

JOUER *PERSEPHASSA* AUJOURD'HUI

ENTRETIEN AVEC MINH-TÂM NGUYEN

Propos recueillis par Benoît Gibson

Le groupe des Percussions de Strasbourg a été fondé en 1962. Depuis, plusieurs générations de musiciens se sont succédé. Comment caractérisiez-vous cet ensemble aujourd'hui? Y a-t-il toujours un « son » des Percussions de Strasbourg?

Les Percussions de Strasbourg ont toujours vécu avec leur temps et ont su se constituer, depuis soixante ans, un patrimoine exceptionnel. La génération actuelle porte plus que jamais la double mission de faire vivre un répertoire et de continuer à le développer. Depuis sa création, l'ensemble n'a cessé de diversifier son parc instrumental, pour les compositeurs mais aussi grâce à eux. Le « son » si caractéristique des Percussions de Strasbourg provient essentiellement de cette association, mais aussi de l'énergie que chacun des musiciens a insufflée lors de son passage dans l'équipe.

Les Percussions de Strasbourg possèdent un vaste instrumentarium, qui regroupe aussi des instruments qu'ils ont développés ou qu'ils ont rapportés des quatre coins du monde au fil des ans. Au moment de jouer ou de rejouer une œuvre de Xenakis, choisissez-vous les mêmes instruments?

Il est difficile de prédire si Xenakis aurait choisi les mêmes instruments aujourd'hui tant la facture instrumentale des instruments à percussion n'a cessé d'évoluer. Le choix des instruments notés dans les partitions de *Persephassa* et de *Pleiades* était en partie contraint

par les instruments que possédait le groupe à l'époque, et il est évident qu'avec l'évolution de notre parc instrumental, nous pouvons aujourd'hui homogénéiser certains éléments de nos installations. Chaque génération des Percussions de Strasbourg a contribué à l'évolution de l'instrumentation de ces œuvres et nos successeurs continueront assurément dans ce sens. Cependant, nous cherchons à éviter tout artifice sonore et à nous rapprocher un maximum du son brut des matières de peaux, bois ou métaux, que recherchait Xenakis.

Certains passages des œuvres de Xenakis sont considérés comme très difficiles à jouer, voire injouables. Comment évaluez-vous le degré de difficulté d'une pièce comme Persephassa ?

En réalité, à l'exception du « tourniquet » final de *Persephassa* où il faut faire des choix, tout est techniquement possible. La difficulté est ailleurs, dans la cohésion du groupe, la présence des musiciens auprès des autres et la confiance que l'on s'accorde. Nous parlons de véritable performance collective. Dès le départ, nous faisons collégialement nos choix de sons, de techniques de jeux et d'interprétation de manière totalement altruiste. Parmi les solutions pratiques, nous doublons certains instruments ou développons des baguettes spéciales, mais héritons également de solutions trouvées par nos prédécesseurs. Pour revenir au fameux « tourniquet », il faudrait vingt-quatre percussionnistes pour soigner ces effets de circulations sonores dans le mode de jeu demandé. La version que nous défendons aujourd'hui permet à chacun des six musiciens de jouer chaque type de son avec son mode de jeu défini et cela nous oblige à ne pas respecter celui de la partition. Nous privilégions ainsi une circulation claire et homogène de chaque son.

Il y a aussi dans Persephassa des passages où Xenakis superpose des tempi différents, ce qui crée des décalages de vitesse entre les exécutants. Comment abordez-vous les problèmes de synchronisation des musiciens dans cette œuvre ? Avez-vous recours à des dispositifs électroniques ?

Une des particularités dans la version de *Persephassa* des Percussions de Strasbourg est que les musiciens travaillent à vue pendant leurs répétitions, en essayant de se fier le moins possible à leur oreille, étant donné que leur perception auditive sera altérée selon les espaces et configurations des différents lieux de concert.

Les musiciens n'utilisent pas de dispositif électronique pour se synchroniser, à la fois pour honorer le défi de la version originale de la première génération et parce que la cohésion entre les musiciens est sensiblement différente sans appareil. La relation visuelle permet

aux six musiciens d'être davantage connectés physiquement et se traduit par une implication corporelle de chacun d'eux, permettant aux autres de se repérer. Cette énergie se transmet au public et les implique souvent physiquement dans notre rituel.

Par ailleurs, en condition de concert, l'acoustique des lieux, à chaque fois différente, est très souvent déstabilisante. De plus, en fonction de la position de l'auditeur et de la taille de l'espace de concert, il est impossible d'avoir une réelle sensation de synchronisation sonore précise. Ainsi, les musiciens prennent un soin particulier à privilégier le travail sur le phénomène de circulation du son et de mouvement de masses sonores.

Dans Persephassa, Xenakis demande de placer les six percussionnistes en anneau autour du public. Quelle importance accordez-vous à la distance entre les musiciens pour l'exécution de l'œuvre ?

La disposition spatiale des instruments dans *Persephassa* est primordiale. Elle juxtapose à la donnée du temps une donnée de l'espace que les interprètes doivent prendre en compte. La distance entre les musiciens ajoute une inertie au son et c'est un point qu'ils ne peuvent qu'essayer d'anticiper lors de leurs répétitions. Ces distances sont des variables que nous aimons découvrir et apprivoiser à chaque fois, sans chercher à les contrôler. Tels des druides, nous développons, dans notre salle de répétition, des masses sonores que nous mettons ensuite en mouvement dans des espaces de concert toujours singuliers.