

Interview exclusive

Treize questions à Philippe Hurel

Pouvez-vous évoquer une émotion artistique récente ?

J'ai adoré *Un mage en été*, le dernier livre d'Olivier Cadiot. J'ai ressenti une très grande fraîcheur, alors même que l'écriture est complexe, travaillée. C'est assez extraordinaire, je ne sais pas comment l'auteur réussit cette prouesse. Au début par exemple, l'un des personnages est au milieu d'une rivière. C'est si bien raconté que j'ai littéralement senti l'eau, que je suis entré en elle... Et cela n'arrête pas. Le livre entier est épidermique.

Vos premières œuvres éditées datent de 1981 : Eolia pour flûte seule et Trames pour cordes. Philippe Hurel est-il déjà là ?

Oui, entièrement, même si ce n'est plus la musique que j'écris aujourd'hui.

Eolia est une pièce nerveuse, contrastée, jubilatoire. Je me reconnais, j'aime bien cette œuvre ! À sa création, elle a eu beaucoup de succès. De nombreux flûtistes l'ont jouée et elle s'est imposée très vite dans leur répertoire.

Trames est une pièce complexe, très travaillée. Je l'écoute encore avec intérêt aujourd'hui. À certains égards, elle a un peu vieilli ; je pense aux passages avec des « réservoirs », typiques des « œuvres ouvertes » en vogue à cette époque. À d'autres égards, je trouve qu'elle sonne mieux qu'il y a 30 ans, comme si elle était plus en phase avec notre temps qu'avec celui des années 80.

Au Conservatoire de Paris, vous étudiez dans la classe de Betsy Jolas. Un peu plus tard, vous prenez des cours avec Tristan Murail. Pouvez-vous nous parler d'eux ? Je vous pose cette question parce qu'il se trouve que ces compositeurs sont venus à Nantes (respectivement en 2009 et 2012), tous deux invités par l'Ensemble Utopik.

Betsy Jolas nous secouait ! Elle trouvait qu'on dormait... Je me souviens aussi des discussions que nous avons eues plus tard – je n'étais plus étudiant –, à bâtons rompus, le soir autour d'un verre. On s'affrontait, on refaisait le monde et la musique. Je suis resté en contact avec elle. Je l'aime beaucoup. J'admire son engagement dans le travail, son éternelle jeunesse.

Les cours chez Tristan étaient très informels, mais toujours riches et instructifs. Il m'a initié en particulier au travail avec ordinateur. Puis-je ajouter ici qu'il m'a beaucoup soutenu en 1993, alors que je traversais une grave dépression ? J'avoue que je ne m'attendais pas à cela, car il était d'un naturel timide. Cela m'avait beaucoup touché et aidé.

L'Ensemble Utopik vient de répéter avec beaucoup de plaisir pendant plusieurs jours vos œuvres Figures libres et Cantus, sous la direction de Michel Bourcier. En écoutant et travaillant votre musique, j'ai été frappé par les tensions qui y demeurent, proches parfois, j'ose le dire, d'une forme de contradiction. J'aimerais vous donner quelques exemples.

Première tension : vous aimez les harmonies riches, complexes, non-tempérées (avec des quarts de tons), qui se déploient avec lenteur et sensualité ; or, elles résonnent souvent aux côtés – parfois même en même temps ! – de brèves figures rythmiques jouées de manière nerveuse, incisive, avec un phrasé qui « swingue ». N'y a-t-il pas là deux langages qui n'ont rien à voir ?

Le premier langage, comme vous dites, vient de la musique spectrale : expression de flux sonores qui se meuvent en dehors de toute pulsation, proches de certains sons électroniques. Le deuxième langage vient de mon goût pour le jazz et le rock. Mais vous en oubliez un troisième ! Car il y a aussi dans mes pièces de longs passages traités de façon combinatoire et contrapuntique – ce sont les restes de mon éducation sérielle – où les hauteurs, les durées et les intensités sont entièrement calculées.

Eh bien, je mets les trois langages ensemble ! Ma musique est hétérogène, pas toujours claire stylistiquement, et c'est volontaire. Cette contradiction, que vous relevez avec justesse, c'est tout moi. Je ne veux pas être rangé dans une boîte. J'assume cette position, je la revendique. Je suis « trizophrénique » !

Deuxième tension / contradiction : il y a dans presque toutes vos œuvres des moments où la musique s'emballe, semble s'affranchir de toute loi : ce sont en général de grandes montées, avec des accélérations, des fulgurances, des explosions... Paradoxalement, l'architecture générale demeure claire, accessible. Malgré la frénésie, le cadre est contrôlé. L'auditeur sait toujours « où on en est ».

J'ai une obsession : je désire que ma musique puisse être comprise par tout le monde, dès la première écoute. C'est quasiment pour moi une question d'ordre politique. Même si l'œuvre est complexe, possède plusieurs niveaux de lecture, il faut pouvoir y accéder de prime abord. Quant à ces moments d'emballement, ils relèvent d'une dimension érotique. Toute musique est habitée par des pulsions physiques et métaphysiques. Un « climax » est à la fois apothéose et jouissance. Pour le dire autrement : la référence sexuelle n'est pas le monopole du rock !

Dernière tension : vos œuvres pour ensemble comportent des solos virtuoses confiés à un instrument (le piano dans Figures libres) ou à un petit groupe d'entre d'eux (trio flûte, hautbois, clarinette, par exemple). Mais ces « échappées » sont de brève durée ! Elles sont toujours « rattrapées » par le groupe ; tout le monde joue alors ensemble dans une sorte d'énergie fusionnelle. Pour poursuivre ma métaphore sportive, je dirais que c'est du « jeu d'équipe ».

J'aime bien votre image. Mais j'aimerais aussi évoquer l'énergie d'un big-band, avec ce « jeu collectif » qui porte les musiciens, et parfois les transporte. C'est chez moi, indéniablement, une marque de fabrique. Je peux même dire que j'ai du mal à m'en défaire. Là où cela devient compliqué, c'est que le « big-band Hurel » doit savoir jouer des micro-intervalles, des rythmes sophistiqués, des traits virtuoses dans tous les registres... Le jeu au sein d'un big-band de jazz est sans doute plus facile...

Quand et comment les techniques de morphing apparaissent-elles dans votre musique ?

Tout d'abord, je ne suis pas le premier à utiliser cette technique. On la trouve déjà dans plusieurs œuvres de Gérard Grisey ou Tristan Murail. Le début de *Partiels* de Grisey est un bel exemple de *morphing*, autant que *Gondwana* de Murail. Il faut rappeler qu'en musique spectrale, on était opposé à toute idée de développement (au sens classique ou romantique du terme). Le mot d'ordre était : « on ne développe pas, on transforme ». Si j'ai retenu quelque chose de cette musique, c'est que le processus peut importer finalement davantage que le matériau utilisé.

Ce qui est amusant, c'est que la répétition d'un motif qui évolue imperceptiblement va se retrouver dans la musique de Steve Reich ! Or, ce dernier ne vient pas du tout de l'école

spectrale. Des chemins très différents conduisent parfois au même endroit... mais heureusement pas au même résultat. Ma musique est évidemment différente de celle de Steve Reich (que j'aime beaucoup par ailleurs). Chez lui, le motif se métamorphose au cours d'un processus très long et gradué, quasi hypnotique. Pour ma part, cela m'ennuie, question de caractère, je suis trop stressé ! Je n'hésite donc pas à interrompre le *morphing*, ou à l'accélérer, voire à sauter des étapes.

Un ensemble américain réputé a récemment fait une tournée en programmant dans le même concert des œuvres de Reich et ma pièce pour ensemble *À mesure...* C'est une bonne idée. La confrontation a été stimulante pour les musiciens comme pour le public.

Vous servez-vous de logiciels spécifiques pour écrire la partition d'une séquence de morphing ?

Cela dépend. Pour *Loops*, par exemple, une pièce pour flûte seule composée en 1999, j'ai tout calculé et écrit à la main. En revanche, pour mes pièces d'ensemble, il y a tellement de paramètres à contrôler et à répartir de manière subtile, que je passerais un temps immense à écrire une partition qui risquerait ensuite de ne pas sonner. Je devrais alors tout recommencer et le risque serait toujours le même. Je m'acharnais à procéder ainsi il y a quelques années et je me suis souvent découragé. Voilà pourquoi, dans mon œuvre *Cantus*, j'ai utilisé le logiciel « OpenMusic » (développé par l'Ircam), en particulier pour toute la section finale. J'ai pu tester plusieurs simulations, ce qui représente des milliers de calculs, et choisir finalement celle qui me convenait.

Vos partitions sont réputées difficiles à jouer. Vous avez écrit des œuvres pour de jeunes élèves, mais elles exigent en réalité un niveau de jeu assez élevé. La complexité est-elle pour vous une valeur ? Une nécessité ? Un écho du monde actuel ?

La difficulté technique des mes œuvres n'est pas volontaire. Elle ne correspond pas à un choix prémédité.

La complexité reflète simplement qui je suis. Les pensées se bousculent dans ma tête, je parle vite, je vis à cent à l'heure... Cela fait partie du personnage. Je suis un compositeur « à haut débit » !

Et puis j'aime le rythme. Des figures complexes sont simples pour moi. Je peux les dire très vite, m'amuser à les varier, sans me tromper. Évidemment, si on ajoute des quarts de tons, cela devient plus difficile...

Pierre Boulez a dirigé plusieurs fois vos œuvres. Comment cela s'est-il passé ?

Je me souviens d'une répétition très amusante de mes *Six miniatures en trompe-l'œil*, avec les musiciens de l'Ensemble Intercontemporain. Pierre Boulez commence par diriger le premier mouvement. Il arrête l'ensemble, se tourne alors vers moi et me demande : « Tu as écrit au début 'avec swing'. Ça veut dire quoi ? ». Je crois que nous avons dû passer un bon quart d'heure – ce qui est long dans une répétition – à essayer de nous entendre sur cette notion, chaque musicien y allant de son avis... Finalement, agacé, il décide de reprendre la pièce et là, ça se met à swinguer (« groove », dirait-on aujourd'hui) ! Depuis, j'ai supprimé de mes partitions ce genre d'indication.

Un deuxième souvenir concerne une répétition de *Figures libres*. Après avoir dirigé avec maestria le premier et le troisième mouvement de la pièce, Pierre Boulez s'apprête ensuite à diriger le deuxième mouvement qui est truffé de micro-intervalles. Il regarde la partition et me dit d'un air franchement désabusé : « Alors là... tu veux quoi exactement ? ». Cela ne

l'inspirait visiblement pas ! J'adore ce genre de situation. Mes explications ne purent le convaincre ce jour-là, mais au concert, croyez-moi, tout fonctionnait très bien.

J'ai écouté sur votre site un extrait de votre pièce pour orchestre Tour à tour. Il s'agit d'un passage extraordinaire, sans pulsation, avec une densité et une richesse de timbres inouïes... Pouvez-vous nous dire quelques mots à propos de cette œuvre ?

Tour à tour est un grand projet que je porte depuis plusieurs années. À terme, l'œuvre comportera trois parties. Deux d'entre elles sont déjà écrites. *Tour à tour I* a été créé par l'Orchestre d'Oslo ; le passage que vous avez écouté correspond à la fin de cette section. *Tour à tour III* a été créé l'année dernière par l'Orchestre de Monaco ; l'enregistrement sortira bientôt en CD.

Je dois à présent composer la section centrale, *Tour à tour II*. La création est prévue en 2015 à Paris, par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France et l'Ircam pour l'électronique. Les trois parties seront alors données en un seul concert. L'ensemble durera plus d'une heure !

Tour à tour est ma grande pièce d'orchestre. J'ai longtemps attendu avant de la faire. Il fallait être prêt. Je crois qu'elle arrive au bon moment dans ma vie.

L'Ensemble Utopik va bientôt jouer Cantus en concert à Nantes. L'œuvre sera interprétée par la chanteuse Françoise Kubler, accompagnée de sept musiciens. Cette pièce nous intrigue ! Le texte chanté, écrit par vous, décrit le travail et les défis d'un compositeur. L'œuvre raconte donc, en quelque sorte, sa propre histoire. Elle se réfléchit en même temps qu'elle est jouée...

Je vais vous faire une confidence : je n'ai rien à raconter, c'est pour cela que je suis compositeur !

Par ailleurs, je trouve que les livrets d'opéra sont souvent décevants, bien en deçà de la réalité, car les vraies histoires se passent autour de nous, pas sur scène.

En 2005, j'ai écrit une pièce pour chœur qui n'a pas de texte. Je l'ai intitulée *Non-Dit*. Les chanteurs se contentent de phonèmes. L'œuvre se termine par des « la, la, la... » chantés en canon. Mais j'avoue que je ne suis pas entièrement satisfait par cette solution.

Dans *Cantus* en revanche, composé l'année suivante, il y a bien un texte. Mais je l'ai écrit après la musique. La voix est ensuite traitée comme un instrument. Il y a une mise à distance du pathos. L'œuvre devient pure topologie. À la fin, la chanteuse dit : « Prendre son envol, peu de temps, regagner le champ... ». On peut écouter cela de plusieurs manières. Il y a une sorte de double-entente. *Cantus* est un hommage à Georges Perec, un écrivain que j'admire infiniment. En 2010, j'ai écrit une œuvre de théâtre musical sur le texte de l'un de ses livres, *Espèces d'espaces*.

Finalement, les mots semblent se frayer un chemin dans votre musique... D'autant que vous travaillez actuellement à un opéra. Le livret a été écrit par Tanguy Viel. Comment est né votre projet ?

J'avais lu – et beaucoup aimé – plusieurs livres de cet auteur, en particulier *L'absolue perfection du crime*, un récit qui fonctionne un peu comme un film. Un autre roman de Tanguy Viel s'intitule d'ailleurs *Cinéma*. En dehors de son style, que j'aime beaucoup, c'est justement cette relation qu'il entretient avec le cinéma – qui influe autant sur la narration que la forme de ses textes – qui m'a poussé à le contacter. Mais je ne le connaissais pas.

J'ai réussi à avoir ses coordonnées et je lui ai envoyé un texto : « J'écris un opéra, ça vous intéresse ? ». Il m'a répondu : « Why not ? ». Depuis, nous avons bien avancé.

Tanguy a écrit un livret inspiré par l'histoire de Patricia Hearst, la petite-fille d'un riche magnat de la presse, kidnappée à l'âge de 19 ans à Berkeley, en 1974, par un groupe d'extrême gauche américain. Patricia Hearst sera gagnée par le syndrome de Stockholm : elle prendra fait et cause pour ses ravisseurs et participera avec eux à plusieurs braquages.

L'opéra est intitulé *Les pigeons d'argile*. Un pigeon d'argile est une petite soucoupe de terre cuite projetée dans le ciel lors des compétitions de ball-trap. Or, l'une des scènes marquantes de l'opéra est une partie de ball-trap. En réalité, les pigeons d'argiles sont ici les personnages inventés par Tanguy.

La partition est conçue pour six chanteurs solistes, orchestre et chœur. La création aura lieu en avril 2014 à Toulouse, au Capitole. L'orchestre sera dirigé par Tito Ceccherini et la mise en scène confiée à Marianne Clément.

Paris, mars 2013

Propos recueillis par Gilles de Talhouët