



**HAL**  
open science

# De Tomasi à Pécou : symphonie du Tiers-Monde, symphonie du Tout-Monde

Nicolas Darbon

► **To cite this version:**

Nicolas Darbon. De Tomasi à Pécou : symphonie du Tiers-Monde, symphonie du Tout-Monde. Henri Tomasi. Du Lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée, 2015. hal-01917865

**HAL Id: hal-01917865**

**<https://hal.science/hal-01917865>**

Submitted on 9 Nov 2018

**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.

## De Tomasi à Pécou : symphonie du Tiers-Monde, symphonie du Tout-Monde

Nicolas Darbon  
Maître de conférences HDR, Aix Marseille Université, France

nicolas.darbon@univ-amu.fr

*A Jean-Luc Tamby*

Lumumba : Il y a dans ma poitrine un dur noyau, le silex  
contre quoi s'ébrêchera ta lame ! C'est l'honneur de  
l'Afrique ! [...]

Le banquier : Pour ma part, je ne vois là que matière à  
spéculation politique. C'est un épisode disons  
folklorique.

(Aimé Césaire<sup>1</sup>)

Sera le temps *Ix Jaguar*  
où tombera l'ordre des unités du katun,  
l'heure de défaire le pagne,  
d'ôter les vêtements. (...)

(Chilam Balam de Chamayel<sup>2</sup>)

En 1954, Charles Ives mourut en laissant sa *Symphonie de l'Univers* inachevée. Au sein de cette composition spatiale pour deux orchestres, les vingt lignes indépendantes de la Genèse se rejoignent dans l'Humanité, avant de monter vers le Spirituel. A l'opposé, le Non-Monde (*Unword*) du poète E. E. Cummings traduit la *Weltanschauung* milieu-de-siècle, à savoir « un nihilisme, un néo-solipsisme, qui est la *reductio ad absurdum* de ce qui est en soi une vertu – son individualisme<sup>3</sup> ». Face au « non-monde, fréquenté de nul Ancêtre<sup>4</sup> », thébaïde infligée par le colonialisme, Edouard Glissant forge les concepts de Tout-Monde et de Mondialité. Dans ce contexte, où se situent les mondes musicaux de Tomasi et de Pécou, entre 1968 et 2002 ? Quelle évolution esthétique peut-on percevoir entre leurs deux symphonies ?

---

<sup>1</sup> Césaire, Aimé, *Une saison au Congo*, Paris, Gallimard, 1966, p. 124, 128.

<sup>2</sup> Chamayel, Chilam Balam de, *Cuceb ou Roue prophétique des années Tunes de Un Katun 5 Ahau*, [textes prophétiques de Katunes isolés], *Los Libros de Chilam Balam*, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1948, Año [7°] 6 Ix, p. 105, traduction de Thierry Pécou, cité dans la pochette du disque *Thierry Pécou, Symphonie du Jaguar, vague de Pierre, Ensemble Zellig*, HMC 905267, p. 9.

<sup>3</sup> Sickels, Eleanor, « The unworld of E.E. Cummings », *American Literature*, vol. 26 n° 2, 1954, p. 223.

<sup>4</sup> Glissant, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990, p. 17-18.

Le « Tiers-Monde » de la *Symphonie* de Tomasi, d'emblée, frappe. Comment peut-on accoler ce terme géopolitique au genre *princeps* de la musique pure ? Symphonies « Jupiter », « Résurrection » étaient plausibles ; mais comment s'accommoder de signifiants populistes ? Si quelques *Machines agricoles* et autres *Fonderies d'acier*<sup>5</sup> vibrent, au début du siècle, des boulons serrés par le travailleur, le symphonisme français ne s'est guère prolétarisé... Art de classe ! dirigé, imprégné d'idéologie ! s'exclame Michel Faure<sup>6</sup>. La symphonie planerait névrotiquement au pays des songes bleus, et bien loin des rizières du Tiers-Monde. Le mot n'apparaît d'ailleurs qu'en 1952, par référence au Tiers-État. – Pour détourner la formule de Sieyès en 1789 relative au Tiers-État, et changer d'échelle : « Qu'est-ce que le Tiers-Monde ? Tout. Qu'a-t-il été jusqu'à présent dans l'ordre politique ? Rien. Que demande-t-il ? À y devenir quelque chose.

Or, la *Symphonie du Tiers-Monde* a été créée le 18 février de l'An de Grâce (et de disgrâces) 1968. Soyons sûr que Tomasi ne verse pas alors dans la sensibilité *bab-cool* des Simon & Grufinkel ou de l'intuitif Karlheinz Stockhausen... Il est du côté de la lutte dissidente. Le très jeune chanteur Renaud (qui a 16 ans) fredonne ses premières chansons dans la Sorbonne occupée... La génération des « quadras » sériels est depuis peu en pleine lumière. Des figures politiques sont mises en avant en 68, telles que le « Che » Guevara<sup>7</sup> par Hans Werner Henze (qui a 42 ans), ou encore Mao Zedong<sup>8</sup> par Luciano Berio (qui a 43 ans). Tomasi choisit Hô Chi Minh, qu'il honore dans son poème symphonique le *Chant pour le Viêt-Nam* (1969). Il faut dire que son fils Claude effectue alors son service militaire<sup>9</sup>. L'œuvre où résonne alertes, sauvagerie, plaintes, s'inspire d'un texte du maoïste Jean-Paul Sartre : « Ce petit peuple indomptable que la plus puissante nation du monde tente par les moyens les plus criminels de mettre à genoux (...) »<sup>10</sup>. » Comme un symbole, le chef de la délégation du Nord-Viêt-Nam vient au domicile du compositeur, qui hélas va bientôt mourir. « Ainsi, la dernière personnalité officielle à avoir rendu hommage à Henri Tomasi fut un représentant de ces pays dits « en voie de développement » dont il se sentait si solidaire...<sup>11</sup> » Les slogans de 68 sont repris dans *Non*

<sup>5</sup> *Machines agricoles* (1919) de Darius Milhaud pour soprano et quatuor à cordes. *Fonderies d'acier* (1926), mouvement symphonique et ballet d'Aleksandr Vasil'evič Mossolov (titre original *Завод : музыка машин*, « Usine : musique mécanique »).

<sup>6</sup> Faure, Michel, *Musique et société du Second Empire aux Années Vingt. Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*, Paris, Flammarion, coll. « Harmoniques », 1985, p. 25-35, 135.

<sup>7</sup> Dans *Le Radeau de la Méduse*, « oratorio populaire et militaire ».

<sup>8</sup> Dans *Prayer-Prière* pour voix et instruments *ad libitum*.

<sup>9</sup> Lettre d'Henri Tomasi à son fils, dans Solis, Michel, *Henri Tomasi. Un idéal méditerranéen*, Ajaccio, Albiana, 2008, p. 114.

<sup>10</sup> Texte de Jean-Paul Sartre reproduit en exergue dans la partition du *Chant pour le Vietnam* de Tomasi aux Éditions Transatlantiques, Paris.

<sup>11</sup> *Ibid.*

*Consumiamo Marx* pour voix et bande de Luigi Nono (qui a 44 ans), compositeur communiste, symbolisant « la lutte contre l'État capitaliste et le pouvoir personnel du Général de Gaulle<sup>12</sup> ». Slogans fondus dans le *Requiem pour un jeune poète* de Bernd Alois Zimmermann (qui a 50 ans, un an avant son suicide). Rien de cela dans la symphonie, même si, dans son livre-hommage à son père<sup>13</sup>, Claude Tomasi nous explique que le compositeur était favorable aux mouvements de révolte de cette époque. A la différence des jeunes sériels, souvent politisés, et au soir de sa vie, il est l'un des rares à s'intéresser à un poète de la négritude. Certains ont rendu hommage aux leaders noirs-américains Martin Luther King assassiné en 1968 (Berio dans sa *Sinfonia*) et Malcolm X (Nono dans *Contrappunto dialettico alle mente*), mais il est peu de compositions de cette époque sur des textes de Léon-Gontran Damas, Léopold-Sédar Senghor ou Aimé Césaire !...

Face à ces jeunes incendiaires, le Tiers-Monde de Tomasi est d'un autre temps : le compositeur a 67 ans ! Il a traversé la première guerre en adolescent et la seconde en homme ; et rien ne s'arrête : l'Humanité poursuit sa barbarie. *L'Éloge de la folie (ère nucléaire)*, qu'il monte en 1967 – année où il compose la symphonie – est « un jeu de massacre qui s'achève par un crescendo orchestral et vocal poussé au paroxysme durant exactement cinq minutes : bruitages, sifflets, martèlement de chaînes et d'enclume [visant à] provoquer un malaise, une prise de conscience<sup>14</sup> » ... digne du « concert couché » de Pierre Henry quelques mois plus tôt<sup>15</sup>, préférant, au milieu de danses du scalp, « des borborygmes d'aphasiques, des miaulements de félins, des aboiements singuliers, des cris divers et variés<sup>16</sup> ». Les empires dominants s'affrontent : monde bipolaire ; guerre froide. La *Symphonie du Tiers-Monde* est l'écho des luttes de titans qui se sont déroulées dix ans plus tôt : en 1959-60, les États africains accédaient les uns après les autres à leur indépendance ; ils se réclamaient peu ou prou du communisme, alors même qu'ils dépendaient économiquement de l'Occident. Le texte de référence, *Une saison au Congo* de Césaire, relate précisément ce moment critique. « C'est une idée invulnérable que j'incarne, déclare Lumumba. Invincible, comme l'espérance d'un peuple, comme le feu de brousse en brousse, comme le pollen de vent en vent, comme la racine dans l'aveugle terreau<sup>17</sup>. »

Zoomons maintenant sur le « tiers » de Tiers-Monde. Il faut évoquer ici des paradigmes scientifiques plus larges. « Tiers » évoque le paradigme de

<sup>12</sup> Cité in Castanet, Pierre Albert, « Musique et Société », *Filigrane*, « Musique et bruit », 2011, [en ligne] <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=223>.

<sup>13</sup> Solis, Michel, *op. cit.*

<sup>14</sup> Cité par Solis, Michel, *op. cit.*, p. 112.

<sup>15</sup> Audition de la *Messe de Liverpool* au Sigma de Bordeaux en novembre 1967 : les auditeurs étaient allongés sur des matelas ; au milieu d'eux, le compositeur et les techniciens étaient aux machines sur un ring de boxe.

<sup>16</sup> Castanet, Pierre Albert, *op. cit.*, § 23.

<sup>17</sup> Césaire, Aimé, *Une saison au Congo*, *op. cit.*, p. 124.

séparation, la pensée simplifiante. Stéphane Lupasco tente de repenser, après la révolution quantique, ce que le *tiers exclu* de la logique classique rejetait : deux propositions contradictoires ne peuvent être vraies ensemble<sup>18</sup> ; le tiers *inclus* reconnaît l'existence de différents niveaux de réalité, de la complexité. Prenons un exemple. L'opposition était marquée sur le terrain esthétique, puisque l'on se trouve en pleines luttes territoriales entre les sériels et les non-sériels, luttes institutionnelles. N'adhérant pas au nouveau courant, Tomasi est situé du côté des privilégiés, avec ses connaissances à la Radio, dans le milieu des orchestres, etc. ; sa *Symphonie* est une commande de l'État et jouée à la Radio<sup>19</sup>. Pour le dire de manière (trop) tranchée, les sériels « progressistes » étaient à gauche ; les néo-tonals « conservateurs » étaient à droite<sup>20</sup>. Or Tomasi était non-sériel et... communiste ! Après avoir été socialiste, Henri Tomasi devient en effet communiste à partir de 1942 ; il prend sa carte au PC pendant au moins deux ans, 1944 et 1945. Ses votes successifs d'après Guerre vont dans ce sens et, deux ans avant sa mort, il ne faiblit pas, il vote pour Alain Krivine, soldat 2<sup>e</sup> classe représentant la Ligue communiste aux présidentielles de 1969<sup>21</sup>.

Dès que j'ai été démobilisé j'ai commencé à y voir clair sur le plan politique. Jusque là je ne m'en étais pas occupé parce que je n'avais pas le temps. Je ne faisais partie de rien, mais j'étais contre cette société fondée sur l'argent. Je me suis inscrit au Parti Communiste en 1944 à Paris. C'est Joseph Alviset, le tromboniste qui m'avait fait rentrer. J'ai adhéré parce que les communistes avaient fait un travail extraordinaire pour la Libération. Ils avaient vraiment été les artisans de la retraite des allemands. Et puis par idéal – par idéal d'un monde moins pourri ! Je ne militais pas, et les circonstances ont fait que je n'ai pas participé aux réunions de cellule. Quand je suis arrivé à Monte-Carlo en 1945, j'ai pris contact avec le trombone-solo, [Auguste] Dubar, délégué de l'orchestre, un camarade qui était même maire communiste de Beausoleil (ses fils sont à l'Orchestre Lamoureux). Il devait recevoir ma carte, qui m'a été remise avec cette lettre en date du 13 novembre 1945 : « Mon cher camarade, ainsi que je te l'avais promis, je te fais parvenir ta carte pour l'année 1945. (...)»<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> Lupasco, Stéphane, *Le principe d'antagonisme et la logique de l'énergie - Prolégomènes à une science de la contradiction*, Paris, coll. « Actualités scientifiques et industrielles », 1951, rééd. Monaco, Le Rocher, coll. « L'esprit et la matière », 1987.

<sup>19</sup> La *Symphonie du Tiers-Monde* par exemple est une commande du Ministère des Affaires culturelles ; elle fut créée aux Concerts Colonne, par l'Orchestre philharmonique de l'O.R.T.F., sous la direction de Pierre Dervaux, défenseur de la musique de Vincent d'Indy.

<sup>20</sup> Sans m'étendre sur ce champ politico-esthétique, je signalerai que le secrétaire d'Etat à la musique de l'époque assimilait *Homo dodecaphonicus* à *Homo sovieticus*. Landowski, Marcel, *La musique n'adoucit pas les mœurs*, Paris, Belfond, 1990, p. 181. Cf. aussi Busch, Esteban, « Figures politiques de la technique sérielle », in Feneyrou, Laurent, *Résistance et utopies sonores*, Paris, CDMC, 2005, p. 213-226.

<sup>21</sup> Courriel de Claude Tomasi à l'auteur du 23 avril 2004.

<sup>22</sup> Tomasi, Henri, « Autobiographie au magnétophone », entretiens avec son fils Claude, juillet 1969, Paris, inédit. Texte envoyé à l'auteur par Claude Tomasi dans un courriel du 23 avril 2014.

La réalité est donc paradoxale. Tomasi représente, sur le plan politico-esthétique, une sorte de tiers inclus-exclu. De plus, sa situation personnelle et professionnelle est compliquée. Ce n'est pas la première fois, quand un moment de la vie accumule trop de complexités, que l'homme « bifurque » de façon inattendue... « Crise existentielle », en 1939, Tomasi prend son baluchon et, *réellement*, change de cap. Direction l'Afrique sur un bateau !

Un beau jour, j'en ai eu marre, je suis parti seul... J'ai écrit à un copain chef d'orchestre qui connaissait un capitaine de cargo effectuant le service entre Bordeaux, le Maroc et Dakar. Il lui a demandé de me prendre à bord. C'est comme ça que j'ai un peu connu l'Afrique<sup>23</sup>.

Tomasi semble incarner cette *disjonction* intérieure qui fait de lui un homme sans cesse révolté : prise de conscience, insatisfaction du monde, esprit critique (*crisis, krineini*, « séparer, passer au tamis »). Le mal-être, la solitude, l'exigence sont la rançon, chez Tomasi, d'une volonté de voir le monde tel qu'il est ; « stupide planète<sup>24</sup> » dit-il, comédie humaine. Mais en même temps beauté du monde et croyance en l'homme – au sens général, humanisme, à l'instar d'Albert Camus : « Je continue à croire que ce monde n'a pas de sens supérieur. Mais je sais que quelque chose en lui a du sens et c'est l'homme, parce qu'il est le seul être à exiger d'en avoir<sup>25</sup>. » L'auteur de *L'Homme révolté* enchérit : « Tout mouvement de révolte invoque tacitement une valeur<sup>26</sup> » ; c'est ainsi que l'homme s'élève au-dessus de l'absurdité, qu'il doit regarder en face. L'absurde symphonique est par exemple, en 1972, *l'Ode à la Joie* qui devient l'hymne de l'Union européenne dans la version d'Herbert von Karajan, ancien membre du parti nazi<sup>27</sup>. La *Symphonie* aurait aussi bien pu être *du Quart Monde*. Le terme Quart Monde a été inventé pour désigner la grande pauvreté, en 1969 – l'année où un homme posa son pied sur la Lune. En effet, si la symphonie est sous-titrée *hommage à Hector Berlioz*<sup>28</sup>, ce n'est pas pour la *Fantastique* ni le *Traité d'orchestration*, mais en référence à une lettre écrite par ce dernier. Il y exprime sa foi en « l'amélioration de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre » ; il réclame « l'anéantissement des

---

<sup>23</sup> Solis, Michel, *op. cit.*, p. 15.

<sup>24</sup> Tomasi, Henri, dédicace à son fils sur un programme de la représentation de *L'Atlantide* au casino d'Enghein, le 23 juin 1955, reproduite dans Solis, Michel, *op. cit.*, p. 88.

<sup>25</sup> Camus, Albert, *Lettres à un ami allemand*, Paris, Gallimard, 1948, rééd. 1972, p. 71.

<sup>26</sup> Camus, Albert, *L'Homme révolté*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1951, p. 26.

<sup>27</sup> Cf. Buch, Esteban, *La Neuvième de Beethoven, une histoire politique*, Paris, Gallimard, 1999.

<sup>28</sup> La partition éditée chez Alphonse Leduc indique sur la couverture « SYMPHONIE DU TIERS MONDE », mais la notice qui s'y trouve la nomme « Symphonie à la mémoire d'Hector Berlioz ». Pour l'orthographe, Claude Tomasi explique que le compositeur a nommé sa symphonie de différentes manières (courriel de Claude Tomasi à l'auteur du 23 avril 2014) ; sur l'exemplaire de la partition éditée en ma possession, dans la notice, Henri Tomasi complète à la main « Symphonie » par « du Tiers-Monde ».

privilèges de toutes espèces » qu'il compare à de la vermine. Aussi bien, elle est *du Tiers-Monde*, cette symphonie plus ou moins « à programme » qui s'inspire d'une trame littéraire de Césaire<sup>29</sup> :

[Cette symphonie] est issue de la rencontre entre une révolte personnelle contre les scandales du monde actuel (l'exploitation du « Tiers-Monde » par les nations riches, le triomphe du racisme en Afrique du Sud, etc.) et de lectures qui m'ont touché : une lettre du jeune Berlioz écrite à son père alors qu'il était pensionnaire à Rome, et la pièce d'Aimé Césaire, « *Une Saison au Congo* ». C'est à partir d'extraits de ce dernier ouvrage que j'ai construit les 3 mouvements de ma symphonie : *Lamentation, Révolte, Allegro giocoso*. (Tomasi<sup>30</sup>)

*Une saison au Congo* a été créée au Théâtre de l'Est parisien le 4 octobre 1967, où le compositeur a pu l'entendre ; la première mondiale avait eu lieu quelques mois plus tôt en Belgique. L'action débute en 1958 ; elle relate les derniers mois de la vie de Patrice Lumumba, de sa sortie de la prison où l'ont jeté les Belges en janvier 1960, à son assassinat en janvier 1961, en passant par la table ronde de Bruxelles qui décide de l'indépendance du Congo le 30 juin 1960. En juillet de cette année, Lumumba, nommé premier ministre, doit faire face à la volonté de sécession du Katanga (une région du pays), soutenue par les intérêts belges et occidentaux ; pour cela, il fait intervenir l'ONU, mais devant son inaction, en appelle à l'Union soviétique. Celui qui en sort vainqueur est « Mokutu ».

La pièce est découpée en trois *temps* ; ils paraissent correspondre à la découpe habituelle d'une symphonie en trois mouvements. La *Symphonie* commence par une marche lente (n° 1), puis s'agite et se révolte (n° 2), et s'achève dans la « joie » (n° 3). Cependant, ce n'est pas exactement ce que dit Césaire. La pièce de théâtre met en scène 1) une crise où s'impose un héros-prophète, Lumumba (acte I), 2), lequel sombre dans la solitude et subit les échecs (I-8 à III-2), 3) avant que, par sa mort (III-6), il accède à la transcendance (III-7/8)<sup>31</sup>. Si l'on rapproche musique et théâtre, la marche (de l'esclave) possède de la crise (du Congo) l'allure du désastre humain ; l'agitation-révolte correspond à l'action politique : la révolte de Lumumba ; la « joie » de l'un représente peut-être la mort-transcendance de l'autre.

Il manque un élément très important de la pièce, le joueur de *sanza*, qui par ses chants et danses, fournit un commentaire allégorique à l'action, tels le conte animalier (III-2), le personnage du Fou, les masques africains (III-6), qui ne sont pas du tout repris dans la symphonie. Il aurait certes été plus évident de les transporter dans un opéra. Cette omission permet

---

<sup>29</sup> Je ne suis pas parvenu à savoir si Tomasi a rencontré et discuté avec Césaire, si ce dernier a été invité à la création de l'œuvre, et ce qu'il en pensait. Il est possible qu'il ait contacté Césaire sans obtenir de réponse, ce que me confirme Claude Tomasi dans un courriel du 23 avril 2014.

<sup>30</sup> Tomasi, Henri, notice de la partition.

<sup>31</sup> Brichaux-Houyoux, Suzanne, *Quand Césaire écrit, Lumumba parle : édition commentée de « Une saison au Congo »*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 19.

de faire l'économie de folklorismes et confère à la symphonie un aspect plus abstrait et plus « moderne ». Le souffle de l'œuvre, outre le dramatisme propre au style tomasien, n'est pas sans rappeler la dimension métaphysique de la pièce. Alors que la situation congolaise est souvent décrite comme confuse, et l'ONU saluée, Césaire adopte un point de vue radicalement différent ; Lumumba est, par sa lucidité et son courage, le personnage mythique appelé à sauver le pays du joug de l'oppression occidentale et des intérêts particuliers. « Toute l'histoire d'un continent et d'une humanité se joue de manière exemplaire et symbolique » à travers ce héros, affirme l'auteur dans sa postface, pour qui Lumumba est un voyant et un prophète. La pièce mêle des éléments populaires et religieux, tels que le Christ et le Kibanguisme<sup>32</sup>. Les exécuteurs de Lumumba sont qualifiés d'« assassins du Christ » (III-4). On peut éventuellement percevoir un tel messianisme africain dans la ligne générale de la symphonie ; mais, à l'instar de la pièce (sauf dans le discours de Lumumba I-6 « Pour Kongo »), celle-ci ne verse pas ou peu dans le lyrisme religieux, même si l'émotion affleure de toute part.

Le premier « temps », *Lamentoso*, est une procession scandée par un bruit de chaîne évoquant l'esclave qui se traîne, ainsi que l'enclume. – On note aussi un thrène dans le *Chant pour le Viêt-Nam*. – Le texte de programme de Tomasi est le suivant :

Afrique du Sud. Terre silencieuse, sauf de temps en temps le gargouillement d'un « colt ». C'est un nègre qu'on abat. Des millions d'esclaves, spoliés, dépossédés, parqués comme des bêtes, le baigne avec sa chiourme raciste, son armée, ses tanks, ses avions, ses mitraillettes, sa Bible, ses lois, ses tribunaux, sa haine et, plus encore, son cœur dur et féroce.

Amérique du Sud !  
Asie du Sud !  
Ils souffrent,  
mais ils espèrent<sup>33</sup>.

Dans une mesure à 4/4, ressortent les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps (la chaîne réalisant le 1<sup>er</sup> temps), assez similaire aux *riddim* du *reggae* (que Tomasi ne connaît pas, le terme lui-même n'apparaît qu'en 1968)<sup>34</sup>. Des couches distinctes s'imbriquent peu à peu : 1) des objets d'ambiance mystérieuse (mes. 1 *sqq*, accords tenus aux cordes) ; 2) la marche inexorable de l'esclavage (mes. 7

<sup>32</sup> Mouvement politico-religieux lancé dans les années 1920 par Simon Kibangu au Congo belge, église noire anti-Blanc et nationaliste. Il s'est répandu dans le monde ; fondé sur la Bible, son chef porte le titre de pape. Cf. Mazonot, Georges, *Carnets du Haut-Congo, 1959-1963*, Paris, L'Harmattan, janv. 1996, § « Kibanguisme », p. 392-393.

<sup>33</sup> Cf. Notice de la partition.

<sup>34</sup> Certes les accents sur les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> temps autrement nommés *after-beat* sont très courants dans l'univers musical caribéen et américain, mais le coup de percussion sur le 3<sup>e</sup> temps dit *one drop* et le silence sur 1<sup>er</sup> temps est plus spécifique au reggae. C'est ce qu'on trouve ici, sauf que le temps est joué sur le 1<sup>er</sup> temps, ce qui est plus dans les habitudes occidentales ; le rythme est trop lent et l'instrumentation sans rapport avec ce type de musique.



*sqq*, percussions) ; 3) de courts motifs (par ex. mes. 19, trompette avec sourdine Robinson), non développés, pouvant se superposer ; 4) le « thème-refrain du tuba »<sup>35</sup> ([4], mes. 38 *sqq*) qui doit être joué « accablé, harassé, douloureux », « *molto legato, pesante, molto espressivo* » et encore : « *sempre molto sostenuto* »<sup>36</sup> (fig. 1), et qui sera repris par les cordes [7], selon un processus d'accumulation instrumentale (fig. 1) ;

Fig. 1. Henri Tomasi, *Symphonie du Tiers-Monde*, Paris, Editions Alphonse Leduc, p. 7, chiffre 4 (détail).

5) le « thème des cors » ([9], mes 74), qui « clame sa détresse et son désespoir » sur une masse orchestrale assénant des coups de fouet très répétitifs ; ce thème est repris par les violons ; 6) le thème dramatique basé aux cordes et bois, sur ostinato du reste de l'orchestre, épice de la pièce ; il commence sur l'accord de *sol#* mineur et se termine sur *mi#* majeur [10] (*cf.* fig. 2), puis se transforme peu à peu, joué plus doucement par les violons [11] et « *appassionato* » à l'orchestre [12].

Le mouvement épouse une forme en arche ; après ce *climax*, l'on revient au point de départ. Le thème-refrain aux graves [13] annonce un retour en écrevisse vers le silence et vers la marche. Le silence est régulièrement entrecoupé de coups *ff* assésés à l'orchestre (mes. 57, 59, etc.) ; « sec comme un coup de feu » en même temps que « percutant (comme un cri) » ; coups de fouet, tirs, tortures...

Une telle procession n'existe pas dans la pièce de théâtre de Césaire. Elle est évoquée dans la bouche de Lumumba à propos de l'Afrique du Sud. Tomasi compile des passages de la pièce (II-2). Il tient à lui associer la souffrance au reste du Tiers-Monde, puisqu'il ajoute : Amérique du Sud, Asie du Sud. Quoi qu'il en soit, elle laisse présager des lendemains furieux. « L'intelligence dans les chaînes perd en lucidité ce qu'elle gagne en

<sup>35</sup> Les citations renvoient aux indications du compositeur dans la partition.

<sup>36</sup> De plus, j'ai sur la copie de la partition que m'a donnée son fils Claude Tomasi l'indication au crayon « en traînant lamentablement ».

fureur<sup>37</sup>, présentait Albert Camus. En effet, le mouvement II sera « *Allegro furioso* (révolté) ».

Fig. 2. Henri Tomasi, *Symphonie du Tiers-Monde*, Paris, Editions Alphonse Leduc, p. 16 (détail).

<sup>37</sup> Camus, Albert, *L'Homme révolté*, op. cit., p. 57.

## Le deuxième mouvement porte une référence religieuse :

Cardinal S..... , de quel côté auriez-vous été, il y a mille neuf cent soixante et quelques années, lorsqu'on mit à mort, sous l'oppression romaine, un de vos contemporains, un certain Jésus ?

Allez !

Retirez-vous, assassins du Christ !

Elle est extraite du dialogue de Dag Hammarskjöld<sup>38</sup> avec Matthew Cordelier<sup>39</sup> (III-4). Tomasi fait un ajout qui lui est personnel : il remplace Cordelier, à qui s'adresse cette diatribe, à part un certain « Cardinal S... », à savoir le cardinal Francis Joseph Spellman, archevêque de New York et aumônier des armées, qui aurait déclaré le soir de Noël 1966 à Saïgon :

La guerre du Viêt-Nam est, je crois, une guerre pour la défense de la civilisation (...)  
Comme l'ont dit notre président et notre secrétaire d'État, on ne gagne pas une guerre à demi. C'est pourquoi nous prions pour que la victoire nous soit bientôt acquise, car toute solution autre que la victoire est inconcevable. (Cardinal Spellman<sup>40</sup>)

Une succession d'effets cinétiques nous plonge dans une ambiance de film d'aventure : suspens, appel, menace, furie déchaînée... Des contrastes *ppp* / *fff* tels que le thème « Éloignez-vous du Christ<sup>41</sup> » (mes. 15, chiffre [3]), hurlé en sons cuivrés par la grosse phalange des cuivres et des bois (*cf.* fig. 3), auquel succède un solo piano et mystérieux de timbales, de clarinette basse et de flûtes traversières suppliantes, « comme une prière » (mes. 16) – puis retour du *ff*. Du chahut plein de bribes sans lendemain naît un kaléidoscope d'élan avortés : religieux, violent [2], maudit [3], furieux [5], lamentable [8], rageur [10], désespéré [11], féroce [12], cri de détresse [12], religieux [13], passionné [14] brutal [15], sauvage [16], tourmenté [17], colérique [20], déchaîné [21], hurlé [22], lamentable [25], vibrant, joyeux, exalté [26]... Ces fragments paraissent suivre une action dramatique illustrant des mouvements filmiques de toutes sortes, avec puissance : 6 cors, ondes Martenot, 4 timbales... Le dernier mot revenant au fouet, à la chaîne et à l'enclume !

Enfin, le « *Scherzando* (Récitatif) et *Allegro Giocoso* » repose sur un texte aux accents césairiens :

Que chacune de nos blessures se transforme en mamelle !  
Que chacune de nos espérances soit rameau à brasser à neuf, l'air.  
Grand Temps !  
Procédons à notre unanime pas jubilant dans le temps neuf !  
Dans le Solstice !

<sup>38</sup> Secrétaire général de l'ONU, futur Prix Nobel de la Paix, très critiqué dans la pièce d'Aimé Césaire.

<sup>39</sup> Représentant américain de l'ONU.

<sup>40</sup> *Cf.* « Notes sur la notice rédigée par Henri Tomasi pour la *Symphonie du Tiers-Monde* d'après la pièce sur Patrice Lumumba d'Aimé Césaire, *Une saison au Congo* », texte communiqué par Claude Tomasi à l'auteur de cet article.

<sup>41</sup> Ainsi nommé sur la partition en ma possession, p. 34.

34. *a T.<sup>o</sup>*

P.E.  
Ht.B.  
C.A.  
Cl.  
Eb.B.  
Bom.

*Religioso*  
*Sous cuivres*  
Ht.B. *ff*  
C.A.

*molto marcato*

Corn *Sans sourdines* *ff*  
Trp. *Sans sourdines* *cuivres III* *ff*  
Tuba *Sans sourdines* *ff*  
Tromb. *Solo*  
Cym. *vivement* 2 Cymb.  
T. Mil. (dém. *ff*)  
T.T. *ff*  
pno *pp*  
Hpe *pp*  
1-V.  
2-V.  
I.  
II.  
C.B.

*(comme une malediction)*  
*laissez vibrer*

3 *Lent*  $\text{♩} = 54$   
4  $\text{♩} = \text{♩}$   
5 *Lent*  $\text{♩} = 54$

Thème + Eloignez vous du Christ!

Fig. 3. Henri Tomasi, *Symphonie du Tiers-Monde*, Paris, Editions Alphonse Leduc, p. 34, mes. 13-16 : thème « Eloignez-vous du Christ » (détail).

Ce *Scherzando-Allegro Giocosso* a été perçu par la presse comme une « Jubilation orchestrale », un « Hosannah symphonique » et « solaire<sup>42</sup> » ; ou comme une description naturaliste : « le paysage, ses climats et ses périls sont eux-mêmes évoqués : drames meurtriers de la savane, pièges de la jungle, feulement des bêtes fauves, orages tropicaux<sup>43</sup> »... Ces rêveries mises de côté, Régis Campo perçoit une gigue en *do#* et une bacchanale à la Ravel<sup>44</sup>. Les figures de l'exotisme paraissent non (ou mal) « territorialisées », dans la mesure où il est difficile d'attribuer un lieu à tel trait exotique – toute une géo-analyse est à faire chez Tomasi, esprit voyageur (à comparer avec le « *globe-writer* » Thierry Pécou). Pour ne citer que les pièces radiophoniques, elles mettent en image sonore la Grèce (1934), la Perse (1936), les Maori (1937). Les six cors cuivrés suivis de la timbale (début de II) de la symphonie évoquent aussi bien des barrissements de peplum ; la bataille d'Actium par exemple<sup>45</sup>...

Si une couleur musique de film existe, de scène, de radio, on sent ce qu'elle doit aux effets des musiques classiques, de concert ; et rétroactivement. Elle verse pour la *Symphonie* dans une sorte d'hyper-figuralisme abstrait. Depuis Darius Milhaud, la musique de cinéma « marque de son empreinte les écritures de concert », selon Stéphane Chanudaud<sup>46</sup>, citant la *Symphonie n° 1* (1951) d'Henri Dutilleux qui s'enracine dans la musique du film *La Fille du diable* (1946)<sup>47</sup>. Dutilleux dirigeait les « illustrations musicales », service de la Radiodiffusion depuis 1945 ; illustration « intérieure » pour la symphonie de Tomasi ? Grâce au succès de *Tam-Tam* Tomasi compose sa première musique de film, *Légions d'honneur* (1938)<sup>48</sup>. Quel « métier » a-t-il acquis en composant une vingtaine de musiques de films et de documentaires dont *L'Homme du Niger* (1939) ou *Côte d'Ivoire* (1951), lui qui est venu à la composition en improvisant au piano vers quinze ans dans les cinémas marseillais ? Effets saisissants, dramaturgie, motifs évocateurs... il semble que le style tomasien participe d'un genre et de l'autre ; la symphonie « se fait un film » ; les catégories du fonctionnel (cinéma, scène, radio) et de l'autonome (symphonie) se compénètrent.

Jean-Claude William<sup>49</sup> repère trois moments du monde politique : le colonialisme ; le combat de la négritude ; la créolisation, représentés par

<sup>42</sup> Santy, Edmée, *La Provence*, Marseille, 8 octobre 1970.

<sup>43</sup> Gavoty, Bernard, *Le Figaro*, Paris, 12 mars 1973.

<sup>44</sup> Campo, Régis, cité dans Solis, Michel, *op. cit.*, p. 176.

<sup>45</sup> Une esthétique musicale... Je citerai entre autre les musiques de scènes de Maurice Jarre pour le TNP.

<sup>46</sup> Chanudaud, Stéphane, *La Musique de cinéma français, européen et américain. De l'avènement du cinéma parlant aux années de l'âge d'or*, Lille, ANRT, [2014]. Reproduction d'une thèse de doctorat de musicologie soutenue à l'Université de Provence en 2003.

<sup>47</sup> Film français réalisé par Henri Decoin en 1945, sorti en 1946.

<sup>48</sup> Film français réalisé par Maurice Gleize en 1937, sorti en 1938.

<sup>49</sup> William, Jean-Claude, « Les grandes œuvres politiques du Tiers-Monde », cours, Université des Antilles et de la Guyane, licence de Sciences politiques, 2008-2009, non publié.

Félix Eboué, petit-fils d'esclave, administrateur colonial, puis Aimé Césaire et Edouard Glissant, qui incarnent l'émancipation de l'homme soutenue par Tomasi. Glissant forge le concept de Tout-Monde<sup>50</sup>, exprimant une prise de distance par rapport aux identités-racines et à la négritude. A celles-ci, il préfère l'image du rhizome ; le rhizome est selon Deleuze « ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature<sup>51</sup> ». Thierry Pécou, nous le verrons, participe de cette vision apaisée et intégrative. Où situer Tomasi dans la périodisation de William ? Sa pièce *Tam-Tam* (1931) arrive avant la négritude, mais quelques années après *Batouala* (1921) de René Maran, sous-titré *véritable roman nègre*, premier prix Goncourt. 1931 est l'année de l'Exposition coloniale ; Tomasi s'implique dans Le Poste Colonial (Radio-Colonial), qui diffuse en direction de l'empire. L'évolution est significative : le Poste devient Paris Mondial en 1938, puis RFI en 1975. Le rapport aux colonies et l'outre-mer, terme récusé par la (post-)négritude, est à examiner. Pendant la guerre, une pièce intitulée *La France d'outre-mer* aurait été écrite « en hommage au Maréchal Pétain », à en lire la presse (cf. l'article de Frédéric Ducros dans ce livre, qui démontre le contraire). Il aurait été intéressant de l'analyser sous cet angle, si elle n'avait disparue... Dût-elle ne garder que des saveurs vanillées, elle témoignerait, par là-même, d'un doudouisme hexagonal<sup>52</sup>. Le mot-titre *Tam-Tam* est lui-même un passe-partout tant colonial que négriste<sup>53</sup>. Deux pôles antagonistes se dessinent dans l'utilisation d'une source régionale ou exotique :

- superficielle, apparente, concrète, néo-classique ;
- profonde, sous-jacente, abstraite, moderne.

Tomasi et Pécou sont à ces deux pôles réducteurs. Outre la symphonie, et de façon purement imaginaire – il n'a pas voyagé plus loin que l'Europe, l'Algérie et la Turquie<sup>54</sup> –, le compositeur corse a beaucoup arpenté les colonies – bientôt affiliées au Tiers-Monde. Il a rêvé du Pacifique des *Mers du Sud, impressions Maori* (1937) et de *Noa-Noa*, sur des poèmes tahitiens

<sup>50</sup> Notion développée dans le roman *Tout-Monde* (1993), les essais *Traité du Tout-Monde* (1997) et *Une nouvelle région du monde* (2006) publiés chez Gallimard, Paris.

<sup>51</sup> Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mille Plateaux [Capitalisme et schizophrénie 2]*, Paris, Minuit, 1980. Pour Glissant, « la racine unique est celle qui tue autour d'elle alors que le rhizome est la racine qui s'étend à la rencontre d'autres racines ». Glissant, Edouard, *Introduction à une Poétique du Divers*, Paris, Gallimard, 1996.

<sup>52</sup> Doudouisme : de doudou ; désigne une littérature carte postale. « Entre ciel bleu et cocotiers, fleurit une écriture paradisiaque. » BERNABE, Jean, CHAMOISEAU, Patrick, CONFIAIT, Raphaël, *Eloge de la créolité*, Trois-Rivières, Presses universitaires créoles, 1989, rééd. Paris, Gallimard, 1993, p. 15.

<sup>53</sup> Cf. Darbon, Nicolas, « Léon Gontran Damas : une géométrie musicale du temps », in Blérald, Monique, Lony, Marc, Gyssels, Kathleen (dir.), *Léon-Gontran Damas : poète, écrivain patrimonial et postcolonial*, actes du colloque des 19-20 avril 2012 à Cayenne, Matoury, Ibis Rouge, 2014, p. 101-114.

<sup>54</sup> « Il a beaucoup voyagé en Europe de l'Ouest en tant que chef, mais en dehors de l'Algérie (Kabylie, Tipasa en effet, mais pas le Hoggar), et de la Turquie (pour vacances), il ne s'est rendu dans aucun [autres] pays [et] aucun des autres continents. » Courriel de Claude Tomasi à l'auteur du 23 avril 2004.

de Paul Gauguin. Des colonies françaises d'Asie (1939) : le Laos (1933, 1939), le Cambodge (1934), l'Inde (1949), le Moyen-Orient (1963). Des colonies africaines : la Kabylie (1958), les Berbères (1958), le Hoggar (1959), Tipasa (1966). Le Japon des Geishas (1935) et le Congo Belge de la *Symphonie* échappent à cette sphère, ainsi que l'Amérique du Sud : Brésil (1936) et Pérou (1950, 1969). Tomasi n'utilise pas le terme d'Algérie ; le Viêt-Nam est le nom d'un pays libre depuis 1954<sup>55</sup>. Il ne se réfère pas à des données ethnologiques précises, restant dans le folklore imaginaire (*cf. infra* tableau) comme certains de ses illustres aînés ; une autre attitude est de chercher un état mental, une magie, une force primordiale, sans citation obligée, à la manière d'André Jolivet, tendance qu'on peut sentir aussi bien dans la symphonie de Tomasi que celle de Pécou. A cet égard, il faut rappeler le primitivisme de l'Art nègre, que Tomasi a vécu entre vingt et trente ans ; très tôt, parmi les compositeurs qui lui sont contemporains, Francis Poulenc invente une *Rhapsodie nègre* (1917) d'après Makoko Kangourou, un prétendu écrivain du Liberia. Arrêtons-nous sur Darius Milhaud ; le monde résonne dès 1918, dans *L'Homme et son désir*. Le monde noir est souvent en rapport avec l'Amérique du Sud (*Le Bœuf sur le toit*, 1919), ou du Nord : « le côté primitif africain explique Milhaud est profondément ancré chez les Noirs américains<sup>56</sup> ». Nous sommes encore dans l'époque coloniale avec *La Création du monde* de 1928 (« Léger voulait interpréter l'art primitif nègre<sup>57</sup> ») ou *Trois Chansons de négresse* de 1936. Mais *Libération des Antilles* (1944) repose sur des textes populaires en créole. Peu de compositeurs s'ouvrent à la période de la négritude, si ce n'est, après Tomasi, Charles Chaynes, qui partage avec le Corse et l'Aixois l'idée que la Méditerranée, « source de son instinct lyrique<sup>58</sup> », est un espace d'ouverture. *Pour un Monde noir* (1976) de Charles Chaynes, sur quatre poèmes de la négritude, est beaucoup plus soucieux que Tomasi des sonorités traditionnelles. L'on appelle désormais traditionnelles et non plus folkloriques les musiques extra-occidentales regardées avec un souci de vérité. Chaynes utilise les sonorités du *mitsogho* des Pygmées du Gabon, la *sanza*, le tambour d'aisselles, les hochets, les cris, la voix parlée, chuchotée, inspirée des Twa burundais, les crépitements de cordes, en particulier dans la pièce n° 4 « Pour la libération » sur le poème de Césaire *Hors des jours heureux*.

Changeons d'époque. A écouter la *Symphonie du Jaguar* de Thierry Pécou écrite en 2002, l'on ressent un changement de paradigme. Point commun : oreille ouverte sur le monde ; différence : une pâte, une sensibilité, une ductilité nouvelles. La poétique musicale de Pécou est en symbiose avec la poétique de Glissant. Sa *Symphonie* ajoute deux groupes à l'orchestre, d'une part cinq voix de femmes, d'autre part quatre solistes : clarinette, trombone, violon et violoncelle. Ces groupes vont narrer les voyages du

<sup>55</sup> Les colonies et protectorats français étaient le Tonkin, l'Annam, la Cochinchine.

<sup>56</sup> Milhaud, Darius, *Ma vie heureuse*, Paris, Belfond, 1973, p. 82.

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> Anakesa, Apollinaire, *L'Afrique noire dans la musique savante occidentale au XX<sup>e</sup> siècle*, thèse de doctorat de musicologie, Paris, Université de Paris-Sorbonne, 2000, p. 180.

Jaguar, et planter des symboles cosmo-mythologiques. Cette *Symphonie* ne fait pas référence à l'Afrique ni au Tiers-Monde ; *a priori*, elle n'est pas politiquement engagée ; elle repose sur la culture Maya. Le Jaguar est le symbole de l'inframonde, il représente « le soleil dans son trajet nocturne vers les entrailles de la terre (...) La *Symphonie du Jaguar* fait ainsi référence à la course cyclique du temps et au trajet du soleil (Kin), dans son aspect d'astre du jour, et sous la forme d'un jaguar rouge dans sa course vers les entrailles de la terre où il se régénère<sup>59</sup>. »

« Ik Souffle vital » (mouvement n° 1), commence par une matière *ppp* totalement enchevêtrée et sans direction, fondée sur le « total diatonique », aussi légère que des volatils postsériels... (cf. fig. 4) Rien des motifs de Tomasi, à la « clarté méditerranéenne », ni de ses effets spectaculaires ! Entouré de trois solistes, un trombone avec sourdine *hamon* susurre des matières indéterminées évanescents. Subitement, une autre texture en *micro-glissandi* apparaît (mes. 17), toujours *pp*, avec des *slaps* discrets de clarinette ; en elles s'intègrent des voix-instruments énonçant : « *Pitsh' hun* », « *Shik* », *Tzamamal* ». Ce sont des noms / onomatopées d'oiseaux et d'animaux en langue maya tzektal et maya lacandon. Une fois énoncé, chacun des mots est répété, alors que la texture instrumentale se déploie toujours. Les deux textures sont visibles dans la fig. 4.

Après cet éveil bruiteux amazonien, l'ensemble prend de nouvelles allures, plus amples, les sourdines changent, percussions et orchestre s'imposent. Et mesure 58 (au milieu de ce 1<sup>er</sup> mouvement) est énoncé le poème d'Ik. « C'est Ik, le vent, qui exprime le souffle vital, la vie et la germination<sup>60</sup>. » Aussitôt commence le comput des jours énoncés par le chœur, jours du calendrier *Tzolkin* (Maya) :

Ce sont les seigneurs

Quatre Chicchen Ah Toc

Quatre Oc Ah Toc

Quatre Men Ah Toc

Quatre Ahau Ah Toc

Les quatre seigneurs

Brusquement (mes. 64) - *ff* du *tutti*, chaque pupitre ayant une texture propre -, le chœur énumère la suite du calendrier dans sa traduction en Yucatèque du XVI<sup>e</sup> siècle : « Imix Cimi Chuen Cib... ». Puis d'autres, tels que « Ix » ; chacun de ces jours porte un sens associé et un glyphe. « Ix » est le jaguar (cf. fig. 5, glyphe ci-dessous). On note le chiffre trois sur le glyphe ; mise à distance du monde bipolaire. Le calendrier Maya est dans la symphonie mêlé simultanément à des nombres en langue française... Ambition babélique : « j'écris en présence de toutes les langues du monde » déclare Glissant<sup>61</sup>. D'où l'intérêt de considérer l'oralité dans

<sup>59</sup> Pécou, Thierry, pochette du disque citée, p. 6.

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> Glissant, Edouard, *Introduction à une poétique du Divers*, op. cit.



l'écriture, contre le culte de la médiatique surmodernité, déconnectée de la

Fig. 4. Thierry Pécou, *Symphonie du Jaguar*, pour cinq voix de femmes, solistes et orchestre, Paris, Editions musicales européennes, 2002, p. 2, mes. 13-21 (détail).

chair du monde<sup>62</sup> ; oralité ici perceptible dans la prononciation des mots mayas (le « ch » par exemple est dit « tch »), oralité qu'on entend partout (*cf.* le violoncelle-jaguar de « Akbal »). Les trois mouvements suivants, « Phénomène astral », « Akbal », « Soleil nocturne » poursuivent cette symbolique. Si Kin est le soleil, le jour, le temps, Akbal signifie la nuit, le soleil dans sa course nocturne (comme Ix, le Jaguar).

Afin d'apporter une dimension magique et prophétique, « Phénomène astral » (n° 2) – le Jaguar est en haut de sa course – rassemble une pléiade

<sup>62</sup> Les médias remplacent les médiations traditionnelles et dégradent les liens, selon Marc Augé.

de noms mayas des jours et d'étoiles ; poétique du Divers dirait Glissant ;



Fig. 5. Un glyphe d'Ix le jaguar, selon le calendrier *Tzolkin* (Maya).

« faire résonner le monde » précise Pécou. Une *world music* savante<sup>63</sup> ? « Écrire, c'est dire le monde<sup>64</sup>. » Mais de quel monde s'agit-il ? Ici, à la fois des référents humains, mésoaméricains, et le monde stellaire, solaire. Les voix sont phonèmes et symboles ; musique « pure », symphonie avec voix, oratorio païen. Le jaguar est redescendu. Les mouvements suivants se déroulent dans l'inframonde : « Akbal » (n° 3) y est une fête et « Soleil nocturne » un voyage. « Akbal » commence par un solo de violoncelle (le jaguar ?) qui chantera plus loin (fig. 6). Notez l'ambiguïté entre abstraction et figuration, lyrisme occidental et chant traditionnel, vraie / fausse citation et invention pure (coupure du son *sffz*, turbulences et instabilité, cf. le chant des chamanes) :

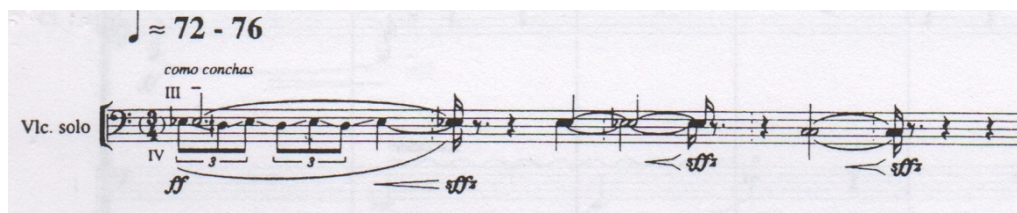


Fig. 6. Thierry Pécou, *Symphonie du Jaguar*, pour cinq voix de femmes, solistes et orchestre, Paris, Editions musicales européennes, 2002, mouvement n° 3, « Akbal », p. 67, mes. 1 *sq.* Le solo de violoncelle.

Ce type de chants d'instruments solistes – derrière le groupe des chanteurs – se multiplie, entre style « post-sériel » (violin à partir de la mes. 29, relayé par le trombone, mes. 74) et style « précolombien » (clarinette basse / violon mes. 105) devenant trio (mes. 108), quatuor (mes. 114 : le trombone insère un nuance *jazzy*, doublé de la clarinette mes. 130) et s'amplifiant (mes. 147), en sonorités âpres sur une danse de plus en plus marquée. Ainsi, des plages telluriques verticales (cf. les sons infra-graves, mes. 224) alternent avec des danses syncopées

<sup>63</sup> Anakesa, Apollinaire, « La *World Music* savante : une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine ? », Paris, Université de Paris-Sorbonne, en ligne : <http://www.plm.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/AAKWorldMusic.pdf>.

<sup>64</sup> Glissant, Edouard, *Traité du Tout-Monde, Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997. Citation apparaissant sur la page d'accueil du site officiel de Thierry Pécou.

horizontales (par ex. mes 232). En effet, la fête d'« Akbal » met en scène deux aspects, le premier que je dirais ordinaire est celui de la danse, le second plus paradoxal est celui du sacrifice humain ; il fallait « alimenter le soleil en énergie, souvent avec du sang humain, pour assurer la continuité de son cycle<sup>65</sup> ». Le rythme et la tellurie des derniers mouvements, à l'instar du concerto pour piano *Tremendum*, participent d'une poétique du tremblement préconisée par Glissant – pour en finir avec les lignes fixes du positivisme gelé. Nous avons dans cette symphonie les poétiques glissantiennes de la profondeur, du divers<sup>66</sup>... L'inframonde dionysiaque. Résonance universelle qui prend forme dès 1966 : la rumeur du Tout-, Alter-, Hyper-monde de *Telemusik* pour bande magnétique représentait comme le dit Michel Rigoni la « musique de la terre entière, de tous les pays et toutes les races<sup>67</sup> ». De Jean-Louis Florentz « l'Africain » (*Le Songe de Lluç Alcari*, 1994, pour violoncelle et orchestre, « mêle les mythes, les tabous<sup>68</sup> »...) à Jean-Claude Risset (*Otro*, 2010 brasse « des noms de tribus indiennes éteintes depuis l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique, de brefs fragments de Parménide et de chants populaires espagnols cités dans la belle anthologie d'Edouard Glissant, *La terre, le feu, l'eau et les vents*<sup>69</sup> »), les questions de pillage et d'altérité sont devenues centrales.

La démarche de Pécou consiste non plus à illustrer ou exploiter, mais à dialoguer : « Quand le compositeur a conscience de ne pas imposer sa culture à l'autre, mais la mettre en dialogue, en résonance, alors le danger de pillage s'estompe<sup>70</sup>. » « Akbal » se construit sur un mode pentatonique ; ce motif se superpose à une texture atonale qui va en se densifiant. Non pas mélange ou opposition, mais coexistence dialogique de matériaux de diverses origines. Ainsi les singularités « ne sont pas seulement accumulés, mais multipliés, constate Jean-Luc Tamby. Elles renouent avec la tension originelle et le courant d'énergie reliant les différences, évoqués par Edouard Glissant pour décrire les esthétiques prescrites du Tout-monde<sup>71</sup>. » A l'extraction et l'exploitation d'idées à des fins de création personnelle, se substitue un désir d'intercommunication, de « retrouver la liaison magnétique<sup>72</sup> » ; à l'opposition dialectique, une dynamique dialogique. La modernité est dans cette extériorité, cette séparation ;

<sup>65</sup> Pécou, Thierry, *op. cit.*, p. 6.

<sup>66</sup> Cf. Castanet, Pierre Albert, « Pour une poétique musicale des profondeurs », in Darbon, Nicolas (dir.), *Musique et littérature entre Caraïbe et Amazonie. Autour d'Edouard Glissant*, actes du colloque, Rouen, Université de Rouen, CEREDI, le ligne : <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?actes-de-colloques-et-journees-d.html>, [2014].

<sup>67</sup> Rigoni, Michel, *Stockhausen ...un vaisseau lancé vers le ciel*, Lillebonne, Millénaire III, 1998, p. 227.

<sup>68</sup> Anakesa, Apollinaire, *op. cit.*, p. 359.

<sup>69</sup> Risset, Jean-Claude, notice de la partition.

<sup>70</sup> Pécou, Thierry, entretien avec Nicolas Darbon, Rouen, 7 février 2011.

<sup>71</sup> Tamby, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 334.

<sup>72</sup> Glissant, Edouard, *Une nouvelle région du monde, Esthétique I*, Paris, Gallimard, 2006, p. 37.

l'attitude postmoderne est en quête d'intériorité, de multiplicité. En voici un tableau (fig. 7) :

	<i>Mondes colonial / anticolonial Extraction, exploitation, transformation (modernité)</i>	<i>Tout-monde Dialogue, métissage, complexité (postmodernité)</i>
<i>a) sources noires (d'après Anakesa)</i>	La récupération (Stravinsky), le transfert timbrique (Kagel), le transfert formel (Reich), le spiritualisme (Jolivet), l'universalisme (Mâche).	L'hybridation (Boulez), la transformation (Zimmermann), la juxtaposition (Berio, Mâche Stockhausen), le folklore imaginaire (Milhaud, Ligeti).
<i>b) sources amérindiennes (d'après Gorce)</i>	La citation littérale (MacDowell), la pseudo-citation (Farwell), la dérivation (Troyer), l'analogie (Messiaen), l'incorporation / transcription (Mâche), un ensemble de techniques mêlées (Busoni, Carillo).	L'homologie (Stravinsky), la déterritorialisation (Stravinsky, Berio), la re-création (Ives), l'invention (Berio), la juxtaposition (Stockhausen, Risset), la modélisation (Villa-Lobos), la symbolisation (Varèse), la nomadisation (Miereanu).

Fig. 7. Modes d'utilisation des sources sonores d'un paradigme à l'autre.

Quant au voyage du dernier mouvement, « Soleil nocturne » (n° 4), il s'appuie sur une prophétie du Chilam Balam de Chamayel<sup>73</sup>, traduite en français par le compositeur, à la teneur assez hermétique : « Sera le temps *Ix jaguar...* ». 1) Ces paroles (mes. 23-26) sont entonnées de façon homophonique sur un accord de neuvième de dominante (sur *si b*), y compris la résonance orchestrale ! Même chose sur *la b* (mes. 27-29) et retour à l'accord sur *si b* (mes. 30-32), repris en altérant la quinte, *fa#* (mes. 33-36). C'est un chœur à l'antique, masse mystérieuse, qui profère des sentences d'une grande intelligibilité. 2) L'harmonie évolue lentement, laissant place à des moments aléatoires sur *balam* répétés (mes. 44, *sqq*) dans une polylinéarité. Il faut noter tout au long de ce passage, pour la clarté formelle (qui suit le texte), l'alternance de moments *fff* instrumentaux contrastant avec des énoncés *ppp* du texte. 3) La suite est donc sur cette nuance, un solo de soprano « le temps où ce qu'il avala sera vomir... », *recto tono* finissant sur des notes appoggiaturées, effets vocaux traditionnels (mes. 59-*sqq*), avec nappes d'accords. 4) Retour de l'homophonie sur « À personne tu n'as, de te livrer... », suivi d'un commentaire arpégé du violoncelle solo (77-79), d'un autre de la clarinette (mes. 80-81) imitée par le trombone (mes 81), en forme d'appel, *recto tono* avec de légers effets. 5) Homophonie à nouveau sur « Le signe

<sup>73</sup> Les livres de Chilam Balam (Chumayel est le village où l'un d'eux a été écrit) sont des manuscrits rédigés après la conquête espagnole, *chilan* signifiant « devin » et *balam* «jaguar».

hiéroglyphique sera perdu » (mes. 83), avec des *sffz* alentour ; silence (mes. 84) ; 6) et reprise d'éléments précédents *ff*, dont le commentaire de la clarinette et du violoncelle superposés ou décalés, 7) avant que ne se dresse le murs harmonique d'un accord de treizième d'espèce sur *mi* (*mi-sol-si-ré-fa#-la-do#*), avec *si b* ajouté, se réduisant peu à peu jusqu'à l'unisson, et au sein duquel les solistes réalisent des volutes aléatoires et des jeux de timbres (le trombone chante dans l'embouchure dans l'exemple ci-dessous), de façon extrêmement lente et non mesurée (fig. 8) :

Fig. 8. Thierry Pécou, *Symphonie du Jaguar*, pour cinq voix de femmes, solistes et orchestre, Paris, Editions musicales européennes, 2002, mouvement n° 4, « Soleil nocturne », dernière page, mes. 94.

La symphonie de Pécou est elle aussi liée de la Radio<sup>74</sup>... Peut-être l'institution est-elle un « salon des officiels » ? exposant la modernité... perçue telle par une époque, l'air du temps...? Autre trait d'union entre les deux poétiques musicales : le désir ; leur musique ne repose pas sur la répétition technique ou la déshumanisation – absurde, sérielle, minimaliste... –, mais la répétition hésitante, erratique<sup>75</sup>, celle que Deleuze et Guattari nomment les *machines désirantes*<sup>76</sup>. Quant à la nature des transferts et des citations, on la retrouve dans toute l'histoire de la musique. Mais on se plaît à lui accorder un rôle important dans le

<sup>74</sup> Commande de Radio France, jouée au festival Présences. Le disque a reçu le Grand Prix de l'Académie Charles Cros.

<sup>75</sup> Tamby, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 316.

<sup>76</sup> « Les machines techniques ne fonctionnent évidemment qu'à condition de ne pas être détraquées (...), les machines désirantes ne cessent de se détraquer en marchant, ne marchent que détraquées », Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *L'Anti Œdipe*, Paris, Minuit, 1973, p. 38-39.

néoclassicisme comme dans le postmodernisme (termes qui font souche aujourd'hui, mais problématiques). Ce sont de telles étiquettes qui ont été accolées à l'œuvre de Tomasi, mort en 1971, et à celle<sup>77</sup> de Pécou, né en 1965. En quoi l'utilisation de sources exogènes, et même exotiques, relèvent-elles de typologies et d'opérations semblables ou différentes dans le « néo » et dans le « post » ? Sans prétendre répondre entièrement, je vois pour nos deux compositeurs qu'un point d'ancrage, en l'occurrence, le « Monde », est en même temps un point de partage des eaux : « tiers »-monde et « tout »-monde. Si la société Triton des années 1930 cultivait selon Michel Duchesneau, un style néoclassique<sup>78</sup>, Tomasi s'en tenait assez éloigné. Il n'en demeure pas moins que ses chants ou ses suites folkloriques arborent « une simplification de l'écriture qui se teinte d'archaïsmes<sup>79</sup> », bref, ce qu'on appelle scolairement le style néoclassique<sup>80</sup>. Cette notion-problème a été employée par des compositeurs comme Milhaud et a servi la musicologie favorable aux avant-gardes, après Theodor W. Adorno<sup>81</sup>, pour fustiger le camp adverse<sup>82</sup>. De l'adaptation tonale, en forme de mélodie accompagnée, aux effets dramatiques d'orchestre et à la musique « descriptive », Tomasi entre dans ce conservatisme qui constitue selon Dufourt la « culture officielle »<sup>83</sup>, la « culture dominante de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>84</sup> ». Or, cette culture supposée existe toujours, notamment chez Pécou – pourtant plus « moderne » que Dufourt<sup>85</sup> – heureuse d'être « viciée » par la « réminiscence stylistique<sup>86</sup>. Chez Pécou, il n'y a guère d'interdit. Jean-Luc Tamby<sup>87</sup> utilise le terme de *plurivers*. Une musique qui se fait *avec* et non *contre* le(s) monde(s). Plurivers harmonique, quartes superposées, atonal-modal, pseudo-tambour et répétitivité chamanique, désirante, sempiternels flux et reflux des choses (cycles très perceptibles dans la symphonie).

En revanche, si Tomasi nomme à même la partition les événements et les émotions, Pécou « ne tente pas de représenter les éléments et les créatures. Il les accompagne, et peut-être même se laisse accompagner par

<sup>77</sup> Dufourt, Hugues, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Bourgois, 1991, p. 75.

<sup>78</sup> Cf. sa conférence dans ce colloque. Cf. aussi Duchesneau, Michel, *La Société Triton (1932-1939)*, Paris, Observatoire Musical Français, 1997.

<sup>79</sup> *Connaissance de la musique*, dictionnaire sous la direction de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1996, p. 666.

<sup>80</sup> *Ibid.*

<sup>81</sup> Adorno, Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique*, 1948, rééd. Paris, Gallimard, 1962.

<sup>82</sup> Voix divergente : Goubault, Christian, « Néo-classicisme », *Vocabulaire de la musique à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Minerve, 2000, p. 131-133.

<sup>83</sup> Dufourt, Hugues, *op. cit.*, p. 75.

<sup>84</sup> *Ibid.*

<sup>85</sup> Pour la « postmodernité », cf. mon article « Musicología, postmodernidad y ciencias de la complejidad », *Música y complejidad. A torno a Edgar Morin y Jean-Claude Risset*, Valence (Espagne), Rivera editores, 2014, p. 40-111.

<sup>86</sup> Boulez, Pierre, *Points de repère*, Paris, Bourgois, 1995, p. 564.

<sup>87</sup> Tamby le détourne pour l'appliquer à Variances, nom du groupe instrumental de Pécou. Cf. Tamby, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 234.

eux, dans cette recherche d'un chamanisme musical qui semble caractériser son esthétique<sup>88</sup>. Il y a même une re-fonctionnalisation du musical, la présence du rituel au cœur de la musique et de sa mise en vibrations. Ensuite, en dehors du paratexte, nous avons vu qu'il est difficile, dans toute la *Symphonie du Tiers-Monde*, de relever des emprunts aux musiques congolaises ou martiniquaises ; le rythme de marche n'a pas d'origine précise – on sait que l'archéotexte vient de Césaire, sans quoi, ce pourrait être aussi bien des chaînes de bagnard. De même, Pécou joue sur le filtre imaginaire (mais pas toujours), comme dans *L'Oiseau innumérable* (2006), où l'oiseau ne chante pas, sauf à la fin ; la différence est qu'il a connaissance des sources traditionnelles, qu'il les transpose et joue ou non avec elles. Enfin, la musique de Pécou possède une plastique sonore loin des idées claires et distinctes de Tomasi.

Sans croire benoîtement à la théorie du miroir socio-esthétique, les deux titres présentés ici dessinent donc une évolution entre une musique du combat et une musique du dialogue. Je dirais que lorsque Tomasi passe avec force, Pécou le fait avec douceur ; d'un côté le regard critique, la défiance, de l'autre le regard syncrétique, la reliance ; si l'un est discursif, cherchant la lumière et la netteté des lignes, le second propose une fluidité souvent démontée, résonant de la rumeur des mondes, présents et ancestraux. Il va sans dire que, si les tendances s'enchâssent, un glissement paraît s'esquisser, d'une conception disjonctive de la nature au Tout-monde imprévisible, dans l'obscur clarté de deux symphonies-Monde.

## Annexes

### 1) Notice de la Symphonie du Tiers-Monde

« J'ai composé cette symphonie en 1967 suite à une commande des Concerts Colonne et des Arts et Lettres en vue de la célébration en 1969 du centenaire de la mort de Berlioz.

« Elle est issue de la rencontre entre une révolte personnelle contre les scandales du monde actuel (l'exploitation du « Tiers-Monde » par les nations riches, le triomphe du racisme en Afrique du Sud, etc) et de lectures qui m'ont touché : une lettre du jeune Berlioz écrite à son père alors qu'il était pensionnaire à Rome, et la pièce d'Aimé Césaire, « Une Saison au Congo ». C'est à partir d'extraits de ce dernier ouvrage que j'ai construit les 3 mouvements de ma symphonie : Lamentation, Révolte, Allegro giocoso. »

Citation de Berlioz en tête de la partition :

« Je pense qu'il n'y a aucun obstacle à ce que j'unisse mes efforts pour l'amélioration de la classe la plus nombreuse et la plus pauvre, pour le classement naturel des capacités et pour l'anéantissement des privilèges de toute espèce qui, cachés comme la vermine dans les derniers replis du

---

<sup>88</sup> Tamby, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 334. C'est moi qui souligne.

corps social, avaient jusqu'ici paralysé les efforts tentés pour la guérison... » (Hector Berlioz, Lettres à son père)

*Premier Temps (Lamentation)*

« Afrique du Sud. Terre silencieuse, sauf de temps en temps le gargouillement d'un colt. C'est un nègre qu'on abat. Des millions d'esclaves, spoliés, dépossédés, parqués comme des bêtes, le baigne avec sa chiourme raciste, son armée, ses tanks, ses avions, ses mitraillettes, sa Bible, ses lois, ses tribunaux, sa haine et, plus encore, son cœur dur et féroce.

Amérique du Sud ! Asie du Sud ! Ils souffrent, mais ils espèrent.»

*Deuxième Temps (Révolte)*

« Cardinal S..., de quel côté auriez-vous été, il y a mille neuf cent soixante et quelques années, lorsqu'on mit à mort, sous l'oppression romaine, un certain Jésus ?

*Allez ! Retirez-vous, assassins du Christ ! »*

*Troisième Temps (Allegro giocoso)*

« Que chacune de nos blessures se transforme en mamelle ! Que chacune de nos espérances soit rameau à brasser à neuf, l'air. Grand temps ! Procédons de notre unanime pas jubilant dans le temps neuf ! Dans le solstice ! » (Aimé Césaire)

Auditions et enregistrements :

La première audition mondiale (enregistrée pour l'ORTF) eut lieu en concert public à PARIS, le 18 février 1968 au Théâtre du Châtelet. Pierre DERVAUX dirigeait l'Orchestre des Concerts Colonne. La diffusion de l'enregistrement eut lieu le 11 août 1968. Il est conservé à la Phonothèque de l'INA (Radio-France) sous la cote : 207M348.

Un deuxième enregistrement eut lieu le 4 décembre 1968 avec l'orchestre Radio-Symphonique de STRASBOURG sous la direction de Roger ALBIN (Phonothèque INA, cote : 45Y1958).

L'œuvre a été programmée aux « Concerts Classiques » de MARSEILLE le 7 octobre 1970, dirigée par Reynald GIOVANINETTI.

Jean FOURNET l'a enregistrée à AMSTERDAM le 19 décembre 1970 à la tête du Concertgebouw, puis dirigée avec l'Orchestre de l'Île de France en 1976.

Un nouvel enregistrement par Pierre DERVAUX dirigeant l'Orchestre Philharmonique de l'ORTF eut lieu le 9 septembre 1970 (Phonothèque INA, cote : 102M339 ou 202M284) ; diffusion le 12 janvier 1971 et rediffusion le 6 mars 1973.

Pierre DERVAUX la dirige à nouveau le 22 avril 1975 à QUEBEC avec l'Orchestre Symphonique de cette ville.

Après d'autres auditions en concert, l'œuvre fut reprise le 6 mai 1988 à MARSEILLE au « Théâtre du Merlan », avec l'Orchestre Philharmonique de Marseille sous la direction de David ROBERTSON.

CD paru en 2012 - AD VITAM (AV 121115) distrib. Harmonia Mundi (Philhar. ORTF/ Pierre Dervaux)



## 2) Comptes rendus dans des journaux

- Edmée Santy, « Weissenberg, un galop de maître, mais surtout Henri TOMASI, notre symphoniste démiurge, *Le Provençal*, Marseille, 8 octobre 1970.

« La richesse, la luxuriance, la hardiesse, l'équilibre de ces pages monumentales ne pouvaient avoir pris inspiration, corps et âme qu'au creuset démiurge de notre concitoyen.

« Jubilation orchestrale, Hosannah symphonique, cette symphonie a la vigueur de la maturité, l'audace de la jeunesse, la plénitude de la méditation.

« Mais si elle paraît éloignée du mysticisme de « Miguel de Mañara », elle possède ce souffle méditerranéen, millénaire et solaire qui est le sceau de Tomasi.

« Balayées les recherches, envolés les effets d'avant-garde, un torrent beau comme la vie, dangereux comme la mort, somptueux comme la Résurrection.»

« Nous, nous avons hier soir, grâce à cette symphonie, participé à une minute universelle. »

- Clarendon, «Symphonie du tiers-monde », *Le Figaro*, Paris, 12 mars 1973

« Avant de nous quitter, Henri Tomasi a voulu dire, en musique, son mot sur un drame qui obsède la conscience de l'univers civilisé : celui du tiers-monde. Tout ce que ce problème sans solution immédiate déchaîne de colère chez les uns, de pitié impuissante chez les autres, Tomasi l'a exprimé avec l'éloquence, avec l'art de la « chose vue » qui caractérise sa nature généreuse.

« Car à chacune des séquences de sa Symphonie du tiers-monde se superposent et s'opposent la fresque des nations déshéritées et la méditation des pays repus. Seule, la musique – par le fait que motifs mélodiques, exclamations rythmiques et couleurs orchestrales ne font qu'un dans le temps d'une seule mesure – est capable de traduire, en les associant, un tel luxe d'observations, de réflexes et de sentiments.

« De ce poème violent, confié à l'orchestre au grand complet, particulièrement riche en percussions, s'échappent des cris de douleur, des appels au secours, tout ce que la misère peut inspirer à des races qui veulent survivre et que la terre avare ne nourrit point ; le paysage, ses climats et ses périls sont eux-mêmes évoqués : drames meurtriers de la savane, pièges de la jungle, feulement des bêtes fauves, orages tropicaux. Dans ce décor réaliste, prodigieusement brossé, se devine, à l'horizon, tel un nouvel « Hymne à la joie », l'aurore d'une libération qu'on voudrait ne pas croire chimérique ou trop lointaine. Les visionnaires généreux - tel était Tomasi – ont parfois raison sur les économistes. Toujours est-il que sa dernière œuvre a soulevé l'enthousiasme de la foule qui occupait jusqu'au dernier fauteuil de l'auditorium 104 à l'ORTF. Les jeunes étaient électrisés par l'orchestration fracassante, les anciens émus par l'humanité du propos, les uns et les autres sensibles à la direction magistrale de

Pierre Dervaux dans ses meilleurs jours, comme à l'élan de l'Orchestre philharmonique serré autour de son chef. »

- Guérinel, Lucien, « Théâtre du Merlan. Hommage à Henri Tomasi », *Le Méridional*, Marseille, 12 mai 1988

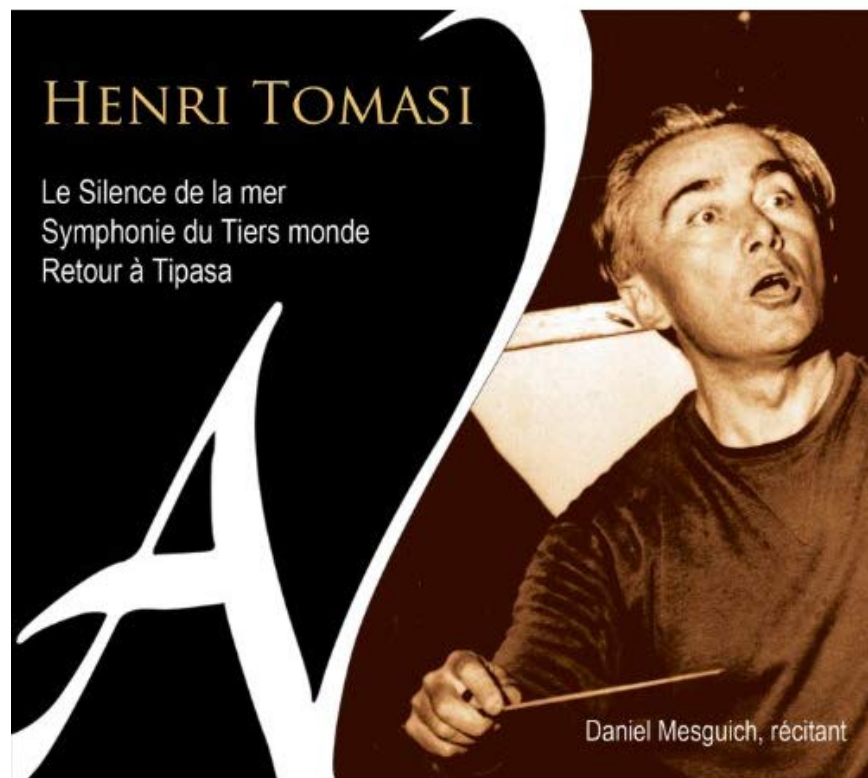
« Et lorsqu'enfin on parle de Henri Tomasi, compositeur marseillais du XX<sup>e</sup> siècle, l'émotion ne peut que s'intensifier. Car enfin, les *Fanfares liturgiques* pour ensemble de cuivres et percussion, la bouleversante *Symphonie du Tiers-Monde* (chef-d'œuvre d'orchestration moderne) et *L'Eloge de la Folie*, découverte absolue d'une œuvre suprême sur tous les plans, - ne me feront pas aller par quatre chemins : le rang auquel est relégué ce créateur (on pourrait même dire l'absence de rang !) est un scandale.

« Le fait que *L'Eloge de la Folie* n'ait pas encore fait l'objet d'un enregistrement de haute condition est un autre scandale. La distraction a des limites.

« David Robertson, à la tête du Philharmonique, a prouvé une nouvelle fois, et juste après sa *Turangalila*, sa grande maîtrise des événements, un talent et une vision remarquables. »

Source : [www.henri-tomasi.fr](http://www.henri-tomasi.fr)

### 3) Couverture de disques des symphonies de Tomasi et Pécou





[Article à paraître en 2015 in *Henri Tomasi. Du lyrisme méditerranéen à la conscience révoltée*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence.]