

Entretien avec Ivo Malec

François-Bernard MÂCHE: Nous nous sommes connus en 1958, au moment du grand renouvellement du Groupe de Recherches Musicales que dirigeait P. Schaeffer, et vous aviez déjà alors toute une carrière de compositeur derrière vous ?

Ivo MALEC : Oui, mais je n'en ai jamais beaucoup parlé. En Yougoslavie, dans ces années-là, il n'y avait guère que Stravinsky et Prokofiev pour représenter le XXème siècle.

F.-B. M. : Est-ce à eux que vous devez d'être devenu compositeur?

I. M. : Non, le premier déclic, c'était pendant mon enfance, Rigoletto !, mais tout ce passé me paraît très archéologique et ne me concerne plus.

F.-B. M. : L'évolution dont j'ai été témoin chez vous depuis plus de quinze ans est assez paradoxale : vous avez commencé par des oeuvres plutôt sages et en demi-teintes, pour aller vers une esthétique beaucoup plus flamboyante.

I. M. : Je suppose que ce mot doit être pris dans un sens mélioratif ? Je dirais que dans cette évolution il y avait tout de même une constante : la recherche d'un certain niveau technique et méthodologique, ainsi que de matériaux adaptés à chaque étape nouvelle. En d'autres termes, un métier en évolution ; celui que j'ai appris au Conservatoire et ailleurs m'a toujours paru le minimum nécessaire pour risquer en public des expériences plus aventureuses.

F.-B. M.: La musique est donc une affaire de spécialiste qualifié pour vous?

I. M. : Disons de conscience professionnelle, ou mieux, de responsabilité. Mais je suis de plus en plus convaincu qu'avec le temps, dans un avenir lointain, le compositeur en tant que spécialiste disparaîtra et que l'acte musical sera partagé entre beaucoup de personnes qui n'auront plus besoin de cet intermédiaire qu'est encore aujourd'hui le compositeur.

F.-B. M. : Je l'espère aussi, mais comment ce voeu est-il conciliable avec l'exigence d'une grande technicité? Tout le monde au Conservatoire?

I. M. : Je ne dis pas que ce soit facile, ni que tout s'apprend au Conservatoire, mais dans une société où il n'y aura plus besoin que de deux ou trois heures par jour pour assurer sa subsistance, on n'aura peut-être plus besoin non plus de nos Conservatoires actuels, et des loisirs seront disponibles pour la musique.

F.-B. M. : Ou pour autre chose.

I. M. : Bien sûr. Mais nous rêvons là d'une situation si éloignée dans le futur que nous ne pouvons pas vraiment en prévoir les données véritables. J'ajouterai que par ailleurs tout le monde n'est pas forcément voué à être ou créateur ou consommateur de musique, et que les plus grands créateurs ne sont pas forcément où l'on croit. Quand je vois certains objets comme par exemple cette chemise paysanne que l'on m'a offerte il y a quelques années, et dont les plis merveilleux recèlent, en silence, tant de rigueur et d'harmonie secrète, je me dis que dans une société où les créativité de ce genre auront effectivement l'occasion de se développer, les effets risquent d'en être étonnants. Des continents entiers, qui n'ont toujours rien donné au-delà d'un certain premier niveau, comme l'Afrique, par exemple, appartiennent à l'avenir.

F.-B. M. : Il me paraît difficile de ne compter pour rien toutes les musiques africaines.

I. M. : Elles existent, bien entendu, mais renfermées sur elles-mêmes, comme à peu près toutes les musiques traditionnelles. Tandis que l'Occident a créé d'autres données plus transmissibles et plus universelles. Je peux connaître de mieux en mieux une musique indienne, mais sans explications, je n'en comprendrai jamais la signification sociale. Tandis qu'un Indien qui se met à l'écoute, dans les mêmes conditions, de la musique occidentale « artistique », finit par atteindre son essence même.

F.-B. M. : Si cela était vrai, on pourrait en tirer la conclusion que l'universel est d'une certaine façon plus pauvre que le singulier... Mais le substrat logique d'une musique n'est pas le seul élément propre à assurer la communication « universelle », et je crois que ce n'est pas lui qui nous atteint, nous Occidentaux, par exemple dans la musique tibétaine; et par ailleurs l'essence de la musique occidentale, si essence il y a, ne se confond pas avec sa logique.

I. M. : Non, mais ces bases rationnelles sont mises au service de l'irrationnel et de ce qui est vraiment fondamental pour la lecture de nous-mêmes, et c'est elles qui permettent alors d'atteindre à une valeur universelle.

F.-B. M.: Je ne tiens pas spécialement à l'universel, parce qu'en pratique il prend le visage de la banalité. La musique occidentale s'est universalisée en s'alignant sur le niveau zéro. La logique, si on peut encore utiliser ce terme lorsqu'il s'agit des stéréotypes industriels, est un élément au service de la cupidité. Avant de représenter la Raison, l'Occident incarne le Profit. C'est pourquoi je crois que l'avenir est aux particularismes, une fois dépassé l'anonymat universel dans lequel nous arrivons aujourd'hui.

I. M. : L'universel ne se réduit pas forcément aux multinationales, ni l'Occident à son niveau zéro; quant à l'avenir, j'en attends surtout une libération des puissances créatrices par rapport à la hiérarchie habituelle compositeur - interprète - public. Il me semble que tous ces rôles vont se confondre d'une manière qui sera beaucoup plus naturelle, et sans que rien ne soit perdu, - au contraire ! -, de l'exigence que ces rôles impliquent.

F.-B. M. : Cela vous conduit, j'imagine, à vous intéresser aux pratiques d'improvisation collective ?

I. M. : Ce terrain-là est extrêmement passionnant pour moi, mais entendons-nous bien : je crois beaucoup à l'initiative personnelle des musiciens, mais à partir de méthodes claires, sur des bases pratiques et théoriques dont chacun soit conscient et avec des règles de jeu bien définies, qui aillent plus loin que de vagues conventions de contraste ou d'union, de question et de réponse, bref, de « communion » basée sur de très suspects états d'âme.

F.-B. M.: Par exemple on peut en revenir à une notation neumatique, moins définie qu'une partition classique, mais suffisamment précise pour structurer une oeuvre. Des neumes mélodiques, rythmiques et autres ?

I. M. : C'est une façon de parler que j'accepterais « cum grano salis » : la notion de neume n'échappe que difficilement à sa dimension historique. Je parlerais pour ma part des musiques de « dispositif », où il y a d'une part une notation définissant le seuil au-dessous duquel on ne peut pas descendre, et assurant un langage et un style ; et par ailleurs le détail, la complexité, qui, eux, s'organisent à partir des apports personnels. Je dis : la complexité, car le degré auquel on arrive aujourd'hui n'est pratiquement plus traduisible dans l'écriture. Elle bloque le jeu, au lieu de le déclencher, si on veut tout fixer dans le moindre détail. Tandis qu'il est plus efficace de compter sur la complexité naturelle que des êtres vivants peuvent apporter lorsqu'ils sont convenablement incités à le faire. Si on veut

superposer des tempi différents par exemple, il faut rendre chaque groupe autonome et conscient de son temps propre, plutôt que de demander au chef et à tous une intégration mentale très complexe de durées ramenées à une commune mesure.

F.-B. M. : Comme lorsque plusieurs marcheurs vont à la même vitesse, avec chacun un rythme propre et un nombre total de pas différent des autres, sans prêter attention ni à l'allure des autres ni à leurs particularités.

I. M. : Voilà. C'est ainsi qu'entre autres on peut imaginer aujourd'hui le fonctionnement de l'outil orchestral.

F.-B. M.: L'orchestre n'est donc pas pour vous une force sociale vouée à une disparition prochaine ?

I. M. : Je regretterai beaucoup l'orchestre, mais il est bien vrai qu'il semble condamné dans les conditions de fonctionnement et d'administration où il se trouve. Il n'existe déjà presque plus chez nous en tant que groupe, entité collective. On va donc vers l'existence d'un simple fichier duquel on extraira les musiciens dont on a besoin pour telle oeuvre et tel concert. Souvent ils ne se connaissent même pas. Cette situation d'ailleurs n'est pas inintéressante et peut donner lieu à des développements surprenants.

F.-B. M.: Il faut reconnaître que les compositeurs sont en partie responsables de cette évolution, car ils ne peuvent plus se satisfaire des effectifs normalisés il y a un siècle. Pour vous qui faites également une carrière de chef d'orchestre, ces questions liées à la société musicale prennent-elles parfois le pas sur les problèmes esthétiques du compositeur?

I. M. : Tout est lié, et, sous certains aspects, ces soucis font partie intégrante des musiques que je conçois. Le lien avec les interprètes et le public auquel la musique est destinée sont une part de l'acte musical, qui par lui-même est toujours un acte subversif et révolutionnaire, quels que soient les circonstances ou les régimes politiques où il s'exerce. Parfois les innovations méthodologiques et leurs conséquences sociales peuvent avoir encore plus d'importance que le résultat musical. Pour ma part, j'en ai eu la révélation dans Lied, et la confirmation plus tard sur un plan plus vaste dans Victor Hugo ; dans Lied, pour la première fois sur une grande échelle (une soixantaine d'interprètes), j'ai pratiqué quelque chose qui fonctionne par petits groupes, par autogestion si j'ose dire, avec des chefs locaux.

F.-B. M.: En parlant d'autogestion et de petits chefs, vous prenez des risques ! Mais pourriez-vous préciser pourquoi vous dites que l'acte musical est en soi révolutionnaire ? Est-ce une révolution purement imaginaire ?

I. M. : Non, elle mord sur la vie réelle. Que les régimes politiques soient fondés sur un certain respect des besoins de l'homme, ou qu'ils favorisent par pur intérêt économique l'investissement dans les loisirs, tant qu'ils admettent et même financent l'investissement dans la culture, ils finissent plus ou moins, et bien malgré eux, par rendre possible une libération et un épanouissement de l'homme, entre autres par la musique.

F.-B. M. : Mais les hommes baignent partout dans un océan de musiques abrutissantes, de chansonnettes, d'indicatifs et de marches militaires !

I. M. : Ceci représente l'investissement dans l'homme par le bas, et il s'agit là bien peu de musique, c'est le domaine des faiseurs, d'un certain produit sonore... Mais il est bien vrai, vu ce matraquage puissant, que les musiques autres que d'assouvissement ont du mal à exister, comme nous avons nous-mêmes du mal à créer et à vivre. La musique est faite pour éveiller, et on apprend aux hommes à préférer dormir.

F.-B. M. : Ou se rendormir, comme cela a été le cas après les années que nous avons connues, où les musiques électro-acoustiques avaient encore le prestige de l'insolite.

I. M. : Depuis bientôt quinze ans, je ne fais plus aucune différence de nature entre musique sur bande et instrumentale. Celle pour bande me semble désormais avoir son prestige tout court.

F.-B. M. : Vous l'avez cependant un peu délaissée au profit de l'écriture.

I. M. : La musique électro-acoustique a été pour moi la grande révélation qui m'a fait redécouvrir la musique instrumentale avec d'autres critères, et il est vrai que je me sens en général plus à l'aise avec celle-ci, certainement par vocation. Mais je n'oublie pas que la musique sur bande a récemment évolué de façon importante, et aussi que peu à peu l'ère de l'ordinateur approche.

F.-B. M. : Il va donc falloir lui poser des questions précises, car il n'en comprend pas d'autres. Pensez-vous que l'acte de composer puisse être totalement

transparent, et formulable selon un code logique ?

I. M. : La question est peut-être un peu courte. Je crois qu'il faut approcher l'ordinateur comme n'importe quelle autre machine, l'observer, avant de lui demander quoi que ce soit. Il faudra revenir d'abord à une approche « artisanale » : toucher et voir, car personne ne peut imaginer ce qu'il sera, et nous avec, dans un second temps.

F.-B. M. : Mais l'ordinateur n'est pas un instrument de manipulation qu'on peut essayer un peu au hasard. Il faut connaître son langage pour engager la conversation.

I. M.: Nous ne serons pas seuls : le travail en équipe s'imposera et les techniciens sauront coder nos idées, nos desiderata.

F.-B. M. : Ce n'est pas sûr, parce que ce qu'il y a de révolutionnaire dans la création, comme vous disiez tout à l'heure, sera difficilement compréhensible par des physiciens ou des mathématiciens ; sauf dans le cas particulier où elle serait totalement réductible à une formulation logique dès l'état de projet.

I. M. : Une pensée nouvelle l'est rarement du jour au lendemain ; elle est fonction d'un certain passé, ne serait-ce que par sa négation, et quand elle fait irruption dans son présent elle contient déjà une partie de son futur; elle est pour tout dire plutôt « horizontale». Ainsi, les problèmes dont vous parlez y sont inscrits, certes, mais les prémisses des solutions aussi. Je crois par conséquent qu'une équipe de gens se connaissant et travaillant en commun peut dépasser ces difficultés de compréhension. Sur une tout autre échelle, mais significative, j'ai pu le constater dans la dynamique du Groupe de Recherches Musicales.

F.-B. M.: Il peut évidemment y avoir une utilisation, un détournement, de l'ordinateur, ou plus généralement des produits de la recherche scientifique, par les compositeurs mais du point de vue scientifique cela se passe de façon assez aberrante.

I. M. : Qu'appellez-vous donc « scientifique » ?

F.-B. M. : Un progrès de la connaissance selon des principes précis et au moyen de certaines facultés de l'esprit humain. Seulement, en musique, il n'y a pas de progrès, et la forme de connaissance que la musique pratique ne fait pas essentiellement appel aux capacités logiques de l'esprit, mais à l'ensemble du

psychisme, y compris ses terres inconnues.

I. M. : Je suis tout à fait d'accord là-dessus, mais cela n'empêche pas qu'un scientifique puisse traduire dans son langage les problèmes que pose le musicien dans le sien, et l'aider à les résoudre ; et pourquoi d'ailleurs un scientifique n'aurait-il pas ses « terres inconnues » à lui, ouvertes aux miennes ? Cela dit, je ne suis pas un fétichiste de l'ordinateur.

F.-B. M.: L'approche artisanale dont vous parlez conduit-elle éventuellement à une utilisation «sauvage», un peu comme celle que la musique concrète a faite du tourne-disque à ses débuts ?

I. M. : Sauvage si vous voulez, dans la mesure où je me sers aussi d'une partition en sauvage. Mais sauvage ou autre, chaque utilisation des moyens suppose un minimum de connaissances pour être pratiquée de façon efficace.

F.-B. M. : On peut donc dire que quelle que soit l'aventure qui vous occupe, une même éthique vous conduit : la conscience professionnelle.

I. M. : Le « professionnel » signifiant ce qu'il signifie aujourd'hui, c'est en effet une exigence minimum.

F.-B. M.: Et quand vous ne le rencontrez pas chez autrui, vous restez sans doute très réservé ?

I. M. : Et même très violemment hostile !

27 juillet 1975

Revue Musicale n° 314-315, Les mal entendus, janvier 1979, Paris, Richard-Masse.