



© DR

Jules Matton

Compositeur en lice pour le GPLC 2019

Avec *Trio pour violon, violoncelle et piano*

CD : *Livre I (Fondamenta)*

Interprété par Marc Vieillefon (violon), Cédric Conchon (violoncelle) et Guillaume Vincent (piano)

« Agir dans la cité »

Présentez-vous en une phrase !

Je suis un compositeur français du XXI^{ème} siècle.

Pourquoi avoir choisi la musique ?

Je n'ai pas choisi la musique, à proprement parler. Mes parents m'ont mis au piano comme on met un enfant au piano, pour l'occuper le mercredi après-midi. Mon père était peintre et ma mère est écrivain ; j'ai donc grandi dans un milieu artistique, mais il n'y avait pas de musique à la maison. Puis, quand j'ai eu 10 ans, des amis mélomanes de mes parents leur ont dit : « Peut-être qu'il faudrait qu'il voie tel prof le petit, parce qu'il a quelque chose ». Je suis donc allé travailler avec un professeur russe pendant trois ans – Valery Sigalevitch – et je dirais que c'est cet homme-là qui a fait de moi le musicien que je suis toujours, fondamentalement.

Et quel est-il, ce musicien que vous êtes ?

C'est le compositeur que j'essaie de devenir.

A quel moment vous êtes-vous dit : « Je veux être compositeur » ?

A 19 ans, peu avant mon Prix. J'ai pris à ce moment-là la décision de ne pas poursuivre mes études de piano. Cela faisait déjà peut-être quatre à cinq ans que je composais, que j'improvisais, que j'écoutais aussi beaucoup de musique contemporaine d'Amérique, d'Europe de l'Est, de Scandinavie, que je piochais au hasard dans les médiathèques...

Je me suis aperçu que je ne pouvais pas cumuler composition et tout ce qui va avec – orchestration, contrepoint, harmonie etc. – et études pianistiques sérieuses, avec notamment la préparation de concours. D'où ce choix.

Être compositeur aujourd'hui, qu'est ce que cela signifie pour vous ?

Pour des raisons diverses, on est dans une crise évidente de la composition, et donc du compositeur. Il y a un fossé entre le public et la création de cette musique dite « contemporaine ». Il faut voir les causes de ce phénomène. L'une d'elles étant certainement la mainmise des avant-gardes du milieu du XX^{ème} siècle sur une grande partie de la vie musicale française. Ce qui n'était pas une évolution historique nécessaire : d'autres arts, comme la littérature, le théâtre ou le cinéma, demeurent aujourd'hui au premier plan de la vie artistique. En revanche, s'agissant par exemple de l'opéra, j'entends souvent : « Des gens composent encore des opéras ? », de la part de personnes qui croient que la tradition orchestrale, instrumentale, opératique, est morte, alors qu'elle a perduré. Seulement, elle a perduré dans des cercles de plus en plus restreints et jusqu'à cette situation de désuétude totale de la création, dans l'économie générale de la vie musicale. Les raisons historiques sont assez claires. Et ce sont elles qui ont brisé ce cercle vertueux nécessaire à la vitalité du monde créatif, entre les créateurs, les interprètes, les programmeurs et surtout, le public.

C'est un cercle qu'il s'agit désormais de reconstruire, si l'on veut ramener la création au centre de la vie musicale, c'est-à-dire là où elle aurait toujours dû rester.

Vous sentez-vous comme quelqu'un qui a perdu sa légitimité, ou au moins sa visibilité, aux yeux du public ?

Écoutez... Je fais des comparaisons simples. Je suis allé à suffisamment de concert de « musique contemporaine » pour être en mesure de déplorer l'absence de vitalité de la plupart de ces concerts, que la musique soit bonne ou pas d'ailleurs. Quand le guitariste Jonny Greenwood invite Krzysztof Penderecki à l'un de ses concerts de rock pour diriger *Thrène à la mémoire des victimes de Hiroshima*, en revanche, quelque chose se passe. Et le public, qui est un public rock, est fasciné parce que cette musique, dans ce contexte vivant, vit ! Ce que je veux dire, c'est que l'atmosphère de la « création contemporaine » crève de son austérité et que la reconquête du public se fera par la démolition de cette austérité.

Vous dites vouloir changer les choses et redonner de la visibilité au statut du compositeur. Vous voyez votre projet comme un combat social ?

Comme un travail politique, disons. Il m'importe d'agir dans la cité. Ou alors, on s'enferme dans une tour d'ivoire, pourquoi pas ? Mais ce n'est ma conception, ni de la vie, ni de la vie créatrice.

Quand vous êtes revenu en France après avoir étudié aux États-Unis à la Juilliard School, vous avez dû partir à la conquête du milieu musical ?

Oui, car hélas, la qualité de la musique d'un compositeur ne suffit pas à lui assurer le succès. Il faut rencontrer des gens, tisser son réseau, conserver ses réseaux à l'étranger quand on a eu la chance d'y vivre. Par exemple, en novembre, j'irai à New York pour rencontrer l'ensemble ICE (International Contemporary Ensemble) avec lequel je devrais signer prochainement pour une commande. J'en profiterai pour revoir mes anciens professeurs – John Corigliano, Philip Lasser – ainsi que tous les gens et amis avec lesquels je suis resté en contact.

Écrire ou composer ?

J'utilise les deux indifféremment.

Définissez-vous la musique comme une expression émotionnelle, sensorielle ou intellectuelle ?

C'est tout cela à la fois. Si ce n'est qu'à la place du mot « intellectuel », je dirais plutôt « spirituel ».

Après, je trouve ces catégories superficielles. Il y a phénoménologiquement une interpénétration profonde de ces catégories. Par ailleurs, le mot « pulsionnel » pourrait s'ajouter à votre triptyque.

Certains compositeurs se revendiquent d'une écriture rationnelle, basée sur des concepts, comme par exemple ceux de l'école boulézienne...

Mais celle-ci dit aussi qu'il y a dans leur musique une poésie de la sensation. Le problème est que quand il manque un monde harmonique, un monde rythmique, un monde mélodique, la démarche artistique se coupe de toute une palette expressive, qui serait pourtant nécessaire pour donner de la chair à la poésie dont ils se réclament.

Quel est votre point de départ quand vous composez ?

Tout dépend du projet. Actuellement, je termine une pièce chorale pour le Festival d'Auvers-sur-Oise, qui doit s'intercaler dans *Les Larmes de Saint-Pierre* de Roland de Lassus. Voilà mon point de départ : la musique de Lassus. Le réflexe moderne serait de s'opposer, pour montrer comment nous sommes revenus, du haut de notre piédestal contemporain, des multiples illusions de l'époque. Mais je trouve ça beaucoup trop facile, cette posture de la rupture. La vie n'est pas rupture, la vie est glissement, comme le disait Roland Barthes à la fin de sa vie. Et il est beaucoup plus risqué de dialoguer avec une époque antérieure, de manière à voir comment celle-ci peut encore affecter la nôtre, ou voir ce que la superposition de celle-ci et de la nôtre peut créer en terme de distorsion de la conscience, que de s'opposer simplement, dans la posture facile et éculée de la rupture.



Le disque *Livre I*, sélectionné pour le GPLC 2019, est paru en avril 2018.



Présentation des œuvres réalisées par les élèves du Lycée Racan de Château-du-Loir, en lien avec la musique de Jules Matton © DR

Autrement, mes points de départ sont en général une feuille de papier à musique, un criterium et un piano.

Il y a une forte influence littéraire dans votre œuvre...

C'est-à-dire qu'il y a une forte influence littéraire dans ma vie. J'ai beaucoup lu. J'ai grandi dans un milieu lettré, j'ai fait quatre ans de philosophie : c'est une partie intégrante de ma vie. J'écris beaucoup, je prends des notes tout le temps, sur tout.

Vous parlez dans des interviews de nécessité intérieure...

Oui. C'est un concept kandinskien très utile, qu'on trouve dans son très admirable *Du spirituel dans l'art*. En effet, quand on est parvenu à un certain rendu technique, il y a toujours cette tendance, trop humaine, à systématiser, c'est-à-dire à reproduire le même. Beaucoup se disent que certaines formules ont fait leur preuve dans des œuvres passées, et les réutilisent telles quelles. Ainsi, on court le risque de la « carte-postalisation », comme le dit mon professeur Pierre Farago, c'est-à-dire de l'absence de nécessité intérieure. Et donc de la mort. Et nous, ce qu'on veut, c'est créer du vivant. A un moment de la dialectique créatrice, il s'agit de suspendre son expérience afin de laisser venir cette autre chose, mystérieuse : cette fraîcheur, cette nouveauté, cette beauté qui font les grandes œuvres d'art. Et ça peut être un *do* majeur, pas forcément quelque chose d'original. Une note ou un accord n'est rien en tant que tel : tout dépend de son contexte d'apparition. En cela, des formules très anciennes peuvent sonner comme pour la première fois si le contexte s'y prête. Je pense souvent à Charles Péguy qui écrit dans *Notre Jeunesse* : « Un ordre nouveau, ancien ; nouveau, antique ». Cet alliage est possible : il suffit simplement d'abandonner certaines chimères.

Vos influences sont très larges : de la musique ancienne au metal. Vous empruntez également à Alfred Schnittke la notion de polystylisme. Pourriez-vous nous en parler ?

J'associerais tout d'abord cette notion à Gustav Mahler, qui est peut-être l'un des premiers à quitter le premier degré et à mixer des styles, par des techniques de juxtaposition ou de superposition, créant un effet de distorsion, de folie et de grotesque qui rend extrêmement bien compte de notre époque. En ce sens, Mahler est déjà polystyliste et il est déjà postmoderne. Par ailleurs, vous avez raison : dans mon *Trio pour violon, violoncelle et piano*, par exemple, certains passages sont influencés par la musique metal. Sur ce point, et pour parer aux conclueurs hâtifs, je crois qu'il est urgent aujourd'hui de dire que nous maintenons le principe de hiérarchie, mais que nous voulons le refonder dans une sensibilité déglagée. Il faut désidéaler l'approche esthétique, c'est-à-dire cesser d'écouter telle musique en tant que telle musique. Je vous donne un exemple : toutes ces personnes pleines de bonne volonté qui vont écouter une pièce dite de « musique contemporaine », très joyeuse par endroits, et qui pourtant, vont l'écouter de manière si sérieuse... Pourquoi ? Parce qu'ils ont en tête que la « musique contemporaine » est une affaire sérieuse. Cette idée est à éradiquer.

Comment vous situez-vous dans le milieu musical actuel ?

Il y a des gens qui me rangent dans une chapelle qu'ils appellent « néo-tonale », ce qui est ridicule. Déjà parce que le concept de « néo-tonalisme » est inepte : pour qu'il y ait « néo-tonalisme », il faudrait d'abord qu'il y ait de l'« a-tonal », ce qui est très discuté. Il faudrait par ailleurs que cet « a-tonal » ait régné sans partage sur la vie musicale pendant une période donnée, ce qui ne fut jamais le cas. Ensuite, ma musique est beaucoup trop saturée pour être classée dans un camp lui-même constitué d'éléments qui, je crois, rejettent eux-mêmes le vocable de « néo-tonal ». Seulement, certains compositeurs se sont affranchis dans les années 90 de la doxa avant-gardiste, ce qui est très bien. Ils ont déblayé le terrain et ramené la liberté stylistique. Mais enfin, je crois que nous sommes parvenus à une période historique où nous pouvons nous dégager de ces querelles qui me semblent aujourd'hui datées. La question de la culture de masse qui nous écrase est une question, à mon sens, autrement plus grave et plus importante. Quant aux compositeurs qui officient toujours dans le style viennois post-post-rien, ils ne déploient aucune liberté, en vérité.

Ils se meuvent dans des abstractions des années 50. Ils n'ont pas compris qu'on était passés à autre chose.

Lors d'une interview donnée à *Classicagenda*, vous avez déclaré : « Ce qu'il faut c'est respecter le public, lui faire confiance, car les gens trouvent du plaisir dans la musique si elle est belle et bien jouée. À mon avis, il ne sert à rien de parler de la musique au public : une pièce doit se suffire à elle-même (...). La pédagogie, c'est la mort de l'art ».¹ Ces propos font-ils référence à un style musical en particulier ?

De manière générale, je pense qu'une société artistique qui fonctionne n'a pas besoin de pédagogie. Si on en est arrivés là, avec des institutions qui nous demandent de faire de la pédagogie, c'est que la création se porte mal. Cela étant dit et quant au GPLC, je ne compte pas faire de la pédagogie, à proprement parler. Je compte inciter les lycéens à ouvrir leurs oreilles. Je ne veux pas tant construire un savoir avec eux que déconstruire certaines idées fausses qu'ils pourraient avoir et dont plus tard, ils auront du mal à se dépêtrer.

Et au-delà des lycées, comment souhaitez-vous toucher le grand public ?

Le grand public marche quand on ne se moque pas de lui. Quand, au concert, je vois un enfant aimer l'une de mes pièces, je me dis : « Ah là, peut-être que je ne me suis pas tout à fait trompé. » Et si un enfant peut être ému, pourquoi pas des masses de gens ? Je pense qu'on est à l'aube d'une renaissance, au sein de laquelle l'enfant peut devenir l'archétype d'un nouveau rapport esthétique. C'était, je crois, déjà l'idée des surréalistes. Je pressens que les gens sont en demande de beautés nouvelles et d'émerveillements nouveaux. En cela, nous vivons une époque enthousiasmante pour la création. Toutes les périodes décadentes sont fécondes pour la création.

Donc vous serez plus en mode « opération séduction » avec les lycéens du GPLC, que dans un rôle de professeur ?

Je ne serai pas en mode « opération séduction » : je tâcherai d'être naturel comme je tâche de l'être dans ma musique. Naturel, structuré, vivant. Mais la séduction n'est pas un gros mot, vous savez. Je préfère un compositeur séduisant dans sa musique et sa manière de la présenter, à un épigone de l'école de Vienne qui continue d'espérer, via l'explication technique, pallier l'absence de sens de son œuvre.

C'est d'ailleurs à cause de toutes ces bêtises qu'aujourd'hui on nous demande de faire de la pédagogie. Sans elles, je pense qu'une bonne partie de la population cultivée n'aurait pas lâché la création musicale. Malgré l'avènement de la culture de masse capitaliste.

Par conséquent, votre idée est d'abord de reconquérir le public cultivé ?

Oui, c'est sans doute la première étape. Après, ça ne veut pas dire grand-chose « public cultivé ». Il faut voir le nombre d'héritiers acculturés et d'autodidactes brillants qu'on croise. Alors disons plutôt que mon idée est d'abord de reconquérir le public curieux. Et les lycéens sont forcément curieux, car leur jeunesse les dispose à l'ouverture et à l'accueil de matières nouvelles.



Échanges entre Jules Matton et les lycéens nancéiens © DR



Rencontre entre Jules Matton et les élèves du Lycée Jean-Baptiste Vuillaume de Mirecourt, au Musée de la lutherie et de l'archèterie française © DR

1- Cinzia Rota, « Jules Matton, un compositeur entre France et États-Unis », *Classicagenda*, 3 décembre 2015.

Quelles sont vos attentes dans le cadre du GPLC ?

C'est une excellente exposition, pour ma musique et pour le disque. Aussi, la perspective de la commande d'une œuvre par Musique Nouvelle en Liberté, créée par un orchestre symphonique, est enthousiasmante. Par ailleurs, comme vous avez pu le comprendre, j'aime la transmission et je me réjouis d'expliquer aux lycéens que tout ceci n'est pas très compliqué : il suffit de souffler profondément et d'ouvrir ses oreilles ■

Propos recueillis par Simon Bernard le 4 octobre 2018

En savoir plus

Site internet du Grand Prix Lycéen des Compositeurs

www.gplc.musiquenouvelleenliberte.org



Site internet de Jules Matton

www.julesmatton.fr