

De la percussion du monde au monde de la percussion

Entretien avec François-Bernard Mâche

Stéphane Roth

Parmi les compositeurs de votre génération, vous êtes l'un des rares à s'être engagé dans un travail de fond sur la percussion. D'où vous provient ce « goût » ?

François-Bernard Mâche

J'ai tout d'abord découvert la musique balinaise par le disque du gamelan de Pliatan, publié à la suite de sa tournée européenne de 1952. J'avais été réellement marqué par cette expérience et par les possibilités qu'elle me suggérait. J'avais également été très frappé par les *Oiseaux exotiques* de Messiaen en 1956, cette sorte de concerto grosso pour six percussions et orchestre. Pourtant, un long temps est passé avant que je n'emploie la percussion dans une de mes œuvres. Il s'agit de *La Peau du silence* (1962) pour orchestre de chambre et quatre percussionnistes.

Le véritable point de départ de ma réflexion sur la percussion est intervenu à la fin des années 1960. J'avais d'une part découvert les enregistrements des Percussions de Strasbourg parus dans la collection « Prospectives du xxi^e siècle » de Philips, et d'autre part, je m'étais attelé à ma première œuvre pour percussion soliste, *Kemit* (1970). Cette pièce est très particulière, puisqu'il s'agit d'une transcription d'un solo de darbouka que j'avais trouvé sur un disque accompagnant une publication du musicologue allemand Hans Hickmann au sujet de la musique égyptienne de l'Antiquité. Cette musique qui m'a profondément fasciné provenait de la culture préislamique de Nubie. Je voulais absolument comprendre comment il était possible de produire une chose si complexe sur un simple petit tambourin. C'est la raison pour laquelle j'ai opté pour une transcription. Autrement dit, ce n'est pas vraiment ma musique. Disons que j'ai fait mes classes auprès d'un improvisateur nubien anonyme...

SR

Cette pièce est effectivement d'une très grande complexité. Pourtant, vous êtes parvenu à la transcrire de bout en bout, en tenant compte de tous les détails. Comment avez-vous procédé ?

F.-B. M.

En ce qui concerne les techniques et modes de jeu, j'ai consulté Jean-Pierre Drouet, qui, bien qu'il soit un spécialiste du zarb, et non de la darbouka, m'a apporté une aide inestimable. Nous nous étions rencontrés au Festival de Persepolis en 1970 à l'occasion de la création de ma pièce *Danaé* pour chœur et percussion solo. Je lui ai soumis le fruit de ma transcription réalisée à l'oreille, ainsi que les différentes familles de sons que j'avais repérées. Et à force de travail, il est parvenu à créer cette pièce à l'occasion du premier concert monographique qui m'a été consacré au Festival de Royan en 1973. C'était une véritable prouesse à l'époque.

SR

L'idée d'une pièce pour les Percussions de Strasbourg vous trottait-elle déjà dans la tête ?

F.-B. M.

Persephassa de Iannis Xenakis m'avait non seulement beaucoup impressionné lorsque je l'entendis en 1969, mais également quelque peu découragé, car je ne voyais pas ce qu'on pouvait faire de mieux en la matière. Cela étant, j'avais donc composé *Danaé* un an plus tard, en 1970, qui outre son percussionniste soliste, exploite des petites percussions (des damarus, petits tambours à boules flottantes) attribuées aux chanteurs, puis *Temes Nevinbür* en 1973, une pièce sombre de caractère dont l'effectif est celui de la *Sonate pour deux pianos et percussion* de Bartók, plus des enregistrements de sons naturels.

Ma première œuvre pour les Percussions de Strasbourg est *Marae*, créée au Festival de Royan en 1975. Il s'agit d'une pièce de musique mixte, associant instruments acoustiques et bande magnétique. L'idée de base consiste en une sorte de voyage initiatique à travers les éléments : l'eau, l'air et le feu. Je voulais n'utiliser que des bruits blancs, sans aucune hauteur définie, et cela m'a notamment donné l'occasion d'expérimenter l'écriture pour cymbales, en développant un code graphique particulier tenant compte de six ou sept modes d'attaque : sur la tranche, frottées, entrechoquées, étouffées, etc. L'autre caractéristique de cette pièce tient au fait que j'avais transcrit les modèles sonores naturels qui étaient utilisés sur la bande. On trouve par exemple le bruit des vagues, que j'avais enregistré lors d'une croisière dans un bateau à voiles en me positionnant à la proue de manière à réaliser une captation stéréophonique des vagues, à gauche et à droite du bateau. Ces sonorités me semblaient si belles que j'avais souhaité les souligner au moyen d'un processus que j'ai abondamment pratiqué durant ma carrière, à savoir l'« unisson ». Les vagues ont ainsi été conjuguées aux trémolos des cymbales. Toutefois, ce procédé supposait que l'interprétation (de même que la transcription) soit exacte, et qu'elle soit éventuellement contrôlée par un chronomètre. Le travail des Percussions de Strasbourg a été extraordinaire à cet endroit.

SR

Cette conception de l'orchestration de sons concrets nous provient de Varèse...

F.-B. M.

Peut-être, bien qu'il ne l'ait pas fait lui-même, et je peux même vous avouer une chose pittoresque. Je voulais utiliser des tambours d'eau africains, mais il était très difficile de s'en procurer. Un beau jour, une idée m'est venue en prenant un bain : je me suis enregistré jouant de la percussion dans l'eau du bain avec mes mains. Cela manque peut-être de poésie, mais cette improvisation en baignoire se trouve aujourd'hui encore sur la bande ! Je n'allais tout de même pas plonger un musicien dans une baignoire sur scène... De la même manière, j'ai utilisé un son de rhombe enregistré, car l'emploi de l'instrument sur scène est toujours périlleux. On court le risque de décapiter un musicien ou un auditeur... Il s'agit là d'un des aspects « aériens » de la pièce. Le rhombe est un magnifique instrument, l'un des plus anciens de l'humanité puisque les archéologues en ont daté certains de plus de 40 000 ans. Il possède aussi un caractère magique, puisqu'en Afrique ou en Océanie, il figure la

voix des ancêtres. Pour le feu, il s'agit d'une flambée de châtaignier, dont les crépitements n'ont pas été faciles à transcrire dans des mesures...

SR

Quatre ans plus tard, vous avez composé *Aera*, toujours pour les Percussions de Strasbourg.

F.-B. M.

À l'inverse de *Marae*, cette pièce ne comprend que des sons déterminés : claviers, gongs, timbales, etc. Je joue ici sur le mot *aera* qui signifie « bronzes » en latin, « air » en grec ancien et « vent » en grec moderne.

SR

Auditivement, l'œuvre est proche de l'esthétique de la musique spectrale...

F.-B. M.

On dit parfois que j'ai inspiré une partie du courant spectral, notamment parce que j'ai été le premier à utiliser le sonagramme en 1964. Cela étant, j'ai toujours eu beaucoup de sympathie pour l'école spectrale, et notamment pour Tristan Murail et Gérard Grisey. Il n'est donc pas impossible que j'aie été moi-même influencé en retour. Cependant, l'écriture d'*Aera* est bien plus intuitive que systématique.

SR

Vous n'y adoptez donc aucun « modèle », contrairement à *Marae* ?

F.-B. M.

Non, il n'y a pas de modèle à proprement parler. Sur le plan formel, la pièce a fait l'objet d'une recherche sur les tempi superposés. Et à ce sujet, un des percussionnistes du groupe était absolument extraordinaire, reconnu par ses collègues comme le « maître des tempi », d'une précision et d'une rigueur métronomique redoutables, sans même avoir à se servir d'un métronome. Il s'agit de Georges Van Gucht. C'est par rapport à lui que les autres ajustaient leur tempo.

SR

Cette rigueur et cette précision constituent la marque de fabrique du groupe depuis ses origines. C'est le « son » des Percussions de Strasbourg, sans compter que les musiciens ont inventé des choses auparavant inimaginables et impossibles...

F.-B. M.

... comme par exemple jouer à six une œuvre composée pour treize instrumentistes, *Ionisation* de Varèse. Ils sont des virtuoses incomparables, mais il faut aussi souligner qu'ils sont parvenus en changeant d'effectif à conserver cette marque de fabrique, ainsi qu'une véritable tradition.

SR

Justement, vous êtes l'un des rares compositeurs à avoir travaillé avec deux versions du groupe : avec une première génération en 1974 et 1979 pour *Marae* et *Aera*, puis

avec une seconde génération en 1990 pour une œuvre dont nous n'avons pas encore parlé, *Khnoum*.

F.-B. M.

Khnoum est un concerto pour échantillonneur et percussions. Le titre correspond au nom d'un dieu potier égyptien, mais l'œuvre n'est pas pour autant programmatique. L'onomatopée percussive du nom m'intéressait peut-être bien plus. La partie soliste-échantillonneur, assurée par Christian Hamouy lors de sa création, est centrale dans cette œuvre. Elle m'a permis de faire entendre des choses impossibles à jouer sur des instruments acoustiques en direct et d'atteindre une virtuosité que ne permettent pas les baguettes. Il est certes possible de réaliser un glissando avec un tam-tam chinois ou avec une timbale, mais ce glissando demeure toujours quelque peu limité. Je voulais être en mesure de produire des glissandi avec n'importe quel son, non pas à l'aide de la molette dont disposent les synthétiseurs à cet effet, mais en accordant une gamme microtonale. Autrement dit, je n'ai pas opté pour la transposition électronique. Il existe un échantillon avec son timbre propre pour chaque note microtonale.

Au-delà de *Khnoum*, j'ai utilisé des percussions échantillonnées dans d'autres pièces. Pour *Iter memor*, par exemple, j'ai employé un clavier Kurzweil 250 avec des échantillons de très bonne qualité qui permettaient de jouer des formules que l'on ne peut pas jouer sur des instruments traditionnels. J'ai employé ce même procédé dans une œuvre pour trois échantillonneurs intitulée *Tempora* où l'on trouve toutes sortes de percussions jouées au clavier. Enfin, *Melanga* est une œuvre pour voix, échantillonneur et gamelan (le titre en est l'anagramme). L'échantillonneur est accordé en mode *slendro* et se rapproche du gamelan sans pour autant s'y assimiler.

SR

La dernière œuvre que vous ayez composée pour les Percussions de Strasbourg est un projet d'une tout autre envergure. Il s'agit en réalité de deux pièces : *Le printemps du serpent* et *L'automne du serpent*, créées à l'occasion du quarantième anniversaire du groupe en 2001.

F.-B. M.

Ces deux pièces ont été composées non pas pour six, mais pour douze percussionnistes, les Percussions de Strasbourg et le Ju Percussion Group de Taïwan, ainsi qu'un piano à quatre mains, tenu par un Français d'un côté et par un Taïwanais de l'autre. C'était véritablement une « rencontre » !

Avant de m'atteler à la composition, j'ai fait une mission exploratoire avec les Percussions de Strasbourg à Taïwan. J'ai enregistré une grande partie des instruments du groupe taïwanais et j'ai rencontré mon homologue, une jeune compositrice chinoise nommée Chien-Hui Hung. Comme 2001 était l'année du serpent, et comme une année comprend douze mois et que l'effectif était composé de douze musiciens, j'ai proposé que l'on intitule l'ensemble de l'entreprise « les douze lunes du serpent ».

La première idée qui m'est venue à l'esprit était de faire se répondre la musique occidentale et la musique chinoise à la manière d'une antiphonie. Mais cela ne fonctionnait pas, pour une raison très simple : il n'existe pas suffisamment d'instruments de percussion typiquement européens, la plupart sont d'origine asiatique ou africaine. L'ensemble aurait été déséquilibré (d'un côté quelques caisses roulantes et timbales, de l'autre une foison d'instruments en tout genre). C'était donc

une fausse piste. J'ai finalement composé sans m'attacher à aucun programme particulier. Le paradigme de composition était devenu l'ensemble lui-même et toutes les possibilités qu'il pouvait offrir, auxquelles j'ai ajouté une bande magnétique composée à partir de sons concrets issu de la nature.

OC

Aviez-vous connaissance de la musique chinoise auparavant ?

F.-B. M.

J'ai appris à la connaître lors d'un séjour à Pékin où j'ai enseigné en **1992**. J'en avais profité pour faire le tour de la Chine, et à Shanghai, j'avais assisté à un festival ou à une sorte de grand concours de percussion traditionnelle. La percussion représente une tradition très vivante en Chine, du reste sans doute l'une des formes culturelles les plus vivantes. Les groupes qui défilaient dans les rues s'acharnaient à jouer le plus fort possible. Le rendu était efficace et très intéressant sur le plan musical. Même si cette expérience m'a servi d'inspiration directe pour ce projet avec les Percussions de Strasbourg, je ne voulais pas employer les procédés de la musique chinoise, car il m'aurait semblé étrange d'apporter de la musique chinoise à des Chinois.

SR

Restons sur le plan culturel. Si l'on traçait un éventail sonore partant des sons les plus construits par notre culture — c'est-à-dire les instruments traditionnels tels qu'ils ont été conformés dans notre système tempéré — jusqu'aux bruits et aux sons de la nature, où situeriez-vous la percussion ?

F.-B. M.

Sans doute aux deux extrémités.

SR

Pourrait-on tirer le même constat dans le cas d'autres instruments occidentaux, par exemple les cordes ?

F.-B. M.

Difficilement...

SR

Et pour quelle raison est-on porté à situer la percussion aux deux extrémités, alors qu'elle est tout autant construite que d'autres instruments ? La percussion est elle aussi très « raffinée », contrairement à ce qu'on a pu penser jusqu'au début du ^exx^e siècle alors qu'elle était affublée d'une certaine « déraison ».

F.-B. M.

Et c'est précisément pour cela qu'elle est intéressante... et que depuis Debussy, la raison n'est plus à l'ordre du jour. Debussy a voulu remplacer les architectures de notes raisonnables et calibrées par un contact aussi direct que possible avec la réalité sonore. En exagérant un peu, on pourrait dire que toute l'œuvre de Debussy a été composée pour percussions. Par ailleurs, on rapporte que sa façon de jouer consistait

beaucoup plus à écouter la résonance du piano que ne le faisaient ses contemporains. Et qu'est-ce que la résonance, sinon la chose la moins contrôlable, et donc la moins rationnelle...

SR

Finally, c'est peut-être cela qu'on a reconnu dans la percussion à partir des années 1930, qu'elle produit non seulement un impact, mais également, et surtout, une résonance. Et cette caractéristique, seuls l'électronique et l'enregistrement pouvaient nous la montrer. Jusqu'alors, on n'avait peut-être pas composé pour ce qui vient après l'impact, hormis peut-être les batteurs de jazz qui ont consciemment recherché une continuité et un remplissage de l'espace sonore.

F.-B. M.

Oui, et le vibraphone a aussi joué un rôle très important à ce niveau... On peut également considérer que l'hésitation d'un Boulez vis-à-vis de la percussion est intimement liée au fait que cette rationalité des notes n'était plus possible de la même manière au moment où il développait plus avant la technique sérielle. Il y a un affrontement entre la lignée Debussy-Varèse-Xenakis et la lignée Schoenberg-Webern-Boulez qui cherche coûte-que-coûte, mais différemment, à sauver le contrepoint. J'y ai échappé par miracle, bien que ma toute première pièce composée pour un petit festival hollandais fût une sorte d'exercice sériel primitif pour violon et piano (*Duo*, 1956). Mais je m'en suis très vite détaché.

OC

Vous êtes connu pour avoir développé une théorie des « universaux » en musique. La percussion intervient-elle dans cette réflexion ?

F.-B. M.

À mon sens, les universaux en musique ne sont pas liés à des moyens sonores particuliers. J'entends par là des universaux structurels ou des processus plutôt que des invariants qui pourraient être évalués directement dans la sonorité. Cette conception m'est venue de ma relative familiarité avec différentes cultures et traditions du monde. Par ailleurs, je pense que l'« exotisme », en musique comme dans tout autre domaine, n'existe plus depuis longtemps, car on reconnaît toujours une sorte de parenté, à laquelle on n'avait peut-être pas prêté attention auparavant, lorsqu'on adopte un trait dit « exotique ».

SR

Comment sous cet angle penser l'appropriation par la musique occidentale des instruments extra-occidentaux ? Ou encore le fait qu'ils se sont bien souvent trouvés sériés dans des « familles recomposées » alors qu'ils n'ont sans doute jamais vécu tous ensemble sous un même toit ?

F.-B. M.

Si on s'intéresse aux universaux pour les reproduire systématiquement, on aboutit à la *muzak*, à des recettes et des musiques stéréotypées. Or, ce qui est intéressant, c'est de ne pas les négliger, car s'ils ont une forme de présence universelle, c'est

probablement parce que le cerveau humain est structuré pour les entendre préférentiellement. Mais il faut en faire autre chose. Dans toute création esthétique, il y a un aspect de transmission et un aspect d'innovation. Je suis moi-même le fruit d'une époque où l'on était obsédé par l'innovation. Elle était considérée comme la condition *sine qua non*. L'inouï était le graal et donc le signe qu'on était un bon compositeur. Cependant, nous nous sommes habitués à l'inouï... qui a dès lors perdu son privilège, et qui n'est pas forcément intéressant.

SR

De ce point de vue, la pièce *Kemit* n'est-elle pas paradoxale ? Il s'agit de la transcription d'une musique immémoriale, une transcription voulue comme une œuvre, mais c'est aussi autre chose que la virtuosité du transcripteur (et du musicien, bien sûr).

F.-B. M.

Le problème réside avant tout dans le changement de lieu. J'ai vu des photographies de l'interprète original. Il était presque en transe, porté par... par quoi ? Je n'en sais rien. En tout cas, par autre chose que ce que l'on trouve dans un concert occidental. C'est pourquoi j'ai voulu en transférer l'expression dans le rite du concert, pour montrer qu'elle pouvait s'« adapter », et donc qu'il existe sans doute une part d'humanité commune. Le geste était presque « politique » : reconnaître la dignité des musiques de tradition orale en passant par l'écriture pour les transmettre. Dans le même ordre d'idées, on peut soutenir qu'en musique, la colonisation a été mutuelle, voire inverse. L'Afrique a colonisé l'Amérique, à l'image du jazz, dans lequel on trouve certes une forte composante protestante, mais qui est soumise aux influences africaines.

J'ai moi-même été très marqué par la musique africaine, et notamment par les musiques d'Afrique centrale et par celle des pygmées, de même que György Ligeti, et ce avant même que Simha Arom ne développe sa merveilleuse technique pour les déchiffrer. Seulement, je ne l'ai jamais prise au pied de la lettre, ni n'ai le sentiment d'avoir cherché à la domestiquer ou à lui faire violence. La musique de scène de *La Traversée de l'Afrique*, par exemple, est une musique de percussion faussement africaine. C'est l'histoire d'un loubard de banlieue, qui dans une voiture déglinguée, rêve d'un voyage en Afrique. Le voyage est immobile, un fantasme en somme. J'ai donc composé une musique qui est autant « africaine » que ce loubard est voyageur. Et je l'ai entièrement réalisée au moyen d'un échantillonneur. La musique africaine est également présente dans mon opéra *Temboctou*, mais là encore elle est faussement africaine ou faussement saharienne...

OC

Un minimaliste comme Steve Reich a lui aussi été influencé par la musique africaine et il en découle un résultat fort différent...

F.-B. M.

L'approche des compositeurs américains m'a toujours semblé naïve en ce sens. Ils ne

retiennent de la musique balinaise, par exemple, que la répétitivité. Au fond, elle n'est pas si répétitive que cela.

OC

Les cultures musicales du monde vous ont-elles intéressé pour la question du rythme ou pour celle du timbre ?

F.-B. M.

Les deux à la fois, en général de façon alternée. Mon expérience la plus forte est celle d'un grand voyage que j'ai fait en 1972 dans le Sud-Est asiatique : Malaisie, Sumatra, Java, Bali, Bornéo, Thaïlande. Ce que j'ai vu et entendu là-bas — et ce que j'y ai enregistré, puisque j'en avais profité pour réaliser un disque de musique balinaise pour le Musée de l'Homme — était bouleversant. Je me souviens de l'arrivée à Jodjakarta près du palais de Paku Alam. J'entendais au loin le gamelan qui commençait à jouer. À l'entrée se trouvait une statue de Ganesha entourée de baguettes d'encens fumant. Et un peu plus loin, on entendait une musique sans doute similaire à celle qu'a dû entendre Debussy à l'exposition universelle de 1889 — comme de l'encens musical qui flottait dans l'air. C'était absolument merveilleux.

Le contact avec les musiciens fut également très surprenant. Je souhaitais depuis longtemps savoir ce qu'était un « pantoum ». Baudelaire en a notamment composé un. Je voulais comprendre comment il était structuré en réalité. Un musicien d'orchestre très sympathique a accepté de m'en chanter un. Il a commencé à chanter... et je lui ai alors dit que je ne voulais que le texte. Eh bien, cela lui a causé un gros problème ! On ne lui avait jamais demandé une telle chose, de dire uniquement le texte. Un pantoum, cela se chante ; le réciter, c'est une idée bizarre. J'avais l'impression de demander à un grand virtuose de solfier la partition qu'il venait de jouer.

SR

Votre récit nous rappelle que l'expérience de la musique balinaise s'est faite en Europe sous l'angle de l'« expérience » et du « phénomène ». Le moment où la percussion s'inscrit dans le paysage musical au xx^e siècle, après avoir été mise au ban pendant si longtemps en Europe, n'est-il pas contemporain du moment « phénoménologique » ? Et peut-être en est-il de même pour la musique électroacoustique ou électronique ? Est-ce ce champ de phénoménalité et d'expérience qui a fait la percussion, qui l'a rendu possible ?

F.-B. M.

Sans doute... même dans le succès du *Marteau sans maître*, dont la séduction repose en partie dans l'utilisation d'un instrumentarium décalé.

SR

Et cette phénoménalité, au-delà d'un exotisme superficiel, comment l'a-t-on perçue dans les années 1950 et 1960 ?

F.-B. M.

On l'a perçue même dans des choses parfaitement occidentales. Stravinsky l'a réalisée dans les *Noces* à l'aide de quatre pianos. Le résultat est magnifique ! Vous

pouvez faire jouer presque n'importe quoi à ces quatre pianos, ce sera toujours beau. Ça sonne... Cette prégnance dépasse tout. C'est la même chose qui avait fait le succès, par exemple, d'un George Antheil et de sa musique accompagnant *Le Ballet mécanique* (1924) de Fernand Léger. Il y employait déjà quasiment la même formation que la Sonate de Bartók, et il en ressort une musique qui exploite la beauté presque spontanée de l'alliance entre les pianos, le xylophone et les percussions. Ceci pour dire qu'il existait un « goût » pour la percussion avant même qu'apparaissent des ensembles tels que les Percussions de Strasbourg.