Michel Bourcier

Jean-Louis Florentz et l'orgue
Essai analytique et exégétique

volume 1 : L'univers florentzien

Cet ouvrage est publié avec le soutien
de l'Institut de France (académie des Beaux-Arts),
de la SACEM,
de la Fondation Salabert
et de l'association Orgue en Pays de la Loire

2018

SYMÉTRIE ISBN 978-2-36485-039-2

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

ISBN 978-2-36485-039-2
dépôt légal : septembre 2018
© Symétrie, 2018

Crédits
illustration de couverture : Jean-Louis Florentz à sa table de travail
© cliché Claude Abeille – collection Michel Bourcier
conception et réalisation : Symétrie
impression et façonnage : Standartų spaustuvė, Vilnius, Lituanie www.standart.lt, info@standart.lt

Prélude

L'oiseau s'est posé quelque part dans l'espace
regarde comme il congédie la proue des hauteurs !

Lorand Gaspar, *Sol absolu*

Fig-Tree Camp, dans le Mâasaï-Mara, sud-ouest du Kenya, 29 mars 1986, alors que le soleil s'élève déjà de l'horizon. Perdu dans ses pensées, savourant la chaleur matinale, Jean-Louis Florentz attend près du lodge le 4 × 4 de son guide. Simplement armé d'un matériel d'enregistrement, d'un appareil photo reflex et d'un carnet de notes, il s'apprête à partir, comme il le fait régulièrement lors de ses voyages d'études, pour un périple à travers la savane africaine, à la recherche d'un oiseau, d'un insecte ou autre batracien. L'orage de la veille a laissé place à un ciel dégagé présageant une journée ensoleillée, fertile en rencontres animalières.

Soudain, perché sur l'arbre le plus proche, un couple d'oiseaux entame un extraordinaire duo. La proximité immédiate des chanteurs rend leur mélopée inattendue d'autant plus saisissante. L'ornithologue reconnaît immédiatement le chant strident, le comportement et la parure caractéristiques du Cossyphe d'Heuglin (*Cossypha heuglini*) : plumage ventral rouge-ocre, ailes à la couleur foncée, tête noire traversée d'un liseré blanc. Les roucoulades de ce magnifique oiseau lui sont familières pour en avoir souvent étudié les enregistrements. Jean-Louis Florentz avait même eu l'occasion de le photographier dès 1981 dans la région de Naro-Moro, près du Mont Kenya. Saisi, le compositeur écoute attentivement cette stance qui semble l'interpeller, comme si les oiseaux tentaient de lui livrer un message. Braquant ses micros sur les volatiles, il déclenche son magnétophone pour immortaliser ce moment féerique. Ces oiseaux « pratiquent des duos parmi les plus sophistiqués du monde animal[1] ». « Le mâle commence à chanter, ***ppp***, à la limite de l'audible, en inclinant lentement sa queue pendante, sous son ventre. Presque aussitôt, la femelle frémit en faisant vibrer ses ailes entrouvertes, et en dressant sa queue à la verticale ; ses trilles glissés et descendants sont émis simultanément, en contrepoint du chant du mâle[2]. » L'audition de cet oiseau pourrait passer pour banale car l'animal niche près des habitations. Il chante ordinairement le matin, quoique habituellement plus tôt,

1. Jean-Louis Florentz, « Incidences de la bio-acoustique dans la composition musicale », *Journal de psychologie*, nº 1-2 (janvier-juin 1983), p. 85.
2. Jean-Louis Florentz, commentaire d'un dessin d'un couple de Cossyphes d'Heuglin effectué au crayon de couleur (IMEC de Caen : fonds Jean-Louis Florentz).

Tibhirine[47], en Algérie, surgissant du désert et demandant, sans préavis, l'hospitalité, dans une quête personnelle autant que par une fuite de l'Occident. Les *Laudes* devaient initialement s'ouvrir par un prologue en forme de carillon, symbole du rebelle sonnant la cloche du monastère…

L'Afrique seule est capable d'adoucir cette rébellion. La décennie 1970 va être celle des voyages. Le Maghreb, tout d'abord, puis les déserts du Sahara et du Ténéré, le Hoggar, l'Afrique occidentale, enfin, sont visités. Époque initiatique où l'imprégnation des cultures et traditions nord-africaines se réalise en immersion totale. Les nécessaires retours réguliers à Paris n'entravent aucunement l'appel de l'ailleurs : l'imaginaire du compositeur reste orienté vers l'Afrique. Le voyage se perpétue par le rêve. C'est aussi l'époque des premières fascinations pour l'aéronautique et plus spécialement pour les sons des moteurs d'avion qui, pour le grand bonheur du compositeur, étaient plus « bruyants » qu'aujourd'hui… Bien évidemment, le choix du voyage permanent se fait au détriment d'une pratique régulière de l'orgue. Une œuvre destinée à cet instrument, importante dans son parcours, jalonne pourtant ces années d'introspection : *Sahra* (août 1973). Pour la première fois, Jean-Louis Florentz produit une œuvre véritablement personnelle, teintée des couleurs du désert, habitée de contrepoints virtuoses sonnant comme autant de mélopées orientales ou de chants d'oiseaux. L'œuvre semble prendre le relais de la *Messe de la Pentecôte* et du *Livre d'orgue* d'Olivier Messiaen, alors que celui-ci s'était déjà orienté dans une voie nouvelle avec les *Méditations sur le mystère de la Sainte-Trinité*. Jean-Louis Florentz, qui part pour la quatrième fois en Algérie au moment de leur parution[48], n'en avait vraisemblablement pas encore connaissance. *Sahra* est la dernière œuvre destinée à l'orgue avant une grande pause de dix années. Le voyageur s'éloigne de l'instrument à tuyaux, même s'il le retrouve métaphoriquement dans les reliefs tourmentés du Hoggar, au sud du Sahara, où les « pitons basaltiques et phonolitiques, dressés vers le ciel comme des doigts de géants » lui font penser à « d'immenses buffets d'orgue[49] ». Son ambition créatrice le dirige maintenant vers la musique instrumentale. L'orgue entre pour lui comme en hibernation : il est une pratique des pays du Nord ! Mais, si ses préoccupations sont momentanément autres, l'instrument favori n'en sera pas oublié pour autant.

Alors qu'il a abandonné toute pratique régulière de l'orgue, se contentant d'improviser occasionnellement (ce qui lui donnera matière à des œuvres futures, comme le *Chant des fleurs*, pièce centrale des *Laudes*), c'est en auditeur que Jean-Louis Florentz va maintenant le fréquenter. S'étant fixé, si l'on peut dire, à partir de 1971 à Paris, il vit de cours d'éducation musicale au collège Sainte-Croix de Neuilly ainsi qu'à l'institution de Mongré à Villefranche-sur-Saône. Il profite de la riche vie organistique de la capitale lorsqu'il ne parcourt pas les déserts africains ou les campagnes françaises. Une nouvelle passion naît

47. Ou Tibherine, ou Tibéhirine. Jean-Louis Florentz écrit « Tibharine ». Les moines avaient même momentanément hébergé ses parents.
48. Les *Méditations* paraissent en avril 1973 aux éditions Alphonse Leduc.
49. Préface de *La Croix du Sud*, p. vii.

Interpréter Jean-Louis Florentz

Le bon effet de la Musique dépend
presque autant des Joueurs, que des Compositeurs.

Jean-Joachim Quantz, *Essai d'une méthode pour apprendre*
à jouer de la flûte traversière

La position de Jean-Louis Florentz en ce qui concerne l'interprétation de ses œuvres était paradoxale ou, pour le moins, double.

En premier lieu, il était attaché à l'idée de tradition d'interprétation, voire d'école. Son initiation à l'orgue a eu lieu dans le respect des maîtres, fussent-ils de traditions différentes, de l'école française du XXe siècle. C'est aussi en raison de l'influence des musiques de tradition orale, dont la transmission n'est possible que dans le respect et l'imitation du savoir du maître, que Jean-Louis Florentz considère hautement la tradition. Il n'hésite pas à parler d'« interprétation de référence » pour désigner tel ou tel enregistrement faisant autorité. Respectueux de l'aspect rigoureux de la tradition d'interprétation héritée d'Alexandre Guilmant, de Charles-Marie Widor et de Marcel Dupré, Jean-Louis Florentz est néanmoins plus sensible au toucher recherché d'un Charles Tournemire, à la fougue pleine de panache que nécessitent les œuvres de Jehan Alain, aux interprétations poétiques d'un André Marchal. Notre compositeur-organiste nourrit, par ailleurs, une profonde admiration pour l'art de l'interprétation et de la composition de Jean-Jacques Grunenwald. À ceci il faut ajouter les déferlantes improvisées de Pierre Cochereau qui influençaient ses propres improvisations de jeunesse. L'orgue de Jean-Louis Florentz est donc un orgue de rigueur et de folie mélangées. À propos de *Debout sur le soleil*, il écrit : « Je pense que pour jouer ça il faut avoir une rigueur rythmique implacable et en même temps être aussi fou que possible[1]. » Cette remarque est valable pour toutes ses œuvres, qu'elles soient destinées à l'orgue ou à l'orchestre. L'une des caractéristiques du langage florentzien est de porter le discours, grâce à la litanie et à la danse, vers la transe. Dans ce but, l'interprète aura pour souci premier de créer cette accumulation progressive de la tension. Celle-ci doit être bien dosée, et ne peut procéder d'un enflammement trop rapide de la rythmique ni d'une élasticité trop grande de l'agogique.

1. Jean-Louis Florentz, carte postale à Michel Bourcier, 4 février 1991.

La cire et l'or

Car si l'intelligence ne mérite pas la couronne suprême,
c'est elle seule qui est capable de la décerner. Et si elle n'a dans la hiérarchie
des vertus que la seconde place, il n'y a qu'elle qui soit capable
de proclamer que l'instinct doit occuper la première.

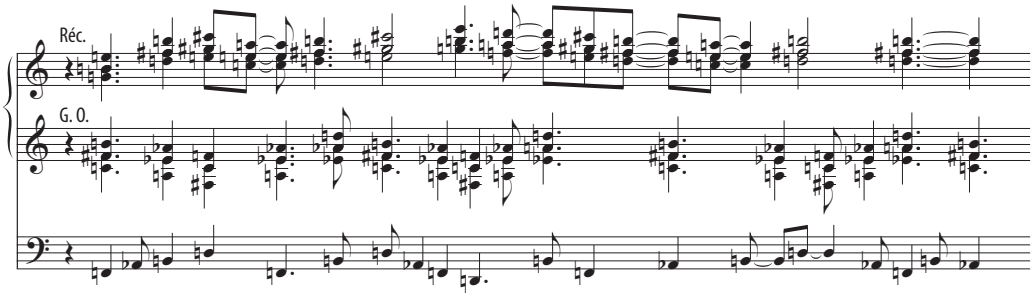
Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*

Le souci qui taraude Jean-Louis Florentz depuis ses premiers essais de composition musicale jusqu'à la maturité se caractérise par l'envie impérieuse de faire correspondre une esthétique et une technique à un « chant intérieur » résidant, immuable, dans son intimité. Les esthétiques néoclassique ou avant-gardiste, qu'il fait tour à tour siennes dans ses années de jeunesse, sont vite ressenties comme inaptes à porter ce chant. Ni entièrement intuitif ni seulement formaliste, Jean-Louis Florentz n'a de cesse de chercher à canaliser son intuition par le travail formel. Une fois les expériences de jeunesse passées, il fait preuve, dès le milieu des années 1970, d'une capacité à développer une technique d'écriture d'une grande cohérence et d'une originalité qui font déjà de lui un véritable compositeur. Les premières œuvres qu'il accepta de livrer au public (*Madbaru* en 1974, *Ti-ndé* en 1977, *Ténéré-Incantation sur un verset coranique* en 1979) sont, quoi qu'il en ait pensé ultérieurement, d'un intérêt certain. Même si le qualificatif d'« œuvres de jeunesse » les décrit parfaitement, on peut y découvrir d'admirables passages, être saisi par l'univers fascinant dans lequel elles entraînent l'auditeur, admirer la plastique et le mystère de *Ténéré*. Or, Jean-Louis Florentz prend vite conscience que le style et le mode d'écriture (sériel, notamment) qui les animent sont davantage redevables à l'esthétique dominante du moment que guidées par sa propre nécessité intérieure. Décidé à ignorer, contre vents et marées, le milieu de la musique contemporaine dans lequel il ne se retrouve pas, il poursuit la quête de sa voie personnelle en commençant par chercher en lui-même les motivations qui le poussent à écrire. Cette question est fondamentale. En effet, avant de travailler sur le *comment* (comment développer une technique, un style ?), il ne peut faire l'économie du *pourquoi* (pourquoi composer, et pour dire quoi ?). Il opère, en quelque sorte, une *tabula rasa* personnelle et tente de se défaire de toute influence occidentale encombrante non assumée. Contrairement à d'autres compositeurs, qui ont développé leur esthétique par l'élaboration toujours plus fine d'une technique d'écriture, celle-ci engendrant la poétique, Jean-Louis Florentz s'est rendu compte qu'il lui fallait d'abord considérer, puis prendre appui et développer son propre monde intérieur, fait de passions d'enfance, de voyages, de rêve et de merveilleux pour, presque parallèlement mais néanmoins secondairement,

Les *Structures sur Ave Maris Stella*, datées de « septembre 1968 – Saint-Chamond », sont un assemblage de petites sections travaillant chacune une texture spécifique. Le tout constitue une pièce assez brève (sept pages). L'œuvre présente les signes d'une évolution provoquée par une lecture assidue de la *Messe de la Pentecôte* d'Olivier Messiaen et la découverte des musiques du XXe siècle encouragée par le prêtre lyonnais Marcel Godard, à qui l'ouvrage est dédié. Le glissement vers l'avant-garde qui s'y opère provoque chez le jeune compositeur un visible tiraillement privant l'œuvre de la sincérité qui prévalait dans l'*Hymne à Dieu*. Ainsi, cette œuvre traitant du tendre sujet marial débute par un tonitruant tutti (la partition précise : « déchaîné » !) sur des accords privilégiant les septièmes majeures… Le titre lui-même fait apparaître un immense paradoxe : le mot « structures », qui fait référence aux deux recueils éponymes pour deux pianos de Pierre Boulez, évoque un monde à mille lieues de celui de l'« étoile de la mer, divine Mère de Dieu, toujours vierge, porte favorable du Ciel » qu'évoque le texte latin noté au frontispice de la partition. Il faut donc entendre le projet de l'ouvrage comme un simple travail sur le thème mélodique grégorien et non attendre une quelconque réflexion mariologique : Jean-Louis Florentz est, à l'époque, incapable de faire de l'œuvre musicale une métaphore aboutie des sujets dont elle s'inspire. L'expérience sera, à ce propos, particulièrement édifiante. La réflexion sur le rapport qu'entretiennent musique et sens va, dès lors, s'engager dans l'esprit du compositeur. Pour l'heure, Jean-Louis Florentz est fasciné par les sonorités que fournissent les registrations « en creux », c'est-à-dire présentant un intervalle important séparant le fondamental des harmoniques, telles qu'Olivier Messiaen les pratique dans la *Messe de la Pentecôte*. Travaillées en accords, ces registrations provoquent des complexes sonores plus que des harmonies. Jean-Louis Florentz les exploite jusqu'à la surcharge. La registration de la troisième séquence de l'œuvre, dont nous reproduisons ici la première phrase, multiplie les effets de diffraction du Plein-jeu de Grand-Orgue et des mutations de Récit grâce aux octaves graves et aiguës :

Récit : Principaux 8-4-2, Cymbale, Tierce, Nazard [sic] 2' ⅔, II/II en 4', II/II en 16' ;
Grand-Orgue : Bourdon 16, Plein jeu, I/I en 4' ;
Péd : Contrebasse 16, Grand-Orgue/Pédale

Extrêmement rapide



Exemple 44. Jean-Louis Florentz, *Structure sur Ave Maris Stella*, mesure 5.

Laudes *op.* 5, Kidân Za-Nageh, *7 pièces pour orgue*

« Les mouvements du corps sont visibles,
tandis que ceux de l'esprit sont invisibles et cachés. »
Pétrarque, *L'Ascension du mont Ventoux*

Au moment où il entreprend la composition des *Laudes*, Jean-Louis Florentz a mûrement réfléchi le projet esthétique, le contenu signifiant et la place de l'œuvre au cœur du cadre privilégié qui va lui servir d'écrin : *Le Livre du pacte de miséricorde* (triptyque qui s'intitulait initialement *Le Livre du cœur immaculé de Marie*). Le carnet issu de la main du compositeur intitulé *Historique des œuvres du catalogue* livre quelques-unes des intentions ayant présidé à l'élaboration de l'œuvre :

> Commande de l'association Ars Organorum, Plaisance-du-Gers. Également composée pour le concert statutaire 1985 de la Casa de Velázquez. Dédié à Daniel Birouste et Bertrand Lazerme.
>
> *Idée maîtresse* : L'hospitalité des Églises orientales persécutées, spécialement l'Église éthiopienne sous le régime communiste de Mengistu Haïle Maryam [sic], qui a cherché à éradiquer le christianisme en Éthiopie.
>
> Partie centrale d'un triptyque marial ayant commencé par le *Magnificat-Antiphone pour la Visitation* op. 3, et devant s'achever par *Asún* (anciennement *Requiem de la Vierge*) op. 7, déjà en commande de Radio-France, à l'époque de la composition des *Laudes*.
>
> *Idées périphériques* : Cette œuvre est le signe de mon retour à l'orgue, après 10 ans d'« oubli ». Recherches sur l'utilisation et le rôle des jeux de mutation, divers phénomènes vibratoires. Nombreuses explorations des timbres de l'orgue (visite de nombreux instruments en France et en Espagne).
>
> *Ouvrages consultés* : Divers livres d'art éthiopien, en particulier publications sur les églises monolithiques de Lalibela[1]. Début d'études approfondies de la langue éthiopienne elle-même, de divers textes magico-religieux (chrétiens).
>
> *Source d'origine animale* : 1 oiseau. « L'oiseau des *Laudes* » : Étourneau à ventre jaune, *Cosmopsarus regius* Reichenow. Dans la 5e pièce : *Pleurs de la Vierge*, mesures 12-19, ritournelle harmonique à la main droite.

Comme pour toutes les œuvres tissant un lien étroit avec l'Éthiopie, la partition s'ouvre, à côté des dédicaces, par la formule trinitaire du signe de croix. Elle est notée dans la langue liturgique éthiopienne, le ge'ez :

በስመ ፡ አብ ፡ ወወልድ ፡ ወመንፈስ ፡ ቅዱስ ፡ ፤ አምላክ ፡[2]

(« *Au nom du Père, du Fils, et du Saint-Esprit, un seul Dieu* »)

1. Ou Lālibēlā. Orthographié parfois « Lâlibalâ » par Jean-Louis Florentz. Il s'agit de l'ensemble des onze églises rupestres construites au XIIIe siècle par le roi du même nom. Le principal ouvrage consulté par Jean-Louis Florentz est Georg Gerster, *L'Art éthiopien : églises rupestres*, traduit de l'allemand par Élisabeth de Solms, préface de Hailé Selassié, Saint-Léger-Vauban : Zodiaque, 1974.
2. « *Basmâ : 'Ab : Wawald : Wamanfas : Qeddus : Ahadu Amlâke* : »

facile à opérer. Ce calcul n'est utilisé qu'une seule fois dans l'œuvre (incantation centrale de *Dis-moi ton Nom…*).

Certains noms de Dieu utilisent, à côté des caractères ge'ez, des caractères amhariques historiquement plus récents, ce que souligne Déborah Lifchitz : « Cette prière [« La langue de Jacob »] semble avoir subi une forte influence amharique. Certains mots sont amhariques ou dérivent de mots amhariques, et les noms magiques contiennent des lettres amhariques, comme par exemple le *š* dans *šarahya*. » Précisons que le ge'ez a vu son syllabaire s'enrichir, aux alentours du XVIIIe siècle, de l'apport de nouveaux caractères dits amhariques reconnaissables par le « chapeau » qui les couronne. Dans le tableau suivant, les lettres amhariques sont mentionnées entre crochets :

nº	écriture ge'ez	transcription	cumul morse	cumul ordres
I	ኢሀሚዷል	'i/ha/mî/da/l(e)	28	14
II	ፊአሊ	fî/ʿa/lî	17	7
III	ያዘልማኒ	yâ/za/l(e)/mâ/nî	37	18
IV	አለሁ	'a/la/hû	19	4
V (am)	[ጅ]ማኤል	[ǧe]/mâ/ʿê/l(e)	26	21
VI (am)	[ሸ]ልቅሔ	[ša]/le/qe/hê	29	18
VII	ቢሉፕዒ	bî/lû/pe/ʿî	25	14
VIII (am)	አ[ኻ]ያ	'a/[Khe]/yâ	23	11
IX (am)	[ሸ]ራ[ኻ]ያ	[ša]/râ/[Khe]/yâ	37	15
X (am)	አል[ሸ]ዳይ	'a/l(e)/[ša]/dâ/y(e)	34	18
XI	ጸባኦት	ṣa/bâ/ʿô/t(e)	23	18
XII	አዶናይ	'a/dô/nâ/y(e)	27	18
XIII	ወ ዖ	wa[55] 'ô		7

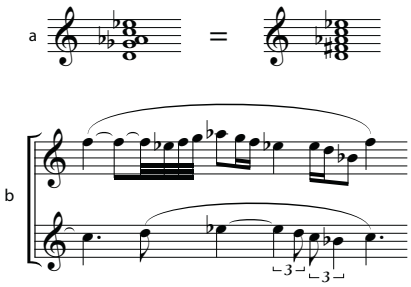
Tableau 1. Transcription chiffrée des noms de Dieu.

L'inscription des noms de Dieu dans la texture entraîne inévitablement une certaine qualité de répétition. En effet, les valeurs issues du calcul du cumul morse deviennent toujours des durées. Dans ce but, elles sont recalculées proportionnellement à la plage de temps qui les accueille et qui est toujours déterminée au préalable. Chaque nom détermine alors une durée qui lui est propre ; cette durée est « remplie » par un motif suffisamment ductile pour s'y insérer. Celui-ci se répète alors, de manière toujours variée, douze fois successivement. La distinction entre caractères anciens et caractères amhariques est utilisée par Jean-Louis Florentz à des fins structurelles pour introduire de la variété. Le degré de variation du motif sera fonction de la présence ou non de caractères amhariques. On peut ainsi déceler, dans la suite des noms de Dieu, trois ensembles de noms : a) noms I à IV (sans lettres amhariques) ; b) noms V à X (avec lettres amhariques, sauf le XII) ; c) noms XI et XII, auxquels s'ajoute parfois le XIIIe (sans lettres amhariques). À l'échelle de la pièce ou du paragraphe, cette partition en trois groupes se traduit toujours par l'établissement

55. Ce caractère ne fait pas partie du 13e nom : c'est la conjonction *et*.

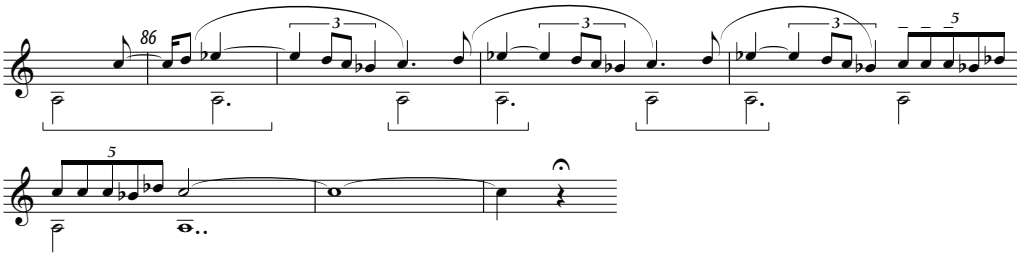
sur un jeu d'anche enrichi de la Septième 1' 1/7. Ces deux faits établissent la correspondance, dans la forme concentrique, avec le récitatif des mesures 29 à 35 où sonorité d'anche et tierce mineure étaient les deux éléments primordiaux. On remarque que le récitatif était suivi d'une mesure de prolongation (mesure 36) ; symétriquement, la troisième berceuse du Burundi est précédé d'une préparation (mesures 86 et 87).

L'orientation tonale est fortement marquée, une nouvelle fois, par la note *ré*. L'accompagnement se base sur l'unique accord (voir exemple 107 a) qui est un accord de neuvième mineure de dominante avec quinte altérée sur fondamentale *ré*. À la mesure 89 il s'enrichit d'un *si* (avec échange ténor/basse), la fameuse « dominante de sixte », créant ainsi de savoureuses fausses relations (*fa*♯/*sol*♭ et *si* de l'accompagnement contre *fa* et *si*♭ du chant). Le contrechant de main gauche prolonge et orne le *do* de la mesure 85 en imitant la berceuse à la quarte inférieure (voir exemple 107 b) :



Exemple 107. Harmonie (a) et chant/contrechant (b) constitutifs de la Coda.

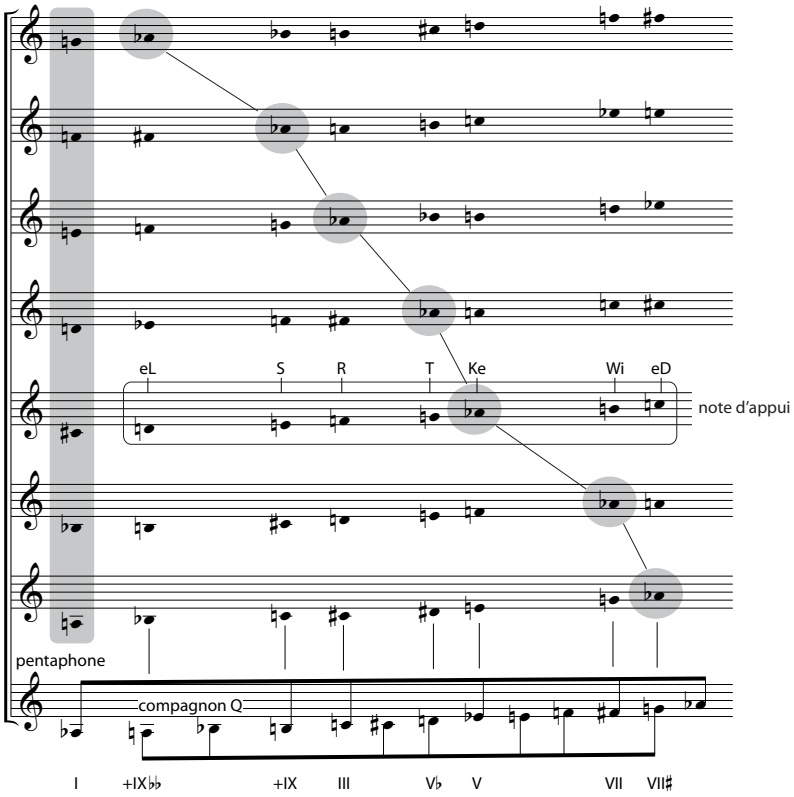
Le profil de la mélodie est ainsi imité en quasi ostinato par l'accompagnement. Rythmiquement, le contrechant installe une pulsation alternativement à la blanche et à la blanche pointée, rappelant subtilement, comme en ralenti, la pulsation légèrement irrégulière du Plein-jeu précédent mais aussi le rythme morse de la lettre « a », dans des proportions amollies. La pulsation se fixe ensuite à la blanche (quintolets des mesures 89 et 90) avant de s'immobiliser sur l'accord tenu final. Les trois dernières pulsations sont un rappel du rythme de trois longues, qui est celui du codage morse de la lettre « o ». Discrètement, le « Je suis l'Alpha et l'Oméga » (Ap 1, 8) s'inscrit dans la texture. Globalement, ce paragraphe est chargé d'atténuer, par ralentissement, l'énergie rythmique de la pièce avant l'ultime rappel de son début :



Exemple 108. Contrechant de la première partie de la Coda, mesures 86-92, main gauche, ligne supérieure. Les notes inférieures signalent ici les appuis mélodiques.

trois autres deux ; un seul revient trois fois, le ℏ (Ke). Jean-Louis Florentz utilisera cette propriété dans la suite de son raisonnement.

Jean-Louis Florentz choisit d'adopter une structure modale similaire à celle des refrains : le compagnon Q du 1er mode augmenté est transposé sur les degrés chromatiques qui lui permettent de contenir à chaque fois la tonique *la*♭. Même s'il a élaboré son thème par des moyens déductifs légèrement différents, il suffit de reprendre le tableau de transposition qui avait présidé à la structuration des accords des refrains pour rendre compte avec précision de la construction modale des 12 motifs des noms de Dieu :

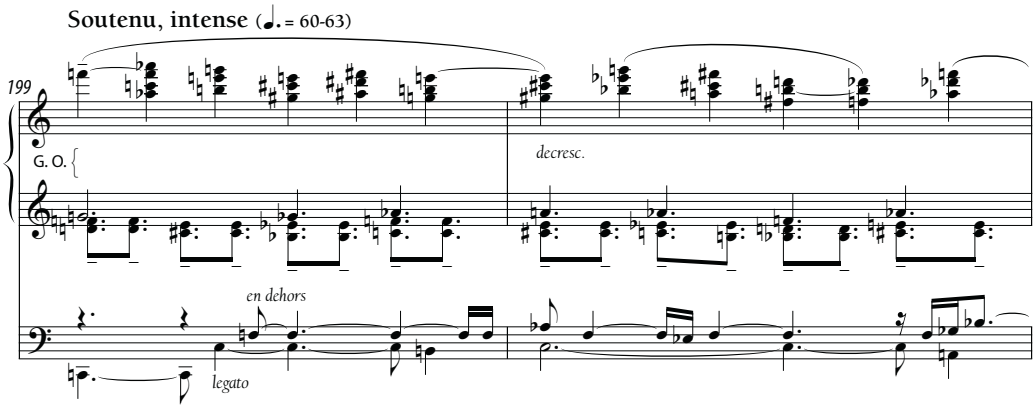


Exemple 178. Tableau de transposition des échelles modales de la Coda.

Dans ce tableau, les colonnes où sont notées les transpositions du compagnon engendrent les mélismes. Étant donné qu'il y a sept colonnes[171] pour douze mélismes, certaines vont être sollicitées plusieurs fois. Reste à choisir la ligne privilégiée qui donnera les hauteurs des derniers caractères de chaque nom. L'élue est celle où la place du *la*♭, tonique de l'ouvrage, va correspondre au caractère *Ke*, qui revient le plus grand nombre de fois (trois fois), de manière à privilégier cette note. Le caractère *Ke* étant en cinquième position dans la liste des « derniers caractères des noms », la ligne choisie est celle où le *la*♭ est aussi en cinquième position. Grâce à leur ultime

171. Rappelons que la colonne grisée n'est notée qu'à titre indicatif.

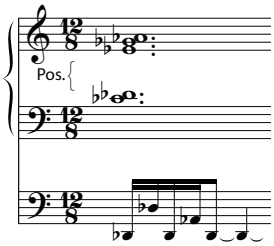
l'ouvrage. Il était le tropisme du compositeur : il est maintenant indissociable du 4e oiseau qui résume à lui seul le nom divin. La présence du 2e thème générateur (pied droit, « en dehors ») offre une ossature mélodique à ce délire harmonique et semble clamer une intense prière. Il est ici nécessaire de rappeler la phrase que Jean-Louis Florentz avait attribuée à ce thème : « Dieu qui aime l'homme et l'homme qui aime Dieu ». Sa présence, en pleine transe, éclaircit le sens de ce passage : la Rencontre a lieu, intime, réelle, entre Dieu et le derviche. C'est la définition de l'extase. Le but suprême du samâ' est atteint : « l'union avec Dieu, [...] l'union la plus dépouillée et la plus parfaite[130]. »



Exemple 306. *La Croix du Sud*, point focal de l'œuvre, mesures 199-200.

7e épisode (mesures 205-212)

Le septième et dernier épisode de la troisième partie est chargé de calmer les tensions extrêmes qui viennent d'avoir lieu, mais aussi d'introduire un nouvel état psychologique. Le derviche n'est plus le même après l'extase. Ce nouvel état est provoqué par la présence, calme et immuable, de l'accord pentatonique tenu au Positif sur l'Unda maris :



Exemple 307. *La Croix du Sud*, accord pentatonique.

Cet accord prend pour tonique le *ré*♭ = *do*♯ symbolisant la foi au Christ ; sa note supérieure est le *la*♭ = *sol*♯, symbole de Dieu dans la vision chrétienne. Sa couleur de quarte suspendue (*ré*♭-*sol*♭) lui confère un sens d'inachèvement : en évitant ainsi tout effet de conclusion, le discours musical semble nous indiquer que l'essentiel est encore à venir : l'Épilogue. Des images furtives parcourent

130. Voir la préface de la partition.

Catalogue officiel des œuvres de Jean-Louis Florentz[1]

Le Livre du pacte de Miséricorde (op. 3, 5 et 7)

op. 3 : *Magnificat-Antiphone pour la Visitation* pour ténor, chœur mixte et orchestre (1979-1980).

op. 5 : *Laudes* (*Kidân za-nageh*), 7 pièces pour orgue (1983-1985).

op. 7 : *Asún*, conte symphonique pour soprano, ténor, baryton, chœur mixte, chœur d'enfants et orchestre[2] (1986-1988).

op. 6 : *Chant de Nyandarua*, pour quatre violoncelles (1984-1985).

Le Livre des enchantements (op. 8 et 9)

op. 8 : *Debout sur le Soleil*, chant de résurrection pour orgue (1989-1991).

op. 9 : *Asmarâ*, melt'ân pour chœur mixte *a capella* (1991).

op. 10 : *Le Songe de Lluc Alcari*, concerto pour violoncelle et orchestre (1992-1994).

op. 11 : *Second chant de Nyandarua* pour 8 ou 12 violoncelles (1994).

op. 12 : *L'Ange du Tamaris*, pour violoncelle solo (1995).

op. 13 : *Les Jardins d'Amènta*, conte symphonique pour grand orchestre (1995-1997).

op. 14 : *L'Anneau de Salomon*, danse symphonique pour grand orchestre avec chœurs *ad libitum* (1997-1998).

op. 15 : *La Croix du Sud*, poème symphonique pour grand orgue (1999-2000).

op. 16 : *L'Enfant des îles*, poème symphonique pour grand orchestre (2000-2001).

op. 17 : *L'Enfant noir*, conte symphonique pour grand orgue en 14 tableaux (inachevé) :

op. 17,1 : *Prélude* (2001-2002).

op. 18 : *Qṣar Ghilâne, le Palais des Djinns*, poème symphonique pour orchestre (2003).

---

1. Les opus 1, 2 et 4 on été retirés du catalogue par le compositeur. Pour lui, ils n'ont d'autre existence que documentaire.
2. Ancien titre : *Requiem de la Vierge*.