

Enchantements et merveilles
aux sources de mon œuvre

Jean-Louis Florentz

2007

Symétrie

30 rue Jean-Baptiste Say
69001 Lyon, France
contact@symetrie.com
www.symetrie.com

ISBN 978-2-914373-40-1

dépôt légal : mai 2008
© Symétrie, 2008

en collaboration avec

l'Association Jean-Louis Florentz

74 rue de l'Est
92100 Boulogne, France
www.jeanlouisflorentz.org

et la **SEPR**

46 rue professeur Rochaix
69003 Lyon, France
www.sepr.edu

Crédits

photographies : © Jean-Louis Florentz
conception : Symétrie et Pierre David
réalisation : Symétrie et Yoann Verchère, Cédric Morel, Julien Prost
impression : SEPR (Lyon) et Noëlle Grunert, François Prat, Julien Auguste, Geoffrey Garnier
façonnage : MC Marin (Bron)

Remerciements

Anne Florentz, Renée Mayot, Jacques Tranchant, Marcel Bardou, Richard Paoli

Préface

Le contact avec les documents laissés par Jean-Louis Florentz ayant servi à l'édition d'*Enchantements et merveilles, aux sources de mon œuvre* impressionne d'emblée celui qui a eu la chance de les avoir en mains : ce sont des cahiers et des classeurs de diapositives – auxquels s'ajoutent des extraits d'interviews que Florentz a accordés à la radio. Les manuscrits se présentent avec tout un système de codes personnels, clairement explicités, que l'on retrouve également inscrits sur le cadre des diapositives. Ces documents sont d'une lisibilité parfaite, fait rare pour des manuscrits. On peut y voir, sans doute, l'habitude de la notation musicale, véritable ascèse pour le compositeur qui, à la longue, devient aussi calligraphe. Mais ici, pas une rature, pas une erreur entre majuscules et minuscules, entre chiffres romains et chiffres arabes, pas un oubli de l'année d'édition... La méticulosité typographique et la constante recherche de précision laissent sentir quelque chose du travail des premiers naturalistes !

Certes, cette documentation a été utilisée par Jean-Louis Florentz pour en sélectionner des illustrations quand il préparait ses cours d'ethnomusicologie au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon et, à ce titre, on retrouve la rigueur d'un système de classement, nécessaire à tout chercheur. Mais allons plus loin. Il apparaît nettement que ce n'est pas le seul souci d'efficacité professionnelle qui a conduit Jean-Louis Florentz à concevoir un tel système taxinomique. Sa formation d'ornithologue et de façon plus générale, sa passion pour

les sciences de la Nature, ainsi que ses recherches en ethnomusicologie, l'ont rendu familier de cette première étape de toute connaissance qu'est l'art de la classification. Alors, pourquoi donner la clef de ses codes ? La crainte de les oublier ? Peut-être, mais cette explication paraît trop sommaire. Très certainement, cette volonté de laisser pénétrer ses codes et son rangement prouve la volonté de leur auteur d'avoir des lecteurs posthumes².

Revenons aux documents. Que nous racontent-ils ? Tout d'abord, ils établissent des faits, rapportent des expériences, notent des observations, consignent des lectures, renvoient à des études. Établir des faits puis prendre la décision de n'en retenir que tel ou tel aspect comme critère pour les subsumer, les rattacher à telle ou telle catégorie est le pain quotidien du chercheur, tous domaines de la recherche confondus. En cela Florentz respecte une méthodologie bien établie. Outre la rareté de cette compétence chez les artistes, l'originalité de son travail réside dans la nature des faits qu'il sélectionne, des critères qu'il retient, des catégories qu'il définit et surtout des relations qu'il établit entre eux.

Ce qui est original n'est ni la volonté de précision, qui caractérise ces documents, ni la volonté d'utiliser des codes pour en identifier chaque élément. Tout scientifique rédigeant un article se doit d'avoir la même rigueur.

2. Voir par exemple la page 2 du registre bleu intitulé *Historique des œuvres du catalogue* reproduite ci-contre. Elle liste l'ensemble des « outils de travail pour chercheurs » et donne les clés du classement des photographies.

Ce qui est original c'est de réaliser un tel travail à propos du matériau qui a nourri l'imaginaire d'une œuvre – la sienne – d'une nature fondamentalement différente, puisqu'il s'agit de celle d'un compositeur. Ce faisant, Jean-Louis Florentz nous laisse comme une œuvre à l'intérieur de son œuvre. La première est-elle seulement la matrice de la seconde ? Sans doute, puisque Florentz le dit aux lecteurs de ses manuscrits, le confirme à l'occasion de ses interviews. C'est le premier niveau d'intérêt que l'on découvre à la lecture des textes qui accompagnent les photos. Il s'agit bien de rapprochements faits par Florentz lui-même, expressément notés, vérifiés dans des tableaux de concordance, à la façon des exégètes. Mais la méthodologie employée, les concordances mises en place, chronologiques, géographiques, ethnologiques, textuelles, finissent par engendrer un soupçon : ne serions-nous pas en présence d'un matériau scientifiquement établi par quelqu'un qui attend une herméneutique de son œuvre qui, elle, est œuvre d'art ? Et nous voilà, précisément, conduits à interpréter ces documents.

Risquons une hypothèse : et si Jean-Louis Florentz, lui qui a été chercheur et compositeur, avait voulu laisser à d'autres chercheurs – en anthropologie cognitive – la matière même d'une recherche au second degré, celle des relations mystérieuses que l'esprit humain entretient avec lui-même quand il élabore une œuvre d'art ?

En effet, les documents trouvés dans les archives de Florentz tissent des relations entre des mondes traités ordinairement de façon indépendante, selon les habitudes culturelles occidentales marquées de plus en plus par la spécialisation disciplinaire, ici manifestement bousculées. On y retrouve le monde de l'ornithologie et de l'entomologie, le monde de l'anthropologie culturelle et de l'ethnologie, le monde de la géographie physique, le monde du numineux, c'est-à-dire des religions et des

mythes, le monde de la linguistique et des littératures populaires, avec les contes et légendes, mais aussi les corpus littéraires les plus conventionnels. Tous ces mondes sont convoqués, tour à tour, pour être mis en relation avec une œuvre musicale, pour donner le sens général d'un opus. Florentz désigne du beau nom d'« idée *maîtresse* » – c'est à dire la *vision* qui domine, mais aussi la *vision* dont on est amoureux – le regroupement des critères qui vont le guider pour ces mises en relation. Il précise les « idées périphériques » éventuellement, c'est-à-dire les critères retenus pour certaines parties de l'œuvre concernée. Il liste précisément « les sources d'origine animale » où les oiseaux, les insectes et les reptiles, éventuellement d'autres animaux, sont évoqués, tantôt dans leur fonction totémique, tantôt pour des raisons proprement musicales. Cette faune, mentionnée pour chaque opus, est listée avec la dénomination zoologique latine précise. Les numéros des mesures de l'œuvre concernée sont notés, avec l'instrumentation choisie. Cela est impressionnant de foisonnement et de précision.

Mais l'étonnement vient surtout des continuités et des contiguïtés que Jean-Louis Florentz établit entre des ordres de connaissance rarement mis en relation : des connaissances relevant de l'esprit de géométrie pascalien sont rattachées à des catégories relevant de l'esprit de finesse ; les sauts épistémologiques sont permanents ; plus, ils deviennent la clef d'un univers poétique personnel. On pourrait parler d'arbitraire. Il serait déjà légitime, car le compositeur n'a pas de comptes à rendre sur l'origine de son œuvre. Mais on sent bien que l'on n'est pas en présence d'un jeu arbitraire, qu'il y a là l'expression de toute une pensée, dont un travail d'analyse pourrait mettre en évidence les règles de fonctionnement. En cela, cette documentation se propose donc bien comme objet de connaissance, comme

matière à questionner : ne voit-on pas là à l'œuvre ce que l'on appelle l'inspiration chez le compositeur de musique, question peu étudiée, peut-être parce que rarement illustrée par une documentation de cette qualité ? Ne découvre-t-on pas là la matière d'œuvre, le matériau d'origine, objet de la transmutation poétique, déjà mise en perspective par le compositeur lui-même, pour permettre d'appréhender l'essence de cette transmutation ?

Notons tout de suite que Florentz parle d'*idée maîtresse* et d'*idées périphériques*, c'est-à-dire qu'il situe son inspiration dans l'ordre de ce que l'on *voit* mentalement (*leiden* grec). Il aurait pu choisir, lui le musicien, une autre expression. Il préfère le mot *idée*. C'est donc bien l'image mentale, cette production de l'esprit, qui s'impose comme le point d'origine du discours. Comment se compose-t-elle, se recompose-t-elle ? Au départ, d'une trace mnésique, fruit d'une perception, mais immédiatement enrichie de l'affect qui caractérise son apparition et de toutes les mises en relation avec les autres traces mnésiques, elles-mêmes enrichies des affects spécifiques aux situations qui les ont vus apparaître. Très vite, c'est d'un réseau de traces dont il s'agit, et non d'un élément isolé. Une image mentale, *a fortiori* une idée, est donc toujours un objet de connaissance infiniment complexe. La construction de ce réseau emprunte à la richesse des affects qui spécifient la sensibilité d'une personne, mais aussi à tous les champs culturels qu'elle a défrichés. Dans le cas de Jean-Louis Florentz, cette complexité atteint un niveau tel qu'il serait prétentieux de vouloir en rendre compte. Or voilà que Florentz laisse une documentation qui prend par la main l'enquêteur, lui donne des clefs de compréhension – certes à décrypter –, le guide vers l'interprétation, c'est-à-dire vers la découverte d'un sens, de même qu'il guidera l'interprète vers un rendu musical, avec les consignes d'interprétation

de l'œuvre musicale, notées sur les partitions... Alors, on pressent que l'opération est jouable. *Enchantements et merveilles, aux sources de mon œuvre* pourrait bien être la première étape de cette enquête.

L'aspect cognitif développé pour lui-même est évidemment secondaire par rapport à la conscience de Jean-Louis Florentz de réunir le matériau de son œuvre avec une méthodologie mise au service de son inspiration, elle-même née de ses voyages indispensables et minutieusement préparés.

Merci donc, à tous ceux qui ont travaillé à la présentation d'une partie des sources de l'œuvre de Florentz. Souhaitons que la diffusion de cet ouvrage incite des chercheurs à s'intéresser à cette piste et qu'elle fasse progresser nos connaissances sur les mécanismes qui font d'un homme un compositeur. Avec ce qu'il restera de mystérieux, au terme de l'enquête, et que les anciens appelaient déjà *le génie*, cette participation à un ordre supérieur que Florentz a tant de fois décrit et photographié, chez ses amis d'Afrique, ce « berceau de l'humanité ».

Pierre DAVID

1980

Magnificat op. 3

pour ténor, chœur mixte et orchestre

Partition Leduc AL 28848

Disque Erato 2292-45432-2 (1988)



La Visitation, c'est la rencontre après une longue séparation. Sous nos latitudes, on n'a pas la moindre idée de ce que c'est, mais en Afrique du Nord et bien plus bas, en Afrique centrale – ailleurs aussi dans d'autres pays –, cela donne lieu à des rituels, parfois à de véritables musiques, de véritables polyphonies, parfois à des chants en duo, etc. Il se trouve que dans certains cas, ces chants de rencontre après une longue séparation, chez les humains, ont, jusqu'à certains détails de structure communs, beaucoup de ressemblances avec les duos et autres polyphonies animales des régions intertropicales.

« Portraits en concert »,
France Musique, 2 décembre 1987

Lever du jour sur le mont Kenya
29 avril 1981, Naro Moro, Kenya

QUI MONTERA SUR LA
MONTAGNE DE YAHVÉ ET QUI
SE TIENDRA DANS SON LIEU SAINT ?
L'HOMME AUX MAINS INNOCENTES,
AU CŒUR PUR, QUI N'A POINT L'ÂME
ENCLINE AUX VANITÉS, NI NE
JURE POUR TROMPER.

Psaume 24, 3-4

Hoggar, 17 juillet 1975 vers 8 h du matin,
Assekrem, Algérie

1985

Laudes Kidân Za-Nageh op. 5

pour orgue

Partition Leduc AL 29213

Disques Erato 2292-45432-2 (1988) et Koch Schwann 3-6407-2 H1 (1995)

1. « Dis-moi ton nom... »
(*Ngrânni samaka*) : un appel à la prière.
2. « Prière pour délier les charmes »
(*Mâftehê seray*) : une incantation.
3. « Harpe de Marie »
(*Arganona Mâryâm*) : une danse sacrée.
4. « Chant des fleurs »
(*Mâhlêta segê*) : une méditation.
5. « Pleurs de la Vierge »
(*Lâhâ Mâryâm*) : un cantique.
6. « Rempart de la Croix »
(*Hasura Masqal*) : une procession.
7. « ... Seigneur des Lumières »
(*Agzi abahêr zabarhânât*) : une hymne.





| | | | |
|---|---|---|---|
| | 1 | 2 | 3 |
| 4 | 5 | | |

1. Camélias, fin mars 1981, Rome, Italie
2. *Nepenthes madagascariensis*, Forêt W. F., 23 août 2000, Dauphin, Madagascar
3. *Nepenthes* sp., 8 juillet 1999, La Queue-lès-Yvelines, France
4. Hibiscus, 23 août 2000, Fort Dauphin, Madagascar
5. Flamboyant en fleur, 26 juillet 1979, Dogoudoutchi, Niger

De « l'office de Marie » éthiopien Kidàn za-Nageh, je n'ai gardé que la forme générale : une succession de courtes prières que l'on trouve dans les livres de dévotion privée. Les titres des sept pièces des Laudes sont ceux des prières correspondantes, dont les textes sont souvent portés en amulettes par les Abyssins. L'amulette est contenue dans un étui de forme rectangulaire ou cylindrique. Elle a la forme d'un petit rouleau de parchemin, orné d'enluminures et de dessins magiques. Les prières ont en effet la propriété de protéger du Mal, mais aussi de certaines maladies...

Notes de composition



Kilimanjaro, 23 mai 1981, Kibo Amboseli, Kenya

Et là devant eux, tout ce qu'il pouvait voir,
vaste comme le monde, immense, haut
et incroyablement blanc sous le soleil,
c'était le sommet carré du Kilimandjaro.
Et alors il comprit que c'était là qu'il allait.

Ernest Hemingway, *Les Neiges du Kilimandjaro*, Paris : Gallimard, 1960

1998

L'Anneau de Salomon op. 14

pour orchestre

Partition Leduc AL 29174
Disque Forlane 16832 (2002)



Les escaliers des mines, avril 1990, Timna, Israël

LA CONSTRUCTION DU TEMPLE SE FIT EN PIERRES DE CARRIÈRE ; ON N'ENTENDIT NI MARTEAUX, NI PICS, NI AUCUN OUTIL DE FER DANS LE TEMPLE PENDANT SA CONSTRUCTION.

LE ROI SALOMON LEVA DES HOMMES DE CORVÉE DANS TOUT ISRAËL ; IL Y EUT TRENTE MILLE HOMMES DE CORVÉE.

IL LES ENVOYA AU LIBAN, DIX MILLE PAR MOIS À TOUR DE RÔLE : ILS ÉTAIENT UN MOIS AU LIBAN ET DEUX MOIS À LA MAISON ; ADORAM ÉTAIT LE CHEF DE LA CORVÉE.

SALOMON EUT AUSSI SOIXANTE-DIX MILLE PORTEURS, ET QUATRE- VINGT MILLE CARRIERS DANS LA MONTAGNE,

SANS COMPTER LES OFFICIERS DES PRÉFETS QUI DIRIGEAIENT SES TRAVAUX ; CEUX-CI ÉTAIENT TROIS MILLE TROIS CENTS ET COMMANDAIENT AU PEUPLE EMPLOYÉ AUX TRAVAUX.

LE ROI ORDONNA D'EXTRAIRE DE GRANDS BLOCS DE PIERRE DE CHOIX, POUR ÉTABLIR LES FONDATIONS DU TEMPLE, DES PIERRES DE TAILLE.

LES OUVRIERS DE SALOMON ET CEUX DE HIRAM ET LES GIBLITES TAILLÈRENT ET MIRENT EN PLACE LE BOIS ET LA PIERRE POUR LA CONSTRUCTION DU TEMPLE.

Premier Livre des Rois 6, 7 et 5, 27-32



Marae Arahurahu, août 1987, Polynésie (TOM)

Ils voyagèrent sur la sixième mer assez longtemps pour éprouver un grand plaisir à arriver à une île couverte d'une très belle végétation, où ils purent prendre quelque repos sur le rivage. Ils se levèrent ensuite et se mirent à se promener dans l'île. Mais quelle ne fut pas leur épouvante de voir que les arbres portaient en guise de fruits des têtes humaines suspendues par les cheveux ! Ces fruits à tête humaine n'avaient

pas tous la même expression : les uns souriaient, les autres pleuraient ou riaient, tandis que ceux qui étaient tombés des arbres se roulaient dans la poussière et finissaient par se transformer en globes de feu qui éclairaient la forêt et faisaient pâlir la lumière du soleil.

« Histoire de Beloukia », *Le Livre des mille nuits et une nuit*, trad. J. C. Mardrus, Bruxelles : La Boétie, 1947, vol. III, p. 225