

**Discours prononcé par M. François-Bernard Mâche**  
**pour l'installation de M. Gilbert Amy à l'Académie des beaux-arts**  
**le mercredi 15 octobre 2014**

Le 10 juin 1958 est une date dont l'importance très relative m'avait échappé jusqu'à ce que, à l'occasion de ce discours, j'aie à rechercher dans ma mémoire et mes archives de quand datait mon premier contact avec le compositeur que j'ai le plaisir d'accueillir. Gilbert Amy avait grimpé à l'étage supérieur de l'École Normale –elle-même réputée Supérieure – pour m'emprunter un objet encore peu répandu dans le milieu musical : du collant pour bandes magnétiques. On lui avait signalé que je devais détenir ce précieux accessoire puisque je travaillais régulièrement au Studio de Pierre Schaeffer. Réveillé en sursaut, je crois avoir pu alors opérer ce dépannage sans doute urgent, et lorsque deux semaines plus tard j'ai revu Gilbert Amy au musée Guimet à l'occasion d'un concert d'Ustad Vilayat Khan, j'ai pensé qu'il partageait non seulement mon intérêt pour les technologies de l'enregistrement, mais aussi ma curiosité pour des cultures musicales encore largement méconnues.

Effectivement, tout en étant proche de Pierre Boulez et de l'avant-garde la plus active, Amy participait à l'intense ouverture des oreilles vers le monde nouveau des sons inouïs et à peu près incontrôlables, et des musiques à peu près inconnues. Il avait alors 22 ans. Dix ans plus tôt, il avait commencé son apprentissage musical, sans d'abord s'imaginer professionnel. Sa famille lui avait donné l'occasion de ressentir aux concerts du dimanche quelques émotions fortes, en particulier avec la *Symphonie fantastique* de Berlioz, et les Romantiques en général. La *Turangalila Symphonie* de Messiaen ou *le Soleil des eaux* de Boulez n'avaient pas eu le même impact vers 1951. C'était plutôt la musique d'Honegger qui attirait le très jeune auditeur. En se remémorant ses années adolescentes, il a dit modestement « *j'étais quelqu'un de plutôt lent, de pas extrêmement doué* ». Veuillez relativiser cet aveu : en 1954, le lycéen Gilbert Amy remportait le premier prix de philosophie au Concours général. Et la

même année, il s'essayait à composer une pièce pour orgue, désormais retirée de son catalogue. Mais avant que sa vocation musicale ne s'affirme, il avait pu se rêver architecte, tout en observant qu' « *architecte et musicien, ce n'est pas si éloigné que ça* ».

C'est au contact de Michel Fano qu'il a été réorienté vers Messiaen, Webern, puis à partir de 1954-1955, vers le théâtre du Petit Marigny où les concerts du Domaine Musical rassemblaient tout ce que le monde musical comptait de modernité militante. Dès lors, adieu l'empirisme de la bande magnétique, ravalé, sous l'autorité de Boulez, au rang de bricolage. Amy déclare en 1967 : « *Je ne suis pas de ceux qui composent avec des sons, je compose avec un langage et pour des instruments dont le son est en quelque sorte rendu abstrait par la notation, et je crois que les deux choses ne sont pas incompatibles* ». Et comme par ailleurs il juge qu' « *un artiste sans métier, c'est peut-être, au mieux, un esthète* », il va se doter du plus solide métier afin de participer à l'entreprise néo-sérielle. Celle-ci développe l'idéal autrefois défendu par Schönberg : conserver le modèle du langage pour guider l'art de composer, mais en remplaçant le langage tonal épuisé par un nouvel idiome, arbitraire, dont on invente simultanément le vocabulaire et la syntaxe. Il neutralise les accidents sensibles pour pouvoir manipuler des unités abstraites et inscriptibles. Il ne manque à cette combinatoire, ou cet esperanto, que la sémantique, mais ce manque ne deviendra évident que plus tard, car la polysémie du discours musical a toujours été considérée comme sa richesse propre, et a empêché que son indétermination paraisse rédhibitoire. Avec l'enthousiasme de la jeunesse, Amy, comme beaucoup d'autres jeunes compositeurs, adhère à cette aventure. Il déclare avec une distance critique, en 1996 : « *Nous étions secoués par une idéologie technicisante, qui nous permettait de respirer. Nous pensions que hors de cette église-là il n'y avait point de salut. Bien évidemment, il fallait aller vers le sérialisme intégral...et tout ce qui allait dans ce sens-là était salué par un grand applaudissement...Les autres étaient forcément des ringards....ceux qui ne passaient pas par ce parcours n'étaient pas, selon moi, dignes du nom de compositeur.*»

A l'été 1958 j'étais comme lui présent à Darmstadt, dans le sanctuaire de l'église néo-sérielle, mais je posais sur Cage, Boulez, Stockhausen ou Nono un regard assez différent. J'étais donc, déjà, avec Xenakis également présent, un de ces prétendus « ringards ».

Le métier, Amy va l'acquérir au sommet, c'est-à-dire au Conservatoire de Paris, où il étudie la fugue auprès de Simone Plé-Caussade, l'accompagnement avec Henriette Puig-Roget, la philosophie de la musique avec Olivier Messiaen, et la composition dans la classe de Darius Milhaud. A titre privé, il travaille aussi le piano avec Yvonne Loriod. En 1955, sa première œuvre est une pièce pour soprano et piano, sur cinq poèmes de Louis Parrot, *Œil de fumée*, qui est créée en juin 1956. C'est grâce à cette partition qu'il a été admis dans la classe de Darius Milhaud. Elle inaugure et illustre une attirance pour l'art vocal que la suite devait confirmer.

Pianiste, il compose à partir de 1957 une *Sonate* pour piano qui a suffisamment attiré l'attention de Boulez pour qu'il lui donne des conseils de composition et qu'il lui commande les *Mouvements* pour 17 instruments qui sont créés par l'ensemble du Domaine musical à la fin de l'année 1958 sous la direction de Bruno Maderna. Il joue lui-même sa *Sonate* à Darmstadt en juillet 1960, et l'année suivante elle sera interprétée par Yvonne Loriod.

L'exemple de Boulez n'induit pas seulement chez Gilbert Amy des choix esthétiques, mais aussi de carrière. Comme le jeune maître avait acquis l'expérience de la direction d'orchestre en travaillant pour le théâtre avec Jean-Louis Barrault, Amy développe son apprentissage dans une démarche parallèle, qui fait partie de ce qu'il considère comme une sorte de « parcours initiatique ». De 1957 à 1967, il compose une dizaine de musiques de scène pour accompagner Ionesco, Kateb Yacine, Calderon, Max Fritsch ou Sophocle, et deux musiques de film dont l'une, intitulée « *Image du monde visionnaire* », accompagne un court-métrage d'après *Misérable miracle* de Henri Michaux. En général, le théâtre ne le conduit pas à changer son écriture, et surtout pas à l'affaiblir par des concessions, si fréquentes dans ce

domaine. Toutefois, pour Calderon, il lui ajoute quelques touches suggérant l'époque de la pièce, et lors de sa collaboration avec Ionesco, il prend en compte le désir qu'avait exprimé l'auteur d'entendre un timbre proche du *suona*, le hautbois chinois. Mais, peu désireux d'employer un instrument exotique, c'est sur une contrebasse, grâce à divers artifices, qu'Amy obtient l'évocation souhaitée. Pour ces diverses options et pour ces brillants débuts, dès la décennie 60, Amy est souvent considéré comme l'héritier ou le dauphin désigné de Pierre Boulez.

En 1963 nous avons eu deux occasions d'échanges répétés : un projet de disque Adès, et surtout une courte et vive polémique esthétique. J'étais alors chroniqueur musical au Mercure de France, qui avait fait paraître en novembre 1963 un article que j'avais intitulé *Le son et la musique*. J'y défendais une pratique de modélisation de modèles sonores naturels qui a eu le malheur de susciter l'agacement de Gilbert Amy, dans la mesure où je contestais la nécessité de leur neutralisation comme condition à leur emploi. Il l'a vivement critiqué dans la livraison de mars 1964, en déclarant qu'un son « *est en soi inerte* », et ne saurait donc être pris comme modèle d'aucune composition. Le mois suivant, j'avais rédigé un article plus ouvertement hostile aux positions de l'avant-garde officielle, qui de toutes parts se sentait désormais dépassée par d'autres tendances. Dix ans après le manifeste de Xenakis, je l'avais également intitulé « *La crise de la musique sérielle* ». Après en avoir renvoyé les épreuves corrigées, j'ai eu la surprise d'apprendre qu'il ne pouvait pas paraître, et qu'il serait remplacé par un article de Pierre Boulez. J'ai évidemment claqué la porte, sans pour autant attribuer la manœuvre à mon adversaire occasionnel. Heureuse époque, où un directeur de revue s'investissait dans des querelles d'esthétique musicale au point d'utiliser la censure ! Aujourd'hui ce seraient plutôt certains excès du pluralisme qui seraient à redouter dans le carnaval des références...

Lors d'un séjour à Berlin où il bénéficiait d'une bourse de la Fondation Ford en 1964-1965, sa large culture s'enrichit encore au contact non seulement de Luciano Berio, mais encore d'esprits aussi ouverts que Michel Butor, l'écrivain passionné de musique, et Elliott Carter, le compositeur passionné de littérature. Tout en étant extrêmement exigeant en termes de métier, Amy ne faisait pas partie de ces musiciens qui ne sont que cela. Il restait alors fidèlement engagé dans l'esthétique que je contestais, et trois ans plus tard il succéda à Pierre Boulez à la tête du Domaine musical, qu'il dirigea jusqu'à sa disparition en 1974, après avoir considérablement élargi ses perspectives esthétiques.

Lorsqu'en 1971 j'ai réalisé avec lui un entretien pour la NRF dont je tenais la chronique musicale, nous étions déjà plus sereins, sans rien renier de nos options fondamentales. Face à mes réserves sur le progressisme moderniste, et à ma réévaluation des poids respectifs de la nature et de l'histoire, Amy énonçait clairement ses principes. Il disait « *Je ne peux imaginer me servir d'un matériau que je ne maîtrise pas intellectuellement...Je pense qu'une forme donnée n'a de véritable réalité vivante qu'en un certain point de l'histoire musicale* » et il concluait en affirmant : « *Pour moi, le discours n'est pas mort* ».

Les querelles esthétiques étaient loin d'accaparer toute son énergie. La direction d'orchestre lui valait des succès remarquables. En février 1963 il avait parfaitement dirigé la création de mon *Canzone II* pour cinq cuivres. Allait-il consacrer la plus grande part de son temps à ce métier, au détriment de la composition ? Il ressentit le danger et choisit de maintenir attentivement un équilibre entre ses deux activités principales. La musique de chambre connaissait une vogue particulière, en partie héritée de Webern. L'expérimentation d'associations insolites, dont *Le marteau sans maître* de Boulez avait représenté une réussite sensationnelle, attirait les compositeurs. Les *Inventions* d'Amy pour flûte, marimba, harpe et piano, en 1960 et 1961, leur font écho. L'enjeu est de ne plus plaquer des timbres sur des notes comme on colorie un dessin d'abord réalisé en noir et blanc, mais de penser d'emblée le

timbre comme une dimension au sens plein. En-dehors de l'artisanat musical, on ne souhaite plus, on ne peut plus, orchestrer (- instrumenter -) un schéma dont le piano était traditionnellement le premier support monochrome. Cette évolution, depuis Debussy, conduit inévitablement à buter sur des contradictions entre une pensée qui veut traiter les dimensions sonores comme des paramètres, c'est-à-dire des unités homogènes, et des timbres qui ne se laissent pas ordonner selon un critère unique. On peut faire des échelles de hauteurs, on peut essayer une arithmétique de durées comme Messiaen l'a tenté ; on peut esquisser une échelle d'intensités. Mais on ne peut pas organiser une échelle de timbres, parce que le timbre est une intégration subjective de données sonores dans lesquelles interviennent de façon complexe toutes les autres dimensions du son. L'émancipation du timbre échappe complètement à toute combinatoire rationnelle, et jusque dans les musiques de variété, la prépondérance croissante des données de timbre au XX<sup>ème</sup> siècle a signé l'affaiblissement ou même la disparition des éléments qui permettaient la grande métaphore du *langage* musical.

C'est cependant avec l'orchestre, dont il maîtrise parfaitement les ressources, et sur lequel il a conduit une réflexion théorique approfondie, que le talent d'Amy rencontre certaines de ses meilleures réussites. Au cours de sa carrière il a dirigé entre autres l'orchestre National, l'orchestre de Paris, celui de l'Opéra, ceux de la BBC à Londres, de la NDR à Hambourg, de la Suisse romande etc. Son intérêt va donc très au-delà du simple souci de présenter au mieux ses propres œuvres. Dans celles-ci il essaie d'abord, à la suite de Stockhausen, d'organiser les pupitres en groupes espacés, comme dans *Antiphonies* pour deux orchestres en 1964 et *Triade* en 1965. Puis, dans *Trajectoires* pour violon et orchestre en 1966, il renoue en la rénovant avec la formule du concerto qui avait été plus ou moins disqualifiée. En 1968 *Chant*, une commande du Sudwestfunk pour grand orchestre, reprend quelques éléments d'*Antiphonies* qui datait de 1965, et surtout l'œuvre rompt encore davantage avec la disposition classique des musiciens dans l'espace.

Cette recherche sur l'espace comme dimension constitutive de l'œuvre et non seulement comme agrément de son exécution a connu à cette époque un développement considérable. Varèse en 1923, avec *Hyperprism*, avait déjà rêvé cette évolution. Stockhausen, avec *Gruppen* et *Carré* vers 1958 lui donne un retentissement durable. J'ai moi-même conçu *Volumes* en 1960 pour 12 pistes réparties sur une sphère. Il est à noter que les expériences spatiales de Gilbert Amy, vers la fin des années 60, sont contemporaines de celles de Xenakis dans *Terretektorh* et *Nomos gamma*. Son œuvre orchestrale *Chant* se situe au moment où les positions sectaires et les conflits esthétiques commencent à se distendre, et où les réalités sociales des pratiques musicales vont imposer après mai 68 leur présence parfois envahissante, au détriment des théories qui proliféraient en musique depuis les années 50. L'espace s'impose comme réalité sensorielle et non plus seulement métaphorique.

Gilbert Amy, dont la culture philosophique a depuis longtemps été confirmée, et a nourri une réflexion personnelle exposée dans plusieurs articles importants, va peu à peu tourner davantage son attention vers ce que sa connaissance et sa pratique de l'orchestre lui suggèrent. Nommé conseiller musical à l'O.R.T.F. en 1973, époque où il compose « *D'un espace déployé* » pour soprano, 2 pianos et 2 groupes orchestraux, il imagine en 1974-1975 la formule de la « géométrie variable ». Il s'agit d'adapter le stéréotype de l'orchestre, qui date du siècle précédent, aux besoins des pratiques musicales du XXème siècle. Pour cela il faut inventer et négocier de nouvelles conventions collectives, ce qui dans une société souvent très conservatrice comme celle des musiciens, ne va pas sans difficultés. Gilbert Amy, avec l'appui de Jacqueline Baudrier et de Pierre Vozlinsky, réussit au début de 1976 à instaurer cette formule selon laquelle le Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio-France a fonctionné jusqu'à aujourd'hui. Il en est le directeur pendant six années, au cours desquelles il le conduit dans différentes tournées et dirige plus de 100 concerts. C'est aussi dans cette période, en 1979, que le grand prix national de la musique vient confirmer sa stature de

compositeur reconnu.

En 1982 Gilbert Amy se tourne vers une nouvelle activité où sa culture et son expérience le conduisaient tout naturellement : l'enseignement de la composition et de l'analyse. C'est la prestigieuse université américaine de Yale qui lui donne l'occasion de cette nouvelle expérience en l'accueillant comme « visiting professor ». Depuis quelques années, un nouveau conservatoire supérieur a été créé à Lyon, et sa direction a été confiée à l'organiste Pierre Cochereau. La disparition prématurée de ce directeur en mars 1984 conduit Maurice Fleuret à solliciter Gilbert Amy pour lui succéder. C'est ainsi que de 1984 à 2000 il applique son expérience d'administrateur et d'enseignant à une nouvelle carrière, parallèlement à sa création personnelle, et que de 1990 à 1998 il participera aussi à Lyon à l'enseignement de la composition.

Dès lors, les honneurs se succèdent, avec, en 1983, le grand prix musical de la Sacem, en 1987 le prix du disque de l'Académie Charles Cros, en 1988 le prix de la critique dramatique et musicale pour sa *Missa cum júbilo*, et en 2004 le prix de la Fondation Cino del Duca pour l'ensemble de son œuvre. La *Missa cum júbilo*, écrite de 1981 à 1983, a marqué un tournant significatif. Pour la première fois il intégrait dans son style propre, sur près d'une heure, une écriture plus linéaire, inspirée en partie par la technique du plain-chant, et très différente en cela de la marquetterie sonore caractéristique des années 60.

L'œuvre de Gilbert Amy s'inscrit sur un éventail très large. On y rencontre des solos pour piano, saxophone soprano, flûte, orgue, violoncelle, guitare, harpe, marimba, alto ; des formations de musique de chambre très variées, et parfois insolites comme dans *Jeux* pour un à quatre hautbois, ou *Trois interludes* pour violon et deux percussions ; de nombreuses grandes œuvres orchestrales, parmi lesquelles *Orchestrahl* dont le titre franco-germanique évoque résonances et rayonnements ; quelques incursions dans le domaine électroacoustique,



d'abord limitées et prudentes avec *Diaphonies* dès 1962, mais plus affirmées dans *Cette étoile enseigne à s'incliner* en 1970, *Une saison en enfer* en 1980, et *La variation ajoutée* de 1984. Les œuvres conçues pour le spectacle, avec les musiques de scène et de films des années 50 et 60, avaient disparu au cours des décennies suivantes. Mais de 1996 à 1999, Gilbert Amy se consacre à un opéra en 4 actes, *Le premier cercle*, d'après Alexandre Soljenitsyne, où s'épanouit son double talent de mélodiste et d'orchestrateur. Quelque 15 œuvres échelonnées sur 50 années illustreront cette prédilection affirmée pour les voix solistes ou chorales.

La carrière de Gilbert Amy a reflété plusieurs des principaux épisodes qu'a traversés le monde musical français depuis qu'il y a fait ses débuts il y a plus de 60 ans. Il a alors d'emblée occupé une place de choix en compagnie de ce qu'au lendemain de la seconde guerre mondiale on appelait l'« avant-garde ». Après les années militantes du néo-sérialisme, il a exploré diverses possibilités de ce qu'on appelait les formes ouvertes, ou mobiles. Mais il s'est montré assez rétif à l'usage des sonorités inouïes de l'électroacoustique ou des instruments « dévoyés ». Ce terme faisait allusion aux diverses techniques qui dénaturent profondément le jeu et le son d'un piano lorsqu'il est « préparé », ou la tessiture des vents et des cordes etc. La recherche de l'inouï pour l'inouï aboutissant trop souvent à des résultats insignifiants, Amy a en général préféré employer les instruments pour ce que leur longue histoire leur avait appris à produire : les syllabes et les lexèmes d'un langage dont la dimension principale combine des hauteurs. Lorsque l'avant-garde s'est aperçue que le corps d'armée ne suivait pas autant qu'elle l'avait espéré, elle a envoyé des éclaireurs dans toutes les directions, y compris le retour à la caserne.

Amy ne s'est pas rallié à ce retour, et, si j'ose filer la métaphore militaire, il ne s'est pas non plus laissé embrigader dans d'autres tendances à la mode. Ni les musiques industrielles, ni certaines survivances exotiques, ni la technologie informatique, ni même le jazz, ne l'ont jamais beaucoup séduit. Quant aux musiques minimalistes, après la brève cure

qu'elles ont opérée pour remédier à certains excès intellectuels de l'écriture, elles semblent également l'avoir médiocrement affecté.

En revanche, son contact prolongé, dans le Conservatoire qu'il dirigeait, avec des musicologues et des interprètes, et aussi avec l'organiste et compositeur Xavier Darasse, a accentué sa curiosité pour le courant de rénovation des musiques anciennes, en particulier de celles qu'on a malencontreusement rebaptisées « baroques ». Sans pour autant verser dans le néo-tonal ou le néo-modal, il y a trouvé des sources de réflexion utiles pour un compositeur contemporain. De là proviennent en partie : en 2005, une œuvre comme les *Litanies pour Ronchamp* de 2005, pour 8 voix, 2 chantres, quatuor à cordes et percussion, ou, en 2011, *Cors et cris*, où il utilise les couleurs particulières de la gamme pythagoricienne, produites par les harmoniques naturelles des deux cors.

Eminemment représentatif de plusieurs aspects importants de l'histoire musicale contemporaine, Amy a su aussi y inscrire une expression personnelle, servie par une profonde connaissance des outils fondamentaux. C'est pourquoi nous nous réjouissons, cher Gilbert, de vous accueillir sous cette coupole où votre voix va maintenant retentir pour la première fois.