



**HAL**  
open science

## L'utilisation de techniques rythmiques dans le prélude de L'Enfant Noir (op. 17, 1) de Jean-Luis Florentz.

Konstantinos Alevizos

► **To cite this version:**

Konstantinos Alevizos. L'utilisation de techniques rythmiques dans le prélude de L'Enfant Noir (op. 17, 1) de Jean-Luis Florentz.. Jean-Louis Florentz, veilleur insoumis ?, Jan 2016, Lyon, France. hal-02465164

**HAL Id: hal-02465164**

**<https://hal.science/hal-02465164>**

Submitted on 3 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## L'utilisation de techniques rythmiques dans le prélude de L'Enfant Noir (op. 17, 1) de Jean-Luis Florentz.

Konstantinos Alevizos, L'Enfant, Noir 17, ) De, Jean-Luis Florentz

► **To cite this version:**

Konstantinos Alevizos, L'Enfant, Noir 17, ) De, Jean-Luis Florentz. L'utilisation de techniques rythmiques dans le prélude de L'Enfant Noir (op. 17, 1) de Jean-Luis Florentz.. Jean-Louis Florentz, veilleur insoumis ?, Jan 2016, Lyon, France. hal-02465164

**HAL Id: hal-02465164**

**<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02465164>**

Submitted on 3 Feb 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# L'utilisation de techniques rythmiques dans le prélude de *L'Enfant Noir* (op. 17, 1) de Jean-Luis Florentz.

Konstantinos Alevizos

## Introduction.

Jean-Louis Florentz possède une position toute particulière dans le panorama des compositeurs, d'orgue, français du vingtième siècle. D'une part cette unicité est due au fait qu'il a laissé un numéro très limité de compositions<sup>1</sup> et de l'autre à la quasi obstination de traiter des sujets de contenu religieux et d'origine africaine. Certainement une affinité avec la conception musicale de Messiaen<sup>2</sup> à l'égard du caractère de Florentz (déjà marqué par la foi, la nature et la musique) ont créé une particularité stylistique apparente dans ses compositions d'orgue.

Le prélude de *L'enfant noir* était originairement conçu comme partie introductive d'un cycle de compositions dénommé *Conte symphonique en 14 tableaux* qui par contre n'a jamais vu le jour, probablement à cause de la disparition du compositeur en 2004. Aujourd'hui en revanche il est vécu comme une pièce d'orgue à soi, qui caractérise ainsi un des derniers efforts de composition de Florentz.<sup>3</sup> Le compositeur dans la préface présente à l'édition de son œuvre<sup>4</sup> explique, en manière synthétique mais claire, sa démarche concernant sa source d'inspiration. Comme le titre est capable de laisser envisager par ailleurs<sup>5</sup> il s'agit bien d'une représentation musicale, du roman de Laye, laquelle en plus (selon le compositeur) suit la morphologie du roman lui-même. Le conte symphonique aurait dû être divisé en douze parties (en symphonie avec les douze chapitres du roman de Laye) avec l'addition d'un prélude et un postlude.

À la première écoute du prélude ce que, à mon avis, est capable d'attirer immédiatement l'intérêt de l'auditeur, plus que de tout autre paramètre musical inhérent, est une fluide et incompréhensible polyrythmie sur laquelle est construit le dévoilement et commencement de la narration. Il s'agit d'un fond musical, toujours en mouvement, qui donne l'impression d'une répétitivité sans cesse. Parallèlement à cette écoute, à un premier examen plus méthodique les phénomènes rythmiques présents dans le prélude du conte symphonique ne semblent pas avoir

---

<sup>1</sup> Les œuvres d'orgue revendiquées de J. L. Florentz sont : *Laudes - Kidân za-nageh* (op. 5, 1985), *Debout sur le Soleil* (op. 8, 1990), *La Croix du Sud* (op. 15, 2000), *L'Enfant noir, conte symphonique pour Grand-Orgue en 14 tableaux*, (2001). De ce dernier il nous reste que le Prélude, puisque le compositeur n'a pas amené à la fin ce cycle de compositions.

<sup>2</sup> Florentz a été élève d'Olivier Messiaen pendant la période 1971-1975 au Conservatoire de Paris.

<sup>3</sup> Dans la même année (2001) Florentz terminera *L'Enfant des îles* (op. 16, 2001) poème symphonique pour grand orchestre et deux années plus tard il nous laissera sa dernière composition musicale *Qsar Ghilâne*, (op.18, 2003), poème symphonique pour orchestre.

<sup>4</sup> Toutes les compositions d'orgue de Florentz ont été éditées par la maison Alphonse Leduc. Jean Louis Florentz, *L'Enfant noir*, Leduc, Paris, 2001.

<sup>5</sup> Le roman *L'Enfant Noir* de Camara Laye (1928-1980) a été publié en 1955 en ayant eu le Prix Charles Veillon l'année précédente.

une complexité apte à créer une structure rythmique rigoureuse. Au contraire, comme je rendrai visible par l'analyse que suit, cette structure rythmique existe et conditionne largement la substance de la composition. Parfois, l'application de ces phénomènes rythmiques peut créer un effet forcé ou artificiel. Cependant, il est étonnant de remarquer la manière avec laquelle Florentz arrive à faire blêmir cette sophistication technique concernant le rythme, au point de le rendre naturel. J'ai la conviction que Florentz en manière intentionnelle a bien prémédité sur ce fait : créer une ambiance de décomposition rythmique afin de la rendre incompréhensible et au même temps flexible, sans accentuations. L'objectif final de cette opération a été, de se donner la liberté de travailler méticuleusement avec le rythme sans pourtant générer un résultat technique stérile, notamment sans relation extramusicale avec le roman de Laye. C'est certainement le résultat de cette relation stricte entre la musique et le contenu littéraire (comme expliqué par Florentz)<sup>6</sup> qui permet à cette structure si complexe et préméditée, de disparaître au profit d'une représentation de « vastes paysages africains » accompagnés par « les instruments (...) et les couleurs de masques initiatiques »<sup>7</sup>. Pour la meilleure compréhension des outils rythmiques utilisés, il est fondamental de préciser que le prélude en question évoque clairement des images extra musicales avec une forte empreinte, qui conditionnera le matériau premier de toute la composition.

Globalement, la manière de travailler le rythme dans ce prélude, favorise, principalement l'utilisation de la technique de l'élaboration rythmique en soi, plutôt que l'artifice de l'assemblage et la création *a novo* d'éléments ayant une relation avec le sujet principal. Avec cette technique, l'homogénéité est toujours conservée en permettant au compositeur d'expérimenter de nouvelles formes d'exploitation rythmique, sans déranger la continuité et la fluidité du conte. Je dois, à ce point, préciser que la préoccupation pérenne du compositeur en ce qui concerne l'élaboration du rythme a été celle de rendre imperceptibles tous les artifices qui le concernent. Les étapes de transformation rythmique dans la pièce suivent le parcours morphologique de la pièce même (et ses impositions) en créant en conséquence des cadres autonomes reliés entre eux autour de la mélodie/sujet, parfois avec l'utilisation de *l'anadiplosis* entre deux parties.

### **A. Partie analytique.**

Le prélude compte 161 mesures qui pourraient être divisées en 11 parties, comme illustré dans le tableau ci-dessous :

---

<sup>6</sup> Nota 4.

<sup>7</sup> Jean Louis Florentz, *L'Enfant noir*, préface, Leduc, Paris, 2001.

Part.	1	2	3	4	5	6	7	8
Mms.	<i>1-34</i>	<i>35-51</i>	<i>52-60</i>	<i>61-65</i>	<i>65-71</i>	<i>71-74</i>	<i>74-85</i>	<i>86-94</i>

Part.	9	9	9	9	10	11	11	11
Mms.	<i>[95]</i>	<i>108</i>	<i>123</i>	<i>131]</i>	<i>132-143</i>	<i>[143</i>	<i>153</i>	<i>161]</i>

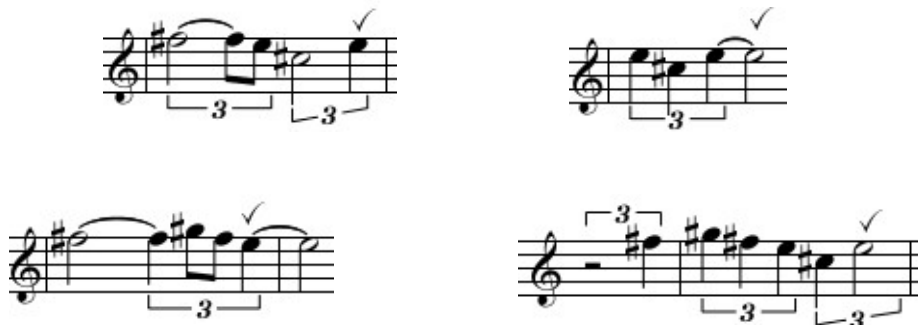
### A1. Structure globale morphologique.

Chacune des parties considère et élabore un nombre précis d'éléments rythmiques qui constituent la partie même.

La première partie (1), mesures 1-34, comme toute la pièce, est caractérisée par la forte présence d'une séquence mélodique occupant le rôle d'une idée fixe. C'est un leitmotiv de 6 mesures traversant toute la composition avec un complément de 3 mesures (mm. 8-14-17) qui n'est pas toujours présenté. La méthode d'élaboration principale de ce « sujet » est très similaire à celle, connue et exploitée par César Franck et Claude Debussy : la répétition d'un segment qui termine toujours sur la même note<sup>8</sup>, une espèce de « répercussion » de la phrase mélodique. Les variations de cette mélodie subissent une transformation intervallaire continue, jusqu'à retrouver la même note comme point d'arrivée. Cette exposition apparaît trois fois, mm. 8-17, 20-27 et 30-34.



Résolution sur *fa#*.



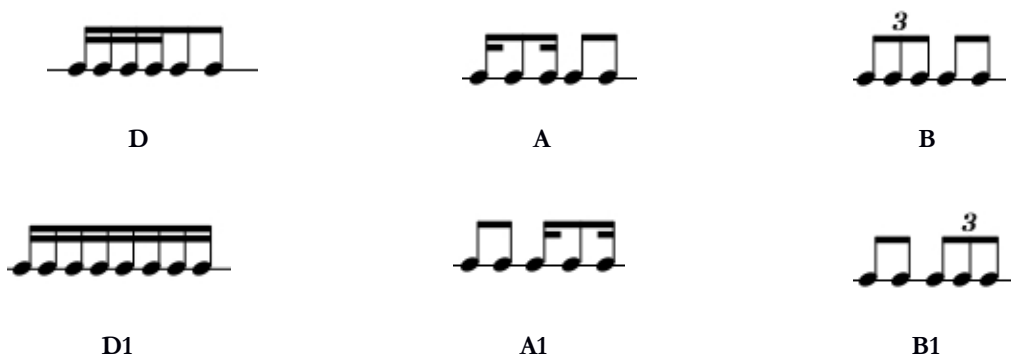
Résolution sur *mi*.

<sup>8</sup> Avec l'intention de clarifier cette technique de la répétition d'un segment rythmique (que j'expliquerai dans les prochains paragraphes en ce qui concerne Florentz) je voudrais utiliser un exemple très connu dans la littérature de la philologie d'orgue. Le prélude, fugue et variation de César Franck se prête en manière exemplaire. Déjà le sujet de la fugue (m. 1-8) s'obstine à répéter la note *do* autant que terminaison de chaque phrase mélodique. Concernant Claude Debussy : Mark Devoto, *Debussy and the Veil of Tonality : Essays on His Music*, Pendragon Press, New York, 2004, p. 188-189.

**A2. Transformation intervallaire du « sujet » sur *fa*# et sur *mi* en ayant la même note de destination.**

Mesures 22, 25, 24, 26, 27, 15.

Ce que l'on pourrait appeler accompagnement dans la première partie est caractérisé par une forte tendance de type percussif, puisque les segments rythmiques employés sont répétés avec une modification de l'ordre de leur apparition. Il s'agit de la figure rythmique de la basse (pédale) et de la main gauche.



**A3. Segments rythmiques de la première partie, accompagnement.**

Éléments primaires A, B, D et élaborations D1 et reversements A1 et B1.

Les trois segments primaires seront utilisés pour toute la première partie du prélude, avec la séquence suivante :

<i>mm.</i>	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
<i>A.</i>			<b>A</b>	<b>BB</b>	<b>BA</b>	<b>AA</b>	<b>AB</b>	<b>BB</b>	<b>AB</b>	<b>AB</b>	<b>BB</b>	<b>AB</b>
<i>B.</i>	<b>D</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>

<i>mm.</i>	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24
<i>A.</i>	<b>AB</b>	<b>D1</b>	<b>BB</b>	<b>AB</b>	<b>AB</b>	<b>BB</b>	<b>A1B1</b>	<b>A1B1</b>	<b>B1B</b>	<b>A1B1</b>	<b>A1B1</b>	<b>BB</b>
<i>B.</i>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>D1</b>	<b>D1</b>	<b>D1</b>	<b>D1</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>

<i>mm.</i>	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34
<i>A.</i>	<b>AB1</b>	<b>AB</b>	<b>BB1</b>	<b>B1B1</b>	<b>D1</b>	<b>BB</b>	<b>AA</b>	<b>B1B</b>	<b>BB</b>	<b>A1B</b>
<i>B.</i>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>DD</b>	<b>D1</b>	<b>D1</b>	<b>D1</b>	<b>D1</b>

**A4. Table d'utilisation des segments rythmiques primaires, mm. 1-34, Alto-Basso.**

Dans le tableau précédent il se rend visible que Florentz a créé une structure rythmique assez rigoureuse sans pourtant avoir utilisé une méthode d'exploitation précise vers une direction préétablie. Il faut noter que les changements (successions) entre les segments suivent la structure morphologique du sujet/mélodie par rapport à sa construction en 6+3 mesures (avec les répétitions). Pour cela, je pense, Florentz insère la première présentation du D1 à la fin de la première partie du sujet (6 mesures).



**A5. Segment D1 présenté à l'Alto entre les deux parties de la mélodie, m. 14. en stricte relation avec la morphologie de la mélodie.**

La deuxième partie (2) du prélude, mesures 35-51, commence par une transformation (en notes homonymes) dans une mesure de 12/8. Le travail sur le rythme exploite notamment une technique d'amplification du matériau (même façon d'amplification intervallaire selon la procédure vue en Franck). On le constate à la mélodie dans la main droite, laquelle (cette première) ajoute des séquences de notes :

- Première exposition 7 notes
- Deuxième exposition 10 notes
- Troisième exposition 13 notes

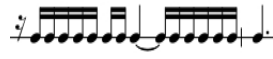
Les fonds qui constituent l'accompagnement, évoluent progressivement vers une complexité majeure (qui se culmine à la mesure 45) avec notamment l'élaboration du segment rythmique de la pédale. Cette augmentation de la tension rythmique est partagée également par l'alto, lequel participe avec une forte densité en transformant le *tactus* rythmique à la croche (mm. 42 et après).



E



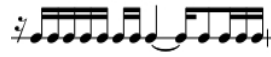
E1



E2



E3



E4

#### A6. Transformation du segment primaire à la basse (E).

Mesures 40, 42, 43, 44.

Dans la troisième partie (3), mesures 52-60, en temps ternaire, la basse expose le sujet dans sa structure initiale de 6+3 mesures. La méthode de travail est similaire à celle de la première exposition du sujet (Fig. A2.) : remplissage de notes ayant la même destination. Il s'agit d'une transposition du sujet dans un mode différent ; par contre, les notes finales de la destination des élaborations rythmiques restent toujours -ce que je pourrais appeler- la *finalis* (la tonique d'aujourd'hui)<sup>9</sup>. Dans la première partie, ce sont les notes *fa#* et *mi* et dans cette troisième partie, les notes *do* et *sib*. Je dois insister sur le fait que cette technique de remplissage rythmique assume dans la composition entière une importance fondamentale (elle est présente dans toutes les parties) avec une précision d'élaboration, avec un *tactus* à la double croche.

Toute la quatrième partie de l'œuvre, mesures 61-64, élabore une séquence mélodique laquelle insiste sur la résolution sur la note *si* en créant une pluralité de possibles élaborations rythmiques.

Dans la cinquième partie (5), mesures 65-71, Florentz utilise une reproduction de l'exposition du sujet par quarts (en 6 mesures). Comme dans les sections précédentes, le sujet crée des fioritures rythmiques sur la *finalis* ainsi que sur le dernier degré du mode utilisé.

Les mesures 75-85 présentent pour la première fois le chant des oiseaux. Il s'agit d'une scène évocatrice, en relation avec la fin du prélude, dans laquelle les oiseaux reviennent pour terminer cette narration musicale qu'introduit le conte. Ici, l'intervalle de la septième majeure est omniprésent (comme dans chaque apparition du sujet). L'élaboration du rythme dans ces

---

<sup>9</sup> Je préfère introduire le terme *finalis*, pris de la théorie des modes parce que l'emploi du terme *tonique*, je pense, ne correspond pas à un centre d'attraction harmonique (comme utilisé et exploité par Florentz) et sans pourtant déterminer des relations inhérentes tonales, comme présentées aujourd'hui par la théorie de l'harmonie tonale.



séquences devient presque une improvisation libre, en accentuant toujours les deux notes cardinales, la *finalis* et le septième degré. Chaque phrase débute par un petit groupe de notes qui peuvent ressembler à un passage libre avec la seule intention de joindre la note préétablie sur le temps fort de la mesure qui suit. Une espèce de diminution sans temps à la Debussy ou de la main droite de Chopin ou une variation selon le traité de Tomás de Santa María<sup>10</sup>.



**A7. Élaboration rythmique du commencement d'une phrase mélodique « autour » du sujet.**

**Mesures 75, 77, 79, 80, 81, 82.**

Dans la section du prélude qui suit (mm. 86-94), la basse présente une séquence rythmique fondée sur un groupe de trois croches, toujours répétées, qui pourrait être comparée à l'accompagnement de la première partie. Ici, je pense, Florentz introduit une nouvelle technique d'élaboration rythmique (dans cette neuvième partie), où la voix supérieure présente une forme exposée en paires. Il s'agit d'une structure restreinte utilisée par les deux notes d'extrémité (du passage en question) en utilisant une fois la direction ascendante vers une note d'extrémité (*si*) puis la direction descendante vers l'autre note d'extrémité (*ré*), mesures 109-111 / 111-113.

Une situation similaire au phénomène de remplissage rythmique présent dans la seconde partie (A6), se retrouve dans les mesures 125-131 à la basse, mais ici la technique comporte un affaiblissement rythmique, avec un mouvement descendant vers la même note, *do*.

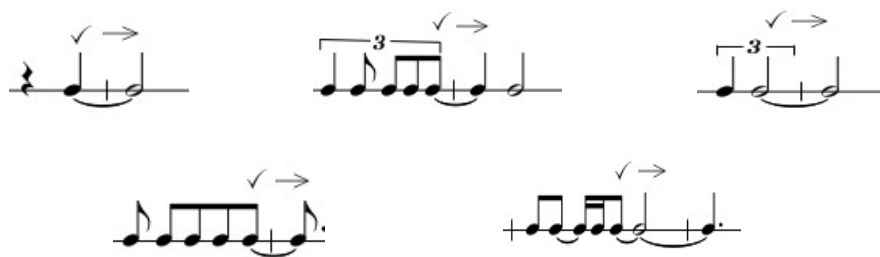
<sup>10</sup> Tomás de Santa María est le créateur du traité *Arte de tañer fantasía* (Valladolid, 1565) dans lequel, entre autres, il explique en manière détaillée les différentes possibilités de diminution sur le clavier en ayant les points de départ et d'arrivée fixes. Voir notamment la *segunda parte*, folios 20 et après.



**A7. Élaboration d'un segment rythmique par réduction avec le même mouvement, descendante.**  
 Mesures 124, 125/126, 129/130, 131/132.

## B. Conclusion.

Dans le prélude de *L'enfant noir* de Florentz, la manière de concevoir le rythme a été très soigneusement considérée par le compositeur. Les microstructures, notamment de la première et la neuvième partie, le prouvent : une espèce de sérialisme appliqué sur les segments rythmiques créant une mosaïque homogène. Le compositeur a voulu manifestement assouplir tous les phénomènes rythmiques pour arriver à une écriture fluide et narrative, capable de représenter des cadres musicaux bien définis et les ordonner en tableaux. Techniquement Florentz arrive à instaurer la fluidité nécessaire à son histoire à travers l'utilisation d'une ligne mélodique (chant) donnant l'impression d'une improvisation continue. La pluralité des valeurs (notamment courtes), préméditées et déterminées par le compositeur, la rendent toujours mobile. Elles se remarquent au début de chaque phrase (A7). Enfin la position des notes du chant (finalis/septième degré) sur les temps faibles, est également liée au temps qui suit.



**B1. Liaison d'un temps faible au temps fort des notes en début et fin de phrase.**

Il existe des situations de ce type dans presque chaque exposition de la mélodie du chant, mais aussi à l'accompagnement (alto-basso).

Il est particulièrement difficile, je pense, de tenter de nommer (en terminologie musicale) le procédé général de composition de Florentz d'une part et les artifices techniques spécifiques de

l'autre. Cette difficulté n'est pas due à l'impossibilité d'appliquer l'un ou l'autre système mais à l'interprétation personnelle d'un système (quel que soit) par le compositeur lui-même. Une méthode de composition (ou mieux un style) qui puisse englober les caractéristiques de la musique de Florentz, à mon avis, n'existe pas et le prélude de *L'Enfant noir* donne preuve. Dans cet article je me suis limité à présenter (dans le sens d'exposition) les phénomènes rythmiques dans la partition, sans pour autant les insérer dans un contexte plus ample. Le prélude de Florentz, possède une austérité rythmique, sans être sérielle, qui se mélange magnifiquement avec l'esprit bucolique, provoqué par l'origine du matériau sonore, en correspondance avec la tradition africaine transmise par le compositeur. La préoccupation essentielle, comme j'ai eu l'occasion de montrer, de Florentz a été celle de faire passer inaperçue toute sophistication et élaboration rythmique. Et ici je voudrais, très modestement, poser une interrogation sur la, bien connu, problématique du concept de forme dans la musique contemporaine : la sophistication existe, elle est probablement la quintessence de la composition moderne, pour quelle raison la faire blêmir ?