

## Entretien avec Jean-Baptiste Robin

*À travers quelques exemples, pouvez-vous expliquer ce que vous avez retenu de l'univers florentzien dans votre musique ?*

J'ai découvert la musique de Jean-Louis Florentz en 1994, alors que j'étais étudiant auprès de Louis Robilliard à Lyon. À l'époque, je connaissais peu la musique d'orgue contemporaine, et ce que j'en connaissais ne m'intéressait pas beaucoup. Un camarade du CRR, Fabrice Pincet, m'avait fait écouter un enregistrement de *Debout sur le Soleil* tiré d'une émission de radio, et il avait rédigé un mémoire fascinant sur Florentz. Il travaillait parallèlement à l'orgue *Seigneur des lumières*, extrait des *Laudes*. L'organiste Frédéric Champion qui était également étudiant de Louis Robilliard au CRR de Lyon préparait de son côté la *Harpe de Marie* pour sa médaille. À cette époque, peu de musiciens jouaient cette musique, largement méconnue, et la *Harpe de Marie* m'avait particulièrement fasciné.

Je garde un souvenir très vif de leurs interprétations de ces œuvres sur le sublime Cavallé-Coll de Saint-François de Sales. Certains passages me touchaient profondément, avec une poésie unique et profonde. La musique de Florentz constitue une véritable invitation au voyage, souvent bien plus vaste que les paysages africains qu'elle évoque, j'y était très sensible. Au milieu des années 90, un véritable « effet Florentz » s'est donc répandu dans les classes de Louis Robilliard et de Franck Vaudray, et plus tard au CNSM de Paris, Michel Bouvard et Olivier Latry ont découvert ce compositeur avec un même enthousiasme. Lorsque j'ai intégré leur classe, Benjamin Steens jouait *Debout sur le Soleil* à Notre-Dame de Paris, puis, progressivement, tout le monde s'est mis à jouer Florentz, d'autant plus que ses œuvres étaient parfois imposées, notamment lors de mon concours d'entrée au CNSM.

Je me souviens d'étudiants étrangers venus à Paris et me demandant : « Pourquoi joue-t-on autant Florentz en France ? » Je pense que la réponse est tout d'abord que cette musique est profondément française et liée au mystère. La densité de son écriture et son traitement des masses orchestrales en font une sorte de « Reger français », et pour l'orchestre, un Richard Strauss hexagonal. À l'orgue, l'influence de Cocherneau, Duruflé, Alain, Messiaen et Dutilleux se combine, donnant naissance à un langage harmonique extrêmement généreux, sublimé par des chants africains envoûtants.

Pour répondre à votre question, c'est avant tout le charme envoûtant et spirituel du langage harmonique de Florentz qui m'a profondément marqué. Ses harmonies forment des paysages que je peux contempler sans fin. Ses accords, souvent mystérieux, sont inspirés, sincères, et d'une beauté remarquable. C'est tout simplement un compositeur que j'aime authentiquement. De plus, à l'époque, je n'avais rien entendu de comparable. Florentz était l'un des compositeurs vivants les plus joués autour de moi. Son influence était donc naturelle et il a été pour moi un point de départ, une porte ouverte vers de nouvelles perspectives musicales.

Lorsque je suis entré au CRR de Lyon, j'ai commencé à composer *Regard vers l'Air* (le titre est venu bien plus tard). On peut y percevoir des harmonies florentziennes et une touche d'exotisme, mais les similitudes ne sont qu'apparentes. Les thèmes, par exemple, ne sont pas des mélodies africaines mais une invention personnelle. Le glas initial, joué au Posaune, est

unique (inspiré par l'orgue de Saint-Vincent à Lyon), et les vagues d'harmoniques sur le Nazard et la Tierce sont complètement le fruit de mon imagination. Là où ma musique provient de mon imaginaire, celle de Florentz repose sur une démarche plus scientifique et très rigoureuse.

Une fois *Regard vers l'Air* terminé, j'ai choisi un titre évoquant un voyage vers un monde lointain, et le mont Aïr, au Niger, s'est imposé. Parfois, je regrette ce choix, car à l'étranger, certains pensent qu'il s'agit de "l'air", ce qui n'a aucun sens poétique. Cependant, les sonorités africaines des jeux de Cornet et du deuxième thème justifient cette référence. Plus tard, j'ai rencontré Florentz et lui ai offert une copie de cette pièce. C'est une œuvre de jeunesse que j'apprécie toujours, mais depuis, j'ai tracé mon propre chemin.

***Le Chant du Ténééré est dédié à Florentz : comment cet hommage se manifeste-t-il concrètement dans la pièce ?***

*Le Chant du Ténééré* est une commande de l'abbaye de Sylvanès dans laquelle il m'était demandé de rendre hommage à Jean-Louis Florentz. J'ai choisi de m'inspirer de l'arbre du Ténééré, ce symbole unique de vie, ayant survécu seul durant des décennies dans le "désert des déserts". Cet arbre, devenu légendaire, représente pour moi la solitude de l'homme face à l'immensité. Cet arbre, c'est moi, c'est vous, mais surtout, c'est Jean-Louis Florentz.

Florentz avait lui-même composé une œuvre intitulée *Ténééré* (que je n'ai jamais entendue), ainsi que *Le Chant du Nyandarua*. Plutôt que d'intituler ma pièce *L'Arbre du Ténééré*, j'ai préféré un titre plus large, combinant des éléments des deux titres de Florentz. Ainsi est né *Le Chant du Ténééré*, où c'est tout le désert qui chante, avec ses tempêtes de sable et le chant de son arbre solitaire.

Un an avant de composer cette pièce, alors que j'enseignais à l'Académie d'orgue de Haarlem, une mélodie m'est venue spontanément à l'esprit lors d'un cours sur la musique du 20-21e siècle. Je l'ai immédiatement notée, et elle est devenue le chant de l'Arbre du Ténééré. Cette mélodie, née de l'inspiration du moment, s'est imposée comme l'élément central de l'œuvre.

Les notes répétées et l'utilisation du Cornet sont également des clin d'œil à Florentz, notamment à la *Harpe de Marie*. À travers cette œuvre, j'ai simplement planté un arbre dans le jardin musical de Florentz.

***De votre point de vue de compositeur, quels jalons Jean-Louis Florentz a-t-il posés dans l'évolution de la musique occidentale ?***

C'est une question complexe, et il serait présomptueux d'y répondre de manière définitive. Le temps seul pourra en juger.

Cependant, je pense que Florentz a ouvert la voie à un orgue qui explore de nouvelles sonorités harmoniques tout en renouvelant la virtuosité. Il a accordé une place essentielle aux jeux harmoniques, comme le jeu de Septième ou les harmoniques naturelles que l'on retrouve sur des orgues tels que ceux de Saint-Eustache ou, plus récemment, de Saint-Quentin. Il a également enrichi le répertoire avec des œuvres utilisant le *sostenuto* et des registrations parfois complexes.

Florentz a aussi redéfini la virtuosité rythmique, notamment avec des superpositions élaborées. La Croix du Sud figure à ce titre parmi les pièces les plus difficiles du répertoire d'orgue.

En parallèle, il a contribué à tourner la page de la musique atonale, qu'il n'appréciait pas. Dans les années 80, il fallait un certain courage pour affirmer une telle position face à une idéologie musicale dominante, souvent hermétique à la contradiction. Florentz a incarné un esprit de résistance face à cette fermeture, jouant un rôle important dans l'évolution des mentalités en France.

Concernant la musique orchestrale, seul le temps pourra véritablement évaluer son apport. On pourrait grossièrement résumer son style à un Richard Strauss harmonisé par Debussy, avec des chants africains. Mais dans le domaine de la forme, Florentz propose un renouvellement musical original, teinté de « transe » africaine et indienne, qui reste unique dans le paysage musical et dans l'histoire de la musique.

### **Entretien avec Jean-Charles Gandrille**

***Vous avez travaillé la composition avec Jean-Louis Florentz au début des années 2000 : quels points saillants retenir des conseils qu'il vous a donnés ?***

Il m'a bien sûr conseillé d'écouter d'autres civilisations. Ce que j'ai fait : La découverte de la musique des Pygmées Aka de Centre-Afrique a été importante pour moi, tout comme le doudouk arménien et aussi le Nay égyptien. Florentz lui-même n'avait pas franchi le pas d'écrire pour des instruments d'autres civilisations, mais peut-être s'il avait vécu plus longtemps il aurait intégré des parties d'instruments non-occidentaux dans l'orchestre. Me concernant j'ai écrit plusieurs œuvres avec un doudouk, introduit dans un orchestre symphonique ou encore avec chœur et orgue. Il y a aussi deux djembés, percussions d'Afrique de l'ouest, dans l'orchestre de mes Danses de la nuit.

Il a insisté aussi beaucoup sur le contrepoint, une composante musicale que je sous-estimais à l'époque - étant plus centré sur l'harmonie - et pour laquelle j'ai effectivement peu à peu pris en compte la nécessité.

***Dans quelle mesure son univers a influencé votre musique d'orgue, notamment dans Je suis la lumière du monde, écrit pour la finale du Grand Prix Jean-Louis Florentz 2018 ?***

Les partitions de Jean-Louis Florentz comportent de nombreuses sections de danse, ce qui est tout à fait français depuis Rameau, jusqu'à *La Mer* de Debussy ou *la Bacchanale finale* de *Daphnis et Chloé* de Ravel. L'Anneau de Salomon est sous-titré « Danse Symphonique ». Je suis la lumière du monde s'inscrit dans cette tradition, avec cependant une singularité puisqu'il s'agit de danses à mesures asymétriques inspirées des Balkans, nommées « Aksak » en turc ce qui veut dire « boiteux ». Il y a aussi une danse à mesure quinaire rapide, (une sous-division par 5 des temps) et cela renvoi par contre à l'Afrique, mais Florentz n'a pas usé de cela à ma connaissance.

***En plus d'être organiste, vous pratiquez activement le violoncelle, son instrument préféré. Vous placez-vous dans son sillage pour le traitement de l'instrument et des cordes en général ?***

Je dois dire que j'aime le violoncelle tout autant que lui, mais aussi le violon. Je suis heureux d'avoir pu m'initier aux deux. Je garde mon violon simplement pour essayer des extensions de doigts notamment. Je pratique le violoncelle depuis six ans maintenant. J'apprécie particulièrement les accords de trois et quatre sons que l'on égrène par groupe de deux double-cordes, notamment dans mon *Livre pour Violoncelle*, écrit pour les 40 ans de Gautier Capuçon. Peut-être cela me rapproche de l'orgue mais aussi des Suites pour violoncelle de Bach. Jean-Louis Florentz lui, dans son *Concerto pour violoncelle* et sa pièce solo *L'Ange du Tamaris*, a une écriture quasiment permanente en double-cordes de type lyrique (il ne s'agit pas d'accord). Les double-cordes se travaillent bien sûr, mais dans ces œuvres, les enchaînements de ces double-cordes avec de nombreux démanchés rendent cela un peu difficile. Ce qui peut être prive aussi d'un vibrato plus généreux, plus aisé sans double-cordes.