

## Timbre et instruments

J-M.B. : *L'électro-acoustique a pourtant, et c'est indéniable, apporté une richesse extraordinaire dans le domaine du timbre. Le timbre, c'est pour vous aussi un critère majeur d'inspiration...*

Ph.H. : Oui, mais je n'y peux rien : je reste indéfectiblement attaché au son instrumental ! J'aime jusqu'aux bruits parasites des instruments, les bruits de clé, les bruits de souffle, les glissements de doigt sur le manche de la guitare. Dans le cas d'instruments moins policés que ceux de l'orchestre, comme la vielle à roue (que j'ai utilisée dans mon ballet *Hurlevent*), je dirais même que le charme provient essentiellement du grain du son et des bruits parasites. Seule ou combinée avec certains timbres de l'orchestre, par exemple des sons harmoniques de contrebasse ou les trompettes avec sourdine, la vielle offre un univers sonore vraiment étrange. Et il semble, d'après ce que m'avait dit le vielliste Christophe Tellard, que toutes les tentatives d'échantillonner un son de vielle à roue aient échoué.

Il y a d'autres instruments que j'aimerais bien utiliser, comme le cymbalum. Mais le problème, avec ce type d'instruments, c'est que ça ne simplifie pas les exécutions, car les bons instrumentistes qui savent en jouer sont rares.

J-M.B. : *Ne faut-il pas aussi très bien connaître les possibilités et la technique de ces instruments ?*

Ph.H. : Je n'ai pas acheté de vielle à roue, mais j'ai acheté une méthode pour comprendre un peu mieux comment l'instrument fonctionnait !

J-M.B. : *Dans un certain sens, pour vous le timbre est lié à une tradition instrumentale, aux instruments traditionnels. Pourrez-vous les explorer indéfiniment ? Pensez-vous que leur usage recèle encore des possibilités non encore découvertes ?*

Ph.H. : Peut-être pas. Bien qu'on soit souvent surpris, lorsqu'on fréquente des musiciens un peu imaginatifs, par les sons bizarres et inattendus qu'ils peuvent tirer de leur instrument ! J'ai remarqué ainsi que le trombone, dans l'extrême-grave et avec une sourdine wa-wa, imitait à la perfection le cri du crapaud. J'ai utilisé ce son, en situation, dans mon conte pour enfants, *Léo et Marie*. À l'inverse, un compositeur peut imaginer des effets (produits, par exemple par une utilisation particulière des pédales de la harpe) que l'instrumentiste n'avait jamais songé à expérimenter.

Mais, globalement, on peut constater que la facture des instruments n'évolue plus beaucoup, que les sons non traditionnels des instruments à vent (multiphoniques ou autres) ont été largement explorés depuis les années 50, que Béla Bartok a considérablement ouvert l'éventail des modes de jeu et d'attaque des instruments à cordes, que d'innombrables instruments à percussion sont couramment utilisés dans l'orchestre depuis Varèse : sans doute a-t-on « découvert » l'essentiel de ce que peuvent nous offrir les instruments de l'orchestre. Mais la combinaison des timbres et leur usage sont infinis.

J-M.B. : *Mais pensez-vous pouvoir encore innover au niveau de l'écriture des timbres instrumentaux, en fonction de leurs possibilités ?*

Ph.H. : Innover, comme je l'ai déjà dit, n'est pas mon souci principal ! Je ne sais pas si j'ai « renouvelé » l'écriture pour la flûte ou pour le basson dans les pièces que je leur ai dédiées. En

les composant, j'ai seulement voulu m'approcher de l'idée personnelle que je me fais de ces instruments, et qui n'est pas la même que celle de tel ou tel autre compositeur.

J-M.B. : *Mais le timbre est quand même pour vous une des dimensions les plus importantes ?*

Ph.H. : Indéniablement. Elle est essentielle, et c'est pourquoi j'ai tant de plaisir à travailler avec les instrumentistes, à chercher avec eux et grâce à eux, des couleurs particulières, un grain de son particulier.

## **Timbre et écriture**

J-M.B. : *Le timbre est donc étroitement lié à l'écriture ?*

Ph.H. : Oui, le timbre s'insère dans un tissu vivant, et je ne peux pas imaginer l'extraire du reste.

J-M.B. : *C'est lié à la résonance aussi ?*

Ph.H. : A la résonance, à l'écriture, au contexte. Il est étrange de constater combien le contexte est important. J'ai écrit récemment une petite pièce pour l'Orchestre National d'Ile de France, que j'ai appelée *Spring Round*, parce qu'elle comporte des citations de *Rondes de Printemps* de Debussy et du *Sacre du Printemps* de Stravinsky . Le dernier accord de ma pièce est celui de la fin du *Sacre*, tel quel, à la note près, avec exactement la même orchestration. À ma grande surprise, presque personne ne l'a reconnu ! Ce qui prouve qu'un accord, même très célèbre, sonne d'une autre façon lorsqu'on le retire de son contexte, au point qu'on ne l'identifie plus.

C'est pourquoi je pense que les combinaisons de timbre et leurs agencements sont infinis.

J-M.B. : *Il en va de même avec l'écriture vocale, notamment pour chœur. Il y a un timbre lié à l'écriture qui vous est personnel.*

Ph.H. : Je n'emploie guère d'« effets » (cris, chuintements, « bruitisme », etc...) dans ma musique vocale, sauf fugitivement dans *Poèmes chinois*. Je trouve qu'ils ont été sur-employés dans la musique pour chœur des trente dernières années et qu'ils sont devenus très lassants. Mon écriture vocale est très traditionnelle. Mais l'harmonie, le type d'accords employés, la disposition des voix, tout cela agit sur la couleur et donne un son particulier. Il y a une couleur propre à Ohana dans ses œuvres chorales, et que l'on reconnaît entre toutes.

J-M.B. : *Mais y a-t-il des œuvres pour lesquelles l'importance accordée au timbre est plus grande que pour d'autres ?*

Ph.H. : Je pense que c'est dans mes pièces pour instruments solistes que cette importance accordée au timbre se manifeste de la façon la plus évidente. Mes *Huit duos pour basson et alto* s'inscrivent également dans cette démarche. C'est Pascal Gallois qui m'avait donné l'idée de réunir ces deux instruments. Dans certains duos, j'ai joué sur ce qui les différencie ; dans d'autres, j'ai joué sur ce qui les rapproche naturellement (une certaine couleur un peu voilée dans le médium, notamment). Mais j'ai tenté aussi des rapprochements plus inédits, notamment dans le 5<sup>ème</sup> duo, tout en glissandos lents : cela se pratique couramment sur les instruments à cordes, comme l'alto. C'est beaucoup plus inhabituel au basson !

Par ailleurs, il y a un travail sur la couleur. On peut jouer la même note au basson avec des doigtés différents et, selon le doigté, la couleur change. Pascal Gallois a poussé la recherche très loin dans ce domaine, il me proposait plusieurs solutions.

J-M.B. : *Mais cette recherche sur la couleur est un choix personnel de l'interprète, Pascal Gallois en l'occurrence. Vous ne l'indiquez pas sur la partition ?*

Ph.H. : Non. C'est son interprétation à lui. Je pense que chaque musicien apporte sa propre expérience, un son particulier qui est le sien. Il ne faut pas être trop directif, on ne peut pas tout quantifier... Bizarrement, je suis maniaque lorsque je suis à ma table et plutôt ouvert quand je me retrouve devant les musiciens. Sans les approuver toujours, bien sûr, je suis sensible à leurs suggestions personnelles. Parfois, je change un détail sur la partition quand je suis convaincu que ce qu'ils proposent est mieux que ce qui est écrit. Si j'avais une conception complètement figée d'une œuvre et ne tolérais aucun changement dans son exécution, alors oui : je composerais pour bande magnétique, et la question serait réglée une fois pour toutes !

J-M.B. : *Finalement l'œuvre n'est jamais terminée...*

Ph.H. : Non, heureusement ! Une œuvre est terminée quand elle n'est plus jamais jouée.