

## **Discours de M. Michaël Levinas à l'occasion de son installation**

### **à l'Académie des Beaux-Arts**

**le mercredi 15 juin 2011, au fauteuil de Jean-Louis Florentz**

Je voudrais vous remercier tout d'abord, en citant un de nos plus illustres penseurs et ethnologues Levi Strauss :

« Une des grandeurs de l'académie, c'est d'être une des institutions en France qui ait su conserver et préserver et même à certains moments de son histoire enrichir ou modifier un rituel. C'est quelque chose dont toute société a besoin pour subsister et pour se perpétuer. Et une des raisons du respect que j'éprouve pour l'académie et du plaisir et de la satisfaction que je peux éprouver à en faire partie, c'est de me dire que je suis un de ceux qui essaieront de conserver à la France un des rares rituels qui n'ont pas encore succombé à toutes les entreprises de démolitions qui se sont succédé au cours des siècles. »

Merci François Bernard Mâche pour votre accueil, merci cher confrères de me recevoir dans ce lieu si chargé de tant de traditions glorieuses et d'audacieuses créations.

Je vis là un rituel, une initiation et c'est à un créateur qui a recherché le rite et le sacré que j'ai le grand honneur de succéder, Jean-Louis Florentz.

Rendre hommage à Jean-Louis Florentz aujourd'hui est pour moi une tâche particulièrement émouvante et troublante.

Le compositeur auquel je succède, a été mon condisciple auprès d'un des créateurs majeurs du XX<sup>e</sup> siècle, Olivier Messiaen.

Mon admiration pour l'œuvre que Jean-Louis Florentz nous a laissée est souvent accompagnée par ce sentiment de révolte que l'on peut ressentir face la mort d'un artiste si jeune ! Cela me bouleverse.

Élu très jeune, à 47 ans, en 1995, à l'Académie des Beaux-Arts, sa disparition à 56 ans interrompt la réalisation d'une œuvre déjà majeure et reconnue.

Un condisciple ? Un compositeur de ma génération !

Rendre hommage à Jean-Louis Florentz et à son œuvre c'est aussi faire références à des préoccupations musicales qui nous placent au cœur de la création musicale la plus contemporaine.

C'était en 1971, 14, rue de Madrid, un matin d'octobre, salle Gounod, que s'asseyait à mes côtés – j'étais toujours installé devant le piano, à côté du Maître, Olivier Messiaen – un nouveau venu, un jeune étudiant.

Il avait le regard rimbaldien, comme rivé vers des espaces rêvés, un ailleurs qui ne nous regardait pas.

Il répondait aux questions du maître. C'était de toute évidence une première prise de contact, de

toute évidence. L'entretien se prolongeait. Il s'agissait des oiseaux. L'étudiant, ce nouvel arrivé, aimait, lui aussi, les chants d'oiseaux, l'orgue, comme le maître. C'était ce matin ma première rencontre avec Jean-Louis Florentz.

Nous étions trois dans cette salle Gounod. Messiaen, Florentz et moi même. Trop tôt pour que les autres élèves arrivent, Grisey, Murail, quelques autres, 9h30!

Au programme de la classe du lundi matin, du Plain Chant et une analyse par Messiaen de la symphonie fantastique de Berlioz.

Le Maître paraissait aimanté. Il y avait comme un champ magnétique. Que se passait-il ? Une rencontre ? Le nouveau venu aimait les contrées lointaines disait-il, mais ce n'était ni Bali. Ni le Japon, ni le Grand Canyon.

C'était l'Afrique.

Il voulait aller entendre le chant des oiseaux africains. Le maître lui assurait que ces oiseaux là avaient un vilain chant contrairement à ceux des contrées françaises ou d'ailleurs. Le Kibitaki, la chouette hulotte, le merle noir. L'Afrique ! Non ! Attention aux musiques répétitives !

L'étudiant nouveau voulait aller en Afrique du nord, même plus loin ! Au Niger, en Côte d'Ivoire.

Il avait déjà connu une vie universitaire: sciences naturelles, arabe littéraire, ethnomusicologie à l'École des hautes études. Il était indépendant et cultivé. Il avait la rigueur scientifique qui manquait peut-être aux artistes de la génération du Maître.

Ethnologue universitaire!

Il pensait comme le Maître que les traditions orales sont des mondes à découvrir mais il s'intéressait aussi timbre électro acoustique. Il comptait s'inscrire aussi au conservatoire dans la classe du GRM, celle de Pierre Schaeffer.

Messiaen écoutait intensément, comme fasciné, l'étudiant lui parler de ses premiers chocs musicaux d'enfant, élève chez les frères maristes de saint Chamond Izieux. En 1959, l'orgue déjà, l'orgue toujours avec la découverte de « L'apparition de l'Eglise éternelle » œuvre du Maître.

Le Maître avait convenu que pour créer il fallait être amoureux ou croyant.

Mais l'étudiant nouveau était un peu buté. Je sentais en lui comme une étrange détermination,

Pourrait-il s'intégrer pleinement à la classe.

Je soupçonnais une musique qui devait prolonger celle du Maître. Peut-être assistais-je à une transmission ?

Cet étudiant mystérieux n'est pas resté très longtemps au conservatoire. Il a disparu sans nous avoir beaucoup parlé. Pourtant nous étions ses condisciples.

Nous pensions tous que nous participions à un mouvement historique : la musique contemporaine.

En 1972, Jean-Louis ne venait plus aux cours de la salle Gounod.

Très récemment, en lisant l'entretien du Père Marcel Godard, j'ai appris qu'il avait demandé lors d'un entretien avec Messiaen l'autorisation de partir en Afrique.

Le Maître, devinant la nature profonde de l'élève, lui aurait répondu « Cher ami, partez, allez en Afrique, voyagez.

Voyagez ! Voyagez ;

Voyager au sud ! »

## **ECOUTER LA MUSIQUE D'UN RÉACTEUR D'AVION : LA MIGRATION DES ÂMES OU LE VOYAGE DES COMPOSITEURS.**

Florentz avait suivi le séminaire du Groupe de recherche Musicale de l'O.R.T.F.

Être élève de Schaeffer, comme le dit François-Bernard Mâche, c'était apprendre à entendre la musique dans ce que tout le monde croyait être du bruit : savoir entendre la nature, les oiseaux, les sons industriels. Être élève de Schaeffer c'était découvrir que l'âme musicale pouvait migrer. Un haut-parleur, un réacteur d'avion pouvaient être subitement habités d'une âme musicale ; l'âme avait migré.

Juillet 1972 :

Florentz voyageait vers le sud : ce sera le début d'une quête qui se poursuivra toute sa vie .Tout d'abord en 1972 l'Afrique du nord. Puis ce sera le Niger, la Côte d'ivoire, le Kenya, Égypte, Jérusalem, la Polynésie notamment.

Ces voyages continuels seront comme balisés par deux courtes pauses en tant que pensionnaire à la Villa Médicis de 1979 à 1981 (Jean-Louis Florentz y séjournera à la Neviera, mon ancien studio des années 1975) et à la Casa Velasquez de 1982 à 1985.

Juillet 1972 : c'était son baptême de l'air. Il prenait un Boeing 707 : le chant du réacteur !

Relatant cette première expérience il écrira dans « genèse de ma technique harmonique » :

Je n'ai cessé de rechercher une correspondance harmonique et symphonique la sonorité si extraordinaire de certains réacteurs. J'ai cherché à traduire mais plus encore et à établir des spectres harmoniques typés, qui reprennent certaines propriétés des complexes sonores produits par les réacteurs, que l'on soit à côté de l'avion ou à l'intérieur de celui-ci, au moment du roulage, notamment au décollage.

Juillet 1972 : Messiaen nous envoyait, Grisey et moi-même, à Darmstadt suivre les cours de Stockhausen et Ligeti. Événement majeur : *Stimmung*. L'accord harmonieux, naissance de la musique spectrale. Relations organiques des sons entre eux, une nouvelle énergie conceptuelle de la forme qui se générait dans la logique du timbre. Une modernité résolument post sérielle : *Stimmung*. Stockhausen relatait l'origine du déploiement spectral, générateur de formes nouvelles : son écoute fixée sur le chant harmonique des réacteurs d'avion dans un Boeing 707.

## **DARMSTADT - L'ÉVÈNEMENT : UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DU SON**

Je mets en évidence l'étrange concordance de ces dates et de deux évènements musicaux similaires. Tout a changé alors pour des condisciples du même âge, d'une même classe, celle de Messiaen.

J'ai souvent comparé l'évènement de Darmstadt en 1972 à celui du séminaire philosophique de Davos en 1929 autour de Heidegger. Un tournant : une phénoménologie du son. Mais s'agissait-il d'une phénoménologie du musical ?

Ce sera un des enjeux de notre génération, celle dite de l'Itinéraire et Jean-Louis Florentz, de près ou de loin sera partie prenante de ces mouvements esthétiques de l'époque, celle des années 70-80.

Il est vrai aussi que l'évènement du réacteur ne se réduisait pas à un simple manifeste esthétique ou un positionnement d'un groupuscule. Les lois du timbre impliquaient à nouveau l'apprentissage acoustique, la transmission du savoir acoustique, la redécouverte d'un harmonieux sonore non limité à la combinatoire des années 50 de la musique contemporaine. Il en résultait aussi un nouvel espace de libertés et de quêtes créatrices, une fois transmises les bases de la connaissance du timbre et une possible aspiration vers un musical que j'appelais « l'au delà du timbre » et que Florentz cherchait par-delà le spectre du réacteur dans le sacré : le midrasch, le passage, les rites humains, l'altérité, la polyphonie animale de oiseaux d'Afrique. J'y reviendrai. Je crois pouvoir affirmer que pour le jeune Florentz qui était dans le Boeing en juillet 1972, le réacteur était devenu non seulement instrument de musique et générateur de fondamentales et de spectres harmoniques complexes. Il était un avatar de l'orgue de la Trinité, celui de l'alchimiste des harmoniques, son maître Messiaen.

### **RENCONTRE AVEC L'ITINÉRAIRE : PREMIÈRES CRÉATION À PARIS - *Madbaru, Ti-ndé, Ténére-Incantation, L'appel du désert***

La richesse de ces convergences-divergences de notre génération, ce tournant post sériel, peuvent éclairer pour nous certains fondements techniques de la quête créative d'un Jean-Louis Florentz, sa rencontre entre 1976 et 1982 avec l'Itinéraire et ces repentirs en ce qui concerne ses premières œuvres.

En 1974, Jean-Louis Florentz rencontre Geneviève Renon, l'altiste de l'Itinéraire, interprète du compositeur Giacinto Scelsi - (elle sera une des premières à faire connaître sa musique en France). Tristan Murail, Grisey Tessier de Vinogradov et moi-même sommes impressionnés par *Madbaru* écrit en Afrique du nord sur un texte de Loran Gaspard. L'œuvre sera créée en 1976 chez Sylvia Montfort.

En 1977 ce sera *Ti-ndé* pour alto solo (Geneviève Renon) et ensemble, toujours à l'itinéraire.

J'ai moi-même été Directeur de cet ensemble de 1985 à 2000.

On peut considérer que cette rencontre artistique entre Florentz et l'itinéraire résultait de cette étrange alchimie que constituait le groupement des élèves de la salle Gounod durant la scolarité 1971-72. C'était la naissance de la musique spectrale.

La collaboration avec l'itinéraire va s'interrompre dans les années 80. Florentz cherche une autre voie et une autre vie.

### **UN PARCOURS D'INDÉPENDANT - Les œuvres de la maturité : *Le magnificat, Les laudes, L'ange de Tamaris, La croix du sud, L'enfant noir.***

**Selon Michel Boursier, l'œuvre de Florentz peut se classer en quatre périodes distinctes de 1980 à 2004.**

Des les années 80 Florentz supprime ces œuvres créées à l'Itinéraire de son catalogue et prend ses distances avec l'univers trop fermé et historicisant de « la musique contemporaine ».

Il prenait ses distances avec sa génération et son ancien parcours parisien au conservatoire :

« Je dois dire que je suis arrivé à Paris, en 1971, dans un climat musical que je ne souhaite pas aux jeunes d'aujourd'hui. Beaucoup de dictatures, d'intolérance, empêchaient d'apprendre convenablement un métier. Nous étions censés penser dans la même direction, avoir les mêmes points de repères, avant même de savoir rédiger, orchestrer quoique que ce soit. On enseignait la musique de façon linéaire, en la limitant aux plus grands créateurs qui en avaient marqué l'évolution : Berlioz, Debussy, Stravinsky, Schoenberg, Webern... tout en reconnaissant cette réalité de voir traités comme des insectes un Richard Strauss, un Puccini, un Britten, un Poulenc... En fait, la formation des compositeurs étaient ciblée sur la seule question « relevante » : « qui va prendre la plume après Untel ».

Entretien dans « Zodiaque »

Ces années 80 seront donc pour Florentz (c'est ainsi qu'il le définit lui même) l'accession à la maturité, la découverte d'un langage personnel avec la création du *Magnificat*, *Antiphone pour la visitation* et avec *Les Laudes* le retour à l'orgue, instrument pour lequel Florentz en disciple de Messiaen et en héritier de la grande tradition française de l'orgues néo-classique marque son époque et se distingue. Il s'inscrit dans une généalogie très française et glorieuse. L'orgue est, bien avant les recherches acoustiques de la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle le laboratoire des recherches sur ce que j'appelle le « timbre-harmonie ».

A la suite de Fauré, Tournemire, Dupré, Duruflé, Alain, Messiaen, Florentz réalisera une des œuvres majeures de la fin du siècle.

Ces vingt dernières années du XX<sup>e</sup> siècle sont pour certains créateurs le début de parcours très individuels. Les groupes se séparent souvent.

A l'occasion des rencontres de Darmstadt 1982, une forme de clivage creuse aussi au sein de ce que l'on continue de définir sous le titre d'école spectrale.

J'y avais prononcé une conférence placée sous le titre « Qu'est-ce que l'instrumental ».

Se révélait alors non seulement le risque de voir la science acoustique réduire le champ du musical. Le timbre tout puissant ce révélait alors comme un avatar de la cellule génératrice sérielle. Au sein d'une civilisation de l'écriture l'enjeu était de taille et il est évident que Paris et l'IRCAM récemment fondés devenaient le lieu du débat entre compositeurs.

Ce fut mon parcours personnel.

## **LE VOYAGEUR. LE RITE ET LE SACRÉ. LA TRANSMISSION : TRADITIONS ORALES TRADITIONS ÉCRITES**

Le voyageur du Sud, Florentz, encouragé par Messiaen était aller chercher dans le désert, et dans les communautés de Jérusalem et d'Éthiopie d'autres voies que celles de la musique de Darmstadt.

Dans un ailleurs africain il avait construit les techniques d'écritures et défini des catégories qui innoveront son œuvre de 1980 à 2004. Elles ont contribué à créer un vrai monde musical inspiré par le rite et le sacré et ce dans un véritable acte de foi et de fusion avec des mondes lointains. Il vivait les ces rites en se fondant dans certaines traditions orales. Il étudiait à sa façon, plus scientifique que Messiaen, les musiques du monde animal.

Il voulait écouter le silence du désert et les leçons savantes des natures africaines.

Il voulait se libérer ainsi des perspectives trop historicisantes de l'avant garde européenne. Il lui fallait oublier les trop grandes certitudes parisiennes quand aux corrélations entre les avancées entre la technique, l'acoustique musicale, et les avancées de la « musique contemporaine ».

Il lui fallait s'abstraire en quelque sorte d'un soit –disant sens de l'histoire musicale. Mais en pratiquant ce dépaysement exotique, Florentz s'inscrivait aussi dans une tradition artistique européenne caractéristique du XX<sup>e</sup> siècle. Un siècle marqué par l'ethnologie.

En méditant sur les catégories qui inspirent cette œuvre, ces références très vingtiémistes aux traditions orales, aux modèles du monde animal, aux rites et au sacré je ne peux que faire référence à vos recherches, François Bernard Mâche sur les universaux musicaux. Et les invariants.

Deux livres qui m'ont marqué et qui expliqueraient-ils un peu les recherches de Jean-Louis Florentz : *Musique, Mythe et nature ou les dauphins d'Arion* (1983) et *Musique au singulier* (2001).

**« Le substrat mythique est à la source des grands pouvoirs de la musique même si il s'accomplit souvent à travers les imaginations singulières ou collectives qui prétendent s'en libérer ».**

En 1913, ce substrat mythique ne serait-il pas en partie à l'origine du grand bouleversement de la modernité musicale : le choc de la création du *Sacre du printemps*.

Le rite, ses danses, ses danses, ses glorifications de la terre, renouvellent les structures musicales. Les analyses de Messiaen et Boulez appartiennent à ce courant de pensée de l'ethnologie du siècle en analysant l'œuvre par delà l'approche purement iconoclaste qu'avait perçu les musiciens du Groupe des six.

Que ce soit les accords sales des « augures printanières » qui rappellent un peu le percussif africain des langages tambourinés ou bien le formalisme combinatoire de la mélodie du basson, les polyphonies et les morphologies mélodiques de l'introduction qui annoncent les chants d'oiseaux

Il me semble que c'est bien ces substrats mythiques qui permettent aux compositeurs européens d'entendre avec leur mentalité occidentale les musiques des civilisations extra européennes.

Il est donc intéressant de s'interroger sur ce concept de substrat mythique, lorsqu'un compositeur de la fin du XX<sup>e</sup> siècle s'appuie sur la force rituelle pour construire un langage musical qui se réfère tout de même aux valeurs judéo chrétiennes de l'Europe.

### **Le mythe, le divin, le sacré ?**

Les religions monothéistes du livre s'interrogent sur les relations complexes entre le rite et le sacré.

Qu'en était-il il pour Florentz en tant que Chrétien ?

A-t-il tenté une synthèse ?

Qu'en était-il de cette tentation de participer sous un mode fusionnel aux rites des traditions africaines ?

Né à Asnières en 1947, enraciné dans la terre et la culture française, Florentz ne se considérait sans doute pas seulement comme un occidental mais le reste cependant par certaines de ces références et ces allégories.

## **Tradition orale, tradition écrite - texte et musique : qu'est-ce que l'interprétation ?**

Ainsi il aimait se référer à des fondements de la pensée théologique hébraïque pour analyser la relation texte, langue, avec la musique. Il évoquait la thora et le Midrasch.

Evocation particulièrement chargée ! Ecritures et oralités ? Qu'est-ce qu'un livre, sa transmission et son interprétation ?

Dans la théologie juive, il est dit que la tradition orale a été donnée sur le mont Sinaï en même temps que le livre. Florentz le savait-il ?

Il savait aussi en artiste qui sut entendre la terre, combien cette théologie juive entretient une relation éthique avec la terre et sa nature.

Le mois de juin est celui de la fête juive de Chavouoth. La glorification de la terre ! Il s'agit de donner à cette terre qui fait vivre les créatures de Dieu le droit au repos shabbatique, à savoir, tous les sept ans : on appelle ça, la *chmita*.

La terre a le droit au même repos que l'humain. Nul ne peut en devenir le propriétaire.

Elle appartient à Dieu.

Y aurait-il eu chez Florentz par le truchement de l'allégorie du midrasch une tentative de synthèse entre la tradition orale et la tradition écrite de deux continents ?

Aurait-il dans retrouvé par cette évocation de la synchronie hébraïque entre les deux modes de transmissions et de créations les fondements de la situation du compositeur contemporain européen est qui est souvent à la fois interprète et écrivain : il conçoit son propre timbre, ses propres couleurs sonores comme tout interprète et revendique simultanément l'abstraction du concept d'écriture.

C'est particulièrement évident pour le compositeur-organiste.

## **LE COMPOSITEUR EST SON PROPRE INTERPRETE**

« Celui qui écrit pour l'orgue doit être organiste lui-même » : Je cite ici Messiaen. Florentz était organiste. La tradition de l'orgue français du XX<sup>e</sup> siècle, l'orgue néo-classique, c'était aussi l'art des registrations.

Le créateur *faisait son timbre*. Il était à la fois compositeur et interprète dans une synchronie totale tout comme le chercheur au GRM ou à l'IRCAM.

Pour ma part, en tant que pianiste et compositeur, j'ai pu aussi retracer la synchronie entre le timbre et l'écriture grâce au pianoforte et le piano dit moderne durant l'évolution de deux siècles de facture instrumentale et d'écriture.

J'avais dit au début de cette communication que les préoccupations musicales nous plongeaient, me plongeait au cœur de la contemporanéité musicale.

Je me dois pour conclure d'évoquer quelques aspects techniques de son art de l'écriture.

Elles correspondent pour moi à certaines données sur lesquelles je travaille et elles prolongent aussi souvent l'héritage de Messiaen.

Ce sont me semble-t-il quelques paramètres qui sont ; la polyphonie, la modalité, le passage, l'orgue et son espace liturgique, les polyphonies des oiseaux et du monde animal, la vocalité et la langue, le son et le sens, l'éblouissement du merveilleux.

Je ne commenterai que quelques uns de ces paramètres dans lesquels je me retrouve profondément.

## **Polyphonie et timbre/le vertical et l'horizontal**

L'écriture spectrale orthodoxe soumet en quelque sorte le polyphonique au processus. La modalité basée néanmoins sur l'axe du spectre acoustique (c'est la singularité des modes à transposition limitée de Messiaen) implique un ordre du mélodique et du polyphonique. Florentz comme moi-même avons réorganisé une relation de causalités croisées entre l'harmonique et le polyphonique. C'est une des lignes forces de l'écriture pour clavier dans l'œuvre d'orgue.

## **De la modulation tonale à l'altération des échelles**

Messiaen a travaillé beaucoup sur la circularité et la spirale allégoriques des modes à transpositions limitées. J'ai retrouvé chez Florentz un concept qui m'est cher et qui existe chez Debussy et Bartók : l'altération des échelles. Ce concept d'altération qui énonce les principes du temps reformule l'organisation temporelle tonale et ces altérations à la clef.

Il se trouve que Florentz a retrouvé ce principe dans l'altération note après note, échelle par échelle dans certaines musiques ethniques tout comme la structure pentatonique qu'il fusionne avec la modalité spectrale : 31 modes florentziens. Cela entraînait une hiérarchie temporelle.

Pour ma part l'altération des échelles et les polyphonies paradoxales marquée par Risset ont conduit mon écriture notamment dans l'ouverture de mon opéra *Les Nègres* et dans ma redéfinition post spectrales. Florentz a fait le choix d'utiliser le tempérament égal. Mes altérations sont micro intervalliques.

## **Le passage**

J'ai retrouvé chez Florentz une exigence formelle qui est chez moi à l'origine d'une rencontre avec l'écrivain et dramaturge Valère Novarina et qui est à l'origine du choix du récit de Kafka pour mon opéra : *La Métamorphose*.

Il s'agit du passage, ce qui dans une langue ou dans une forme musicale métamorphose l'état présent, l'altère, engage la variation. On trouve les phénomènes de passages dans l'histoire occidentale, certes, et le pouvoir modulant du système modulant, ses hiérarchies conceptualisent la question du « passage » : par exemple, le passage de l'orage à l'embellie dans la 6<sup>e</sup> symphonie de Beethoven. Il me semble encore que le principe de l'altération est un puissant outil de travail sur le temps musical.

## **L'orgue et l'espace sacré du lieu**

Le lieu chrétien et sacré reste tout même le lieu florentzien par excellence. C'est lui qui crée l'espace de Dieu, celui qui réfléchit les sons de l'orgue, ses polyphonies modales et rythmiques générées et qui génèrent les polyphonies harmoniques et les harmonies-polyphoniques. Le compositeur-pianiste que je suis a toujours entendu dans le piano un avatar de l'orgue et de son lieu sacré et réverbérant. C'est ce que j'appelle le piano-espace.

Le piano n'aurait jamais oublié qu'une de ses origines seraient ces architectures liturgiques de l'occident chrétien.

## **Le son et le sens, les chants d'oiseau, polyphonie des chants d'oiseau**

Concernant le son et le sens et la question de la « phrase musicale » et sa relation avec les structures des langues les analyses sont plus que nombreuses.

Il me semble que l'*arsis* et *thesis*, en plain chant l'élan et la retombée de la phrase, le mouvement respiratoire, engendre depuis la nuit des temps la structure du mélodique. Les structures neumatiques du plain chant systématisent en Europe l'essence du mélodique et c'est là un des grands apports de Messiaen.

L'essence du mélodique serait donc respiratoire et prolongement du visage et du corps.

L'instrumental serait donc le prolongement organique du corps. Le mélodique, la phrase musicale serait donc fragilité, essoufflement, épiphanie du visage (voir le récit de la mort de la grand-mère chez Proust). Il me semble retrouver ces dimensions dans la conception florentzienne du chant, du chant sacré, du chant animal, celui des chants d'oiseaux ou bien encore des langages tambourinés africains. Comme Messiaen et Yvonne Loriod, Jean-Louis et Anne Florentz, musicienne et véritable oreille pour le compositeur, sa compagne, ont parcouru, eux, les contrées d'Afrique à la recherche des sons de la nature et le chant des oiseaux

## **Le merveilleux**

Comme Messiaen et comme moi-même, Florentz croyait au merveilleux en musique. Merveilleux comme la rencontre et comme l'éblouissement amoureux.

C'est l'exigence de l'extraordinaire en art, du transcendant.

Vous avez rappelé, François-Bernard Mâche, le nom d'Emmanuel Levinas, mon père.

Extraordinaire, c'était son terme pour évoquer le souffle qui inspire les livres ; extraordinaire disait-il aussi pour évoquer la personnalité de Chouchani. Mon père s'exprimait ainsi pour parler de l'exception de certains de nos Maîtres, certains de mes maîtres en particulier : Lazare Levy, madame Marguerite Long, Olivier Messiaen, Xenakis ou encore Ligeti.

Extraordinaire ou merveilleux. Cela m'a marqué pour toujours.

J'appelle cela la recherche de la clef du merveilleux, le poétique, ou bien encore la révélation du buisson ardent.

L'idée musicale serait cette révélation presque surnaturelle qui transcende l'œuvre.

Un bouleversement beethovenien, une rature de l'écrit, une bifurcation harmonique et linguistique inattendue chez Verlaine et Fauré, une polymodalité sur le thème se Dieu dans les Vingt Regards d'Olivier Messiaen. Frisson de la découverte. Trouvaille ! « C'est trouvé » dit Dutilleux quand apparaît l'idée musicale ; une idée qui surgit hors du système, du prévisible, du convenu, un au-delà de la forme, un miracle, un frisson nouveau.

J'attends chaque jour ce miracle de la création musicale.