

**Gilbert Amy,**  
**à l'époque du *Domaine musical***  
**(1967-1974)**

**par JÉSUS AGUILA**

*Le contenu de la revue électronique relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive des auteurs des articles et du CNSMD de Lyon.*

*Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner le nom de la revue, l'auteur, le CNSMD de Lyon et le titre complet de l'article.*

*Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable du CNSMD de Lyon, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.*

# Gilbert Amy, à l'époque du *Domaine musical* (1967-1974)

Par Jésus Aguila<sup>1</sup>

## Une position de pouvoir très enviée

En 1967, à trente-et-un ans, Gilbert Amy se retrouva à la tête de l'institution musicale la plus en vue au sein de l'avant-garde parisienne. Fondé par Pierre Boulez en 1954, le *Domaine musical* avait acquis, au fil des quatorze premières saisons, une réputation d'exigence – si ce n'est d'intransigeance. Pour un compositeur d'avant-garde, être « joué au *Domaine* » représentait en soi une forme de consécration.

Cette association était également devenue une référence internationale, car la programmation de Pierre Boulez avait révélé en France les principaux compositeurs nés autour de 1925 : Stockhausen, Nono, Berio, Pousseur, Cage, Kagel, Zimmermann – pour ne citer que les plus connus.

Le *Domaine* avait également installé dans le paysage musical parisien les nouveaux « classiques du XX<sup>e</sup> » : Schönberg, Webern, Varèse, jusqu'alors considérés par les mélomanes comme inaudibles parce que dissonants, faisaient désormais partie des pères fondateurs du langage contemporain. De même, le *Domaine* avait redessiné les perspectives de l'histoire de la musique ; il avait notamment contribué à éclairer la production de Stravinsky sous un angle différent, en faisant jouer sa musique de chambre, peu connue, ainsi que ses œuvres de la période dite « sérielle » (*Agon*, *Threni*, *Three Songs from William Shakespeare*, etc.)

## Pourquoi Gilbert Amy ?

Brillant élève du Conservatoire de Paris, Gilbert Amy faisait partie de la première génération des disciples de Pierre Boulez. Ce dernier le fit jouer très tôt au *Domaine musical*, dès le 13 décembre 1958, alors qu'il n'avait que 23 ans (création de *Mouvements* pour dix-sept instruments).

Trois ans plus tard, le 2 février 1961, Boulez lui confia la direction des *Séquences pour violon et orchestre* de Roman Haubenstock Ramati.

Lorsque Boulez prit la décision d'abandonner la direction du *Domaine musical*, Suzanne Tézenas et Pierre Souvtchinsky cherchèrent quelqu'un capable de « revêtir le costume » de Boulez. Il fallait un compositeur suffisamment crédible pour négocier avec les grands créateurs du moment (Olivier Messiaen, Luciano Berio, etc.). L'heureux élu devait être en mesure de faire des choix de programmation affirmés, tracer une ligne personnelle en gardant une indépendance esthétique suffisante forte pour résister aux différentes formes de pressions collégiales parisiennes.

Au-delà de cette force de caractère, il fallait quelqu'un doté d'un bon « flair », pour détecter les talents émergents. Il devait donc avoir un bon réseau d'informateurs, non seulement à Paris mais au niveau international – notamment au sein des festivals européens. *In fine*, il fallait un directeur artistique capable de construire des programmes contrastés, qui soutiennent l'intérêt et la curiosité de l'auditeur tout au long des cinq soirées de chaque saison.

Vu les moyens financiers limités du *Domaine* et le petit nombre de musiciens capables de diriger ces pièces contemporaines inédites – que la plupart des instrumentistes connus refusaient encore de jouer –, il fallait que le nouveau directeur du *Domaine* soit un chef crédible auprès des instrumentistes de l'*Ensemble du Domaine Musical*. Il s'agissait de professionnels très exigeants, issus des grands orchestres parisiens (l'Opéra ou la Radio), avec lesquels il fallait être immédiatement efficace, puisqu'il fallait chaque fois monter des œuvres différentes en un nombre de répétitions très limité.

Par ailleurs, pour présenter au public ces pièces d'avant-garde, il fallait une personne capable d'écrire des textes qui portent un éclairage pertinent sur les parti-pris esthétiques de chacun des

---

<sup>1</sup> Professeur de musicologie, LLA Créatis – Musicologie, Université de Toulouse 2 Jean Jaurès.

créateurs joués, de faire émerger des liens entre les différents courants du moment, de tracer des perspectives historiques qui donnent sens à une création musicale devenue de plus en plus hétérogène.

De même, il fallait quelqu'un doté d'une parole suffisamment facile pour donner au public la sensation qu'il était guidé avec sûreté, dans cette traversée de terres musicales inconnues qui demandait un gros effort d'écoute active.

Puisque le *Domaine* avait des moyens limités, son Directeur devait également être un organisateur pragmatique. Il devait prendre en charge à la fois le planning des répétitions, les déplacements des musiciens, penser à la publicité, assurer le suivi sur place des répétitions, si ce n'est la régie du plateau.

Enfin, et c'est là qu'on peut être impressionné par la maturité de Gilbert Amy, il fallait qu'il soit à l'aise avec les milieux mondains parisiens. Il devait continuer à rassembler autour des concerts – et des soirées d'après-concert chez Suzanne Tézenas –, les mécènes fortunés, un petit noyau d'aristocrates (la Baronne Philippe de Rothschild, Ethel de Croisset, la Baronne E. de Turkheim) et de membres de la très haute bourgeoisie d'affaires, ainsi que l'intelligentsia la plus aigüe du moment. Il s'agissait de personnalités qui gravitaient autour des créations de la Compagnie Renaud-Barrault et pour lesquelles les concerts du *Domaine* constituaient un lieu de rencontres privilégié : Michel Butor, Nathalie Sarraute, Henri Michaux, Eugène Ionesco, Pierre-Jean Jouve, André Pieyre de Mandiargues, Francis Ponge, Nina Kandinsky, Serge Poliakov, Vieira da Silva, André Masson, Max Ernst ou Jacques Lacan.

### **1967 : une « succession délicate »**

Pour comprendre la situation, il faut d'abord se demander pourquoi Pierre Boulez avait, quitté le *Domaine musical* à quarante deux ans, alors que cet organisme paraissait fonctionner à plein régime. Ce fut d'abord pour des raisons personnelles : depuis quelques temps, sa carrière internationale le conduisait à des absences de plus en plus fréquentes. Il y eut également des raisons plus politiques et structurelles. Le contentieux public qui venait de l'opposer très violemment à André Malraux – suite à la nomination de Marcel Landowski à la direction de la Musique –, pesa grandement dans sa décision de partir (Aguila, 1992, p. 114 *sqq.*). En 1966, il avait bien compris que, malgré son efficacité, la « puissance de frappe » du *Domaine* avait été insuffisante pour faire changer le cours des institutions musicales françaises. Avec la nomination de Landowski, les jeux étaient désormais faits et ses adversaires idéologiques s'étaient durablement installés au pouvoir.

Par ailleurs, il avait fait le deuil de l'unité esthétique de sa génération : à quarante ans, les compositeurs nés autour de 1925 n'avaient plus besoin de rester unis face aux tenants de la « tradition ». La musique dite « contemporaine » créait ses propres institutions un peu partout dans les grandes capitales occidentalisées de la planète. Désormais, chaque créateur devait tracer sa propre voie, distincte de celle de ses anciens condisciples.

Enfin, il est indéniable que le sérialisme international devenait une ligne esthétique de moins en moins riche en nouveautés et qu'il était de plus en plus difficile de construire une programmation intéressante en s'en tenant à cette seule famille de compositeurs.

### **Face à l'éclatement du sérialisme, garder une cohérence intérieure**

Pour Gilbert Amy, se placer en héritier de Boulez relevait donc du défi. Il devait à la fois se montrer à la hauteur de son prédécesseur et imprimer sa propre marque. Il fallait donner aux mécènes du *Domaine* des garanties de fidélité à Boulez et, en même temps, des signes d'ouverture esthétique. En effet, le programme de la 15<sup>ème</sup> saison fut fort attendu : le milieu musical parisien avait hâte de juger de la capacité de Gilbert Amy à opérer une ouverture esthétique aux « refusés du Domaine », autrement dit à programmer des compositeurs écartés par Pierre Boulez.

Les textes de présentation du programme 1967-68 portent la trace de cette double contrainte. Ils annoncèrent « des réajustements partiels, jamais essentiels », « fidèle à son image », « tel que ses fondateurs l'ont compris », il s'agit d' « un angle de vision partiel – sans doute partial – et non d'un panorama ».

Au fil des six saisons, la programmation donna à coup sûr une meilleure place aux musiciens de l'avant-garde française : Xenakis, Boucourechliev, Betsy Jolas ou Carlos-Roque Alsina furent régulièrement joués. Le rapprochement fut encore plus aisé avec les anciens condisciples de Gilbert Amy (Jean-Pierre Guézec, Paul Méfano).

Tout en restant en « communication cordiale<sup>2</sup> » avec ses aînés de Darmstadt (Berio, Stockhausen, Nono, Kagel, qui avaient constitué la base de la programmation de Boulez), Gilbert Amy se montra soucieux de rendre compte de tendances esthétiques jusqu'alors négligées par son prédécesseur. Ainsi, il montra à son public les nouveaux traitements réservés aux instruments (Globokar, Alsina), les formes d'improvisation qui confrontaient les sonorités contemporaines à la liberté formelle du *free jazz* (« libre jeu d'ensemble » du New Phonic Art : Globokar, Portal, Drouet, Alsina), les dernières tendances de l'électroacoustique française défendue par le GRM (notamment François-Bernard Mâche), ou encore les différentes formes de théâtralisation de l'acte musical (Schnebel, Kagel, Bussotti, Miéreau).

L'une des ouvertures les plus manifestes – et qui fut perçue comme telle dans le microcosme de l'avant-garde française –, fut la manière dont il rendit compte de la diversité des courants musicaux qui s'étaient développés aux USA, jusqu'alors absents de la programmation de Boulez (un grand écart qui va de Charles Ives à... *In C* de Riley, en passant par Cage, Feldman, Brown, Foss et Crumb).

Enfin, après l'Occupation du Théâtre de l'Odéon où était hébergé le *Domaine* en mai 1968, il était impossible de ne pas tenir compte des tensions qui traversaient le champ culturel français, liées à l'engagement politique d'une bonne partie des artistes, à leur volonté de « contestation » des différentes formes de pouvoir installé. Ce contexte conduisit les compositeurs à mettre en œuvre des « provocations » qui se heurtèrent assez vite au seuil de tolérance des donateurs et des abonnés du *Domaine musical*.

Face à cet éclatement, le compositeur Gilbert Amy resta fidèle à sa propre esthétique musicale. En tant que programmateur, il s'imposa plutôt une obligation de réserve, évitant les affirmations trop péremptoires sur le devenir de la création musicale contemporaine. Il préféra justifier ses choix par les seuls critères d'exigence et de professionnalisme.

Gilbert Amy s'est d'ailleurs peu programmé lui-même. Pour ne pas grever le budget, il fit jouer des pièces plutôt anciennes, à petits effectifs – malheureusement peu représentatives de son évolution. Elles furent d'ailleurs souvent perçues en décalage par rapport aux avant-gardes les plus radicales, alors qu'elles ne correspondaient plus à propres ses propres engagements esthétiques du moment. Une exception fut faite en 1972, pour la diffusion de *Cette étoile enseigne à s'incliner* (chœur d'hommes, 2 pianos, ensemble et bande magnétique). Précédemment créée au Festival de Royan de 1970, cette pièce obtint un beau succès, remarqué par la critique.

## D'inévitables compromis avec Landowski...

Dès son arrivée à la toute nouvelle Direction de la Musique du Ministère de la Culture, Marcel Landowski annonça la couleur : il était hors de question que le *Domaine musical* jouisse d'un traitement de faveur de la part de l'État.

Cette injonction à l'égalitarisme plaça Gilbert Amy dans l'obligation de partager les subventions de l'État avec d'autres organismes : *Musique vivante*, *2e2m*, *Ars nova*, l'*Ensemble Constantin Simonovitch*, mais aussi le *Festival de Royan*, *L'Arc*, les *SMIP* ou le *Festival d'Automne*.

Il est évident que Pierre Boulez ne partagea pas le choix de Gilbert Amy et de Suzanne Tézenas : face à Landowski, Boulez aurait préféré que Gilbert Amy pratique la politique du « tout ou rien » et qu'il refuse ostensiblement de collaborer avec la Direction de la Musique. Il trancha donc très rapidement les derniers liens qui l'attachaient à son ancien *Domaine* : il n'y eut pas de concert « Boulez dirigé par Boulez », l'enregistrement de *Domaines* fut confié à Diego Masson et aux instrumentistes de *Musique Vivante*. Ainsi, ce fut par une formule des plus laconiques qu'il annonça en 1969 à Suzanne Tézenas qu'il ne voyait pas « grand sens à faire partie de la société *Domaine musical*<sup>3</sup> ».

---

2 Expression de Gilbert Amy, Journée d'études du CNSMD de Lyon, 8 décembre 2016.

3 Pierre Boulez, lettre à Suzanne Tézenas, Boston 8 février 1969.

## Recherche de nouveaux publics et effritement du mécénat

Avec ou sans Boulez, Gilbert Amy s'était fixé pour objectif d'institutionnaliser le *Domaine musical*. Seul le subventionnement de l'État lui paraissait être une alternative crédible à l'essoufflement inéluctable du mécénat. De même, il était urgent de pouvoir compter sur un ensemble stable de musiciens, disponibles pour répéter les pièces dans de bonnes conditions et atteindre le niveau d'exigence artistique que méritait le *Domaine*. Or ce second objectif reculait au fur et à mesure où s'accroissait la pression exercée par la vie musicale parisienne sur la vie des musiciens professionnels : ils étaient placés dans une situation de mise en concurrence et de course aux « cachetons » de plus en plus tendue. Organiser une seule répétition devenait un casse-tête inextricable.

De plus, au bout de quatorze saisons, il fallait rajeunir le public. Gilbert Amy se sépara du partenariat avec la Compagnie Renaud-Barrault pour se tourner vers le Théâtre de la Ville, institution toute récente. Cependant, si la capacité de la salle lui permettait d'accueillir un public plus nombreux, plus jeune – un public « dans le vent », selon l'expression de la presse de l'époque –, il s'agissait hélas d'un public... nettement moins argenté. Autrement dit, il y eut plus d'entrées mais moins de recettes.

Pour élargir et diversifier son public, Gilbert Amy expérimenta également d'autres formules : modification de la grille horaire, concerts divisés en deux parties (avant dîner et après-dîner), concerts repris en banlieue (à Malakoff notamment), rencontres des compositeurs avec le public, tournées en province (dans les nouvelles *Maisons de la Culture*), tournées à l'étranger.

Enfin, pour pouvoir programmer des œuvres plus spectaculaires – celles qui attireraient le public dans les festivals et que seuls ces derniers avaient les moyens de financer – il s'associa à des institutions partenaires. C'est ainsi qu'en 1972 il put faire jouer les *Momente* de Stockhausen, qui firent salle comble deux soirs de suite. Ce remarquable succès public fut inexorablement déficitaire : les mécènes durent une fois de plus mettre la main à la poche.

## 1973 : Le choix du sabotage, pour survivre

Face à cette impossible institutionnalisation, obligé de recourir à des instrumentistes déjà trop sollicités, à la concurrence des autres institutions et des festivals, limité à des œuvres à effectifs réduits, confronté au vieillissement de ses abonnés et à l'usure des mécènes, le *Domaine* avait atteint ses limites.

Ces difficultés furent perçues d'autant plus fortement qu'au même moment, en 1972, circulait la nouvelle du retour en toute puissance de Pierre Boulez à Beaubourg, à la tête des moyens financiers, logistiques et de recherche de l'IRCAM et de l'EIC (Ensemble InterContemporain). Face à ce projet d'ampleur – qui parvenait à mobiliser d'un coup tout ce que *Domaine* n'était pas parvenu à obtenir au fil de toutes ces années de vaines négociations avec le Ministère de la Culture –, le dispositif des cinq concerts annuels du *Domaine* apparaissait désormais dérisoire.

C'est avec honnêteté, lucidité et une forte tonalité de désenchantement, que Gilbert Amy annonça à ses abonnés la fin du *Domaine musical*, en 1973. Cette disparition fit l'effet d'un électrochoc sur la vie musicale parisienne : sur le moment, la presse accusa tantôt la politique machiavélique de Landowski, tantôt l'épuisement de l'avant-garde (depuis longtemps prophétisé par les conservateurs).

Pour Gilbert Amy, une nouvelle aventure commençait à l'ORTF, en tant que chef et directeur musical chargé de réformer l'ensemble des orchestres et d'impulser une nouvelle politique musicale à la Radio. Nul doute que l'expérience du *Domaine* l'avait doté d'un véritable « métier » de chef, de programmeur et d'organisateur. De plus, il s'engageait dans ce projet avec un réseau très enviable d'artistes et de musiciens professionnels, parmi les plus significatifs de l'époque.