

Pierre Henry dans son bel aujourd'hui : un créateur dont l'œuvre ne fait plus qu'un avec la vie

Autor(en): **Rey, Anne**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonance**

Band (Jahr): - **(2002)**

Heft 75

PDF erstellt am: **21.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-927816>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

PIERRE HENRY DANS SON BEL AUJOURD'HUI

PAR ANNE REY

Un créateur dont l'œuvre ne fait plus qu'un avec la vie

Il a soixante-quatorze ans, la barbe de Victor Hugo, les épaules de Beethoven, les lunettes de Schubert, et assez de projets dans ses cartons pour un siècle au moins. Au demeurant, aucune fierté, sinon celle d'être toujours là, plus de cinquante ans après la naissance de la musique concrète dont il fut le père avec Pierre Schaeffer. Toujours là et au travail, comme jamais. Son autoportrait discographique (19 CD Philips/Universal) achève de paraître en quatre coffrets. Du 13 au 27 avril, le public est venu chez lui, dans la maison qui abrite son studio et sa vie, croiser Dracula, sa dernière création. Ainsi Pierre Henry poursuit sa trajectoire vertigineuse, suivi de façon assez mystérieuse par des milliers d'inconditionnels, totalement étrangers aux cérémonies de la musique contemporaine.

IL N'Y A PAS DE COMPOSITEUR CÉLÈBRE

Parce qu'elle coûte cher à produire et à diffuser, qu'elle est au final d'un très petit rapport, la musique est l'art le plus pénalisé par les lois du marché. Une poignée de pop-stars et de dieux du rock, telle idole du raï ou tel vétéran de la variété gagnent, certes, beaucoup d'argent et en font beaucoup gagner à leurs éditeurs. Mais ces mêmes éditeurs (un mot qui ne s'écrira bientôt plus au pluriel) gagnent infiniment plus en vendant de l'eau, des bâtiments publics ou de la téléphonie mobile. Hors les circuits microscopiques de quelques festivals et revues spécialisées, les noms de Xenakis, de Berio ne disent rien à personne. Qui sait, sur votre palier, dans votre immeuble, dans votre quartier, dans les files de cinéma que vous fréquentez et même au sein des universités de votre ville que le premier est mort, que le second vit encore? Mais, direz-vous, Mozart, Beethoven, Verdi (prototype toujours cité du musicien à la fois savant et populaire) sont passés à la postérité. Il y a foule dans les Opéras et dans les salles de concert des grandes villes européennes.

C'est vrai. Mais, ramenées à la fréquentation d'un match de foot, ces « foules » de mélomanes (souvent les mêmes, d'une saison et d'une institution à l'autre) sont de minces escouades. Qu'on me permette sur ce sujet un bref aparté.

J'ai collaboré à la fabrication d'un mensuel spécialisé, j'ai été critique dans un quotidien du soir et, pendant les vingt-cinq ans qu'ont duré ces activités, j'ai toujours eu la certitude de m'adresser à des gens dont je croyais assez bien cerner le profil. Surtout, j'étais persuadée que nous nous repérons eux et moi — au-delà de nos goûts — aux mêmes phares, aux mêmes caps, aussi solides que la doctrine keynésienne pour l'économie moderne.

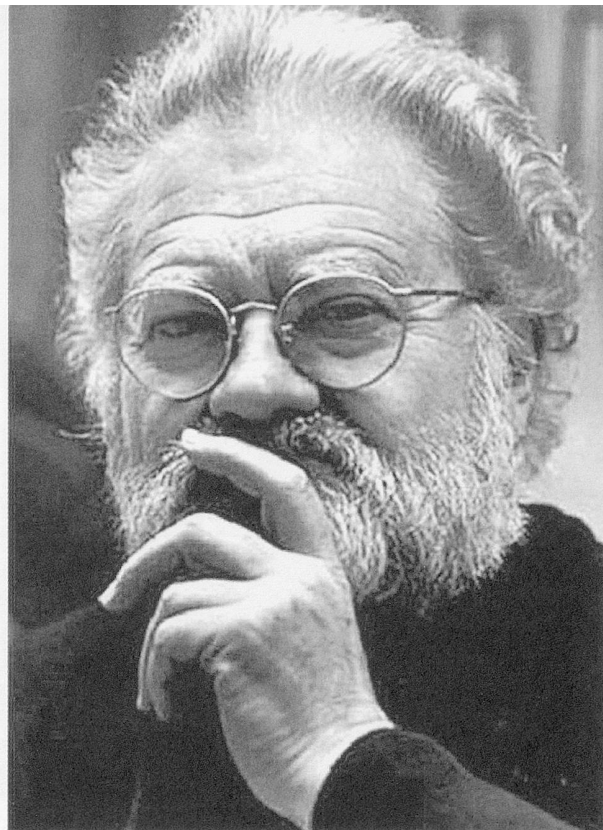
Et puis, j'ai enseigné à l'université, au sein du vieux quartier latin, et me suis retrouvée chaque année devant une centaine d'étudiants en Médiation culturelle: niveau licence et maîtrise, quelques philosophes déçus, pas mal de transfuges de l'École du Louvre ou de doubles cursus en littérature ou en histoire de l'art; beaucoup de filles et peu de garçons, entre 20 et 30 ans, qui se destinent aux professions d'agents d'artistes, de gestionnaires de salles, de conférenciers dans les musées, d'organiseurs d'expositions dans les municipalités.

C'est là que j'ai découvert que Mozart était l'auteur d'une publicité pour voiture de luxe et le héros d'un film de Milos Forman; que Beethoven n'avait écrit en tout et pour tout qu'une neuvième symphonie; et que si la Renaissance avait marqué un âge d'or pour la peinture italienne, elle n'avait vu naître aucun musicien. Wagner? Lorsqu'il s'est agi d'écouter en cours le prélude de *L'Or du Rhin*, tout un rang d'étudiants a menacé de quitter la salle.

Pourquoi cette génération ignore-t-elle Thelonious Monk, Janis Joplin mais peut-elle écouter pendant des heures sans sourciller les diphonies des moines tibétains? Pourquoi s'intéresse-t-elle à l'opéra baroque sous ses aspects les plus ésotériques et pas à Puccini (malgré la *Butterfly* de Frédéric Mitterrand et la *Tosca* de Benoît Jacquot)? Pourquoi le phénomène Pierre Henry, enfin? Pourquoi est-il le seul compositeur dont le nom fasse passer un frisson de connivence dans une assemblée de jeunes gens dont la culture se réduit pour l'essentiel à ce que leur propose la télévision? Or, Pierre Henry ne passe jamais sur les antennes françaises, alors que la radio allemande lui commande régulièrement des *Hörspiele*. Et le même Pierre Henry a pourtant réuni sur

Pierre Henry

(Photo
Guy Vivien)



son seul nom, dans l'esprit des raves techno, quelque quatre mille personnes sur la piazza du Centre Pompidou en juillet 2000, dix mille, l'été suivant, à Mexico.

L'ENTRÉE EN SCÈNE FUT MESSIANIQUE

On oublie le climat d'effervescence et d'insolence qui régnait à Paris à l'époque où la musique concrète a commencé à faire parler d'elle. Et à parler d'elle-même avec outrecuidance. La déclaration que l'on va lire est en général datée de 1950, l'auteur la fait, quant à lui, remonter à février 1947 (soit avant même les premières expériences menées par Pierre Schaeffer au sein du service de bruitage de la Radiodiffusion française dont allaient naître, en 1948, les cinq *Études de bruits*, incunables de la musique concrète).

Quoi qu'il en soit, sous la plume de Pierre Henry, le ton est donné: « *Il faut détruire la musique. Elle ne correspond plus à rien pour nous dans la mesure où elle doit être HARMONIE DES SPHÈRES. Dans la mesure où le sacré s'est transporté de l'Absolu jusque dans la vie elle-même, la musique doit se porter de la sphère de l'art (musicalement parlant) dans le domaine de l'angoisse sacrée.*

Si les conventions musicales, l'harmonie, la composition, les règles, les nombres, le côté mathématique et les formes avaient un sens par rapport à un Absolu, aujourd'hui la musique ne peut en avoir que par rapport aux cris, au rire, au sexe, à la mort. Tout ce qui nous met en communication avec le cosmique, c'est à dire avec la matière vivante des mondes en feu. Il faut prendre immédiatement une direction qui mène à l'organique pur. A ce point de vue, la musique a été beaucoup moins loin que la poésie ou la peinture. Elle n'a pas encore osé se détruire elle-même pour vivre. Pour vivre plus fort comme le fait tout phénomène vraiment vivant. Cela ne veut pas dire: écarter toute règle, toute rigueur ou toute forme, mais pas d'autres règles que celles visant à l'efficacité. Je crois que l'appareil enregistreur est actuellement le meilleur instrument du compositeur qui veut réellement créer par l'oreille et pour l'oreille. Si nous voulons lutter contre la mécanique, il faut employer des méthodes mécaniques, ainsi la machine se

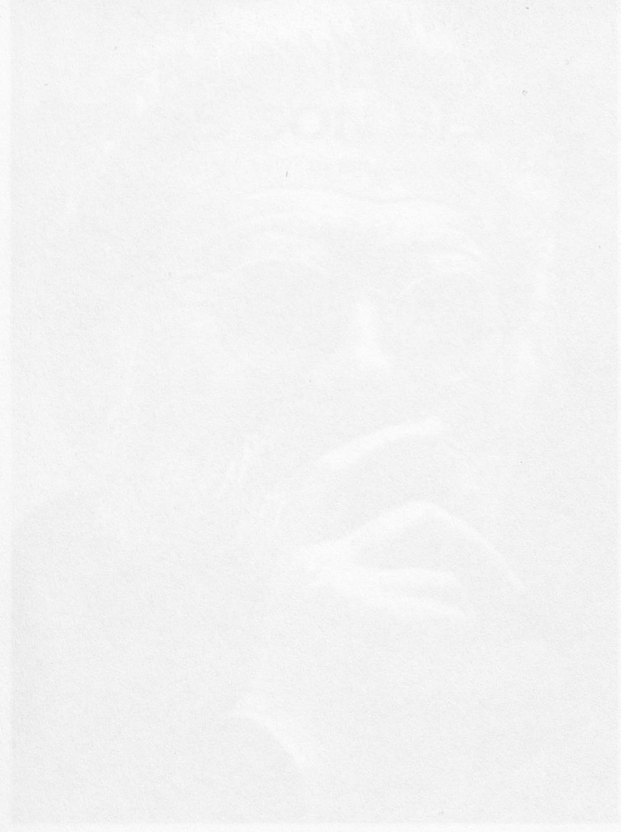
retournera contre elle-même. Un son enregistré est instantanément détruit en tant que machine. Le mythe du Moderne n'existe plus. Les bruits seront supprimés. Ils deviendront désincarnés, désignifiés et comme sacralisés.

Alors ce sera peut-être la musique concrète, la musique du VIVANT et du SOLEIL » (Pour penser une musique nouvelle, février 1947).

Seul Stockhausen (qui avait croisé après la guerre Boulez, Xenakis et Pierre Henry lui-même dans la classe d'analyse d'Olivier Messiaen) retrouverait en 1953 cette veine prophétique pour annoncer sa propre « musique des sphères », musique électronique cependant, d'emblée théorisée sous forme mathématique, et donc placée dans une continuité pythagoricienne. La musique concrète, elle, qui capture l'objet sonore brut pour tenter de l'appivoiser avec les moyens du bord, s'enorgueillit de son état sauvage, de sa surréalité naturelle, au risque de l'anarchie. (Pierre Boulez, 1958: « *Cette absence de dirigisme dans la détermination de la matière sonore entraîne fatalement une anarchie préjudiciable à la composition. [...] Travail d'amateur en pèlerinage, la musique concrète ne peut même pas, dans le domaine du gadget, faire concurrence aux fabricants d'effets sonores qui travaillent dans l'industrie américaine du film...* »). Notons, pour la petite histoire, que Boulez avait fait partie des stagiaires passés par le Groupe de Recherche de Musique Concrète de Schaeffer, Rue de l'Université, entre 1951 et 1952. Il y avait croisé notamment Stockhausen et Barraqué. Mais il en sortit déçu, n'y réalisa que deux brèves études – transformations sur bande de sons instrumentaux – et attendit plus de vingt ans, avec la création de L'IRCAM, pour parier à nouveau sur les vertus de la « machine », entre-temps informatisée.

LA VOLONTÉ DE ROMPRE

Revenons donc à l'immédiat après-guerre. Après les horreurs planétaires que le conflit mondial avait suscitées, la même volonté de rupture radicale existait dans toutes les modernités. Y compris dans le camp des sériels – avant-garde



...JOURD'HUI...
...1948...
...1952...

dominante menée par Pierre Boulez qui, en cette même année 1948 où naissait la musique concrète, donnait du canon contre Alban Berg, taupé post-wagnérienne cachée sous une couverture dodécaphoniste. Mais le ton était plutôt celui de l'ironie méprisante à l'égard des épigones français de la seconde École de Vienne, épigones dont le nom n'était même pas cité: « *Si, pourtant, nous nous sommes permis de critiquer Berg, c'est que nous le plaçons bien au-dessus de tous les Gribouilles qui se croient et se proclament dodécaphonistes, et que nous répugnons à donner la main – même pour célébrer ses louanges – à cette classe putride qui constitue le plus clair du monde musical "parisien" (Incidences actuelles de Berg, 1948).*

Boulez proclame la mort de Schoenberg dans la foulée (article publié dans *The Score* en février 1952). Mais il dépose finalement les armes devant Anton Webern (« *Webern est le seuil, avons-nous dit: ayons la clairvoyance de le considérer comme tel* ». *Incipit*, 1954). Dans l'auteur des *Variations* opus 30, partition webernienne visant à un absolu de la forme, les jeunes post-sériels français se reconnaissent finalement un père: la musique moderne retrouve pour eux, de Vienne à Paris, une cohérence géographique et une continuité historique.

Sans père à tuer, puisque sans lignée, se retrouve donc, fièrement orpheline, la musique concrète. Nommons-la ainsi, faute de terme plus approprié (elle a beaucoup changé de nom depuis: électroacoustique, acousmatique) et alors que personne, déjà, dans le rang des fondateurs, ne suit la même ligne, ne vise les mêmes buts, n'accepte les mêmes règles. La musique concrète de Pierre Schaeffer ne sera peut-être celle de Pierre Henry que le temps d'une seule œuvre: la *Symphonie pour un homme seul* (1950) qui porte leurs deux signatures. Mais qui fit quoi en la matière? Mystère.

L'ÉCHAPPÉE BELLE

Seule certitude, il y eut dans ce couple un ingénieur-penseur (Pierre Schaeffer, au demeurant excellent écrivain de fiction à ses heures) et un esprit frappeur. Percussionniste et pianiste

pendant ses années de Conservatoire (affaire de peau, de frappe et de toucher), Pierre Henry vit l'aventure concrète de façon mystique, peut-être, mais surtout physique, gymnique, jubilatoire. Musiques du rire, du cri et du sexe, musiques du corps en transe et du cœur en fête, batteries frénétiques, proférations magiques, éclairs-tonnerres, rengaines en boucles, rythmiques jazzées, manèges lancinants, cathédrales englouties, ambiances glauques, galops de farfadets: ainsi sonnent ses toutes premières pièces pour percussions, voix (la sienne), piano préparé et manipulations « primitives ». Aussi primitives que, dans le cinéma muet, le flou, l'accélération, le grossissement, les effets de proximité et d'éloignement, les inquiétants panoramiques, les fermetures à l'iris. Un âge d'or, car d'absolu défoulement, pour cette musique nourrie au souvenir du *Cabinet du Docteur Caligari*, des premiers Walt Disney, du *Ballet mécanique* de Fernand Léger et de *Week-end*, film sonore sans images de Walter Ruttmann.

Au centre, bien sûr, cette incertitude sur la source de ce que l'on entend (voix ou instrument? pluie ou robinetterie?), cette interrogation sur l'objet émetteur (naturel ou mécanique? réel ou trafiqué?). Question qui change tout, radicalement, dans notre relation au son et au discours musical: comment écouter quand on ne sait pas ce qu'on écoute? Un concert de casseroles, organisé et articulé, peut-il prétendre à l'abstraction d'un quatuor à cordes? L'un des premiers titres inventés par Pierre Henry (il a toujours eu le génie des titres) est *Concerto des ambiguïtés*.

Et puis l'homme fraternise d'emblée (sur ce point, il n'a pas changé) avec des écrivains, des plasticiens, des acteurs, des chorégraphes et des danseurs qu'il séduit et le séduisent, qui viennent à lui, qu'il croise un temps et qui chaque fois laissent des traces, fugaces ou profondes, dont le compositeur fera son miel immédiatement ou avec le temps: la rencontre avec Henri Michaux qui porte sous le bras un disque de musique japonaise, les séances d'enregistrement avec François Dufrêne, membre de l'Internationale lettriste et virtuose de la glossolalie, la connivence avec les peintres du Nouveau réalisme (une symphonie *Monoton* pour Yves

Pierre Henry fait
voler les bandes
magnétiques
au Studio du
Boulevard
Saint-Germain.

(Photo
Jean-Régis
Roustan)



Klein, les *Variations pour une porte et un soupir* dédiées à Arman), les avancées dans le sillage de la sculpture cinétique (Tinguely) ou spatiodynamique (Nicolas Schöffer). Maurice Béjart, ce fut le coup de foudre et la gloire, on le sait. Mais la chorégraphe Maguy Marin, François Weyergans qui lui dédia de beaux textes et un film, Michel Chion qui se lança dans la première (et unique) biographie analytique qui lui soit consacrée, la romancière Florence Delay, l'actrice Ingrid Caven, les cinéastes avec lesquels il a travaillé (Grémillon, Decoin, Rouch, Allégret), les réalisateurs comme Bertolucci ou Costa-Gavras qui le citent dans leur bande-son, les disc-jockeys du monde entier qui le pillent ces dernières années avec un respect filial composent eux aussi la constellation Pierre Henry.

Cette constellation tourne. Le temps passe. Lui est toujours au centre, à flairer l'air du temps, tendre l'oreille aux bruits de la rue, aller au cinéma (presque jamais au concert!), se plaindre de son âge et de ses vertèbres, pour reprendre farouchement le collier à chaque nouveau boulot mis sur le métier. Alors, le même rituel s'instaure: s'enfermer dans son studio; aller jusqu'au bout de son énergie et de celle de son assistante; ne sortir à l'air libre que pour donner le bon à tirer. Puis à Dieu va. Les critiques, c'est sûr, vont détester... Ça mettra toujours du beurre dans les épinards... Formidable médication que l'auto-dérision contre les atteintes de l'extérieur pour cet introverti. Modestie non feinte chez un homme qu'on a souvent taxé de mégalomanie.

Alors que ce n'est pas l'ego, c'est le désir qui fut toujours, chez lui, surdimensionné. Désir d'une musique qui s'étalerait hors des espaces qui lui sont dévolus par l'institution (la salle de concert, quelle plaie!). Fantôme d'un art total, qui s'exercerait dans les activités les plus quotidiennes (la promenade, l'attente, le rêve, l'insomnie) et se prolongerait sur des durées qui sont tout simplement celles de la vie.

Ce n'est qu'une fois l'œuvre terminée que l'individu retrouve chez Pierre Henry les réflexes que l'on connaît chez d'autres: souci de son image de marque, inquiétude d'une reconnaissance que ses pairs ne lui reconnaîtront dans le meilleur des cas qu'avec condescendance. Envie de plaire

aux spécialistes, ceux-là même qu'il ne fréquente jamais et qu'il étiquette « *musiciens* »— lui qui se veut créateur, au sens plein. Mais le temps presse, heureusement. Un nouveau projet s'impose déjà, une nouvelle pièce est à faire naître. Studio...

UNE LIBERTÉ CHER PAYÉE

C'est ainsi, avec un flair digne du show-biz, des audiences parfois enviées par les stars de la variété, avec un savoir-faire, une virtuosité technique, une « main » qui, chaque fois, confond les plus fins connaisseurs, c'est ainsi que Pierre Henry poursuit en reclus volontaire son travail de soutien. Manié avec des pincettes par les milieux de la musique institutionnelle. Parce que connu et admiré par des gosses de vingt ans. C'est ainsi qu'il a vendu par centaines de milliers les jerks électroniques de la *Messe pour le temps présent* à la fin des années 60. Précédé de dix ans le mouvement techno avec sa *Dixième symphonie de Beethoven* en 1986. Achevé en janvier 2002 un *Dracula* gothique, style qui connaît en ce moment un *revival* fulgurant.

Mais c'est ainsi qu'il a également, entre-temps, ou simultanément, côtoyé les abîmes expérimentaux que sont l'organique (*Variations pour une porte et un soupir*), la désincarnation (*Mouvement-Rythme-Etude*), la fureur prophétique, la profanation (*Apocalypse de Jean, Messe de Liverpool, Fragments pour Artaud*), le vide métaphysique et la mort (*La Noire à soixante, Pierres réfléchies, Le Voyage*). En 1971, il se branche des électrodes sur la tête pour faire sortir le son directement de son corps (*Mise en musique du corticalart*). Dieu (celui de l'immense poème de Victor Hugo), Jean (celui de l'Apocalypse) ou les futuristes italiens des années 20 sont des êtres à la mesure de son imagination. Des révoltés extravagants. Il en fait des chefs-d'œuvres, accessoirement.

Ne lit-on pas ici ou là que les grands de notre siècle sont ceux qui se sont risqués aux limites de l'informulable, de l'horreur et de la laideur? Pierre Henry est de ceux-là. Il a coupé/collé à tous vents les monuments de notre culture

«Symphonie pour un
homme seul»,
chorégraphie de
Maurice Béjart
(1955)



littéraire. Il a souvent fait office de musicien légiste, disséquant les grands morts (Hugo, Artaud, Lautréamont, Proust, La Fontaine), mettant en fiches les grands textes (mystiques, poétiques) pour toucher du doigt – si l'on peut dire — le mystère du génie. Cela ne suffit pas à en faire un génie à son tour. Ni même à penser que la postérité statuera sans hésitation sur son sort. Il restera peut-être un hérétique qui, selon le schéma de l'artiste autodestructeur dessiné par Paul Valéry, aura passé beaucoup de temps à se fustiger lui-même, pour avoir trop bien vendu certains de ses disques et côtoyé à plusieurs reprises une notoriété comparable à celle d'un grand peintre (cas exceptionnel pour un musicien, nous l'avons dit). A une époque où être aimé c'est être mauvais, le désaveu du public aurait été, d'une certaine façon, bon à prendre. Pierre Henry n'a pas eu cette chance.

L'ÉTERNEL PALIMPSESTE

Marcel Proust a réécrit ses œuvres jusqu'à la mort. Y compris les volumes de *La Recherche* déjà sortis en librairie. Il annotait, corrigeait, perfectionnait sans trêve des textes déjà imprimés sous forme d'épreuves; intervertissait des séquences, réinjectait des épisodes, changeait l'ordre des anecdotes. En fonction des événements parfois (ainsi des chapitres sur la guerre de 14 insérés à chaud dans *Le Temps retrouvé*). Mais surtout parce qu'un cycle de romans où reposait toute sa vie ne pouvait, à ses yeux, être considéré comme achevé tant que lui-même était vivant.

Il y a chez Pierre Henry cette même manie du palimpseste. Cette même certitude que l'œuvre-vie, tant qu'on est en vie, reste par définition inachevée. Perfectible. Réutilisable. À remanier.

Pour commencer, il serait sans doute plus intéressant de considérer l'ensemble de sa production, fruit de plus d'un demi siècle de composition, comme un grand cycle plutôt que comme une succession d'opus. Ainsi les effets d'échos — indéniables entre pièces récentes et pièces anciennes — ne résonneraient pas comme des emprunts mais comme des reformulations: un travail sur le temps, avec le temps: l'effet « petite madeleine », pour rester dans le sillage proustien.

L'édition discographique que publie, en quatre coffrets, Philips/Universal en dit long sur ce point. Les opus canoniques y côtoient des inédits. Les fresques voisinent avec les miniatures. Le sacré s'intègre au profane. L'organisation des dix-neuf CD, abondamment revue et corrigée par l'auteur en cours de route, répond à une logique indéniable, si on écoute tout cela de près. Cette logique n'est ni chronologique (surtout pas!), ni thématique, elle a pu évoluer en fonction des événements (les hasards des commémorations du bicentenaire Hugo ont fait que *Dieu* figure finalement en lieu et place de la *Dixième symphonie*, dans le quatrième coffret).

Mais au bout du compte, la seule vraie logique de cette nouvelle édition discographique est compositionnelle. Les cartes sont rebattues, redistribuées et de plus, ce sont des cartes neuves — chaque pièce a été entièrement remastérisée. Autant dire que le *Mix Pierre Henry* (titre générique de cette entreprise discographique sans précédents pour un compositeur vivant) est l'équivalent d'une œuvre en soi. C'est en tout cas de cette façon que l'auteur en parle:

« J'ai conçu ces quatre coffrets comme un grand concert, que chacun peut composer chez soi à son gré. Un concert de dix-neuf disques inédits, puisque toutes les œuvres ont été remastérisées. Comme pour les chapitres d'un livre, c'est à la fin que le début peut trouver sa logique. Il faut écouter Haut voltage, composé en 1956 et publié dans le dernier coffret, pour comprendre Une tour de Babel proposée dès le premier coffret et composée près de cinquante ans plus tard. Quant à la conception de chaque coffret, elle vise à constituer quatre autoportraits, chaque volume montrant les différents aspects de ma création: expérimentations pures; études sur les durées et les matériaux; rapports aux grands textes, aux religions, aux mythes ».

Et cette liberté, que Pierre Henry s'est toujours accordée, de remanier ses œuvres, y compris les plus célèbres, les plus anciennes, ou les plus souvent éditées?

« C'est une démarche que l'on trouve normale chez les cinéastes, je pense à Coppola et à Apocalypse Now dont on a découvert la version longue plus de vingt ans après la version que l'on connaissait. En ce qui me concerne, j'irais plutôt du plus long au plus court. La Symphonie pour un homme seul en est le parfait exemple. Le montage initial durait une heure

et vingt minutes, la version définitive est ramenée à moins d'une demi-heure et la version chorégraphiée par Béjart était encore plus courte. Je pense que les œuvres doivent être retravaillées. Les techniques numériques d'aujourd'hui permettent par exemple de remixer un son isolé, de le recomposer, de le reconstituer sans altérer sa nature initiale. Ainsi, une meilleure lecture des manuscrits de Proust a permis de mieux lire La Recherche du temps perdu. Les quatre coffrets du Mix procèdent du même travail d'édition, au sens plein du terme ».

Le programme « Pierre Henry chez lui » du mois d'avril ne se réduisait pas aux cinquante minutes du nouveau *Dracula*. Il proposait, en seconde partie, une version écourtée de *Mouvement-Rythme-Etude*, pièce dont l'abstraction ascétique reste un modèle en principe intouchable pour le petit milieu des post-schaeffériens purs et durs. La réduction pourrait en choquer plus d'un. Pierre Henry s'en amuse. Le désir de transgression reste toujours plus fort chez lui que le souci de respectabilité.

DÉMONTAGES ET REMONTAGES TENTACULAIRES

Pour tenter de le dire simplement, la démarche créatrice propre à la musique concrète suppose un objet préexistant (le son enregistré), matériau fixé sur un support inerte, rangé dans une sonothèque, qu'il s'agit ensuite de sortir de sa passivité pour le doter d'une seconde vie en l'associant, par bout-à-bout ou superposition, à d'autres objets de même

nature. On voit bien que la démarche centrale n'est pas la transformation du son par telle ou telle manipulation mais le montage et le mixage d'éléments a-priori hétérogènes et dissociés, ceci pour parvenir à bâtir une continuité musicale qui fasse image et poésie (« *L'ouïe est une vue au dedans* »: Pierre Schaeffer, avant-propos au *Traité des objets musicaux*, 1966).

Mettre en pièces puis remonter. Couper/coller. C'est cette même démarche que Pierre Henry applique désormais à une activité qu'il appelle sa « peinture » et qui fait que sa petite maison est désormais envahie d'objets en trois dimensions, suspendus au mur ou posés à terre. Le temps qu'il mettait autrefois à préparer ses matériaux sonores avant de les capter dans ses microphones pour réutilisations ultérieures, Pierre Henry l'emploie depuis quelques années à démonter — disséquer — des objets solides, piano, vieux phonos, appareils électriques, pour assembler ensuite leurs dépouilles à grands renforts de vieilles visées et de vieux écrous. Certains assemblages évoquent des périodes de son passé, d'autres sont des portraits de Wagner, de Maurice Fleuret. Il dit que cet univers pictural est une déclinaison, une résonance de son travail musical, et aussi une explication de ce travail. On y perçoit l'influence d'Arman, des affiches lacérées de Jacques Villeglé (plasticien avec lequel il a collaboré lors d'une toute récente exposition). Le plus stupéfiant, c'est la rapidité avec laquelle cette « musique pour la vue » envahit son espace domestique. On a l'impression que Pierre Henry est de plus en plus témoin et instrument de sa création. Il s'en porte bien.

Quelques dates essentielles

- 1950: *Symphonie pour un homme seul* (avec Pierre Schaeffer).
- 1951: *Concerto des ambiguïtés* (interprété au piano préparé par Pierre Henry).
- 1953: *Le Voile d'Orphée*.
- 1956: *Haut-voltage*.
- 1959: *Investigations* (pour le peintre Jean Degottex).
- 1961: *La Noire à soixante*.
- 1962: *Le Voyage* (sur *Le Livre des morts tibétain*).
- 1967: *Messe de Liverpool. Messe pour le temps présent*.
- 1968: *Variations pour une porte et un soupir*.
Apocalypse de Jean.
- 1969: *Ceremony* (avec le groupe pop Spooky Tooth).
- 1970: *Fragments pour Artaud. Mouvement-Rythme-Etude*.
- 1973: *Kyldex* (commande de l'Opéra de Hambourg sur une scénographie de Nicolas Schöffer).
- 1975: *Futuristie* (sur des textes de Luigi Russolo).
- 1977: *Dieu* (sur le poème inachevé de Victor Hugo, dit et joué par Jean-Paul Farré).
- 1979: *La dixième Symphonie de Beethoven*.
- 1982: *Pierres réfléchies* (sur des poèmes de Roger Caillois).
- 1984: *Berlin, symphonie d'une grande ville* (pour le film muet de Walter Ruttmann).
- 1985: *Hugosymphonie*.
- 1987: *Le Livre des morts égyptien*.
- 1988: *Cristal/mémoire* (pièce radiophonique sur des textes de Proust).
- 1991: *Maldoror-feuilleton* (en 50 épisodes).
- 1993: *L'Homme à la caméra* (pour le film muet de Dziga Vertov).
- 1994: *Schubertnotizen* (inédit).
- 1995: *Notations sur La Fontaine*.
- 1996: *Intérieur/extérieur* (donné au domicile de l'auteur, commande du Festival d'automne).
- 1998: *Une tour de Babel*.
- 2000: *Le Tam-tam du merveilleux* (donné en plein air sur la piazza de Beaubourg).
Concerto sans orchestre (commande du Festival de La Roque d'Anthéron, sur des pièces pianistiques tardives de Liszt jouées en direct).
- 2002: *Dracula* (donné au domicile de l'auteur, commande du Centre Georges-Pompidou).