler à présent, "identité" et "imagerie" provençales vont se trouver mêlées de différentes manières dans les compositions d'Henri Tomasi, ces pièces faisant référence à différents domaines de la culture provençale et du patrimoine qui les caractérisent.

Les coutumes populaires

Le premier de ces domaines qu'il nous est donné de relever est celui des coutumes populaires, et la première pièce composée par Tomasi, le ballet *Les Santons*, évoque naturellement la tradition provençale de la crèche de Noël. Datant du début du XVIII^e siècle cette tradition toujours vivante consistant en la représentation de la scène de la nativité à partir de figurines en terre cuite, peintes en tenues provençales, symbolise et dépeint la vie pastorale de la Provence de cette époque. Cette tradition de la crèche s'inspire des représentations vivantes de la nativité qui se déroulaient en période de Noël et qui disparurent à la révolution ; la représentation vivante de la crèche réapparaît en Provence dans les années 1840 sous le nom de « pastorale », celle-ci prenant la forme d'une représentation parlée et chantée en langue provençale. Tomasi l'a lui-même précisé, il assistait dans sa jeunesse mazarguaise aux fêtes de la nativité et à la pastorale²¹.

²¹ cf. *supra*. Note 20.

Cette thématique de la nativité²² présente une part considérable de l'intérêt culturel de Tomasi pour la Provence, puisqu'on la retrouve abordée dans ses arrangements de *Noëls provençaux*, dans sa *suite calendale* ou encore dans sa *messe de la nativité*.

En dehors de la Nativité, on trouve également des références à deux autres traditions populaires, la Saint-Jean et la Saint-Eloi, deux coutumes ayant cours en Provence : la première célèbre la nuit la plus courte de l'année (le 21 juin) par l'embrasement d'un imposant feu dans les différentes communes de Provence ; la seconde célèbre le saint patron des paysans provençaux, Saint-Eloi, qui se fêtait traditionnellement le 25 juin. Ces deux coutumes traditionnelles sont citées dans les *Nuits de Provence*, comme titre de deux des cinq mouvements qui composent la pièce, et l'on retrouve également la fête de la Saint-Eloi dans le ballet les *Folies Mazarguaises*, ce dernier mettant en scène des personnages populaires lors de la fête de Saint-Eloi dans le village de Mazargues.

Ces traditions sont décrites dans les ouvrages de Frédéric Mistral, notamment dans *Mireio* (*Mireille*), symbole littéraire de la Provence écrit en 1859 – et pour lequel l'auteur reçut le prix Nobel de Littérature en 1904, mais également dans *Moun espelido* (*Mes origines*) paru en 1906. Les écrits de Mistral ont contribué au développement et à l'émancipation, durant la première partie du XXe siècle, d'une vision pastorale de la Provence et de ses traditions, tout en remplissant leurs objectifs premiers à savoir la maintenance et le développement de la langue provençale. Henri Tomasi s'est donc inspiré de coutumes populaires provençales, issues de son vécu personnel et de lectures éventuelles de textes littéraires relatant les traditions de Provence.

Répertoire musical provençal

Le second aspect "d'exotisme provençal" présent dans l'œuvre de Tomasi se retrouve dans son utilisation de pièces musicales et d'instruments typiquement provençaux. Les noëls arrangés en 1956, ainsi que les *12 noëls de Saboly* et la *messe de la nativité*, sont des œuvres reprenant des noëls provençaux, soit dans leurs versions d'origines, soit sensiblement modifiés et orchestrés. Ces noëls proviennent des répertoires de Notre Dame des Doms en Avignon (XVIe et XVIIe siècle) et de ceux de Nicolas Saboly (XVIIe siècle). Très populaires en Provence, ils étaient chantés, en langue Provençale durant les périodes de la nativité et ont fait l'objet de nombreuses rééditions à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle²³. Henri Tomasi a emprunté certains de ces chants qu'il a arrangés sous différentes formes : Les *Chansons provençales* sont des harmonisations pour 4 voix mixtes de cinq noëls alors que les *12 Noëls de Saboly* et la *Messe de la nativité* sont écrits pour chœurs et ensemble instrumental, au sein duquel sont intégrés des galoubets-tambourins. Bien que chanté en provençal et respectant la mélodie d'origine, ces pièces sont éloignées des noëls traditionnels chantés lors des fêtes et cérémonies de la nativité, pour la plupart monodique et sans accompagnement musical.

Outre ces noëls, on trouve également dans les pièces provençales de Tomasi l'utilisation globale ou la simple évocation de différentes pièces musicales issues du répertoire provençal traditionnel, dont un certain nombre sont répertoriées dans l'ouvrage *Lou Tambourin* de François Vidal paru en 1864. Ce dernier, dans la lignée des travaux sur la langue provençale

²² Pour de plus amples informations : Régis Bertrand, « La Noël en Provence à l'époque contemporaine », dans Régis Bertrand (dir.), *La Nativité et le temps de Noël*, PUP, Aix-en-Provence, 2003, p. 199-212.

²³ Pour de plus amples informations : Dominique Javel, « Chanter Noël en Provence et en provençal », dans Bertrand (dir.), *op. cit.*, p. 185-198 ; Yves Esquieu, « Autour des Noëls de Notre-Dame-des-Doms : La musique des campagnes provençales au XVIe siècle », *Provence historique*, tome 30, 1980, p. 237-250.

engagés par Frédéric Mistral quelques années auparavant, s'attache à présenter et à défendre le galoubet-tambourin et son répertoire. Ce livre, rédigé à la fois en français et en provençal, s'est imposé dès la fin du XIXe siècle comme ouvrage de référence concernant l'instrument provençal. On retrouve intégrés dans différentes pièces d'Henri Tomasi certains airs présentés par François Vidal, ce qui laisse penser que le compositeur a pu s'y référer pour trouver ses inspirations provençales. Quatre airs faisant partie du répertoire du galoubet-tambourin relevés par Vidal sont notablement utilisés par Tomasi de manière importante et variée²⁴ :

- L'air des *Cordelles* est utilisé dans la tradition provençale pour interpréter la danse homonyme, durant laquelle les danseurs entremêlent de longs rubans de couleurs autour d'un mât²⁵. Cet air se retrouve diversement cité dans le dernier mouvement des *Nuits de Provence*, dans le final des *Folies Mazarguaises*, dans le premier mouvement des *Pastorales provençales*, et dans la *Sinfonietta provençale*.



Lei Courdello – dans F. Vidal, p. 277.

- Dans une démarche similaire, l'air des *Olivettes* se retrouve dans le premier mouvement des *Pastorales provençales*, *L'Élixir du Père Gaucher*, *Les Folies Mazarguaises* et *La suite Calendale*.



Lei Ouliveto – dans F. Vidal, p. 273.

- Le *Menuet Marseillais* se retrouve quant à lui cité dans le premier mouvement des *pastorales provençales*, dans *L'Élixir du Père Gaucher*, *Les Folies Mazarguaises*, le troisième mouvement des *Nuits de Provence*, *La suite Calendale* et *Le secret de maître Cornille*.

²⁴ Certains de ces airs se trouvent également cités dans des pièces cinématographiques. Pour de plus amples informations, se référer à l'article de Jérôme Rossi dans le présent ouvrage : « Henri Tomasi et le cinéma : une stimulation féconde ».

²⁵ L'histoire et la chorégraphie de cette danse font l'objet d'un chapitre dans le *Trésor des danses provençales*, de Cécile Dubrana-Lafargue (p. 64-71), où l'auteure nous en décrit les principes : « Une longue perche, du pommeau de laquelle pendent des tresses ou rubans de diverses couleurs, appelés « courdello » en provençal, est placée au milieu d'un cercle formé par les danseuses. Chacune prend un ruban et toutes s'écartent du mât pour que les rubans tendus forment un cône. Alors, elles chantent et dansent en formant la chaîne simple pour tresser les rubans sur la perche. Lorsque l'ouvrage est fini, elles le défont en dansant en sens contraire. » (p. 66).



Menuet tournée, dit « Menuet Marseillais » – dans F. Vidal, p. 228.

- D'une manière plus isolée, on retrouve l'air de la *Reine de Saba*, uniquement intégré au ballet *Les Santons*. Recensé par Vidal, cet air fait partie des danses accompagnant les jeux de la Fête-Dieu, qui se déroulaient à Aix-en-Provence dès la fin du XVe siècle²⁶.



Èr de la Reino de Sabo – dans F. Vidal, p. 246.

On peut dire ainsi que l'inspiration provençale de Tomasi s'est concentrée autour d'airs qu'il savait « authentiques » et considérés comme typiquement Provençaux, car comme le précise Rémi Venture « tous les airs collectés dans *Lou Tambourin* sont présentés comme ancrés dans l'identité provençale depuis la nuit des temps²⁷ ». De nombreuses recherches ont cependant permis de relativiser la spécificité provençale de certaines de ces pièces ; même s'il s'avère que ces airs faisaient partis des répertoires des joueurs de galoubet-tambourin, bon nombre d'entre eux trouvent leurs origines au-delà des frontières de la Provence.

Dans une perspective similaire, on retrouve également dans trois de ces pièces, l'utilisation de deux chansons de Frédéric Mistral. En effet, Tomasi intègre à son premier mouvement des *Nuits de Provence* l'air de la *Coupo Santo*, hymne régional de la Provence, dont le texte est écrit par Mistral sur la mélodie d'un Noël faussement attribué à Nicolas Saboly, *Guihaume, Tòni, Pèire*²⁸.

²⁶ Pour de plus amples informations : Noël Coulet, « Les jeux de la Fête-Dieu d'Aix, une fête médiévale ? », *Provence Historique*, tome 31, 1981, p. 313-339.

²⁷ Rémi Venture, *De la tradition au folklore. Pratique et image du tambourin en Provence de 1864 à la fin du XXe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Vecchione, Université de Provence, 2009, p. 107.

²⁸ Ce Noël, couramment attribué à Nicolas Saboly est en réalité l'œuvre du frère Sérapion de Montélimar. Pour de plus amples informations : Philippe Blanchet, *Langues, cultures et identités régionales en Provence : la métaphore de l'aïoli*, L'harmattan, Paris, 2001, p. 150.



Air de la Coupo Santo – [Guihaume, Tòni, Pèire]

La chanson *O Magali*, symbole de la Provence pittoresque dont le texte de Mistral prend pour support un air populaire du Languedoc, le *Rossignol Sauvage*, se trouve utilisée de manière explicite dans les premier et quatrième mouvements des *Pastorales provençales*, et forme également la trame mélodique du *Tombeau de Mireille*, composition destinée spécifiquement au galoubet-tambourin, au sein de laquelle la chanson est détournée sous forme de variations.

Cette dernière pièce souligne un autre aspect de l'emprunt de Tomasi au répertoire musical provençal, montrant que, au-delà de s'attacher aux mélodies provençales, Henri Tomasi va également s'intéresser à l'instrument identitaire de la région, le galoubet-tambourin, dont Rémi Venture nous propose une description synthétique :

Le galoubet est une petite flûte à bec dotée seulement de trois trous même si sa perce, sa tonalité et ses doigtés ont pu différer au cours du temps. Ceci à une double conséquence. La tessiture de l'instrument ainsi obtenu est réduite – douze notes, c'est-à-dire une octave et demie grâce à l'utilisation des harmoniques. Mais le musicien n'ayant ainsi besoin que de sa seule main gauche pour en jouer, la droite peut servir de manière parallèle pour accompagner la mélodie à l'aide d'une percussion. [...]. Le tambourin provençal a par ailleurs une caractéristique [...] ce que Claudie Marcel-Dubois a dénommé le *tambour-bourdon*, [...]. Appelé *chanterelle*, le timbre de ce dernier se trouve en effet sur la peau de dessus, celle qui est frappée par le musicien. Cela permet d'obtenir un accompagnement vibrant continu, qui se rapproche des bourdons de certains instruments populaires tels que les musettes, cornemuses ou vielles à roue.²⁹

Cet instrument traditionnel³⁰ est intégré par le compositeur à la partie d'orchestre des *Douze Noëls de Saboly* et de la *Messe de la nativité*. Fait plus singulier, on trouve également deux pièces écrites exclusivement pour cet instrument, *Le tombeau de Mireille*, pour galoubet-tambourin solo, qui forme une partie autonome s'intégrant à la *Sinfonietta Provençale*, et la *Suite Calendale*, composée pour deux galoubets-tambourins et dédiée au groupe de tambourinaires³¹ de Maillane, la *Massetto Maianenco*.



O Magali – [Le rossignol sauvage]

²⁹ Venture, *op. cit.*, p. 36-37.

³⁰ Le couple galoubet-tambourin est toujours pratiqué dans le champ des musiques provençales, mais a profité du développement durant la seconde moitié du XXe siècle de perspectives musicales historiques et contemporaines. Au-delà de ces pratiques « savantes », le galoubet-tambourin s'intègre également aujourd'hui à des projets de Musiques Actuelles (musique populaire moderne). Pour de plus amples informations : Maurice Guis, Thierry Lefrançois et Rémi Venture, *Le galoubet-tambourin*, Aix-en-Provence, Edisud, 1993.

³¹ Les instrumentistes pratiquant le couple galoubet-tambourin sont appelés *tambourinaires*.

Cette utilisation, au milieu du XXe siècle, de l'instrument provençal est plutôt singulière puisqu'avant Henri Tomasi, aucun compositeur n'avait intégré le galoubet-tambourin à ses compositions. Bien souvent, dans les pièces d'évocations provençales³², on retrouve l'utilisation de la flûte et du piccolo pour imiter les sonorités aiguës du galoubet et la caisse claire en guise de tambourin. Tomasi utilise également ce procédé (notamment dans *Les Santons* ou encore dans le final du premier mouvement des *Nuits de Provence*), mais ne s'y limite pas, intégrant l'instrument à ses pièces pastorales, apportant ainsi un esprit populaire et un caractère authentique à ces musiques inspirées du patrimoine provençal. La technique de composition utilisée pour l'écriture du *Tombeau de Mireille* tranche radicalement avec celle des pièces propres au galoubet-tambourin dans les années 1960. Aujourd'hui encore, les exigences techniques contenues dans cette pièce nécessitent une pratique avancée de l'instrument, et cette œuvre figure régulièrement au programme des examens de fin d'études de conservatoire.

Dans une autre perspective, on trouve également au sein des œuvres provençales d'Henri Tomasi, des évocations de pièces anciennes et des airs de Troubadours, notamment dans *le Tombeau de Mireille* où la quatrième partie reprend le *Lanquan li jorn* de Jaufre Rudel (XIIe), air que l'on retrouve également dans le second mouvement des *Pastorales Provençales* et dans la pièce très particulière composée en 1967 pour baryton à cordes, *Les troubadours*, qui s'organise autour d'airs aux sonorités de ménestrels s'inspirant de mélodies authentiques de troubadour.



Lanquan li jorn – Jaufre Rudel.

Ce rapprochement "provençal" avec des airs de troubadours, s'il peut paraître singulier, s'accorde cependant avec la parution en 1954 de l'étude rédigée par le tambourinaire Joseph Olivier, intitulé *Musique et rythme traditionnel des troubadours, Le tambourin Provençal*. Dans cet ouvrage, l'auteur s'attache à définir les origines médiévales de l'instrument provençal et cite un certain nombre d'airs très proches de ceux utilisés dans ses compositions par Tomasi, et notamment le *Laquan li Jorn*. Cet ouvrage est aujourd'hui considérablement dépassé, mais eut lors de sa parution un écho considérable dans le milieu provençaliste, en tant qu'il dévoilait les origines moyenâgeuses des pratiques musicales de Provence, ce que l'on sait être aujourd'hui beaucoup plus complexe que tel que décrit dans l'étude rédigée par Joseph Olivier. Ce dernier étant originaire de Saint Rémi de Provence, il est fort probable que son ouvrage soit parvenu à Henri Tomasi, notamment lors d'un de ses séjours à l'abbaye de Frigolet. Cette probabilité suggère que l'intérêt du compositeur pour la culture musicale

³² Par exemple : la *suite Provençale* de Darius Milhaud (1936), la *matelote provençale* de Francis Poulenc (1952), ou encore la partie *Provençale* du *Divertissement* de Bryan Kelly (1969).

provençale se rattachait à une documentation précise, dans la recherche une nouvelle fois d'une certaine authenticité.

Littérature provençale

Le dernier aspect spécifique de "l'exotisme provençal" d'Henri Tomasi se retrouve dans son rapport musical à des textes littéraires populaires, profondément provençaux. Nous avons parlé précédemment de l'ouvrage *Mireio* de Frédéric Mistral, auquel le *Tombeau de Mireille* rend un hommage musical à travers l'exploitation et la transformation de l'air *O Magali*. Nous pouvons également citer les pièces inspirées des textes d'Alphonse Daudet, extraits des *Lettres de mon Moulin*, à savoir les trois contes lyriques : *La chèvre de monsieur Seguin*, *La mort du petit Dauphin* et *Monsieur le sous-préfet aux champs*, et également l'opéra comique *L'élixir du révérend père Gaucher*. Les textes d'Alphonse Daudet parus à la fin du XIXe siècle proposent sous forme de nouvelles des scènes pittoresques et pastorales se déroulant au cœur de la Provence. En 1954, Henri Tomasi avait déjà travaillé sur certaines nouvelles de Daudet, en composant les musiques des adaptations cinématographiques réalisées par Marcel Pagnol des *trois messes basses*, du *Secret de maître Cornille* et de *L'élixir du révérend père Gaucher*³³. Ici, le rapport à la Provence dépasse la simple évocation musicale, la musique se mettant au service d'une Provence littéraire, que Tomasi illustre à partir de son propre vécu de la culture provençale.

*

L'importance accordée par Henri Tomasi aux traditions et coutumes provençales, tant dans leurs valeurs culturelles, volontiers pittoresques et pastorales, que dans la réalité de pratiques musicales qu'elle engage et l'approche singulière des cultures populaires de Provence proposée dans ses œuvres par le compositeur semblent figurer une forme concrète "d'exotisme provençal". Sans viser à une considération exhaustive et définitive de cette partie considérable de son œuvre, nous avons tenté ici de poser les jalons d'un travail musicologique de terrain, qui attendait fondamentalement une formalisation préalable et un état des lieux approfondi des "œuvres provençales". Les différents éléments qui ont pu être mis à jour dans la présente réflexion suggèrent des perspectives d'approfondissement légitimes. Il s'agirait d'engager une démarche proche de l'ethnomusicologie par une recherche s'attachant au territoire musical provençal des années 1950-1960, afin d'étayer certaines de nos suppositions et d'apporter des éléments nouveaux pouvant nourrir nos réflexions.

³³ Pour de plus amples informations, Rossi, *op. cit.*

Références bibliographiques

Bertrand Régis, « La Noël en Provence à l'époque contemporaine », dans Bertrand Régis (dir.), *La Nativité et le temps de Noël*, Aix-en-Provence, PUP, 2003, p. 199-212.

Blanchet Philippe, *Langues, cultures et identités régionales en Provence : la métaphore de l'aïoli*, Paris, L'harmattan, 2001, p. 150.

Coulet Noël, « Les jeux de la Fête-Dieu d'Aix, une fête médiévale ? », dans *Provence Historique*, tome 31, 1981, p. 313-339.

Defrance Yves, « Exotisme et esthétique musicale en France. Approche socio-historique », *Les cahiers d'ethnomusicologie*, n° 7, 1994, p. 191-210.

Esquieu Yves, « Autour des Noëls de Notre-Dame-des-Doms : La musique des campagnes provençales au XVIe siècle », dans *Provence historique*, tome 30, 1980, p. 237-250.

Guis Maurice, Lefrançois Thierry et Venture Rémi, *Le galoubet-tambourin*, Aix-en-Provence, Edisud, 1993.

Javel Dominique, « Chanter Noël en Provence et en provençal », dans Bertrand Régis (dir.), *La Nativité et le temps de Noël*, Aix-en-Provence, PUP, 2003, p. 185-198.

Locke Ralph, « L'impossible possibilité de l'exotisme musical », dans Colas Damien, Gétreau Florence et Haine Malou (dir.), *Musique, esthétique et société au XIXe siècle*, Wavre, Mardaga, 2007, p. 91-107.

Mistral Frédéric, *Mirèio*, Avignon, J. Roumanille, 1859.

Mistral Frédéric, *Moun espelido : memòri e raconte*, Paris, Plon, 1906.

Olivier Joseph, *Musique et rythme traditionnels des troubadours. Le tambourin provençal*, Saint-Rémy de Provence, auto-édition, 1954.

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

Venture Rémi *De la tradition au folklore. Pratique et image du tambourin en Provence de 1864 à la fin du XXe siècle*, thèse de doctorat sous la direction de Bernard Vecchione, Université de Provence, 2009.

Vialle Gabriel, « Introduction », in *Henri Tomasi. 1901/1971*, Aix-en-Provence, ARCAM, 1995, p. 8-14.

Vidal François, *Lou tambourin*, Avignon, J. Roumanille, 1864.

Vignal Marc, *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 1996, p. 1915.