

HENRI POUSSEUR,
L'OUVERTURE

Henri Pousseur vient de prendre sa retraite. Le 12 avril, un concert organisé conjointement par l'orientation Arts et Sciences de la Musique de l'Université et le Conservatoire fêta à la fois le compositeur, l'enseignant et celui qui a installé, entre les deux institutions, une solide passerelle. L'occasion de faire, avec un témoin et un acteur privilégié de la théorie et de la pratique musicales contemporaines, le rappel d'une double carrière. Celle d'un créateur et d'un pédagogue.

Liège Université : Quel était le climat intellectuel et musical autour du Conservatoire de Liège durant ses années de formation ?

Henri Pousseur : Arrivé à Liège en 47, je me suis inscrit au cours d'harmonie pratique de Pierre Froidebise. Qui m'a tout de suite embobiné, au meilleur sens du terme. On faisait un peu d'harmonie, d'une façon très vivante, mais surtout on parlait poésie japonaise, chant grégorien, musique dodécaphonique... Peu de temps après, j'ai assisté à la conférence-concert qu'il a donnée dans le cadre de l'APIAW (1) sur la musique dodécaphonique. Il y avait là notamment Cécile Delliège et Édouard Senny, remarquable pianiste qui, ce soir-là, a créé à Liège les *Variations* op. 27 de Webern. À l'écoute de Froidebise, j'ai été très séduit par ses procédés de construction formelle qu'il décrivait. Par contre, mes oreilles ont été d'abord sidérées par cette musique... Je me suis mis alors à manipuler des séries et à tenter d'adapter mes oreilles à ma pensée. En 49, j'ai fait jouer une *Sonatine* qui m'a valu les foudres du directeur Fernand Quinet, lequel voyait d'un mauvais œil cette activité extérieure à l'esprit-maison. Froidebise n'a pas été nommé professeur d'orgue et, quant à moi, je suis parti en claquant les portes à l'issue d'un concours raté.

L.U. : Une fois cette porte claquée, quelle autre s'ouvre ? C'est la rencontre avec Boulez et le groupe des sérialistes ?

H.P. : J'ai quitté le Conservatoire pendant l'été 51, après ma rencontre avec Boulez. Mais je ne lie pas les deux événements, sauf que cette rencontre m'avait donné un fort esprit d'autonomie. S'agissant des sérialistes, ce qui formait le motif le plus important de notre détermination, c'était l'exigence d'une sensibilité vraiment contemporaine. Nous avions au sortir de la guerre le sentiment que la culture classique était complice de ce qui était arrivé à l'Europe. Il fallait une

ENTRE CRÉATION ET COMMUNICATION, TOUTE UNE CARRIÈRE HABITÉE PAR L'ESPRIT D'OUVERTURE.

Propos recueillis par Pascal Durand



Au concert "Les Jardins de printemps", H. Pousseur a reçu l'hommage de ses pairs, de ses émules et du public liégeois, dont il a plus qu'aucun autre stimulé les capacités d'accueil aux nouvelles musiques.

rigueur considérable pour s'en libérer. D'où une sorte de jacobinisme esthétique : la série généralisée, l'exploration de nouveaux moyens technologiques, notamment l'électronique. On a cru que notre propos principal était d'ordre constructiviste. Nous étions, dit-on, des fanatiques du calcul. Or, le calcul n'était pour nous qu'un instrument. Nous avions surtout une conception poétique de l'écriture. En liaison avec les représentations des sciences de la nature qui sont beaucoup plus basées sur l'asymétrie, le hasard ou la probabilité, il y avait une volonté de retrouver une certaine nature musicale, beaucoup plus sauvage. D'un côté donc, la combinatoire héritée de Schoenberg et Webern, puis généralisée au rythme et à d'autres paramètres. Et d'autre part, l'utilisation des moyens électro-acoustiques pour conquérir la matière sonore dans toute sa richesse, non comme matériau compact, mais par l'intérieur, en allant à la micro-structure... Par ailleurs, on s'est mis tous un peu en même temps à imaginer de libérer la musique instrumentale de cette rigueur des premières

œuvres sérielles et à déployer d'autres types de notation, plus souples, ou des formes moins déterminées.

L.U. : Et c'est l'étape *Votre Faust*. Le désir d'ouverture qui vous a animé durant ses années de composition — à la fois vers la littérature avec *Butor* et vers le public avec l'expérimentation d'une sorte d'écoute participative — ne découle-t-il pas en effet d'une volonté d'en finir avec tout dogmatisme ?

H.P. : Fin des années 50, le besoin me tenaillait de sortir de la camisole de force du sérialisme et de me tourner vers le passé, non pour y retourner, mais pour le reprendre comme outil, à la façon dont Bach faisait d'un choral luthérien une musique de son temps. Pourquoi ne pourrions-nous pas, nous aussi, puiser dans le passé de quoi faire une musique d'aujourd'hui ? De plus, si vous travaillez sur la nature, même la plus sauvage, il ne faut pas craindre de parler des tribus humaines qui l'habitent et de tout ce qu'elles ont pu élaborer. En même temps, dès 50, nous avions

commencé à explorer les formes ouvertes et l'idée m'habitait de mettre le public dans le coup. Ces œuvres ouvertes, telle *Répons*, je les concevais comme des expérimentations micro-sociales où la barrière est franchie qui sépare les compositeurs des interprètes, rendant à ceux-ci une fonction créatrice. Le mythe de Faust s'est alors proposé à moi comme mythe modulable, donc ouvert. Je me suis mis en quête d'un auteur avec qui travailler. Et lorsque j'ai lu les premiers romans de *Butor* et surtout les essais de *Répertoire* centrés sur l'idée d'une forme mobile, je me suis dit : voilà l'homme... Il y avait là un puissant lyrisme, et des structures. J'ai pris contact avec lui et nous nous sommes plongés dans *Votre Faust* — et dans une recherche dont nous ne devions plus sortir.

L.U. : Comment s'est développée votre trajectoire pédagogique ?

H.P. : Après quelques années (difficiles) d'indépendance, j'ai enseigné à l'INSAS, puis à Cologne et à l'Académie de Bâle, succédant à Stockhausen qui avait succédé à

Boulez. Puis trois ans à Buffalo, où j'ai achevé *Votre Faust*. À mon retour, avec Bartholomé qui avait fondé Musiques nouvelles dès 61-62, nous avons conçu le projet d'une petite institution qui réunirait cet ensemble, le Studio de musique électronique et un volet de recherche théorique et pédagogique. Sous l'impulsion de R. Wangermée, le projet s'est décentralisé à Liège, sous la forme du Centre de Recherches Musicales de Wallonie. Et en 1970, un emploi de chargé de cours d'écriture musicale à temps partiel m'était dégagé à l'Université tandis que le Conservatoire ouvrait un séminaire de musique contemporaine, dont j'ai proposé que le Centre ait la charge. Le directeur Vuillemin nous a invités à nous installer rue Forgeur, où le CRMW s'est développé dans une belle ambiance de renouvellement. Au départ du directeur, mes amis m'ont incité à monter au charbon. On s'est battu, et j'ai décroché la direction en 1975.

L.U. : Par quelles voies s'est opérée la mise en place de la passerelle Université-Conservatoire, qui devait déboucher au sein de la section de Communication sur l'ouverture d'une quatrième filière de licence ?

H.P. : Ayant un pied de chaque côté, j'entrevois depuis longtemps une synergie Conservatoire-Université. Le recteur Bodson, quand il est arrivé aux commandes, m'a encouragé à profiler une réorganisation de l'enseignement musical à l'ULg. Un plan de réforme de la musicologie a suivi, qui a fait se lever bien des boucliers. On a conçu ensuite une institution inter-facultaire et inter-institutionnelle, associant la psychologie, l'acoustique, l'histoire de l'art, la huitième section, le Conservatoire. Nouvel échec, autre formule : l'idée d'une articulation avec l'histoire de l'art et la huitième section, mais certains ont renâclé à la perspective de voir les cours pratiques du Conservatoire comptabilisés et surtout des diplômés externes inscrits en licence. Après bien des péripéties, la synergie s'est donc établie avec la huitième section seule. Et l'orientation Arts et Sciences de la Musique s'est ouverte en 90-91.

L.U. : Quel enjeu pédagogique fixez-vous à cette formation ?

H.P. : J'ai toujours pensé qu'il y avait, côté Conservatoire, une hypotrophie de théorie et, côté Université, une hypotrophie de pratique. Le ravalement de l'enseignement musical à une espèce d'enseignement technique, fût-il supérieur, provient de la Révolution. Auparavant, la musique était une discipline importante avant de se dégrader en discipline de délassement. Ceci explique que la musique contemporaine soit en porte à faux quant à cette notion dominante d'un plaisir immédiat, qui est fortement promue par le

Suite page 12 >

HENRI POUSSEUR, L'OUVERTURE

(suite de la page 11)

marché musical et discographique. Dans notre conception, l'orientation Musique constitue une filière multiple. C'est-à-dire modulable, où l'on puisse être plus ou moins praticien, plus ou moins théoricien et avec des inflexions plus ou moins psychologiques ou communicationnelles.

L.U. : Une fois encore, l'esprit d'ouverture ?

H.P. : Au sortir de la guerre, notre intention était d'activer une prise de conscience esthétique adaptée au monde moderne. Dans les années 60, on a cru qu'il y avait quelque chance

de voir s'amorcer une évolution qui sorte à la fois du totalitarisme de gauche et de l'emprise capitaliste... Ces années-là, qui ont vu le début du CRMW, ont été habitées d'utopie : la musique allait contribuer à changer la société. Ça n'a pas été vraiment le cas... Depuis, un certain réalisme

s'est imposé : chacun travaille sur son petit terrain, en essayant de creuser, et en escomptant surtout des effets à long terme... De là en partie mon investissement dans des recherches pédagogiques, et dans des innovations d'ordre institutionnel. Car enfin tout se ramène, selon

moi, à cette devise chère à ma fille Isabelle : « Transmettre est le but dont être n'est que le moyen... »

⁽¹⁾ Association pour le Progrès Intellectuel et Artistique de la Wallonie, présidée à l'époque par Marcel Florin.



UNIVERSITE DE LIEGE

FAIS CE QUE TU AIMES...

De l'exigence à l'excellence



Université de Liège - Avenue de l'Université - 4000 Liège - Belgique
 Téléphone : 0434 22 22 22 - Fax : 0434 22 22 22 - E-mail : info@ulb.ac.be