

Martin Matalon ou la musique au hasard des songes

Jacques Tchamkerten



Magicien du timbre et de la couleur, ayant au centre de ses préoccupations la connexion du phénomène musical avec la littérature, la poésie et le cinéma, Martin Matalon est sans doute l'un des compositeurs les plus fascinants du XXI^e siècle.

Né le 17 octobre 1958 à Buenos-Aires, Martin Matalon se forme au Boston Conservatory of Music puis à la Juilliard School de New-York ; il y obtient son master de composition en 1986 et y travaille la direction d'orchestre avec le grand musicien et pédagogue Jacques-Louis Monod. Il obtient plusieurs récompenses - tel le prix Charles Ives - et fonde l'ensemble *Music Mobile*, dédié à la musique contemporaine, qu'il dirige jusqu'en 1996.

Martin Matalon participe en 1987 à l'Académie d'été de Villeneuve-lès-Avignon, organisée par le Centre Acanthe, lors de laquelle il reçoit l'enseignement d'Olivier Messiaen. L'année suivante, il suit les cours de Pierre Boulez et travaille avec Tristan Murail grâce à une bourse de la Fondation Fulbright. Lassé du conservatisme de la vie musicale new-yorkaise, il s'établit définitivement en France et travaille à l'IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique à Paris. Il compose *Rosa profunda*, œuvre conçue pour l'exposition du Centre Pompidou consacrée à Jorge Luis Borges, ainsi qu'une nouvelle partition destinée à accompagner le fameux film de Fritz Lang, *Metropolis*.

Dès lors, la production de Martin Matalon va s'articuler en deux grandes catégories : la musique « pure » d'une part, et d'autre part la musique « pour », destinée au théâtre musical, à l'opéra, à l'accompagnement de films, ou conçue pour des installations où cohabitent éléments visuels et auditifs. Ces deux catégories se nourrissent l'une et l'autre, Martin Matalon retravaillant volontiers ses œuvres « visuelles » pour en tirer des partitions de concert. Parmi ces dernières, les *Traces* et les *Trames* constituent deux séries de pièces qui jalonnent son parcours créateur depuis 1997. Le compositeur considère les *Traces*, œuvres pour instruments solistes dialoguant avec l'électronique, comme une sorte de laboratoire de recherche dont il tire des expériences qui lui serviront dans des ouvrages ultérieurs. Les *Trames* font quant à elles dialoguer un soliste avec un groupe instrumental sans le concours de l'électronique et représentent une sorte de journal intime de son travail de composition.



Deux grands créateurs du vingtième siècle ont particulièrement inspiré Martin Matalon : l'écrivain argentin Jorge Luis Borges - qu'il a mis en musique dans le spectacle musical *La Rosa* (2011) et l'opéra *Le miracle secret* (1989) - et le cinéaste espagnol Luis Buñuel. Proche des surréalistes parisiens, Buñuel réalisa en collaboration avec Salvador Dalí deux films qui marquèrent l'histoire du cinéma : *Un Chien andalou* (1929) et *L'Âge d'Or* (1930). Ce dernier provoqua un scandale mémorable et la projection parisienne fut interdite sur ordre du préfet de police.

Particulièrement fasciné par le talent iconoclaste de Buñuel, par sa dénonciation de l'hypocrisie bourgeoise, mais aussi par la structure de ses films, Martin Matalon va écrire une nouvelle bande-son pour trois productions du cinéaste surréaliste. Ces œuvres, qui forment un triptyque de ciné-concerts, portent chacune leur propre titre : *Las siete vidas de un gato* pour le film *Un Chien andalou*, *Traces II (la Cabra)* pour le film *Las Hurdes* et *Le Scorpion* pour *L'Âge d'Or*.

Le Scorpion a été composé en 2002 et doit son titre au premier plan du film qui commence comme un documentaire sur cet animal, avant que les scènes ne se succèdent, absurdes, subversives, blasphématoires, mais toujours avec une jubilation et dans un rythme cinématographique étourdissant. La partition de Martin Matalon est écrite pour deux pianos, un ensemble de six percussionnistes et un dispositif électronique. Elle suit globalement le découpage du film en accordant un grand souci à la forme, comme le souligne le compositeur : « J'ai totalement épousé le principe buñuelien d'une forme dont chaque section débouche sur une autre, les deux n'ayant que peu ou pas de relation entre elles. C'est sans doute la forme musicale qu'on retrouve le plus souvent dans mon travail ».

Malgré leur cohérence musicale, certains moments du *Scorpion* trouvent leur justification dans l'image qu'ils accompagnent et commentent. Cette réalité a amené Martin Matalon à retravailler sa partition en 2011, dans le cadre d'une commande qu'il a reçue du Concours International d'Orléans. Sous le titre *...del color a la materia...* il en a réalisé une version de concert en retranchant certains éléments trop « visuels » et en modifiant l'instrumentation : les six percussionnistes dialoguent avec le piano solo, tous restant soutenus par l'électronique comme dans *Le Scorpion*.

Dans sa partition, Martin Matalon fait appel à des instruments de percussion d'une très grande diversité : des bois (marimbas, guiro, mokubios), des métaux (vibraphones, gongs, crotales), des peaux (caisses claires, bongos, timbales), des instruments de terre cuite, de pierre, ainsi que d'autres issus des « musiques du monde » (tablas, zarb, udu). Cette instrumentation polymorphe se décline en une multitude de modes de jeu qui vont donner à l'œuvre toute son originalité et sa foisonnante richesse sonore.

...del color a la materia... travaille, dans le sens le plus large, sur les contrastes et les complémentarités : matière rythmique et couleur sonore, pulsation et suspension, fluidité et épaisseur, action et contemplation, liberté et rigueur, tension et détente. Grâce à une écriture créative et virtuose - qui semble se réinventer sans cesse - le compositeur révèle une fascinante poésie des timbres et des durées en employant les possibilités et les combinatoires les plus diverses, voire insolites, du piano, des innombrables instruments de percussion et du dispositif électronique. Jamais intrusif, celui-ci crée une ouverture sur une nouvelle dimension sonore par son action multiple, capable tour à tour de transformer les timbres, revitaliser les résonances, modeler de nouvelles textures et créer des jeux de spatialisation.

L'œuvre s'articule en douze sections enchaînées de durées très variables– dix interludes entourés d'un prologue et d'un épilogue – conjuguant petites, moyennes et grandes formes. Le dixième interlude, construit d'un bout à l'autre sur une formule rythmique en ostinato, donne lieu à un véritable feu d'artifice de sons et de rythmes. L'épilogue, dans un délicat dialogue du piano et des percussions, enveloppé par l'électronique, termine l'œuvre dans un climat de mystère.

En accord et avec la collaboration de Martin Matalon, l'Ensemble Batida a choisi d'interpréter l'œuvre dans une version pour deux pianos, dans laquelle ont été ajoutés certains éléments empruntés aux parties de piano du *Scorpion* retirés initialement par le compositeur.

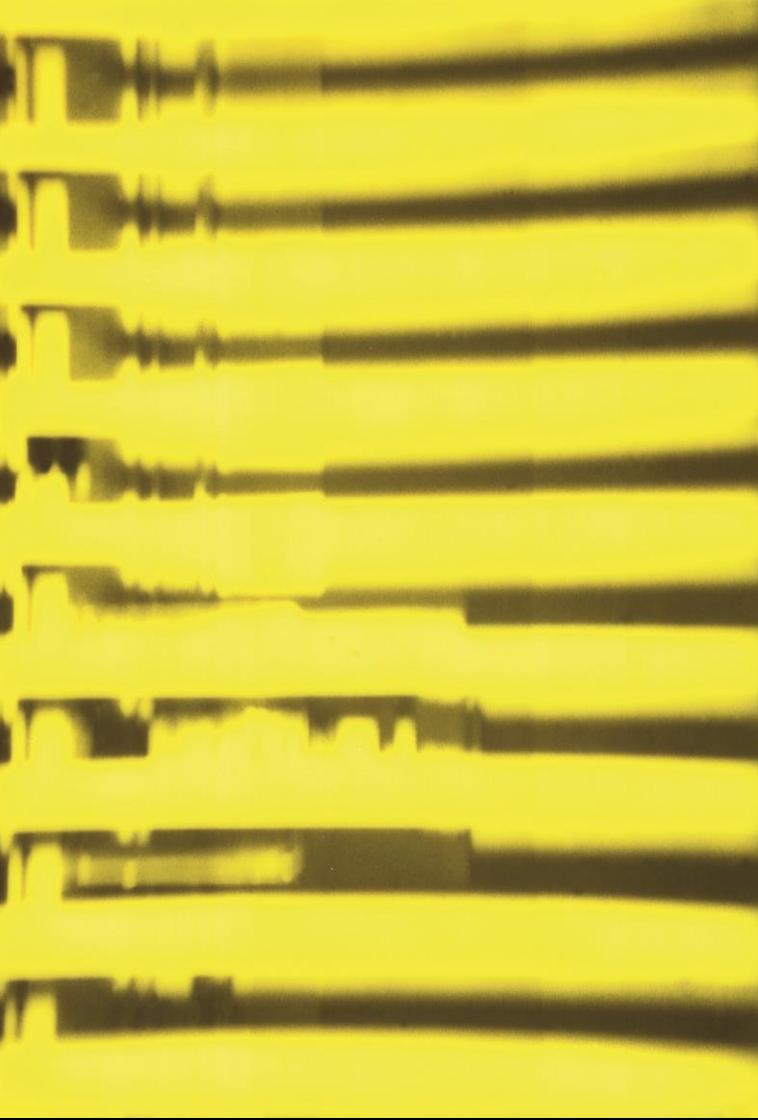
La *Sonate pour deux pianos et percussions* de Béla Bartók (1943) est à l'origine d'une formation instrumentale qui a inspiré de nombreux créateurs, parmi lesquels on peut citer Darius Milhaud, George Crumb, Franco Donatoni, Michael Jarrell ou Benoit Mernier.

La diversité des timbres chez Martin Matalon permet de mesurer l'évolution de l'usage et de l'écriture de la percussion depuis l'œuvre pionnière de Bartók – véritable monument de la musique du vingtième siècle - jusqu'à nos jours, avec le fabuleux enrichissement de l'instrumentarium, ainsi qu'avec la complexification et la diversification des techniques de jeu en constant renouvellement.

Comme *...del color a la materia...*, *La Makina* bénéficie de l'apport d'une partie électronique dont les événements s'insèrent très précisément dans le déroulement de l'œuvre. Le compositeur parvient ainsi à une parfaite osmose des dimensions acoustique et électronique, et génère par-là une fascinante extension de la matière sonore. Le titre fait en premier lieu allusion à la sixième section de l'œuvre et à son caractère mécanique, créé par les successions ininterrompues et lancinantes de triples croches. Il peut également évoquer la grande machine sonore née de la complémentarité, voire de l'hybridation, des instruments entre eux et avec l'électronique, sorte de « méta-instrument » aux sonorités inouïes.

La Makina s'articule en sept sections enchaînées, de durées très variables. Le compositeur y travaille sur trois données compositionnelles : l'alternance de plages tour à tour dynamiques ou statiques – Matalon parle de temps suspendu et de temps pulsé – les polarités engendrées par les notions de densité versus légèreté, ainsi que, comme il l'explique lui-même « la complémentarité créée par le rapport des zones fréquentielles souvent aux antipodes ».

La première section semble surgir du chaos : dans ce prologue, des gestes sonores s'organisent peu à peu à partir du registre grave, donnant l'impression de l'émergence archaïque d'un « temps avant le temps ». La deuxième partie s'ouvre avec l'apparition de la pulsation par le jeu très léger mais néanmoins foisonnant de la batterie, qui se superpose au chant étiré des timbales. Les pianos créent bientôt une alternance contrastée avec les percussions, par de longues arabesques éclatantes. Comme dans plusieurs épisodes de l'ouvrage, leurs dessins mélodiques globalement parallèles, mais de manière non systématique, introduisent parfois d'infimes décalages de notes ou d'accentuation, créant une surprenante instabilité. La troisième section en émerge, avec un duo d'une extrême légèreté, où les lignes des mokubios (petits blocs de bois accordés) et du xylophone s'enchevêtrent.



Le quatrième épisode nous ramène au « temps suspendu » à travers les arabesques et les trilles des pianos qui dialoguent ou s'entremêlent à ceux du vibraphone et du glockenspiel, créant une sorte de fantasmagorie sonore encore accrue par l'apport de l'électronique. Il prend progressivement de l'ampleur pour aboutir à la cinquième section, qui peut être perçue comme le climax de l'œuvre. Des groupes de cellules répétées en triple croches aux deux pianos créent une masse sonore servant d'assise à un puissant solo de timbales, coloré des grondements de la grosse caisse et des plaques tonnerre qui s'estompent progressivement. Des glissandi *pianissimo* de la timbale et un rapide « balayage » du tam-tam semblent flotter sur le ressac des sons électroniques, dans un long *decrescendo*. Le marimba dans le grave ouvre alors la sixième section par un ostinato tournoyant et trépidant, évoquant un mouvement mécanique entrant en action. Il est relayé par l'électronique tandis que les deux pianos et le marimba lui opposent des gestes brefs et violemment accentués. Ce mouvement régulier et ininterrompu va servir de fondement à un épisode jubilatoire généré par un fascinant enchevêtrement de rythmes, de jeux de sonorités, d'accentuation, d'oppositions binaires/ternaires, grave/aigu, dans un mouvement que rien ne paraît pouvoir arrêter. Il va pourtant s'interrompre brutalement, au terme d'un *crescendo*, sur des formules homophones des quatre instruments. La septième section, bref épilogue formé de fugitifs gestes dans l'extrême grave sur un tapis de sons électroniques, termine l'ouvrage aux portes du silence.

