Entretien avec Pierre Henry

Olivier Julien

▶ **To cite this version:**

Olivier Julien. Entretien avec Pierre Henry. Les cahiers de l'OMF, 2000, 5, pp.63-59. hal-04366720

HAL Id: hal-04366720
https://hal.science/hal-04366720

Submitted on 9 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Entretien avec Pierre Henry

Vous êtes entré au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris à l'âge de neuf ans, vous y avez étudié l'analyse avec Olivier Messiaen, la composition avec Nadia Boulanger : en somme, vous avez suivi une formation poussée dans les musiques de tradition « écrite ». Comment en êtes-vous arrivé à vous détourner aussi radicalement de cette tradition ?

En fait, ma formation a été double : d'un côté, j'ai effectivement étudié l'écriture, l'analyse… mais de l'autre, j'ai aussi appris l'instrument. Et, en ce sens, le Conservatoire m'a beaucoup plus apporté qu'on ne pourrait l'imaginer. Parce que la musique concrète, au fond, est venue de la pratique instrumentale : elle est née du toucher, du geste, de l'envie de fabriquer des sons… Dès lors que l'on joue du piano, ou d'un instrument de percussion, on ne fait rien d'autre que fabriquer un son – on n'est pas seulement « l'instrument » du compositeur. Quand je faisais un roulement de timbale, par exemple, je pouvais décider de l'augmenter, de le prolonger, d'en faire quelque chose « en soi »… Et, d'une certaine façon, je crois que c'est ce qui m'a amené à écouter la musique par fragments, par cellules, et par sons seuls.

C'est d'ailleurs en tant qu'instrumentiste, et non en tant que compositeur, que vous avez commencé votre carrière…

J'ai en effet travaillé dans différents orchestres, comme percussionniste. Or, dans un orchestre, on entend différemment d'un mélomane : les sons proviennent d'à côté, et au fil des répétitions, on finit par acquérir un sentiment de musique non plus écrite, mais spontanée. C'est donc de cette façon que je serais tenté d'expliquer les choses : comme tout le monde, j'entendais des bruits – les bruits de la nature, des activités urbaines… Mais par-dessus tout, c'est l'instrument qui m'a donné le goût de l'inouï.

En plaçant cette recherche de l'inouï au centre de votre travail, n'aviez-vous pas aussi le sentiment de perpétuer une certaine tradition : celle des bruitistes italiens, de John Cage ?

La musique concrète n'est pas venue d'une tradition. À l'époque où j'ai commencé, je n'avais pas entendu parler des bruitistes, de Russolo… Je n'avais même pas lu *L'Art des bruits*. Quant à John Cage, je ne l'ai connu que beaucoup plus tard, quand il est venu nous rendre visite au Studio d'Essai de Pierre Schaeffer.

Quand vous avez composé le *Petit Ballet mécanique*, en 1949, vous ne saviez donc rien des expériences de John Cage avec le piano préparé ?

Vous savez, le piano préparé, ce n'est pas une fin en soi. Vous pouvez toujours préparer un instrument, et vous en servir pour jouer une sonatine en produisant des bruits de gamelan, des bruits balinais… Mais, après tout, ce n'est ni mieux, ni moins bien que… de la trompette bouchée ! Non : en fait, je crois que c'est le piano, en lui-même, qui doit être considéré comme le véritable précurseur de la musique concrète. Le simple fait d'enfoncer une touche de piano vous amène à prendre conscience de la façon dont une note résonne : vous réalisez que vous pouvez l'écourter, la prolonger…

Aviez-vous envisagé la possibilité de travailler sur le son enregistré avant d'entendre le concert de bruits donné par Pierre Schaeffer à la radio, en 1948 ?

Avant Schaeffer, l'enregistrement ne servait qu'à des fins classiques : on enregistrait une symphonie, un quatuor… Moi-même, avant de le rencontrer, j'avais enregistré une musique de film. Mais il est vrai que c'est après avoir écouté son concert de bruits, à la radio, que je me suis dit : si l'on peut enregistrer le son, on peut aussi le découper, le morceler, le modifier… et, surtout, faire des développements. Or, au fond, ce qui manque à la musique contemporaine, c'est un art du développement. Aujourd'hui, la plupart des compositeurs font ce que j'appelle une « musique de tiroirs » : on ouvre un tiroir, on y découvre quelque chose de ravissant (ou, au contraire, de discordant), ensuite, on passe à autre chose… Mais, au bout du compte, il n'y a plus aucun développement.

D'où votre intérêt pour Beethoven ?

Il est vrai que mon goût pour le développement m'a amené à faire des variations sur Beethoven. Faire des variations sur un compositeur qui n'avait rien fait d'autre dans sa vie : c'était un peu le point de départ de la *Dixième Symphonie*.

Je crois savoir que c'est l'année suivante, en 1949, que vous avez commencé à travailler avec Pierre Schaeffer. Vous avez donc vécu le passage du tourne-disque au magnétophone à bande…

La première musique que j'ai enregistrée, en 1948, était une musique de film pour la télévision. J'ai donc commencé avec le film optique, autrement dit, avec un support qui m'a permis de découvrir le montage tel qu'on le pratiquait au cinéma, avec un microscope. C'est seulement après que j'ai découvert le disque, puis, en 1951, le magnétophone.

Ce nouvel outil a-t-il changé beaucoup de choses dans la façon dont vous envisagiez votre travail ?

Beaucoup de choses, bien sûr… Mais en réalité, je crois que le magnétophone n'a fait qu'appauvrir les ressources de la musique concrète et la virtuosité que nous avions acquise sur les tourne-disques. À l'époque où il est arrivé, nous parvenions à enchaîner des sons avec quatre ou six tourne-disques à la fois, à faire des départs à la clé, à la fermeture, à l'ouverture… Même d'un point de vue technique, la courbe de réponse était moins bonne : elle était assez terne. Seulement, bien sûr, il n'y avait plus ce bruit de grattement caractéristique, dès que vous aviez dépassé la dixième ou la quinzième lecture. La *Symphonie pour un Homme Seul*, par exemple, a été réalisée sur tourne-disque… et aujourd'hui, le bruit de surface est devenu tel qu'il va bientôt falloir la restaurer !

Aviez-vous alors connaissance de ce qui se faisait dans les studios américains, ou des musiciens populaires, comme le guitariste Les Paul, avaient déjà inventé l'écho à bande ?

J'ai bien connu ces musiques, en effet. Parallèlement, j'avais moi aussi découvert la formule d'accrochage répétitif, d'écho électronique, et cela m'a beaucoup encouragé. J'ai même utilisé des filtres de l'armée américaine, que j'avais achetés d'occasion : des filtres qui permettaient d'obtenir des bandes de fréquences tout à fait étonnantes. On peut donc dire que mes premières œuvres ont été, d'un point de vue technique, et même esthétique, influencées par ce qui se faisait aux États-Unis. En revanche, par la suite, quand j'ai monté mon propre studio *(Ndr : APSOME, en juillet 1958)*, je me suis plutôt tourné vers l'Allemagne. Le matériel que l'on y produisait était encore meilleur : il y avait des magnétophones, des micros… En France, par exemple, j'ai été l'un des premiers à utiliser les micros Neumann, dont le fameux U-47.

Dans les années soixante, le Neumann U-47 était aussi très apprécié par les groupes rock pour les prises de voix…

C'est précisément avec ce micro que j'ai enregistré François Dufrêne, dans *Granulométrie*. Aujourd'hui encore, d'ailleurs, je continue de l'utiliser : c'est un instrument très prisé.

Au début des années quatre-vingt, qu'a représenté pour vous l'avènement de l'enregistrement numérique ?

Je me souviens d'avoir acheté quelques appareils, dès 1980… Des machines qui m'ont coûté très cher, et qui ne marchaient pas très bien : elles tombaient souvent en panne, il fallait passer son temps à les surveiller… En fait, c'est seulement avec les DAT que j'ai commencé à m'y intéresser. L'avantage du numérique, bien sûr, c'est qu'il permet de répéter à l'infini : il n'y a plus de problème de copie. Alors que pendant mes vingt à trente premières années de musique, quand vous vouliez copier un son, c'était toute une affaire pour qu'il ne soit pas trop dénaturé…

La fameuse question des générations en analogique…

Pendant de nombreuses années, c'est probablement ce qui m'a le plus préoccupé dans mon travail. Et, de ce point de vue, le numérique a résolu tous mes problèmes. Grâce à cette technologie, je peux même retrouver la fraîcheur de sons que j'ai faits en 1950 : ils sont redevenus parfaitement lisibles.

Quelques années plus tard, vous êtes-vous également intéressé aux échantillonneurs ?

Je n'ai jamais utilisé ce type d'appareil. Par contre, au début des années cinquante, j'ai beaucoup travaillé avec le phonogène, qui permettait déjà d'enregistrer des sons, puis de les contrôler à partir d'un clavier…

En somme, il s'agissait d'une sorte d'échantillonneur analogique…

Sans doute… Mais vous savez, pour moi, l'échantillonnage n'est rien d'autre qu'un parti pris mental : vous décidez qu'un son va durer une seconde, une demi-seconde, et ensuite, vous essayez de transformer cet échantillon en quelque chose de totalement différent. Je ne travaille pas du tout comme les gens qui font de la musique techno, ou comme d'autres musiciens électroacoustiques. Ma palette sonore s'inscrit différemment dans mon processus de composition : j'ai en moi une volonté très stricte d'écriture.

On prétend que l'une des raisons pour lesquelles vous avez quitté le Groupe de Musique Concrète, en 1958, était la faible qualité des moyens techniques dont disposait la radio…

La technique de l'époque était surtout intéressante pour les pièces radiophoniques. Parce qu'il y a vraiment eu un art radiophonique : au Studio d'Essai, sous la direction de Jean Tardieu, nous avons fait énormément de créations avec des bruits, des voix, des musiques originales… Un peu comme des films sonores. C'était très intéressant. En revanche, il est vrai qu'un studio comme le studio de musique concrète, qui était en marge des activités classiques de la radio, était condamné à essuyer les plâtres. Notre console était d'assez mauvaise qualité, nous n'avions pas de bonnes connexions… Même la maintenance laissait à désirer.

Dans les ouvrages consacrés à la musique électroacoustique, vous êtes généralement présenté comme l'artiste, le littéraire du Groupe de Musique Concrète, et Pierre Schaeffer, comme le scientifique. Cette image correspond-elle à la réalité ?

Vous savez, Schaeffer et moi avons assez peu collaboré : il n'y a eu que la *Symphonie pour un Homme Seul*, *Orphée*… Et après cela, il a suivi son propre chemin, qui était plutôt un chemin scientifique. Il s'est consacré à des questions méthodologiques, il a essayé de fonder une espèce de solfège, une théorie de l'écriture… Mais, finalement, il n'en est pas sorti énormément de réalisations sonores. Schaeffer était un penseur, alors que moi, j'étais déjà ce que j'ai toujours été : un compositeur-interprète.

Très tôt, vous vous êtes également préoccupé des rapports entre le son et l'image. On pourrait donc dire que vous avez développé une conception hétéronomiste de la musique, à l'inverse de Schaeffer, qui semblait plutôt s'inscrire dans une tradition formaliste…

Ce que je voulais, c'était que la musique concrète soit entendue par le plus grand nombre, que les gens la comprennent… Et si j'ai fait autant de ballets, de musiques de films, c'est parce qu'il m'est apparu que c'était un bon véhicule pour faire connaître cette musique.

Vous êtes en outre l'un des rares musiciens savants à avoir collaboré avec des musiciens de rock…

J'ai toujours souhaité qu'il y ait des mélanges, une sorte de mariage avec les musiques populaires. Et pas seulement avec le rock : je me suis également intéressé aux musiques africaines, à la musique de dessin animé… Alors, quand Béjart m'a demandé de réaliser des jerks

électroniques pour un ballet qui s'intitulait *La Messe pour le temps présent*, je n'ai, évidemment, pas eu la moindre hésitation. D'autant que je m'étais préalablement assuré que je pourrais travailler sur une base solide : les instruments de Michel Colombier. Cette collaboration a été le point de départ d'une aventure populaire, et aujourd'hui, je crois pouvoir dire que tout le monde connaît « Psyché Rock »… Pourtant, à mes yeux, cette pièce n'avait pas plus d'importance qu'une autre ! Ce qui m'importait, en réalité, c'était que la pulsion de ma musique soit ressentie, que ce soit dans les *Jerks électroniques*, ou dans d'autres œuvres nettement moins populaires comme *Le Voyage* ou *Fragments pour Artaud*…

Vous avez déclaré que le milieu de la musique savante vous avait difficilement pardonné le succès de *La Messe pour le temps présent*. Mais, au fond, que vous a-t-on réellement reproché : le succès commercial, ou bien le fait d'avoir obtenu ce succès en vous compromettant avec ce que la pochette du disque décrit comme « de la musique de discothèque sur les rythmes du moment » ?

Je n'ai jamais eu une approche aussi sectaire de la musique. De toute façon, je crois qu'à partir du moment où l'on fait un disque qui marche bien, on ne peut pas échapper à la jalousie de ses confrères. C'est inévitable. Ceci dit, ce type de débat ne m'intéresse pas beaucoup. Il est certain que la musique est divisée en chapelles, et pourtant, je ne suis d'aucune.

Aujourd'hui, que vous inspire le fait que des musiciens de techno français prétendent avoir subi votre influence ?

Il est vrai que les manipulations que j'ai faites avec les premiers tourne-disques sont aujourd'hui reprises, qu'elles sont standardisées, usinées… Mais cela ne m'inquiète pas outre mesure : je suis dans mon studio et je continue à travailler, sans me préoccuper des autres.

***Propos recueillis par Olivier JULIEN*, le 22 octobre 1999**