



HAL
open science

Henri Tomasi et le cinéma : une stimulation féconde

Jérôme Rossi

► **To cite this version:**

Jérôme Rossi. Henri Tomasi et le cinéma : une stimulation féconde. Henri Tomasi Du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée, Sep 2013, Marseille – Ajaccio, France. hal-02474523

HAL Id: hal-02474523

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02474523>

Submitted on 11 Feb 2020

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.

Henri Tomasi et le cinéma : une stimulation féconde

Le cinéma a été présent très tôt dans la vie d'Henri Tomasi, à la fois en tant que spectateur et en tant que musicien : dès l'âge de seize ans, il improvisait avec des amis musiciens sur des images du cinéma *Le Femina* de Marseille. Sa filmographie compte huit longs-métrages et dix documentaires, ces derniers réutilisant plusieurs de ses musiques¹ à l'exception de *L'île de lumière* pour lequel il composa une nouvelle partition.

Longs-métrages :

- 1938 : *Légions d'honneur* (réal. : Maurice Gleize)
- 1939 : *Le Récif de corail* (réal. : Maurice Gleize)
- 1939 : *Les Frères corses* (réal. : Geo Kelber et Robert Siodmak)
- 1939 : *L'Homme du Niger* (réal. : Jacques de Baroncelli)
- 1944 : *L'Île d'amour* (réal. : Maurice Cam[ugli])
- 1945 : *Naïs* (réal. : Marcel Pagnol et Raymond Leboursier)
- 1948 : *Colomba* (réal. : Emile Couzinet)
- 1954 : *Les Lettres de mon moulin* (réal. : Marcel Pagnol)

Documentaires² :

- 1946 : *Deadly females (Femelles meurtrières)* [n° 2995]
- 1946 : *Swampland (Marécages)* [n° 3010]
- 1946 : *Underground farmers (Sous terre et sous mer)* [3023]
- 1947 : *Neptune mysteries (Mystères de Neptune)* [n° 5399]
- 1947 : *Hermits of Crabland (Ermites au Pays des crabes)* [n° 5400]
- 1947 : *Forest gangsters (Les gangsters de la forêt)* [n° 5407]
- 1947 : *Desert land (Pays désertiques)* [n°5408]
- 1947 : *Manhattan mariners (Week-end américain)* [n° 6238]
- 1947 : *Bucks and drakes (Chasses excentriques)* [n° 6251]
- 1951 : *L'Île de lumière* (réal. : Georges Drouet)

De manière remarquable, les longs-métrages de Tomasi – dont la composition s'étend sur une quinzaine d'années – forment un corpus cohérent que l'on peut regrouper selon trois sources d'inspiration différentes, se succédant de manière presque chronologique : les contrées lointaines, lorsqu'il était directeur musical du Poste Colonial, la Corse, pays de cœur, et la Provence, terre natale. Nous étudierons successivement les musiques de ces films et verrons les rapports que ces partitions entretiennent avec les œuvres du compositeur destinées au concert.

Contrées lointaines

L'empire colonial français atteint son apogée entre 1919 et 1939³. Nombre de films de cette époque sont donc logiquement consacrés à ce qui apparaît avant tout comme une belle et saine

¹ A titre d'exemple, *Marécages* s'appuie en presque intégralité sur des musiques de *L'Homme du Niger*.

² Les numéros entre crochets sont les numéros des visas d'exploitation tels qu'ils sont répertoriés au Centre National de la Cinématographie. Notons que la plupart de ces documentaires, produits par Van Beuren Corporation ne sont désormais plus visionnables en raison d'une mauvaise conservation.

³ Voir à ce sujet Raoul Girardet, *L'Idée coloniale en France, de 1871 à 1962*, Paris, La table ronde, 1972, p. 175-273.

œuvre de civilisation. Créée à l'occasion de l'Exposition coloniale de 1931, Poste Colonial diffuse le 13 juin 1933 la pièce radiophonique *Tam-tam*⁴ de Julien Maigret, directeur de la station, avec une musique composée par Henri Tomasi, directeur musical de la même radio. Tomasi tirera un poème symphonique de cette musique de scène en 1935. Ce mélange inédit de rythmes et de percussions africains avec un orchestre symphonique va connaître un beau retentissement. Il n'est alors pas étonnant que le réalisateur Maurice Gleize confie à Tomasi la musique de son film, *Légions d'honneur*.

- Etes-vous satisfait de vos débuts à l'écran ?

- Très, d'autant que je pensais ne jamais écrire pour le cinéma, ne voulant pas me plier à certaines exigences ni être bridé dans mon inspiration. C'est grâce à un hasard que j'y fus amené : Madame Gleize, femme de notre metteur en scène, avait entendu chez Colonne ma partition de *Colomba*, puis à la Radio, *Tam-tam*. Enthousiasmée, elle dit à son mari, de retour du Sahara : " Voilà tout à fait le musicien qu'il te faut ! " On me demanda, j'hésitai, puis sur promesse formelle de me laisser toute liberté, j'acceptai finalement. Mon éditeur, Lemoine, se chargea de l'édition, et je pus faire moi-même l'enregistrement au studio. Je me rends compte que j'ai eu beaucoup de chance⁵.

Légions d'honneur, comme *L'Homme du Niger*, appartient sans ambiguïté au cinéma colonial de la France des années trente avec d'autres films comme *Pépé le moko* (Julien Duvivier, 1936), *Un de la légion* (Christian-Jaque, 1936), *Brazza ou l'épopée du Congo* (Léon Poirier, 1939), *Les Hommes nouveaux* (Marcel L'Herbier, 1936). Signalons à l'époque une comédie musicale appelée *Princess Tam Tam* (Edmond Gréville, 1935). Dans la même veine, Gleize signera encore *L'Appel du bled* en 1941. Le genre du film colonial a été suffisamment illustré pour que l'on retienne quelques traits caractéristiques :

- vision idéalisée des colons vus comme des vecteurs de progrès scientifique et social ;
- intégration de séquences se déroulant en France métropolitaine permettant de mettre en valeur le contraste entre une France dynamique et des colonies peu tournées vers le progrès ;
- cohabitation de colonisés acquis à la France et de colonisés rebelles.

Toutefois, dans *Légions d'honneur* comme dans *L'Homme du Niger*, la vie dans les colonies reste surtout une toile de fond : sa dureté permet de sceller des amitiés masculines inébranlables – Pierre (Charles Vanel) et Valin (Abel Jacquin), Bréval (Victor Francen) et le Major Bourdet (Harry Baur) –, tandis que l'éloignement de la métropole met les couples à l'épreuve, générant ainsi de tragiques histoires d'amour. Lorsque les films sortirent à l'étranger, ils furent d'ailleurs débarrassés de leur contexte colonial : *Légions d'honneur* devint *La Femme du camarade*, et *L'Homme du Niger* devint *Amour impossible* [*Forbidden Love*].

Légions d'honneur est clairement divisé en un prologue, deux parties en *flashback*, et un épilogue. Le prologue, d'une quinzaine de minutes, nous plonge dans le procès du lieutenant Jacques Valin, accusé de mutilation volontaire, tandis que les deux parties suivantes reviennent sur les événements qui ont conduit à ce procès. La première se déroule dans l'oasis de Djanet, à 2300 kilomètres au sud d'Alger : le réalisateur présente la solide amitié qui unit Valin à son supérieur, le capitaine Pierre Davreau (Charles Vanel) puis nous montre les deux hommes dans le cadre d'une mission délicate. Piégé dans une embuscade, Valin ne devra sa vie sauve qu'à l'intervention de son camarade. Suite à leurs blessures, les deux militaires reviennent en métropole pour leur convalescence et le capitaine offre à son ami la possibilité de se rétablir chez lui. Nous basculons alors dans la seconde partie. Ils partagent une cossue

⁴ Tomasi en tirera un poème symphonique en 1935.

⁵ Interview d'Henri Tomasi recopiée à la main par Victor Camp, son beau-père, dans un carnet de notes, d'après un journal non identifié.

maison de Camargue avec Simone, la femme de Pierre, qui ne tarde pas à tomber amoureuse de Jacques. Celui-ci se retrouve pris en tenaille entre l'amour qu'il éprouve pour Simone et sa loyauté envers son supérieur et ami. Alors qu'il s'échappe du cabinet de Simone, qu'il a tenté de raisonner, il est blessé à la main droite par Pierre qui cherchait à attraper le fuyard. On comprend rétrospectivement le mutisme de Jacques pendant le procès du début du film : voulant sauver l'honneur de Pierre, Jacques ne souhaite pas révéler la véritable origine de sa blessure et préfère se laisser accuser de mutilation volontaire.

La musique rend compte de cette structure bipartite avec un langage musical propre à chaque partie. Seul le thème d'amour circule de l'une à l'autre⁶, donnant ainsi une unité sonore au film. Ce thème est en réalité constitué de deux motifs dont l'un intègre une seconde augmentée, renvoyant clairement à l'Orient – à Alger, l'atmosphère est considérée comme plus « orientale » qu'« africaine ». On l'entend dès le début du film⁷, lorsque Valin, sur le port d'Alger, regarde s'éloigner un cargo pour la France. La fonction symbolique de ce thème est très forte : dans la deuxième partie, alors que nous sommes chez le capitaine en France et que Jacques et Simone se confient leurs sentiments⁸, la citation du motif orientalisant viendra nous remémorer l'origine de l'amitié entre Jacques et Pierre – une amitié scellée par leurs aventures communes dans le Sahara – et, par là-même, l'interdit qui frappe leur amour.



Ex. 1 : Henri Tomasi, *Légions d'honneur*, Maurice Gleize, 1938, Pellicule 1, 00:14:51-00:14:59

Si le langage postromantique est dominant dans la seconde partie du film, ce n'est pas le cas de la première dans laquelle Tomasi a mis à profit sa connaissance de la musique africaine. Le compositeur sera si satisfait de ces musiques qu'il en tirera la suite *Caravanes, Impressions sahariennes* l'année suivant la sortie du film. Les trois mouvements qui composent cette suite sont donc issus des trois séquences sahariennes de la première partie du film.

Entre la fanfare d'introduction du film et le prologue, une mélodie entraînante composée dans un mode myxolydien accompagne diverses vues de la ville d'Alger. Cette séquence constituera le second mouvement de la suite *Caravanes* avec pour titre *Le Soir, halte dans l'oasis* :

Ex. 2 : Henri Tomasi, *Caravanes*, Paris, Lemoine, 1938, *mvt. 2*, mes. 1-4

⁶ Le film n'étant pas numérisé, nous donnons les références temporelles par rapport aux quatre pellicules, consultables aux Archives françaises du film.

⁷ Pellicule 1 : 00:14:51-00:16:20

⁸ Pellicule 4 : 00:07:20-00:09:51

Plus tard⁹, lorsque la caravane s'ébranle – les soldats quittent l'oasis de Fort Charlet pour une mission dans le désert –, la musique oppose vigoureusement les motifs suivants, tandis qu'un petit tambour arabe marque toutes les noires :

Ex. 3 : Henri Tomasi, *Caravanes*, Paris, Lemoine, 1938, *mvmt. 1*, mes. 3 et mes. 4

L'orchestration tente de s'approcher de sonorités arabes authentiques : le premier motif est joué au hautbois doublé par le cor anglais, deux trompettes et les altos, tandis que le second motif est dévolu aux deux clarinettes doublées par l'ensemble des violons. L'intégralité de cette séquence est reprise dans le premier mouvement des *Caravanes*, logiquement intitulé *départ de la caravane*.

La longue séquence de déambulation suivante dans le désert¹⁰ permet à Tomasi de laisser libre cours à son lyrisme, tandis que le réalisateur nous montre de magnifiques images de dunes ensablées et de chameaux altiers ; la musique y évoque tant la beauté des paysages que la lenteur et les difficultés de la progression dans le désert. On y trouve encore un thème folklorisant joué par les hautbois/cor anglais/violons altos sur un ostinato rythmique (assuré par les tambours arabes et les timbales), mais une dimension épique nouvelle souffle dès 00:10:10¹¹, juste après la réutilisation des deux motifs de l'exemple 3. Cette nouvelle séquence saharienne constitue le troisième et dernier mouvement des *Caravanes*, sous le titre *La caravane perdue*.

La synthèse éminemment personnelle réalisée par Tomasi entre l'idiome africain/oriental et l'orchestre symphonique classique est tout à fait remarquable et dépasse très largement un exotisme de surface : figures en question/réponse, instrumentation incluant xylophone et marimba (proches du balafon africain) et des tambours, rythmiques traditionnelles. *L'Homme du Niger* poursuit cette synthèse en réutilisant notamment des parties de sa partition *Tam-tam*. On assiste alors à un processus artistique inverse de celui des *Légions*. Dans ce dernier film, Tomasi reprenait sa musique de film pour en faire une suite ; dans *L'Homme du Niger*, il retravaillera un poème symphonique antérieur. Ces allers-et-retours constituent le propre de l'attitude de Tomasi envers la musique de film, constamment connectée à son œuvre de concert.

L'Homme du Niger est une adaptation de deux livres de Jean Paillard, *Ghâna ville perdue* et *Périple noir* ; les dialogues sont de Joseph Kessel. En présentant la gestation du pharaonique chantier du barrage sur le fleuve Niger et en lui adjoignant une histoire sentimentale, le film était destiné à sensibiliser les Français de la métropole à son financement. Succès annoncé, sa sortie programmée en septembre 1939, concomitante de l'entrée de la France en guerre, ne lui donna pas finalement l'opportunité de rencontrer son public. La critique avait pourtant réservé un bon accueil au film, louant la qualité remarquable de ses interprètes et la mise en valeur de la mission bienfaitrice de la France ; enfin un film colonial qui épargnait à ses spectateurs les longues scènes de bataille et de conquêtes !

La musique du générique d'introduction juxtapose deux thèmes. Le premier est d'allure conquérante et martiale ; on ne le retrouvera – inchangé – qu'à la toute fin du film (01:15:24-01:25:50) lorsque l'on rendra les honneurs au commandant Bréval tué par un chef de tribu : il

⁹ Pellicule 1, 00:20:42-Pellicule 2, 00:00:51

¹⁰ Pellicule 2, 00:09:04-00:11:05

¹¹ Cela correspond, sur la partition du troisième mouvement de *Caravanes*, au "A tempo", rois mesures avant le chiffre 6 de la partition.

symbolise la continuité de la mission française, par-delà les hommes qui la servent. Sur un mode pentatonique, le deuxième thème évoque le déhanchement souple du chameau dans le désert, avec un accompagnement aux tambours arabes ; son incipit est identique au thème de la *Ballade pour saxophone alto et orchestre* (1938) et sa rythmique rappelle le mouvement *La Caravane perdue* des *Caravanes*¹². D'abord donnée au générique de début¹³, une version plus apaisée accompagne à deux reprises les déambulations des Français¹⁴. Il est intéressant de le retrouver bien plus tard (01:00:35-01:01:20) lorsque Danièle (Annie Ducaux) et Parent (Jacques Dumesnil) retournent au Niger ; après plusieurs années passées à Senlis, ce sont désormais eux, les étrangers, et le thème des déambulations est alors joué dans une instrumentation « africaine » aux flûtes soutenues par un marimba. Comme dans le motif d'amour des *Légions d'honneur*, le thème assume, là encore, une fonction symbolique importante.



Ex. 4 : Henri Tomasi, *L'Homme du Niger*, Jacques de Baroncelli, 1939, Thème des déambulations, 00:00:45-00:01:07

C'est une variation de ce thème qui revient à la toute fin du film (01:22:53-01:23:30), lorsqu'une procession accompagne la dépouille du commandant : joué aux violons, le thème y est accompagné par un marimba et des tambours. On observera ainsi une évolution progressive de l'instrumentation qui s'orientalise peu à peu, révélant l'évolution même du film : la distinction entre les colons et les colonisés n'est plus aussi claire à la fin du film, lorsque Bréval, par amour pour le Niger, a décidé de superviser le chantier du barrage en se déguisant en ouvrier nigérien. Le film tout entier est d'ailleurs construit sur une progressive remise en question du colonialisme en laissant de nombreuses zones d'ombre : le feu qui ravage le village est-il d'origine criminelle ? Qui aurait pu commanditer un tel acte ? La scène suivante nous montre le docteur Bourdet en action, mais ne donne aucune clé. De même, à la fin du film, le discours en dialecte du commandant Bréval n'est pas sous-titré : nous n'avons aucune idée de son contenu, mais en voyons seulement les effets sur les auditeurs. Enfin, toujours vers la fin du film, juste avant la révélation de sa guérison, Bréval est devenu lui-même un paysan lépreux. En « africanisant » progressivement ses instrumentations, Tomasi a sans doute voulu illustrer ce phénomène d'interpénétration des cultures.

Le thème d'amour – amour passionnel – entre Bréval et Danièle dénote une hyper expressivité : triolets, grands intervalles. Il est cité à quatre reprises pour accompagner la romance des deux personnages et se teintera de mode mineur dans ses deux dernières réitérations (01 :13 :53-01 :15 :23 et 01 :17 :07-01 :17 :22) quand leur amour est menacé.



Ex. 5 : Henri Tomasi, *L'Homme du Niger*, Jacques de Baroncelli, 1939, Thème d'amour passionnel entre Bréval et Danièle, 00:20:33-00:20:48

¹² Plus tard dans l'œuvre tomasienne, ce même thème sera associé à l'amour du jeune premier pour Antinéa dans *L'Atlantide* (1951) et dans la *Suite calendale* pour 2 galoubets et tambourins (1965).

¹³ 00:00:45-00:01:39

¹⁴ 00:01:40-00:02:50 et 00:05:08-00:06:09. Lors de cette dernière occurrence, le thème est rapidement donné au xylophone, lorsque le commandant évoque son projet de barrage.

Ce thème d'amour passionnel contraste avec l'autre thème d'amour, celui de Parent et Danièle, beaucoup plus sage, à l'image de leur union maritale contrainte – Danièle aimait Bréval mais celui-ci, ayant appris qu'il avait contracté la lèpre, avait choisi de s'éloigner d'elle. Ce thème marital est d'abord cité longuement (00 :58 :28-01 :00 :05) en *underscoring*, quand Danièle et Parent font le bilan – plutôt déprimant ! – de leurs premières années de vie commune à Senlis ; il revient ensuite quand Parent avoue à son commandant que, alors même qu'ils vivaient ensemble, Danièle ne pensait qu'à Bréval. Ce thème symbolise la faillite du couple légitime : il n'est ni dramatique ni sombre, mais dégage une impression de grisaille et de monotonie, avec une touche de nostalgie apportée par un contrechant de violon solo. Coïncidence biographique surprenante, c'est cette même année 1939 que les dissensions dans le couple Tomasi commenceront à devenir insurmontables¹⁵.

Le commandant Bréval meurt deux fois : une première fois en disparaissant du monde social suite à la révélation de sa lèpre, la deuxième fois en étant tué par un chef rebelle. La mélodie sombre se fait entendre à chaque fois (00 :55 :47-00 :56 :03, puis 01 :22 :32-01 :22 :53), la seconde étant accompagnée par des tambours et un marimba.



Ex. 6 : Henri Tomasi, *L'Homme du Niger*, Jacques de Baroncelli, 1939, Thème de la disparition, 00:55:47-00:55:53

Nous passerons plus rapidement sur les morceaux de circonstances composés par Tomasi (valse mondaines, fanfares militaires) et les authentiques morceaux africains joués aux tambours pendant le tournage – à ce titre, le film de Baroncelli, bien avant Jean Rouch, constitue un documentaire ethnomusicologique tout à fait remarquable –. Signalons enfin les musiques d'action où l'écriture percussive de Tomasi s'exprime avec fougue (timbre du xylophone, ostinati, accords-choc) : incendie du village (00:26:00-00:27:18) et construction du barrage (00:53:21-00:54:18). La troisième et dernière de ces musiques d'action correspond à la rébellion des tribus (01 :18 :33-01 :20 :53) et sa première partie revisite le long passage tiré du poème symphonique *Tam-tam* du compositeur en omettant les chœurs. Ce thème sera réutilisé plus tard par Tomasi dans son opéra *L'Atlantide* lors de la capture des héros par les Djinns.

A la suite de *Légions d'honneur* qui avait obtenu le Grand Prix du cinéma français et le Prix du cinéma nord-africain, Gleize confie la musique de son film suivant, *Le Récif de Corail*, de nouveau à Tomasi. Il ne s'agit plus de cinéma colonial, mais le film reste tout aussi dépaysant, nous transportant en Australie et dans les mers du Pacifique sud. Il met en scène la rencontre de deux êtres marginaux, Ted Lennard (Jean Gabin) et Lilian White (Michèle Morgan). Tous deux ont assassiné un homme et sont recherchés par le policier Abboy (Pierre Renoir). Le film peut clairement se diviser en deux parties : la première s'attache à dépeindre Ted dans son périple sur le navire Portland d'Australie au Mexique, afin d'y vendre un arsenal destiné à armer la rébellion mexicaine. Sur la route, le navire fait une escale sur l'île de Tobago, un récif de corail loin de toute civilisation. C'est là que reviendra Ted après avoir fait la connaissance de Lilian, à laquelle est consacrée la seconde partie du film. On peut reprocher au film cette construction bipartite – c'était déjà le cas dans *Légions d'honneur* – qui nous présente l'héroïne de manière très tardive. Les interventions musicales permettent néanmoins au film de garantir son unité à l'aide de trois thèmes principaux clairement identifiés qui

¹⁵ « Toujours est-il qu'en 1939 le grand rêve de fusion amoureuse avec Odette s'est évanoui, et seule sa mobilisation le 24 août sur la frontière italienne dans les chasseurs alpins parvient à masquer, et retarder pour un an, la grave crise qu'ils traversent. » Michel Solis, *Tomasi, Un Idéal méditerranéen*, Ajaccio, Albiana, 2008, p. 37.

circulent librement dans les deux parties : le thème de Ted, celui de l'amour entre Ted et Lilian et celui du récif de corail. A côté de ces trois thèmes, il faut souligner la richesse des couleurs instrumentales de Tomasi : la guitare hawaïenne pendant le dialogue avec Hosbon (Saturnin Fabre), l'homme de l'île (00:22:22-00:25:12); l'orchestre jazzy de Birdsville (00:45:08-00:47:21 puis 00:47:56-00:49:18) ; la musique populaire de Briston (01:23:24-01:25:40).

Le thème du récif de corail représente l'éternelle tentation de l'ailleurs – un thème cher à Tomasi –, en l'occurrence ici l'exotisme des îles polynésiennes. Des voix de femmes, doublées aux violons aigus, chantent une douce mélodie sur un accompagnement de harpe, référence au ukulélé.

Ex. 7 : Henri Tomasi, *Récif de Corail*, Maurice Gleize, 1939, Thème du récif du corail, 00:19:18-00:19:38

Ce thème reste invariant au cours de ses trois occurrences. Il est présent à deux moments : quand Ted découvre l'île (00:19:18-00:00:21:28) et quand Hosbon lui propose de rester sur l'île (00:26:00-00:27:30) ; il revient à la toute fin quand Ted et Lilian embarquent sur le Portland. A cet instant, on ne voit à l'écran que le capitaine, le policier et les deux amoureux dans la pénombre, mais la présence musicale du thème du récif de corail laisse présager le bon déroulement du voyage et le bonheur futur des jeunes gens. Ce thème sera réutilisé dans la partie centrale des *Tahitiennes de Gauguin (Sur la plage)*, une pièce pour orchestre de 1963¹⁶. Les deux autres thèmes, en revanche, varient en fonction des situations. Sur quatre notes, le thème du générique de début est – on le comprend plus tard – associé à l'amour de Ted et Lilian. Il est triomphal sur les cartons du début, intime sur la rencontre amoureuse des deux personnages (00:54:17-00:56:16), combatif quand Ted longe la voie de chemin de fer pour aller en ville faire des courses pour Lilian (00:58:42-00:59:02). Ce thème sera également réutilisé plus tard dans *Don Juan de Mañara* (1944) ainsi que dans *Ulysse ou le beau périple* (1961) : dans les deux cas, il continuera d'être associé à un sentiment amoureux.

Ex. 8 : Henri Tomasi, *Le Récif de Corail*, Maurice Gleize, 1939, Thème d'amour, 00:00:19-00:00:32

Le thème de Ted connaît, lui, quatre occurrences, correspondant aux trois étapes les plus fondamentales de son aventure. La première¹⁷, discrète, apparaît juste après le crime qu'il commet : chantonné par une voix féminine gouailleuse sur de l'accordéon, le thème a l'allure d'une triste rengaine populaire, correspondant bien à la situation crapuleuse dans laquelle se trouve le protagoniste. Les deux occurrences suivantes accompagnent le retour de Ted chez

¹⁶ C'est en tous les cas la date d'édition du piano conducteur ; la pièce semble toutefois très éloignée de l'esthétique tomasienne de cette époque. L'inspiration polynésienne a toutefois rejailli en 1957 dans *Noa Noa*, une pièce pour chœur et orchestre sur des poèmes de Paul Gauguin.

¹⁷ 00:05:37-00:06:50

lui, après son voyage au Mexique : c'est un retour à la « case départ » d'un point de vue géographique. Pourtant, le personnage a eu l'occasion de montrer sa valeur – en respectant sa promesse au capitaine du Portland au péril de sa vie – et a entrevu le paradis en l'île de Tobago. En ces deux instants¹⁸, le thème de Ted revêt l'allure d'une valse mélancolique. Dernière occurrence¹⁹ : le thème revient dans un style épique – qui rappelle le ton du générique de début – lorsque Ted arrive sur le lieu où s'est réfugiée Lilian.

D'un point de vue musical, *Le Récif de Corail* présente une large palette stylistique, signe de la liberté créatrice exceptionnelle du compositeur. Le thème de Ted est réutilisé neuf ans plus tard dans le cadre d'une pièce de piano, intitulée « la chanson triste » au sein du recueil *Le Coin de Claudinet* (1948). Il réapparaît en 1954 dans le cadre d'une valse pour orchestre accompagnant le prologue du film *Lettres de mon moulin*, et constituera enfin le thème du second mouvement de la suite symphonique sur le même sujet de 1958. Phénomène remarquable pour l'étude des topiques tomasiens, il restera encore associé à la notion de tristesse puisque ce second mouvement s'intitule la *Chanson triste de Vivette*. Quant aux thèmes des deux premiers films, ils continuent également à irriguer les œuvres ultérieures : le « départ de la caravane » des *Légions d'honneur* est réutilisé dans la première partie de l'opéra *L'Atlantide* (1951)²⁰ ; le « thème des déambulations » de *L'homme du Niger* ouvrira la *Suite calendale* pour deux galoubets et tambourins de 1960.

La Corse

On sait combien la Corse et son imaginaire imprègnent l'œuvre de Tomasi qui, sa vie durant, harmonisa et arrangea nombre de chants populaires corses. Cet amour pour le pays de ses aïeux dut être suffisamment connu de ses compatriotes pour qu'il se voie confier, en plus de la musique d'un documentaire – *L'Île de Lumière* – la composition de trois long-métrages avec la Corse pour paysage, voire comme sujet principal²¹.

Si un chant corse est immédiatement reconnaissable, il n'est pas pour autant aisé de définir un idiome musical corse. Dans son anthologie *La Chanson populaire de l'île de Corse*²², Austin de Croze se risque à donner quelques analogies avec la métrique grecque, la phraséologie latine et le plain-chant grégorien. Tomasi est-il corse dans ses musiques de films corses ? Il l'est assurément dans les arrangements de chants populaires – par exemple *Pescadore dell'onda* pour *Les Frères Corses* – ou la composition d'une *ballata* dans *Colomba* (00:42:05-00:43:00). Ce qui est frappant, c'est de constater la permanence d'un thème corse en particulier – le vocero *O Matteu di la surella* – utilisé dès *Cyrnos* en 1929, un poème symphonique pour piano et orchestre. On retrouve ce thème dans de très nombreuses œuvres, les *Six Mélodies populaires corses* (1930), les poèmes symphoniques *Vocero* (1932)²³ et *Colomba* (1934), les opéras *Don Juan de Mañara* (1944) et *Sampiero Corso* (1955). Ce vocero constitue également la matrice commune des films *Les Frères corses* (1939) et *L'Île d'amour* (1944) puisque tous deux s'inscrivent dans le sillage du poème symphonique *Colomba*²⁴. Composée dix ans plus tard, la musique du film *Colomba* d'Emile Couzinet

¹⁸ 00:41:53-00:42:37 et 00:43:12-00:43:49

¹⁹ 00:49:18-00:50:09

²⁰ Tout comme le thème cité plus haut de *Tam-tam*, également présent dans la première partie de cet opéra.

²¹ Le générique de *Colomba* présente le panneau suivant « avec la plus belle vedette du monde : la Corse ».

²² Austin de Croze, *La Chanson populaire de l'île de Corse*, Nîmes, Lacour, 1998.

²³ A son tour, la partition du *Vocero* sera réinvestie dans le final de l'opéra *Sampiero Corso* (avec adjonction d'un soprano et d'un chœur).

²⁴ Nouvelle preuve de la circularité des thèmes chez Tomasi, l'épilogue de *Colomba* (3^e mouvement, 1 mes. après 5) cite le chant populaire corse *Dio vi salvi Regina*, qui sera par la suite réutilisé dans le troisième tableau du second acte de *Don Juan de Mañara* et sera cité à la fin de la quatrième et dernière des *Fanfares liturgiques* de 1947 sous le titre *Procession du vendredi saint*. Il est aussi utilisé dans l'acte 1 de *Sampiero*.

(1948), écrite en collaboration avec Vincent Scotto, ne prend plus pour appui le *vocero*, mais son sujet même indique la permanence du personnage de Prosper Mérimée dans l'imaginaire de Tomasi.

On peut donc considérer que les trois longs-métrages corses du compositeur constituent une forme de triptyque musico-cinématographique gravitant autour de la figure de Colomba. Autre caractéristique qui renforce la cohérence de ce corpus : la présence de chansons dans les trois films : chansons de Mario Melfi chantées par Bruno Clair pour *Les Frères corses*, chansons de divers compositeurs pour *L'Île d'amour* chantées par Tino Rossi et chansons de Vincent Scotto pour *Colomba* chantées par José Luccioni. La plupart des chansons ont été intégrées par Tomasi dans le continuum musical des partitions symphoniques.

Dédié au chef d'orchestre Albert Wolff (1884-1970), le poème symphonique *Colomba* possède une préface qui détaille le contenu expressif des trois mouvements.

I. Le premier morceau est entièrement construit sur deux thèmes. L'un violent, qui synthétise toute la personnalité de Colomba, son caractère farouche, sa soif de vengeance; l'autre tendre et douloureux exprime toute son affection pour son frère qui vient enfin venger la mort de leur père.

II. Les éléments déchaînés et l'attente angoissée de Colomba, voilà ce qu'a cherché à exprimer l'auteur dans le 2^e tableau.

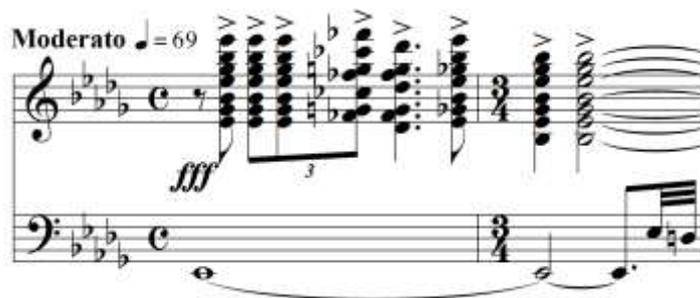
III. Le vent est tombé. Dans la vieille demeure silencieuse, Colomba inquiète prie. On vient l'avertir que son frère est vivant et que son père est vengé. La joie de Colomba se manifestera par une action de grâces au Seigneur qui évoquera toute l'âme ardente et mystique de la Corse.

A dire vrai, l'intrigue des *Frères Corses* partage peu de traits avec l'histoire de Colomba²⁵. Le forestier Bruno (Aquistaspace), à la cinquantaine bien avancée, épouse la jeune Gyna (Lucienne Lemarchand). Cette Parisienne, par sa présence, crée une profonde gêne dans la maison et les deux fils de Bruno se sentent tous deux émus par ses avances. Tonio (Pierre Brasseur), surtout, se voit en butte aux sentiments passionnés de Gyna. Il quitte la maison paternelle après une scène violente avec son père. Cependant, Gyna a retrouvé son ancien amant, André (Paul Azaïs), qui prétend la reprendre ou la faire chanter. Tonio démasque le vilain sire. Son frère aîné l'étrangle et Gyna disparaît. Si la tragédie est bien présente, on ne pourra parler ici de vendetta, seulement d'un règlement de compte sous le coup de l'émotion ; cela explique sans doute le nombre assez peu important de morceaux repris de *Colomba* pour le film. C'est loin d'être le cas de *L'Île d'amour* qui mêle vendetta et déambulations dans le maquis dans un esprit proche de Mérimée ; à côté de quelques ritournelles chantées par Tino Rossi, la musique de *L'Île d'amour* est, comme nous le verrons, presque entièrement issue du poème symphonique *Colomba*.

Le générique des *Frères corses*, film de Géo Kelber et Robert Siodmack²⁶, reprend les vingt premières mesures du premier mouvement du poème symphonique, auxquelles le compositeur rajoute un contrechant de violon – sans doute pour la « touche « sentimentale » – à partir de la mes. 15. On aura reconnu ici le thème du *vocero*. On peut ainsi entendre dès les premières secondes du film le thème « violent » (le *vocero*) auquel s'adjoint un thème « tendre et douloureux » ; dans ce nouveau contexte, les deux matériaux caractérisent respectivement l'âme « farouche » des frères corses et le lien familial qui les unit.

²⁵ ...ni, d'ailleurs, avec le roman d'Alexandre Dumas. Remarquons l'absence de l'article *les* dans le titre du film.

²⁶ Ce dernier n'est pas crédité sur le film ; il ira jusqu'à nier toute collaboration avec Géo Kelber, dont ce sera l'unique film. Voir Hervé Dumont, *Robert Siodmack, Le Maître du film noir*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1981, p. 121-122.



Ex. 9 : Henri Tomasi, *Colomba*, Paris, Eschig, 1934, I, Réduction, thème « violent », mes. 1-2



Ex. 10 : Henri Tomasi, *Colomba*, Paris, Eschig, 1934, thème « tendre et douloureux », mes. 15-16

Issu du même poème symphonique, mais cette fois du troisième mouvement, le passage *Religioso* (mes. 7-11) accompagne le mariage de Gina et Bruno à l'église (00:11:56-00:12:15) et la dernière scène, lorsque Bruno coupe le bois avec Tonio, son second fils. Au moment où les deux arbres tombent, le motif de l'âme corse (le thème « violent », voir ci-dessus) est cité une dernière fois, en conclusion du film.



Ex. 11 : Henri Tomasi, *Colomba*, Paris, Eschig, 1934, III, thème « religioso », mes. 15-16

Si le thème « religioso » n'est pas utilisé dans *L'Île d'amour*, on retrouve en revanche dans ce dernier les deux thèmes précédemment cités de *Colomba*. Le thème « violent » ouvre le film²⁷ et le referme²⁸ – il est, là encore, vraisemblablement le symbole de l'âme corse²⁹ –, tandis que le thème « tendre et douloureux », accolé au premier pendant le générique de début (comme c'était le cas dans *Colomba*), est retravaillé – Tomasi garde l'incipit – en un long thème d'amour (exemple 12).

²⁷ 00:00:32-00:02:09

²⁸ De 01 :36 :10 à la fin du film : le film cite exactement les onze dernières mesures du troisième mouvement de *Colomba* qui, lui-même, reprenait le thème d'ouverture du premier mouvement. *L'Île d'amour* s'achève donc sur leitmotiv « violent », exactement comme *Frères Corses*

²⁹ Le panneau de générique cite : « Contrastes dans les cœurs : fiers, farouches, aimants/Terre où la passion berce les sentiments. »

Ex. 12 : Henri Tomasi, *L'Île d'amour*, Maurice Cam, 1934, Thème d'amour, 00 :01 :10-00 :01 :37

Ce thème d'amour – à partir duquel nous avons isolé un « motif d'amour » – ne revient à l'identique que lors de la scène de promenade amoureuse (00:26 :43-00:30:52) entre Xénia (Josseline Gaëlle) et Vicky (Tino Rossi) ; en revanche, sa forme motivique irrigue le film :

- 00:10:02-00:12:22 : Vicky confesse à Marie-Jeanne (Lilia Vetti) : « l'amour ça vous paralyse » ;
- 01:09:46-01:10:28 : Vicky et Xénia savourent leur bonheur dans une barque ;
- 01:26:50-01:27:44 : Xénia demande à Vicky de continuer de penser à elle ;
- 01:36:10-01:36:41 : Christiani (Edouard Delmont) tient Vicky dans ses bras et, se faisant passer pour lui, agite le mouchoir en signe d'adieu à Xénia.

Dans le film, le thème d'amour est doublé d'un thème de la séduction, celui de la *Serenata Corsa*, une chanson de Claude Marcy et Louis Gasté. D'abord chantée en corse (00:14:54-00:17:49) puis en français (01:04:18-01 :05 :15) par Vicky, cette sérénade est ensuite développée par Tomasi à l'orchestre :

- 00:24:56-00:25:32 : Vicky marche en direction de la demeure de Xénia ;
- 01:05:20-01:07:05 : Vicky et Xénia s'aiment dans la cachette de Vicky ;
- 01:28:30-01:29:48 : Xénia évoque les premiers moments de leur rencontre : « tu me disais 'notre amour est une chanson' » (01:29:04)

Trois autres chansons sont encore intégrées mais ne sont pas reprises dans la partition symphonique, ce qui leur confère une moindre importance, y compris pour la chanson titre, *L'Île d'amour*, qui ne possède pas de rôle structurel. Mais la Corse n'est pas seulement l'île de l'amour, et la musique évoque également la prédiction funeste et la mort. La thématique de la prédiction, entendue pour la première fois à 00:20:55-00:23:27, comprend des accords de neuvièmes dans le grave qui alternent avec la courte formule chromatique suivante au hautbois :

Ex. 13 : Henri Tomasi, *L'Île d'amour*, Maurice Cam, 1934, Thème de la prédiction, 00:21:15-00:21:22

Cette thématique inclut également un motif harmonico-mélodique issu du thème « violent » du générique, symbole de l'âme corse et plus particulièrement ici de sa dimension spirituelle.

Ex. 14 : Henri Tomasi, *L'Île d'amour*, Maurice Cam, 1934, Thème de la prédiction, 00:23:40-00:23:49

Cette thématique revient plus tard à trois reprises lorsque Vicky voit une croix sur sa porte et croise à nouveau la prédicatrice (01:22:23-01:23:53), lorsqu'il évoque la prédiction à sa bien-

aimée³⁰ (01:26:31-01:26:48) et lorsque cette prédiction s'accomplit (01:33:56-01:35:22). À chaque fois, les motifs subissent des variations et leur brièveté leur permet de s'intégrer facilement à des séquences musicales longues – ils peuvent parfois seulement appuyer une allusion verbale (01:34:51).

La tragédie finale – pour agiter son mouchoir en signe d'adieu à sa belle qui prend la mer, Vicky n'hésite pas à grimper en haut de la corniche, tandis que le frère de Bozzi l'attend pour le tuer – est intégralement accompagnée par le second mouvement de *Colomba* dont les figures tourbillonnantes accompagnaient dans le poème symphonique les « éléments déchaînés et l'attente angoissée de Colomba ».

Ex. 15 : Henri Tomasi, *Colomba*, Paris, Eschig, 1934, II, mes. 1-3

La partition de *L'Île d'amour* ne serait-elle qu'une série de passages issus de *Colomba* plus ou moins réarrangés ? Non, et nous n'en voulons pour preuve que la magnifique mélodie qui accompagne le baiser que se donnent pour la première fois Vicky et Xénia³¹ qui servira de thème conclusif au premier mouvement *Les Baux des Nuits de Provence* de 1951 et de trame mélodique au nocturne du second mouvement du *Concerto pour clarinette* de 1955 ; dans ce second cas, il est intéressant de constater qu'une inspiration visuelle a pu être réinjectée dans une musique dégagée de tout argument extramusical.

On soulignera enfin la sensibilité de Tomasi au continuum entre musique et sons, tout à fait moderne pour l'époque. On trouve un bel exemple de cette préoccupation pendant la veillée du corps d'André Bozzi (01:20:17-01:21:25) où le thème est directement issu du motif des cloches que l'on entend avant et après la séquence.

Ex. 16 : Henri Tomasi, *L'Île d'amour*, Maurice Cam, 1934, cloches, 00:20:07-00:20:16

L'Île d'amour est considérée par Jean Tulard comme « peut-être le meilleur film de Tino Rossi³² ». Quatre ans plus tard, en 1948, *Colomba* reprend les mêmes traits caractéristiques de *L'Île d'amour* : héros chanteur, histoire d'amour entre le héros et une héroïne blonde, thèmes de la vie dans le maquis et de la vengeance, paysages corses. La vedette de ce film est cette fois José Luccioni, ténor à l'opéra de Paris, dont le timbre est certes beaucoup plus puissant que celui de son compatriote, mais dont le charme semble inversement proportionnel à ses qualités vocales... Luccioni tournera tout de même un second film, toujours sous la direction d'Emile Couzinet, l'année suivante : *Le Bout de la route*. Tomasi se chargera là seulement de la direction orchestrale, laissant à Vincent Scotto la composition de l'ensemble de la partition,

³⁰ Vicky : « Je t'aimerai tout ma vie, je n'y peux rien, on me l'a prédit. »

³¹ 00:49:02-00:51:00, puis 01:25:25-01:26:30

³² *Le Figaro*, 15 août 2003, article de Philippe d'Hugues.

tout comme le *Noël* d'A. Toë (1946), sorte de « cantate filmique » toujours chantée par José Luccioni.



Fig. 1 : Panneau de générique musical du *Bout de la route*, Réal. : Emile Couzinet (1949)

Colomba est la seconde collaboration entre Scotto et Tomasi après *Nais* (voir plus loin). Ce travail commun est à l'origine de la présence de trois chansons – quatre si l'on compte *l'Ave Maria* – intégrées à la partition symphonique. Parmi celles-ci, la *La Chanson du maquis* a connu une belle postérité.

Une musique agreste et pastorale symbolisera les diverses déambulations des uns et des autres (le voyage des Anglais, puis celui d'Orsoni). On trouvera également un thème de la vendetta, un thème des funérailles, un thème d'amour, un thème de la poursuite, mais ils sont généralement brefs, et, plutôt que d'être variés et de connaître une progression tout au long du film, sont seulement répétés, parfois jusqu'à la saturation (tel le thème de la poursuite, répété en boucle entre 01:20:35 et 01:25:29).

Terminons cette revue des films corses par le documentaire *L'Île de lumière* (1951) de Georges Drouet, produit par la Société nouvelle des Films Marcel Pagnol. Le générique cite Théodore de Banville : « Déesse vivante sortie des flots d'écume sous des baisers de soleil... ». La bande sonore alterne régulièrement chants traditionnels corses et musique symphonique de Tomasi. De cette abondante partition originale, Tomasi tirera la suite symphonique des *Impressions cyrnéennes* de 1952 (voir tableau) :

Timecode	00:01:05- 00:01:19	00:02:23- 00:03:34	00:07:46- 00:09:40	00:15:07- 00:16:48	00:18:03- 00:18:40
<i>Impressions</i>	Mvt. 3	Mvt. 3	Mvt. 4	Mvt. 1	Mvt. 1

Fig. 2 : Correspondances entre les thèmes du documentaire *L'Île de Lumière* et *Impressions cyrnéennes* (1952)

Le troisième mouvement des *Impressions* – la *Chanson de la pipe* –, qui fait se succéder une ample mélodie aux violons à une texture pointilliste aux vents, accompagne des plans larges de l'île, comme autant de cartes postales : églises, oliviers, montagnes, cabanes de pierre, etc. Le quatrième mouvement – *Sous-bois* – est une superbe page debussyste : harmonies coloristes, motifs pris en relais aux bois, duplications. On appréciera la manière dont la musique infléchit son caractère en fonction du texte, à la manière d'un mélodrame. Enfin, le mouvement *Marine* qui, comme la *Chanson de la pipe* (idem) alterne texture pointilliste aux bois et passages plus lyriques, illustre l'activité des Corses : entre la conservation des traditions et la nécessaire modernisation économique de l'île.

Dernière « stimulation musicale » de ce documentaire, le moment où le facteur « juché de guingois sur son âne peu pressé » (00:04:12-00:06:39) traverse un village ; cette séquence pourrait avoir été le déclencheur de la *Danse-Sérénade*, troisième mouvement du *Divertimento Corsica*, contemporain de la composition du documentaire.



Ex. 17 : Henri Tomasi, *Danse-sérénade, Divertimento corsica*, Paris, Leduc, 1951, III, mes. 1-4

Il est ainsi tout à fait remarquable de constater qu'un documentaire sur la Corse ait pu être le catalyseur d'au moins une œuvre importante, les *Impressions Cypriennes* ; l'aboutissement de cette nouvelle période corse³³ sera l'opéra *Sampiero Corso* créé en 1956 à l'Opéra de Bordeaux.

La Provence

Ce n'est pas un hasard si la compagnie de production de Marcel Pagnol avait fait appel à Tomasi pour le documentaire sur la Corse. Les deux hommes avaient déjà eu l'occasion d'une première collaboration en 1945 à l'occasion du film *Naïs*. Pagnol et Tomasi partageaient une même passion pour leur terre natale et les voyages qu'elle leur faisait espérer. Le compositeur avait confié à son fils :

Dès qu'un bateau accostait [au Vieux-Port de Marseille], j'imaginai des voyages extraordinaires. Une part de ces rêves se retrouvent peut-être dans ma musique, toute mon œuvre vient sans doute de ce refoulement... Je ressentais le même appel que Marius dans le film de Pagnol !³⁴

Tomasi avait eu l'occasion de rendre un premier hommage à la terre de Provence dans son ballet des *Santons*, « pastorale provençale en un acte sur un livret de Dumesnil » - ballet qui avait connu un grand succès lors de sa création le 18 novembre 1938 à l'Opéra de Paris et qui sera filmé par Marcel Martin en 1947³⁵.

Comment Tomasi fut-il mis en contact avec Pagnol ? Il est probable que l'intermédiaire fut le compositeur Vincent Scotto, collaborateur régulier de Tino Rossi³⁶, pour lequel Henri Tomasi avait composé la musique symphonique de *L'Île d'amour* en 1944. Scotto connaissait Pagnol depuis leur rencontre en 1932 dans les studios de Billancourt ; sachant que Scotto venait comme lui de Marseille, Pagnol lui avait alors confié la musique de *Fanny*, et le succès du film avait déterminé la longue collaboration qui avait suivi³⁷. Comme *Colomba*, *Naïs* est signé conjointement par Scotto et Tomasi : le premier a vraisemblablement composé les musiques d'atmosphère (la marche de la sortie d'usine, les musiques de la ville), tandis que le second a tissé une partition très proche de la narration avec pas moins de quatre leitmotifs qui se

³³ La première période corse commencerait avec les *Variations sur un thème corse* de 1925 et se terminerait par *Colomba* en 1934 – elle est ensuite prolongée dans la musique de film par les trois films que nous avons analysés plus haut.

³⁴ Claude Solis, *op. cit.*, p. 15

³⁵ DVD consultable à la cinémathèque de Corse sous le titre *Le ballet des santons*.

³⁶ Remarquons que Pagnol tournera le film *La Belle meunière* (1948) avec Tino Rossi dans le rôle de Schubert. Scotto connut Rossi au printemps 1934 et scella leur succès commun en écrivant *O Corse, île d'Amour*. Scotto commença à écrire de la musique de film avec *Justin de Marseille* – en collaboration avec Jacques Ibert, film de Maurice Tourneur, dans lequel apparaît le jeune Tino. En 1937, une brouille passagère a lieu quand Tino accepte de tourner *Naples au baiser de feu* de Augusto Gemina, alors que la musique a été confiée à Maurice Yvain.

³⁷ Scotto a même eu le privilège d'une prestation d'acteur dans *Jofroi* (1933).

prêtent avec un grand naturel aux divers rebondissements par leurs variantes et leurs associations : Toine (Fernandel), l'amour de Naïs (Jacqueline Pagnol) et Frédéric (Raymond Pellegrin), le père (Henri Poupon) et la nuit.

Le leitmotiv de Toine est répété une quinzaine de fois, avec des tournures rythmiques ou instrumentales toujours différentes : précédent l'arrivée de Toine (00:35:11-00:35:15 ou 01:20:04-01:20:18), l'identifiant dans la nuit (00:46:50-00:47:41), exprimant sa tristesse (00:47:48-00:48:04) ou sa solitude (01:53:23-01:53:31). Pendant le générique, ce leitmotiv est d'abord donné majestueusement aux trombones – traduisant sans doute l'apparence massive du bossu – :



Ex. 18 : Henri Tomasi et Vincent Scotto, *Naïs*, Marcel Pagnol, 1945, 00:00:21-00:00:30

... avant d'être aussitôt répété à un alliage basson/clarinette (00:00:31-00:00:36), émaillé de petites notes qui en ôtent toute noblesse et correspondent sans doute aux moqueries dont les bossus sont victimes.

Le leitmotiv de la nuit est d'abord associé au motif de l'amour, pendant les ébats nocturnes de Naïs et Frédéric (00:41:48-00:43:24), avant de l'être à celui du père Micoulin (01:30:58-01:31:15) lorsque celui-ci utilisera la nuit pour mettre au point son piège.

Si certains ont pu regretter la mise en scène « bicéphale », la photographie « bicéphale », et la musique « bicéphale »³⁸ – bref, une œuvre dont la valeur se serait diluée dans la multitude de collaborations –, nous pensons au contraire, pour notre part, qu'en ce qui concerne la partition musicale, le film reste l'une des plus belles réussites de Pagnol : les accents provençaux de la musique de Tomasi trouvent dans le chant des cigales de lumineuses résonances tandis que le conflit paternel y résonne avec de tragiques accents.

Les Lettres mon moulin est le dernier film de Marcel Pagnol pour le cinéma : il s'agit d'une adaptation de trois nouvelles d'Alphonse Daudet, publiées dans le recueil des *Lettres de mon moulin* : *Les Trois Messes basses*, *Le Secret de Maître Cornille* et *L'Élixir du Révérend père Gaucher*. Pagnol tournera encore une dernière lettre de moulin, *Le Curé de Cucugnan*, pour la télévision en 1967. Scotto est mort en 1952, et c'est naturellement que Pagnol se tourne vers Tomasi pour la musique de son film.

Le prologue écrit du film intégral – comprenant *Le Curé de Cucugnan* – est accompagné d'une valse composée par Tomasi pour *Le Récif de Corail*, correspondant au thème de Ted. Celui-ci est entendu plus tard dans la seconde nouvelle du film (*Le Secret de Maître Cornille*, 00:03:35-00:04:07, puis 00:08:39-00:21:00) et sera repris par Tomasi dans le deuxième mouvement de sa suite symphonique des *Trois lettres de mon moulin - Images provençales d'après Alphonse Daudet* de 1958, *Le Secret de Maître Cornille*, *Chanson triste de Vivette*.



Ex. 19 : Henri Tomasi, *Trois lettres de mon moulin*, Paris, Leduc, 1954, II, chiffre 5

³⁸ « Naïs est parsemé d'éclairs de génie, mais l'ensemble est discontinu, les scènes ne s'imbriquent pas avec la fluidité coutumière des œuvres de Pagnol. Peut-être est-ce aussi dû à la mise en scène bicéphale [Leboursier/Pagnol]. Bicéphale également la photographie signée par Charles Suin et Willy, bicéphale la musique de Scotto et Henri Tomasi. Pour son premier film d'après-guerre, toutes les cartes n'étaient pas du côté de Pagnol... » Olivier Bitoun, <http://www.dvdclassik.com/critique/nais-leboursier>, consultation le 31/08/2013.

Cette généalogie – thème de film qui devient thème d'un nouveau film avant finalement d'être intégré dans une partition symphonique elle-même inspirée du second film³⁹ – montre combien certains thèmes pouvaient hanter le compositeur. Toujours dans la version filmée du *Secret de Maître Cornille*, on trouve également le thème du baiser entre Vicky et Xénia dans *L'Île d'amour* (00:49:02-00:51:00). Pagnol et Tomasi utilisent ce thème lorsque Vivette (Pierrette Bruno) fait monter Alphonse Daudet (Roger Crouzet) en haut du moulin, lui révélant du même coup le secret de Maître Cornille (00:13:04-00:16:30). A 00:11:04, alors que Maître Cornille revient à son moulin avec son âne à ses côtés, c'est un autre thème antérieur de Tomasi qui est convié : la *Danse-sérénade* du *Divertimento Corsica* de 1952, composée – voir *supra* – pour accompagner une séquence du documentaire *L'Île de lumière* où l'on voyait précisément... un paysan sur son âne. On le voit : la circularité des thèmes de Tomasi dans son œuvre de concert et dans sa musique de film est totale.

L'origine de la grande partition symphonique située après le prologue écrit des *Lettres* et que l'on retrouve dans *Le Secret de Maître Cornille* (00:24:47-00:26:17) est le final – IX : Variations sur les « Cordelles » – des *Folies mazarguaises*, ballet qui fut créé le 5 décembre 1953 à Marseille. Le morceau est réutilisé à la fin des *Nuits de Provence* – V : Nuit de la Saint-Jean –, évocations symphoniques en cinq mouvements. L'utilisation du bel arrangement de l'air provençal *Lei Courdellou* à la fin du *Secret*, lorsque tous les paysans apportent leur blé, accompagne admirablement cette fin populaire et festive. En 1958, Tomasi se souviendra encore de ce thème en en citant le motif principal dans une autre œuvre inspirée par la Provence, la *Sinfonietta provençale* (1960)⁴⁰.



Ex. 20 : Henri Tomasi, *Les Folies mazarguaises*, Paris, Leduc, 1951, IX-Finale, 2 mes. après 2

Autre thème provençal, le « menuet marseillais » est utilisé dans *Le Secret de Maître Cornille*⁴¹ et *L'Élixir du Révérend Père Gaucher*⁴² ; véritable topique provençal, on le retrouve dans nombre de partitions de concert (*Pastorales provençales*, la *Suite calendale*, les *Folies mazarguaises*, les *Nuits de Provence*). Signalons enfin qu'un autre thème issu des *Nuits de Provence*, le troisième mouvement – *Nuit de la Saint Eloi* (*Le Bal des poissonnières*) – sert de court générique au *Secret de Maître Cornille*.

Si la musique qui accompagne *Les Trois Messes basses* est assez discrète – chœurs d'enfants et orgue – la musique de *L'Élixir du Révérend père Gaucher* est, à l'instar du film, tout à fait truculente. Tomasi met en place un rythme imitant très justement la démarche claudicante du père Gaucher :

³⁹ Nous avons également mentionné plus haut que ce thème était utilisé dans le recueil pianistique, *Le Coin de Claudinet* (1948)

⁴⁰ On retrouve également dans cette *Sinfonietta* la caractéristique rythmique principale de la *Nuit de la Saint-Jean*, à savoir le martèlement de toutes les croches au tambourin. Il y a également des parentés entre les *Nuits* et les *Lettres* ; ainsi le motif des cloches (à partir le mes. 3) du premier mouvement des *Nuits* (*Les Baux – Messe de Monuit de Noël*) est exactement repris dans le premier mouvement des *Lettres - Les Trois Messes basses* - aux cors et encore aux cloches (à partir de la mes. 2)

⁴¹ 00:02:38-00:04:07

⁴² 00:00:00-00:00:20, 00:00:21-00:00:47, 00:06:23-00:06:33



Ex. 21 : Henri Tomasi, *Trois lettres de mon moulin*, Paris, Leduc, 1954, III, chiffre 12

Sur cette rythmique obstinée, divers motifs se succèdent, dans une instrumentation privilégiant les timbres nasillards. L'ensemble sera développé dans d'assez considérables proportions dans le troisième mouvement éponyme des *Lettres de mon moulin*.

Comme l'a écrit Jean-Pierre Mattei,

le parcours de ce grand musicien est constellé d'une série de films atypiques, de films à la gloire du colonialisme, de films réalisés dans une période troublée, de films qui ne sont pas entrés dans l'histoire du cinéma français, bien que les musiques qu'il compose témoignent d'une grande qualité et exigence. Il est important de réhabiliter un auteur dont les sonorités et les recherches musicales, au niveau de l'image, sont restées malheureusement sans suite⁴³

Les caractéristiques de l'écriture musicale de Tomasi pour le cinéma se prêtaient en effet idéalement à ce médium : recherche d'une couleur locale – rythmiques africaines ou échelles modales –, sens du rythme à travers l'emploi d'*ostinati*, dons mélodiques très sûrs ne dédaignant pas de flirter avec les rengaines populaires (thème de Ted, par exemple), diversité stylistique, orchestration riche et variée, etc. Il est certain que Tomasi aurait très certainement pu être employé de manière plus intense au cinéma. Mais au-delà du petit nombre de partitions de film et de l'injustice relative de l'oubli dans lequel sont tombés certains films – je pense au *Récif de Corail* ou *L'Homme du Niger* –, on ne peut qu'être frappé par la cohérence que représente le corpus de la musique de film par rapport à l'œuvre de Tomasi dans sa globalité. Loin d'être une activité alimentaire ou l'expression d'une simple curiosité, les partitions pour l'image de Tomasi sont en lien étroit avec son évolution artistique et ses œuvres destinées « au concert ». C'est la partition des *Légions d'honneur* qui fut à l'origine de la suite des *Caravanes*, tout comme le documentaire de *L'Île de lumière* fut le catalyseur des *Impressions cyrnéennes* : le thème du *Récif de corail* donna naissance aux *Tahitiennes de Gauguin* et le travail sur les *Lettres de mon moulin* de Pagnol lui inspira la partition symphonique du même nom⁴⁴ – nous avons encore cité bien d'autres exemples tout au long de cet article. Même si l'inverse se produisit – le poème symphonique *Colomba* fournit une importante matière musicale tant aux *Frères Corses* qu'à *L'Île d'amour* (par l'intermédiaire du *vocero*) –, Tomasi trouva dans l'image cinématographique des inspirations qui fertilisèrent son imagination. On pourrait d'ailleurs, comme nous y invite le compositeur, élargir cette remarque à l'ensemble de son œuvre :

Le cinéma m'a beaucoup apporté, c'est certain. J'y gagnais un peu ma vie et de ma liberté. Et puis ça m'amusait. 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 compositeur. Si tu veux, c'est à ce moment-là, que j'ai commencé à « voyager en chambre ». Il paraît que j'étais doué : Jean Molinetti se souvient d'un morceau que j'avais fait, d'ailleurs éditer par mon père, qui avait été inspiré par un paysage d'Algérie, *Au bord du Djedi*. Voilà ce que je dois au cinéma⁴⁵.

⁴³ Jean-Pierre Mattei, *La Corse, les Corses et le cinéma*, Ajaccio, Editions Piazzola, 2008, p. 30.

⁴⁴ Remarquons que cette attitude de réutilisation des mêmes thèmes ne caractérise pas en propre l'attitude de Tomasi par rapport à la musique de film ; les mêmes thèmes sont brassés tout au long de son œuvre de concert, tels des « leitmotifs personnels », sortes de *meta-leitmotifs* à l'échelle de l'œuvre dans sa totalité.

⁴⁵ Michel Solis, *op. cit.*, p. 19.

Si, après les *Lettres de mon moulin*, Tomasi n'écrit plus de nouvelles partitions pour le cinéma, c'est qu'un changement stylistique majeur a eu lieu dans son langage musical à la fin des années cinquante⁴⁶, qui le rend désormais incompatible avec l'écriture pour l'écran, plus conventionnelle. Toutefois, le compositeur continuera à puiser son inspiration dans des paysages familiers (la Corse, la Provence), relativement proches (la Bretagne, l'Écosse, l'Espagne, l'Italie, la Grèce) ou lointains (l'Afrique, la Polynésie, l'Amérique du Sud), révélant la stimulation toujours nécessaire à sa création musicale des images et des mots.

⁴⁶ Tomasi déclare en 1957 : « En ce moment, je liquide un passé musical où j'ai déjà tout épuisé. » Michel Solis, *op. cit.*, p. 85.