

Gilbert Amy :

Une carrière institutionnelle multiple

par CLAIRE LAPLACE

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 : une carrière institutionnelle multiple

Par Claire Laplace¹

À travers trois institutions – le Domaine musical, l'Orchestre philharmonique, le CNSMD de Lyon –, la carrière de Gilbert Amy n'a cessé de se renouveler, et de prendre différentes formes. Directeur d'orchestre, directeur musical, directeur d'établissement, ces activités n'ont jamais interrompu ses travaux de compositeur, et lui ont permis d'être au plus près de la musique, de ceux qui la font et de ceux qui seront les musiciens de demain. En trois institutions, il a traversé tous les champs d'action de la vie musicale française depuis les années 1950.

1. LE DOMAINE MUSICAL

1.1 De la fondation à 1967

Le Domaine musical est une association créée en 1954 par deux personnalités fortes : Jean-Louis Barrault et Pierre Boulez, afin de faire connaître la musique contemporaine de l'époque, dans une France d'après-guerre meurtrie où la vie musicale publique laissait peu de place à la modernité. Le projet principal vise à combler le vide de la programmation française : la musique de la deuxième école de Vienne était peu accessible en France et celle de la toute nouvelle génération issue de la mouvance « sérielle » l'était moins encore. La présence d'interprètes compétents pour défendre ce répertoire venait donner du crédit à sa réalisation. Dirigé par Hermann Scherchen, le premier concert a lieu au théâtre Petit Marigny, récemment construit.

Pour l'ensemble de la programmation, Boulez affirme clairement sa conception :

« Nous voulons établir trois plans dans notre action.

1. Un plan de référence, c'est-à-dire que seront données des œuvres qui ont une référence plus particulièrement actuelle, soit dans leur vocation, soit dans leur conception. Ainsi des motets isorythmiques de Machaut, de Dufay, du chromatisme de Gesualdo, ou de l'inspiration formelle de L'Offrande musicale de Jean-Sébastien Bach.

2. Un plan de connaissance. Par là, nous entendons des œuvres contemporaines, encore mal connues, bien qu'elles puissent être considérées comme jouant un rôle primordial dans l'évolution de la musique (Stravinsky, Bartók, Varèse, Debussy).

3. Un plan de recherche, nous n'osons dire de découverte. Dans une perspective historique maintenant mise à jour on ne peut plus clairement, prendront place des œuvres récentes de compositeurs dont au moins l'honnêteté sinon les dons manifestes et le métier sûrement acquis, garantira l'indispensable création².

¹ Étudiante dans le département de Culture musicale du CNSMD de Lyon.

² AGUILA, 1992, p. 139-140.

Gilbert Amy, auditeur régulier des concerts, se souvient de l'inventivité des programmes :

Pour le jeune musicien que j'étais, ces découvertes furent autant de révélations. L'univers chromatique et expressionniste d'un Alban Berg côtoyant celui, raréfié et minimaliste d'un Webern, les pointes sèches et violentes du premier Boulez voisinant le dernier Messiaen (celui des Études de rythme et du Livre d'orgue), les premières apparitions du jeune Stockhausen, un pied dans l'instrumental et un autre dans ce qu'on appelait déjà la « musique électronique » (fondée au studio de la WDR à Cologne), le savant mélange des époques avec la programmation de pièces d'avant-garde de l'époque classique (ainsi la *Grande Fugue* de Beethoven ou, plus loin encore dans le temps, la *Messe Notre-Dame* de Machaut), tout ceci faisait un mélange passablement détonant³ !

Malgré le succès de la première saison, le Domaine Musical manque de moyens. Devenant une association sous la loi de 1901, elle peut ainsi recueillir des fonds privés. Les saisons suivantes voient le public nombreux. Durant quatorze ans, Boulez agit en directeur artistique et opère des choix esthétiques. Ne pouvant dissocier son rôle de directeur de ses goûts en tant que compositeur, il dirige la musique qu'il souhaite mettre en avant, et « forger l'histoire de son temps ». Affirmant sa volonté de diffuser les œuvres des jeunes compositeurs, il sélectionne rigoureusement, et justifie ses orientations. Il ne fait pas jouer la musique des compositeurs n'étant pas passés par le sérialisme, ni de ceux utilisant le système tonal ou ses survivances ; il exclut également les compositeurs écrivant avec les accords classés. Stravinsky est cependant excepté avec sa pièce *Agon* – qui comporte des passages sériels. Il se base sur le contenu musical des œuvres, refusant les pièces qui ne remplissent pas ses critères. Par exemple, la période antérieure à *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen (1950), la période américaine de Schoenberg (postérieure à 1933) ou les pièces contenant des thèmes issus de chants folkloriques chez Bartók ne sont pas jouées.

Parmi les compositeurs que le public entend régulièrement, figurent Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Luciano Berio, Mauricio Kagel et André Boucourechliev, ainsi que la musique de Boulez. Plus occasionnellement, Bruno Maderna, Luigi Nono, Yannis Xenakis, Bernd-Aloïs Zimmermann. Moins souvent encore, György Ligeti, John Cage, Betsy Jolas.

Le Domaine musical exerce quasiment un monopole sur le paysage musical contemporain français, ce qui a suscité des critiques vigoureuses de la part des compositeurs moins diffusés ou refusés de la programmation. Néanmoins c'est le seul endroit pour entendre de la musique d'avant-garde dans le Paris de l'époque.

1.2 Succéder à Boulez 1967-1974

Boulez démissionne de ses fonctions de directeur en 1967, après deux saisons difficiles où sa carrière de chef d'orchestre ne lui permet pas d'assurer autant de concerts que précédemment. Son départ du Domaine Musical fait suite à un violent différend qui l'oppose à Marcel Landowski, directeur de la musique, de l'art lyrique et de la danse au Ministère des Affaires Culturelles et à André Malraux, ministre de la Culture. La présence d'un contentieux, et ses nombreuses absences aboutissent à son départ. La direction est confiée à Gilbert Amy, qui a dû composer avec Landowski, sous l'œil lointain de Boulez. Amy est ancien élève du Conservatoire. Formé par Darius Milhaud et Olivier Messiaen, il assiste dès 1958 aux cours d'été de Darmstadt. Il s'est retrouvé très rapidement d'élève au Conservatoire, à la position où il se met au service des musiciens de son époque et en donnant au public les moyens de les entendre. Demandant conseil à Messiaen, Amy est recommandé par ce dernier au moment où

³ AMY, *Quelques repères sur le Domaine Musical et le Nouvel orchestre Philharmonique*, Lettre de l'Académie des Beaux-Arts (en ligne).

Boulez cherche un claviériste. C'est donc d'abord comme instrumentiste qu'il doit faire ses preuves, et ne développe que plus tard ses compétences dans le domaine de la direction d'orchestre, notamment en suivant les cours de Boulez à Bâle au début des années soixante.

Le Domaine Musical a découvert Amy en 1958, il a alors 23 ans. Boulez lui avait demandé de diriger la création de sa pièce *Mouvements* pour dix-sept instruments, puis d'autres pièces pour piano ou ensemble instrumental. Gilbert Amy et Pierre Boulez ont entretenu de bonnes relations, leurs rapports étaient cordiaux mais jamais intimes.

Amy se retrouve pris dans les contraintes d'une position d'héritier. Parmi les jeunes compositeurs de sa génération (Jean-Claude Eloy, Jean-Pierre Guézec, joués au Domaine), c'est lui qui est désigné. Sa position est donc enviable. À 32 ans, il est à la tête d'une institution parisienne les plus en vue pour la diffusion de la musique contemporaine. Il n'a certainement pas été facile pour lui de succéder à Boulez. La contrainte était double : répondre à une forte attente d'ouverture, mais aussi une certaine obligation de fidélité à la ligne directrice donnée par le fondateur.

La saison 1967-68 marque une rupture profonde. Les concerts avaient lieu à l'Odéon, mais le théâtre est occupé en mai 1968. Jean-Louis Barrault et sa troupe sont évincés par André Malraux. Dans ce contexte de grandes tensions sociales, les artistes manifestent leur engagement. Amy participe aux réflexions partagées, mais l'action de contestation au sein du Domaine musical reste limitée. La programmation rend compte de ces contestations, tout en ménageant les donateurs.

Boulez a toujours été derrière ses musiciens, et il fallait que Gilbert Amy garde cette grande exigence. Il affirme aussi son ambition de restituer avec intransigeance le répertoire contemporain. Mais prendre la suite de Boulez n'a pas été facile, et il lui a fallu prouver qu'il était à la hauteur du modèle. Entre fidélité et ouverture, il fallait composer.

S'est très certainement posée pour Amy la question de sa cohérence intérieure d'artiste créateur, mise en tension avec la nécessité de rendre compte de la diversité musicale de son temps. Parmi les valeurs défendues par le Domaine, figure l'envie de bousculer les institutions. Certains concerts font scandale, et remettent en questions les habitudes parisiennes. Le Domaine Musical n'est pas complètement arrivé à bousculer les choses. Le pouvoir fort de certains conservateurs n'ont pas permis à Boulez de révolutionner le paysage français autant qu'il le souhaitait.

Les critiques avaient mis en avant une sensation d'essoufflement, à cause de la lignée esthétique post-webernienne, moins riche en nouveautés. Le public avait pu assister à quatorze saisons musicales dans cette esthétique, qui s'était depuis largement diversifiée. Les passages de John Cage en Europe changent aussi les envies des compositeurs. L'ancienne ligne esthétique apparaît donc comme académique aux yeux de certains critiques.

Lorsque Gilbert Amy présente la quinzième saison de concerts, il annonce son souhait de rester dans la lignée de Boulez, et de « rendre compte des œuvres de qualité avec professionnalisme⁴ ». Si Amy opère des réajustements, il ne revient jamais sur ce qui fait l'essence du Domaine Musical. Il conçoit une programmation sans rupture, qui garde la cohérence initiale mais en s'appuyant sur l'éclatement stylistique de l'ensemble du courant des compositeurs d'avant-garde.

⁴ Intervention de J.AGUILA, Colloque du CDMC, 2012
L'ATRIUM, REVUE ELECTRONIQUE DU CNSMD DE LYON
<http://www.cnsmd-lyon.fr/fr-2/la-recherche/gilbert-amy-linfini-turbulent>

Amy met à l'affiche des tendances nouvelles et des choix personnels, révélateurs de ses goûts :

- Nouveaux traitements instrumentaux : Luciano Berio, Vinko Globokar ou Carlo Roqué-Alsina ;
- Meilleure place pour les compositeurs français : plus de Xenakis, de Boucourechliev, et de Betsy Jolas ;
- Ouverture sur l'improvisation à laquelle Boulez ne croyait pas ;
- Présence du free jazz avec les musiciens du New Phonic Art, ainsi que des œuvres ouvertes de l'avant-garde italienne et d'André Boucourechliev ;
- Programmation des compositeurs minimalistes américains : Terry Riley, Steve Reich ;
- Présence d'œuvres intégrant l'électro-acoustique, évitées par Boulez ;
- Les pièces appartenant au genre du théâtre musical – alors en plein essor – dont Mauricio Kagel est le plus représenté, sont mises en valeur.

Gilbert Amy ne s'est pas servi du Domaine Musical pour mettre en valeur ses propres œuvres. Il fait plutôt l'inverse, en faisant donner des œuvres peu représentatives de ses travaux (pour des causes budgétaires et par souci de discrétion). Il ne fait pas non plus d'affirmations péremptoires sur la création contemporaine comme avait pu le faire Boulez.

Malgré le fait que Boulez avait quitté le Domaine Musical d'une manière franche, Amy avait prévu un concert de musiques de Boulez dirigées par Boulez, le plaçant ainsi parmi les classiques au milieu de jeunes compositeurs ; mais ce concert n'a finalement pas eu lieu. Sachant se retirer, Boulez ne fait plus partie des abonnés du Domaine musical dès la première saison dirigée par Amy.

Le Domaine Musical est fragile par son statut associatif, et souffre de problèmes financiers. Le système s'essouffle à cause de la baisse des ressources privées, et aussi de l'inflation des coûts de production. L'association était auto-financée par le mécénat – en particulier grâce à Suzanne Tézenas – mais a besoin de s'institutionnaliser pour survivre. Amy obtient une subvention annuelle de l'Etat, et s'installe au Théâtre de la Ville, dirigé par Jean Mercure. Cette aide de l'État va de pair avec la nécessité de justifier la subvention en allant vers les nouveaux publics. Si le public du Théâtre de la Ville est plus jeune et plus populaire, il est aussi moins argenté. Malheureusement, le prix des places, moins cher, ne comble pas vraiment les frais engagés.

Amy doit donc faire des compromis avec Landowski, qui orchestre la concurrence. Les quatre autres ensembles de musique contemporaine sont soutenus à égalité : Musique Vivante (Diego Masson), 2E2M (Paul Méfano), Ars Nova (Marius Constant), et l'Ensemble instrumental de musique contemporaine de Paris (Konstantin Simonovitch). Le Domaine Musical subit aussi la concurrence de plus en plus forte des opérations ponctuelles comme le Festival de Royan, les Semaines musicales de Paris ou le Festival d'automne. Il parvient cependant à conserver l'avantage de son prestige mais perd son exclusivité dans le paysage musical français.

Brassant d'autres publics, les maisons de la culture se constituent en réseau, et accueillent des manifestations musicales. Sont organisées des tournées en province et à l'étranger, pour faire rayonner le Domaine Musical. Il faut également signaler l'expérience de Malakoff, où les concerts sont doublés, ainsi que l'idée d'Amy de donner au Théâtre de la Ville deux concerts successifs, permettant d'approfondir les thématiques et de prolonger le moment du concert.

Le Domaine Musical manque de moyens pour que les musiciens et les ensembles se distinguent lors de grands événements. L'éclatement stylistique de l'avant-garde oblige à produire plus de concerts afin de rendre compte de l'actualité de la composition. Quatre ou cinq concerts par an ne suffisent plus. Les succès publics sont réels, mais laissent l'association déficitaire. Les déficits sont comblés par le mécénat (haute aristocratie d'affaires, et bourgeoisie d'affaire). Une association a le poids d'une institution.

L'identité du Domaine s'est considérablement affaiblie. Les déficits accumulés, limites sociales accumulées par les événements de mai 68, la désapprobation et le vieillissement des abonnés, sonnent le glas de l'aventure. Les musiciens sont trop sollicités par ailleurs. Il apparaît un besoin de professionnaliser les interprètes de la musique contemporaine. Leur appartenance aux différents ensembles parisiens ne leur permet pas de travailler dans des bonnes conditions.

Honnêteté, lucidité, désenchantement : dix ans après Boulez, il est difficile de prendre le relais. En août 1973, Gilbert Amy annonce la cessation des concerts du Domaine Musical. Il se sent libéré du poids de cet héritage, et peut poursuivre sa carrière avec l'ORTF, pour lequel il est alors conseiller musical.

1.3 Amy et la radio

Dans les archives de l'INA, on trouve les apparitions de Gilbert Amy sur les ondes radiophoniques. D'abord en octobre 1959 comme compositeur avec sa *Cantate brève*, puis l'année suivante avec *Œil de Fumée*, pièce interprétée par l'Orchestre Philharmonique de l'ORTF. On trouve ensuite en janvier 1963 deux musiques de scène liées à des adaptations de pièces de Sophocle : *Œdipe-Roi*, et *Œdipe à Colone*. Quelques semaines plus tard, une intervention en compagnie de deux autres jeunes compositeurs : Jean-Claude Eloy, Alain Petitgirard. Sa première diffusion radiophonique en tant que chef d'orchestre date de 1965 avec un concert au Théâtre des Champs-Élysées, donnant à entendre la deuxième version de sa pièce *Antiphonie*. La même année, d'autres concerts de ses œuvres, une émission portant sur « Berlioz, style et langage, classicisme et apport nouveau, Wagner le novateur dans l'orchestration » dans laquelle Amy intervient avec d'autres interlocuteurs et une seconde consacrée à « Varèse et le XX^e siècle ». En 1966, il dirige l'orchestre de l'ORTF à nouveau, mais surtout son premier concert avec l'Ensemble du Domaine musical au Festival de Royan. Gilbert Amy fait partie de la génération de musiciens nés dans les années 30, qui ont éprouvé des difficultés à trouver leur place après l'impact de Boulez, comme en témoignent ses interventions sur ce sujet. Ainsi, il fait en 1966 un « exposé sur l'évolution du langage musical pendant les vingt dernières années ». Les années suivantes, durant la période où il dirige le Domaine musical, on peut l'entendre à la radio dans des conférences « À propos de la musique de Gabrieli et de la génération actuelle », « Différents aspects de l'œuvre de Stravinsky, son influence sur les jeunes compositeurs », ou encore sur Olivier Messiaen. Peu à peu, ses œuvres sont de plus en plus jouées, et on le voit s'exprimer sur les ondes au sujet du Domaine musical fraîchement installé au Théâtre de la Ville, tout autant que parler des compositeurs qu'il fait jouer.

Sa double activité de compositeur et de chef d'orchestre fait qu'il est présent sur de nombreuses scènes. Il mène une carrière internationale de chef d'orchestre à partir de 1967, donnant des concerts aux États-Unis ou en Allemagne.

L'ORCHESTRE PHILHARMONIQUE (1976-1981)

Au cœur du bouillonnement de 1968, Amy avait participé à des réflexions ministérielles sur le fonctionnement des institutions artistiques, concernant les orchestres et la radio, la réunion des théâtres lyriques nationaux. L'aventure du Nouvel Orchestre Philharmonique (NOP) se confond avec l'entreprise de restructuration des médias dans la France d'après-guerre. C'est une étape importante de la reconfiguration générale de la vie musicale, et qui fait à nouveau entrer en scène l'État dans les politiques musicales.

La radio avait une importance considérable dans le champ artistique dès les années 1930, et de ce fait, générait une économie importante. Dans les années 1950, on compte dix-sept orchestres de radio, et sept-cent-cinquante musiciens permanents. À la fin des années 1950, la radio est fragilisée par le développement de l'industrie du disque, et par les formations pérennes que l'état subventionne ; elle commence à manquer de moyens pour mettre en œuvre sa politique. Elle doit faire face à des résistances fortes mais qui ne sont pas très opérantes. La radio se déleste de ses antennes locales dès 1944, par vagues successives. En 1973, il reste trois orchestres de région (Lille Strasbourg, et Nice) et quatre orchestres de radio. La même année, Pierre Vozlinsky est délégué général pour l'ORTF, et propose à Gilbert Amy de rejoindre les services de la radio.

Amy est chargé par la direction de l'ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française, créé en 1964) de faire évoluer la production de la musique orchestrale. Radio-France a remplacé en 1975 l'ORTF, impliquant un changement de statut des musiciens d'orchestre. Amy connaît bien la maison de l'ORTF, qu'il intègre très tôt (mars-avril 1973) sous la fonction de « chef des services de production », consistant à surveiller le fonctionnement des directeurs des stations de l'époque.

En tant que chef d'orchestre, il avait dirigé son premier concert radiophonique en février 1965 avec la pièce *Antiphonies* de Bruno Maderna. Amy réfléchit donc à un projet de réforme, et travaille à la remise en cause de deux principes : l'exclusivité imposée depuis 1934 à la radio, et le service collectif qui ne permettait pas de faire travailler les musiciens séparément. Ce projet, s'inscrivant en plein dans la politique de décentralisation menée par Landowski, était engagé quand s'organise la refonte des conventions collectives, et quand l'ORTF éclate en sept organismes distincts. Pierre Vozlinsky mène la réforme, désolidarise les trois orchestres de région restants, et met en retraite certains musiciens. Ce renouvellement générationnel forcé est traumatisant : l'orchestre se retrouve avec les deux tiers des musiciens de son ancien effectif. Il faut donc mettre en place des concours pour recruter les postes laissés vides. Amy doit composer avec une maison traumatisée et faire face aux tensions et résistances des musiciens.

En 1974-75, Amy élabore un nouveau modèle. L'ORTF comportait deux grands orchestres symphoniques : l'Orchestre National, et l'Orchestre Philharmonique, ainsi qu'un orchestre lyrique, un orchestre de chambre, et un chœur d'une centaine de choristes. Il s'agit dans cette réforme de fonder un Nouvel Orchestre Philharmonique (NOP), ensemble de cent trente-huit musiciens « à géométrie variable » résultat de la fusion de l'Orchestre Philharmonique et de l'Orchestre Lyrique, et de garder l'Orchestre National historique et ses cent musiciens. La direction musicale de Radio-France confie à Gilbert Amy la direction artistique du projet, mise en place dès janvier 1976. Il est également nommé premier chef d'orchestre pour diriger le NOP.

La première étape est la fusion des trois orchestres en un Nouvel Orchestre Philharmonique, employant 123 des 138 musiciens les constituant originellement : vingt-trois musiciens sur les vingt-quatre de l'orchestre de chambre, les deux tiers de l'orchestre philharmonique, et plus de la moitié de l'orchestre radio lyrique. La quinzaine de postes à renouveler concernait les postes solistes (harmonie et petite harmonie profondément transformées), changeant aussi l'identité de l'orchestre par le renouvellement l'arrivée de musiciens plus jeunes, qu'ont permis ces recrutements. Amy voulait mettre en place la présence de trois chefs de pupitres pour les cordes, et deux pour les vents, renforçant les compétences des musiciens, mais ce principe n'a pas été réalisé à l'époque, et pas non plus aujourd'hui.

La refonte aboutit à «une formation gigogne», selon les mots de Gilbert Amy, pouvant se subdiviser en trois :

- NOP A : grand orchestre (18 violons, bois par 5) ;
- NOP B : orchestre en formation « Mozart » ;
- NOP C : plus petite formation dédiée au répertoire contemporain.

Avec ce Nouvel Orchestre Philharmonique, un travail individualisé devient possible, dans lequel se tiennent des répétitions en groupes réduits. Amy cherche à améliorer les conditions de travail, et à optimiser les compétences des musiciens en fonction du répertoire, plus en accord avec les besoins de la vie musicale. Avec la présence plus régulière du répertoire contemporain, un orchestre trop nombreux ne permettait pas un travail de qualité que les répétitions en petits groupes ont rendu possible. Ce potentiel novateur et stimulant rend possible la plasticité stylistique : les cent trente-huit musiciens défendent à un répertoire plus large (de la fin du XIX^e siècle jusqu'à Messiaen), nécessitant des effectifs importants pour les œuvres de compositeurs comme Strauss, Mahler, Varèse ou Stravinsky. La géométrie variable de l'orchestre favorise l'épanouissement personnel des musiciens. On peut s'interroger sur la mesure dans laquelle cet orchestre modulable a profité de son état. Plus pragmatiquement, cela représente un véritable casse-tête financier pour l'administration, et la programmation, afin de faire jouer équitablement les musiciens, et harmoniser leur répartition.

Il faut compléter le tableau de la vie musicale de l'époque par la création par Pierre Boulez en 1976 de l'Ensemble Intercontemporain (EIC), qui a une incidence certaine sur les représentations qu'ont les musiciens d'orchestre du NOP. Les musiciens de l'EIC sont des solistes spécialisés, et l'EIC bénéficie d'une couverture médiatique sans précédent. La floraison d'autres ensembles de musique contemporaine, concomitante avec le nouveau statut d'intermittent du spectacle, renforce aussi le besoin pour Radio-France de musiciens compétents dans le répertoire contemporain. La politique de décentralisation menée dans ces années transforme profondément le paysage culturel français.

La décennie 1970 marque également de grandes avancées dans la nouvelle aventure de la musique baroque. Cela a des incidences sur les répertoires défendus par le NOP : Amy dirige aussi les programmes classiques, même s'il s'y sent moins à son aise, car il n'y avait pas été confronté au Domaine Musical. Pour prendre en charge la série baroque et classique, Radio France engage un jeune chef : Emmanuel Krivine, premier chef invité, permanent de 1976 à 1983.

Amy est très enthousiaste face à ce projet. Il dispose de moyens financiers importants, qui contrastent avec la situation qu'il avait côtoyée au Domaine Musical. Ces années sont un tournant pour sa carrière de chef d'orchestre et constitue une expérience jubilatoire. Il peut créer des œuvres du répertoire contemporain qu'il ne pouvait pas faire jouer au Domaine Musical, et profiter de l'effectif important des 138 musiciens pour mettre en avant le répertoire du XX^e siècle et jouer notamment les œuvres de Stravinsky, la *Nuit Transfigurée* de Schoenberg, des œuvres des trois compositeurs viennois avec chœur, etc., évitant ainsi la concurrence avec l'Orchestre de Paris, qui lui n'abordait pas ce répertoire-là. Il faut se rappeler que l'arrivée de Daniel Barenboïm en 1975 à la direction de cet orchestre, introduisant au répertoire la *Cinquième Symphonie* de Mahler, répertoire très nouveau si on le compare aux autres phalanges internationales qui l'avaient intégré. Radio France avait un certain retard aussi, que Gilbert Amy s'est employé à rattraper en donnant à son NOP une envergure internationale.

Le NOP intègre une nouvelle culture d'orchestre : la géométrie variable entraîne une situation ambiguë pour les musiciens les plus anciens, qui les valorise tout autant qu'elle les fragilise. Si le principe fonctionne, il comporte aussi ses limites : le NOP souffre de l'image d'hyperspécialisation de l'EIC et des zones de tension existent.

Le travail de programmation à la Radio est dirigé par Pierre Vozlinsky (alors directeur de la musique), en collaboration avec le « service de la création musicale » confié alors au compositeur Charles Chaynes. La programmation privilégie des concerts thématiques : symphonies, créations, répertoire lyrique, symphonie classique (avec l'orchestre «Mozart»), et ensemble instrumental de musique contemporaine. Tâche difficile, la programmation se doit de faire attention à la nomenclature des œuvres pour employer à bon escient les musiciens. Elle fonctionne par séries : notamment « Musique au présent », cycle important que dirige régulièrement Amy, qui est articulé à d'autres grands cycles (sacré, classique, « Perspective 20^e siècle », « Musique de notre temps »).

L'ensemble du NOP n'est pas spécialisé dans la musique contemporaine, et Amy veille à limiter la programmation de ses propres œuvres. Il n'est pas le seul à diriger le NOP et l'on compte une trentaine de chefs invités chaque année.

Des partenariats avec les festivals viennent compléter les productions de Radio France : le Festival d'Orange pour le répertoire lyrique, les festivals de musique contemporaine, ainsi que des académies.

Gilbert Amy savait que rester trop longtemps dans cette position dominante pouvait poser problème à sa carrière de compositeur. En 1981, en conflit avec le nouveau gouvernement de gauche et avec une partie de ses équipes, qui lui reprochaient sa gestion très autoritaire, Vozlinsky quitte Radio France, suivi par Amy. Ce dernier reviendra ensuite occasionnellement pour diriger l'orchestre.

3. LE CNSMD DE LYON (1984-2000)

« Je me considérais comme un compositeur qui rend service à un conservatoire et rien d'autre.⁵ » G. Amy

3.1 Un conservatoire balbutiant

C'est Maurice Fleuret (Directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture de 1981 à 1986) qui propose à Gilbert Amy de prendre la direction du CNSMD de Lyon.

J'avais la réputation d'être un remueur d'idées. Après avoir refondé l'Orchestre philharmonique, j'étais parti parce que ce qu'on m'offrait ne correspondait pas à ce que je voulais et parce que j'avais vu que les syndicats avaient pris le pouvoir en 1981⁶. »

Pour Fleuret, la direction du CNSMD de Lyon confiée à Pierre Cochereau ne se passait pas aussi bien que prévu : « un outil moderne avait été confié à un homme de la tradition » [source ?]. S'il était plutôt traditionaliste, Pierre Cochereau avait des qualités légitimant ses fonctions de directeur. Son décès en 1984 a pu inciter Fleuret à demander à Amy de prendre la direction de l'établissement et d'œuvrer à la construction d'un conservatoire complet.

À l'arrivée d'Amy, le conservatoire compte deux cents élèves, et souffre de la comparaison avec son homologue parisien. L'intention du ministère est clairement de « donner à ce conservatoire une autre couleur que celui de Paris⁷ ». Pour mettre en œuvre ce projet, il fallait absolument des moyens matériels, humains et techniques.

Un bâtiment supplémentaire est en cours de construction quai Chauveau. Les travaux débutent en 1985 et son inauguration a lieu en février 1988. Amy travaille avec les équipes pour mener le projet de déménagement de la rue de l'Angile jusqu'au quai Chauveau, lieu sur lequel de nouveaux espaces sont disponibles. Il faut gérer les équipements, poursuivre l'informatisation, et se tenir en rapport avec les architectes du projet. Le bâtiment conventuel est dédié aux disciplines principales et vocales, un auditorium moderne est construit – la salle Varèse –, un autre bâtiment moderne est dédié aux disciplines électro-acoustiques, et des locaux en demi sous-sol sont prévus pour les percussions. Au cœur des passages : la médiathèque, dans le premier étage du bâtiment historique.

Pour Gilbert Amy, « La qualité du lieu a joué un rôle essentiel [...] le bâtiment du quai Chauveau est presque une petite ville où l'on se croise et se recroise. Il y a des jardins, une pente, un cloître, des espaces qu'on habite différemment. [...] C'est un conservatoire beaucoup plus familial où l'esprit de compétition est moins développé qu'à Paris⁸. »

⁵ SABATIER, 2005, p. 27

⁶ CAMPOS, 2016, p. 106.

⁷ SABATIER, 2005, p. 23

⁸ *Ibid.*, p. 108.

On peut lire dans le discours d'inauguration du nouveau bâtiment du Conservatoire par Amy le 18 février 1988 :

La musique ne commence plus à J.S. Bach pour se terminer à Debussy – ainsi que l'exigerait une consommation dite de masse – elle plonge ses racines dans un passé multiple et audacieux, dont nous retrouvons chaque jour de nouvelles traces, que nous savons de mieux en mieux décrypter. Elle va également en avant avec sans doute l'inévitables crises de croissance dont les aléas malchanceux ne doivent pas nous cacher les réussites merveilleuses : cette deuxième moitié du XX^e siècle en est riche. Puisse cette maison en témoigner haut et fort !⁹

Se met ensuite en place un grand recrutement de professeurs permettant de former les cinq cents étudiants. Il faut prévoir une équipe administrative pédagogique en conséquence, mais aussi tout ce qui concerne l'équipement technique et matériel (électroacoustique notamment).

3.2 Un conservatoire de Lyon, différencié face à Paris

Amy s'attelle donc à la remise en cause du système d'enseignement, en se rapprochant du modèle de l'université ou d'une grande école avec des unités de valeur (UV). Si Pierre Cochereau offrait dès ses débuts une formation complète (avec un volume horaire plus important que ce qui se faisait traditionnellement, l'originalité de ce modèle est entière : les disciplines complémentaires s'articulent autour de la discipline principale de l'étudiant. Tout reste cependant à organiser sur le plan pratique. « Avec la division en discipline principale et disciplines complémentaires, avec l'emploi d'unités de valeur, l'organisation des études n'avait rien à voir avec ce qui se faisait à Paris à la même époque¹⁰. » Le modèle lyonnais se rapproche de celui des conservatoires étrangers, avec une réflexion qui lui est propre. La personnalisation de l'enseignement du conservatoire le différencie nettement du modèle universitaire. Une fois encore, le pas est franchi par Amy à Lyon, bien avant Paris. Cette différenciation trouve ses explications dans le parcours de Amy, qui n'a pas très bien vécu ses années d'étude à Paris, et veut résolument « changer d'esprit ». Il est important de noter que Gilbert Amy ne souhaite pas réformer par l'autorité, mais plutôt d'ouvrir la voie vers l'avenir, en proposant un modèle d'une modernité évidente.

On peut considérer trois périodes :

- observation et état des lieux de 1984 à 1988 ;
- Construction et première montée en puissance 1988 à 1992 ;
- Consolidation de cet acquis 1993 à 2001.

La première mouture du projet de Conservatoire Supérieur à Lyon était ambitieuse, mais sa réalisation ne pouvait que commencer par être modeste. L'ouverture de nouvelles classes a dû se faire progressivement. Par exemple, à l'arrivée de Gilbert Amy, il n'y a pas de classe de chant, ni d'orgue, alors qu'existaient des classes uniques en leur genre, comme la classe d'« Art et civilisation ».

⁹ SABATIER, 2005, p. 36

¹⁰ CAMPOS, 2016, p. 106.

3.3 La départementalisation

Le fonctionnement du conservatoire par « départements » existait à Lyon avant que Marc-Olivier Dupin ne le mette en place à Paris en 1993. À Lyon, on compte actuellement les départements suivants :

- Cordes : créé de manière éphémère en 1992 – puis 2001 ;
- Cuivres (1990) ;
- Bois (2002) ;
- Claviers (2002) ;
- Danse (1980) ;
- Ecriture et Composition (2002) ;
- Musique ancienne : prévu en 1980 sous la forme d'un « atelier de musique ancienne », créé en 1988 ;
- Musique de chambre (et activités d'ensemble) : l'UV existe depuis 1979, le département est créé en 1991 ;
- Voix et direction de chœurs (2002).

Signalons certaines disciplines qui faisaient partie du projet pédagogique du CNSMD au début des années 1980, mais qui n'ont pas pu voir le jour : décentralisation de l'IRCAM, direction d'orchestre, expression corporelle, ethnologie, esthétique, gestion, guitare, jazz, musicologie, ondes Martenot, organologie, philosophie, psychologie et psychopédagogie, saxophone.

Quelques exemples d'actions :

La classe d'orchestre, constituée en 1979, mais dont le fonctionnement s'est élaboré progressivement. Elle est ensuite valorisée dans le cursus des étudiants, dont la participation leur permet de valider une unité de valeur. Si une classe de direction d'orchestre avait été prévue par Pierre Cochereau, il n'y avait pas d'orchestre fixe constitué par l'administration. La régularisation des sessions d'orchestre, devenues obligatoires pour les étudiants, a permis de faire changer cette situation problématique.

Pour les classes d'écriture, la différence avec Paris était nette, par l'enseignement des modes anciens, du plain-chant, et des modes du XX^e siècle.

L'implication des enseignants dans ce modèle singulier était différenciée. D'un côté, les plus traditionalistes, et de l'autre des professeurs modernes que Gilbert Amy a nommé « l'école de Chalon » – où existait un établissement municipal fédéré autour d'une vision moderne de l'éducation, et des enseignants qui ont ensuite rejoint Lyon (Jacqueline Ozanne, Bernard Têtu, Pierre Pontier).

En 1984, s'ouvre le département de la danse, d'abord installé rue Vaubecour. Aux disciplines principales s'ajoutent des études musicales adaptées à la danse, les répertoires classique et contemporain, des danses de caractère (traditions populaires européennes), de l'histoire de l'art. S'y ajoutent des disciplines optionnelles. Deux ans plus tard un nouveau cursus est officialisé, la danse classique et la danse contemporaine sont deux disciplines obligatoires. En 1992 se terminent les travaux au Grenier d'abondance, permettant l'installation du département dans des conditions plus qu'optimales. Parmi les priorités, la volonté d'une piste classique d'un bon niveau, et une grande envie de développer une piste contemporaine.

Le département d'orgue faisait cruellement défaut, la classe ayant été prévue par Pierre Cochereau mais pas encore ouverte. Installée à Toulouse en 1985 dans le cadre d'une politique de décentralisation de l'enseignement supérieur (et bénéficiant de la présence d'un parc instrumental riche), puis rapatriée à Lyon en 1991, la classe d'orgue devient un point fort grâce à la personnalité de Xavier Darasse.

Gilbert Amy a pleinement constitué le département de musique ancienne. Développement de l'embryon de classe de musique ancienne déjà existant sous la forme d'une classe de clavecin. En 1988, ouverture du département de musique ancienne, placé sous la direction de Gérard Geay. Il comporte des classes nouvelles (viole de gambe). Le département s'enrichit au tournant des années 1990 par les instruments manquant (luth, trompette baroque, flûte à bec, saqueboute, violon baroque). L'extension du département se poursuit avec la basse continue, le chant en musique ancienne, la classe de plain-chant et de chant médiéval, ainsi que les disciplines de culture musicale.

Le département de composition a été l'objet d'une réflexion complexe, puisqu'il concerne la composition électroacoustique tout autant que la composition instrumentale et vocale.

D'abord, on assiste à la fondation d'un premier département d'électroacoustique et d'informatique musicale nommé SONVS, avec Denis Lorrain et Philippe Manoury, compositeurs parmi les plus compétents dans ce domaine et dont le nom s'inspire d'un cycle d'œuvres de Manoury « *Sonus ex machina* », explorant les interactions entre instruments.

Amy et son équipe pédagogique mènent une large réflexion sur les possibilités, plus ou moins novatrices : par exemple « l'abandon du cloisonnement des disciplines (harmonie, contrepoint, fugue, composition) pour aller vers une étude des styles. ¹¹»

Dans les années 1990, le Cnsmd de Paris était en lien avec le GRM (Groupe de Recherches Musicales) depuis 1968, date de la création de la classe de composition électroacoustique et de recherche musicale, avec deux professeurs, Pierre Schaeffer, puis Guy Reibel. Cette classe s'inscrivait dans la tradition du GRM, issue de la musique concrète, puis électronique. À Lyon, le conservatoire se met en lien avec une autre structure, plus récente, l'Ircam (Institut de recherche et de coordination acoustique et musique créé par Pierre Boulez en 1978), et actualise ses moyens. La classe de composition utilise alors les outils les plus avancés de l'époque, et l'électronique tel qu'il est pratiqué à l'Ircam.

En 1989, Amy prend en charge une petite classe (six étudiants) consacrée à la composition instrumentale et vocale, et recrute des enseignants indépendants. Dix ans plus tard, la classe est confiée à Robert Pascal. En 2001, SONVS est intégré au département d'écriture et de composition.

Autre domaine important développé par Amy, aidé par François Sabatier : la recherche, qui s'inscrit très tôt dans le projet d'enseignement de l'établissement. Les étudiants doivent se constituer une culture artistique large (en témoignent la diversité des disciplines de culture : histoire, art et civilisations, ethnomusicologie, etc.) Un travail de rédaction de mémoire, alliant la discipline principale de l'étudiant aux disciplines de culture, vient concrétiser cette pratique de la recherche dès 1984. Les thématiques choisies doivent se conformer à un cadre défini par les possibles suivants : un thème général et ses correspondances dans les différents

¹¹ SABATIER, 2005, p. 25

arts, une œuvre réalisée en trans-disciplinarité, un texte esthétique ou un traité fondateur, une période historique à travers un personnage, un évènement historique.

Conclusion

Musicien complet et forte personnalité, Gilbert Amy a embrassé une longue et riche carrière : d'abord interprète instrumentiste, puis chef d'orchestre, programmateur, directeur musical puis directeur de conservatoire. C'est un compositeur qui n'a jamais cessé d'écrire et qui a, au fil d'un parcours institutionnel, renouvelé la pratique de la musique au NOP, puis modernisé l'enseignement au Cnsmd de Lyon. L'élargissement de ses compétences au fur et à mesure de son expérience, et son ouverture d'esprit n'a jamais cessé de prouver sa pertinence, dans des époques de transformation de la société.

Musicien aux multiples facettes, il avait pressenti, compris, le besoin pour les musiciens en formation d'être eux-mêmes complets. À Lyon, il a amorcé un modèle d'enseignement devenu la norme depuis les accords de Bologne en 1999, où l'étudiant – qu'il soit danseur ou musicien – est placé au cœur d'un réseau riche de plusieurs disciplines, pratiques comme théoriques, l'amenant au sein de ses années de formation à porter une réflexion sur sa propre pratique artistique.

Références des ouvrages cités

AGUILA, Jésus, 1992 : *Le Domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard.

AMY, Gilbert, 2013 : *Quelques repères sur le Domaine Musical et le Nouvel orchestre Philharmonique*, Lettre de l'Académie des Beaux-Arts n°14.

CAMPOS, Rémy, 2016 : *Le Conservatoire de Paris et son histoire*, Paris, L'œil d'or.

SABATIER, François (sous la dir. de), 2005 : *25 ans CNSMD Lyon*, Lyon, Symétrie.

Colloque du CDMC, 2012 : *Gilbert Amy, regards croisés sur son oeuvre aujourd'hui*, consultable en ligne : <http://www.cdmc.asso.fr>

Annexe : liste des professeurs du CNSMD de Lyon jusqu'en 2000.

Classe	Création ou avant 1885	1985	1990	1995	2000
Accompagnement au piano	Pierre Pontier	Pas de changement	Suzy Bossard	Michel Tranchant	Pas de changement
Alto	Paul Hadjaje, Paul Vasseur puis Gérard Caussé	Gérard Caussé	Tasso Adamopoulos	Pas de changement	Pas de changement
Art et Civilisation (UV)	Brigitte François Sappey, Myriam Soumagnac, François Sabatier	François Sabatier	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement
Bases Scientifiques des Techniques Nouvelles (UV)	Robert Pascal	Emmanuel Ducreux	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement
Fagott			Amaury Wallez	Pas de changement	Pas de changement
Basson français	Jean-Pierre Laroque	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement	Laurent Lefevre
Chant			Jacqueline Bonnardot, John Elwes	Glenn Chambers, Margreet Honig	Brian Parsons, Isabelle Germain
Chant Musique Ancienne			Jacqueline Bonnardot	Marie-Claude Vallin	Pas de changement
Chant choral (UV)	Bernard Têtu				
Clarinete	Jacques Lancelot puis Jacques Di Donato	Jacques Di Donato	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement
Clavecin	Huguette Dreyfus	Pas de changement	Pas de changement	Françoise Langellé	Pas de changement
Composition et musique électroacoustique		En 1988 SONVS : Denis Lorrain et Philippe Manoury	Pas de changement	Pas de changement	Robert Pascal
Contrebasse	Jacques Cazauran, puis Frédéric Stochl, puis Mark Marder	Frédéric Stochl, Mark Marder	Pas de changement	Frédéric Stochl, Jean-Paul Celea	Bernard Cazauran
Cor	André Fournier	Pas de changement	Michel Garcin	Pas de changement	Pas de changement
Direction de Chœur	Bernard Têtu	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement
Ecriture	Raffi Ourgandjian	en 1988 Gérard Gastinel, Loïc Mallié	Changements	Changements	Changements
Ethnomusicologie	Yvette Grimaud	Jean-Louis Florentz	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement

Classe	Création ou avant 1885	1985	1990	1995	2000
Flûte traversière	Maxence Larrieu	Pas de changement	Pas de changement	Philippe Bernold	Pas de changement
Harpe	Elisabeth Fontan-Binoche, puis Marie-Claire Jamet	Fabrice Pierre	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement
Hautbois	Jacques Chambon	Jean-Christophe Gayot	Pas de changement	Pas de changement	Jean-Louis Capezzali
Histoire de la musique	Brigitte François-Sappey, puis François Sabatier				
Musique à l'image (UV)	Patrick Millet	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement
Musique de chambre (UV)	Alain Meunier	Alain Meunier + Renaud François	Pierre Pontier, Jacques Prat, Roger Germser, Jacques Aboulker, Jean-Pierre Laroque, Fabrice Pierre, Mel Culbertson	Zoltan Toth, Pierre Pontier, Jacques Aboulker, Jean-Pierre Laroque, Fabrice Pierre, Mel Culbertson, Roger Germser,	
Orchestre	Emmanuel Krivine, puis Edgar Cosma, puis Patrick Juzeau	Organisation par séminaires	Organisation par séminaires	Organisation par séminaires	Peter Csaba
Orgue		Xavier Darasse	Pas de changement	Jean Boyer	Pas de changement
Percussions	François Dupin	Pas de changement	Pas de changement	George Van Gucht	Jean Geoffroy
Piano	Jean-Claude Pennetier et Germaine Devèze, puis Eric Heidsieck	Eric Heidsieck, Et 1986 Carlo Roque Alsina	Eric Heidsieck, Carlo Roque Alsina, Pierre Pontier	Eric Heidsieck, Roger Muraro, Pierre Pontier	Géry Moutier, Roger Muraro, Pierre Pontier
Trombone	Michel Becquet	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement
Trombone basse				Frédéric Potier	Pas de changement
Trompette	Pierre Dutot	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement	Pas de changement
Tuba et Saxhorn/euphonium			Mel Culbertson	Pas de changement	Pas de changement
Violon	Véda Reynolds, Milan Bauer, puis Jacques Ghestem	Pas de changement	Elisabeth Balmas, Jean Estournet, Peter Csaba, Milan Bauer	Boris Garlitzki, Roland Daugareil, Jean Estournet, Peter Csaba, Milan Bauer	Jean Estournet, Stéphane Tran Ngoc, Boris Garlitzki, Pavel Vernikov, Roland Daugareil
Violoncelle	Reine Flachot, Michel Strauss, Jean Deplace	Reine Flachot, Michel Strauss, Jean Deplace	Michel Strauss, Jean Deplace, Yvan Chiffolleau	Pas de changement	Pas de changement