

Une HEURE avec...



GRAND PRIX LYCÉEN DES
COMPOSITEURS



© DR Classic agenda

GABRIEL SIVAK

Compositeur en lice pour le GPLC 2020

Avec *Le Raboteur de nuages*, pour chœur mixte, harpe et ondes Martenot (I. *Introduction*, XII. *Qui froisse les fleurs*)

CD : *La Patience - Formes de la voix*

Interprétée par Chœur en Scène, Nadia Ratsimandresy (ondes Martenot) et Florence Bourdon (harpe), sous la direction d'Emmanuèle Dubost

« Je crois qu'on écrit sur son passage dans le monde »

Présentez-vous en une phrase !

Je suis un explorateur curieux par nature, un aventurier de la musique.

L'aventure va de pair avec la liberté. Dans un entretien, vous évoquez la liberté offerte par le numérique d'accéder à n'importe quel contenu, mais aussi les dangers que peut représenter cette liberté.

Bien sûr. Je pense qu'il faut savoir utiliser cette liberté. Aujourd'hui, par exemple, nous avons accès en deux clics à la musique de Bali, ce qui n'était pas le cas il y a 40 ou 50 ans, ou à des folklores hongrois, mais tout le monde n'est pas Bartók. On pense qu'on a accès à tout mais le pouvoir de hiérarchiser l'information n'appartient pas à tout le monde. Seulement c'est à chacun, avec ses capacités, de décoder l'information d'aujourd'hui, dans un flux d'informations marqué par ses qualités et ses limites aussi.

Diriez-vous que votre personnalité vous pousse à vous imposer des contraintes et des défis pour stimuler votre créativité ?

Disons que je suis quelqu'un qui aime bien les défis, de manière générale. J'aime bien sentir cette forme de vertige dans la vie, sinon j'aurais tendance à m'ennuyer, mais c'est vrai aussi que la vie, magiquement, m'a mis dans des circonstances de défi que je n'ai pas forcément recherchées.

C'est le cas, par exemple, de la commande de la pièce pour chanteur de slam et orchestre. Au tout début, je me suis dit : « Est-ce que je pourrais le faire ? ». Et puis de manière un peu inconsciente, j'ai dit « oui » immédiatement, et pendant six mois je me suis mis à travailler, à écouter du Human Beatbox, à aller dans des soirées slam, bref à découvrir tout ce monde-là. J'ai fait un peu comme les comédiens qui doivent prendre 30 kg pour un film ou qui doivent s'adapter à une situation. Et ça, pour moi, c'était un défi qui m'a beaucoup appris. De manière générale, j'aime les défis parce que j'en sors toujours avec un bagage nouveau, parfois avec des cicatrices, parce qu'il m'arrive de me tromper. Mais ce sont les cicatrices de la vie.

Il y a deux choses intéressantes dans ce que vous avez dit. La première, c'est l'adverbe « magiquement ». Dans un entretien vous parlez même d'une « magie cachée des choses ». Qu'est-ce que c'est pour vous ?

Lorsque l'on m'a demandé d'écrire une pièce autour de la danse (créée à La Scala en octobre), je me suis souvenu d'une vieille cassette sur laquelle j'avais enregistré des tablas il y a plusieurs années, lors d'un séjour en Inde, et j'ai décidé de m'en inspirer pour écrire cette pièce. Et quand je dis que c'était « magiquement », cela signifie que je suis assez superstitieux : pour moi les choses n'arrivent pas par hasard. Rien n'arrive vraiment par hasard.

De manière générale, quand je réunis différents éléments dans un projet, comme ça a été le cas pour le musicien de tablas que j'ai enregistré et la proposition de La Scala, il y a déjà comme un scénario qui se construit naturellement. Et après, quand j'écris mes pièces, il y a beaucoup d'éléments conscients et inconscients qui se mélangent et sont difficiles à résumer. Je cherche tout simplement à me retrouver moi-même dans chaque pièce. Ça ne m'intéresse pas de me travestir avec la musique. Le plus important, c'est de vraiment sentir que c'est une musique qui me représente.

Diriez-vous que c'est une forme d'aventure personnelle et intime ?

Oui. J'ai de moins en moins envie de faire des musiques malhonnêtes où je pressens sur scène, avec les interprètes, que ce n'est pas moi, où j'écris pour faire plaisir à un type d'acteurs de la musique qui attend tel type de langage, autre que le mien. Il faut que je sente que c'est moi-même. Je le reconnais de plus en plus, et j'ai de moins en moins peur ou de pudeur pour m'exprimer comme je le veux.

Dans un entretien, vous avez fait le parallèle entre la situation d'étranger et certaines intentions de composition, comme celle d'intégrer des instruments étrangers à la culture musicale classique.

Un certain éclat. Tout à fait. On m'a déjà demandé si ce mélange est un réflexe chez moi, or ce n'est pas quelque chose que je fais de manière systématique. J'ai écrit plein de pièces qui ne sont pas dans cette optique-là. Mais pour *Ciudades limitrofes*, qui a été sélectionné pour le GPLC 2015, il y avait une sorte de provocation de ce genre, dans laquelle il y avait plusieurs choses : d'une part, j'étais séduit par la sonorité de ces instruments ; un ami m'avait montré toute la famille des aérophones de la Cordillère des Andes, et j'ai trouvé qu'il y avait vraiment matière à écrire de la musique. Ce sont des instruments qui ont évidemment déjà été utilisés par d'autres compositeurs, et très bien, mais moi je voulais créer avec ces instruments-là, à ma façon. C'était la base : sentir qu'il y a matière pour faire de la musique. Parce que si c'est seulement pour de la provocation et que le résultat est mauvais, ça n'intéressera pas.

Sur un second plan, je voulais créer cette tension avec les musiciens de l'orchestre – percussions, violons, piano, clarinette, etc. – des musiciens classiques qui étaient associés, dans un esprit collectif, aux instruments qu'on entend dans le métro. Mais ici, c'était pour jouer une musique écrite, « savante ». J'ai trouvé cette expérience très satisfaisante.

Diriez-vous que votre musique est métissée ?

Sur certaines pièces, oui, et sur d'autres, non. Je ne revendique pas cela comme un drapeau : « Je fais de la musique métissée ». Tout dépend des projets. Je viens de faire récemment une pièce pour Les Percussions de Strasbourg (*La Nueva*), où j'ai travaillé sur la thématique de l'imprimerie, et il n'y avait aucun clin d'œil aux rythmes de musiques du monde ou d'instruments exotiques. Je sens que cette musique me représente également. Il m'est arrivé également d'écrire un duo violon/piano récemment dans lequel je n'ai pas exprimé de métissage. Mais cela m'est arrivé avec le Quatuor Voce, qui m'a commandé une pièce pour un disque autour des musiques du monde, et j'ai choisi la capoeira, danse dont je voulais m'inspirer. Donc tout dépend des projets, je peux m'adapter et je crois que sur ce disque, c'est le cas : il y a des pièces où il n'y a aucun clin d'œil, aucun métissage. Mais il y a un ou deux journalistes qui m'ont mis cette étiquette...



Gabriel Sivak en rencontre avec les élèves du lycée Camille Jullian, le 30 janvier 2020 © DR

C'est le point sur lequel je voulais en venir. On a tendance en France à coller des étiquettes aux artistes à partir du moment où ils ont une spécificité. Ce qui vous place dans une situation bancale, comme représentant d'un certain exotisme musical qui ne vous définit que partiellement voire imparfaitement. Effectivement. Pour la commande de La Scala, même s'ils ne m'ont pas demandé de puiser dans le répertoire argentin, je sentais qu'ils s'attendaient à ce que j'écrive une pièce de tango. Mais j'ai ressorti cette cassette enregistrée en Inde et j'ai fait autre chose. Le Quatuor Voce m'avait demandé si j'allais aussi faire un morceau de tango, et je leur ai dit : « Non, je vais m'inspirer de la capoeira ».

Je nourris un mélange de culture, c'est comme ça, c'est mon histoire personnelle. Quand j'avais 18-19 ans, j'ai découvert la musique de Messiaen, de Stravinsky, de Gismonti, tout cela un peu en même temps et ça m'a marqué. Et plus tard, j'ai eu la chance de travailler avec l'un des plus grands chanteurs de bossa nova, Toquinho, et ça c'est une expérience qui m'a marqué à vie.

Donc dans ma musique cohabitent à la fois le jeune homme qui a vécu à Buenos Aires, qui a découvert le dodécaphonisme, celui qui a rencontré Toquinho, voyagé en Inde, en Iran... Je crois qu'on écrit sur son passage dans ce monde. Donc si quelqu'un veut me mettre une étiquette, je peux citer dix pièces où il n'y a aucun clin d'œil à aucune musique du monde et sans aucun instrument exotique. Tout dépend des projets. Si le Quatuor Voce fait un disque de musiques du monde, je ne vais pas écrire du Stockhausen ni de la musique abstraite. Je m'adapte.



Gabriel Sivak, aux côtés de Fabien Touchard, lors de la première Journée Régionale © Didier Plowry / GPLC 2020

Cela vous agace que l'on vous renvoie à votre culture d'origine ?

Je crois que c'est de moins en moins le cas. Mais ça ne me dérange pas. Par exemple, l'Ensemble Ars Nova m'a demandé de faire un programme qui s'appelle *Buenos Aires, ville imaginaire*, inspiré du tango et de morceaux que j'ai arrangé de tango. Pas de problème ! Ça ne me vexa pas du moment d'avoir la possibilité de faire des choses différentes.

Je parlais tout à l'heure de deux expressions qui ont retenu mon attention. La première concernait la magie. La seconde concerne la comparaison que vous faites entre le métier de compositeur et celui de comédien.

Oui, je faisais référence au travail que j'ai mené pour la pièce pour l'Orchestre de Picardie, avec un chanteur de slam. Comment se préparer pour un rôle qui n'est pas dans sa zone de confort.

C'est ce que vous expliquiez au début de l'entretien sur la mise en condition du comédien, en effet. Et d'ailleurs, en 2015, lors d'une rencontre avec des lycéens à Arras, vous aviez dit : « l'inspiration vient avec la transpiration ! ».

Oui, c'est ce que disait Picasso. 90% de travail, 10% d'inspiration. Je suis un ardent défenseur du travail quotidien. Je pense que c'est en transpirant que les idées arrivent. Après, chacun a sa cuisine et ses méthodes mais je pense qu'il faut beaucoup travailler, beaucoup tailler la pierre pour en extraire une chose belle, intéressante. C'est pour ça que, généralement, je n'aime pas trop entrer dans ces polémiques interminables concernant l'esthétique avec laquelle créer. Je suis plus pour produire, pour faire car c'est là que se produit ce métier incroyable. Parce qu'il y a des gens qui adorent parler et se poser 10 000 questions mais qui produisent très peu, finalement.



Le compositeur au lycée Guillaume Apollinaire de Thiais, le 23 janvier © DR

Vous vivez en France depuis 2003, et avez acquis la nationalité française. Pourquoi ce choix ?

J'ai été marié à une Française pendant plus de 10 ans, ma fille est née ici et j'ai fait toutes mes études en France. Aujourd'hui, je suis un peu divisé entre l'Amérique du Sud et la France, mais je sens que la France est mon pays dans la mesure où c'est ici que je me suis développé professionnellement. C'est la France qui m'a permis de me construire comme artiste, comme personne. J'avais par ailleurs un oncle argentin qui était chercheur au CNRS (cet oncle a échappé à la dictature qui a sévi en Argentine entre 1976 et 1983). Quand j'étais enfant, on venait le visiter en France. Donc on a un lien avec la France qui vient de très loin, des liens familiaux.

Vous parlez de la dictature...

Comme mon oncle, mon père s'est exilé, mais en Uruguay. Je suis Argentin mais je suis né en Uruguay, à Montevideo. Mes parents se sont enfuis miraculeusement et, quand la démocratie est revenue en Argentine, mon père ne pouvait pas rentrer. J'ai mis la première fois les pieds en Argentine quand j'avais 3 ans ½. Donc finalement j'ai les trois nationalités : uruguayenne par la naissance, argentine par les parents et française par la vie.

À cela s'ajoute votre intérêt pour le Brésil !

Voilà, cela fait une culture assez multiple.

Et en plus, vous avez des origines russes !

Oui, du côté de mon père. Sivak. Mes arrière-grands-parents venaient de Russie, ils ont fui le tsar et sont arrivés en Argentine au tout début du XX^e siècle, dans un petit hôtel. Donc c'est un peu une histoire d'aller-retour.



Gabriel Sivak en rencontre au lycée Gabriel Fauré d'Annecy, le 20 février © DR

À défaut d'être métissé, votre profil est pour le moins international !

Ah, ça, il n'y a pas de doutes !

Diriez-vous que ces différentes cultures ont nourri votre sensibilité musicale ?

Bien sûr. Concernant la France, ce n'est pas un amour qui est né en arrivant en France. En étant pianiste, quand j'ai commencé à étudier le piano, j'ai surtout travaillé la musique de Debussy, de Ravel, de Messiaen. Je me souviens encore de mon émerveillement lorsque j'ai découvert les *Études pour piano* de Messiaen, que j'ai encore, et que je travaillais avec ma professeure. Voir toutes ces harmonies-là... J'avais 19 ou 20 ans, ça m'a marqué. Il y a quelque chose de la culture française qui va au-delà du fait de vivre ici, qui est né à Buenos Aires. Le fait d'avoir vécu à Buenos Aires, d'avoir connu la culture du tango de l'Argentine, d'avoir vécu dans cette ville merveilleuse... Donc je pourrais dire que je suis sans doute marqué par différents événements et que différents pays cohabitent parfois de manière plus présente, parfois moins, dans différentes périodes et dans différentes œuvres.

Votre famille était-elle musicienne ?

Mon père était un pianiste amateur, mais il n'était pas professionnel. Il y avait un piano à la maison, un beau Schiedmayer, c'est sur cet instrument que j'ai commencé le piano, jusqu'à quitter Buenos Aires en 2000.

Est-ce la musique qui est venue à vous ou bien êtes-vous allé à la musique ?

Je pense qu'au tout début, c'est la musique qui est venue à moi avant que je n'aille à elle. Mon père écoutait beaucoup de musique. C'était l'époque du vinyle, il mettait les concertos de Mendelssohn, de Tchaïkovsky... J'avais tout cela dans l'oreille, les vieux vinyles de Martha Argerich, de Glenn Gould, aussi. Mon père rentrait de son travail, il mettait ces disques-là, il jouait aux dominos avec ma mère et ils discutaient de leur journée en écoutant cette musique. Donc c'est venu comme ça, et quand ils partaient, je restais seul dans la chambre, je mettais les disques et je m'amusais à diriger l'orchestre, en jouant un peu avec ça. Puis j'ai commencé à étudier le piano. Dans le quartier où j'habitais, j'ai trouvé un professeur qui m'a initié au piano, et je ne me suis jamais arrêté.

Et vous avez choisi le piano parce qu'il y en avait un à la maison ?

Parce qu'il y en avait un à la maison, mais aussi parce que mon père en jouait et que d'une certaine façon, je l'admirais. Il ne jouait pas bien mais il avait du charisme, donc j'avais envie de jouer, comme lui.

Quel lycéen étiez-vous ?

J'aimais beaucoup les débats politiques parce qu'en Argentine, on parle tout le temps de politique (ça c'est quelque chose de très différent de la culture française, les gens n'arrêtent pas de parler politique, les Français sont beaucoup plus discrets). J'aimais bien les débats politiques en classe, je mettais un peu le bazar. Je reconnais que je n'étais pas très discipliné en classe, mais j'étais curieux, attiré par tout ce qui était les sciences humaines ; en revanche, tout ce qui était mathématiques, chimie, physique, ce n'est pas que je n'aimais pas, mais plutôt que je n'étais pas naturellement doué pour ça. Pour le reste, quand je devais étudier, j'étais un bon élève. J'étais bon pour mémoriser et aussi très sociable. J'ai eu beaucoup d'amis, que je garde encore. C'était une période heureuse de ma vie.

Et qu'écoutez-vous comme musique ?

J'écoutais un peu de tout, car même si j'ai toujours étudié le piano classique, je n'étais pas fermé à d'autres genres de musique qui passaient, circulaient à l'école. Chez moi, il y avait le rock, le jazz, les chanteurs brésiliens, le tango, évidemment ; et puis on sortait le samedi soir avec des amis, et on n'écoutait pas de Mozart dans la voiture ! Donc j'ai cohabité avec tout ce mélange, je n'ai jamais été un musicien ayant des préjugés sur la musique populaire.

Parce que vous viviez dans un mélange de cultures très différentes...

Même aujourd'hui, quand vous emmenez votre enfant au conservatoire, 8 heures par jour, tôt ou tard il va aller à l'école et il va voir des enfants qui chantent du rap. C'est comme ça. On ne peut pas être complètement isolé. Mais il y a un moment où j'ai arrêté d'acheter les disques des groupes de rock.

Vous avez dit un jour que « le moyen de définir le bon sens musical, c'est de pleurer en écoutant Ligeti. »

[rire] Ça c'est une blague que j'ai faite à un professeur du Conservatoire. Je lui ai dit : « Est-ce que vous pleurez en écoutant Ligeti ? », et tout le monde a ri. Lui aussi. Aujourd'hui, ce professeur est un ami.

C'est un type d'humour que j'utilisais beaucoup quand j'étais enfant, et aujourd'hui encore dans certaines situations. Mais heureusement, ce professeur était très sympa, ça l'a fait rigoler énormément. On se rappelle toujours de cette blague.

Et aujourd'hui, Ligeti vous fait-il pleurer ?

Quand il nous la fait découvrir, au début, j'ai eu la même réaction que la plupart des enfants : cette musique ne me touche pas, elle ne peut pas émouvoir. Les gens se plaignaient du manque d'émotion. C'est pour cela que j'ai demandé au professeur s'il pleurait en l'écoutant à la maison. Aujourd'hui j'adore Ligeti. Il y a 10 000 formes d'émotions particulières, propres à chaque compositeur, des émotions qu'on ressent quand on écoute Chopin, Ligeti, ou d'autres. Mais à 12 ans, on n'a pas forcément la maturité pour apprécier ce type d'émotions qui est différente de celle qu'on a appris quand on écoute Chopin ou Mahler.

Selon vous, la musique est plutôt une expression sensorielle, émotionnelle, spirituelle ou rationnelle ?

Moi je serais entre « émotionnelle » et « spirituelle ». Je crois que la dimension spirituelle est liée à une question que l'on se pose inconsciemment tous au moment de composer, qui est le sens de la vie. Et je pense que dans toutes les musiques que l'on écrit, inconsciemment, on essaie de trouver une réponse à cette question philosophique universelle.

Après, sur l'aspect émotionnel, j'ai une théorie très personnelle. Je pense que les artistes, à plus ou moins grande échelle — je ne dis pas tous car il y a des gens qui ne rentrent pas du tout dans ce cadre-là — quand ils entrent sur scène, comme interprète ou à travers un interprète, souhaitent sublimer des carences affectives qu'ils ont eu à des moments de leur vie. À travers la scène, les applaudissements, la recherche de l'approbation, les félicitations du public. Et il y a des artistes qui ne sont pas du tout comme cela, qui sont très froids et très scientifiques. Dans cette quête, dans cette recherche, il y a une dimension émotionnelle, aussi. Et cette dimension émotionnelle vient aussi du fait de vouloir transmettre quelque chose qui est en lien avec le jeu et l'affection. C'est quelque chose qui vient d'un rapport avec les parents, de la plus tendre enfance.

L'enfance, c'est une source d'inspiration ?

Je pense que, en tant qu'adulte, quand on entre dans cette dimension d'enfance, on récupère une liberté que l'on commence à perdre au fur et à mesure des années et de la conjoncture individuelle, sociale et politique.



Gabriel Sivak lors de la première Journée Régionale © Didier Plowly / GPLC 2020

Vous dites que ce qui doit vous motiver pour un projet, c'est de vous passionner comme un enfant.

Oui. Il y a des enfants qui ne sont pas très passionnés en général mais moi, c'est quelque chose dont j'ai besoin. Je pense que c'est le moteur pour la plupart des choses de la vie : le désir, non ? Quand je ne sens pas cette flamme, généralement je ne fais pas le projet. Ça m'arrive de plus en plus, des projets où je me dis : « Ça, ça ne me donne pas envie de le faire », et je ne le fais pas. Mais dès qu'il y a ce moteur qui peut être parfois le lien avec un chef ou un directeur d'orchestre qui me motive particulièrement, un interprète, un sujet comme la danse, c'est parti. Il faut que je trouve ce quelque chose qui me donne envie, parce qu'après on y passe beaucoup d'heures, des mois, et il faut aussi qu'il soit satisfaisant, ce temps-là. Que ça ne soit pas seulement une activité laborieuse. C'est toujours laborieux, c'est toujours douloureux parce que l'on est en train d'accoucher de quelque chose de nouveau, mais il faut quand même que ce temps de travail reste principalement un plaisir.

Une partie de la passion que vous pouvez trouver, c'est le lien que vous allez nouer avec l'interprète.

Oui, c'est très important. Dans ma manière de travailler, j'aime beaucoup découvrir : parfois par accident, parfois par recherche, parfois par curiosité. Et lors des répétitions, il m'arrive de retrouver des choses un peu inattendues, comme un mode de jeu un peu particulier d'un instrument, ou un timbre qu'on peut seulement trouver en répétition avec des musiciens. Car vous pouvez lire tous les manuels d'orchestration, tout ce que vous voulez, mais il y a toujours des moments de magie qui se produisent.

Encore la magie !

Oui ! Ça m'est arrivé avec Les Percussions de Strasbourg. J'avais une idée pour la pièce, au tout début, avec un instrument qui tournait et qui n'était pas mal, mais ils m'ont montré les tuyaux harmoniques et j'ai tout changé à la répétition pour les utiliser ; c'était beaucoup plus satisfaisant. Je suis quelqu'un de très réceptif sur ces aspects-là avec les interprètes, et je trouve que c'est très important d'avoir de bons rapports avec les interprètes, pour tout. Parce que l'on est en train de construire une histoire, une aventure, il faut qu'elle soit faite de plaisir. Ce n'est pas uniquement venir, jouer les notes et discuter avec le compositeur, j'essaie en général de leur donner une place. Ça ne veut pas dire qu'ils vont écrire la partition ou la changer, mais quelques fois on a des petites trouvailles. Je suis hyper attentif à ces moments-là, parce que ça peut enrichir énormément. Ce n'est pas mon cas uniquement, il y a le cas de Stravinsky avec *Le Sacre du printemps*. L'introduction était pour la clarinette basse et le bassoniste s'est mis à improviser, il a dit : « Ah ! ça sonne beaucoup mieux avec le basson », et il a changé. Je crois qu'il faut être attentif à ces moments-là, qu'il ne faut pas rester coincé dans ses idées parce que l'on peut perdre des solutions intéressantes.

Vous avez été l'élève d'Édith Canat de Chizy (également en lice cette année pour le GPLC), d'Éric Tanguy (Lauréat 2014) et de Philippe Leroux, trois compositeurs aux esthétiques bien différentes. Que reprenez-vous de leur enseignement ?

Chacun m'a apporté des choses très importantes, vraiment, avec chacun son univers, ses goûts musicaux. Édith Canat de Chizy m'a appris beaucoup de choses sur l'orchestration, la partie technique ; Philippe Leroux, est très pointu sur la construction formelle des œuvres.

Et Éric Tanguy est celui qui a probablement le plus respecté ma personnalité musicale. Il m'a encouragé, et c'est ce qui m'a encouragé à être moi-même et à ne pas lâcher ma personnalité, devant les doutes que j'ai eu quand je suis arrivé en France. J'étais un peu intimidé à l'époque par les esthétiques post-sérielles et l'Ircam, et je ne me retrouvais pas dans cet univers-là. Bref, je suis très reconnaissant aux trois !

Dans un entretien, dans lequel vous décriviez les différents courants esthétiques de la musique contemporaine, vous avez dit vous rattacher au courant post-moderniste.

Oui. Grosso modo, je crois qu'il y a trois manières d'aborder l'art, aujourd'hui : la première est de penser dans l'esprit de la table rase. C'est une manière de penser de beaucoup de compositeurs. Ils disent qu'il faut aller plus loin, et pour eux, plus loin, ça veut dire, très souvent, faire des choses encore plus complexes. C'est l'esthétique avant-gardiste : couper complètement avec le passé. Moi je ne peux pas m'inscrire dans cette esthétique-là par mon histoire personnelle, c'est impossible ; je produis des objets où il y a beaucoup d'éléments, que j'ai cités, de mon histoire personnelle, familiale, musicale. Les mettre à la poubelle ? Non. Ensuite, il y a le courant néo-classique, courant qui au sens strict se désintéresse de tout ce qui s'est passé entre 1950 et aujourd'hui. Personnellement, je trouve qu'il y en a un entre-deux qui me correspond le mieux : le courant post-moderne. Courant dans lequel on peut intégrer des choses du passé, parfois des éléments qui viennent du néo-classicisme, comme des éléments thématiques quand ils sont bien trouvés, et les combiner avec toutes les conquêtes musicales de la seconde partie du XX^e siècle qui sont, je trouve, très importantes : tout ce qui est de la recherche des timbres et des textures et des éléments liés au développement du phénomène du son. Ça, il faut le reconnaître aussi. Donc j'aime bien me placer dans cet entre-deux où je peux me servir librement des éléments du passé et des éléments avant-gardistes pour créer une musique qui représente mon histoire.

C'est une volonté de synthèse ?

Sans doute. C'est ce que je défends. C'est pour ça que dans cette liberté, je peux écrire des pièces plus abstraites ou parfois plus concrètes.

Avec un souci aussi de votre auditeur.

Ça, c'est quelque chose qui est relatif car il m'est arrivé de croire que quelque chose était très désagréable et que quelqu'un vienne me dire le contraire et vice-versa. C'est subjectif. Tout dépend de qui est dans la salle. Mais je m'en soucie de moins en moins, franchement.

Diriez-vous qu'aujourd'hui, être compositeur, c'est être engagé ?

Tout dépend de la manière dont chacun vit son métier. Je pense que dès qu'on écrit une partition, c'est un engagement qui est pris, même si on ne le veut pas. Parfois, sur l'aspect de la composition, l'engagement doit être à 100%. Mais si on veut pouvoir gérer les temps et les contraintes liées à la création d'une œuvre, alors il faut s'engager à 200%.

Je pense donc que si l'on veut vivre, exister, on ne peut pas être engagé à moitié avec sa pièce. Après, quand on écrit une pièce, de manière implicite ou de manière explicite, il y a un engagement ou non-engagement politique. On se positionne avec une musique politiquement.

Si on prend par exemple la pièce sélectionnée, dans quel sens est-elle engagée ?

Le Raboteur des nuages n'est pas une pièce socialiste, ce n'est pas ce que je sous-entend. Il n'y a pas cette vision. Dans cette pièce-là, j'ai d'abord essayé d'imaginer ce que pourrait être la musique à l'intérieur d'un nuage. Quel type de musique peut-on y créer ? C'est pour cela que j'en suis venu aux ondes Martenot et à la harpe. Ensuite, ce que j'ai tâché d'exprimer par rapport au poème *Qui froisse les fleurs*, c'est son message universel. Les nuages, c'est un thème universel. Cet aspect universaliste, si on le transpose politiquement, peut dire que l'on est tous égaux ; abolissons les hiérarchies. Mais ce n'est pas volontairement que j'ai dit ça. Reste que je reconnais que, dans cette forme d'universalité, avec ces textes et ces poèmes, il y a un peu ce message-là.



Le disque *La Patience - Formes de la voix*, sélectionné pour le GPLC 2020, est paru en février 2019 © Klarthe

Écrire ou composer ?

J'ai toujours dit « composer » parce que j'aime bien ce terme. J'associe toujours le mot « écrire » à « écrire de la poésie ou des textes ». Le mot « composer », je l'associe plus à quelque chose dans lequel on doit penser à plusieurs paramètres. Ce n'est pas qu'écrire. Mais au fond, cela importe peu.

Vous avez sorti 6 disques. En quoi est-ce important pour vous dans le contexte actuel ?

C'est une question que je me suis beaucoup posée. J'aime bien faire des disques comme des albums photos des périodes créatrices de ma vie. J'aimerais bien, un jour, une fois mort, laisser mon œuvre sur des disques, même si le disque est en train de tomber en désuétude, qu'il ne se vend pas et présente des contraintes que l'on connaît tous. Moi je passe outre cela et je me dis surtout que je les fais pour laisser une trace de mon passage dans ce monde. Et ce n'est pas pour l'argent ! C'est plutôt une manière d'organiser mon œuvre aussi par ses différentes périodes et par ses genres. Par exemple, l'album précédent était un album de musique de chambre. Maintenant, ce sont des pièces autour de la voix. C'est comme ranger mon bureau. Enfin j'aime bien donner un disque aux gens, c'est une manière d'offrir un cadeau.

À ce propos, pourquoi sur le disque n'y a-t-il que le début et la fin du *Raboteur de nuages* ?

C'est une pièce à l'origine composée de douze ou treize miniatures pour chœur, harpe et ondes Martenot. Il y avait deux chœurs, Chœur en Seine, et Théa-chœur, ce dernier étant composé d'amateurs qui se préparent à entrer dans des chœurs professionnels. Le chœur professionnel chantait sur deux pièces, dont « Qui froisse les fleurs » ; dans le reste des pièces, le chœur professionnel et le chœur amateur sont mélangés. Comme je ne pouvais pas mettre *Le Raboteur de nuages* en entier, car cela aurait duré presque une heure, il y a eu une sélection. J'ai donc sélectionné l'introduction, que j'aime bien, et ce mouvement-là.

Comment travaillez-vous à partir d'un texte ?

En dépendant de chaque texte, individuellement. Sur le texte « Qui froisse les fleurs », je voulais souligner l'universalité que je ressentais dans les mots. Ça m'a tout de suite inspiré. Sur d'autres pièces, je sentais plus une inspiration qui venait des textures, des timbres particuliers des voix, d'autres des mélanges de timbres avec la harpe et les ondes Martenot. Pour chaque texte, j'essaie de privilégier sa compréhension dans l'interprétation et de créer une complémentarité avec la musique pour que le texte se ressente dans la musique et que la musique se ressente dans le texte. J'essaie toujours de rechercher cette complémentarité quand il y a un accompagnement instrumental comme c'est le cas avec la harpe et les ondes Martenot, en laissant aussi de la place pour le chœur.

Aviez-vous déjà composé pour des ondes Martenot par le passé ?

Non, c'était la première fois. Pour cela, c'est encore l'influence de Messiaen qui m'a marqué. C'est un instrument que j'ai toujours beaucoup aimé. Le propos de l'œuvre, avec la contrainte d'un instrument accompagnateur, s'y prêtait. J'ai proposé à Emmanuèle Dubost (NDLR : directrice musicale de Chœur de Seine) de faire cette association et je suis très content de la réussite dans ce mélange de timbres. ■

Propos recueillis par Simon Bernard le 17 octobre 2019

En savoir plus

[Site internet du
Grand Prix Lycéen des Compositeurs](#)



[Site internet de Gabriel Sivak](#)

Nouveauté

Retrouvez Gabriel Sivak
dans le deuxième épisode de notre série
Rencontres avec un compositeur

