

## **Ambidextre de Pierre-Yves Macé**

un western sonore pour chœur d'enfants, alto et violoncelle (2014)  
d'après un texte de Julien d'Abrigeon *Pas Billy the Kid*.  
commande du Festival d'Automne à Paris Durée : 22 minutes

Entretien avec David Sanson (juin 2014)

### **Ambidextre a été composé d'après un texte de Julien d'Abrigeon, « Pas Billy the Kid ». Qu'est-ce qui a motivé ce choix ?**

**Pierre-Yves Macé :** Je voulais contourner cette dimension angélique que l'on rattache trop souvent au chœur d'enfants. Je cherchais une image de l'enfance plus âpre, mais aussi plus ludique. Le personnage de Billy the Kid m'a tout de suite intéressé par son ambiguïté : ce jeune délinquant que l'on appelle le « Kid » parce qu'il a un visage juvénile est trop jeune pour être un vrai délinquant, trop vieux pour être un gamin. *Pas Billy the Kid* est une sorte de faux roman – son auteur le qualifie de « roman avorté ». C'est un agencement de fragments textuels, avec des jeux de mise en pages, des éléments qui se répondent, et énormément de références pop, à la musique et au cinéma : un texte très profus, et souvent très drôle, qui « tourne autour » de la figure de Billy the Kid, mais en négatif, en quelque sorte. Avec l'autorisation de l'auteur, je me suis livré à un travail de sélection, de réécriture, de recomposition du texte, de manière à obtenir le « livret » d'une espèce de western sonore. C'était un vrai défi car ce n'est pas une langue qui se prête spontanément au chant : contrairement aux autres œuvres de d'Abrigeon qui relèvent plutôt de la « poésie sonore », c'est un texte graphique, écrit, qui n'est pas, à l'origine, destiné à être performé. Je ne voulais pas d'un texte « prêt à chanter ».

### **Pourquoi ce titre d'Ambidextre ?**

**P.-Y. M. :** On a longtemps prétendu que Billy the Kid était gaucher, parce que sur l'unique photo dont on disposait de lui, on le voyait porter son holster du côté gauche. Jusqu'à ce que l'on se rende compte qu'il y avait une inversion du tirage photographique... Parce que l'on ne sait plus vraiment s'il est gaucher ou droitier, Billy the Kid deviendrait ambidextre : de cette idée, qui revient à plusieurs reprises dans le livre, a découlé celle de diviser le chœur en deux, en créant un jeu de stéréophonie entre ses deux parties.

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas tant l'histoire de Billy the Kid que l'histoire de sa postérité, le mythe qui a été élaboré et que sa mort n'a fait qu'amplifier. Ma pièce commence par cette mort, justement, ce moment où, l'individu disparaissant, le mythe est livré à sa propre prolifération. Le récit de cette mort, par flashes, est ici entrelacé à un dévoilement progressif du nom de « Billy the Kid ». Apparaissent ensuite des scènes de genre, de plus en plus ouvertement narratives : litanie des patronymes et de l'identité du « héros », friction de l'individu et de la communauté, complainte du héros enfermé en prison, évasion... Plus on avance, plus le thème de l'émancipation se fait insistant.

Pour Julien d'Abrigeon, l'évasion de Billy the Kid, peu de temps avant sa mort, marque le moment où il tente – sans succès – de s'émanciper du mythe que l'on a créé autour de lui. J'aime l'idée que la pièce s'arrête là-dessus, sur ce geste d'évasion et d'émancipation, plutôt que sur la mort qui s'en suit. Les derniers moments devraient ainsi correspondre à un éclatement total du chœur, dont chaque membre s'émanciperait, serait livré à lui-même, et libre par rapport aux autres...

### **Vous avez composé pour voix soliste, mais Ambidextre est votre première œuvre chorale...**

**P.-Y. M. :** Oui, et c'est ce qui m'a intéressé d'abord : la possibilité de créer des effets de masse avec la voix et la nécessité de limiter mon écriture à des idées simples productrices de résultats riches. Je me suis intéressé notamment à ce qu'avaient pu faire les musiciens expérimentaux américains ou anglais des années 1960. Si l'on prend par exemple *The Great Learning* de Cornelius Cardew, écrit pour un chœur amateur, on voit que des instructions assez simples peuvent produire une grande part d'aléatoire, mais qu'en même temps, une certaine « invariabilité » se fait jour dans le comportement global du chœur ; certaines règles se reproduisent, notamment dans le choix des hauteurs : chaque chanteur aura tendance à chanter une note proche de celle qu'il entend, plutôt qu'une note totalement dissonante par rapport au contexte « tonal ». C'est dans cet esprit que j'ai pensé la fin d'*Ambidextre*, où l'écriture tourne le dos aux hauteurs écrites pour reposer sur une « règle du jeu » avec hauteurs et durées libres. À d'autres moments, j'ai morcelé l'effectif du chœur : les enfants chantent parfois par petits groupes très éclatés, ou alors à deux, trois ou quatre. Et dans la séquence du milieu, qui est une sorte d'opéra en miniature, deux solistes se détachent de l'ensemble et jouent le rôle de Billy the Kid face à un chœur tutti qui incarne la société des adultes.

### **Pourquoi ce choix de leur adjoindre deux instruments, l'alto et le violoncelle ?**

**P.-Y. M. :** Je voulais un duo pour que chaque groupe stéréophonique ait son instrument. Il s'agissait bien évidemment d'évoquer le western, mais pas de façon trop directe. Le violoncelle et l'alto offrent une grande plasticité instrumentale : l'alto peut évoquer le violon populaire, le *fiddle* (souvent joué en doubles cordes) et ce sont deux instruments que je pouvais amener, via divers types de jeu (*pizzicati*, *bottleneck*), vers la guitare ou le banjo. Cet effectif est complété par des accessoires joués par les enfants eux-mêmes et qui forment une « panoplie » du western et de la musique folk : harmonicas, sifflet de train, wash-

board... J'aimerais que ma pièce porte la trace, aussi décharnée et « spectrale » soit-elle, de la tradition musicale populaire américaine. C'est une musique que j'écoute beaucoup ces temps-ci, notamment cette mine d'or qu'est *l'Anthology of American Folk Music* (1952) de Harry Smith. Dans cette anthologie, il y a beaucoup de ballades qui me touchent notamment par leur caractère prosaïque : à travers l'histoire d'un personnage, elles parlent très simplement de la situation politique et sociale de l'Amérique.

**Pouvez-vous revenir sur votre participation au projet de *L'Encyclopédie de la parole*, qui semble avoir exercé une influence déterminante sur votre manière de travailler avec la voix ?**

**P.-Y. M. :** Le projet est né en 2007, aux Laboratoires d'Aubervilliers, à l'initiative d'un collectif d'artistes pluridisciplinaires désireux de travailler sur la parole enregistrée. L'idée était de rapprocher, sur un plan formel, des paroles qui, en termes de contenu, sont totalement étrangères ou hétérogènes. J'ai commencé par faire des pièces sonores qui mettent au jour ces transversalités au moyen du montage. Puis sont apparues plusieurs formes dérivées : des installations sonores d'un côté et de l'autre des formes plus performatives avec un projet comme *Parlement* (dans lequel je n'étais pas impliqué) et la *Chorale de l'Encyclopédie*. Pour cette « chorale parlée », on choisissait un document sonore dans le corpus et on l'interprétait comme si c'était une pièce de musique. La partition n'était pas notée solfégiquement, mais il y avait quand même des indications de hauteurs relatives, des indications de départ pour le chef... Le fait d'avoir dirigé cette chorale m'aide aujourd'hui à envisager la parole comme un élément musical à part entière – dans *Ambidextre*, les mélodies de voix, souvent très simples, sont basées sur une prosodie proche de la parole. Autant que mes collaborations dans le domaine de la danse ou du théâtre, *L'Encyclopédie de la parole* m'a amené à m'intéresser de plus en plus à la dimension visuelle et théâtrale de la présentation scénique. Placer un haut-parleur sur une scène n'est pas un geste innocent. C'est là que j'ai appris l'importance du haut-parleur, qui est devenu une évidence dans mon travail, où il a très souvent une présence scénique.

**Si votre musique vocale, à l'image d'ailleurs de toute votre œuvre, peut être dite « contemporaine », c'est peut-être avant tout au sens où elle est provient de l'ère de la musique enregistrée : que l'on songe à tous vos travaux sur la voix enregistrée et sur le document sonore, mais aussi à la manière dont vous utilisez, fût-ce en les transposant à la voix comme aux instruments, les artifices électroniques de la production de studio. L'une des singularités de votre parcours est ainsi d'avoir composé de la musique spécifiquement destinée au disque...**

**P.-Y. M. :** Après *Song Recital*, *Ambidextre* est ma seconde pièce sans électronique destinée au concert. Il est vrai que je viens du travail du studio et que je m'oriente de plus en plus vers les pièces de concert. Cela n'est pas irréversible, puisque parmi mes projets, il y a celui de refaire un disque « pour le disque », avec des pièces qui n'existent pas autrement, composées grâce à tous les moyens offerts par le studio. Composer, pour moi, c'est autant écrire des partitions que de réaliser des disques. Ma façon d'être compositeur, c'est précisément de sortir du cadre : m'ouvrir à d'autres disciplines artistiques, d'autres champs musicaux, cultiver tout ce qu'il y a autour de l'acte même d'écriture. Dans mon cas, jouer avec des musiciens de la scène rock ou électronique, collaborer avec des chorégraphes ou des metteurs en scène, tout cela fait aussi partie de la composition, la nourrit, l'enrichit et la renouvelle. Prenez des compositeurs comme le Néerlandais Dirk Raaijmakers (récemment disparu) ou le Suédois Volker Raabe : ce sont des artistes qui composent aussi bien de la musique instrumentale que des pièces électroacoustiques, qui font des installations sonores... Ce type de parcours demeure assez rare en France.