

Henri Pousseur : esquisses pour un visage Henri Pousseur: Sketches for a Portrait

Michel Gonneville

Volume 12, numéro 1, 2001

Henri Pousseur : visages

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/902236ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/902236ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Gonneville, M. (2001). Henri Pousseur : esquisses pour un visage. *Circuit*, 12(1), 9–18. <https://doi.org/10.7202/902236ar>

Résumé de l'article

Commençant par situer ses premières rencontres avec la personne et l'oeuvre d'Henri Pousseur, l'auteur nous fait part des motivations qui l'ont poussé à organiser l'événement « Visages d'Henri Pousseur » à Montréal. Après un résumé des activités qui y eurent lieu, il cherche à répondre à certaines objections, parfois même personnelles, à cette Oeuvre, pour aller au-delà et plutôt cerner la pertinence, la qualité et l'actualité de l'oeuvre du compositeur.

Henri Pousseur : esquisses pour un visage

Michel Gonneville

Mon Pousseur (von Gestern auf Heute)

J'ai connu Henri Pousseur alors qu'étudiant à la Musikhochschule de Cologne dans la classe de Stockhausen, je fus invité par un ami, qui les fréquentait, à venir assister aux classes du compositeur belge au Conservatoire royal de musique de Liège. Pousseur venait tout récemment d'être nommé directeur de cette institution mais il continuait d'y donner quelques cours d'analyse (au programme : Schönberg et Pousseur). Au cours de l'été qui suivit ces premiers contacts, je reçus à Cologne une lettre de Pousseur m'invitant à venir travailler pour lui comme assistant pendant une année, en échange d'une chambre dans l'immense maison adjacente au Conservatoire et réservée au directeur. Pendant ces années de mon séjour européen, parallèlement aux cours de composition de Stockhausen à Cologne et ceux de Frederic Rzewski à Liège (celui-ci venait d'être engagé pour succéder à Pousseur dans cette tâche), tout en faisant avancer quelques projets personnels de composition et en réalisant les travaux que Pousseur me demandait (copie et orchestration pour *Chroniques berlinoises*¹, diffusion d'un *Paraboles-Mix*² à Bourges, enregistrements pour *Liège à Paris*³), je pus donc me familiariser avec la pensée, les techniques, les œuvres d'Henri Pousseur. Je lus beaucoup, écoutai beaucoup de musique et analysai ses textes et partitions.

Cette rencontre devait laisser des traces profondes. Déjà passionné par les découvertes techniques et théoriques que j'avais faites chez Stockhausen, je trouvais chez Pousseur une expression encore plus ouverte et englobante, convenant mieux à mon tempérament, des enjeux auxquels pouvait faire face un créateur musical de notre époque. Sa vision du modernisme musical dépassait l'intransigeance que plusieurs des praticiens de ce modernisme affichaient, tout dans l'urgence qu'ils étaient d'affirmer leur propre nécessité. Son « refus du refus⁴ » n'était ni passéisme ni facilité : il s'accordait plutôt avec son affabilité, avec son ouverture aux multiples réalités musicales⁵ et son exigence intérieure ; et surtout, il ouvrait, paradoxalement, sur d'inépuisables territoires à explorer. En fait, cette position

1. Parmi les œuvres composées à partir de matériaux issus de *Die Erprobung des Petrus Hebraicus* (voir note plus loin) figurent les *Chroniques berlinoises* (1975) (*Petite chronique berlinoise* pour piano et quatuor à cordes, *Grande Chronique berlinoise* pour les mêmes plus baryton) et les *Chroniques illustrées* (1977), orchestration des deux précédentes (*Petite...* sans baryton, *Grande...* avec).

2. *Paraboles-Mix* est le terme général utilisé pour tout mixage, fixé ou improvisé, réalisé à partir de sous-ensembles ou de la totalité des huit *Études paraboliques*, musique électronique composée en 1972 au studio de la WDR de Cologne.

3. Musique électroacoustique réalisée en 1977 aux studios du Centre de recherche et de formation musicales de Wallonie et de l'IRCAM.

4. Voir la notice autobiographique dans ce numéro pour la définition de cette expression.

5. Ouverture que j'avais déjà appréciée chez mon premier maître, Gilles Tremblay, qui l'avait lui-même appréciée chez son propre maître, Olivier Messiaen

participait déjà à un élargissement de la pensée créatrice, à la création d'un nouvel espace musical où de plus en plus de jeunes compositeurs (parmi lesquels plusieurs de mes collègues québécois) commençaient à agiter impatiemment leurs ailes. Pour ma part, ayant fréquenté de près un tel penseur et créateur, si je n'ai pas employé ses techniques pour mes propres compositions, les principes généraux à la base de ses œuvres ont résonné profondément en moi. En 1990, dans un article du tout premier numéro de *Circuit*, observant la scène de la création musicale autour de moi, au Québec et ailleurs, et revenant sur ma propre démarche, je laissais entendre que quelques-uns des modernes, comme Pousseur et Stockhausen, pourraient bien être considérés comme les précurseurs du postmodernisme, de ce mouvement justement, ou de cette « attitude », qui a poussé certains créateurs à dépasser les limites du modernisme originel et à réintégrer, autrement et dans un esprit aussi novateur et peut-être encore plus radical, certains éléments du passé, depuis des citations plus ou moins transformées ou des emprunts plus allusifs jusqu'au réemploi ponctuel, dans des contextes ou syntaxes qui en renouvellaient la perception, d'éléments de langage que ce modernisme s'était interdits (thématisme, périodicité, consonances⁶). L'un des traits principaux du postmodernisme est justement ce rapport à l'histoire, un rapport qui ne relève plus ni de la rupture et du refus, ni du repli conservateur ou du respect à-plat-ventriste, voire de l'imitation vénératrice, mais plutôt de l'ironie, de la curiosité exploratrice qui ne tient rien pour acquis, de la distance polie ou critique. Ceux qui, dans les années 50 de l'histoire de la musique, fréquentaient « la limite du pays fertile » — et dont Pousseur était — ont voulu réduire ce rapport au passé au minimum. Or, en fait, on pourrait dire que, déjà presque à ses débuts, malgré le geste de *tabula rasa*, l'avant-gardisme musical contenait en son sein, comme ultime conséquence de la généralisation de sa propre grammaire sérielle, la possibilité de son « inclusivisme » éclectique ou de son intégrationnisme historique.

Après de telles constatations, il me semblait de plus en plus évident qu'inviter Henri Pousseur à Montréal était nécessaire. À travers lui, ses idées et ses œuvres exemplaires, il était possible de donner au public montréalais, compositeurs, musiciens et mélomanes, une occasion unique de jeter un nouveau regard sur cette période de l'histoire musicale, de comprendre que les racines mêmes de ce qui se fait actuellement y logent, que le postmodernisme n'est pas seulement « réaction à », soit une affaire de génération, mais aussi « conséquence de » et donc intimement lié à un effort plus ancien, résolument moderne. Pousseur était à mon avis le plus articulé dans la théorisation de cette conception, en plus de l'avoir illustrée par sa production.

6. Cette affirmation, cette vision du postmodernisme musical, j'en trouvai l'écho dix ans plus tard dans le livre de Béatrice Ramaut-Chevassus (p. 25).

Le Pousseur de Montréal (janvier 2001)

Pousseur à Montréal⁷, c'était donc l'occasion de connaître un peu mieux la profondeur de sa pensée théorique et de sa réflexion sociopolitique et philosophique ; de se sensibiliser à quelques-unes des facettes d'une vaste et riche production musicale, souvent intimement tissée avec la littérature ; de faire découvrir les multiples aspects de la réflexion et de l'action pédagogiques qui ont occupé une grande partie de sa vie et en ont fait un communicateur de grande qualité ; et enfin de rencontrer l'homme, le jeune septuagénaire encore bien vivant qui est derrière tout cela.

Grâce à la collaboration de plusieurs personnes et de quelques institutions québécoises et belges⁸, Pousseur aura donc pu passer une semaine à Montréal, accompagné de trois excellents interprètes de Liège invités avec lui pour l'occasion et qui ont été à moult reprises dans le passé les défenseurs de sa musique : Jean-Pierre Peuvion, clarinettiste et chef ; Brigitte Focroule, pianiste ; et Michel Massot, tubiste. L'événement « Visages d'Henri Pousseur » s'ouvrait le soir du 23 janvier 2001 sur une impressionnante Grande Fanfare d'accueil improvisée, préparée par Michel Massot avec une bonne soixantaine d'instrumentistes jouant bois et cuivres, et présentée dans l'impressionnant hall d'entrée du Conservatoire de Montréal. Après cette ouverture festive (typiquement pousseurienne d'esprit !), une entrevue-concert et une table ronde (dont on trouvera la retranscription dans le présent numéro) permirent d'une part d'introduire le public à certains moments clés de la démarche du compositeur (ses premiers contacts avec la musique moderne, ses premiers pas de créateur et le tournant qu'il a opéré dans les années 60) et d'autre part, d'assister à une discussion sur les idées que Pousseur a développées dans ses écrits et qui touchent la fonction sociale de la musique.

La journée suivante commençait par un atelier de composition où le public présent était invité, sous la direction de Pousseur, d'abord à composer une simple monodie tonale pour y appliquer ensuite l'une des techniques de transformation harmonique développées par le compositeur depuis *Votre Faust*⁹ (1961-1968) et *Couleurs croisées*¹⁰ (1967). Un séminaire public d'analyse a ensuite été donné par des élèves avancés du Conservatoire. On y aborda deux œuvres majeures de Pousseur, jouées dans le cadre de l'événement : *Sur le qui-vive*¹¹ (1985) et *La Seconde Apothéose de Rameau*¹² (1981), ce qui permit d'aller encore plus loin dans l'examen des techniques de composition et des intentions poétiques du compositeur. Pousseur prononça ensuite lui-même une conférence sur deux projets qui l'ont occupé récemment : *Le Village planétaire vu de Nivelles*, une série de paysages électroacoustiques composée en collaboration avec son fils Denis et destinée à une diffusion répétée dans un contexte enviro-architectural particulier ; et *Aquarius-Memorial*, œuvre de presque une heure en quatre mouvements, pour

7. Pousseur a déjà fait deux courts passages en coup de vent au Québec. À la fin de 1970, après avoir séjourné à New York pour y créer *Crosses of crossed Colors* avec le Julliard Ensemble, il était invité par Nil Parent et a été capté au passage par Maryvonne Kendergi pour un Musialogue, est venu à Montréal et à Québec, y aurait donné une conférence et y a esquissé *Icare apprenti*. Puis, fin des années 70 ou début des années 80, très brièvement au cours de l'été, il accompagna Robert Stéphane, alors directeur de la radio de Liège, pour une réunion de radios, probablement sur les musiques contemporaines. (À partir de souvenirs d'H. P.)

8. Au premier chef, le Conservatoire de musique de Montréal, sa direction, les collègues professeurs, les étudiants et l'indispensable Véronique Lacroix, responsable de la classe d'interprétation de musique contemporaine et chef de l'Ensemble contemporain de Montréal (également mêlée à la production de l'événement) et à ce titre non seulement coresponsable de la programmation des œuvres mais aussi de la qualité musicale des prestations de l'événement ; les diverses facultés et départements soit de l'Université de Montréal ou de l'UQAM et leurs personnes-contacts ; le Commissariat général aux Relations internationales de la Communauté française Wallonie-Bruxelles (CGRI) belge, les ministères québécois de la Culture et des Communications et des Relations internationales, de même que la délégation de la Communauté francophone de Belgique au Québec.

9. *Votre Faust*, fantaisie variable genre opéra, écrit en collaboration avec Michel Butor, pour cinq acteurs, quatre chanteurs, douze instrumentistes et bandes magnétiques, comprenant 6 heures de programme dans lesquelles les choix, y compris ceux du public, effectuent un tri éventuellement chaque fois renouvelé et résultant en une durée d'exécution variant entre 150 et 180 minutes. (D'après le catalogue des œuvres d'Henri Pousseur.)

piano et grand orchestre de chambre, créée en octobre 2000. Au concert du soir, Pousseur présentait et diffusait deux de ses œuvres électroacoustiques, composées à presque 30 ans de distance : le classique *Trois Visages de Liège*¹³ et une longue fresque de 90 minutes, *Paraboles-Mix* avec *Leçons d'enfer*¹⁴.

Commencée par une discussion entre le public et les trois interprètes belges invités, portant sur les défis particuliers que présente l'exécution d'une pièce de Pousseur, et sur les dimensions sociale, politique, philosophique auxquelles ouvre sa musique (particulièrement les œuvres ouvertes), la journée du jeudi 25 janvier se poursuivait avec une conférence du compositeur (organisée conjointement par la Faculté de musique et le Département d'études françaises de l'Université de Montréal) sur les rapports entre musique et littérature dans son œuvre, et plus particulièrement sur sa collaboration de longue date avec l'écrivain Michel Butor, depuis *Votre Faust* jusqu'à aujourd'hui, en s'arrêtant plus particulièrement sur les *Leçons d'enfer* de 1991 qui évoquent le dernier périple africain de Rimbaud¹⁵. Le concert du soir, présenté en coproduction avec l'Ensemble contemporain de Montréal (dirigé par Véronique Lacroix), faisait principalement dialoguer le très émouvant cycle *Sur le qui-vive* de Pousseur (où des textes éloquentes de Butor se retrouvent) avec les célèbres *Tierkreis* de Stockhausen. Le Trio de Liège, qui s'intégrait aux musiciens montréalais pour la superbe interprétation de l'œuvre de Pousseur, donna des mélodies de Stockhausen une version qui, tout en étant fidèle au texte, le prenait également (dans un esprit tout pousseurien et presque jazz) comme point de départ d'une exploration sonore et musicale merveilleuse de liberté et de fantaisie.

Le lendemain, l'UQAM¹⁶ accueillait Henri Pousseur pour deux rencontres, l'une organisée par le Département d'études littéraires et suite à une invitation du Centre d'études interdisciplinaires Wallonie-Bruxelles, l'autre par le Département de musique. La première engagea Pousseur et un auditoire choisi dans une discussion sur les questions de créativité en musique et en littérature, alors que la seconde permit au public de découvrir les actions menées par Pousseur dans le domaine de la pédagogie musicale (tant au niveau débutant que supérieur, tant spécialisé qu'amateur), et les principes qui ont guidé ces actions. L'événement se terminait par un concert « grand format » où les étudiants avancés de la classe d'interprétation de musique contemporaine du Conservatoire présentaient *La Seconde Apothéose de Rameau*, sous la direction de Véronique Lacroix, précédée d'une version de l'œuvre ouverte *Icare apprenti*, dont le Trio de Liège avait assumé pendant une semaine, en atelier, la fin du travail de préparation.

En quelques jours, il y avait donc là de quoi se constituer au moins le début d'un portrait, l'esquisse d'un visage d'Henri Pousseur...

10. Œuvre pour grand orchestre (durée 30 minutes), basée sur le chant intégrationniste *We shall overcome*, commandée par la Koussevitzky-Foundation in the Library of Congress, et dont les techniques de composition ont été analysées dans l'article de 1968, *L'Apothéose de Rameau*.

11. Œuvre en dix mouvements pour voix de femme et cinq instruments (avec bande magnétique pour l'un des mouvements), sur des textes de Michel Butor, tournant autour de la thématique du futur. Durée : 30 minutes.

12. On trouvera une analyse détaillée de cette œuvre plus loin dans ce numéro.

13. Musique électroacoustique en trois mouvements (durée : 20 minutes) composée en 1961 au studio de Bruxelles.

14. Version fixée d'un *Paraboles-Mix* (voir note plus haut) et intégrant divers matériaux provenant des *Leçons d'enfer* (voir note plus bas).

15. *Leçons d'enfer*, théâtre musical à la mémoire d'Arthur Rimbaud, pour (minimum) deux acteurs, trois chanteurs, sept musiciens, bandes magnétiques et dispositifs électroacoustiques en direct, sur des textes de Rimbaud et de Michel Butor. Durée : 105 minutes.

16. Université du Québec à Montréal.

Votre Pousseur (pour le futur)

Comparativement à ses compagnons d'armes de l'époque, les Boulez, Stockhausen et Berio, Pousseur demeurait chez nous peu joué et relativement mal connu¹⁷, et dans les circuits internationaux de la musique contemporaine, déjà un microcosme en soi, il a été, peut-être aussi, moins présent que ce fameux triumvirat. On peut encore trouver plus facilement ses livres que des enregistrements de ses œuvres, et ses éditeurs sont loin de faire le travail soigneux à son égard que tout compositeur serait en droit d'espérer (qualité graphique des partitions, promotion). Lorsqu'on parle de Pousseur aujourd'hui, on en revient encore et toujours, trop souvent, au *Votre Faust* de 1961-1968¹⁸... Les raisons de cette situation sont multiples : raisons qui relèvent de la politique locale, la petite Belgique n'aidant et ne promouvant pas toujours ses artistes comme elle le devrait ; raisons personnelles aussi, dont je n'ai que l'intuition, qui touchent l'éthique et la relation au pouvoir autant que la place du métier de compositeur dans l'économie générale d'une vie humaine (aux côtés, par exemple, des obligations familiales).

Mais on peut aussi regarder du côté de la musique de Pousseur elle-même. Parmi les quelques 150 œuvres de son catalogue, s'il en est qui sont assez directement accessibles à un auditeur habitué à la musique de concert, voire à la musique contemporaine, d'autres posent à ce même mélomane le problème du langage qu'elles emploient ou celui de la compréhension de l'attitude qui les ont engendrées. Une partie de leur subtilité réside par exemple dans l'harmonie — le domaine de la musique sans doute le plus raffiné, le plus spécifique et « spécialisé », abstrait pour beaucoup, une harmonie qui remet en question les grilles habituelles de perception dans ce domaine, même celles, qui s'institutionnalisent, de la « musique contemporaine classique ». Par ailleurs, des œuvres de grande envergure comme *Traverser la forêt*¹⁹, *Le Procès du jeune chien*²⁰ ou *Dichterliebesreigentraum*²¹, et même *La Seconde Apothéose de Rameau*, posent l'obstacle de leur densité référentielle, tant sur le plan des textes pour les trois premières pièces, utilisés en véritable écheveau polyphonique, que sur le plan musical²². De leur côté, les nombreuses œuvres aléatoires, dont le degré variable de liberté qu'elles laissent demande toujours un travail très sérieux de préparation de la part des interprètes, renvoient sur les épaules de ceux-ci une grande partie de la responsabilité de leur succès ou de leur échec.

Jeune étudiant, j'ai moi-même eu des moments de scepticisme ou de perplexité à l'endroit de certaines œuvres de Pousseur. Ainsi en fut-il pour la forme et pour les denses polyphonies textuelles et montages musicaux de la cantate *La Rose de voix*²³, dont la densité d'information (matérielle et référentielle) défiait, me semblait-il, les capacités de l'auditeur lors d'une première audition ; ou pour certains autres passages de ses œuvres à la couleur presque vieillotte ou naïve qui, à

17. Un critique de chez nous a même un peu rapidement résumé son travail en en faisant l'un des pionniers de la musique concrète...

18. ... et Béatrice Ramaut-Chevassus n'y échappe pas...

19. Cantate pour récitant, soprano, baryton, chœur de chambre et douze instruments, sur des textes d'après Baudelaire et Michel Butor. Durée : 50 minutes.

20. Version française, réalisée en 1978 en collaboration avec Michel Butor, de *Die Erprobung des Petrus Hebraicus* (1974), théâtre musical de chambre écrit pour le 100^e anniversaire de Arnold Schönberg, pour deux acteurs masculins, soprano dramatique, ténor-contreténor, baryton, sept instrumentistes et bandes magnétiques. Livret de Pousseur. Durée : 3 heures.

21. Œuvre de 1992-1993 pour soprano, baryton, deux pianos solos, chœur et orchestre, basée sur la musique et les textes des *Dichterliebe* de Schumann/Heine. Durée : 65 minutes

22. L'analyse de *La Seconde Apothéose de Rameau*, plus loin dans ce numéro, décrypte la succession des citations et autocitations qui constitue l'essentiel de l'œuvre.

23. Œuvre de 1982 pour quatre récitants, quatre quatuors vocaux, quatre chœurs et huit instrumentistes (textes en collaboration avec Michel Butor. Durée : 50 minutes.

l'époque, me semblaient carrément « pas assez modernes ». Encore et toujours séduit par la nouveauté des mondes musicaux que l'imagination humaine peut faire surgir, mon intérêt d'alors allait moins vers les citations (ou allusions, ou pastiches) et vers le rapport critique ou dramatique à l'histoire que celles-ci cherchaient à établir que vers les passages de ses œuvres (fussent-ils déduits ou intimement liés à ces citations) où le vocabulaire et la syntaxe eux-mêmes étaient à mes oreilles réinventés, particulièrement sur le plan harmonique. À cet égard, encore toutes fraîches à ma mémoire résonnent les quelques minutes du dernier mouvement de *Aquarius-memorial* (1999), entendues lors d'une des conférences de Montréal, qui représente pour moi un exemple remarquable de cette nouvelle grammaire intégratrice, sans citations ou références stylistiques claires, installant un souffle, une respiration, parlant avec une évidence se passant de toute introduction. Le scepticisme dont je parle, je le ressentirai plus tard lors de la première audition de certaines œuvres de mes compatriotes, par exemple pour *Las Meninas* de John Rea²⁴ (« trop d'Histoire et pas assez de Rea », disais-je, malgré la subtilité des intertransformations stylistiques déployées dans l'œuvre), et, dans un sens inverse, pour certaines œuvres de Jean Lesage²⁵ (pas assez d'Histoire perceptible en regard du propos annoncé pour cause d'articulations et de disjonctions « modernistes »). Mais, rappelons-nous Cage, qui demandait que nous prenions conscience de nos attentes, de nos objections et habitudes d'écoute, pour tenter de nous en défaire, pour passer au-delà d'elles (même parfois, ce qui vaut particulièrement pour Cage lui-même, au-delà de l'ennui) afin d'être à même de recevoir et d'apprécier ce qu'une œuvre peut nous offrir en propre. Ainsi les œuvres qui font du rapport à l'histoire leur principal propos relèvent d'une esthétique particulière qui demande une approche idoine. Comme pour Rea et Lesage, et pour en revenir à Pousseur, qui m'avait par ailleurs déjà convaincu plus immédiatement avec des œuvres aussi magistrales que *Couleurs croisées*, *La Seconde Apothéose de Rameau* et *Vue sur les jardins interdits* ; il me fallait approcher chacune des autres œuvres en son projet même, en lire les textes, écouter et réécouter, analyser à l'oreille et dans la partition pour y voir clair dans la densité, accepter certaines naïvetés parfois nostalgiques en les situant dans la perspective formelle globale, beaucoup plus profonde, et finalement me laisser aller, installé sur cette assise de connaissances, d'images et de mots. Effet de cette étude ? Une réelle émotion, et un élargissement concomitant de l'expérience esthétique. Je m'étais sensibilisé à une autre dimension de l'œuvre de Pousseur...

Une semblable « déconstruction » des attentes serait sans doute nécessaire pour approcher avec une oreille fraîche certaines productions électroacoustiques de Pousseur : dépasser, par exemple, les attentes liées au renouvellement constant des technologies sonores pour jouir de la poétique de longue haleine des *Paraboles-Mix avec Leçons d'enfer*, où l'omniprésence de la bonne vieille technique de modulation de fréquence risquerait de provoquer la moue de plusieurs experts..., au détriment d'une possible expérience esthétique positive, celle qui viendrait du déploiement, choc, déferlement, cataclysme des couleurs, sonorités,

24. Compositeur québécois né à Toronto (1944). Professeur de composition à l'Université McGill. *Las Meninas* se présente comme une série de « variations transformelles sur les *Kinderszenen* de Robert Schumann », croisant stylistiquement le matériau de ce compositeur avec celui de nombreux compositeurs vivants ou décédés, d'ici et d'ailleurs, depuis Chopin, Wagner, Satie et Vivier à Berio, Glass et Evangelista.

25. Compositeur québécois né en 1958, dont les œuvres s'articulent le plus souvent autour d'allusions plus ou moins fugitives (icônes musicales) au répertoire musical du passé.

rythmes, et de leur évocation de l'Afrique et du monde intérieur de Rimbaud, qui quittait pour toujours ce continent.

De même, touchant un autre domaine de sa production, lorsqu'on les a étudiées de près, on veut souhaiter que les œuvres aléatoires de Pousseur soient abordées par de futurs interprètes avec le même sérieux, le même travail consciencieux et surtout la même inventivité que le Trio de Liège, car la récompense sera probablement que l'on sente, à travers de pareilles interprétations inspirées, et comme Pousseur le souhaiterait, un peu de l'utopie sociale à laquelle nos rêves intimes nous ramènent et vers laquelle ces œuvres pointent. C'est un cliché de parler du « socialisme » d'une majorité de la société québécoise, de son esprit de la fête, de son caractère bon enfant, de sa fameuse « fraîcheur » qui ne serait pas loin de l'absence de prétention de leurs cousins belges. Tout cela est peut-être en train de changer, sous l'effet de la violence néolibérale ambiante, mais s'il y a là quelque fond de vérité, cela pourrait donner à un auditeur d'ici une prise, parmi d'autres, sur la poétique pousseurienne de l'utopie. Peut-être notre petite société a-t-elle aussi une distance par rapport aux idéologies musicales dominantes qui lui permettrait d'être disponible à cette douce ironie, à cette nostalgie vigilante, à cette ouverture enthousiaste à l'expérimental...

On pourra s'étonner que Pousseur ait pu aussi ouvertement employer le terme de nostalgie, justement, pour parler du sentiment qui l'habitait lorsqu'il « refusa le refus ». Cela serait presque une maladie honteuse, inavouable pour un tenant de l'avant-garde. Comme les textes du présent numéro le feront, l'événement « Visages d'Henri Pousseur », je crois, a été en mesure de montrer que cette attitude était jumelée avec une véritable ouverture sur le futur, avec une véritable prospective créatrice et qu'elle peut encore interpellier aussi bien le créateur, l'interprète ou l'auditeur de maintenant, chez nous comme ailleurs.

Le mot « postmodernisme » est peut-être devenu maintenant une excuse pour une complaisance bien bourgeoise. N'entend-on pas chez certains commentateurs ces propos rassurants : « Ne craignez rien : les méchants loups, les rebelles, sont passés. Les compositeurs aujourd'hui ont repris contact avec le public, ne se défendent pas de lui faire plaisir... », et certains compositeurs se permettent d'agir en conséquence, enfin libérés des diktats, mais oubliant bien vite, trop vite, les raisons profondes de ces rébellions, oubliant ce Mal qui, s'il a pris d'autres visages, reste toujours actif en nos sociétés. L'accessibilité à tous crins serait peut-être dangereusement amnésique. Cette amnésie est bien loin de l'attitude de Pousseur, qui reste très critique et exigeant, qui fait appel, au bout du compte, à la conscience morale du créateur, qui ne tient nullement à être de collusion avec les forces oppressives toujours à l'œuvre, et qui cherche malgré tout à concilier cette conscience avec le plaisir. La dialectique qui confronte d'une part, respect du passé ou résignation au réel et d'autre part, impatience, indignation, refus, révolte contre l'état de fait, cette position inconfortable pour tout humain conscient a été pour lui le noyau générateur d'une véritable action artistique, où le créateur postmoderne

trouve le terreau pour, entre autres, son ironie, un noyau toujours brûlant devant permettre d'éviter l'institutionnalisation de la révolte. Si l'on ne veut pas simplement imiter le modèle superficiellement, c'est peut-être en cela, dans cette attitude, que peut résider l'héritage de Pousseur pour nous : il nous laisse entrevoir les raisons pour orienter la poursuite de notre recherche. C'est pour cela, enfin, qu'il était important pour moi de présenter Pousseur au public montréalais, pour faire saisir les nécessités qui sont à l'œuvre chez lui, pour écouter le chant des vieilles cicatrices que nous tentons parfois d'oublier et qui nous réveillent surtout la nuit.

John Rea, qui qualifiait sa propre attitude de postmoderniste « critique », me parlait de la « plus-modernité » d'Henri Pousseur, à cause de la fidélité webernienne avouée qui est à la base de sa démarche. Entre l'image de la constellation webernienne de sons n'ayant plus de lien qu'entre eux plutôt que par rapport à une tonique omnicentralisatrice, entre cette image et l'idée de la démocratie égalitaire²⁶, il y a en nous le mouvement de l'utopie, de ce rêve éveillé dont Pousseur a trouvé chez le philosophe allemand Ernst Bloch (*Das Prinzip Hoffnung*) l'expression de sa fonction essentielle pour l'humain. Il y a ce mouvement de la Transcendance qui nourrit toute action, y compris la création musicale, et ce désir d'un bonheur « riche, qui rassemble les facultés de l'individu²⁷ ».

26. Voir l'entrevue ici publiée. Voir aussi la dernière partie du texte inédit de Pousseur, inclus dans ce numéro, qui part à la dérive vers les ultimes conséquences de la pensée webernienne et rejoint peut-être ainsi la perspective de l'astrophysicien Hubert Reeves, lorsque, considérant notre place dans l'histoire de l'univers, celui-ci risque : « Notre vie a sûrement un sens, mais elle n'a pas d'importance. »

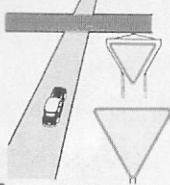
27. Propos d'Henri Pousseur lors de la table ronde du 23 janvier 2001.

GONNEVILLE, M. (1990), « Humeurs postmodernes », *Circuit*, vol. 1, n° 1, p. 49-61.

RAMAUT-CHEVASSUS, B. (1998), *Musique et postmodernité*, Paris, Presses Universitaires de France, 128 p.



PRIORITÉ À DROITE



Voire route n'est pas à "grande c..."
Vous croisez

**Vous devez
les véhicules
gauche.**



Voire route
Vous croise

**Vous dev
véhicules venant de droite.**



SIGNAUX STOP

Dans tous les cas, ils vous imposent :
**De marquer un temps d'arrêt à
la limite de la chaussée abordée.
De céder le passage à tous les vé-**

29

STOP 150"

