

entretien avec Pierre Henry

Objectif Terre, créé en Avignon, sera votre premier spectacle écologique ?

Pierre Henry : En effet, *Objectif Terre* se veut une attention, une sensibilité particulière aux problèmes de l'environnement. *Une histoire naturelle, ou les roues de la terre* (1997) reflète mon intérêt pour les sons terriens et des voix venues du monde entier. Je me suis appuyé sur cette citation de Shohei Imamura, le cinéaste japonais: "Les insectes, les animaux et les hommes se ressemblent en cela qu'ils naissent, excrètent, se reproduisent et meurent." Cette texture commune aux êtres trouve un développement dans les sons organiques qui constituent l'œuvre, comme une matière vivante. Par sa transparence, son type d'écriture, son mixage, *Une histoire naturelle* est l'une de mes œuvres préférées. Ensuite, extrait de *L'Apocalypse de Jean* (1968), les *Six coupes de colère* (Quatrième temps, séquence 19) prophétisent la fin du monde: "J'entendis alors une voix hors du temple disant aux sept anges: Allez et versez sur la terre les sept coupes de la fureur de Dieu." La troisième et dernière partie reprend *Prisme*, extrait de l'opéra "spatio-lumino-dynamique et cybernétique" *Kyldex*, co-signé avec Nicolas Schöffer (scénographie et sculpture) et Alwin Nikolais (chorégraphie), pour l'Opéra d'Hambourg, en 1973 - avec, parmi les danseurs, Carolyn Carlson. *Prisme* s'ouvre sur une lueur d'espoir. Il y a peut-être une issue, une alternative à la guerre nucléaire: un vaisseau spatial emmènera peut-être les gens... ailleurs.

L'écologie était déjà présente dans votre œuvre; justement avec *L'Apocalypse de Jean*...

Depuis toujours, mon travail est lié à la nature, dans la mesure où j'enregistre des sons vivants, tout en recherchant une économie de moyens, une harmonie des sons, une sorte d'accord universel. À l'orée des années cinquante, je pensais déjà au cosmos avec *Musique sans titre*, dont les différents chapitres sont évocateurs: "Les étoiles", "Les vacances", "Fête foraine", "Andante sacré"... Par son atmosphère, ce dernier rejoint d'ailleurs "Un effet de serre", le cinquième mouvement d'*Une histoire naturelle*.

La musique composée en 1953 pour *Astrologie*, le film de Jean Grémillon, répond également à cette thématique écologique.

... Et deviendra un ballet de Maurice Béjart, deux ans plus tard, sous le titre d'*Arcane. Haut-Voltage*, créé à l'Opéra de Metz, en 1956, un ballet également chorégraphié par Maurice Béjart pour la troupe de Jeannine Charrat, participe également à cette thématique.

À quand remonte votre première collaboration avec un chorégraphe ?

En 1955, avec Maurice Béjart. Lorsqu'il s'est rendu dans les studios de la Radio, afin d'écouter nos musiques, celles que je composais avec Pierre Schaeffer. Pierre voulait qu'il utilise *Orphée*, et moi, le prenant à part, je lui ai dit: "Je pense à autre chose, qui serait vraiment magnifique et qui offrirait l'occasion d'une chorégraphie révolutionnaire: ce serait la *Symphonie pour un homme seul*". Il est parti avec la bande. Trois mois plus tard, en mars, il montait au Théâtre de l'Étoile la *Symphonie*. Pour être exact, auparavant, Merce Cunningham l'avait présentée à New York, dans une version à laquelle je n'avais pas assisté. À mon avis, la version de Cunningham n'était pas aussi expressionniste que celle de Béjart. C'est logique, dans la mesure où Maurice venait de la danse romantique. La *Symphonie pour un homme seul* lui a permis de s'émanciper du style classique, avec son sens de la théâtralité et du sacré. C'est à partir de cette chorégraphie qu'il m'a influencé de manière décisive.

De quelle manière travailliez-vous avec lui ?

Maurice Béjart aimait beaucoup se rendre dans mon studio pour écouter. Je ne le voyais jamais à mes concerts, ne lui adressais aucun disque. En revanche, il venait, écoutait. Cela se passait toujours ainsi, depuis la radio. Dans tous mes studios, il venait et repartait avec la bande. Il arrivait qu'on ne fasse rien ensemble pendant deux ans; pas de nouvelle, rien... Alors que moi, j'avais besoin de faire quelque chose avec le mouvement, le corps, le public. C'était comme la garantie - je ne dis pas de succès -, mais qu'il se produise une émotion avec un public à chaque fois différent. Pendant deux ans, donc, on s'est perdu de vue... Je me suis dit: "Je vais lui faire une nouvelle œuvre, exprès", et ça a été *Mouvement-Rythme-Étude* en 1971, que j'ai appelé *Barre Fiction*, et où l'on trouvait toutes les formules, tous les protocoles de la danse. J'envoie mon fils avec la bande à Bruxelles. Il ne m'a pas répondu et puis, quelque temps après, il me dit: "C'est formidable, *Mouvement-Rythme-Étude*; je vais en faire un grand ballet ce sera *Nijinsky Clown de Dieu*". Et là, ça a redémarré, ce fut un grand succès, comme *La Messe* pour le temps présent, créée quatre ans plus tôt, à Avignon. Après, ça s'est atténué et j'ai eu besoin de faire mes propres spectacles. Mais Béjart m'a donné une sorte d'instinct d'homme de spectacle pour la mise en scène, pour les éclairages. Au fond, à partir des années soixante-dix, quand j'ai fait des concerts, ce fut avec un souci de spectacle: le concert théâtralisé.

Une forte connivence s'est aussitôt établie entre vous.

D'ailleurs, lorsque j'ai été "éjecté" de la Radio par Pierre Schaeffer, il m'a aussitôt proposé de monter un nouveau spectacle. Cette fois, c'était *Orphée* qui, après la première à l'Opéra de Liège, en 1958, a connu de très nombreuses représentations. Nous sommes sur la même longueur d'ondes. Nous avons les mêmes réflexes, les mêmes antennes. Ce qui compte pour lui, c'est le geste intentionnel. Pour moi, c'est le son thématique; celui qui va permettre une continuité d'écriture. Chez Bédart aussi, on sent que des mouvements se forment, accompagnés d'autres gestes, comme une polyphonie visuelle. Pour moi, idem: un son s'accompagne d'un contrepoint, qui est un autre son.

C'est l'idée même de votre geste: cette manière de passer du bruit qui nous environne à un mouvement sonore, une musique. Votre formation de percussionniste vous a vraisemblablement conduit à toucher l'objet, à le rendre musical.

Félix Passeronne, mon professeur au Conservatoire, m'a appris le toucher, le geste qui donne un frémissement ou un coup de tonnerre. Tous ces gestes reviennent dans mes prises de sons. Ainsi, récemment, j'ai refait des sons, ce qui n'était plus le cas depuis des années! Du coup, j'ai retrouvé intactes mes facultés de tout faire à la main, comme un bâtisseur faisant tout lui-même, la conception, mais également le maniement de la truelle, le positionnement des pierres, etc. J'ai retrouvé cette souplesse du bras, du poignet, de la main: toute une manipulation lorsque je crée des sons spontanés, ceux présents par exemple dans *L'apocalypse de Jean* ou *La messe pour le temps présent*. Il s'agit de sons élaborés à la main, sans électronique, même s'ils possèdent un aspect électronique. Je n'aime pas la détermination électronique que j'identifie à un procédé machiniste.

C'est votre démarche pour vos prochaines compositions?

Utopia, donné cet été en création à la Saline royale d'Arc et Senans, puis repris sur l'Esplanade de la Défense, marque en effet pour moi un retour à la musique concrète, sans participation de l'électronique, ni usage du traitement électroacoustique.

À l'époque de la *Symphonie pour un homme seul*, vous avez fait la connaissance d'Henri Michaux. L'écrivain, poète et peintre a-t-il eu également une influence?

Pierre Schaeffer connaissait beaucoup de monde et c'est lui qui l'a fait venir au Club d'essai de la Radio. Après l'écoute, Michaux m'a regardé et m'a dit: "Je vais revenir avec quelque chose qui vous fera évoluer...". Bien sûr, je connaissais son œuvre, qui m'avait déjà beaucoup intéressé pour la composition – dans *Ailleurs*, par exemple, on trouve des choses proches d'*Une histoire naturelle*. Il m'a apporté un disque de musique sacrée japonaise – je l'ai retrouvé dans ma discothèque, il n'y a pas si longtemps – avec lequel j'ai fait réaliser des sillons fermés, des boucles, que j'ai échantillonnés et utilisés notamment dans *Musique sans titre*. C'est ce rapport entre profane et sacré qui m'a impressionné chez lui.

La question du rituel investit la quasi-totalité de vos œuvres.

C'est l'idée de la construction qui sous-tend la forme du rituel: bâtir une œuvre détermine sa forme. Ainsi, pour *Utopia*, je me pose des problèmes de structure: quel matériau utiliser pour monter de telle manière, façonner un crescendo, etc. À Avignon, je suis tout d'abord venu avec Maurice Bédart, et il y a eu également des spectacles avec Carolyn Carlson. Je serai seul avec *Objectif Terre* dans la cour du lycée Saint-Joseph, et à partir de ma console et de tout un orchestre de haut-parleurs je jouerai les œuvres en spatialisation.

Vous avez créé beaucoup de spectacles avec Maurice Bédart⁽¹⁾. Quel regard portez-vous aujourd'hui sur ses chorégraphies?

L'arrivée de Bédart avec la danse à Avignon fut incontestablement une chose neuve. Son style peut paraître aujourd'hui trop académique, pas assez moderne. Je le considère néanmoins comme appartenant à un style néo-classique, qui a son importance parmi les grands mouvements artistiques de l'Histoire – d'autant qu'il a réellement existé une symbiose entre la danse et la musique.

Vous avez également collaboré avec d'autres chorégraphes...

Bien sûr, il y a eu George Balanchine, qui a réglé une chorégraphie pour le New York City Ballet sur *Variations pour une porte et un soupir*, en 1974. D'ailleurs, à cette occasion, j'ai dû lui fournir une partition, car il ne voulait pas chorégraphier son ballet d'après des sons mais à partir de notes écrites. J'ai donc transcrit la musique sur des portées. J'étais présent à la création; c'était intéressant... sans plus. *Kyldex*, à Hambourg, a été réglé par Alwin Nikolaï, tandis que j'ai fait des expériences de concerts théâtralisés, comme *Noces chimiques*, à l'Opéra-Comique, en 1980, sur une chorégraphie de Gunter Pick – spectacle auquel collaboraient également le scénographe Petrika Ionesco, le comédien Daniel Mesguich, les musiciens Frank Royon Le Mée, Michel Redolfi et l'ensemble Urban Sax, ainsi que le groupe Laser Graphics. Lorsque j'ai monté *Dieu*, avec Jean-Paul Farré, en 1977, j'ai travaillé des improvisations communes avec Maguy Marin, au Palais des Arts, à Paris, sous le titre *Instantané-Simultané*. Il y a eu également plusieurs spectacles avec Carolyn Carlson, comme *Enivrez-vous*, deux "concerts spontanés", au Sigma de Bordeaux, en 1974.

L'imaginaire d'un artiste est toujours de l'ordre de l'intime, du privé, mais, à part les *Contes d'Hoffmann*, que vous avez cité à plusieurs reprises, existe-il d'autres sources d'inspiration ?

Il existe toute une littérature, il y a bien sûr Raymond Roussel, Michaux, mais aussi Borges, Artaud, Hugo, Milton, La Fontaine, Fénelon... et toute ma bibliothèque, qui est axée à la fois sur la forme, la poésie, la littérature et les plasticiens, comme Max Ernst. C'est comme un tuteur, me permettant de me raccrocher à des thèmes, des idées, des formes d'écriture – beaucoup plus que l'écoute des musiciens. À vrai dire, je n'écoute guère de musique, ou alors j'ai envie de m'en servir aussitôt. Par exemple, je vais faire un concert à Sao Paulo, au Brésil, en septembre prochain. Du coup, j'ai réécouté des œuvres de Villa Lobos. Je trouve qu'il a une imagination folle et j'ai remarqué que, pour une musique de film sur l'art précolombien d'Enrico Fulchignoni, j'avais réalisé des boucles avec l'un de ses *Choros*. Parmi les compositeurs du passé, on pourrait aussi parler de Liszt, pour le *Concerto sans orchestre*, en 2000, de Wagner pour *Dracula* (2002), ou encore de Bruckner, que j'ai associé à la poétique de Jules Verne, dans *Comme une symphonie (envoi à Jules Verne)*, pour le Festival d'Amiens, en 2005. *La Dixième Symphonie* est également une sorte de manifeste écologique sur la destruction de Beethoven, ou le musicien ressort victorieux, comparé à des sons terrestres, des bruits, des échos de fêtes malsaines. Je pense que ma bibliothèque est la source de mes rituels. D'ailleurs, j'ai le projet de faire une œuvre-encyclopédie de mes bibliothèques : *Mes Librairies*, comme dirait Montaigne, afin de montrer tout ce que j'ai pu faire ou ne pas faire, tous les projets que j'ai formés à partir de mes livres.

(1) Ballets créés par Maurice Béjart sur des musiques originales de Pierre Henry, tels qu'ils figurent dans le catalogue de l'ouvrage monographique de Michel Chion consacré au compositeur, dans sa version réécrite et augmentée, en 2003 (Fayard) : *Batterie fugace* (1950), *Symphonie pour un homme seul* (1954), *Voyage au cœur d'un enfant* (1955) d'après *Concerto des ambiguïtés*, *Arcane* (1955) d'après *Astrologie*, *La Tentation de saint Antoine* intègre *Spirale* (1955), *Orphée Ballet* (1958), *Coexistence* (1958), *Signes* (1959) d'après *Investigations*, *Le Voyage* (1962), *Variations pour une porte et un soupir* (1964), *La Reine verte* (1963), *Messe pour le temps présent* (1967), *Nijinsky, Clown de Dieu* (1971), *Musiques pour une fête* (1971) et *Phrases de quatuor* (2002), *Tokyo 2002* (2004) et *La Dernière Fièvre* (2006).

Propos recueillis par Franck Mallet en avril 2007