

**Entretien avec l'ensemble de percussion Sixtrum
autour du disque *De la percussion* de Philippe Leroux**

L'idée de scansion...
la science par tous les moyens des modes d'alternance pulsionnels
Denis Roche, in Eros Energumène

Muzibao : De quels gestes disposent aujourd'hui les percussionnistes ? Il semble qu'on soit passé petit à petit de la simple fonction « frapper » une surface à un nombre presque infini de possibilités gestuelles ? Pourriez-vous détailler ce point ? Et quelle est la visée de ces recherches sonores ? Peut-on dire que la musique contemporaine a étendu le domaine de possibilités de la percussion orchestrale ?

Fabrice Marandola :

Les percussionnistes sont des explorateurs de son, qui passent une bonne partie de leur temps à exploiter à leur maximum tout le potentiel de leurs instruments, et par extension le potentiel sonore de tout objet qui leur tombe entre les mains. Le geste de « frapper », qui caractérise habituellement le geste du percussionniste, s'élargit donc naturellement à tous les gestes que l'on peut utiliser pour mettre en vibration un corps sonore – et l'on n'a de cesse de secouer, de frotter, de pincer, de râcler, etc. Un fait tout simple est à l'origine de cette quête perpétuelle : dès que l'on utilise deux baguettes ou mailloches qui présentent de l'une à l'autre la moindre version de poids, de diamètre, de forme ou de densité, un geste identique donnera lieu à des résultats sonores différents. De la même manière, on s'aperçoit très vite que deux percussionnistes différents, jouant du même instrument en utilisant les mêmes baguettes, produisent des sons là encore de qualité différente. Et on entre dans ce continuum geste/instrument qui est le fondement de la relation intime d'un musicien avec son instrument, mais qui explique aussi la tendance immodérée des percussionnistes de collecter, au fil des années, un nombre toujours plus grand d'instruments et de baguettes... et d'acheter des voitures de plus en plus grandes !

On peut dire que le XXI^{ème} siècle a vu l'explosion de la percussion, qui est sortie de son rôle de soutien rythmique et d'effet sonore, à un rôle de plus en plus individualisé dans l'orchestre, en même temps que les compositeurs et musiciens découvraient des sonorités venues du monde entier, ainsi que les instruments et les techniques de jeu qui leur étaient associés.

L'*instrumentarium* moderne est donc composé, aujourd'hui, de nombreux instruments qui trouvent leurs origines aux quatre coins du monde, beaucoup d'entre eux étant adaptés soit à l'échelle musicale chromatique, soit à des méthodes de facture qui les rendent plus faciles à maintenir et à intégrer dans

des ensembles d'instruments à percussion. La curiosité partagée tant par les compositeurs que par les interprètes a conduit à un élargissement sans précédent dans l'histoire de la musique acoustique de toute une famille d'instruments et la musique contemporaine a sans nul doute participé de cet élargissement de la percussion orchestrale.

Muzibao : Pourriez-vous nous parler un peu de votre instrumentarium. Quels types d'instruments utilisez-vous ici ? Est-ce que ce sont les mêmes pour les trois pièces, alors que deux sont en sextuor et une en trio ? Et comment répartissez-vous les instruments ? Chacun son domaine, ou plutôt chacun son pupitre, avec éventuellement redondance d'instruments d'un percussionniste à l'autre ? À côté des instruments usuels, avez-vous utilisé dans ces œuvres des instruments atypiques, voir des objets qui ne sont pas des instruments ? J'ai remarqué notamment sur une vidéo de répétition d'une des pièces des sortes de « moulins à prière » ou bien encore des sortes de pierres ? De quoi s'agit-il ?

Quelqu'un fait-il fonction de « chef d'orchestre », pour le tempo, la mesure, etc ?

Fabrice Marandola :

Parmi les trois œuvres de Philippe Leroux, il est intéressant de noter que deux d'entre elles sont fondées sur la même trame mais sont orchestrées de manière totalement différente : dans *De l'itération*, tous les instruments utilisés ont une hauteur déterminée qui, pour faire simple, correspondent aux notes qu'on pourrait trouver sur un piano, alors que *De la vitesse* fait appel presque exclusivement à des instruments dont les hauteurs sont réputées indéterminées. J'utilise sciemment le terme « réputée » car, dès que l'on utilise une série de blocs de bois ou de tambours de différentes tailles, notre oreille reconstitue une échelle qui permet de classer les sons du grave à l'aigu, certaines sonorités restant plus faciles à associer à des notes précises que d'autres. Le trio *Les uns* présente un mélange de ces deux grandes familles d'instruments.

Pour aller un peu plus en détail, les instruments de *De l'itération* font partie de ce qu'on a coutume d'appeler les percussions à clavier, car leurs notes sont disposées comme sur un clavier de piano. Ce sont des instruments à lames de bois (xylophone et marimba), à lames de métal (le glockenspiel pour le plus aigu, le vibraphone et un instrument spécialement conçu par Iannis Xenakis, le *sixxen*, dont les hauteurs ne correspondent pas à la gamme chromatique et dont les exemplaires sont légèrement désaccordés les uns par rapport aux autres pour créer des effets de « frottement »), auxquels viennent s'ajouter des cloches tubulaires, qui comme leur nom l'indiquent sonnent comme des cloches d'église, mais se présentent sous la forme de fins tubes dont on frappe l'extrémité. Le compositeur a ajouté quelques éléments, comme un bol de temple chinois, le jeu sur les résonateurs en métal en forme

de tuyau que l'on retrouve sous les lames des marimbas, ou encore des appeaux qui imitent le son du geai et produisent un effet de souffle très particulier. Cet *instrumentarium* relativement courant est toutefois complété par une très grande variété de modes de jeu, avec l'utilisation d'archets pour mettre les lames en vibration, de balais de batterie jazz, de petites tiges de métal que l'on pose sur les lames pour créer des effets sonores de vibration, de « super-balles » rebondissantes, etc..

Dans *De la vitesse*, on a une très grande quantité de tambours de toutes sortes et de toutes tailles, qui sont regroupés par familles de sonorités, et complétés par de nombreux autres petits instruments comme des blocs de bois de différentes formes ou des galets (et pas n'importe lesquels... Philippe a apporté aux répétitions des galets de Nice, et nous avons expérimenté avec des galets venus de la côte Pacifique du Canada en Colombie-Britannique, de la côte Atlantique au Nouveau-Brunswick, d'anciens lacs de la Saskatchewan, et de la côte atlantique française, pour trouver la sonorité la plus intéressante – et les galets les plus résistants : une obsession, vous dis-je !). On trouve aussi dans cette pièce des instruments qui permettent de faire la transition entre les sections comme des *cabasa*, ce que vous avez identifié comme des arbres à prière, qui sont des versions modernes d'instruments que l'on trouve en Afrique et en Amérique centrale et du sud, un géophone – parfois aussi appelé *ocean drum* – qui consiste en deux peaux collées l'une contre l'autre à l'intérieur desquelles on a glissé de petites billes pour créer un effet de frottement continu, un bâton de pluie (*rain-stick*) qui est traditionnellement fait dans une branche de cactus évidée, dont les épines sont repoussées vers l'intérieur du tube et qui entravent légèrement le passage de petites billes (ou graines végétales) pour créer un effet sonore semblable à la pluie. Le plus inusité de ces « instruments » reste la couverture de survie, qui lorsque elle est froissée crée un effet sonore qui se rapproche des trois instruments précédents, tout en ayant un timbre qui lui est propre.

Du point de vue de l'organisation des instruments, on fonctionne par poste, chaque instrumentiste ayant à sa disposition un certain nombre d'instruments, et nous sommes tous polyvalents donc nous jouons tous de tous les instruments, en fonction des œuvres. La conception de l'*instrumentarium* propre à chaque œuvre est d'ailleurs une contrainte complexe pour les compositeurs qui doivent toujours garder en tête la répartition des instruments au sein de l'ensemble. Idéalement, c'est un aspect qui est discuté avant et pendant le processus de composition, de manière à ce que le résultat soit le plus ergonomique possible. En cas de besoin, le compositeur peut doubler le même instrument dans deux parties différentes, ou bien demander à un musicien de se déplacer vers l'installation d'un autre instrumentiste pour venir y jouer un instrument pour un passage spécifique. Dans *De la vitesse*, la situation est un peu plus complexe car la répartition des zones de jeu dans l'espace physique est codifiée, et va en amplification : les six percussionnistes commencent ainsi à jouer au centre de la scène, sur une même caisse-claire, serrés les uns contre les autres, pour progressivement envahir tout l'espace

disponible – certains se retrouvant derrière le public d'autres en coulisses, tout à l'opposé.

La synchronisation entre les musiciens se fait sans chef d'orchestre, chacun d'entre nous prenant ce rôle en fonction de la densité de ce qu'il ou elle a à jouer. En général, lorsque nous débutons le travail d'une nouvelle œuvre, nous dirigeons à tour de rôle de la main ou de la tête, en fonction de la densité de nos parties respectives, puis petit à petit la familiarité avec l'œuvre nous permet de réduire ces gestes de direction aux moments où ils sont absolument essentiels. La distance entre les musiciens est d'ailleurs un enjeu pour notre type d'ensemble, car contrairement à un quatuor à cordes où les musiciens restent à proximité les uns des autres, nous nous retrouvons assez souvent séparés d'une extrémité à l'autre de la scène, ce qui complique parfois les choses.

Muzibao : Philippe Leroux explique qu'après avoir travaillé par *aplats de couleurs et densité de texture sonores* à la manière d'un peintre, avec Les Percussions de Strasbourg autour des années 2000, il a ensuite imaginé avec vous, l'Ensemble Sixtrum, *toutes sortes de tonalités de résonances, de frottements et de crépitements*, en particulier à partir du jeu des baguettes, des autres accessoires du toucher et des mains. Comment donc avez-vous travaillé avec lui à l'origine ? A-t-il découvert avec vous votre extraordinaire instrumentarium ?

Fabrice Marandola :

Philippe avait déjà une connaissance très approfondie du monde de la percussion, mais il a découvert notre jeu de *sixxens*, qui nous est totalement spécifique car Xenakis ne donne pas les plans, ni la gamme avec laquelle ces instruments doivent être accordés, et chacun crée donc son jeu unique. En revanche, nous avons passé du temps à expérimenter différentes sortes de baguettes et de frottements. Puis Philippe a composé *De l'itération*, se servant de sa mémoire tout à fait exceptionnelle pour tout ce qui touche au sonore, combinant mentalement différents types de textures. Nous avons ensuite passé deux journées complètes à affiner les choix de baguettes, les nuances et les modes d'attaque pour que le résultat sonore soit conforme à ce qu'il avait imaginé. Ce qui est assez extraordinaire avec ce compositeur est la précision extrême de son écoute, qui nous a nous-mêmes poussés à être plus créatifs et à aller très loin ensemble dans la mise au point de ces textures sonores.

Muzibao : En ce qui concerne les trois œuvres inscrites sur le disque *De la percussion*, Philippe Leroux est-il arrivé avec une partition complètement écrite, bouclée ou bien avez-vous encore participé à l'élaboration de certaines sonorités ?

Fabrice Marandola :

Deux des œuvres du disque, *De la vitesse* et *Les uns* étaient préexistantes, mais nous les avons toutes les deux retravaillées en profondeur avec Philippe, à tel point que l'éditeur a préparé des mises à jour de ces partitions pour les futurs interprètes. Nous avons à la fois allégé *l'instrumentarium*, pour rendre les œuvres plus faciles à préparer et à jouer en tournée, et procédé à des ajustements sur des durées, des vitesses de jeu, des phrasés, etc. Quant à la troisième œuvre, *De l'itération*, comme je l'ai expliqué nous avons eu une première période de recherche de sonorités, puis nous avons travaillé en profondeur sur la première version pour en fixer l'essentiel, avant deux ou trois strates successives de modifications qui correspondaient à des périodes pendant lesquelles nous retravaillions la pièce pour la donner en concert, et ce jusqu'à l'enregistrement où nous avons encore peaufiné quelques petits détails.

Muzibao : Pourriez-vous éclairer ce que Philippe Leroux dit du rapport entre les trois pièces depuis « De la vitesse » avec ses percussions surtout à hauteur indéterminée vers « De l'itération », avec ses claviers à hauteur de notes précises. En quoi y a-t-il usage d'un procédé qui s'approche de la transcription ?

Fabrice Marandola :

Je l'ai brièvement évoqué plus haut : si on écoute attentivement les deux œuvres, on s'aperçoit qu'elles sont fondées en grande partie sur les mêmes éléments (durées, rythmes, hauteurs, forme générale) mais réparties selon deux ensembles d'instruments totalement différents. Passer par exemple d'une série de tambours, blocs de bois, pierres, etc. à des xylophones et vibraphones nécessite évidemment de créer, tout à coup, un univers mélodique et surtout harmonique qui n'existait pas dans l'autre version : c'est ce qui explique le terme de transcription, où il faut réécrire certains passages, transformer, adapter, bref réinventer, alors que l'orchestration reste en principe beaucoup plus proche du modèle original.

Muzibao : Y a-t-il une fonction imageante des percussions, ici ? Ou bien le seul jeu des sonorités, des textures et des rythmes ? Et comment sont produites ces impressions soit de profondeur spatiale soit d'expansion ou de compression du temps ?

Fabrice Marandola :

L'usage des instruments à percussion est ici essentiellement fondé sur leur capacité à produire des sonorités et des textures, le tout mis en œuvre au travers de superposition rythmiques complexes. Cela est d'ailleurs particulièrement évident dans certains passages des deux sextets, qui donnent

l'impression d'une musique électroacoustique qui serait réalisée à l'aide d'instruments acoustiques.

Les effets de spatialisation résultent pour l'essentiel de la répartition physique des instruments dans l'espace, la distribution des instrumentistes dans la salle imitant à la fin de *De la vitesse* la distribution des étoiles principales dans la constellation du Bouvier. Les effets relatifs à l'expansion ou à la compression du temps sont en revanche inhérents à l'écriture rythmique, qu'on peut caractériser par trois éléments principaux :

- la grande mobilité de la pulsation de base, qui évolue sans cesse par accélération et décélération, tout particulièrement dans la première partie de chacun des sextets, et qui donnent lieu à des dédoublements de vitesse de certaines figures rythmiques ;
- la transformation progressive de groupes de notes, avec par exemple des notes très rapides qui sont entendues comme reliées à une seule note principale (le principe de l'appoggiature), et qui vont se transformer par ralentissement en groupes rythmiques autonomes – ou inversement ;
- en lien avec l'élément précédent, l'utilisation de transformations progressives (*morphing*) d'un état à l'autre, mais pour tous les aspects du son (timbre, hauteur, durées) : cet élément est facilement repérable dans *Les Uns* vers le deuxième tiers de l'œuvre, quand les trois claviers commencent une sorte de pulsation en ostinato qui n'est jamais totalement stable, et qui va s'ouvrir progressivement sur un solo endiablé de vibraphone.

Muzibao : Avez-vous un conseil d'écoute à donner à ceux qui abordent ces œuvres pour la première fois ?

Fabrice Marandola :

Il ya toujours plein de manières différentes d'aborder une œuvre nouvelle par le disque, mais je dirais que ce disque-ci est plein de surprises sonores, et qu'on y goûtera d'autant plus qu'on s'amusera à explorer la richesse et la profondeur des textures qui y sont proposées – comme si, placé devant un tableau, on avait tout à coup l'impression d'y pénétrer et d'en découvrir tous les replis cachés. Ces trois œuvres sont à la fois opulentes dans leur proposition sonore, et d'un très grand raffinement : un bon verre de Bordeaux (la région d'origine du compositeur !) ou une bière brune de micro-brasserie québécoise me semblent tout à fait appropriés pour un accord des sens qui risque de vous donner envie d'y revenir régulièrement !