

## QUATRE QUESTIONS SUR LA PERCUSSION<sup>1</sup>

**Sylviane Falcinelli** : Les dernières décennies du XX<sup>ème</sup> siècle ont élargi la réflexion sur les percussions bien au delà de la simple relation timbre-rythme qui avait longtemps prévalu : la pensée sur la composition du son a permis d'aboutir à de véritables « orchestrations » de groupes de percussions, où la poétique (et la poésie) des prismes de résonances génère notamment grâce à un usage bien plus développé des percussions claviers (vous en avez donné de magnifiques exemples) - un univers extrêmement polymorphe.

**François-Bernard Mâche** : Le temps est loin où la percussion était comparée à des épices au sein du plat principal, avec recommandation de ne pas en abuser. L'amplification microphonique a permis de prendre conscience de la présence, au sein même des sons réputés conquis sur le bruit, de cela même dont on croyait les avoir épurés. En très gros plan la flûte, le violon ou la voix contiennent une part non négligeable de percussion, c'est-à-dire non seulement de partiels non-harmoniques, mais aussi de transitoires chaotiques. L'esthétique a accepté ce que l'acoustique révélait : il y a partout en musique plus ou moins de « percutant », bien au delà des instruments spécialisés. Et réciproquement, il y a du mélodique et de l'harmonique non seulement dans les instruments traditionnels ou les marimbas et autres « claviers », mais même dans une porte grinçante. Les catégories du bruit et du son musical, ne faisant plus l'objet d'une distinction scientifique, ont cessé de figurer une alternative acoustique pour ne plus relever que de choix esthétiques généralement compatibles : 4 ou 6 percussions sont devenus un groupe intégré à l'orchestre « normal ». Les cloches, dont il est bien difficile de dire à quel groupe elles devraient se rattacher, ont du même coup été adoptées par Messiaen et d'autres comme des instruments précieux par leur ambiguïté même.

**S.F.** : Les spectres de vibrations des divers instruments à percussion sont particulièrement inspirants dans le cadre d'une analyse électroacoustique : la rencontre entre électronique et percussions a d'ailleurs permis de créer des interactions fascinantes entre deux mondes aux capacités suggestives - voire oniriques - d'une ampleur demeurée longtemps insoupçonnée. Ne peut-on pas dire, d'ailleurs, que l'exploration de ces deux mondes sonores progresse parallèlement, chacune de ces explorations se nourrissant peut-être de l'autre ?

**F-B.M.** : En effet, lorsque par exemple je procède à du « morphing » numérique entre deux timbres, ce que je choisis le plus volontiers, c'est par exemple la transition entre un son à dominante harmonique, comme la voix humaine, et un son plus inharmonique et « bruiteux », comme un pupitre métallique frotté par un archet.

---

<sup>1</sup> *L'éducation musicale* n°549-550, janvier-février 2008, Beauchesne.

**S.F.** : Votre intérêt pour les cultures et instruments extra-européens vous a conduit à écrire pour des percussions d'autres civilisations (darbouka, zarb...) : au delà de l'apport de sonorités « exotiques », c'est aussi une pensée différente de l'écriture percussive que véhicule un tel choix.

**F-B.M.** : Cette question est difficile. Peut-être parce que le rythme est traditionnellement plus près du corps, de l'inconscient, que de la pensée spéculative, il est souvent inopérant ou impropre de penser, comme voulait le faire Messiaen, des durées pures, désincarnées. La percussion appelle une pensée par objets sonores globaux et non par paramètres. C'est sans doute pour cela que Boulez n'a jamais écrit pour percussion seule.

**S.F.** : L'apport de Xenakis dans l'importance conférée aux percussions est « historique ». Pourtant, là encore, votre esthétique dans l'écriture pour percussions est radicalement différente de la sienne : sa réflexion et son orchestration des percussions vous ont-elles d'abord influencé, et comment situeriez-vous la différence - quasiment l'opposition - de traitement à laquelle vous avez abouti par rapport à cette référence « historique ».

**F-B.M.** : Xenakis faisait rarement des compliments, mais il avait beaucoup aimé *Aera* à sa création en 1979, (un mois avant celle de *Pléiades*), peut-être parce que, comme vous l'observez, mon usage de la percussion y est très différent du sien. J'avais beaucoup admiré *Persephassa*, créé cinq ans avant *Maraé*, ma première œuvre pour les Percussions de Strasbourg, mais je ne pense pas en avoir été influencé. Il y a peut-être eu deux cas de communication directe. Le premier est lorsque Xenakis, à qui je montrais de grands pots de fleurs suspendus sur lesquels je travaillais, m'a demandé l'autorisation de s'en servir, ce que j'ai évidemment accepté, d'autant que je préférerais les employer sur un clavier d'échantillonneur, moins encombrant, moins fragile, et d'une étendue illimitée. Je crois qu'il s'en est servi dans *Oophaa* pour clavecin et percussion, en 1989 si je ne trompe pas. De mon côté j'ai employé son « sixen » en 1990, dans *Khnoum*. Xenakis joue sur des flux temporels combinés et des ruptures d'ostinati fortement accentués. Pour ma part, je travaille sur des modèles naturels, des profils dynamiques et des tempi superposés. Il y a peut-être dans quelques cas une référence commune à des rituels. Xenakis m'avait rapporté du Japon l'enregistrement d'un impressionnant rituel shinto où des moines courent en faisant claquer leurs socques en bois. Il s'en est peut-être souvenu de façon très lointaine.