

LES FONDEMENTS DU LANGAGE MUSICAL
DE JEAN-LOUIS FLORENTZ

par

Michel BOURCIER

Séance du mercredi 6 mai 2015

Dans son discours de réception de Jean-Louis Florentz, ici même, le 23 octobre 1996, Marcel Landowski soulignait :

Dans votre parcours, le souci de l'indépendance est frappant. [...] Indépendant, animé d'une foi profonde, créateur exigeant vis-à-vis de vous-même, vous avez su créer un monde musical original, un monde transculturel qui puise dans la modernité sans négliger une tradition française que vous situez dans l'espace de temps créatif marqué par Paul Dukas, d'une part, et Maurice Duruflé-Henri Dutilleux, d'autre part.

Les propos qui vont suivre vont tenter de décrire quelques caractéristiques du langage musical de Jean-Louis Florentz en gardant à l'esprit les notions évoquées par Marcel Landowski : le transculturel, la tradition musicale française et, pourquoi pas, la modernité.

Bien qu'ayant toujours été rebelle devant la rigidité des catégories et des étiquettes, Jean-Louis Florentz déclarait, sans ambages, que sa technique d'écriture était *modale*. Plus précisément, on peut mieux la définir comme étant un travail sur l'émergence du pentatonisme dans la résonance naturelle. Jean-Louis Florentz a souvent insisté sur l'empirisme de sa lente élaboration. Il l'a bâtie à l'écoute du monde et non par la seule exploitation, sur le papier, de figures musicales abstraites, aussi entendues soient-elles. Très tôt, Jean-Louis Florentz s'est ouvert au monde. Son école fut davantage la rencontre avec la nature et les cultures différentes de la nôtre que les conservatoires, même s'il resta attaché à un enseignement rigoureux de la musique et à la dimension universitaire du savoir. C'est au contact de la nature que sa capacité d'écoute a pu se former avant les classiques études musicales de piano, d'orgue ou d'harmonie. Par la suite, lors de ses voyages africains des années 1970, la découverte des musiques ethniques et l'étude scientifique des chants animaliers (oiseaux, insectes) lui ont permis de développer une oreille intérieure aussi habile que subtile. Dès lors, capable d'entendre le chant du monde, Jean-Louis Florentz ne pouvait y rester imperméable. Il tenta d'en capter des bribes dans le but d'édifier un langage dont l'objectif est de concilier les traditions culturelles lointaines avec l'héritage des maîtres occidentaux qui ont bercé son adolescence. Les conséquences esthétiques sont inévitables : la voie choisie prend délibérément le risque de se heurter aux tendances contemporaines de l'art occidental.

Les origines du langage florentzien

À l'origine du langage florentzien réside un conflit qui s'avère être des plus fertiles. L'élément premier à avoir excité la sensibilité musicale du jeune musicien fut l'harmonie. Certes, Jean-Louis Florentz fut très tôt sensible à la dimension mélodique de la musique, comme l'atteste l'attention qu'il porta aux chants d'oiseaux ou au chant grégorien, mais c'est avant tout l'harmonie, et non pas le rythme ou la mélodie, qui provoqua chez lui les premières émotions fondatrices (*L'Apparition de l'Église éternelle* pour orgue d'Olivier Messiaen, première œuvre à l'avoir, adolescent, interpellé, n'est-elle pas une pièce essentiellement harmonique ?). C'est l'intérêt pour l'harmonie qui l'a incité à improviser à l'orgue, puis à devenir compositeur. Or, comme on le sait, Jean-Louis Florentz s'intéressera au plus haut point aux musiques du monde dans lesquelles les dimensions mélodique et rythmique l'emportent sur la dimension verticale, cette dernière pouvant être sans objet. Ce paradoxe fonde le style florentzien. L'imaginaire du compositeur se nourrit d'une confrontation provoquée entre d'une part les traditions monodiques extra-européennes et d'autre part la tradition harmonique occidentale.

Plus globalement, la technique de composition de Jean-Louis Florentz tente d'unifier des phénomènes musicaux que rien, *a priori*, ne relie : la résonance naturelle, la multitude des musiques ethniques, le chant rituel en général, l'acoustique animale, les sons aéronautiques, et bien sûr ses propres premières influences musicales : Claude Debussy, Jehan Alain, Charles Tournemire, Maurice Duruflé, Olivier Messiaen. Le voyage, la rencontre, le contact entre les peuples, la réconciliation envisagée au sens chrétien, la tolérance, en résumé tout ce qui rapproche culturellement ou spirituellement est au cœur de sa philosophie personnelle, ce qui entraîne inévitablement des conséquences dans son langage musical. L'activité créative de Jean-Louis Florentz privilégie la subjectivité : l'univers personnel du compositeur, fait de science et de rêve, de merveilleux et de spiritualité, se cristallise dans l'œuvre. La poétique engendre la technique, non l'inverse. La formulation technique ne peut donc être énoncée par le compositeur qu'après la naissance de l'œuvre : la plume note des sons, d'abord souvent intuitivement, pour ensuite les structurer fortement ; l'œuvre est ensuite éprouvée par un fort questionnement, voire des réécritures successives ; le raisonnement ne théorise le tout, le cas échéant, qu'en fin de parcours.

Ce n'est qu'au bout de longues années de recherches, voire d'errements, d'idylles tantôt avec le néoclassicisme, tantôt avec l'avant-garde, que les premiers principes d'un langage musical personnel s'imposent à son esprit. Des couleurs harmoniques précises et identifiables naissent dans son imaginaire au cours de l'année 1975, notamment à l'occasion d'un voyage féérique dans le Hoggar, au sud de l'Algérie, dans ces montagnes proches de Tamanrasset autrefois arpentées par Charles de Foucauld. Citons le compositeur :

Je ne sais plus très bien d'ailleurs si ces harmonies préexistaient dans mon esprit lors de mon voyage dans le Hoggar ou si ce voyage les a suscitées, mais qu'importe. Mes recherches ultérieures m'ont montré qu'il s'agit souvent d'accords assez simples, réductibles à des renversements inhabituels d'accords dissonants, et générateurs de « modes » ayant des fonctions précises dans la construction

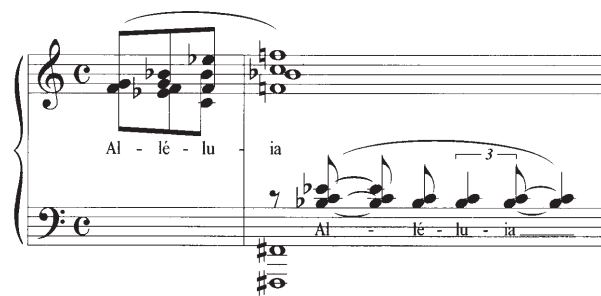


Accord de 9^e
augmentée

de l'œuvre¹. Ainsi, par exemple, l'accord [ci-contre] n'est théoriquement pas autre chose que le quatrième renversement de l'accord Sol-Si-Ré-Fa#-La#, de 9^e augmentée du cinquième degré (en Do). Dans sa disposition fondamentale, cet accord est déjà totalement inextricable du fait des relations contradictoires entre Fa# et La#. Si, d'une part, la 9^e augmentée est à la basse, ainsi que la 7^e majeure, et si, d'autre part, ce renversement est considéré comme un accord de sixte sur la basse de Si_b, enharmonique de La# (notes fondamentales² donc : Si_b-Ré-Sol), le Fa# supplémentaire crée une impression d'accord de 5^e augmentée et le Si_b une autre impression, d'accord majeur-mineur. Ainsi, selon la concentration de la conscience sur la basse en tant que La# ou en tant que Si_b, les fonctions de l'accord changent. Cette harmonie provoque dans l'esprit une sorte de rayonnement, de multiplicité fonctionnelle avec cette supériorité sur le cluster chromatique ou l'agrégat sériel, qui est de conserver une couleur « tonale » dans un sens extrêmement élargi : les fonctions tonales sont éliminées mais il subsiste une prégnance suffisamment troublée pour entraîner cet accord dans des directions d'autant plus variées que celui-ci contient une fonction de quinte augmentée, modulante par excellence³.

Il est indéniable que le phénomène de « rayonnement, de multiplicité fonctionnelle » dont parle le compositeur est proche de l'« effet vitrail » cher à Olivier Messiaen. Mais, autant que la couleur harmonique et la tension des intervalles qui composent l'accord, c'est paradoxalement l'effet contrapuntique d'attente de résolution de chacune des composantes de l'accord qui procure à celui-ci densité et tension. Toujours enclin à prendre des comparaisons dans le domaine scientifique, Jean-Louis Florentz nomme ce phénomène « radiation harmonique », par analogie avec la fission nucléaire, soulignant ainsi la puissance de la tension musicale en jeu. La tension musicale, surtout celle produite par les phénomènes harmoniques, est le moteur du langage florentzien. Certes, il s'agit là d'un principe universel ; c'est la qualité de cette tension et les moyens de la générer qui définiront le style. Chez Florentz, l'instant musical est toujours tendu, à des degrés divers. Cette tension permanente est une métaphore de l'attitude du compositeur devant le monde dont il ressent avec une acuité particulièrement aiguë les beautés et les drames, alors que l'idée de transcendance demeure, fortement ancrée, au cœur de sa pensée.

Avant de tenter une description des principes d'organisation modale florentziens, étudions deux exemples harmoniques caractéristiques. Prenons l'accord responsable de toute la section terminale du *Magnificat – Antiphone pour la Visitation* op. 3,



Magnificat op. 3, accord du chiffre 27

1. Il s'agit de *Ti'ndé* op. 1.

2. Le terme est impropre : J.-L. Florentz veut sans doute dire « prégnantes ».

3. Jean-Louis Florentz, *Sahra, XI voyages d'études en Afrique du Nord et au Sahara (de 1971 à 1978)*, inédit, p. 143 et 146.

au chiffre 27 de la partition. On observera de nouveau, dans cet exemple, le goût du compositeur pour les renversements exceptionnels, notamment le quatrième renversement des accords de cinq sons, lorsque la neuvième est placée à la basse. Le tétraphone *si_b-do-mi_b-fa*, matrice de toute l'œuvre, ici chanté par le chœur, est assimilable à un accord de septième de dominante avec quarte suspendue (le *si_b*). À la basse, un *fa_#* obstiné sonnait aux contrebasses engendre une savoureuse fausse relation avec la note fondamentale située au soprano. Il s'agit, en réalité, de l'enharmonie du *sol_b*, neuvième mineure de l'accord. Nous sommes en présence d'un accord de résonance de *fa*, tonique de l'œuvre. Isolé de son anacrouse, cet accord pourrait être entendu comme un accord de résonance sur *fa_#* (avec quinte diminuée et septième majeure) ; la réitération liturgique de l'*alléluia* ramène sans cesse l'oreille dans la perspective d'une tonique de *fa_b* : exemple d'une ambiguïté créant tension et renouvellement permanent de l'écoute.

Un autre exemple particulièrement frappant de « radiation harmonique » est l'immense accord, précédé de sa puissante anacrouse, qui ouvre le conte symphonique pour orchestre *Les Jardins d'Amènta* op. 13. Nous sommes ici en présence d'un accord de douze sons disposé, sur quatre registres, en quatre accords de trois sons : une solide base de *do* mineur aux violoncelles et contrebasses, un accord augmenté aux altos divisés, un accord diminué aux seconds violons divisés et un accord parfait aux premiers violons divisés. Ces derniers sonnent (à l'octave de la notation) comme des mixtures d'orgue en fausse relation avec l'accord de basse ; la mélodie conductrice est la partie supérieure des seconds violons (doublée, dans la partition, par deux hautbois et une clarinette). L'accord est longuement tenu aux cordes, puis réitéré avec adjonction de tous les bois et cors. L'oreille a donc le temps d'explorer ses composantes et de questionner ses tensions internes sans pouvoir néanmoins faire aboutir complètement cette démarche. Ici réside l'invitation au merveilleux de la

Les Jardins d'Amènta op. 13, accord initial

musique de Florentz : entraîner l'auditeur vers le rêve par le charme, entre autres, de l'opulence harmonique. Il est à noter que Jean-Louis Florentz utilise par ailleurs des complexes de sons non réductibles à une analyse tonale ou modale lorsqu'il orchestre des sons de réacteurs d'avions.

L'hospitalité des mémoires

En 1994, c'est-à-dire au milieu de sa production, Jean-Louis Florentz rédige un essai destiné à faire le point sur l'aboutissement provisoire de ses recherches modales. Il s'agit de *L'Hospitalité des mémoires (Genèse de ma technique harmonique)*. Ce précieux document inédit de cent dix pages est le pendant du célèbre essai *Technique de mon langage musical* de son maître Olivier Messiaen, bien qu'il ne soit destiné à aucune publication. Alors que l'ouvrage expose essentiellement des données techniques, son titre révèle les intentions fondamentales du compositeur : développer un langage musical capable d'accueillir des traditions musicales extérieures à l'occident dans le plus grand respect des cultures visitées. La gageure de cette hospitalité consiste à trouver un terrain commun entre les musiques occidentales et orientales, au sens large : ce médium sera le pentaphone.

Les processus décrits dans *L'Hospitalité des mémoires* sont précieux pour nous aider à comprendre les bases du langage florentzien. Mais, comme pour tout créateur du XX^e siècle, chaque œuvre déploie une technique qui lui est propre, qui la caractérise et dont l'œuvre suivante s'éloignera peut-être. C'est bien ce que veut signifier Jean-Louis Florentz en sous-titrant son essai *Genèse de ma technique harmonique*. Il ne peut que décrire les fondements de ses principes d'écriture et en montrer la validité dans quelques exemples glanés dans ses œuvres. *L'Hospitalité des mémoires*, qui n'est pas un traité de composition, décrit la grammaire mais non la syntaxe du langage du compositeur, sans jamais aborder le domaine du style.

Tout système modal basé sur une échelle octaviante présuppose l'existence d'une hauteur de référence dont l'effet de polarisation oriente l'espace entier des hauteurs. Tour à tour nommée finale ou tonique selon que le système est modal ou tonal, elle est la clef de voûte d'une dialectique de la tension et de la détente fondée sur la hiérarchie qui s'instaure entre les différents degrés de l'échelle des hauteurs. Jean-Louis Florentz utilise le terme de « tonique » pour désigner la note-hauteur de référence générant ses échelles modales. Parfois, cette tonique se fait clairement entendre, voire impose fortement son attraction par une réitération obstinée (comme la tonique *sol_♯* de *Debout sur le soleil* op. 8, omniprésente du début à la fin de l'œuvre) ; parfois, elle semble absente et exerce moins sa polarité qu'elle n'organise souterrainement le discours. À propos d'*Asmarâ* op. 9 pour chœur mixte *a capella*, le compositeur déclare que « la tonique est rarement exprimée pour elle-même, mais elle existe constamment comme un “traceur”, un “bourdon fictif” sur la résonance duquel se développe la matière musicale⁴ ».

4. J.-L. Florentz, « Incidence des traditions musicales éthiopiennes dans *Asmarâ* », dans *Intemporel*, n° 26, 1998, p. 14.

COMMUNICATIONS 2015-2016

Spectre harmonique de Do₄

Accords générateurs	Poids harmonique	Modes pentatoniques correspondants
	Accord de 9e Majeure de Dominante 25	1er Mode
	Accord de 9e mineure de Dominante 33	2e Mode
	Accord de 9e Majeure 33	3e Mode
	Accord de 9e sur 7e mineure 39	4e Mode
	Accord de 9e augm. sur 7e Majeure 43	5e Mode
	Accord de 9e maj. sur 5e augm. 43	6e Mode
	Accord de 9e sur parfait mineur 47	7e Mode
	Accord de 9e Mineure (9e sur Médiane) 47	8e Mode
	Accord de 9e Maj. sans sensible (9e sur diminué) 47	9e Mode
	Accord de 9e augm. sur 5e augm. 53	10e Mode
	Accord de 9e min. sans sensible 55	11e Mode
	Accord de 9e sur 7e diminuée 75	12e Mode

Les douze modes pentatoniques primaires

L'originalité de la pensée modale de Jean-Louis Florentz réside dans le fait de considérer à égalité l'accord de neuvième et le pentaphone. L'accord de neuvième est éminemment occidental ; le pentaphone, lui, est l'échelle musicale la plus répandue sur la planète. Jean-Louis Florentz explore ensuite leur interaction dans le cadre de l'ordre qu'impose la résonance naturelle. Comme le montre la « révélation » vécue par le compositeur dans le Hoggar évoquée plus haut, Jean-Louis Florentz considère la verticalité (l'harmonie et la résonance naturelle) avant même la dimension horizontale (la mélodie). En réalité, il tente d'unifier dans une organisation commune les dimensions verticale et horizontale de l'espace des hauteurs.

Le tableau ci-contre, extrait de *L'Hospitalité des mémoires*, montre l'origine des pentaphones florentziens. Tout d'abord, un recensement de toutes les espèces d'accords de neuvième est effectué par l'altération successive de chacun de leurs degrés (colonne de gauche : « Accords générateurs »). Chaque degré est surmonté de son numéro d'ordre dans la série harmonique prenant pour note fondamentale le do_0 (indiquée comme étant le son I) citée au-dessus du tableau. Jean-Louis Florentz additionne alors le « poids harmonique » de chacune des cinq notes de l'accord (colonne centrale : « Poids harmonique »). Il lui suffit ensuite de classer les accords du plus faible poids au plus fort pour attribuer le numéro de chacun des douze modes primaires. En quelque sorte, l'ensemble des accords de neuvième est filtré par la résonance naturelle. Bien évidemment, c'est l'accord de neuvième majeure de dominante qui ouvre la marche, puisque ses composantes sont les harmoniques impairs les plus proches du fondamental, pour un « poids harmonique » le plus faible. Ensuite, les accords de neuvième sont circonscrits dans l'octave pour prendre l'aspect mélodique du pentaphone (colonne de droite : « Modes pentatoniques correspondants »).

Le chiffrage des différents degrés des échelles confirme l'enracinement classique de la pensée harmonique de Jean-Louis Florentz. Il prend néanmoins soin, de manière à garder la trace de l'accord de neuvième, de chiffrer les cinq degrés de son pentaphone non pas : I, II, III, IV et V (ordre mélodique), mais : I, IX, III, V, VII (ordre harmonique). Les douze modes primaires sont loin d'épuiser la totalité des pentaphones possibles inscrits dans l'octave, dont le nombre théorique est de deux cent cinquante-six. Attaché à la tradition harmonique tonale occidentale, Jean-Louis Florentz choisit de s'en tenir à ceux qui sont issus des accords de neuvième (les douze modes primaires précités) auxquels il ajoute un ensemble de nouveaux modes, au nombre de dix-neuf, dits « modes dérivés », qui sont l'altération des premiers. Le système exclut donc, par nature, les modes possédant une quarte par rapport à la tonique, cet intervalle dépendant d'un harmonique beaucoup trop lointain du fondamental⁵.

Dans le but d'obtenir ses « modes dérivés », les degrés IX, V et VII vont pouvoir être altérés. Le principe de l'altération artificielle d'un degré est, selon le compositeur, parfaitement légitime, car elle est confirmée par l'observation qu'il a pu faire, sur le terrain, des musiques ethniques. Le tableau de la page suivante expose les trente et un modes pentatoniques florentziens. Cet ensemble modal ne constitue pas un système indifférencié s'offrant comme un réservoir d'échelles toutes

5. Jean-Louis Florentz utilisera néanmoins plus tard ce type de modes, signe qu'il ne s'enferme dans aucun dogmatisme.

1 ^{er} Mode		6 ^e Mode	
1 ^{er} Mode "diminué"		6 ^e Mode "altéré"	
1 ^{er} Mode "sur-diminué"		6 ^e Mode "diminué"	
2 ^e Mode		6 ^e Mode "sur-diminué"	
2 ^e Mode "sur-altéré"		7 ^e Mode	
2 ^e Mode "diminué"		7 ^e Mode "altéré"	
2 ^e Mode "sur-diminué"		7 ^e Mode "altéré" et "sur-diminué"	
2 ^e Mode "sur-altéré" avec 5 ^e diminué		8 ^e Mode	
3 ^e Mode		8 ^e Mode "sur-diminué"	
3 ^e Mode "altéré"		9 ^e Mode	
4 ^e Mode		9 ^e Mode "sur-diminué"	
4 ^e Mode "diminué"		9 ^e Mode "sur-diminué" avec 4 ^{re} diminuée	
4 ^e Mode "sur-diminué"		10 ^e Mode	
5 ^e Mode		11 ^e Mode	
5 ^e Mode "sur-diminué"		11 ^e Mode "sur-diminué"	
		12 ^e Mode	

Les trente et un modes pentatoniques florentziens

équivalentes. Chaque mode est entendu, « vécu » par le compositeur en fonction de ses propriétés intrinsèques (son organisation intervallique) combinées avec ses qualités extrinsèques (sa relation avec les musiques ethniques) ; plus qu'une couleur, il est un ethos.

La mélodie présentée ci-dessous est caractéristique de l'importation dans l'œuvre musicale d'un thème exogène aux caractéristiques pentatoniques très affirmées. Ce thème, intitulé « Soleil de résurrection », est la restitution d'un chant pascal orthodoxe éthiopien chanté en procession le samedi saint. Jean-Louis Florentz, qui a pris soin de le noter au propre dans le cadre de ses recherches personnelles sur la liturgie éthiopienne, a pu l'entendre sur la terrasse du monastère éthiopien Dar-es-Sultan de Jérusalem lors de la veillée pascale du 13 avril 1990. Le compositeur l'exploite dans *Debout sur le soleil* op. 8 pour orgue, entre les mesures 242 et 270. Nous n'entrerons pas ici dans les détails de la symbolique que sa présence dégage dans l'œuvre d'orgue. Jean-Louis Florentz le soutient par un accompagnement harmonique utilisant, au début, exclusivement les mêmes hauteurs. Dans la nomenclature florentzienne, il s'agit d'un 2^e mode sur-diminué. En tant que 2^e mode, son origine est l'accord de neuvième mineure de dominante sur *la*_b ; « sur-diminué » indique que le degré VII a été abaissé de deux demi-tons par rapport à l'harmonique de septième *sol*_b. Or, analyser un thème oriental selon une méthode occidentale (la dénomination « 2^e mode sur-diminué ») pourrait être considéré comme un assujettissement à l'ethnocentrisme occidental que dénonce, précisément, le compositeur. Bien au contraire, Jean-Louis Florentz, se situant à l'opposé d'une quelconque attitude prédatrice, porte ici l'hospitalité à son plus haut niveau : le thème exogène est intégré à l'œuvre sans aucun hiatus esthétique. Le compositeur a pris soin de lui édifier un environnement (son accompagnement) permettant de l'accueillir avec la plus grande prévenance. On songe à Bartók intégrant dans son style les mélodies populaires hongroises ; les références de Jean-Louis Florentz sont plus volontiers ici le *Requiem* de Maurice Duruflé et *L'Orgue mystique* de Charles Tournemire, deux incontestables réussites de l'intégration d'une tradition musicale extérieure (le chant grégorien) à l'œuvre musicale.

The image shows a musical score for a vocal line and an organ accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 8/8. The lyrics are in Amharic: "MA m La ma sé La ma de a na tsé e Ban sé e". The organ accompaniment is in a bass clef with a key signature of one flat and a time signature of 8/8. The organ part consists of a series of chords and single notes. To the right of the organ part, there is a diagram of the 2^e mode sur-diminué scale, showing the notes: I, bIX, III, V, bVII, I.

Chant éthiopien « Soleil de résurrection », notation du compositeur

Avant de poursuivre plus en avant l'exploration du système modal, il est nécessaire de mettre l'accent sur un phénomène auquel Jean-Louis Florentz accorde beaucoup d'importance : le passage d'un mode *hémitonique* (c'est-à-dire possédant des demi-tons) à un mode proche *anhémitonique* (sans demi-tons), ou l'inverse. Dans la nomenclature des trente et un modes florentziens, la plupart sont hémitoniques, et trois seulement anhémitoniques : les 1^{er} mode, 1^{er} mode diminué et 6^e mode diminué (gamme par tons). La différence de tension entre un mode hémitonique et un mode anhémitonique est essentielle. Les deux premiers modes florentziens sont les plus proches de la résonance naturelle ; dans leur anhémitonisme, ils sonnent de manière plus détendue que tous les autres. En extrapolant, on pourrait dire que les vingt-neuf modes autres que les modes 1 sont, par leurs altérations, la transformation artificielle des premiers. L'hémitonisme ainsi obtenu les fait sonner de manière plus tendue. Or Jean-Louis Florentz observe dans certaines musiques extra-européennes la faculté que présente la modalité de passer instantanément de l'hémitonique à l'anhémitonique : il en fait la remarque à propos de la musique liturgique éthiopienne orthodoxe et relève un tel phénomène dans les quarante et une invocations *eGzio maharanna Krestwos* (« Ô Seigneur, sois miséricordieux envers nous, (ô) Christ ! ») précédant la communion de la messe éthiopienne⁶. Le procédé pourrait être comparé, dans la musique tonale occidentale, au passage d'un ton mineur au ton homonyme majeur. Par extension, ce phénomène, qui est caractéristique dans la musique de Jean-Louis Florentz du *passage* d'un état à un autre, génère, par le truchement de la modalité, tension ou détente, poids ou plénitude, obscurité ou clarté. La notion de *passage* est d'une importance primordiale dans la pensée florentzienne : passage du sommeil à l'éveil dans *L'Anneau de Salomon* op. 14, passage de la mort à la vie dans *Debout sur le soleil* op. 8, passage de l'incroyance à la foi dans *Asùn* op. 7, etc.

Dans le déploiement de la technique modale florentzienne, l'idée de passage peut être considérée comme voisine de la dualité, particulièrement celle qui fait côtoyer dans un même ensemble modal deux modes. Tout d'abord, Jean-Louis Florentz va, au sein des multiples transpositions de ses modes, rechercher des affinités (notes communes) entre un mode et un autre mode renversé. Le compositeur nomme cette relation l'*appariement*. On ne s'étonnera pas de rencontrer ce terme provenant de la biologie animale ou moléculaire sous la plume d'un compositeur par ailleurs épris de science. L'appariement engendre la création de réseaux modaux et permet de procéder dans l'écriture à ce qui peut être comparé à la modulation dans le système tonal. Par ailleurs, Jean-Louis Florentz s'autorise la coagulation d'échelles, opération consistant simplement à additionner tous les degrés de deux échelles appariées. Le résultat obtenu forme des pentaphones enrichis, c'est-à-dire non pas des échelles hexa- ou heptatoniques mais de nouveaux pentaphones dont certains degrés deviennent mobiles. Néanmoins, quelle que soit l'échelle, même l'échelle chromatique, la fonction originelle des degrés pentatoniques (I, IX, III, V, VII) reste intacte.

La complexification chromatique du pentaphone atteint son apogée avec la technique du *compagnon*. Établissant une nouvelle analogie avec les sciences, Jean-Louis Florentz observe qu'en

6. Voir le livret du double CD *L'Église orthodoxe éthiopienne de Jérusalem. L'Assomption à Däbrä Gännät*, coll. Ocora/Radio France, Paris, janvier 1992, C560027-28, p. 27.

astronomie, une étoile peut être liée gravitationnellement à une autre étoile non nécessairement visible : le compagnon. Dans le système modal florentzien, le compagnon rassemble dans une échelle distincte l'ensemble des pyens⁷ d'un pentaphone basique. Ainsi, le pentaphone basique étant une échelle de cinq sons, le compagnon sera, lui, une échelle de sept sons, l'addition des deux aboutissant au total chromatique. Le compagnon est, en quelque sorte, le « négatif » du pentaphone. Sortant de l'ombre, il devient lui aussi une échelle à part entière, obtient son autonomie propre, peut être douze fois transposé, être soumis au renversement et être rapproché d'autres échelles heptatoniques par appariement.

Nouveaux chemins

Les quelques principes qui viennent d'être exposés reprennent, en les simplifiant, les premières démonstrations de *L'Hospitalité des mémoires*. Ils ne sont, bien entendu, qu'un mince aperçu de la technique modale florentzienne. Presque inutile pour la compréhension des œuvres antérieures à 1990, *L'Hospitalité* n'est pas un outil vraiment pertinent pour l'analyse des œuvres postérieures au concerto pour violoncelle *Le Songe de Lluc Alcari* op. 10. À travers cet essai, Jean-Louis Florentz ressent la nécessité d'explorer le plus loin possible le potentiel de son langage pour mieux en assurer la validité. Mais une autre raison agit peut-être souterrainement. Il est raisonnable d'affirmer que plus Jean-Louis Florentz pousse loin la recherche spéculative, qu'elle soit modale ou symbolique, plus l'œuvre sonne de manière tendue. Dans sa production, les œuvres les plus tendues se situent autour du début des années 1990. Or Jean-Louis Florentz fut particulièrement sensible à l'actualité internationale de cette période au cours de laquelle les tensions politiques changèrent de polarité. Les deux événements les plus marquants sont la chute du mur de Berlin en 1989 et le déclenchement de la guerre du Golfe en 1991, guerre dont les retombées, au-delà de la tragédie du 11 septembre 2001, sont particulièrement présentes aujourd'hui. Jean-Louis Florentz, avec la sensibilité et la clairvoyance qui étaient les siennes, avait été très éprouvé par le déclenchement de cette guerre. La tension intérieure qu'il vécut à ce moment-là se ressent particulièrement à l'écoute de *Debout sur le soleil* op. 8 pour orgue ou du concerto pour violoncelle *Le Songe de Lluc Alcari* op. 10.

Par la suite, on peut noter la concomitance d'un ton légèrement moins tendu des œuvres, celles-ci laissant une place plus large au merveilleux (*Les Jardins d'Amènta* et *L'Anneau de Salomon* pour orchestre, *La Croix du Sud* pour orgue) avec l'utilisation de modes différents de ceux décrits dans *L'Hospitalité*. Des modes arabes et mauritaniens vont peu à peu prendre une place importante dans son écriture aux côtés de modes plus traditionnels comme le mode dorien et même le mode harmonique. Le pentaphone n'en est pas oublié, mais Jean-Louis Florentz, élargissant le spectre de ses trente et un modes, utilise maintenant volontiers les déclinaisons du pentaphone universel

7. *Pyen* : terme d'origine chinoise désignant les notes faibles d'une échelle, telles les notes étrangères de la musique tonale (broderie, passage).

anhémitonique (« 1^{er} mode diminué », *do-ré-mi-sol-la*) dans ses cinq formes (*ré-mi-sol-la-do*, *mi-sol-la-do-ré*, etc.).

Il resterait maintenant, mais la place manque ici, à étudier la manière dont Jean-Louis Florentz met en œuvre le potentiel mélodico-harmonique de ses échelles modales qui ne prennent leur véritable ampleur que grâce à la discipline particulière du contrepoint. Jean-Louis Florentz, qui apprécie le lot de références historiques que draine cette discipline, ne craint pas d'utiliser ce terme. La notion de contrepoint sous-entend une écriture faisant appel à un nombre déterminé de voix et donc, idéalement, d'individus pour les faire sonner. Accompagné de son corollaire, la règle (d'écriture), le contrepoint devient une métaphore du « vivre ensemble » que génère une société organisée autour de ses habitudes, lois, codes ou obligations morales. Jean-Louis Florentz puise ses modèles contrapuntiques aussi bien dans les musiques ethniques que dans la tradition occidentale. Johann Sebastian Bach, dans ce domaine, fait office de figure tutélaire, mais le compositeur est aussi fasciné par des musiques aussi différentes que celles de la fin du Moyen Âge ou de Maurice Duruflé. Les formes de contrepoint pratiquées par Jean-Louis Florentz sont infiniment variées, depuis le contrepoint modal hérité de la tradition classique, la superposition orchestrale de larges couches polyphoniques, les micro-polyphonies se rapprochant des textures d'un György Ligeti, un contrepoint qui lui est particulier consistant à rendre élastiques dans le temps et l'espace les parallélismes dominants et autres mouvements directs. Enfin, de complexes et magistrales polyphonies animalières peuvent s'enchaîner sur tel ou tel développement symphonique narratif un récit que les oiseaux, devenus symboles, commentent et renouvellent par leurs interventions intempestives.



En établissant son système modal, Jean-Louis Florentz tente de concilier deux tendances opposées qui le guident durant sa vie de créateur. Tel un scientifique, une inquiétude tout intérieure l'incite à établir, à la suite d'actives recherches, des bases théoriques solides sur lesquelles établir un langage cohérent. Celui-ci sera susceptible de susciter en lui l'invention musicale tout en canalisant le foisonnement de l'imagination et lui permettra l'édification d'une œuvre imperméable aux effets de la mode. Quitte à surprendre l'auditeur sensible au mystère, à la sensualité et à l'émotion qui se dégagent de sa musique, spéculation et déduction résident bien au cœur de la démarche de Jean-Louis Florentz. Mais, de manière diamétralement opposée, le projet premier consiste à rassembler dans une même écoute l'auditeur le moins averti comme l'esthète. L'utilisation de pentaphones, de mélodies bien dessinées, d'harmonies complexes mais dont l'oreille peut toujours instinctivement analyser les composantes, de danses envoûtantes sont autant de moyens destinés à permettre à l'auditeur de suivre avec aisance le discours d'une musique qui, par ailleurs, recouvre les mondes insondables d'une complexe symbolique enfouie au cœur de l'œuvre. Et, en tentant de poser les bases d'un dialogue respectueux entre les civilisations par cette *hospitalité des mémoires*, Jean-Louis Florentz ne s'empare-t-il pas, à l'aube d'un XXI^e siècle incertain, d'une problématique des plus modernes ?