

Le Monde

Pierre-Yves Macé : « L'enregistrement est souvent la matière première de mes pièces »

Régulièrement programmé au Festival d'automne, le compositeur bénéficie cette année d'un portrait en trois temps.



©Christophe Berlet

Sensible à l'empreinte laissée par les sons sur des supports aussi variés que le disque ou la bande magnétique, Pierre-Yves Macé, 43 ans, a développé, avec les outils du home studio, une musique qui fait de la collecte un acte fondateur et du traitement de l'archive un positionnement quasi philosophique. Sans équivalent dans la création contemporaine, le compositeur joue dorénavant autant avec les échantillonneurs qu'avec les instruments acoustiques.

Responsable de la programmation musicale du Festival d'automne pendant plus de quarante ans, Joséphine Markovits a été la première à vous mettre vraiment en avant et à vous suivre sur le long terme. Comment vous a-t-elle découverte ?

Je l'ai rencontrée en 2005. Mon travail l'intéressait mais elle ne voyait pas encore comment l'articuler dans sa programmation. Puis, en 2012, elle m'a offert la possibilité d'un concert monographique avec L'Instant donné. A l'époque, je composais très peu d'œuvres pour le concert, et c'est elle qui m'a permis de le faire. Ce fut une étape décisive dans mon parcours : tout ce que je faisais jusqu'alors dans mon home studio, j'ai pu le projeter sur scène.

Comment êtes-vous arrivé à la composition ?

En expérimentant avec un logiciel dont disposait mon petit ordinateur, un Atari. Je devais avoir 13 ou 14 ans et je me suis ainsi constitué une sorte de home studio.

Aviez-vous alors des références musicales ou avez-vous évolué en terrain vierge ?

Un peu des deux. Je suis d'abord venu à la musique en tant qu'auditeur. J'ai beaucoup écouté des groupes de rock progressif anglais des années 1970, tels que King Crimson, Yes et Genesis. Puis j'ai découvert Pierre Henry, Luc Ferrari et Denis Dufour, des grands noms de la musique concrète. Et côté instrumental, un tropisme plutôt américain avec Morton Feldman ou Steve Reich.

Y a-t-il eu un moment décisif dans votre parcours ?

Oui, en 1996, quand je me suis procuré un sampler. Pouvoir enregistrer n'importe quel son et en tirer la matière de la musique, cette idée m'a paru révolutionnaire.

L'enregistrement occupe encore aujourd'hui une place importante dans votre mode de création qui se fonde souvent sur l'exploitation d'archives sonores...

Oui, l'enregistrement est souvent la matière première de mes pièces : dans *Notes pour les diapasons invisibles*, je travaille sur des enregistrements de chants d'oiseaux, dont je varie les vitesses de lecture pour les faire coïncider, ou non, avec les registres des instruments. Ailleurs, l'archive peut toucher au vertige métaphysique de ce qui est passé et ne peut plus revenir sinon comme trace. Quand, par exemple, je compose *Passagenweg* à partir d'introductions instrumentales de chansons rétro des années 1930 ou 1940, je prends ces archives, non tant comme le témoignage d'une époque déterminée que comme le passé

de l'« image dialectique » selon Walter Benjamin : « L'Autrefois d'une période déterminée est en même temps l'Autrefois de toujours. »

Ces archives sont néanmoins liées à une technologie particulière, donc à une époque précise...

Absolument. On peut dire aussi que les technologies sont liées à des enjeux de pouvoir : prenons l'exemple de Muzak, cette entreprise américaine qui s'est spécialisée dans la production de « musique d'ascenseur » dès les années 1930. En me documentant pour mon projet *Contre-flux*, j'ai découvert que cette entreprise avait inventé sa propre technologie : des disques microsillons qui n'étaient ni des 33-tours ni des 45-tours, et qui nécessitaient un lecteur très particulier. Ils voulaient tout inventer, tout contrôler : leur répertoire autant que la technologie pour le diffuser. Mais celle-ci n'a pas survécu...

Qu'est-ce qui vous a conduit à vous y intéresser ?

Brian Eno, un musicien qui a été très important pour moi lors du passage de l'univers pop à la musique savante. Dans la notice de *Music for Airports* (1978), il explique qu'il a voulu faire une sorte d'anti-Muzak, une musique qui habille un lieu sans recourir à un ensemble d'affects standardisés, et qui tend au contraire vers la création d'un espace propice à la pensée.

Une autre figure hors norme du vaste champ de la musique d'aujourd'hui, l'Américain John Zorn, a influé sur vos débuts en publiant votre premier disque, « Faux-jumeaux »...

En effet, j'ai envoyé à plusieurs labels, dont celui de Zorn, une maquette de mes premières compositions. C'est lui qui, en 2002, a produit le CD, prouvant ainsi qu'il était capable de faire confiance à un jeune inconnu résidant de l'autre côté de l'Atlantique. En tant que musicien, Zorn m'a appris à assumer l'hétérogénéité des matériaux, à en tirer la force vive d'une expression.

Depuis, vous avez effectué d'autres groupements d'œuvres, en donnant l'impression de privilégier la notion de cycle...

Tout à fait. Sur le sujet Muzak, abordé avec *Contre-flux*, j'en ai fait deux et j'en ai un troisième en projet. Mes cycles comportent souvent trois volets, comme cela a été le cas avec *Jardins partagés*, qui utilise des musiques de tradition orale du monde entier. J'aime l'idée qu'une même proposition conceptuelle fasse naître des musiques très différentes.

Collaborer avec d'autres artistes, œuvrant principalement dans les domaines de la danse et du théâtre, semble une pratique récurrente chez vous. Le concert vous paraîtrait-il trop étroit ?

Le concert « classique » ne me déplaît pas, mais il est vrai que je préfère penser la totalité d'une proposition artistique. Au Festival d'automne, cette année, j'ai la chance d'avoir deux concerts monographiques dont je peux établir la cohérence et la progression. Au Théâtre des Abbesses, le 24 octobre, il s'agira d'un programme *Palimpseste*, pour lequel je retravaille des pièces anciennes : une cantate sur un texte de Pierre Senges, un opéra issu d'un spectacle de Sylvain Creuzevault, et des virgules radiophoniques portées sur la scène.

Vous avez bénéficié à plusieurs reprises de concerts monographiques dans le cadre de cette manifestation. Qu'est-ce qui a changé entre celui de 2012, le premier, et ceux de 2023 ?

Les fondamentaux restent les mêmes : la primauté de l'enregistrement et du haut-parleur comme objet scénique, la relation dialogique entre l'instrument et l'électronique, l'influence de la musique populaire... Cependant, mon rapport au temps musical s'est distendu. Quand je réécoute des pièces telles que *Segments et Apostilles* (2012), je suis frappé de constater à quel point elles sont denses et resserrées sur l'instant alors qu'aujourd'hui je laisse plus de temps au matériau pour se développer.

La question du temps pourra également être appréciée sur la base d'une même œuvre, « Ear to Ear », donnée dans deux situations très différentes...

Effectivement, c'est l'œuvre-cadre : elle ouvrira et clôturera le portrait sous deux formes différentes. On m'a commandé cette pièce électroacoustique pour célébrer le centenaire du poème *The Waste Land*, de T. S. Eliot, et elle était conçue au départ comme une installation sonore. Pour tout vous dire, je pensais m'en tenir là. Cependant, en y travaillant, une forme s'est peu à peu dégagée, appelant une écoute linéaire, comme un morceau exécuté en concert. A cela s'est greffée l'idée de compléter la partie sonore par un surtitrage visuel du poème, confié au vidéaste Oscar Lozano. On pourra donc écouter *Ear to Ear* à Saint-Eustache avec la liberté de déambuler dans l'espace, et en faire une expérience plus « temporelle » au Théâtre des Bouffes du Nord.

[Pierre Gervasoni](#), *Le Monde* 23 septembre,

Cet article a été réalisé dans le cadre d'un partenariat avec le [Festival d'automne à Paris](#)

