

L'ensemble Ars Nova

*Une contribution au pluralisme esthétique
dans la musique contemporaine (1963-1987)*

Collection Univers Musical
dirigée par Anne-Marie Green

La collection *Univers Musical* est créée pour donner la parole à tous ceux qui produisent des études tant d'analyse que de synthèse concernant le domaine musical.

Son ambition est de proposer un panorama de la recherche actuelle et de promouvoir une ouverture musicologique nécessaire pour maintenir en éveil la réflexion sur l'ensemble des faits musicaux contemporains ou historiquement marqués.

Dernières parutions

- VICHERAT Mathias, *Pour une analyse textuelle du rap français*, 2001.
GILLES Clotilde, *Un univers musical martiniquais : les swarès bèlè du Nord atlantique*, 2001.
MAS Christian, *Cl. J. Rouget Lisle : une interprétation politique, entre lettres et musique*, 2001.
ROSSELOT Bernard, *Aventuriers et griots, de la galère à la profession*, 2001.
GUILLON Roland, *Le jazz de quatre cités, hard boppers de Chicago, Detroit, Pittsburgh et Philadelphie*, 2000.
BARAT Sylvie, *Jorge Donn par le ballet du XX^{ème} siècle*, 2001.
PECOT-DOUATTE Sylvie, *A la recherche d'Edelmann, le musicien guillotiné*, 2001.
FAURE Michel, *José Serebrier, un chef d'orchestre et compositeur à l'aube du XXI^{ème} siècle*, 2002.
Leiling Chang Melis, *Métissages et résonances*, 2002.
JEDRZEJEWSKI Franck, *Mathématiques des systèmes acoustiques. Tempéraments et modèles contemporains*, 2002.
GOMES RIBEIRO Paula, *Le drame lyrique au début du XX^{ème} siècle. Hystérie et Mise en Abîme*, 2002.
BOYER Henri, *Les cantates sacrées de Jean-Sébastien Bach*, 2002.
ROY Stella-Sarah, *Musique et traditions ashkénazes*, 2002.
GASQUET Lisou, *Gainsbourg en vers et contre tout*, 2003.
GUILLON Roland, *Musiciens de jazz New-Yorkais*, 2003.
ZIDARIC Walter, *Alexandre DARGOMIJSKI et la vie musicale en Russie au XIX*, 2003.
Nicola VERZINA, *Bruno Maderna*, 2003.
Henri BOYER, *Les mélodies de chorals dans les cantates de Jean-Sébastien Bach*, 2003.

François MADURELL

L'ensemble Ars Nova

*Une contribution au pluralisme esthétique
dans la musique contemporaine (1963-1987)*

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Bava, 37
10214 Torino
ITALIE

© L'Harmattan, 2003
ISBN : 2-7475-5204-7

À Inès

À Marius Constant

AVANT-PROPOS

Ce travail a commencé en 1992 dans l'enthousiasme de la découverte, avec la constitution du corpus d'Ars Nova à partir des informations contenues dans le fichier manuel et le fichier informatisé de la phonothèque de l'I.N.A. L'exploitation de ces sources audiovisuelles de première importance exigeait un libre accès aux enregistrements, condition sine qua non pour la poursuite de la recherche. Les obstacles ne furent levés qu'au bout de trois ans et demi d'attente, avec le passage en Dépôt légal de la phonothèque. Entre temps, des témoins et des acteurs essentiels avaient disparu, notamment † Henry Barraud, † Maurice Ohana, et le poète † Jean Tardieu, qui marqua un vif intérêt pour notre entreprise et nous accorda un entretien de plus de trois heures.

Ces difficultés sérieuses n'ont pas brisé notre élan, mais elles nous ont contraint à modifier le projet initial. Aucune considération d'ordre académique ou personnel ne nous autorisait à nous dérober à l'engagement moral que nous avons pris envers Marius Constant. Nous aborderons dans des publications ultérieures quelques points qui nous tenaient à cœur : les rapports entre geste et musique improvisée dans *Formes*, la reconstitution par le truchement d'une partition prescriptive d'une improvisation d'Ars Nova¹, et un calendrier précis et définitif de la totalité des concerts donnés par Ars Nova. Les contretemps ont eu un effet inattendu : quelques années de recul ont permis aux musiciens d'aborder avec plus de sérénité les événements des années quatre-vingt, dernière période d'Ars Nova, et l'auteur a pu dégager une vision plus objective de la mutation traversée par l'Ensemble. Mais d'autres disparitions douloureuses sont venues marquer les années qui ont suivi l'achèvement de nos recherches : celles de l'ondiste † Jeanne Loriod et du violoncelliste † Jacques Wiederker. La contribution de ces deux personnalités fut précieuse.

Beaucoup de faits seraient restés inconnus sans la générosité de Marius Constant, qui mit à notre disposition, sans aucune censure, ses archives personnelles. D'autres documents, remis par Jean-Marie Oberlin, Guy Deplus, Jacques Wiederker et Camille Verdier, sont venus compléter cet apport. Les pièces essentielles ont été reproduites après l'accord des intéressés. Il serait souhaitable que ces archives privées soient regroupées et conservées dans un lieu où les chercheurs pourront les consulter.

La présence au sein d'Ars Nova du Quintette de cuivres Ars Nova, émanation de l'Ensemble mais formation disposant d'une grande autonomie, est une situation originale. Tantôt indépendants, tantôt intimement mêlés à la vie de l'Ensemble, les musiciens du Quintette, souvent présentés parmi les solistes d'Ars Nova, ont joué un grand rôle et seront souvent évoqués. Mais leur répertoire spécifique n'est pris en considération que dans la frange qui recouvre

¹¹ Ces deux projets exigent l'accord préalable de tous les ayants droit.

le XX^e siècle. Le travail du Quintette sur les œuvres plus anciennes est extérieur au corpus. Son étude nécessiterait un second ouvrage et une connaissance approfondie de la technique instrumentale des cuivres.

On insistera particulièrement sur un point : Marius Constant nous a laissé travailler dans la plus totale indépendance, et n'a jamais exercé la moindre pression pour influencer notre jugement. Nous lui en savons gré et nous avons mis en retour un point d'honneur à ne pas le harceler par un questionnement intempestif. La présence de Marius Constant, lors du colloque organisé à la Sorbonne par Jean-Yves Bosseur et l'auteur, le 3 mars 1998, résume ce que furent nos relations avec le chef d'Ars Nova : un mélange d'amitié, de respect réciproque et de pudeur, que nous tenons à préserver en dépit de la curiosité scientifique qui nous anime.

Quelques chapitres de cet écrit sont rébarbatifs : la reconstitution linéaire du festival *Musique en Armagnac* (chapitres 8 à 10) et des saisons d'Ars Nova à l'Espace Cardin (chapitre 11) concerne en priorité les chercheurs, historiens, sociologues et musicologues. Le lecteur pressé pourra prendre connaissance de l'essentiel en parcourant les parties introductives, les tableaux et les conclusions de ces chapitres. Mais la plus grande partie de l'ouvrage est accessible au lecteur curieux, qui en fera librement usage, en fonction de ses centres d'intérêt.

Les personnalités qui nous ont aidé et encouragé sont si nombreuses que nous craignons d'en oublier quelques-unes. Nous remercions en premier lieu :

- Maïc Chomel, Arnaud Touveron, Jean-Jacques Chantreuil et le personnel de la phonothèque de l'I.N.A., Jean-Marie Oberlin, Gérard Auzaneau, Francois Delalande et le G.R.M., Éric Schwartz, qui resta pendant des heures rivé à l'acousmographe et nous aida à surmonter les difficultés techniques ;

- Les danseuses Jacqueline Rayet, France Mérovak, Sylvie Guy, et Jacques Bernard, grâce auquel nous avons pu visionner *Formes* de Roland Petit à l'Opéra de Paris ;

- le personnel de la Cinémathèque de la danse ;

- Le C.D.M.C. où Corinne Monceau, Sylvie Chaput et Isabelle Gauchet firent preuve d'une infinie patience face à notre recherche obstinée des « introuvables » qui émaillent la programmation d'Ars Nova ;

- Christiane David, Marie-jo Blavette, Marie-Gabrielle Soret, Emmanuelle Rouchon, et la Bibliothèque Gustave Mahler ;

- Adrienne Clostre, Madame Bruni Tedeschi, Madame Wiederker, Pierre Mariétan, Madeleine Milhaud, Philippe Capdenat, Jean-Louis Vicart, qui nous reçurent avec la plus grande gentillesse, comme l'ont fait, loin de Paris, Robert Castaing qui nous laissa accéder aux archives de la Mairie de Lectoure¹, et Guy

¹ Le personnel de la Mairie nous assista efficacement. Robert Castaing était alors Sénateur-Maire de Lectoure, dans le Gers.

Lamothe qui nous accueillit chaleureusement dans sa ferme du Gers, lors de nos recherches sur musique en Armagnac ;

- Gérard Frémy, François Bousch et les musiciens d'Ars Nova, qui s'exprimèrent avec franchise, et dont les témoignages nous aidèrent à mieux comprendre le fonctionnement de l'Ensemble ; nous citerons entre autres Francis Pierre, Gérard Pérotin, et surtout Guy Deplus et Camille Verdier qui nous accordèrent de longs et fructueux entretiens ;

- Konstantin Simonovitch, Michel Cals, Boris de Vinogradov, Diego Masson, et Philippe Nahon, assistant puis successeur de Marius Constant, dont les observations ont éclairé les aspects complexes de la direction d'un ensemble de musique contemporaine ;

- Ludmila Kokoreva, pour son aide lors de nos recherches sur les activités d'Ars Nova en Union Soviétique, et Bénédicte Martin, traductrice ;

- Annie et Bruno Wittmer, Agnès Adoult, Bénédicte Poulin et Emmanuel Bigand qui nous apportèrent un soutien logistique ;

- Madame Pistone, qui nous prodigua ses conseils pendant une longue recherche, et Marius Constant, auquel nous dédions ce travail.

INTRODUCTION

Fondé en 1963 par Marius Constant, l'Ensemble Ars Nova est la plus ancienne formation de musique contemporaine en activité. Il n'a fait l'objet d'aucune étude, alors que son implantation au cœur de l'O.R.T.F., le plus puissant organisme de diffusion musicale, le désignait comme un sujet de grand intérêt. Les meilleurs ouvrages ne lui consacrent que quelques lignes, et l'histoire de la musique, telle qu'elle est actuellement enseignée, l'ignore à peu près complètement. Ce vide musicologique devait être comblé, et il fallait par la même occasion découvrir les raisons profondes d'une amnésie aussi générale. Certaines se sont révélées rapidement : la dispersion des archives, les obstacles juridiques, la difficulté d'accès aux documents détenus par de grands organismes d'État comme l'O.R.T.F. étaient de nature à décourager le chercheur le plus opiniâtre. D'autres n'apparurent que peu à peu, alors que s'esquissaient les grandes lignes de l'histoire d'Ars Nova. Elles sont liées à la vie des hommes qui ont fait Ars Nova, à la personnalité de son chef, et au mode de fonctionnement interne de l'Ensemble. Le lecteur les découvrira au fil de cet ouvrage. Mais la cause essentielle est ailleurs : elle est le fruit des conditions historiques dans lesquelles Ars Nova a été fondé, des principes qui ont conduit son action, et de la position esthétique originale de Marius Constant. Chacun de ces trois points sera examiné.

Le livre I, *Historique* explore le milieu musical français et fait revivre la période, si proche de nous dans le temps et si différente par l'esprit, dans laquelle Ars Nova est né. Il retrace à grands traits les principaux événements historiques – notamment l'essor du Domaine musical – et la réaction d'un milieu musical carencé face aux tendances nouvelles (chapitre I). La multiplication des formations vouées à la musique contemporaine et le rôle de l'Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris, brièvement évoqués (chapitre II), conduisent à la naissance d'Ars Nova (chapitre III) et à une première synthèse (chapitre IV).

L'implantation de l'Ensemble Ars Nova à l'O.R.T.F., ses relations et les conditions de la fondation de l'association Ars Nova, son double (chapitre VII), précèdent une analyse du fonctionnement du groupe humain constitué autour de Marius Constant. Ce groupe, soumis à l'épreuve du temps, a été contraint par sa longévité à une mutation difficile (chapitre VI). Les tournées d'Ars Nova à l'étranger font l'objet d'un rappel succinct, avec une mention particulière pour

le déplacement hautement symbolique effectué en 1982 en Union Soviétique, à l'occasion du festival Messiaen (chapitre VII).

Le livre II, *L'action*, est le plus développé, conformément aux réalités du fonctionnement d'Ars Nova. Il aborde en premier lieu deux opérations exemplaires et contrastées : l'une dans une région rurale du Gers, l'Armagnac, l'autre à Paris, dans le cadre de Espace Cardin. Le chapitre VIII reconstitue minutieusement la genèse et le déroulement de la première saison de *Musique en Armagnac*, opération étonnante et méconnue, aux fortes implications sociologiques, dont le chapitre IX suit l'évolution et tire les enseignements. Le chapitre X relate la fin prématurée du festival gersois. Il établit une comparaison avec l'expérience menée plus récemment par l'Ensemble Alternance dans la région doloise, dégage quelques similitudes entre les deux opérations et insiste sur leur spécificité.

Les brillantes saisons d'Ars Nova à l'Espace Cardin sont reconstituées dans le chapitre XI, qui tente de recréer l'atmosphère exubérante de ce haut lieu de la vie parisienne, et de rendre compte aussi fidèlement que possible de l'activité qu'Ars Nova y déploya. Le pluralisme esthétique affiché par Ars Nova a atteint au cours de ces saisons un tel niveau que les lignes de force de la programmation s'estompent et la vision d'ensemble se brouille. Une approche transversale (chapitre XII), étayée par d'autres opérations, met en évidence les stratégies de communication d'Ars Nova, esquisse la pédagogie de l'Ensemble dans le cadre de l'O.R.T.F., et cherche à extraire les racines du pragmatisme de Constant.

Les éléments visuels, très importants dans la programmation d'Ars Nova, sont au centre du chapitre XIII : les rapports d'Ars Nova avec l'image d'abord, la scène et plus particulièrement le théâtre ensuite, y sont examinés. Geste, texte et musique apparaissent ici dans leurs différentes modalités et combinaisons. L'engagement corporel et la sensation du mouvement occupent l'essentiel du chapitre XIV, consacré aux relations étroites entre Ars Nova et le monde de la danse.

La liberté gestuelle et la virtuosité ne sont pas le monopole des danseurs. Les musiciens d'Ars Nova ont cultivé ces qualités en pratiquant l'improvisation, activité décrite qui fait l'objet d'une réflexion générale dans le chapitre XV. Les aspects particuliers des improvisations d'Ars Nova sont développés dans le chapitre XVI, selon une progression qui part de la pratique instrumentale pure, passe par l'improvisation sur une chorégraphie, *Formes* de Roland Petit, pour aboutir à une expérience de théâtre improvisé, *La serrure* de Jean Tardieu. La fin de ce chapitre propose une hypothèse justifiant la cessation brutale des séances d'improvisation collective d'Ars Nova.

Le livre III, *Esthétique*, prend du champ par rapport aux pratiques d'Ars Nova, et propose un court essai sur la croissance de la complexité et la façon dont d'autres disciplines, éloignées de la musicologie, se sont adaptées (chapitre XVII). Le système, outil privilégié pour penser la complexité, n'exclut pas d'autres démarches, comme celle d'Ars Nova, rusant avec la complexité ou refusant de s'y soumettre. Le chapitre XVIII souligne les paradoxes d'Ars Nova et fait émerger le scepticisme sous-jacent au relativisme esthétique prôné par Constant. Il propose une hypothèse fondée sur l'évolution personnelle du chef d'Ars Nova, étayée par un suivi méticuleux des déclarations de Marius Constant sur une période de plus de dix ans.

Un retour sur la programmation montre la pluralité des racines esthétiques d'Ars Nova et le rejet d'une rupture sur laquelle l'avant-garde sérielle avait construit son action (chapitre XIX). Les procédures et les critères de la programmation d'Ars Nova, énigmatiques pour la plupart des observateurs, sont étudiés dans le chapitre XX. Le dernier chapitre met à l'épreuve le pluralisme esthétique défendu par Ars Nova, en soulignant les traits stylistiques propres à trois œuvres choisies dans la programmation d'Ars Nova : *Signes* de Maurice Ohana, *Rituel d'oubli* de François Bernard Mâche, et *Un arraché de partout* de Jean-Yves Bosseur.

Le respect des réalités d'Ars Nova et la priorité accordée au travail mené par l'Ensemble sur le terrain ont été les principes essentiels de notre démarche. La nécessaire interprétation des faits et la mise en évidence des lignes de force ne nous autorisaient nullement à bâtir, sur une problématique judicieusement choisie, une de ces superbes constructions mentales qui font, selon les critères académiques, les « belles thèses » : aucun des acteurs de la longue expérience d'Ars Nova ne s'y reconnaît, et l'absence totale de travaux sur le sujet interdisait un tel choix. Certes, la tentation était forte d'appliquer une solide grille de lecture et d'opérer dans l'énorme corpus un choix d'événements adaptés à la démonstration. La conséquence immédiate de cet élagage eût été le rejet d'un grand nombre de faits musicaux dans un oubli probablement définitif. La forte dose d'imprévisibilité qui caractérise le fonctionnement d'Ars nova est peu propice aux approches idéologiques.

Toutefois, les débats suscités par notre travail ont bien montré qu'une poursuite était possible : une relecture dans une perspective adornienne reste à faire, de même qu'une tentative d'analyse de l'opération *Musique en Armagnac* avec la problématique de Bourdieu¹. La confrontation de l'action d'Ars Nova à ces deux pensées fortes aurait mis en évidence de nombreuses contradictions,

¹ Nous remercions Anne-Marie Green qui a attiré notre attention sur ces possibles développements.

quelques impossibilités, et probablement montré les limites de ces grands concepts sociologiques face à un tel objet d'étude.

Nous considérons notre ouvrage comme un chemin d'accès provisoire, frayé à la hache, pour d'autres recherches, d'abord plus ciblées, qui permettront d'aborder isolément les nombreuses problématiques qui s'esquissent dans cette première exploration. L'étape suivante conduira à une réévaluation, dans une perspective sociologique, de l'action d'Ars nova et des autres ensembles qui ont animé la vie musicale. Projet ambitieux qui ne manque pas d'apparaître, a posteriori, comme une nécessité, justement soulignée par Anne-Marie Green. Mais il nous semble relever d'un travail collectif engageant une équipe interdisciplinaire sur une longue durée. Un musicologue isolé ne peut que se fixer un objectif plus modeste. Tel qu'il est, avec ses lacunes et ses imperfections, notre ouvrage nous semble de nature à rendre quelques services aux chercheurs et aux esprits libres qui s'aventureront, après nous, sur la voie que nous avons ouverte.

LIVRE I
HISTORIQUE

1 LE MILIEU MUSICAL FRANÇAIS FACE AUX TENDANCES NOUVELLES

1.1 LE CONSTAT DE CARENCE

1.1.1 LE CHEF D'ORCHESTRE

Les profonds bouleversements qui ont affecté la musique depuis le début de ce siècle n'ont pas manqué de poser de sérieux problèmes aux interprètes. Confronté à la partition dans un face à face sans témoin, le chef d'orchestre doit en maîtriser tous les éléments et s'imprégner du texte musical jusqu'à cette connivence miraculeuse qui permettra une véritable re-création de l'œuvre. Cette phase préparatoire de lecture et d'analyse de la partition, qui précède la première répétition, est un moment privilégié dont dépend en grande partie la réussite de l'entreprise. Mais que se passe-t-il si, dès ce stade, les problèmes posés par l'œuvre en rendent impossible toute représentation mentale ? Si son écriture et son esthétique sont déroutantes au point que le chef, maître d'œuvre, ne parvient plus, par l'audition intérieure, à s'en faire une idée exacte ?

Le problème n'est pas neuf. En 1905, Gustav Mahler exprimait sa perplexité devant la partition du *Premier quatuor à cordes* de Schönberg :

« *J'ai dirigé les partitions les plus difficiles de Wagner ; j'ai moi-même écrit des partitions dont les pages comportent trente portées de musique et davantage. Or voilà que vous m'apportez une partition où il y a seulement quatre portées et je suis incapable de la lire¹ ».*

Les orientations radicales prises par la musique un demi-siècle plus tard provoqueront en France un embarras similaire et il faut bien reconnaître qu'avant de poser des problèmes de perception aux auditeurs, les musiques nouvelles ont suscité chez plus d'un chef des difficultés - rarement avouées - de compréhension. Dans ces conditions, le montage d'œuvres de cette nature était voué à l'échec ou, au mieux, aboutissait à une exécution médiocre.

¹ Cf. SCHÖNBERG (Arnold), *le style et l'idée*, Paris, Buchet/Chastel, 1977, p. 29. Écrit daté de 1937. L'honnêteté de cette confession est à la mesure de la grandeur de l'artiste.

La France possédait pourtant de bons chefs, mais peu se risquaient à diriger la musique contemporaine. Les quelques personnalités qui émergent, Rosbaud¹, Scherchen², sont de culture germanique³. La génération suivante livre les noms d'Ernest Bour, chef français élève de Scherchen, qui succédera à Rosbaud, et de l'Italien Maderna qui fréquenta Scherchen après la guerre. Citons enfin Charles Bruck, disciple de Pierre Monteux pour la direction d'orchestre, qui fit sa carrière à la tête de l'orchestre de la radio de Strasbourg, avant de diriger l'orchestre philharmonique de l'O.R.T.F.

Mais en 1954, le travail précurseur de Rosbaud et Scherchen est incontestable et Boulez peut affirmer :

« Jusqu'à cette époque, à Paris en tout cas, les exécutions de musique contemporaine avaient toujours été entre les mains de personnes extrêmement incompetentes. [...] Il y avait beaucoup de bonne volonté, probablement beaucoup de dévouement même ; mais le manque de compétence était vraiment frappant et désolant⁴ ».

Ce sont principalement les trois Viennois qui ont fait les frais de cette incurie des chefs et des interprètes, mal préparés à cette évolution.

1.1.2 LA CARENCE DE L'ENSEIGNEMENT

Nul ne songerait à contester la qualité des instrumentistes formés au Conservatoire de Paris. C'est le poids des orientations esthétiques d'une grande maison qui se trouve ici mis en question. Les témoignages concordent, et celui de Francis Pierre⁵ les résume tous :

« En 1954, j'ignorais totalement l'école de Vienne. J'ai fait la découverte de Webern au Domaine Musical. Au Conservatoire, entre 1946 et 1950, on ignorait l'école de Vienne⁶ ».

¹ Rosbaud (Hans) : 1895-1962. Il dirigea à partir de 1948 l'orchestre du Südwestfunk de Baden-Baden.

² Scherchen (Hermann) : 1891-1966. Rosbaud et Scherchen sont mentionnés par Boulez pour leur compétence. Cf. BOULEZ (Pierre), *Par volonté et par hasard, entretiens avec Céléstin Deliège*, Paris, Edition du Seuil, 1975, p. 92-93.

³ Le chef français Roger Désormière, frappé de paralysie, cesse son activité avant l'apparition du Domaine musical.

⁴ *Ibid.*, p. 95.

⁵ Musicien d'Ars Nova, Francis Pierre a participé aux activités du Domaine Musical, il est actuellement professeur de harpe au C.N.S.M. de Paris.

⁶ Entretien avec l'auteur au C.N.S.M. de Paris, le 12 décembre 1991.

Pouvait-il en être autrement ? La période faste que fut pour la musique française le début du XX^e siècle avait conforté l'institution musicale dans l'opinion que la jeune génération trouverait dans la tradition nationale sa nourriture. La situation politique et le lourd contentieux franco-allemand d'une part, des réticences de nature théorique de l'autre, expliquent l'ostracisme qui frappa à Paris les musiciens de la nouvelle école viennoise. Cette situation devait évoluer sous la pression d'événements qui, peu à peu, ont modifié profondément le paysage musical européen.

1.1.3 L'ESSOR DES ANNEES 50

Dès 1945, dans une Allemagne détruite et ruinée moralement par l'idéologie nazie, Karl Amadeus Hartmann¹ fonde l'association *Musica viva*. Initiative courageuse, suivie en 1946 par la création du Festival international de Darmstadt sous la direction de Wolfgang Steinecke². Fortement ancré dans le répertoire de l'école de Vienne, le Festival s'ouvrait dès 1950 aux recherches des jeunes compositeurs et à d'autres tendances. Ernst Krenek et Edgar Varèse séjournent alors à Darmstadt, où Olivier Messiaen est invité en 1949 et 1952. La grande originalité du Festival de Darmstadt fut l'ajout, aux fonctions normales de production et de diffusion de la musique contemporaine, d'une fonction d'enseignement qui en fit un lieu de passage obligé pour la plupart des jeunes compositeurs et instrumentistes.

L'année 1950 vit renaître le Festival de Donaueschingen, grâce à l'action d'Heinrich Strobel³ qui y consacra toute son énergie pendant vingt ans. Ce nouveau festival, foyer actif de création et de découverte, donna à la musique contemporaine une impulsion décisive, et le mouvement se propagea rapidement dans toute l'Europe jusqu'aux deux Amériques⁴. Dès lors, la France ne pouvait rester étrangère à cette évolution. L'avènement du Domaine Musical en marqua une nouvelle et difficile étape.

¹ Hartmann (Karl Amadeus) : 1905-1963 à Munich. Nommé en 1953 président de la section allemande de la S.I.M.C., il prolonge au XX^e siècle la tradition symphonique germanique.

² Steinecke (Wolfgang), fondateur des cours de Darmstadt. Cf. BOULEZ (Pierre), *Points de repère*, Paris, Christian Bourgois/Éditions du Seuil, 1985, p. 547-549. Boulez lui rend un vibrant hommage.

³ Strobel (Heinrich) : né à Ratisbonne en 1898, mort à Baden-Baden en 1970. Critique et musicologue, il devient en 1946 directeur de la musique à la radio de Baden-Baden (Südwestfunk) et président de la S.M.I.C. en 1956. Son rôle dans le rayonnement du festival fut déterminant.

⁴ Pierre Boulez recense les diverses initiatives en faveur de la musique contemporaine dans les *Cahiers Renaud-Barrault* n° 13, Octobre 1955. On en retrouve la liste dans son ouvrage *Points de repère*, 1985, p. 476.

1.2 LE DOMAINE MUSICAL

L'expérience du Domaine Musical a été abondamment commentée par celui qui en fut le principal acteur : Pierre Boulez¹. La thèse d'Etat consacrée au Domaine Musical par Jésus Aguila² est une contribution décisive à la connaissance d'un mouvement qui provoqua des passions et des polémiques si vives qu'il était difficile de porter sur son rôle un jugement objectif. Le travail de Jésus Aguila fait le point sur cette question et constitue l'ouvrage de référence. Nous nous limiterons ici à un bref rappel des faits les plus saillants de l'histoire du Domaine Musical : ils sont à l'origine des conditions singulières dans lesquelles apparurent d'autres ensembles instrumentaux orientés vers la musique de notre temps, tel Ars Nova.

1.2.1 SOUS LE SIGNE DE L'EXIGENCE

Le Domaine Musical répondait à une double aspiration :

« Faire enfin connaître les classiques de la musique contemporaine, et cela dans des exécutions à l'abri des reproches d'incompétence et d'amateurisme ; mettre au jour les œuvres des compositeurs réellement contemporains dans des exécutions soigneusement mises au point³ ».

Le pari de la qualité d'interprétation fut gagné et le Domaine Musical demeurera, de ce point de vue, l'exemple d'une réussite incontestable. Les musiciens qui ont travaillé au Domaine Musical sont unanimes : la stricte discipline des répétitions, la rigueur du chef firent des concerts du Domaine un modèle dont la perfection sera rarement égalée. La collaboration de musiciens curieux et passionnés, avec un chef au regard analytique, doué d'une capacité d'abstraction lui permettant de maîtriser les organisations sonores les plus raffinées et les plus complexes, explique en partie cette réussite. La précision et l'extrême exigence de Boulez, son perfectionnisme, sa volonté de pousser chaque musicien à ses limites⁴ ont fait du Domaine Musical une expérience désirée et redoutée par les interprètes. Travailler avec Boulez - même occasionnellement - constituait une véritable carte de visite, une garantie de compétence technique et de connaissance stylistique.

¹ *Ibid.*, p. 475-490. Du même auteur, voir également *Par volonté et par hasard*, *op. cit.*, p. 92-104.

² Cf. AGUILA (Jésus), *Histoire du Domaine musical, 1953-1973. La pensée boulézienne et son institutionnalisation*, Université de Paris-Sorbonne, 1991.

³ BOULEZ, *Points de repère*, p. 485.

⁴ A ce sujet, le violoncelliste Jacques Wiederker cite cette phrase de Boulez, lors d'une répétition de *Messagesquise* avec l'Ensemble 2e2m : "Si vous êtes trop à l'aise, il n'y aura pas cette tension que je veux". Entretien avec l'auteur, le 27.11.1991.

1.2.2 L'EFFICACITÉ D'UNE POLITIQUE

Le Domaine Musical a fonctionné sous la férule boulezienne de 1954 à 1967, et poursuit ses activités sous la direction de Gilbert Amy jusqu'en 1973. Selon Jésus Aguila¹, « *le Domaine Musical a assuré 471 exécutions à Paris, concernant une centaine de compositeurs* ». La première phase de l'existence du Domaine fut la percée dans un milieu musical hostile d'une troupe de musiciens passionnés, soutenue par un mécénat actif, et dirigée par un chef animé d'un véritable esprit de combat. Le succès consacra une formule qui répondait à une triple exigence :

- valoriser des œuvres du passé, même lointain, dont la facture croise les préoccupations contemporaines². Ce répertoire constitue selon Boulez un « *plan de référence*³ ».

- faire mieux connaître des œuvres du XX^e siècle qui, dans une perspective historique ont une influence décisive. Ce « *plan de connaissance*⁴ » fait appel aux « *classiques de la musique contemporaine*⁵ » : Stravinsky, Debussy, Bartók, Varèse et surtout l'école de Vienne avec Webern.

- créer à chaque concert une œuvre nouvelle ; premières auditions ou créations constituant un « *plan de recherche*⁶ ».

Peu à peu, le Domaine Musical allait sortir de la marginalité, pendant que se dessinaient les contours d'un public de fidèles. Le retard de Paris dans la connaissance de l'œuvre de Webern se comblait, et les auditeurs du Domaine découvraient une nouvelle génération de compositeurs d'où émergent les noms de Stockhausen, Pousseur, Berio, Kagel, Boucourechliev et Boulez⁷. L'efficacité de la politique du Domaine reposait sur la qualité de l'exécution et la clarté de l'orientation esthétique. Elle concrétisait les désirs latents d'une génération curieuse, sensible à un message qui, d'abord subversif, allait s'officialiser, tandis que s'affirmait l'emprise croissante de Boulez sur le milieu musical.

¹ AGUILA, *op. cit.*, Tome I, p. 10.

² Il faut donner à ce mot un sens boulezien : musique appartenant au courant post-webernien, ou ayant contribué à son avènement.

³ Cf. AGUILA, *op. cit.*, Tome II, p. 533. Il s'agit du texte de présentation de la saison 1954-55, rédigé par Boulez.

⁴ *Ibid.*, p. 533.

⁵ *Ibid.*, p. 538. Boulez emploie cette expression dans la présentation de la saison 1958-59. Elle fera école.

⁶ *Ibid.*, p. 533.

⁷ Cf. Aguila, *op. cit.*, Tome I, p. 248.

1.2.3 LA TENTATION HÉGÉMONIQUE

Il est facile – et sans doute stérile – de refaire l'histoire et de porter un jugement sur le passé. Prendre parti lorsque l'issue d'un conflit est certaine est un acte suspect, qui ne plaide pas en faveur de celui qui s'y livre. En matière d'art ou de réflexion esthétique, les triomphes sont de courte durée. Le départ de Boulez en 1967, et la mort du Domaine en 1973, après la tentative de Gilbert Amy, sont des faits qui confirment *a posteriori* deux évidences :

- le Domaine Musical puisait sa force dans la cohérence esthétique de ses projets, fondée sur des critères dont Pierre Boulez était le seul juge, et une sélection rigoureuse des compositeurs et des œuvres selon ces mêmes critères.

- la tentative d'ouverture de Gilbert Amy était vouée à l'échec. Elle répondait pourtant à une modification sensible des aspirations du milieu musical, mais survenait trop tard, alors que d'autres formations étaient apparues, qui prenaient en compte l'existence de courants différents. Ce décalage n'a pas échappé à Jésus Aguila :

« Contrairement à Pierre Boulez, qui avait été intimement convaincu que la force du Domaine Musical provenait de la fermeté de sa ligne de conduite, l'attitude de Gilbert Amy fut beaucoup moins directrice [...] Paradoxalement, il fut sans doute plus payant d'être proche du sectarisme en ne défendant qu'un seul courant - comme le fit Pierre Boulez - que d'être éclectique comme Gilbert Amy¹ ».

On ne saurait mieux dire.

La phase héroïque de l'existence du Domaine est l'expression d'une nécessité historique que Boulez justifie lucidement, en décembre 1963 :

*« J'ai [...] décidé, il y a dix ans, de créer des concerts pour qu'une communication se rétablisse entre les compositeurs de **notre temps** et le public intéressé à la promotion de **son** époque. D'où le manque d'éclectisme si souvent reproché au Domaine Musical. Il est cependant sa vertu et sa force² ».*

Mais les conditions avaient changé et l'on peut considérer que le rôle historique du Domaine touchait à sa fin. Les années suivantes voient s'installer un nouveau conformisme, et Aguila peut affirmer que les choix de Pierre Boulez traduisent son désir *« d'illustrer à travers ses programmes le caractère inéluctable du phénomène de propagation des procédés d'écriture post-webernieniens auprès de la jeune génération³ »*.

¹ AGUILA, *op. cit.*, Tome II, p. 432-433.

² BOULEZ, *Points de repère*, p. 484. C'est Boulez qui souligne.

³ AGUILA, *op. cit.*, Tome I, p. 306.

D'où l'exclusion des œuvres et des compositeurs qui n'entrent pas dans ce projet et la sensation d'étouffement progressif qui en résulte. Le cumul chez Boulez des talents de compositeur, de chef d'orchestre, de polémiste, ses fonctions de pédagogue, la force et l'intransigeance de sa réflexion esthétique et théorique, ont convergé pour faire du Domaine Musical une entreprise hégémonique, ou à le faire percevoir comme tel. Mais la personnalité de Boulez ne saurait tout expliquer. Il faut tenir compte de l'esprit du temps, où la lutte idéologique contaminait la pensée. Cause ou conséquence ? les élites intellectuelles s'y adonnaient avec férocité, et l'excommunication fleurissait dans un climat d'arrogante certitude. Le microcosme musical ne pouvait que céder à ce penchant et instaurer un mode relationnel défini par des rapports de force. L'agressivité de la première génération du Domaine Musical devait ainsi se reproduire :

« Sur le terrain des affrontements idéologiques, l'arrogance polémique des nouveaux modèles leur conféra une position de dominants qui incita les prosélytes potentiels à les imiter afin d'accéder eux-mêmes à ce statut de dominant : il s'agissait d'imiter pour dominer à son tour¹ ».

Dans ce contexte, l'existence d'autres courants ne pouvait être que difficile, et précaire la survie des ensembles qui prétendaient en rendre compte. Seul le groupe de Recherches Musicales, fortement spécialisé, créé en 1958 par Pierre Schaeffer, était assez solidement ancré pour affirmer son originalité. Mais l'indépendance d'esprit de Schaeffer, l'antériorité de ses recherches depuis 1948 étaient pour le G.R.M. autant de garanties.

Les autres formations furent contraintes à se définir par rapport au Domaine, soit en l'imitant, soit en s'en démarquant nettement. C'est dans l'ombre du Domaine Musical que se situe le champ que nous devons maintenant explorer.

¹ AGUILA, *op. cit.*, Tome I, p. 3.

2. LES ENSEMBLES DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

2.1 DU MONOPOLE AU PARTAGE

2.1.1 1958-1973 : LA FLORAISON DES ENSEMBLES

Dans la brèche ouverte par Pierre Boulez, le vent venu du Domaine Musical s'est engouffré pendant quatre ans sans partage. En 1958¹, apparaît l'Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris, fondé par Konstantin Simonovitch. Trois ans plus tard, 6 percussionnistes de l'orchestre de Strasbourg fondent le Groupe instrumental à percussion de Strasbourg, qui deviendra en 1966 les Percussions de Strasbourg. Si cette formation, par sa nature, est vouée au répertoire pour la percussion, elle a puissamment contribué à son développement et à sa popularité. Effet secondaire non négligeable, Strasbourg confirme son rang dans la vie musicale et fait échec – une fois n'est pas coutume – au parisianisme.

La création d'Ars Nova par Marius Constant en 1963 semble donner le signal d'une accélération du processus de multiplication des initiatives, sous des formes diverses. La même année se constitue autour de Pierre Mariétan un groupe qui entreprend la diffusion de la musique de l'avant-garde américaine, et tente de définir de nouveaux rapports entre compositeurs, interprètes et public. Il prend le nom de Groupe d'Etude et de Réalisation Musicales² en 1966 et s'intéresse aux différentes formes de la communication artistique. Simultanément, Diego Masson fondait l'ensemble Musique Vivante, destiné à découvrir et à promouvoir les jeunes compositeurs. Le Domaine Musical perd sa situation de monopole et Pierre Boulez le quitte en 1967³. Gilbert Amy, doit faire face à une concurrence de plus en plus sévère avec la création, en 1971, du Collectif musical international 2e2m⁴, qui allait rapidement déployer une intense activité en faveur de la jeune musique.

¹ En 1958, Pierre Barbaud fonde le groupe de musique algorithmique de Paris avec Roger Blanchard et Janine Charbonnier, et prône l'utilisation de l'ordinateur dans la composition musicale.

² G.E.R.M. de Paris.

³ Ce départ est l'aboutissement d'une crise ouverte en mai 1966. Cf. BOULEZ (Pierre), "Pourquoi je dis non à Malraux", *Points de repère*, p. 495-498. Boulez met en cause Jacques Chailley, président du Comité national de la musique, et Marcel Landowski.

⁴ Etude Expression des Modes Musicaux. Ensemble créé par le compositeur Paul Méfano et Denise Foucard, maire-adjoint de Champigny.

Cette situation ne pouvait manquer de provoquer une réaction de l'État, et Marcel Landowski décidait de subventionner de façon égale le Domaine Musical, l'E.I.M.C.P., Ars Nova, Musique Vivante et le Collectif 2e2m. Jésus Aguila écrit :

« Marcel Landowski porta ainsi un dernier coup à la prétention que le Domaine Musical avait nourrie : être le seul organisme représentatif des forces vives de la musique contemporaine en France¹ ».

Cette décision, perçue par les uns comme équitable et résultat d'un état de fait, fut mal accueillie par les autres qui voyaient dans le Domaine le seul organisme capable d'impulser la musique contemporaine et d'obtenir une audience internationale. Fut-elle à l'origine de *« l'assouplissement progressif de l'avant-garde² ? »* Peut-être y a-t-elle paradoxalement contribué, comme le suggère Jésus Aguila :

« En obligeant les divers organismes à se battre sur le même terrain, à se partager une quantité forcément réduite d'œuvres de valeur, le principe de concurrence accentua plutôt l'uniformité que l'affirmation inventive de l'identité des différents protagonistes³ ».

La controverse n'est pas éteinte. En 1973, Gilbert Amy mettait fin à sa courageuse tentative. L'agonie de Domaine coïncidait avec la création de l'Itinéraire⁴, qui bénéficia du soutien du ministère de la Culture. Cet ensemble comprend une formation de 20 instrumentistes, un ensemble d'instruments électroniques, et un groupe de musique de chambre expérimentale. L'Itinéraire, ouvert aux nouvelles tendances, offrait les ressources de la nouvelle lutherie aux compositeurs et ouvrait, dans un cadre souple, un nouveau champ d'exploration du matériau sonore. Son avènement marque pour la musique contemporaine la fin d'une époque et le passage d'une génération à une autre. La prise en compte, évidente dans la conception même de l'Itinéraire, du progrès technologique est le fruit d'une évolution parallèle des différents groupes de recherches qu'il faut brièvement évoquer.

¹ Cf. AGUILA (Jésus), *Le Domaine Musical*, Tome II, p. 341.

² *Ibid.*, p. 448.

³ *Ibid.*, p. 448.

⁴ Autour de Monic Cecconi-Botella, Hugues Dufourt, Gérard Grisey, Michael Levinas, Tristan Murail, Roger Tessier. *Musique Plus* apparaît en 1974, associant interprètes, animateurs, critiques et compositeurs. (Jean-Claude Eloy, Ivo Malec et François Bayle). Cf. COHEN-LEVINAS Danielle, *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 1998.

2.1.2 LES GROUPES DE MUSIQUE EXPERIMENTALE

En 1966, année de la publication du *Traité des objets musicaux*¹, François Bayle succède à Pierre Schaeffer à la tête du G.R.M. La musique électroacoustique et la recherche musicale forment désormais un courant puissant, que l'enseignement ne peut plus ignorer. Le compositeur Jean-Etienne Marie crée à la Schola cantorum le C.I.R.M., Centre International de Recherches Musicales, qui comporte un studio d'enregistrement et un centre d'enseignement. L'ouverture d'une classe de musique électroacoustique au C.N.S.M. en 1968 marque un début d'intégration de ce courant nouveau dans l'enseignement officiel. La responsabilité en est confiée à Pierre Schaeffer, qui dirige, en tant que professeur associé, un séminaire qui fonctionne dans le cadre des activités pédagogiques du G.R.M. D'autres centres apparaissent ensuite : au conservatoire de Marseille, Marcel Frémiot fonde en 1968 une classe de musique électroacoustique qui donne naissance en 1969 au Groupe de Musique Expérimentale de Marseille². La création du G.M.E.B. à Bourges, par Christian Clozier et Françoise Barrière, s'inscrit dans la même dynamique.

Par ailleurs, la révolution des ordinateurs ne limite pas ses applications à la synthèse sonore : les compositeurs envisagent l'intervention de l'ordinateur dans l'acte compositionnel et Pierre Barbaud donne dès 1961 un concert de musique algorithmique chez Bull. D'autres compositeurs, tel Michel Philippot³, s'intéressent à cette démarche. En 1966, Xenakis fonde un groupe de recherche dans le cadre de l'École Pratique des Hautes Etudes, orienté vers l'application de l'ordinateur à la composition. Le groupe deviendra en 1972 le C.E.M.A.M.U.⁴, dont Xenakis prend la présidence.

Ainsi l'art et la science, emportés par une accélération vertigineuse proposent à l'écoute une production riche mais déroutante, dont la diffusion ne peut se limiter à la traditionnelle salle de concert. Les festivals de musique contemporaine vont lui offrir un cadre approprié.

2.1.3 LES FESTIVALS DE MUSIQUE CONTEMPORAINE

Les festivals ont joué un rôle déterminant dans la diffusion de la musique contemporaine en mettant à la disposition des formations spécialisées des lieux privilégiés, propices à une rencontre avec un public curieux, parfois turbulent et passionné. Le Festival international d'art contemporain de Royan, créé en

¹ SCHAEFFER (Pierre), *Traité des objets musicaux*, Paris, Editions du Seuil, 1/1966, 2/1977. Pierre Schaeffer dirigera jusqu'en 1975 à l'O.R.T.F. le Service de la recherche, créé par lui en 1960.

² Le G.M.E.M. fonctionne sous sa direction jusqu'en 1974, où Georges Bœuf lui succède.

³ Michel Philippot enseigna au C.N.S.M. de 1970 à 1977.

⁴ Centre d'Etudes de Mathématiques et Automatique Musicales.

1963, s'imposa rapidement comme l'un des grands festivals européens. De 1964 à 1972, Claude Samuel en assura la direction artistique¹. La réussite de Royan encouragea la naissance d'autres manifestations. Ainsi, à Bordeaux, le festival Sigma en 1965, et les Nuits de la Fondation Maeght². En 1968 apparaissent les Semaines de Musique contemporaine d'Orléans³, suivies en 1970 du Festival de Bourges. Les Rencontres internationales de musique contemporaine de Metz, très ambitieuses⁴, et les Rencontres internationales d'art contemporain de La Rochelle en 1973⁵, sont les manifestations les plus marquantes de cette génération de festivals qui, outre les conditions favorables à la création, ont offert aux ensembles instrumentaux de véritables tremplins.

La musique contemporaine a investi également des lieux qui ne lui étaient pas destinés, tel le Festival d'art dramatique d'Avignon⁶. Limitée initialement à l'accompagnement des pièces de théâtre, la musique y renforce sa présence sous la forme de théâtre musical à partir de 1969⁷. Dans ce contexte sont apparues des initiatives parisiennes : le Festival estival de Paris en 1965, puis les Semaines Musicales Internationales de Paris⁸, de 1968 à 1973, enfin le Festival d'Automne en 1972.

En conclusion de ce panorama de la vie musicale en France s'imposent deux constatations :

- la première, d'ordre général, résulte d'une vision synthétique de la période 1954-1973. Elle révèle dans tous les secteurs de l'activité musicale un mouvement qui, partant de structures monolithiques, aboutit à un éclatement en formations, courants et pôles divers et concurrentiels. C'est dans ce mouvement que s'insère l'action d'Ars Nova.

- la seconde est particulière à notre étude : chronologiquement, seul l'Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Simonovitch a précédé Ars Nova dans la succession des formations qui sont apparues dans le sillage du Domaine.

¹ Harry Halbreich lui succéda en 1973. Ce festival disparaît en 1977.

² Sous la direction artistique de Francis Miroglio jusqu'en 1971.

³ Animées par Jean-Etienne Marie. Maurice Fleuret donnait une impulsion décisive aux Semaines Musicales Internationales de Paris.

⁴ Créées par Claude Lefebvre en 1972.

⁵ Fondées par Claude Samuel.

⁶ Créé par Jean Vilar et René Char en 1947.

⁷ Le 20/07/1968, Jean Lamy dirigea à Avignon un concert de l'Ensemble polyphonique de Paris, avec *Retrouver la parole* de Claude Ballif, *Due Epigrammi* de Girolamo Arrigo et *Mots* de Betsy Jolas. Charles Ravier, à la tête du même ensemble, dirigea *Three Songs from Shakespeare* de Stravinski et *Phrases sur le souffle* de Ballif (27/07/1968).

⁸ Festival dirigé par Maurice Fleuret.

2.2 L'E.I.M.C.P

2.2.1 KONSTANTIN SIMONOVITCH¹

Le destin de l'E.I.M.C.P., Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris, est lié à la personnalité de son chef. Né à Belgrade le 27 mars 1923, Simonovitch apprend d'abord le violon, puis étudie de 1947 à 1955 la percussion, la composition et la direction à l'Académie de Musique de Belgrade. Il est également percussionniste à l'opéra de cette ville. De 1955 à 1958, il fréquente le Conservatoire², sans réellement se fixer à Paris et travaille avec Igor Markevitch et Lovro von Matacic³. Il fonde en 1958 une première formation, composée de 12 musiciens, élèves du C.N.S.M. Après une première dissolution, l'ensemble se reconstitue avec un groupe de musiciens passionnés, soucieux d'explorer d'autres voies et séduits par l'enthousiasme communicatif de Simonovitch.

Ainsi, un petit groupe de professionnels se réunissait régulièrement, sans espoir d'être payé⁴ ni perspective de concert, pour travailler des œuvres que l'on ne jouait pas ailleurs. Il faut bien reconnaître à Simonovitch un charisme, une passion, qui permirent d'incontestables réussites. Simonovitch occupait un espace d'irrationalité, de risque, de découverte qui fit oublier aux musiciens – pour un temps seulement – le côté aventureux de ses entreprises.

2.2.2 LA COLLABORATION AVEC LE G.R.M.

En 1962, à la demande du G.R.M., l'ensemble instrumental est sollicité pour former un "orchestre expérimental", dans un triple objectif :

- « - *Recherche sur les matériaux sonores*
- *Extension de la structure classique de l'orchestre de chambre (adjonction des moyens électroacoustiques, nouvelle lutherie [...])*
- *Application des résultats à la recherche de programmes et de public⁵ ».*

¹ On trouve également "Constantin Simonovic" et "Konstantin Simonovic".

² Déjà professionnel, Simonovitch assistait au cours de Félix Passerone. Il avait le don de fabriquer des baguettes particulièrement appréciées des timbaliers.

³ Il faut mentionner également Hermann Scherchen. Nous n'avons pu établir avec précision les circonstances dans lesquelles Simonovitch rencontra Scherchen.

⁴ Les musiciens en étaient souvent de leur poche. Ils financèrent eux-mêmes leur participation à certaines manifestations.

⁵ Document dactylographié, non daté. Références administratives : G.R.M. - Secteur II 62 M/T. Archives personnelles de Jacques Wiederker.

Les propositions du G.R.M. suscitèrent plusieurs réunions¹ pour étudier les modalités pratiques de ce travail en commun, auxquelles assistèrent les compositeurs Luc Ferrari, François Bayle (le 9 mai), Ivo Malec et Bayle (le 16 mai). Ainsi s'instaura une collaboration artisanale entre le G.R.M. et les instrumentistes de l'Ensemble qui assurèrent l'enregistrement de séances expérimentales. Mais l'examen des documents administratifs montre clairement que la R.T.F. n'avait nullement l'intention d'incorporer officiellement l'E.I.M.C.P. dont les musiciens, par ailleurs, voulaient garder une totale liberté d'action. Pour Pierre Schaeffer, il s'agissait de « *faire du son* » avec un ensemble qui « *fait son boulot*² », le Service de la Recherche ayant le souci de garder la trace de l'expérimentation. Un document émanant de l'E.I.M.C.P. montre que l'effectif de l'ensemble s'était accru et que le Service de la Recherche souhaitait une formation plus restreinte :

« [...] *Cet orchestre se compose de 39 membres qui sont indispensables autant pour les productions externes que pour diverses manifestations. Il serait contraire aux principes de l'orchestre de faire une discrimination entre ces musiciens d'autant plus que le G.R.M. a loisir d'utiliser leur compétence soit ensemble, soit à tour de rôle* ».

Les paragraphes suivants permettent de comprendre comment s'articule l'activité de l'ensemble avec le G.R.M. :

« *L'orchestre apporte au service de la recherche sa compétence dans le domaine de la musique contemporaine, et son intérêt pour toutes les formes musicales nouvelles est une garantie de travail de qualité pour le G.R.M.*

D'autre part cette collaboration avec le service de la Recherche peut apporter à l'orchestre des facilités pour répéter les programmes de ses concerts, la fourniture du répertoire et du matériel.

*Il est entendu que l'Ensemble Instrumental donne la priorité de son activité au service de la Recherche mais il est exclu qu'aucun règlement de discipline intérieure soit arrêté en dehors des musiciens, cette question concernant uniquement le comité de l'orchestre*³ ».

¹ Document dactylographié, daté du 11 mai 1962, émanant du service de la Recherche de la R.T.F. Références administratives : G.R.M./829. Archives de Jacques Wiederker. Cf. MADURELL, *Ars nova, prolégomènes à une naissance*, Mémoire de D.E.A., Université de Paris IV, 1992, p. 52-53.

² Précision apportée par Pierre Schaeffer le 04/05/92.

³ Document dactylographié, daté du 2 juillet 1962, non signé, intitulé « *Projet de collaboration entre l'Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris et le service de la Recherche de la R.T.F.* ». Nous avons confronté ce document avec un autre, intitulé « *Projet de l'orchestre expérimental ou ensemble expérimental* », qui révèle le souhait « [...] *d'une dizaine de musiciens* » auxquels on pourrait « *joindre rapidement au besoin, les musiciens 'externes' dont l'une ou l'autre production aurait besoin* ». Non daté, sans en-tête, dactylographié. Archives de Jacques Wiederker.

Simonovitch attendait en contrepartie de ses prestations une ébauche de soutien logistique, mais refusait avec ses musiciens toute férule administrative. Un compte-rendu de réunion¹ des musiciens de l'ensemble révèle l'identité des interprètes qui, en 1962, forment le noyau de l'ensemble :

- Yves Pruède, hautbois
- Guy Arnaud, clarinette basse
- Jacques Toulon, trombone
- Madame Simonovitch², ondes Martenot
- Diego Masson³, percussion
- Jean-Claude Bernède, violon
- Jacques Wiederker, violoncelle
- Jean Rossi, contrebasse
- Konstantin Simonovitch, direction

Les séances de travail avec le G.R.M., l'élaboration d'objets musicaux ou même de séquences musicales permirent aux instrumentistes l'acquisition d'un savoir-faire précieux, tout en ouvrant aux compositeurs un vaste champ exploratoire. En plus de la recherche, l'E.I.M.C.P. assura de très nombreux concerts, dans des conditions qui demeurent, pour ceux qui en furent les acteurs, un sujet d'étonnement rétrospectif.

2.2.3 L'ASCENSION ET LA FIN

Un rapide parcours des programmes⁴ donnés par Simonovitch de 1964 à 1972 montre l'éclectisme, la souplesse et la grande capacité d'adaptation de ce musicien. Simonovitch est un instinctif, capable de surprenantes intuitions. Sa personnalité chaleureuse et passionnée a charmé les interprètes et les compositeurs auprès desquels il bénéficia d'un capital de sympathie. Mais les meilleures volontés se découragent et tout capital s'épuise : les qualités réelles de Simonovitch ont été gâchées par une inexpérience de la gestion administrative, une insouciance ou une désinvolture financière qui mirent en péril l'existence même de l'E.I.M.C.P. Le dévouement et l'indulgente tendresse que portaient les musiciens à leur chef permirent *in extremis* le sauvetage de l'ensemble.

¹ Document à en-tête de l'E.I.M.C.P., intitulé « compte-rendu de la réunion des musiciens du 13 mai 1962 » Archives de Jacques Wiederker.

² Le nom est orthographié « Simonovic ». Il s'agit d'Arlette Sibon, 1^{er} prix d'ondes Martenot du C.N.S.M., épouse de Simonovitch.

³ Fondateur de l'Ensemble Musique Vivante en 1966.

⁴ Cf. MADURELL (François), *Ars Nova, prolégomènes à une naissance*, Annexes, Mémoire de D.E.A., Université de Paris IV, p. 55-64.

Dès 1964, on note la présence de musiciens qui viennent renforcer la formation¹ :

- Michel Delage, basson
- Michel Chapellier, trompette
- Georges Faucon, cor
- Jacques Ballot, flûte
- Sylvio Gualda, percussion

D'autres musiciens² ont participé aux activités de l'Ensemble, tels Bruno Pasquier (alto), Jean Mouillière (violon), Marcel Naulais (clarinette), Jacques Carré (percussion). Le principal mérite de Simonovitch est d'avoir fait entendre des œuvres qui n'étaient pas jouées – ou très peu – au Domaine Musical, et d'avoir contribué ainsi à la formation d'un certain nombre d'interprètes qui lui en surent gré, malgré les dangereuses carences matérielles dans lesquelles fonctionnait l'ensemble.

Outre les œuvres de Pierre Barbaud, Janine Charbonnier ou Michel Philippot, on trouve dans les programmes les compositeurs du G.R.M. : Luc Ferrari, François Bayle, François-Bernard Mâche. Mais c'est Xenakis, pour lequel Simonovitch montra un intérêt prémonitoire, qui constitua la part la plus importante du travail de l'Ensemble. Le Grand Prix du Disque³ décerné en 1966 à l'E.I.M.C.P. pour l'enregistrement d'*Eonta* confirme une longue fréquentation des œuvres de Xenakis. Une pièce comme *ST 10*⁴ avait ainsi été répétée pendant plusieurs mois lors des répétitions des années antérieures, et les musiciens avaient acquis avec la musique de Xenakis une grande familiarité.

Si l'activité de l'E.I.M.C.P. a contribué à la diffusion de l'œuvre de Xenakis, le rapport allait rapidement s'inverser, tandis que s'affirmait la position de Xenakis dans le monde musical : c'est alors Simonovitch qui inscrivit ses pas dans la trace de Xenakis. Débordant d'idées et multipliant les initiatives, Simonovitch entraîna l'E.I.M.C.P. dans des entreprises ambitieuses, les risques augmentant avec le plateau de musiciens employés : programmes thématiques, tel "Varèse et son influence"⁵, ou le concert "Sons en mouvement"¹. La venue

¹ Document dactylographié à en-tête de l'E.I.M.C.P., portant sur l'assurance-vie souscrite par les musiciens pour la période du 22/09 au 03/10/1964. Archives de Jacques Wiederker.

² Document de même nature et même origine, non daté, donnant la nomenclature des instruments appartenant aux musiciens de l'E.I.M.C.P.

³ Chant du monde (Harmonia Mundi), LDX 78368, réédité en C.D., LDC 218368.

⁴ Précision apportée par Diego Masson. Entretien avec l'auteur le 08/05/1992.

⁵ Le 25/02/1964. Concert présenté par André Jolivet.

d'Hermann Scherchen, qui dirige en 1966 l'Ensemble dans *l'Art de la fugue* de Bach, consacre l'ascension de l'E.I.M.C.P. La même année, Simonovitch est nommé directeur musical de l'Ypsilanti Greek Théâtre aux U.S.A. En 1967, l'E.I.M.C.P. est subventionné par le ministère de la Culture. Il se produit au Théâtre de l'Athénée et à Montparnasse au Théâtre de Poche, dans une série de manifestations dont la programmation est parfois confiée à un compositeur : ainsi le "concert permanent"², proposé par Pierre Mariétan, qui remet en cause le cérémonial du concert traditionnel.

Malheureusement, la gestion chaotique de l'Ensemble ne s'améliore pas et la manne de l'État exige en contrepartie une certaine rigueur. Au retour d'une tournée aux U.S.A., en 1973, la subvention n'est pas versée³. La catastrophe est cette fois inévitable, et Konstantin Simonovitch émigre aux Etats-Unis. L'E.I.M.C.P. cesse ses activités. Les musiciens et le public garderont le souvenir de grandes réussites, alternant avec des concerts trop hâtivement montés, dirigés par un chef parfois inspiré, toujours imprévisible.

Comment peut-on évaluer les qualités de Simonovitch en tant que chef d'orchestre ? De l'aveu même de ceux qu'il a dirigés⁴, Simonovitch était incontestablement un musicien doué, sensible et souple, mais ses méthodes de travail étaient confuses, et ses gestes flous. Polyvalent, aventurier de la musique contemporaine, Konstantin Simonovitch laisse derrière lui le sillage trouble d'un artiste dont la carrière a été perturbée par les difficultés administratives et financières.

2.3 LE NOMADISME DES INTERPRETES

Le microcosme de la musique contemporaine a ses lois, souvent non écrites. Les unes régissent les rapports complexes entre les grandes figures de cette musique et la critique spécialisée, ces rapports pouvant devenir très ambigus lorsque des personnalités issues du monde de la critique accèdent à des situations de pouvoir⁵. Les autres concernent plus précisément la corporation

¹ Le 20/11/1967, au théâtre de l'Athénée, avec *Volumes* de François-Bernard Mâche, *Atlas Eclipticalis*, *Cartridge music* et *Winter music* de John Cage, *suite d'Orestie* de Xenakis.

² Le 05/06/1967 de 14 heures à 2 heures du matin le 06/06. On put y entendre la musique de La Monte Young, Pierre Mariétan, Schönberg, Webern, Morton Feldman, John Cage, Christian Wolff.

³ L'analyse des causes de cette décision nous ferait sortir du cadre de la musicologie. Nous nous en abstenons.

⁴ Nous avons consulté à ce sujet de nombreux instrumentistes, qui se sont exprimés parfois longuement, toujours avec délicatesse. Les avis sont convergents. Nous respecterons l'anonymat de ces témoignages. On retiendra qu'il s'agit d'instrumentistes de très haut niveau, qui ont travaillé avec les plus grands chefs de ce temps.

⁵ Ce fut le cas de Maurice Fleuret.

des musiciens d'orchestre. Leur importance justifie que l'on s'y attarde quelque peu.

Le Domaine Musical et l'ensemble dirigé par Simonovitch ont manifestement contribué – à des degrés divers – à la formation d'une phalange d'instrumentistes, rompus aux techniques de la musique contemporaine. Ces musiciens, issus eux-mêmes des plus grands orchestres français, devaient se plier à une grande discipline dans l'exploration et l'intégration des nouveaux effets sonores. L'échange constant entre le compositeur et l'interprète nécessite de la part du musicien d'ensemble une souplesse bien supérieure à celle du musicien de grand orchestre. De nombreux instrumentistes effectuaient le va-et-vient entre ces deux types de formation. Il leur fallait donc changer d'état d'esprit et s'adapter rapidement à de nouvelles règles de jeu. Leur intérêt pour la musique contemporaine ne diminuait pas pour autant leur goût pour le répertoire traditionnel.

L'agressivité de certaines œuvres contemporaines, la tension nerveuse que génère leur mise au point sont heureusement atténuées par la pratique régulière du répertoire traditionnel. Le trajet qui, de l'orchestre symphonique, mène à l'ensemble de musique contemporaine, est provoqué par la prise de conscience « *que l'on ne peut pas rester au musée toute sa vie*¹ ». Le retour est motivé par la constatation inverse : il y a un risque de sclérose si on se limite exclusivement au répertoire contemporain. Ce souci d'hygiène nerveuse justifie donc une première forme de nomadisme.

Il en existe une seconde, liée au désir des instrumentistes de connaître les différents courants de la musique contemporaine. Cette aspiration les pousse à participer occasionnellement aux activités de plusieurs ensembles, et à travailler avec plusieurs chefs. Ainsi, un petit groupe de musiciens français a pu acquérir une très haute compétence, constituant un véritable réservoir d'instrumentistes capables de faire face aux œuvres les plus complexes. Très précieux² aux chefs des différentes formations spécialisées, ces instrumentistes circulent d'un ensemble à l'autre et il n'est pas étonnant de voir revenir les mêmes noms sur les listes de musiciens qui ont prêté leur concours aux concerts les plus marquants. Il ne faut pas oublier que le nombre de ces musiciens était très faible en 1954 – une quinzaine – et devait augmenter progressivement à quelques dizaines, sans jamais atteindre un effectif pléthorique.

¹ Expression de Jacques Wiederker. Entretien avec l'auteur, le 27/11/1991.

² Mais parfois très redoutables. La musique contemporaine ne souffre pas l'approximation, contrairement aux idées reçues, et il est difficile pour un chef d'orchestre de mystifier des musiciens de cette trempe.

Si le nomadisme musical a eu finalement des effets positifs, on ne saurait dire qu'il fut toujours apprécié par les chefs, qui ont souvent caressé l'espoir de s'attacher les musiciens par contrat d'exclusivité. Ils se sont heurtés à une résistance sourde, mais opiniâtre, de la corporation et les différentes tentatives en ce sens ont échoué.

Les esprits chagrins ne manqueront pas d'observer que ce comportement est très particulier au milieu musical français, et que les motivations financières pèsent lourd dans cette attitude libertaire. Il s'agit là d'une vision très partielle : si le désir d'augmenter ses revenus existe à l'évidence, il ne saurait expliquer à lui seul l'investissement nerveux auquel consentent ces musiciens et la mise en question permanente qu'impose la musique contemporaine à ceux qui la pratiquent régulièrement. Intelligence, curiosité intellectuelle, et intérêt profond sont des conditions préalables auxquelles s'ajoute un certain goût du risque. Ce risque est inhérent à la création musicale contemporaine, et ses acteurs en savent le prix.

À l'issue de ce parcours accidenté apparaissent les contours d'un milieu grouillant de vie, animé par un jeu complexe d'interactions. La somme des considérations historiques et sociologiques que nous avons évoquées, les portraits que nous avons esquissés forment la trame sur laquelle se détachent les événements qui ont marqué le monde musical. L'ensemble, dont il faut garder une vision synthétique, constitue le décor mouvant dans lequel s'insère l'action d'Ars Nova.

3. LES PREMIERS PAS D'ARS NOVA

3.1 LE COMPOSITEUR FACE À UN NOUVEAU POUVOIR

3.1.1 UN ENJEU STRATEGIQUE : LA RADIO

La montée en puissance des *mass média* constitue sans doute, parallèlement au progrès technologique, un fait majeur dans les sociétés industrielles. La radio, puis la télévision sont devenues les enjeux d'une lutte permanente où s'affrontent idéologies politiques, religieuses, et les divers groupes de pression tentent de s'y implanter. Les monstrueuses manipulations dont les régimes totalitaires staliniens et hitlériens et leurs émules nous ont laissé l'exemple ont suffisamment montré l'emprise sur les esprits de tout pouvoir qui parvient à exercer, officiellement ou de façon occulte, un monopole. Révolutionnaires et putschistes de tout poil ont vite compris l'importance stratégique de la radio et de la télévision, et en ont fait une cible prioritaire. Quant aux pouvoirs en place, ils n'ont jamais manqué d'en garder féroce l'accès. Comme toutes les manifestations de la pensée, la création artistique ne pouvait être épargnée par ces bouleversements : la musique, plus que tout autre art, est tributaire des moyens de diffusion et de ceux qui en ont la maîtrise. Le compositeur d'autrefois, tantôt domestique, tantôt courtisan, devait faire le siège des grands de ce monde. Puis les querelles esthétiques se déplacèrent des cours princières aux salles de concert et aux théâtres d'opéra de la bourgeoisie, nouveaux champs de manœuvres où, jusqu'au début du XX^e, les compositeurs ont dû évoluer. Après 1950, la radio peu à peu s'affirme comme nouveau lieu de pouvoir que les compositeurs et les courants qu'ils représentent tenteront – métaphoriquement – d'investir.

Fort heureusement, cette situation nouvelle ne se réduit pas à une analyse aussi pessimiste. En dépit de la crainte que les outils modernes de communication ne soient dévoyés et malgré le carriérisme auquel elle donne prise, la radio apparaît comme un moyen efficace de diffusion et de partage de la culture musicale et offre, pour la musique nouvelle, une chance à saisir. Mais comment cette musique rejetée comme un enfant illégitime par la société qui l'a engendrée, peut-elle la réintégrer sans perdre son âme ? Adorno, dans un article de 1957, aborde cette question :

« La scission entre l'art et la société est dictée par la société, mais aussi obéit au diktat de la société celui qui de ce fait s'y plie comme devant une simple fatalité. C'est grâce à une ruse propre de la raison, à savoir la valeur marchande des œuvres, que la peinture nouvelle a su s'affirmer dans une société qui lui était hostile. Pour ce qui est de la musique nouvelle, l'interprétation pourrait arriver à des résultats semblables. [...] Cependant seule

la radio pourrait aider à y parvenir. Il est simpliste de faire la fine bouche devant les mass média ; ce n'est qu'en modifiant leurs fonctions et non pas en se retirant dans une position d'impuissance face à la société que l'on pourra briser le monopole intellectuel de l'industrie culturelle. Comme seule la radio peut aujourd'hui offrir un abri à la musique nouvelle exclue du marché et défendre sa cause qui est celle des hommes contre les hommes, ainsi la radio pourrait garantir des exécutions qui permettent à cette cause de parvenir à sa propre conscience¹ ».

Si Adorno envisage avec perspicacité la radio comme une pièce maîtresse dans une stratégie de reconquête, sa pensée va plus loin puisqu'il lui assigne un rôle pédagogique :

« Les heures consacrées aux répétitions ne devraient pas être perdues pour l'auditeur. Bien mieux, on devrait retransmettre même les répétitions. Chaque amélioration que le chef d'orchestre apporte à la réalisation du sens musical aide en même temps l'auditeur à comprendre ce qui est essentiel² ».

De telles ambitions nécessitent des conditions matérielles particulières, envisagées avec lucidité :

« Cela présupposerait que les stations de radio les plus importantes engagent en permanence des ensembles hautement qualifiés, de préférence des quatuors à cordes.³ »

Cette préférence pour les petites formations permet selon Adorno d'aborder la musique de chambre traditionnelle et correspond à l'évolution du répertoire contemporain. On peut ajouter sans crainte à ces nobles préoccupations un souci plus prosaïque – auquel nul ne peut se soustraire – qu'Adorno n'aborde pas dans cet article : quel que soit le montage financier choisi, les petites formations fonctionnent à un coût moindre et elles permettent une grande souplesse d'utilisation.

On objectera avec raison que la réflexion d'Adorno doit être replacée dans la perspective générale de sa pensée esthétique, et que l'Allemagne Fédérale de 1957, divisée en dix Länder, dotée de foyers culturels et de stations de radio multiples, offre un terrain favorable à un tel projet. Pourtant, on ne peut que constater la justesse des vues d'Adorno sur le rôle déterminant de la radio. L'organisation politique et culturelle des grandes nations industrielles occidentales n'introduit que des variations locales à cette problématique, sans en modifier le fond. Ainsi la France, état centralisé, soumis à la domination culturelle écrasante de sa capitale, allait servir de théâtre à une évolution d'autant plus significative que la radiodiffusion y était contrôlée étroitement par

¹ Cf. ADORNO, « Musique nouvelle, interprétation, public », *Musique en jeu*, 1971/3, p. 27.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 28.

l'État et que le carcan administratif et le poids des institutions auraient pu étouffer toute velléité de changement.

C'est pourtant au cœur de la R.T.F. qu'Ars Nova devait développer ses activités. Son chef et fondateur bénéficiait de sérieux atouts : musicien complet et respecté, Marius Constant s'affirmait comme un compositeur farouchement indépendant, peu enclin au dogmatisme esthétique, ce qui lui valait la confiance des musiciens issus de tendances très diverses. Mais ce consensus et les qualités musicales de Constant ne suffirent pas à expliquer l'essor d'Ars Nova. Constant disposait d'un atout supplémentaire, qui lui assurait un avantage décisif : homme de radio, il connaissait parfaitement les rouages administratifs et les impératifs techniques du milieu professionnel dans lequel devait s'insérer Ars Nova. Cette expérience, acquise sur le terrain, lui permit de concrétiser un projet dont Adorno, dans un contexte bien différent, avait entrevu l'intérêt. Pour évaluer l'incidence des fonctions antérieures de Constant à la radio sur la naissance d'Ars Nova, un bref rappel de sa carrière est nécessaire.

3.1.2 L'ACTIVITE D'UN PIONNIER

Dès 1951, comme beaucoup de musiciens de sa génération, Constant a fréquenté le Club d'Essai du 37 de la rue de l'Université, où Pierre Schaeffer menait ses recherches. Le Club d'Essai, dirigé après 1946 par le poète Jean Tardieu secondé ultérieurement par Jean-Marie Oberlin, se développe parallèlement à la chaîne nationale dirigée par un autre poète, Paul Gilson. Le compositeur Henry Barraud y assure la direction des programmes musicaux. *Le joueur de flûte*, qui valut à Constant le Prix Italia en 1952, ne fut pas le seul événement heureux consécutif à son passage au Club d'Essai. Paul Gilson désirait créer un programme musical, à l'instar du poste du New York Times, qui émettait en modulation de fréquence. Il s'en ouvrit à Tardieu, et c'est finalement Marius Constant qui fut chargé de cette responsabilité. Constant dut faire face à une situation étrange. Tandis que l'Allemagne vaincue, condamnée par les alliés à utiliser la modulation de fréquence¹ sur de courtes distances, s'équipait rapidement, la France reconstituait laborieusement l'ancien réseau d'ondes à modulation d'amplitude d'avant la guerre, créant ainsi les conditions d'un retard considérable. Constant ne disposait que d'un rayon d'action d'à peine un kilomètre et la nouvelle fréquence n'atteignait que les personnes pourvues d'un récepteur adapté². Malgré ces difficultés, un dialogue s'établit rapidement entre la radio et les auditeurs, les mélomanes les plus passionnés n'hésitant pas à proposer leurs propres enregistrements aux techniciens.

¹ Conséquence du souvenir sinistre laissé par Joseph Paul Goebbels, ministre de la propagande et de l'information sous le régime nazi.

² Autour de la Tour Eiffel et le Champ de Mars, environ cinq cents personnes.

L'arrivée du microsillon permet la constitution d'un premier catalogue de quelques centaines d'enregistrements, destinés à alimenter les quatre ou cinq heures d'émission quotidienne. La qualité de l'audition est une priorité et, dès 1959¹, apparaît la stéréophonie. Peu à peu, les émetteurs se multiplient en province². Désormais le stade artisanal est dépassé. La chaîne possède un public d'habitues, auxquels se joignent des auditeurs séduits par la qualité des émissions et le prestige des personnalités invitées. Devenue France IV, la chaîne est baptisée France Musique³. Constant lègue à son successeur, Charles Chaynes⁴, une chaîne musicale spécialisée, parfaitement rodée, dont l'audience s'accroît. En une décennie, la petite station locale, portée par la passion et la débrouillardise de ses fondateurs, avait acquis ses lettres de noblesse.

Cette réussite valut à Constant la sympathie des gens de radio et lui conféra, auprès de l'administration une crédibilité précieuse. Ce capital de confiance, ajouté aux mérites de compositeur et de chef de Constant, plaçait sous des auspices favorables le projet "Ars Nova".

3.2 SOUS L'ÉGIDE DE LA R.T.F

3.2.1 LA RAISON ET L'INTUITION

Un document dactylographié, non daté, signé de Constant, donne une idée assez précise de la genèse d'Ars Nova. Il s'agit du double sur papier pelure d'un premier rapport dont les destinataires ne sont pas précisés. Il ne comporte aucune référence administrative⁵, étant probablement destiné à une réunion préparatoire. Ce rapport fait état d'un « *projet de constitution d'un groupe sous l'égide de la R.T.F., composé des meilleurs instrumentistes de Paris, [...] spécialisé dans l'interprétation des œuvres contemporaines écrites pour des formations peu usitées (de 2 à 17 instruments)* ». Constant étaye son projet par de solides arguments, notamment le développement rapide des festivals de musique contemporaine où se produisent des formations étrangères, et souhaite qu'une formation française, « *appartenant à l'organisme (R.T.F.) qui régit en*

¹ La même année, une ordonnance faisait de la radio-télévision française un établissement public sous le sigle de R.T.F. (ordonnance n°59-273 du 4 février).

² A cette occasion, Gérard Auzaneau, responsable de la Discothèque de Radio-France, était chargé d'expliquer les avantages du nouveau matériel. Ce contact direct avec le public provincial fut une heureuse expérience. Entretien avec l'auteur, le 13/08/1992.

³ En 1963.

⁴ Charles Chaynes était auparavant son adjoint.

⁵ Archives personnelles de Constant. Cf. MADURELL, *Ars Nova, prolégomènes à une naissance*, annexes p. 110. Le document y est reproduit dans son intégralité. On peut penser qu'il date de 1962.

*fait la vie musicale en France*¹ », participe à ces manifestations. La reconnaissance d'un état de fait – la toute-puissance de la R.T.F. – n'implique nullement une adhésion inconditionnelle de Constant à un système étatique de contrôle de la diffusion musicale. Cette organisation centralisée, résultat d'une tradition historique, avait été renforcée après la Libération, chaque discipline (musique, théâtre...) étant coiffée d'une hiérarchie rigoureusement verticale. Un compositeur ne pouvait, seul, heurter de front un tel édifice ni changer la règle du jeu. De son poste d'observation, Constant avait pu méditer sur les inconvénients et les avantages de ce système. Une analyse rationnelle l'avait convaincu que la vie musicale en France pourrait en tirer bénéfice si une formation à "géométrie variable", de très haut niveau, s'intégrait dans l'organisation de la R.T.F. La difficulté était de proposer une articulation administrativement et financièrement acceptable avec l'organisme de tutelle, et attractive pour des instrumentistes d'élite dont on sait l'indépendance ombrageuse². Il fallait en outre faire valoir les avantages d'un tel ensemble pour la R.T.F. :

« Sur le plan intérieur, les services producteurs de la R.T.F. pourraient faire appel à un groupe homogène soudé par l'habitude du travail en commun³ ».

Cette homogénéité, garantie par un recrutement de très haut niveau, ne pouvait qu'être renforcée par la complicité qui ne manquerait pas de s'établir entre les interprètes, mus par une passion commune, et leur chef. Elle devait donner à l'administration de tutelle l'assurance d'une utilisation optimale du temps de répétition, sans gâchis financier ni gaspillage d'énergie nerveuse, et l'espérance d'un résultat sonore de grande qualité. Outre une nette amélioration des services musicaux internes à la R.T.F., l'opération devait modifier très favorablement les conditions de la création contemporaine :

« Parallèlement, la présence d'un tel ensemble, permettant des combinaisons multiples et peu usitées, pourrait inciter les compositeurs français à écrire des ouvrages auxquels ils n'auraient pas songé, à cause des difficultés d'exécution⁴ ».

Avec cet encouragement à la création, bouffée d'air frais pour les compositeurs, Constant esquisse les grandes lignes d'une politique qui sous-tendra l'action d'Ars Nova bien au-delà du cadre de la R.T.F. Dans l'immédiat, les

¹ *Ibid.*

² Ce que tente le troisième paragraphe du document 1 : *organisation et incidences budgétaires.*

³ Cf. MADURELL, *op. cit.*, annexes, document I, p. 110.

⁴ *Ibid.*, p. 110.

destinataires¹ de ce rapport ne pouvaient qu'être sensibles à de tels arguments, et en premier lieu le compositeur Henry Barraud, directeur de la chaîne nationale.

Si l'examen des premiers documents écrits, relatifs à la conception d'Ars Nova, donne des précisions sur le cadre des événements et les hommes, il révèle le pragmatisme du fondateur d'Ars Nova et son intuition quant au rôle décisif que jouerait la R.T.F. dans la diffusion et surtout la création des œuvres nouvelles. La mise à la disposition des compositeurs d'une formation originale, animée par des hommes compétents, et l'aide logistique de la R.T.F. offraient à la musique nouvelle une chance supplémentaire d'accéder à un public qui, en dernier lieu, confère aux œuvres leur existence.

Un second document² fait état d'une réunion avec Paul Gilson, à la suite de laquelle Constant apporte des précisions à son projet. On y découvre la liste des services et des émissions de la R.T.F. pouvant bénéficier de l'activité d'Ars Nova³, mais aussi une vision prospective de l'action de cette formation à l'extérieur :

« - manifestations de propagande en province et aux différents salons (de la Radio, de la Haute-Fidélité), Biennale de Paris, etc...

Sans préjuger de l'avenir, il est probable que les festivals de musique en France et à l'étranger proposeraient une participation à un tel ensemble, unique en France⁴ ».

Avant même l'acte de naissance d'Ars Nova, Constant avait envisagé d'élargir le champ d'action de l'Ensemble bien au-delà du microcosme culturel parisien, vers les provinces éloignées de la capitale et l'étranger. La perspective de rayonnement international d'un ensemble portant le label de la R.T.F. ne pouvait laisser indifférente une direction soucieuse du prestige de la culture française dans le monde. Il restait à résoudre le problème délicat du choix des interprètes, moment décisif pour la réussite de l'entreprise.

¹ Leur identification est aisée. Le double que nous avons examiné porte la mention manuscrite *I*. Un second document que nous analysons dans les lignes suivantes, pourvu de références administratives complètes, porte la mention manuscrite *II*.

² De même provenance que le précédent, adressé par Constant au directeur des programmes artistiques de la Radiodiffusion, Paul Gilson, et à messieurs Dellard et Barraud, le 14 novembre 1962, référence MC/fm. - n°3257.

³ Cf. MADURELL, *op. cit.*, annexes, p. 111, document II.

⁴ Souligné par Constant.

3.2.2 LE VIVIER DES INTERPRETES

Dès février 1963, un certain nombre de musiciens, susceptibles de faire partie d'Ars Nova, avaient été sollicités. Certains ne firent qu'une brève apparition. D'autres devaient rapidement former le "noyau dur" autour duquel l'Ensemble se stabilisa : les flûtistes Christian Lardé puis Jacques Castagner, le clarinetiste Guy Deplus, le trombone Camille Verdier, le tuba Elie Raynaud, le harpiste Francis Pierre, le violoncelliste Jacques Wiederker. Un nombre non négligeable de ces instrumentistes jouait également au Domaine Musical : Jacques Castagner, Guy Deplus, Claude Maisonneuve, André Rabot, Francis Pierre. D'autres ont participé ponctuellement aux activités du Domaine pour la création de certaines œuvres.

De même, Ars Nova devait faire appel à un réservoir de musiciens supplémentaires, lorsque la nature de l'œuvre jouée l'exigeait. Les pupitres de cordes, pour lesquels le quatuor de la R.T.F. avait été pressenti¹, furent rapidement pourvus par des musiciens qui s'ancrèrent solidement dans l'Ensemble, tels le violoniste Frédéric Geyre et l'altiste Paul Hadjaje. La percussion, très importante dans la musique contemporaine, nécessitait la participation de plusieurs musiciens, selon les circonstances. Conformément aux habitudes du métier, la plupart de ces musiciens poursuivaient leurs activités dans les grandes formations orchestrales, ou dans d'autres ensembles de musique contemporaine : Jean Rossi, Jacques Toulon, Jacques Wiederker jouaient avec l'E.I.M.C.P.

La variété bénéficia aussi de ces musiciens² qui, souvent, firent un passage par le music-hall. On aurait tort de ne considérer que l'aspect lucratif – évidemment présent – de cette activité : le music-hall exige des musiciens débrouillards, polyvalents, capables de s'adapter à des situations variées. Pour beaucoup d'interprètes, surtout chez les instruments à vent, le music-hall était l'occasion de relations avec d'autres musiques : chansons de cabaret, comédie musicale américaine, formes abâtardies de jazz. Le jeu instrumental, le timbre, les attaques, y trouvaient un enrichissement. Les retombées, sur le plan de la pratique, étaient donc loin d'être négatives.

À la diversité des expériences s'ajoutait la pluralité des filières de recrutement. Si l'on étudie la provenance des instrumentistes, on trouve quelques musiciens libres d'engagement (Christian Lardé, Jacques Chambon, Pierre Thibaud, Jean-Jacques Greffin, Neuranter), des musiciens de la Garde Républicaine ou de formations militaires (Guy Deplus, Raymond Katarzynski, Jacques Lecointre, Arthur Vignoulle), de l'opéra de Paris (Lucien Debré, Yves

¹ Cf. MADURELL, *op. cit.*, Annexes, documents II, p. 112.

² Ainsi Francis Pierre, harpiste, longtemps professeur au C.N.S.M.P. a joué au Moulin Rouge.

Chabert, Frédéric Geyre, Paul Hadjaje), de l'Opéra Comique (Claude Maisonneuve) ou de l'Orchestre National (Jean Rossi, André Rabot)¹. Face à un groupe humain aussi mouvant, Marius Constant dut faire preuve d'une certaine souplesse, quoiqu'il lui en coûtât, comme le laisse à penser un article signé de Constant, publié en anglais quatorze ans avant la naissance d'Ars Nova.

« *L'instabilité des musiciens circulant d'une organisation à une autre est un phénomène caractéristique de la vie des orchestres français. On voit souvent un musicien de la radio jouer avec tel orchestre l'après-midi, et se produire dans l'orchestre de l'opéra le soir*² ».

Si Constant, comme beaucoup de chefs à cette époque, a pu caresser l'espoir de diriger des musiciens attachés à leur formation par une sorte de contrat d'exclusivité, il dut écarter cette éventualité, trop contraire aux habitudes de la corporation en France, et proposer un cadre plus ouvert, où la convivialité, le goût commun pour le travail bien fait, l'exigence de qualité, étaient les gages les plus sûrs de fidélité³. En outre, la situation présentait quelques avantages – faibles au regard des inconvénients – dont on pouvait tirer parti. L'ouverture sur les autres musiques offrait de riches possibilités dans le domaine du timbre. Constant, très attiré par le jazz, en tira très vite les enseignements pour quelques instruments comme le saxophone. Enfin, l'expérience acquise par certains musiciens au Domaine Musical ou à l'E.I.M.C.P. dotait Ars Nova d'un capital de départ qui s'est accru sous la direction souriante mais très ferme de son chef. Dans ces conditions, l'efficacité des répétitions et la foi des musiciens permettaient d'envisager le montage d'un grand nombre d'œuvres.

3.2.3 LE RÉPERTOIRE

En novembre 1962, Constant peut proposer « *une liste de 133 œuvres pouvant être montées par Ars Nova*⁴ ». Le répertoire français y est fortement représenté, de manière à satisfaire la demande du Service des Echanges

¹ Nous prenons en compte dans ce vivier les musiciens pressentis par Constant, ceux qui ne s'engagèrent pas dans l'action d'Ars Nova, ceux qui ne firent qu'un bref passage, et les musiciens qui s'attachèrent à la vie de l'Ensemble.

² « *A characteristic phenomenon of French orchestral life is the floating of musicians from one organisation to another. One often sees a radio musician playing with one orchestra in the afternoon, and then will see him in the opéra orchestra in the evening* », CONSTANT (Marius), « The symphony orchestra of Paris », *Symphony*, Mars 1949/4, p. 1 et 5. Nous prenons la responsabilité de la traduction.

³ De même, les musiciens du Domaine Musical travaillaient au cachet. Boulez devra attendre 1976 et l'Ensemble Intercontemporain pour imposer la formule de musiciens titulaires, rémunérés mensuellement. Un musicien de l'E.I.C. peut toutefois se produire comme soliste à l'extérieur.

⁴ Archives de Marius Constant. Document incomplet. Nous n'avons pas le détail de ces œuvres.

Internationaux de la R.T.F. La « *première liste, non limitative*¹ » d'œuvres françaises « *de premier ordre*² », est révélatrice de l'orientation que le fondateur d'Ars Nova entendait donner à son action. Outre Ravel, Milhaud et Poulenc figurent en bonne place à côté de Varèse et Jolivet. Barraud voisine avec Messiaen, Boulez, Amy et Nigg. Il ne s'agit pas de programmation "flottante", mais d'un choix délibéré d'œuvres représentatives des grandes tendances de la musique française du XXe siècle, sans exclusive. Cette attitude, loin de toute errance esthétique, et étrangère à tout opportunisme³, traduit la volonté affichée – provocante dans le contexte de l'époque – de prendre en compte les différents courants, aucun d'entre eux ne pouvant prétendre, à lui seul, incarner la musique actuelle. L'allergie aux dogmes politiques, religieux, caractéristique de la démarche libertaire de Constant, se manifeste ouvertement dans le champ esthétique. Le pluralisme d'Ars Nova pouvait susciter les critiques de l'intelligentsia, les musiciens eux-mêmes trouvaient, dans l'atmosphère raréfiée de la musique contemporaine, une grande bouffée d'air frais.

3.2.4 PREMIER BILAN

Un rapport d'activité, daté de juillet 1963⁴, fait état des réalisations d'Ars Nova, depuis le mois de mars 1963. Sept œuvres de musique française avaient été enregistrées pour le service des Échanges Internationaux :

- POULENC , *Sextuor*
- VARÈSE, *Octandre*⁵ et *Intégrales*
- MILHAUD, symphonies *Le Printemps*, *Pastorale*, *Sérénade*
- JOLIVET, *Deuxième concerto pour trompette*

Pour l'émission *Plaisir de la musique*, l'Ensemble avait enregistré le *concerto pour clavecin de Falla*⁶, à la grande satisfaction de Roland-Manuel, et *Ricercari* de Malipiero, pour le service de la Musique de chambre. Enfin, le *concerto pour violon, piano et 13 instruments*⁷ de Berg avait été donné en public. À l'issue du rapport, Constant écrivait :

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Quelques esprits chagrins ou jaloux ne manquèrent pas de formuler ce soupçon.

⁴ Double d'un document manuscrit, écrit et signé par Constant, daté du 1^{er} juillet 1963. (Archives personnelles du compositeur). Bien que le destinataire ne soit pas précisé, il s'adresse manifestement à la direction artistique de la R.T.F.

⁵ Cf. Annexes Ars Nova, archives de la phonothèque I.N.A., enregistrement du 12/03/1963.

⁶ *Ibid.*, enregistrement du 28/04/1963.

⁷ Cf. Annexes Ars Nova, archives de la phonothèque I.N.A. , enregistrement du 15/06/1963.

« Cet ensemble, unique en France, composé d'excellents éléments, pourrait avoir un champ d'activité très large, s'étendant également au domaine du disque, de la télévision, et des festivals de musique¹ ».

Une première étape, décisive, avait été franchie. Une seconde devait suivre lors du concert public du 28 novembre 1963, Salle des Conservatoires, avec le programme suivant².

- LAZAR (Filip), *Concerto n°4 "da camera"*
- CASANOVA (André), *Divertimento* pour voix et sept instruments
- MIHALOVICI (Marcel), *Etude en deux parties* pour piano et huit instruments
- VARESE (Edgar), *Intégrales*.

À nouveau, Varèse, dont Jolivet ne craignait pas d'affirmer que « l'existence même [...] peut être considérée comme un antidote au phénomène dodécaphonique³ », conclut un concert où figurent des compositeurs aussi différents que André Casanova⁴, disciple de Leibowitz et le compositeur français d'origine roumaine Mihalovici. Où trouver le fil conducteur d'une telle programmation ? Le lyrisme qui, sous différentes formes, sourd de ces œuvres, a toujours constitué, pour le fondateur d'Ars Nova, une qualité essentielle de la musique. Il fournit un premier critère dans le choix des œuvres.

Le travail sur le matériau sonore est un second critère auquel Constant, très brillant orchestrateur, est très sensible. Quant à la forme, objet de recherches permanentes dans sa propre musique, Constant l'aborde avec une grande ouverture d'esprit dans la musique des autres compositeurs, étant lui-même convaincu que ce problème est loin d'être résolu dans la musique contemporaine.

Cette attitude d'une grande tolérance n'est pas sans danger : certaines œuvres, brillantes au premier abord, tombent rapidement à plat après quelques exécutions⁵. Mais c'est le prix à payer pour une plus grande liberté de la création musicale. Au delà de la réussite et de l'échec, la noblesse d'Ars Nova réside bien dans ce refus de l'apriorisme et de l'ostracisme.

¹ Archives personnelles de Marius Constant.

² Cf. Annexes, archives de la phonothèque I.N.A., enregistrement du 28/11/1963.

³ Commentaire d'André Jolivet au concert *Varèse et son influence* du 25 février 1964, Maison de l'étudiant. Cf. FLEURET (Maurice), « Varèse et son influence », *Guide du concert*, 1964/421, p. 20-21.

⁴ Antoine Goléa évoque le « tempérament sombre, altier et passionné » de Casanova dans *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, vol. II, p. 854.

⁵ Marius Constant était très conscient de ce risque et a reconnu volontiers, au cours de nos entretiens, que le cas s'est présenté plusieurs fois.

4. LES PERSPECTIVES

4.1 PERSPECTIVE HISTORIQUE : LA PLACE DE L'E.I.M.C.P.

L'exploration préliminaire du milieu musical, tentée dans les chapitres précédents, révèle l'activité de l'E.I.M.C.P. et l'audace de Konstantin Simonovitch. Antérieurement à la création d'Ars Nova, et seul face au Domaine, Simonovitch propose des programmes variés et offre aux jeunes compositeurs la possibilité de se faire entendre et connaître. Trois aspects de l'action de Simonovitch doivent retenir l'attention :

- tout d'abord, la série des concerts *musique et mathématiques* qui, en 1963 et 1964, permet d'entendre des œuvres de Pierre Barbaud, Janine Charbonnier, Michel Paul Philippot et Iannis Xenakis¹ ;
- en second lieu, la contribution de l'E.I.M.C.P. à l'émergence de Xenakis², jusqu'à ce que les relations entre Simonovitch et Xenakis se distendent ;
- enfin, la diffusion de l'œuvre de Varèse.

Mais sur ce point, l'E.I.M.C.P. n'est pas seul : Ars Nova enregistre *Octandre* pour l'O.R.T.F. le 4 novembre 1964, le 11 avril 1965 à Royan, puis le 23 mai 1965 à Bordeaux. La mort de Varèse, le 6 novembre 1965, provoque un regain d'intérêt pour son œuvre. Dès le 24 novembre, Boulez lui rend hommage³, et Simonovitch lui consacre un enregistrement à l'O.R.T.F. le 20 décembre⁴. Par la suite, l'E.I.M.C.P., comme les autres ensembles, programmera fréquemment les œuvres de Varèse. Malgré l'importance du concert du 25 février 1964, *Varèse et son influence*⁵, on ne peut prétendre qu'il « revient entièrement à l'E.I.M.C.P. d'avoir fait connaître et aimer en Europe les œuvres d'Edgar Varèse⁶ ».

¹ Cf. MADURELL, *Ars Nova, prolégomènes à une naissance*, annexes E.I.M.C.P., p.56-57. Le concert *De Galilée à Pascal*, donné le 9 avril 1964 à la Maison de l'étudiant, réunissait des œuvres de ces compositeurs.

² *Ibid.* annexes E.I.M.C.P., p. 57 et 62. On notera la reprise d'*Eonta* dans sa version originale pour 2 trompettes, 3 trombones et piano, Salle Gaveau, le 20/05/1965. Pierre Boulez avait été contraint de doubler les cuivres, lors de la création en décembre 1964.

³ Cf. BOULEZ (Pierre), *Points de Repère*, p. 550.

⁴ Cf. MADURELL, *op. cit.*, annexes E.I.M.C.P., archives de la phonothèque I.N.A., enregistrement du 20/12/1965.

⁵ L'E.I.M.C.P. joua *Octandre*, *Density 21,5*, *Hyperprism*, ainsi que *Visage IV* de Luc Ferrari, *Sérimpie* et *rhapsodie à sept* de Jolivet

⁶ Document dactylographié de 3 pages émanant de l'E.I.M.C.P., présentant l'historique de cet ensemble. Le texte, non signé, est probablement de Simonovitch, et fait allusion à la disparition du Domaine et à la tournée de l'E.I.M.C.P. aux Etats-Unis. On peut le dater de la fin de l'année 1973. Archives de J. Wiederker.

Nous ferons preuve de la même prudence lorsque Simonovitch revendique la création « *au sein de l'E.I.M.C.P. [...] du théâtre musical de Paris* » et « *l'introduction de la musique*¹ » au Festival d'Avignon. De telles affirmations nécessiteraient une définition plus précise de la conception que Simonovitch se faisait du "théâtre musical", et l'on sait par ailleurs que la musique qui, dès 1947, accompagnait les spectacles de théâtre, avait renforcé sa présence avec l'intervention de l'Ensemble polyphonique de Paris, dirigé par Jean Lamy et Charles Ravier.

La participation de Simonovitch en 1969 au Festival d'Avignon, avec le spectacle "*Musiques éclatées*", s'inscrit donc dans une dynamique générale, et nous accueillons avec réserve l'assertion selon laquelle il aurait « *introduit le théâtre musical au Festival d'Avignon*² ». L'évaluation précise de l'apport de Simonovitch dans ce domaine mériterait une étude spécifique. Beaucoup plus probante nous semble l'action menée par l'E.I.M.C.P. pour faire connaître la musique contemporaine à un jeune public, notamment par des concerts organisés pour les élèves des écoles et les étudiants³. De même, les très nombreuses prestations de cet ensemble dans les festivals français et étrangers, sa disponibilité pour les compositeurs du G.R.M., plaident pour que l'on donne à Konstantin Simonovitch la place qui lui revient dans un paysage musical qui, s'il est incontestablement dominé par le Domaine Musical, est loin d'être désertique.

4.2 LES ATOUTS D'ARS NOVA

Juxtaposés, les documents relatifs à la fondation d'Ars Nova à la R.T.F. et les pièces faisant état d'un orchestre expérimental issu de l'E.I.M.C.P. (lié au Service de la Recherche), établissent un parallèle entre les deux projets et prouvent leur contemporanéité. On ne saurait parler de concurrence, car la situation des deux chefs, en 1962, est très différente. Simonovitch dirige un orchestre constitué de 39 membres, qui a déjà un passé et poursuit une carrière indépendante. Les tractations financières avec le G.R.M., laborieuses, sont aggravées par des manquements à la discipline interne de l'orchestre. Constant propose un ensemble beaucoup plus restreint, monté de toutes pièces⁴, dont l'esprit de groupe doit se forger dans le cadre de ses activités à la R.T.F.

Les responsabilités de Constant à la radio facilitent les relations avec

¹ *Ibid.*, le 07/08/1968, l'E.I.M.C.P. donne la suite d'*Orestie* de Xenakis à Avignon.

² *Ibid.*, le 22/07/1969, Simonovitch donne *Hyperprism*, *Intégrales* et *Déserts* de Varèse, avec l'Ensemble catalan de musique contemporaine.

³ Concerts mensuels à la Maison de l'étudiant, organisés en 1964 avec l'Education Nationale et le Centre Régional des Œuvres Universitaires pour les étudiants de l'Université de Paris.

⁴ Le quatuor de la R.T.F., seul élément préalable, limitera sa participation à quelques concerts et ne s'intégrera pas à Ars Nova.

l'organisme de tutelle et renforcent la cohérence du projet. L'ancrage d'Ars Nova dans la R.T.F. apparaît solide, et si la collaboration de l'E.I.M.C.P. avec le G.R.M. est fructueuse dans un cadre expérimental, son activité en qualité d'ensemble de musique contemporaine, à la radio, est moindre. L'adéquation d'Ars Nova aux conditions administratives et budgétaires du moment, la qualité constante de ses prestations, sa maniabilité et la légèreté de son effectif sont des avantages décisifs : c'est sous le label de la R.T.F., puis de l'O.R.T.F., qu'Ars Nova se produira en Europe et outre-atlantique, et laissera son empreinte dans la vie musicale de son temps.

4.3 THÉORIE ET ESTHÉTIQUE : ARS NOVA AU CŒUR DU DÉBAT

Tandis que s'affirme le rôle de grand mécène de la R.T.F. et que se constitue un « corps » de musiciens d'ensemble, plus souples que les musiciens d'orchestre, l'action d'Ars Nova s'inscrit dans le contexte difficile d'un affrontement théorique et esthétique, dont elle est inséparable. Une première ligne de fracture sépare les musiciens d'avant-garde des compositeurs d'obédience plus traditionnelle, qui, comme Jacques Bondon, rejettent les tendances nouvelles¹. Ainsi, l'Orchestre de chambre de musique contemporaine² de Bondon affiche, non sans provocation, le terme *contemporaine*, mais refuse de jouer des œuvres de compositeurs étiquetés comme « amateurs » tout autant que celles qui résultent de spéculations abstraites étrangères à l'idée que Bondon se fait de la création musicale. Par ailleurs, Bondon dénonce avec virulence la mise à l'écart, en France, de compositeurs joués et honorés à l'étranger, tel Jean Françaix³.

À ce premier clivage s'ajoute un second, qui divise la musique nouvelle et oppose les hommes : une première tendance considère le sérialisme comme la seule possibilité, pour la musique contemporaine, de garder un langage commun et d'échapper à l'atomisation qui ne manquerait pas de s'instaurer avec la multiplicité des courants et l'individualisme des créateurs. Cette tendance, fortement marquée par la pensée boulézienne⁴, est efficacement défendue par le

¹ Ce refus s'étend pour Bondon jusqu'à Xenakis.

² Cet ensemble, créé en 1962, deviendra l'Ensemble Moderne de Paris.

³ Constant a dénoncé la mise à l'écart de Françaix avec vigueur, au cours de nos multiples entretiens.

⁴ Cf. BOULEZ (Pierre), *Points de Repère*, p. 57 : « La pensée esthétique, lorsqu'elle se présente indépendamment du choix, de la décision technique, ne peut conduire qu'à la faillite : le langage se réduit à une simulation plus ou moins retorse, ou à une gesticulation banale, question de tempérament ... » Extrait d'un cours donné à Darmstadt en 1963, année de la création d'Ars Nova.

Domaine Musical. L'autre tendance, plus éclectique, ne voit dans le sérialisme qu'une possibilité, et craint une oblitération de fait de pans entiers de la création musicale qui priverait, à long terme, un certain nombre de compositeurs de moyens d'expression. La création d'Ars Nova, au sein de l'organisme de diffusion le plus puissant, tend à rééquilibrer la vie musicale et fait curieusement écho à la formule d'Edmond Costère, refusant « *l'imposture de ceux qui ont inconsidérément cassé en deux la musique*¹ ».

Si le peu d'affinité de Marius Constant pour la musique sérielle est notoire – et sensible dans la programmation d'Ars Nova² – il est imprudent d'en déduire que cet ensemble, ou d'autres qui le suivront, ne se définissent que par un rejet de principes du Domaine et de son orientation³. Toute tentative de concurrencer le Domaine sur son propre terrain était vaine, et une telle ambition eût contraint Marius Constant à un grand écart esthétique rien moins que douloureux. Ars Nova n'est pas une de ces innombrables sociétés ou associations contre quelque chose, dont la France est féconde, mais un outil mis à la disposition de créateurs pour lesquels le souci du résultat sonore l'emporte sur les principes théoriques qui gouvernent l'écriture. S'il ne préserve pas des erreurs ni des contradictions, ce pari courageux commande l'action d'Ars Nova et engage la responsabilité esthétique de son fondateur.

¹ COSTÈRE (Edmond), *Mort et transfiguration de l'harmonie*, p. 2. Le point de vue de Costère est théorique, mais les conséquences esthétiques sont importantes. L'expression n'est pas déplacée ici.

² Ce fait n'a pas échappé à Menger. « [...] le point commun le plus évident entre les nombreuses créations ou premières auditions données par cet ensemble paraît être le refus de l'orthodoxie sérielle ». MENGER (Pierre-Michel), *le paradoxe du musicien*, p. 337.

³ Cf. AGUILA (Jésus), *Le Domaine Musical*, Tome II, p. 432-433.

5. LA DOUBLE ARTICULATION D'ARS NOVA

Après avoir retracé les circonstances de la création d'Ars Nova et entrevu les orientations esthétiques de l'Ensemble, on examinera plus précisément son mode de fonctionnement. Les investigations ont porté dans deux directions : les relations d'Ars Nova avec la puissante machine administrative de la R.T.F. d'une part, l'existence d'Ars Nova en tant qu'association autonome de l'autre.

5.1 LA TUTELLE DE LA R.T.F.

L'insertion d'Ars Nova dans les activités de la R.T.F. est incompréhensible si l'on ne tient pas compte de l'intervention des personnalités détentrices du pouvoir de décision, au premier plan desquelles on citera Henry Barraud. Interrogé sur son rôle dans la naissance d'Ars Nova¹, Henry Barraud nous fit la réponse suivante :

« Il est bien exact que je suis à l'origine de l'Ensemble de Marius Constant. J'étais alors directeur² de la Chaîne Nationale de l'O.R.T.F. (devenu aujourd'hui un consortium où Radio et Télévision se partagent le gâteau³). Marius Constant savait bien que son projet était une utopie, mais il m'a demandé de lui répondre. J'étais dans l'incapacité de mensualiser un ensemble instrumental dans une administration qui en comptait déjà 7 plus une centaine de choristes.

Néanmoins, séduit par son projet, j'ai réuni tous mes collaborateurs entre lesquels étaient distribués des budgets minimes, mais qui me donnaient une certaine souplesse... Ils⁴ pouvaient tous passer des contrats au cachet selon leur besoin. En totalisant l'ensemble⁵ et avec leur accord unanime, il m'a été possible de promettre à Marius Constant un certain volume d'engagements au cachet dont l'ensemble équivalait à une modeste mensualisation. Cette solution était conditionnée par l'accord de tous et ma garantie personnelle.

C'est ainsi qu'on a pu mettre debout une entreprise qui a bien réussi puisqu'elle vit encore⁶ sous un autre nom [...] ⁷».

¹ Lettre de l'auteur à Henry Barraud, 26 juillet 1995. Le compositeur était alors âgé de 95 ans.

² Henry Barraud a assuré cette direction de 1948 à 1966, après avoir été directeur des programmes musicaux à la R.T.F. de 1944 à 1948.

³ Sic.

⁴ Il s'agit des collaborateurs de Barraud.

⁵ Henry Barraud désigne ici l'addition des contrats.

⁶ Barraud fait allusion à l'association Ars Nova/Musique en scène, installée à La Rochelle.

⁷ Réponse d'Henry Barraud à l'auteur, rédigée entre deux séjours à l'hôpital, non datée (archives personnelles de l'auteur). Le cachet de la poste indique toutefois la date du 29 août. 1995.

Cette lettre, écrite au soir de sa vie par un homme de caractère, souligne deux points importants : la modestie des moyens financiers disponibles, et le statut très particulier des musiciens d'Ars Nova, qui n'étaient pas salariés par l'administration. Indirectement, elle révèle le capital de sympathie et de confiance dont bénéficiait Constant dans le milieu de la radio et de la télévision. Le fait n'est pas anodin, si l'on se souvient que Henry Barraud n'a pas hésité dans un premier temps à barrer durement la route à Pierre Boulez. Cette obstruction¹ a été à l'origine de l'opinion selon laquelle la radio et la télévision d'État étaient aux mains de compositeurs réactionnaires. Constant n'eut pas à affronter de telles réactions de rejet. Mais son projet pluraliste ne s'articulait pas sur une idéologie comme celle qui avait porté le Domaine.

Le document le plus explicite sur les conditions dans lesquelles les musiciens d'Ars Nova ont travaillé à la R.T.F. est la première lettre d'engagement² conçue par l'Administration des Programmes Artistiques de Radiodiffusion. Elle confirme les orientations indiquées par Henry Barraud et ne laisse aucun détail au hasard :

« J'ai l'honneur de vous informer que la Direction des Programmes Artistiques vous propose d'être utilisé en qualité de musicien dans l'Ensemble Ars Nova, pour la période du 1er février au 30 juin 1963.

Vous serez rémunéré selon le nombre de services effectués, sur la base de 56 Francs par service. L'Établissement acquiert le droit d'utiliser sans limitation toutes les émissions ou enregistrements effectués par l'Ensemble Ars Nova. Cet ensemble pourra être appelé à participer à des manifestations publiques soit en France, soit à l'étranger. En cas de déplacement hors de la résidence, d'une part les services effectués vous seront décomptés avec minimum de deux services par jour d'absence, d'autre part vous bénéficierez d'un bon de transport en 1ère classe. Enfin pendant la durée du déplacement, une indemnité de séjour, fixée par décision du Directeur Général, vous sera allouée.

Toutefois, l'Établissement se réserve la faculté de prendre à sa charge ou de faire assurer par l'organisateur l'hébergement et la subsistance des musiciens. Dans cette éventualité, l'indemnité est supprimée ou réduite.

En cas de maladie, vous bénéficierez des prestations servies par la Sécurité Sociale. Vous serez affilié au régime de retraite [...] institué en faveur de certains collaborateurs occasionnels.

¹ Cette obstruction nous a été confirmée sans ambiguïté par Charles Chaynes. (Entretien avec l'auteur, 01/10/1998).

² Il s'agit d'une lettre type, dactylographiée, à en tête de la R.T.F. émanant de l'A.P.A.R. (référence n° 100/APAR/II. Archives personnelles de Marius Constant).

Si ces propositions vous agréent et si vous acceptez de réserver à la R.T.F. une priorité pour les services dont il s'agit, vous voudrez bien, pour la bonne règle, me renvoyer, revêtus de la mention 'lu et approuvé' et de votre signature, deux des trois exemplaires de la présente lettre d'engagement [...] ».

La priorité exigée était une mesure de sagesse dans la mesure où les musiciens pressentis appartenaient pour la plupart à d'autres formations professionnelles. On sait par ailleurs que Constant se défiait du nomadisme des interprètes. La formule proposée garantissait à la formation naissante une certaine stabilité, nécessaire à la qualité des prestations, tout en laissant aux musiciens la possibilité de gagner leur vie ailleurs, puisque la Radiotélévision ne pouvait à elle seule assurer une rémunération suffisante. La R.T.F. de son côté s'attachait les services d'une formation originale, bénéficiait des enregistrements, et se dotait d'un outil souple et performant, capable de donner une image valorisante des activités musicales d'un grand service public tant en France qu'à l'étranger. Le label R.T.F. puis O.R.T.F., accordé à Ars Nova, donnait à l'Ensemble une carte de visite prestigieuse dont les effets ont été amplifiés par la diffusion des enregistrements et des concerts publics. Mais il offrait un autre avantage auquel Marius Constant, pragmatique, portait une grande attention : la mise à disposition de la logistique, chaque fois qu'Ars Nova se produisait dans le cadre de la Radiodiffusion, même à l'extérieur de l'Office.

Dans ce dernier cas, Constant dut venir à bout de quelques réticences, si l'on en juge d'après la mise au point adressée du service de la Production musicale par Michel Philippot au Régisseur général :

« Monsieur Marius Constant, Chef de l'Ensemble Ars Nova de l'O.R.T.F., m'a fait part de l'entretien que vous avez eu à propos du matériel artistique nécessaire à l'activité de cette formation.

Il est entendu qu'en dehors de l'activité 'antenne', Ars Nova est appelé à donner des concerts à l'extérieur de l'Office. L'Ensemble est présenté partout avec la mention 'de l'O.R.T.F.'. En effet, quoique les musiciens soient payés au cachet, l'Office a pris certains engagements vis à vis d'Ars Nova : un nombre d'émissions assurées dans l'année et une dotation budgétaire gérée par le Service de la Musique.

En échange, l'Office fait figurer dans ses publications, bilans, communiqués de presse, etc., Ars Nova comme un ensemble permanent de la maison.

Il me semble donc normal de continuer à prêter gracieusement le matériel artistique nécessaire à l'activité d'Ars Nova.

En ce qui concerne les dégâts éventuels causés au matériel prêté, une assurance pourrait être prise par les organisateurs, le Chef de l'Ensemble Ars Nova, Monsieur Marius Constant, prenant personnellement la responsabilité ».

Le double de cette lettre dactylographiée figurait dans les archives personnelles de Marius Constant, avec les copies sur papier pelure d'une volumineuse correspondance administrative entre le chef d'Ars Nova et les services de l'O.R.T.F. Ces documents de première importance, remis à l'auteur¹, permettent d'établir les faits et de saisir les enjeux de la présence de l'Ensemble au sein d'une grande maison comme l'O.R.T.F. Si l'on lit entre les lignes, on comprend que les avantages accordés à Ars Nova dépendaient en partie de la nature et de la qualité des relations nouées par Constant avec les compositeurs qui occupaient de hautes fonctions administratives. Les responsabilités confiées à Marius Constant dans l'organigramme de l'Office et les fluctuations de sa carrière risquaient en outre d'influer fortement sur le destin de l'Ensemble.

Cette dépendance ne pouvait convenir longtemps au tempérament indépendant d'un Marius Constant volontiers rebelle à la logique administrative. Les musiciens d'Ars Nova et leur chef, conscients de ces difficultés, durent rapidement envisager la mise en place d'une structure parallèle.

5.2 L'ASSOCIATION ARS NOVA

La création d'une association conforme à la loi du 1er juillet 1901 était la mesure la mieux adaptée à la situation. Elle fit l'objet de discussions au cours² de l'année 1967. Elle permettait à Ars Nova de développer ses activités de manière plus indépendante, tout en maintenant les engagements pris avec l'O.R.T.F. Elle assurait la pérennité de l'Ensemble, même en cas de crise institutionnelle à l'O.R.T.F. et laissait espérer, à long terme, une plus grande autonomie financière. La naissance de l'association est mentionnée de façon très laconique dans le Journal Officiel³. L'article 2 des statuts précise les orientations d'Ars Nova :

« Association ayant pour but la diffusion de la musique et plus spécialement de la musique contemporaine sous toutes ses formes : récitals, concerts, spectacles lyriques, chorégraphiques, sacrés, conférences, enregistrements sonores ou visuels⁴ ».

Ce texte sera modifié dix ans plus tard, à l'issue de l'assemblée générale du 7 décembre 1978 :

¹ Par Marius Constant. Sans cette décision, l'accès à ces archives d'État eût été difficile, voire impossible pour certains documents.

² Le registre des modifications, visé par le Bureau des associations de la préfecture de police, porte la date du 14/12/1967.

³ Journal Officiel de la République française, 31 janvier 1968, p. 1167.

⁴ Ars Nova, *Registre des modifications*, p. 2.

« Association ayant pour but la formation aux techniques nouvelles de la musique contemporaine et [la] diffusion de ces techniques sous toutes les formes autorisées¹ ».

La forme est plus concise, et sur le fond, la vocation pédagogique d'Ars Nova s'affirme davantage, répondant à un besoin accru de formation, exprimé tant par les musiciens professionnels que par les amateurs. Dans la pratique, Ars Nova a évolué sur deux plans : l'activité à l'O.R.T.F., soumise aux aléas des décisions administratives, des mécanismes budgétaires et des changements d'hommes, est doublée par les manifestations organisées librement par l'association Ars Nova. En fonction des circonstances et de la demande, l'effort a porté sur l'un ou l'autre de ces deux secteurs.

Le montage d'une structure associative parallèle s'est révélé judicieux. Il a permis à Ars Nova de maintenir une forte activité, même lorsque la position de Constant à l'O.R.T.F. fut moins confortable. Dès 1968, après cinq années de collaboration avec l'O.R.T.F., Constant relativisait la force des liens d'Ars Nova avec l'Office et cherchait d'autres soutiens pour la nouvelle association, comme le suggère le ton désabusé d'une lettre d'information adressée aux services de la rue Saint-Dominique :

« Nos rapports avec l'O.R.T.F. se résument à une collaboration épisodique; nous sommes engagés de temps en temps à fournir des émissions à l'Office. Le règlement est fait aux musiciens sous forme de cachets (au titre de collaborateurs occasionnels)² ».

Ingratitudes ou stratégies ? Si l'on se fie aux archives de la Phonothèque de l'I.N.A., on ne constate pas de baisse significative du nombre de concerts donnés par Ars Nova en 1968 et 1969. Cette baisse n'apparaîtra nettement qu'en 1982 pour aboutir en 1983 à l'extinction de l'activité d'Ars Nova à la Radio. Mais Constant, prévoyant, savait que la situation de l'Ensemble à l'O.R.T.F. pouvait devenir fragile et souhaitait attirer l'attention des services culturels de l'État sur Ars Nova, formation désormais pourvue d'une structure associative et susceptible de percevoir, dans les conditions définies par la puissance publique, une aide financière.

Le 10 juillet 1968, une convention est établie avec l'État : Ars Nova devenait un ensemble subventionné. Dès lors il fallait maintenir aussi longtemps que possible un point d'ancrage à l'O.R.T.F. tout en nouant à l'extérieur d'autres liens. La recherche de lieux symboliques, indépendants de la Maison de la Radio, relève de la même préoccupation : ainsi l'Espace Cardin à partir de

¹ *Ibid.*

² Copie sur papier pelure d'une lettre dactylographiée adressée le 4 avril 1968 à Monsieur Allusson, service de la Musique, Ministère des Arts et des Lettres, rue Saint-Dominique à Paris.

1971, et la Maison des Arts et de la Culture de Créteil¹, avec laquelle Constant a noué des relations privilégiées, à partir de 1977.

La double articulation d'Ars Nova impliquait une gestion au plus près, et aurait justifié la mise à disposition d'un administrateur professionnel, connaissant aussi bien la logique des services de la Radiotélévision d'État que le monde du spectacle et les rouages des administrations de tutelle. Mais Ars Nova, faute de moyens financiers suffisants, n'a jamais pu s'attacher les services d'un administrateur permanent. L'essentiel de ce travail rébarbatif a reposé sur les épaules du tromboniste Camille Verdier, dont l'énergie et la débrouillardise tirèrent l'Ensemble de situations parfois très inconfortables. Le fonctionnement de la cellule administrative d'Ars Nova restera un problème permanent dans la vie de l'Ensemble. Quelques opérations bénéficièrent du renfort de l'agent artistique Luc-Olivier Houdia : les séances d'Ars Nova à l'Espace Cardin, de 1971 à 1974, et la mise en place du festival *Musique en Armagnac* en 1975.

Au début des années quatre-vingt, Jean-Marie Oberlin vient en renfort, et prend le poste de trésorier². Il fait office d'interface avec une association, France-Concerts, pour la gestion financière de l'Ensemble. Oberlin avait suivi les affaires d'Ars Nova à la R.T.F. dès 1965, alors qu'il assurait des responsabilités dans les services des Relations publiques et des affaires commerciales, puis à partir de 1968 dans les services de la Musique, où il suivait plus particulièrement les concerts extérieurs et les tournées. Ses relations avec Camille Verdier étaient donc très anciennes. La bonne volonté de tous ne suffit pas pour remédier aux dysfonctionnements. L'assemblée générale du 5 novembre 1984 resserre le dispositif et confie à Camille Verdier, seul responsable, « *la convocation des musiciens, l'établissement des cachets respectifs et la surveillance des présences*³ ». C'est donc Camille Verdier qui transmet à l'association France-concerts les pièces nécessaires au règlement des ayants-droit.

La structure associative présentait un énorme avantage : elle permettait de faire travailler en réseau les formations proches d'Ars Nova, au premier rang desquelles le Quintette de cuivres Ars Nova⁴, satellite de l'Ensemble, fondé dès

¹ Une lettre dactylographiée en provenance du Secrétariat à la Culture, portant la signature manuscrite de Jean Maheu, (références : JZ/FM/MALD/M7) fait état du rapprochement entre Ars Nova et la Maison des Arts et de la Culture de Créteil. Cette lettre n'est pas datée. Archives personnelles de Marius Constant.

² Cf. compte rendu de l'assemblée générale du 07/11/1982. Archives personnelles de Marius Constant.

³ Compte rendu dactylographié de l'assemblée générale du 05/11/1984. Archives personnelles de Marius Constant.

⁴ Pierre Thibaud et Bernard Jeannotot, trompettes, Georges Barbotou, cor, Camille Verdier, trombone, Elie Raynaud.

1966. Un autre groupe¹, Puissance IV entretiendra des relations fortes avec Ars Nova, le percussionniste Sylvio Gualda participant aux activités des deux formations. La présence de Gualda fut un puissant stimulant pour Ars Nova.

En 1978, Constant envisagea de transformer le département « percussion » de l'Ensemble, confié à Gualda, en structure autonome disposant de son propre financement, sollicitant du Directeur de la Musique, Jean Maheu, une subvention spéciale affectée à ce département². Ce projet répondait à un besoin réel pour Ars Nova, d'abord en cas de défection de la logistique de l'O.R.T.F., ensuite pour faire face au développement rapide de la percussion, discipline très appréciée par le grand public et les jeunes auditeurs. Il ne put aboutir à l'intérieur même d'Ars Nova, mais connut un élargissement avec la constitution d'un pool de percussions mis à la disposition des orchestres conventionnés³, très profitable aux ensembles de musique contemporaine. Le réseau tissé autour de l'association Ars Nova, élargi au monde du théâtre et de la danse, explique la rapidité avec laquelle Constant put mettre en place des opérations à haut risque, dans un environnement parfois peu favorable⁴.

Malgré les difficultés d'administration et de gestion inhérentes à une situation complexe, on peut affirmer que le maintien de deux structures parallèles a largement contribué à la survie d'Ars Nova. Les risques de dispersion ont été compensés par une forte cohésion des musiciens qui composaient l'Ensemble. Ce groupe d'instrumentistes, soudés par la même passion, a joué un rôle essentiel et mérite la plus grande attention.

¹ Composé des pianistes Katia et Marielle Labèque et des percussionnistes Jean-pierre Drouet et Sylvio Gualda.

² Lettre dactylographiée de Marius Constant à Jean Maheu, datée du 3 mars 1978. Archives personnelles de Marius Constant.

³ Cf. CASTANET (Pierre-Albert), « Hugues Dufourt : les années de compagnonnage avec l'Itinéraire, 1976-1982 », in COHEN-LEVINAS (dir.), *Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine*, Paris, L'Itinéraire/L'Harmattan, p. 21.

⁴ Ainsi l'opération *Musique en Armagnac*, dont on trouvera une reconstitution dans le Livre II, *L'Action*.

6. UNE AVENTURE HUMAINE

Dans la plupart des formations musicales de grand renom, l'institution forge les hommes et les soumet à ses intérêts supérieurs. Les musiciens ne semblent pas avoir d'existence autonome et les études consacrées aux grands orchestres ou aux ensembles ne leur accordent qu'une faible importance. Le chef prestigieux, le compositeur, le théoricien qui orientent l'action et prennent les décisions ont le privilège de la pensée, de la clairvoyance esthétique, alors que les instrumentistes, aussi brillants soient-ils, sont relégués trop souvent au rang d'exécutants. Ils ne font que passer, au service d'une cause dont ils ne saisiraient pas toujours les enjeux. Dans le cas d'Ars Nova, ce sont les hommes qui ont fait l'institution et non l'inverse. La plupart des instrumentistes de l'Ensemble exercent dans d'autres formations et jouent d'autres répertoires. Ils savent ce qu'ils viennent chercher à Ars Nova, et se montrent capables d'une réflexion esthétique et d'une approche critique de l'activité de l'Ensemble¹. Cette particularité fait d'Ars Nova une formation dont le fonctionnement ne peut se réduire à un schéma hiérarchique où le rapport d'autorité régirait la totalité des relations. Certes, l'autorité existe et Marius Constant l'a exercée. Mais elle est harmonieusement équilibrée par d'autres forces.

6.1 LE GROUPE : UN FACTEUR DE STABILITÉ

Ars Nova repose sur un groupe de musiciens chevronnés et curieux, soucieux d'explorer tous les aspects de la musique d'aujourd'hui et avides d'expériences. La présence quasi permanente de ces instrumentistes, qui forment le noyau dur de cette formation, explique la stabilité de l'Ensemble et son exceptionnelle longévité. Après la fin du Domaine musical, en 1973, et la cessation des concerts de l'E.I.M.C.P., Ars Nova fut le plus ancien ensemble de musique contemporaine en activité. Un pointage des musiciens, effectué sur plusieurs années, met en évidence le rôle de piliers tenu par quelques musiciens et une forte bipolarité : le groupe se structure autour des instruments à vent et la percussion, conformément aux tendances profondes du répertoire contemporain.

Le vocabulaire habituel, qui désigne comme « titulaires » les musiciens permanents et « suppléants » ceux qui les remplacent n'est pas adapté au mode de fonctionnement interne d'Ars Nova, très éloigné du modèle administratif. Pour cette raison, on affectera des guillemets à ces termes. La plupart des instrumentistes ayant conservé des activités dans d'autres grandes formations ou

¹ Lors des entretiens, l'auteur a pu constater la modération de leur jugement et le recul pris par rapport aux controverses esthétiques.

poursuivant une carrière de soliste, des inversions apparaissent entre les « titulaires » et les « suppléants » lorsque les circonstances l'exigent. Mais d'une façon générale, le fait le plus frappant demeure la fidélité des musiciens à Ars Nova et à son chef.

Le tableau suivant a été établi d'après une fiche de renseignements adressée par Marius Constant au Ministère des Arts et Lettres¹ :

INSTRUMENT	INTERPRÈTE
flûte	Christian Lardé
hautbois	Claude Maisonneuve
clarinette	Guy Deplus
clarinette basse	Louis Montaigne
basson	Jean-Pierre Laroque
cor	Michel Faucon
trompettes	Pierre Thibaud et Claude Vassé
trombone	Camille Verdier
harpe	Francis Pierre
piano	Christian Ivaldi
ondes Martenot	Jeanne Loriod
percussions	Sylvio Gualda Gaston Silvestre Boris de Vinogradov
violon	Jacques Dumont
alto	R. Carl
violoncelle	G. Ribera
contrebasse	Jean Rossi

Tableau 6-1 : liste des musiciens d'Ars Nova (1968)

On comparera cette première liste à la suivante, élaborée à partir d'un document émanant de l'O.R.T.F², dans laquelle les activités extérieures des musiciens sont précisées. Certains musiciens, solistes ou indépendants, sont considérés comme « sans attaches³ ». Les cuivres et les bois se solidifient, tandis

¹ Double sur papier pelure d'un document dactylographié, adressé à Monsieur Alusson, Service de la Musique, le 4/4/1968. Archives personnelles de Marius Constant.

² Double d'un document dactylographié à en tête de l'O.R.T.F., annoté par Marius Constant, et daté du 08/12/1971.

³ *Ibid.*, annotation manuscrite.

que les cordes s'organisent autour de quelques personnalités. Des modifications interviendront encore dans cette famille instrumentale.

INSTRUMENT	INTERPRÈTE	AUTRE ACTIVITÉ
Flûtes	Christian Lardé Jacques Castagner	Conservatoire de Paris
hautbois	Claude Maisonneuve	Opéra Comique
clarinette	Guy Deplus	Opéra Comique
Clarinette basse	Louis Montaigne	
basson	Jean-Pierre Laroque	Opéra de Paris
Contrebasson	André Rabot	Orchestre National de l'O.R.T.F.
cor	Georges Barboteu	Orchestre de Paris
trompette	Pierre Thibaud	Opéra
trombone	Camille Verdier	Conservatoire d'Orléans
tuba	Elie Raynaud	Garde Républicaine
percussion	Sylvio Gualda	Opéra
piano	Gérard Frémy	
harpe	Francis Pierre	Orchestre de Paris
Ondes Martenot	Yvonne Desbourdieu	
violons	Frédéric Geyre Clara Bonaldi	Opéra
alto	Paul Hadjaje	Opéra Comique
violoncelle	Jacques Wiederker	Garde républicaine
contrebasse	Yves Chabert	Opéra comique

Tableau 6-2 : liste des musiciens d'Ars Nova (1971)

La liste des musiciens requis pour l'enregistrement¹ des *14 Stations*, en mai 1970, et de *Stress*, en 1979, permet de compléter les tableaux précédents : la première de ces deux œuvres exige, outre la percussion, 6 solistes. La seconde réunit les musiciens du Quintette de cuivres, émanation d'Ars Nova, au trio de jazz Martial Solal. Elle confirme la place centrale de Gualda et la cohésion des cuivres.

¹ Cf. livret du CD Erato 2292645778-2, 1992.

INSTRUMENT	INTERPRÈTE
percussion	Sylvio Gualda
violon	Jacques Ghestem
alto	Paul Hadjaje
violoncelle	Jacques Wiederker
trombone	Camille Verdier
clavecin	Elisabeth Chojnacka
guitare électrique	Pierre Urban

Tableau 6-3 : interprètes des 14 Stations

(enregistrement de mai 1970)

INSTRUMENT	NOM
percussion	Sylvio Gualda
trompettes	Jacques Lecointre Bernard Jeannoutot
trombone	Camille Verdier
cor	Georges Barboteu
tuba	Elie Raynaud

Tableau 6-4 : musiciens d'Ars Nova interprètes de Stress

(enregistrement de 1979)

Une autre source, très fiable, donne une bonne vision de l'évolution d'Ars Nova : il s'agit des comptes rendus des assemblées générales de l'association Ars Nova. On y trouve le nom des interprètes ayant gravité autour de l'Ensemble, et l'on peut mesurer leur degré d'engagement dans la vie d'Ars Nova. De 1968 à 1982, l'ossature de l'Ensemble reste sensiblement la même, malgré l'apparition de quelques musiciens nouveaux. Les tableaux suivants ne prennent en compte que les instrumentistes présents ou ayant envoyé une procuration :

1968	1971	1977	1978	1982
Verdier	De Vinogradov	Verdier	Wiederker	Maisonneuve
Pierre	Hadjaje	Jeannoutot	Geyre	Pierre
Deplus	Wiederker	Lecointre	Verdier	Pérotin
Maisonneuve	Ghestem	Raynaud	Gualda	Geyre
Faucon	Geyre	Barboteu	Pierre	Hadjaje
Laroque	Maisonneuve	Urban	Sechet ¹	Wiederker
Lardé	Deplus	Wiederker	Pons	Verdier
Rossi	Laroque	Geyre	Faucon	Castagner
Thibaud	Faucon	Pierre	Pérotin	Gualda
	Verdier	Faucon	Gossez	Chabert
	Gualda	Gualda	Chabert	Lardé
	Pierre	Chabert	Urban	Deplus
		Sechet		Rabot
		Pons		Barboteu
				Raynaud

Tableau 6-5 : représentation des interprètes lors des assemblées générales de l'association Ars Nova.

Comparée à celle de 1982, la feuille de présence de l'assemblée générale du 5 novembre 1984 révèle une participation beaucoup plus réduite des instrumentistes² – signe avant-coureur d'une crise – et le maintien de quelques-uns des plus anciens musiciens d'Ars Nova : la stabilité et la fidélité des hommes contrastent violemment avec la mobilité d'une programmation qui échappe à toute définition idéologique. Elle révèle une forte composante affective dans les relations entre les musiciens comme dans le rapport qui lie les instrumentistes à leur chef.

¹ Flûtiste.

² Voir tableau page suivante.

INSTRUMENT	INTERPRÈTE
flûte	Jacques Castagner
hautbois	Claude Maisonneuve
clarinette	Guy Deplus
trombone	Camille Verdier
tuba	Elie Raynaud
violon	Frédéric Geyre
violoncelle	Jacques Wiederker
harpe	Francis Pierre

Tableau 6-6 : instrumentistes présents lors de l'assemblée générale du 05/11/1984

6.2 L'ÉPREUVE DU TEMPS

Les liens d'amitié qui soudent les musiciens d'Ars Nova ont contribué à la renommée de l'Ensemble, en laissant le champ libre à l'initiative et aux bonnes volontés, de telle sorte que la capacité d'adaptation et la vitesse de réaction ont été, en toutes circonstances, des qualités essentielles du groupe. Pourtant l'exceptionnelle longévité de l'Ensemble allait sécréter insidieusement un lent poison dont les effets, lorsqu'ils devinrent perceptibles, furent d'autant plus redoutables que rien n'avait été prévu pour en limiter la portée. La confiance réciproque et l'amitié, sur lesquelles Ars Nova avait fondé pendant plus d'une quinzaine d'années sa réussite, devaient connaître, lorsque l'Ensemble dépassa ses vingt années d'existence, leurs premières fissures.

Marius Constant n'a-t-il pas senti venir cette crise ? On aura quelque peine à le croire. Plus vraisemblablement, l'amitié qui le liait à ses musiciens lui a interdit de prendre des décisions lorsque les premiers signes de vieillissement furent sensibles chez quelques musiciens. La situation était particulièrement délicate : comment faire comprendre aux intéressés qu'il était temps de ralentir leur activité au sein d'Ars Nova et de prévoir leur succession, alors que les critères sur lesquels une telle décision pouvait être prise n'étaient nulle part explicites ? Comment séparer des hommes liés par tant d'affinités et d'expériences partagées, et introduire dans un groupe jusque-là très homogène des éléments nouveaux ? Le vieillissement ne se manifeste pas de la même façon chez tous les grands interprètes. De fortes variations individuelles existent chez des musiciens d'âge identique pratiquant le même instrument. Certains conservent jusqu'à un âge avancé une étonnante fraîcheur physique et la totalité de leurs moyens techniques. D'autres accusent plus précocement le poids des ans. Une limite d'âge draconienne, telle celle qui frappe les danseurs de l'Opéra de Paris avec la rigueur que l'on sait, était impensable dans le cadre d'une

formation telle Ars Nova. L'usure et l'apparition des premières défaillances, justifiées par la fatigue causée par tant d'années de bons et loyaux services, fut la source d'un profond malaise. Marius Constant, confronté à un douloureux problème humain, était ligoté par les forces avec lesquelles il avait fabriqué Ars Nova. Son jeune assistant Philippe Nahon ne put éviter la crise. Il en résulta de part et d'autre quelques profondes blessures et la sensation diffuse d'une transmission difficile. En 1987, lorsque la décentralisation d'Ars Nova à La Rochelle fut décidée, il ne s'agissait plus d'un simple changement géographique : une page de l'histoire d'Ars Nova était tournée. L'inéluctable renouvellement des musiciens était en cours. En 1990, la liste des musiciens d'Ars Nova-Musiques en scène, publiée dans le programme de la nouvelle formation issue de la restructuration d'Ars Nova, montre l'ampleur du changement.

PUPITRES	INTERPRÈTES
cordes	Serge Garcia Marivonne Le Dizes Christian Dufour Jean-Pierre Robert
bois	Jean-Pierre Arnaud Christophe Grindel Francis Touchard Véronique Fèvre Eric Lamberger Marc Feldmann Jacques Charles
cuvres	Patrice Petitdidier Pierre Gillet Gilles Mercier Patrice Hic Eric Louis
percussions	Gérard Pérotin Guy-Joël Cipriani Françoise Gagneux

Tableau 6-7 : musiciens d'Ars Nova-Musiques en scène (saison 1990)

Pourtant, lorsque Marius Constant dirigea à La Rochelle la suite d'orchestre tirée de *l'Ange bleu*, quelques-uns des compagnons de la première heure se mobilisèrent : le flûtiste Jacques Castagner, les trompettistes Pierre

Thibaud et Bernard Jeannotot, le trombone Camille Verdier, le violoncelliste Jacques Wiederker et le guitariste Pierre Urban participèrent au concert du 16 janvier 1987. Trois ans plus tard, à l'exception de Gérard Pérotin, seul représentant de la première génération, et de Serge Garcia¹, tous les musiciens sont des nouveaux venus. Les anciens se sont retirés.

Une issue moins cruelle était-elle possible ? On peut se le demander. Pour éviter une telle situation, il eût fallu que les musiciens d'Ars Nova et leur chef, au sommet de leurs carrières, définissent à l'avance et de façon unanime les détails d'une procédure honorable de sortie des membres de l'Ensemble et précisent en toute rigueur les conditions de la formation et de l'intégration de nouveaux instrumentistes. Mais l'aventure musicale dans laquelle tous s'étaient engagés, intensément vécue, se prolongeait au-delà de toute espérance et l'activité fébrile du présent ou du futur proche masquait les difficultés à venir. Un pilotage à long terme de l'Ensemble, analogue aux procédures des grandes administrations ou s'inspirant des techniques de « gestion des ressources humaines » était aux antipodes du fonctionnement au coup par coup d'Ars Nova, et incompatible avec la philosophie humaniste, fortement teintée d'hédonisme, de l'Ensemble.

6.3 LES TROIS ÂGES D'ARS NOVA

6.3.1 ARS NOVA DE MARIUS CONSTANT

Pendant une quinzaine d'années, de 1963 à 1978, Constant a consacré à Ars Nova une grande partie de ses forces. Mais la multiplicité des tâches qui lui incombaient et l'obligation de faire face à de trop nombreuses échéances l'ont souvent amené à confier la direction de l'Ensemble à un autre chef. Certains noms n'apparaissent que ponctuellement : Edgar Cosma, Gunther Schuller², Giampero Taverna³, René Koering⁴, Max Deutsch⁵, Marcello Panni⁶. Il s'agit souvent de compositeurs qui dirigent une de leurs œuvres. Ainsi Alain Louvier put diriger des extraits de ses *Caractères* à la suite de *Domaines* de Pierre Boulez⁷. Constant remet Ars Nova entre les mains des compositeurs ou des chefs invités comme on prête à un bon conducteur un véhicule puissant et

¹ Le violoniste Serge Garcia avait succédé à Frédéric Geyre.

² À l'occasion d'un concert de musique américaine. Cf. archives de la phonothèque de l'I.N.A., enregistrement du 18/05/1966.

³ Semaines Musicales Internationales de Paris. Cf. archives de la phonothèque de l'I.N.A., enregistrement du 21/10/1970.

⁴ Cf. archives de la phonothèque de l'I.N.A., enregistrement du 09/11/1971.

⁵ En Sorbonne. Cf. archives de la phonothèque de l'I.N.A., enregistrement du 12/02/1972.

⁶ Cf. archives de la phonothèque de l'I.N.A., enregistrement du 19/12/1972.

⁷ Guy Deplus assura la partie de clarinette solo. Cf. archives de la phonothèque de l'I.N.A., enregistrement du 09/04/1973.