



LIONEL PONS

Professeur de culture musicale - CRR de Marseille



Entretien avec la compositrice Florentine Mulsant

Lionel Pons : La notion d'orchestre a été largement remise en question dans le dernier demi-siècle, pensez-vous que l'« instrument-orchestre » conserve une actualité et quel rôle joue-t-il dans votre démarche créatrice ?

Florentine Mulsant : Oui, l'orchestre conserve une actualité bien vivante, beaucoup de compositeurs de ma génération écrivent pour grand orchestre et offrent de magnifiques pages au public ! Je pense à des compositeurs comme Philippe Hersant ou encore Guillaume Connesson.

L'orchestre est capital dans ma démarche créatrice. J'ai bénéficié de plusieurs commandes d'orchestre de la part de Radio-France et aussi d'orchestres étrangers. Aujourd'hui, avoir une commande d'orchestre devient de plus en plus difficile en raison des baisses de subvention des orchestres et du désengagement de Radio-France vis-à-vis de sa politique de commandes. Néanmoins, il y a encore des orchestres en province qui font appel à des compositeurs dont je fais partie. J'ai à mon catalogue plusieurs œuvres pour orchestre de chambre et aussi pour grand orchestre par 4.

LP : Pour vous, y a-t-il une couleur d'orchestration plus spécifique ou caractéristique de l'École française ? À quoi tient-elle en particulier ?

FM : Oui, il y a une couleur d'orchestration spécifique de la France. C'est la couleur du timbre orchestral qui rend notre productivité nationale reconnaissable. L'écriture des vents, en particulier, est bien différente de celle pratiquée en Allemagne ou en Angleterre. Cet héritage nous vient de Debussy, plus particulièrement de ses trois *Nocturnes* et aussi de la somptueuse musique pour orchestre du grand Maurice Ravel. Un compositeur comme Jean-Louis Florentz est parfaitement identifiable comme étant français et poursuit l'héritage que nous ont laissé nos grands orchestrateurs. Je n'oublie pas bien sûr aussi Olivier Messiaen et Henri Dutilleux.

L'écriture des percussions est aussi reconnaissable, en ce sens où elle soutient les mélodies de timbre et où elle a parfois son propre matériau soliste.

Plus encore que l'orchestration, c'est la façon d'écrire la musique qui diffère par rapport à ces pays précités. Nous sommes attachés à une écriture impressionniste, une musique qui décrit des ambiances, qui s'inspire

par exemple de tableaux, une écriture qui est fondamentalement plus harmonique. Les allemands ont une écriture plus contrapunctique, plus linéaire. Le rapport avec le temps n'est pas le même. Je pense notamment à la musique de l'allemand Wolfgang Rihm par exemple. Son écriture pour les percussions est beaucoup plus massive que celle qu'adopterait à mon sens un compositeur français.

LP : Lorsque vous êtes en démarche d'orchestration, procédez-vous directement ou bien par l'intermédiaire d'une particelle piano ?

FM : Lorsque je suis en démarche d'orchestration, je réalise toujours un « monstre », partition de 3, 4 ou 5 portées sur lequel je note les couleurs de timbres dont je pourrais avoir l'idée. J'écris par exemple : cor + hautbois à un passage de ma partition que je réalise en m'aidant du piano. Ou bien : harpe + percussions douces (célesta, crotales).

C'est une pré orchestration, et elle m'est fort utile pour travailler ensuite à la répartition orchestrale. Le piano me guide également dans l'écriture de chaque famille afin d'avoir une cohésion à l'intérieur de chaque groupe. Cela est important notamment pour la famille des vents et des cuivres.

LP : La doublure est-elle pour vous une composante à part entière de l'orchestration ? Comment l'utilisez-vous ? (synthèse de timbres, renforcement de lignes mélodiques...)

FM : Oui, la doublure est une composante à part entière dans l'orchestration. Dans cette optique, j'orchestre de façon précise chaque famille d'instruments en faisant très attention à sa cohérence avec l'ensemble orchestral. Bien sûr, je renforce un thème avec une doublure instrumentale choisie. Par exemple : un thème aux violoncelles sera soutenu par un basson ou une clarinette. Tout dépend bien sûr de la tessiture des violoncelles et du contexte musical.

Cependant, au cours de mon orchestration, il m'arrive souvent de trouver de nouvelles lignes mélodiques qui font apparaître une strate nouvelle dans le dispositif et qui dépassent donc de ce fait la doublure instrumentale.

LP : En matière d'orchestration, avez-vous des compositeurs sinon modèles, du moins référentiels ? Éventuellement, quels sont les éléments précis des uns et des autres qui peuvent avoir une influence sur votre propre personnalité orchestrale ?

FM : Oui, j'ai des compositeurs de référence comme Debussy et Ravel ainsi que le regretté Jean-Louis Florentz [auquel Euterpe consacrera un double numéro spécial à l'hiver 2017]¹. J'attache aussi beaucoup d'importance à Chostakovitch. Ses symphonies sont une grande réussite. La *Symphonie n°7*, que j'ai lue et analysée avec beaucoup d'attention a été un modèle pour orchestrer ma *Seconde Symphonie* « Exil » op. 33. L'écriture des percussions est recherchée en termes d'efficacité. Elle a sa part entière dans la thématique. Et les alliances de timbres entre les cordes et les vents m'ont aussi beaucoup intéressée.

LP : Le fait d'envisager pour une œuvre un contexte orchestral quel qu'il soit (cordes, chambre, symphonique) exerce-t-il une influence sur des choix de forme, de langage, voire de sujet ou de programme ?

FM : Non, pas particulièrement. La forme est à chaque fois établie de façon précise, permettant des développements. Son choix est d'abord lié à mon inspiration.

J'ai, par exemple, très envie d'orchestrer mes *24 Préludes pour piano* op. 38. Et, dans cette partition, nous avons affaire à de courtes pièces, et une forme simple qui conviendra très bien à l'orchestre. On peut rapprocher cette démarche personnelle d'une œuvre comme les *Tableaux d'une Exposition* de Moussorgski/Ravel. Cependant, certaines de mes œuvres sont complexes au niveau de la forme, par exemple ma *Symphonie pour cordes* op. 32, ou ma *Seconde Symphonie*, certaines autres étant plus accessibles en termes analytiques, comme la *Suite pour orchestre à cordes* op. 42 ou mon *Oratorio pour une femme seule* op. 39.

¹ Note de l'éditeur.

LP : Parmi les genres musicaux associés à « l'instrument-orchestre », lesquels avez-vous déjà abordés et dans quel contexte ? Lesquels souhaiteriez-vous aborder dans l'avenir ?

FM : J'ai abordé le genre de la symphonie à deux reprises, dans les opus 32 et 33. L'opus 32 est en 5 mouvements et la *Symphonie « Exil »* op. 33 en trois mouvements. J'ai également abordé le genre de l'oratorio avec récitante et sans chœur. C'est un oratorio profane sur six dates importantes de la courte vie de la philosophe Simone Weil, disparue en 1943. Je me suis penchée sur le genre de la Suite dans ma *Suite pour orchestre à cordes* op. 42. J'ai aussi un projet d'envergure : celui d'écrire un opéra. Ce sera une grande nouveauté pour moi en termes d'écriture. J'ai hâte !

LP : Lorsque vous gérez l'écriture orchestrale, se révèle-t-elle différente lorsque vous envisagez l'adjonction d'un élément supplémentaire (soliste, voix) ? Y a-t-il des solistes pour lesquels l'équilibre avec l'orchestre vous semble poser problème, et éventuellement pourquoi ?

FM : Oui bien sûr ; dès qu'il y a une voix soliste ou un instrument soliste, mon écriture est différente.

Je pense à mon *Oratorio pour une femme seule* op. 39, dans lequel il ne fallait pas que la récitante Marina Hands soit couverte par l'orchestre, qui est très fourni.

Cependant, à un moment tragique de l'œuvre, Marina Hands se trouve dans une situation dramatique et intense et sa voix, à ce moment-là est très forte, et est vue comme un instrument supplémentaire avec un orchestre déjà très fourni (cuivres notamment).

Je songe également à mon *Poème symphonique « Jardins d'Étoiles »* pour violon solo et orchestre op. 44, d'après *Le Petit Prince* de Saint Exupéry. C'est une œuvre concertante, dans laquelle j'ai fait très attention à ce que l'orchestre ne couvre pas le violon, mais au contraire dialogue avec lui. Une telle démarche me plaît beaucoup, car elle installe des échanges de couleur entre le soliste et l'orchestre. Et bien sûr dans mon projet d'opéra, je serai aussi confrontée à des questions d'équilibre entre les voix, le chœur, et l'orchestre. Cela sera passionnant !

LP : En termes d'orchestration, existe-t-il encore selon vous des caractéristiques stylistiques nationales ? Si oui, lesquelles et sinon, quels sont selon vous les traits de l'orchestration de notre temps ? De demain ?

FM : En termes de caractéristiques nationales, l'orchestre français est assez bien identifiable en raison de la couleur des timbres qui dialoguent et qui occupent nos compositeurs, caractéristique à laquelle je n'échappe pas, bien au contraire ! Cela fait partie de notre héritage musical. Mais je ne m'en rends pas compte. Et souvent, lorsque je suis jouée à l'étranger, on me dit : « *Your music is so French !* ».

Il est vrai que j'aime le dialogue entre les cordes et les vents, avec un pupitre de cuivres correspondant plutôt à une écriture harmonique, qui soutient ainsi les mélodies de timbres choisis (hautbois + violon ou pourquoi pas violoncelle dans le médium aigu par exemple, ou clarinette + alto). L'écriture des percussions n'est pas lourde, comme tel est parfois le cas chez les allemands, mais au contraire légère et douce. Elle enrichit la couleur orchestrale. Je pense que demain nos fins orchestrateurs continueront dans cette voie, dont je me sens partie prenante. Écrire pour orchestre est tout simplement une magnifique aventure et il me tarde de composer mon opéra !