

Entretien mené par Denis Chouillet

L'Entretien des Jardins

On ne coupera pas au récit des origines, à propos d'un cycle de trois cantates au titre évocateur...

P.-Y Macé : On entre souvent dans les grands édifices (ici la tradition de la cantate) par la porte dérobée. Tout a commencé en 2017, avec la commande des Cris de Paris et de l'Orchestre de chambre de Paris d'une œuvre « collaborative » impliquant la participation d'amateurs. Au cours d'ateliers avec des associations d'aide aux immigrés, nous avons constitué un petit corpus (lacunaire, bien sûr) de chants populaires a capella du monde entier. Des chanteuses de l'ensemble ont transmis plusieurs de ces chants à une classe du collège Stéphane-Mallarmé. J'ai tiré de cette matière une pièce d'une vingtaine de minutes, *Chansons migrantes*.

Tout aurait pu en rester là, à cette œuvre « de circonstance ». Mais, rapidement, Geoffroy Jourdain m'a proposé d'élargir la pièce aux dimensions d'un cycle. La reconsidérant dans cette perspective, j'ai réalisé que c'était en réalité une cantate. Une cantate profane, bien sûr, et même une cantate chimiquement pure, si j'ose dire, car son objet est le chant lui-même, dans son acception la plus quotidienne : la berceuse remémorée par bribes, la ritournelle que l'on chante pour soi ; toutes ces manifestations diffuses de ce que le chant implique – je n'ose pas dire d'*universel* – disons plutôt : de *partagé* et *partageable*. Le titre « jardin partagé », soufflé par ma compagne, convoque à la fois le prosaïsme des cultures en milieu urbain et un imaginaire immémorial de la fertilité comme métaphore de l'œuvre d'art. Cela exprime à la fois le *processus* et la *forme*. Le *processus*, dans la mesure où l'œuvre naît de « graines » multiples apportées par toutes ces personnes qui chantent leur chanson – à cet égard j'officie comme un jardinier qui décide de l'emplacement des cultures, réalise des boutures voire des transformations génétiques. La *forme*, car le jardin est cet espace que l'on arpente, lentement, avec ses allées, ses contre-allées, ses détours, ses endroits favoris.

Le début d'*À contre-allée* est justement l'un de mes endroits favoris. C'est un « geste de cycle » qui, d'emblée, nous installe dans la durée. Comme une genèse, douce et sans tapage, au léger parfum stockhausenien : des vagues d'accords engendrent des êtres musicaux hybrides, faits d'une voix et d'un instrument couplés, qui vont évoluer au fil aventureux d'un madrigal.

Avant ce début il y a, créé ce soir, un *Prologue* instrumental – un portique au Jardin ?

P.-Y M. : Avec ses dialogues d'instruments en antiphonie, ce court prologue se présente comme un appel, venu d'un espace intermédiaire entre la scène et le public. On n'est pas encore dans les jardins, mais on devine ce qui va s'y dérouler.

La véritable genèse, tu le dis parfaitement, se joue ensuite, dans les premières mesures d'À *contre-allée*, avec ses différents degrés de fusion entre voix et instrument. On passe du vertical à l'horizontal : d'abord le choral, puis ces *colla parte* en duo qui tissent une polyphonie. Plutôt que de séparer le groupe vocal et le groupe instrumental, j'ai préféré réunir les dix interprètes en un demi-cercle où s'alternent chanteurs et instrumentistes. Un peu comme l'idée du *Coro* de Berio, où le chœur est éclaté dans l'orchestre, avec un couplage entre voix et instruments.

Je remarque dans ces deux premières cantates une patience du développement, une fluidité et une douceur que je ne connaissais pas à ta musique de concert, plus souvent « zébrée » par le *cut-up*...

P.-Y M. : L'écriture de ce cycle a d'emblée posé un rapport au temps spécifique. J'ai disposé d'une fenêtre temporelle qui m'a autorisé des lenteurs inhabituelles. Et peut-être quelque chose a-t-il changé chez moi : je recherche de plus en plus la continuité, même si mes procédés d'écriture restent tributaires du *cut-up*.

Cette douceur a sans doute à voir également avec la (relative) sérénité du processus d'écriture. Le talent des Cris de Paris et l'engagement de Geoffroy Jourdain m'ont mis en confiance, à ma juste place. Cela tient à la nature même du projet. Paradoxalement, ces cantates qui sont, parmi mes pièces, celles qui accueillent le plus d'*altérité*, sont également celles qui me sont les plus personnelles.

J'y entends également comme un éloge de l'écoute, dans un climat d'oraison mais sans autre chapelle que musicale. Ou la religion de l'oreille, à la rigueur... *Religion* dans son seul sens de *relier*... – l'oreille « reliante » ?

P.-Y M. : La question centrale, c'est l'appropriation par l'oreille d'un répertoire préexistant. Cela se joue à deux niveaux : en amont, dans les interprétations vocales a capella. Ce qui m'intéresse n'est pas tant le répertoire que les singularités des voix et donc de qui le chante : la personnalité qui en émane et le timbre, les déformations ou lacunes mélodiques... À cet égard, je trouvais très

stimulant – et je dis cela sans ironie aucune – que certaines personnes chantent *faux*. Chanter faux, c'est certes faire preuve d'un défaut de technique, mais c'est aussi traduire une mélodie au filtre de son « oreille intime ».

Vient ensuite la seconde appropriation, plus évidente, celle de ces chants par l'écriture. La question est non seulement celle du lien entre les différentes sources, mais aussi celle de mon lien avec elles : au fond, qu'est-ce qui peut me relier à une chanson malienne, une berceuse turque ou un tube chinois ? La polyphonie s'est imposée peu à peu comme un moyen de créer à la fois de la relation entre les éléments et de me relier à eux. J'ai procédé à des superpositions parfois très hardies entre des chants que rien ne prédestinait à se rencontrer, et les contraintes de cette « cohabitation forcée » m'ont amené à altérer les profils mélodiques. Berio parle de « polyphonie de transformations » dans *Coro*.

Ces chants que tu fais coexister ne sont pas recueillis qu'au cours d'ateliers. Comment les as-tu choisis ? De quelle manière ont-ils informés la composition, comment as-tu procédé ?

P.-Y M. : En effet, aux chants recueillis au cours des ateliers pour *Chansons migrantes* se sont ajoutés des enregistrements réalisés depuis des années par les Cris de Paris, notamment avec leur « Lullaby box », qui est une sorte de photomaton sonore. J'ai d'abord procédé par affinité immédiate : telle chanson ou telle qualité vocale me « tapait dans l'oreille » et je m'en saisisais. Peu à peu la forme apparaissait. Et avec elle, des besoins de matériaux plus spécifiques (il me fallait un timbre de voix rocailleux, un ostinato rythmique, telle ou telle gamme).

Dans la deuxième cantate, il y a une séquence rythmique élaborée à partir de micro-détails : respirations, bruits de bouche, ébauches de son, vibratos... Pour cela, j'ai écumé chaque document en quête du détail singulier, un peu comme un chasseur de papillons, disponible à ce que Roland Barthes appelle le *punctum* dans la photographie, ce détail qui vient vers moi, qui me retient, qui me *point*.

Dans cette seconde cantate, les voix sont de nouveau « en couple », cette fois-ci avec les haut-parleurs. Duos qui sonnent comme des *solos partagés*, au début de la pièce. L'a *cappella* du document original s'y retrouve, mais redoublé.

P.-Y M. : *Tour de chant* est un peu le centre névralgique du cycle. On y retrouve le « chœur de haut-parleurs » que j'ai expérimenté dans une installation sonore pour l'Encyclopédie de la parole (*Choralités*, 2009) puis dans une pièce

électroacoustique (*Chorale*, 2013). Ici composé de cinq haut-parleurs, il se double d'un chœur acoustique de cinq chanteurs, et je joue de la confusion possible entre l'humain et la machine par divers procédés d'unisson ou de canon.

L'écriture vocale fait ici l'objet d'une recherche plus poussée, qui a davantage impliqué les interprètes. J'ai commencé par sélectionner quelques documents sonores selon plusieurs critères de tonalité, timbre, caractère. Ces documents, sous des formes plus ou moins recomposées par l'électronique, ont été transmis aux chanteurs, invités à chercher des timbres ou des façons de placer la voix qui, sans passer par l'imitation, entrent en relation avec ces matériaux. Certaines idées se sont imposées à cette occasion, comme par exemple les intonations suraiguës de Camille Slosse, inspirées par les chants d'enfants de Madagascar.

***Chansons migrantes* : première composée, dernière du cycle. Comparée aux deux autres, par l'effectif comme par l'écriture, elle semble plus symphonique d'esprit, au sens que pouvait lui donner Mahler : faire entrer le monde et ses contrastes – sans les atténuer – dans la symphonie...**

P.-Y M. : Des trois cantates, c'est celle où subsiste le plus le caractère composite de la démarche par prélèvement puis collage/montage de sources hétérogènes. Il y a par exemple un interlude central constitué de petites vignettes, autant d'instantanés radiophoniques se succédant les uns aux autres pour former comme un livre d'images.

Il y a en effet du symphonique dans cette mise en évidence de la *diversité* vocale. Par ce terme (un peu galvaudé aujourd'hui par ses récupérations politiques), je ne parle pas seulement des cultures et des langues, mais surtout des caractères des voix : voix de très jeunes enfants, voix de personnes âgées ; voix sans âge, voix sans sexe ; voix noires, voix blanches ; voix timides au bord de l'extinction, voix très assurées, projetées... Tout cela constitue une sorte d'orgue ou d'orchestre, avec lequel je me suis plu à jouer – jouer au sens le plus musical du terme, bien sûr, en ménageant des contrastes, des sympathies, des résonances. Avec le recul, *Chansons Migrantes* m'apparaît comme un aboutissement du cycle par accumulation et prolifération, à la manière d'une strette.