

L'ÉBRANLEMENT DE LA CONSCIENCE

Klaus HUBER

Le temps n'est pas à la critique littéraire ni aux poèmes surréalistes contre les dictateurs militaires. Et à quoi bon les métaphores, quand l'esclavage n'est pas une métaphore, ni métaphore la mort dans la rivière « des Mortes », ni non plus les escadrons de la mort ?

Ernesto Cardenal

Lorsque, en tant qu'artiste, citoyen d'un pays rassasié, en tant que professeur de composition musicale, une des disciplines devenues aujourd'hui plus problématiques qu'elles ne le furent jamais – ou simplement en tant qu'individu vigilant –, je tente de me définir à l'intérieur de l'actuelle situation politico-culturelle, l'horreur me prend. Ce qui m'effraie, c'est une polarisation des oppositions qui à l'évidence tend à s'aggraver. Ces oppositions semblent, en toutes leurs tendances matérielles et spirituelles, se tendre jusqu'au conflit qui devrait – si je vois juste – déboucher sur un bouleversement d'une ampleur inimaginable.

Les menaces d'apocalypse qui pèsent réellement sur la vie, et dont l'accumulation rend possible (déjà certains disent : probable) l'autodestruction de l'humanité, si ce n'est de toute vie, pénètrent aujourd'hui toujours plus profondément et plus largement la conscience collective de notre époque. Une conscience nouvelle est apparue en sursaut dans presque tous les domaines de la pensée et de l'action humaines avec une véhémence qui suscite de grands espoirs : conscience de la nécessité de connaître le sens donné à la vie – et non pas seulement à l'existence humaine –, de la nécessité aussi d'un retournement des valeurs.

Erschütterung der Bewusstseins », paru dans *Notwendigkeiten, Essays herausgegeben von Philippe Dütwyler* ; Zürich, Arche 1985, pp. 78-92.

Mais face à cette « nouvelle conscience » – comme j'aime-rais l'appeler – la réaction va croissant. Les mêmes menaces sur l'humanité, les mêmes angoisses suscitées par elles, qui en vérité nous concernent tous, semblent avoir généré des névroses collectives qui consistent en un refoulement monumental des peurs de notre époque. Je vois à l'œuvre de tels mécanismes de refoulement, entre autre dans un manque de direction qu'illustre une pensée de la restauration à la fois surévaluée et omniprésente ; mais aussi, avant tout, dans l'entrée arrogante d'une « Nouvelle Droite ».

La représentation bourgeoise d'un avenir qui s'autogénèrerait, constituant un continuum de progrès sensé être infini, cette alliance d'un futur qu'on fabriquerait et d'une croissance sans limite est cependant, ces derniers temps, de plus en plus chancelante. D'un jour à l'autre, pour ainsi dire, nos arrogants rêves de progrès ont basculé dans les angoisses de la survie. Johann Baptist Metz écrit à ce sujet : « Celui qu'on appelle « l'homme d'aujourd'hui », c'est-à-dire l'homme du monde bourgeois finissant, est tiraillé entre le désespoir et l'engagement, entre l'apathie et l'amour rationnel, entre une affirmation de soi dénuée de scrupules et une solidarité faiblement développée ; il est désemparé et moins sûr de lui encore qu'il ne l'était voici quelques générations, si peu sûr que c'est à peine s'il désire se perpétuer ».

Metz n'hésite pas à décrire la crise de survie telle qu'elle se présente de nos jours comme une « apocalypse sociale de la vie dominatrice » : « ... L'homme se pense en sujet dominateur, asservissant la nature ; son savoir et sa pratique deviennent savoir dominateur, pratique dominatrice. C'est dans cet assujettissement, cette sorte d'exploitation, de réification, dans cette prise de pouvoir sur la nature que l'homme trouve son identité : il « est », dans la mesure où il asservit... Cependant, ce principe d'asservissement imprègne depuis longtemps les fondations mentales de notre vie sociale et culturelle dans son ensemble. Il est devenu le principe régulateur de tous les rapports humains ; les pathologies psychosociales de notre époque en fournissent un matériel d'illustration surabondant. En ce sens, ce n'est pas seulement – et pas en premier lieu – d'un empoisonnement de la Nature extérieure à l'homme par la surexploitation technique que l'on pourrait et devrait parler, mais de l'empoisonnement de la nature intime de l'homme. Une identité fondée sur le double principe de domination – soumission nous isole, nous rend égoïstes dans le sens propre du terme. Elle rend l'homme incapable de se voir avec les yeux de ses victimes... Par une sorte de cynisme objectif nous parlons beaucoup aujourd'hui de ce que nous

appelons les peuples « sous-développés » ; à y regarder de plus près, il n'est pas rare qu'il s'agisse de peuples dont nous avons soumis, détruit et pillé la civilisation ».

Sans réflexion, les tentatives de rupture d'une sincérité désireuse de s'affirmer face à ces reproches adressés à soi-même s'apparenteront peut-être dangereusement à une fuite hors du présent. Mais il me paraît bon pourtant qu'un premier essai de rupture s'effectue vers l'intérieur. En tant que chrétien, mais dans un sens hérétique, refusant de me soumettre à une église bourgeoise, c'est ici que je vois la réalité du devoir tel qu'il commence à se dessiner dans une « nouvelle conscience ». De cette tentative de rupture vers l'intérieur ne découle pas, selon Metz, une fuite, mais une conversion en tant que retournement radical de la pensée, de la sensibilité, de l'action. « L'avenir de la foi chrétienne ne confirme ni ne renforce simplement notre avenir bourgeois préconçu, n'y ajoute rien, ne le surpasse ni ne le transfigure, mais – l'interrompt... Une telle interruption s'effectue verticalement, dérange un présent réconcilié avec lui-même ; elle s'appelle, d'un nom biblique connu, « conversion », retournement du cœur, metanoia ».

Un défi démesuré pour l'artiste

Ce qui devient aujourd'hui de plus en plus impossible pour l'artiste, c'est un retour dans les sillons bien délimités, bien protégés de « l'art pour l'art »¹⁾. Il est vrai qu'enore maintenant, dans la conscience bourgeoise, un « vrai », un « grand » artiste reste celui-là qui par son exceptionnelle personnalité trouve à s'affirmer sur un terrain auquel la valeur artistique reconnue de ses œuvres prête à ses yeux une sécurité totale. En ce sens, dans la représentation bourgeoise, le seul désir de l'artiste doit être d'accomplir l'œuvre d'art pour elle-même, de la mener à la « perfection ». De ce point de vue, ni l'étroitesse du champ mis en résonance par l'artiste en question, ni l'isolement social qui peut en résulter pour lui n'ont d'importance. C'est pourquoi l'existence réelle d'un ghetto de l'art contemporain ne pose aucun problème à la conscience bourgeoise. Celle-ci, en général, fait même tout pour cimenter encore davantage ce ghetto, l'agrémentant éventuellement de velours, dans la mesure où l'artiste ne tente pas de s'en évader.

Dans les années trente déjà, un jeune écrivain et philosophe de l'art, Christopher Caudwell, faisait de la situation contradictoire de l'artiste un tableau d'un réalisme effrayant, qui préfiguré avec une clarté étonnante le dilemme de l'art moderne. « Dans la société bourgeoise, on exige de l'artiste qu'il considère l'œuvre d'art comme un objet utili-

1) En français dans le texte.

taire, et sa genèse comme une relation entre lui-même et l'œuvre, celle-ci disparaissant ensuite sur le marché ». Caudwell croit pouvoir constater que du fait de cette exigence de la société, l'artiste se trouve écartelé entre deux voies contraires. Soit il soumettra son œuvre aux contraintes du marché, évaluant et dirigeant son travail d'après les chances de celui-ci. Dans ce cas l'art tendra immanquablement vers une commercialisation et une vulgarisation sans fin et tombera de ce fait dans « l'in-signifiance ». Ou bien l'artiste se révoltera contre les exigences du marché. Dans ce cas, d'après Caudwell, il essaiera « d'oublier totalement le marché et de se concentrer sur la relation au monde de l'art qui, à partir de ce moment – en tant qu'entité indépendante – se verra de plus en plus hypostasié. L'œuvre d'art constitue une fin en soi, le marché lui-même est oublié, le processus artistique devient affaire individuelle à l'extrême... De plus en plus, l'œuvre n'a d'existence que pour l'individu ».

Mais par là-même l'art se trouve acculé, au fur et à mesure, au mutisme ; les valeurs qui en faisaient un axe de relation sociale se dissolvent, les œuvres deviennent fantaisies d'ordre purement privé, mythologies particulières de l'artiste – Et ceci doit conduire fatalement à « l'in-importance » de l'art. Dans le domaine de la musique contemporaine, qui est celui qui me préoccupe le plus directement, je ne puis, au moins pour les dix années passées, que constater avec effarement la justesse de cette analyse.

Mais où le compositeur qui ne veut pas finir au fond de l'une ou l'autre des impasses caudwelliennes pourrait-il trouver prise aujourd'hui – alors même que les structures du monde musical bourgeois sont plus fermement établies qu'elles ne le furent jamais ? A mon sens, il devrait s'attacher d'abord au contenu, le fond de son art. Il est clair que le fond et la forme ne sauraient être indépendants en art. Mais je crois que la concentration exclusive sur l'aspect formel, même chez l'esprit le plus créatif et innovateur, ne donne pas nécessairement à l'œuvre un contenu progressif. En revanche, je pense que là où il y a une concentration volontaire au plus haut point sur le fond – le « contenu » –, des idées formelles innovatrices se font jour. J'en trouve l'exemple dans *Guernica* de Picasso, dans *Les Soldats* de Bernd Alois Zimmermann et dans *l'Esthétique de la résistance* de Peter Weiss.

Il découle de cette attitude, de manière conséquente, que l'artiste commencera de s'insurger efficacement contre la pression générale qui s'exerce aujourd'hui, avec des effets dévastateurs, sur toute production artistique – à savoir : l'obligation du succès –, contre la commercialisation pro-

gressive de l'œuvre d'art, contre sa réification. Ce faisant, il se rendra compte toutefois que ce n'est pas seulement la liberté du bourgeois, mais celle aussi de l'artiste qui, par bien des côtés, est devenue fictive, et qu'en conséquence il est maintenant difficile, par le seul moyen des œuvres d'art, de lutter efficacement pour la liberté de l'esprit si souvent invoquée.

Caudwell tente une définition : « La science est le moyen par lequel l'homme apprend ce qu'il est capable de faire, et c'est pour cette raison qu'elle explore les exigences de la réalité extérieure. L'art est le moyen par lequel l'homme apprend ce qu'il veut faire, et c'est pour cette raison qu'il explore le cœur humain ». Dès lors, la chance d'un retournement serait de préserver non seulement l'art, mais aussi le cœur humain de la réification. Dans mon travail de composition, j'ai fait quelques pas dans cette voie, de manière différente à chaque fois, mais toujours partant du même principe.

En 1970/71, j'écrivis une œuvre à caractère d'oratorio, une Apocalypse en plusieurs langues dans laquelle j'utilisais des paroles de Saint-Jean, des fragments de conversation de l'équipage qui bombarda Hiroshima, et du *Visage de rêve* d'Albrecht Dürer (1525). J'intitulai cette œuvre *Inwendig wollen Figur* (« A l'intérieur plein de figures ») pour donner à entendre que tout ce qui a un caractère apocalyptique trouve son origine dans le cœur de l'homme. De plus, ce titre est un hommage à Dürer qui notait que l'artiste est, en son for intérieur, si riche en possibles figures qu'une vie entière ne suffirait pas à les fixer. J'y ajoutai alors un texte pour la radio intitulé *Fin ou tournant : où est l'avenir ?* dans lequel je m'essayai à une sorte de profession de foi artistique.

Je constate aujourd'hui que j'y énonçais à l'avance bien des idées qui, depuis, en tant que « nouvelle conscience », sont devenues en quelque sorte un bien commun. Dans *Fin ou tournant* j'écrivais :

« Même si cela ne me convenait pas, si j'étais trop paresseux, trop fatigué, trop dispersé, beaucoup trop occupé – même si cela devait m'ôter le sommeil, il me faudrait, il me faut prêter l'oreille... prêter l'oreille à notre plus intime angoisse, à l'angoisse apocalyptique de la destruction de la vie sur notre terre. Que personne n'aille prétendre de façon inconsidérée que cette angoisse puisse être dominée – et de quelque manière que ce soit – par un homme adulte – que personne n'aille dire : qui donc la ressent ? Cela ne nous apporte ni vrai soulagement, ni encore moins une libération de refouler ainsi massivement l'angoisse originelle, l'angoisse de notre temps, de tenter continuellement de

l'éteindre dans notre conscience et – pour autant qu'on y parvienne – dans notre sensibilité. Nous devrions l'accepter et tâcher de vivre avec elle. Alors nous deviendrions conscients du double sens de l'avenir pour l'humanité – elle a certes un avenir illimité devant elle, mais la possibilité de la fin est contenue dans le présent. Devant cette alternative de l'être ou du disparaître nous n'avons pas de temps à perdre : il nous faut définir nos desseins. Depuis la seconde guerre mondiale, et au plus tard depuis 1945 (dont le champignon atomique a été préfiguré, 420 ans auparavant, par Dürer dans son aquarelle *Vision de rêve*), le fait pénètre de plus en plus irrésistiblement notre conscience rationaliste : que jamais il n'y eut d'époque dans laquelle l'angoisse originelle de la destruction de la vie sur notre terre ait été plus fondée... Dans une forme toutefois radicalement différente, soudain proche à nous toucher : en tant qu'angoisse de l'autodestruction de l'humanité... »

Avec *Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet...* (« Humiliés - Asservis - Abandonnés - Réprouvés...») j'allai un peu plus loin dans cette voie. J'ai travaillé à cette œuvre à caractère d'oratorio, qui remplit toute une soirée, dans les années 1975 et de 1979 à 1982. C'est une sorte de Passion de l'homme violenté dans ce présent qui est le nôtre. A côté de textes fondamentaux d'Ernesto Cardenal qu'on trouve tout au long de l'ouvrage, j'ai utilisé des textes non-littéraires, documentaires en quelque sorte, des intéressés eux-mêmes dans leur langue d'origine. Il s'agit de textes de Florian Knobloch, travailleur yougoslave émigré en Allemagne Fédérale qui parle de son travail dans une aciéries, d'extraits de journal de Carolina Maria de Jesus, une femme noire d'une favela brésilienne, et des *Prison Letters* de George Jackson, qui a grandi dans les ghettos noirs de Chicago et Los Angeles. A 19 ans, Jackson fut condamné comme petit délinquant à une peine de prison élastique, allant « d'un an à la perpétuité ». Les conditions de détention rendues plus dures encore par la racisme l'amènerent à se politiser. Appartenant aux « Soledad Brothers », il fut tué, après onze ans de prison à Saint-Quentin, soi-disant lors d'une tentative d'évasion. Les sept parties de ma composition portent les titres : *Um der Unterdrückten willen* (Knobloch) (« Pour les opprimés ») ; *Armut Hunger, Hunger...* (Carolina) (« Pauvreté, faim, faim... ») ; *Gefangen, Gefoltert* (Jackson) (« Prisonnier, torturé ») ; *Steht alle auf, auch die Toten...* (Las Campesinas del Cua) (« Levez-vous tous, même les morts ») ; *Senfkorn* (voix d'enfant) (« Le grain de sénévé ») ; *Tagesanbruch* (Amanacer) (« La pointe du jour ») ; *Das Volk stirbt nie* (El pueblo nunca muere) (« Le peuple ne meurt jamais »).

Un de mes plus grands désirs est de faire de l'œuvre contemporaine un témoignage, d'ériger un monument contre la tendance sévissante à l'oubli qui entraîne nos contemporains à écarter – pour se jeter aussitôt dans les bras de quelque mensonge de l'histoire – tout souvenir des événements révoltants qui devraient bien plutôt les tirer de leur léthargie. C'est pourquoi je donnai à une autre de mes compositions le titre : *Erinnere dich an G...* (« Souviens-toi de G... »).

En marge de *Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet...* je notai en 1981 : « Il nous est si démesurément difficile d'affronter la situation concrète présente que tous – et pas seulement les artistes – nous en restons comme paralysés. Et certes je ne songe pas ici seulement à la réalité du tiers-monde, mais tout autant à celle du nôtre, et de celui qu'on appelle le quart-monde : les réprouvés, les humiliés, les marginalisés de nos propres villes et campagnes. Ce n'est pas seulement la parole de Carolina : « La faim nous fait trembler... », mais tout autant celle de Knobloch : « Croyez-moi,... j'ai parfois comme l'impression qu'on va me jeter comme un vieux chiffon... », ou celle de Jackson : « No black leaves Max Row walking... The broken men are so damaged that they will never again be suitable members of any sort of social unit... » ; ces trois paroles sont en rapport très étroit avec la réalité. Mais jusqu'où peut aller l'identification du compositeur avec les gens privés de leurs droits ?

En ce qui me concerne, je peux seulement dire que la difficulté était si démesurée que déjà dans la phase préparatoire, alors que j'essayais de réunir les textes de cette œuvre, des symptômes de paralysie, et même de paralysie totale, se manifestèrent dans mon travail : j'étais bien conscient de l'absurdité de ma situation de compositeur au beau milieu d'une Europe rassasiée, repue, plus suréquipée que jamais en armes nucléaires. J'ai essayé de composer avec cette contradiction fondamentale et la névrose qui l'accompagne, qui tous nous investit dès que nous abordons un thème de cet ordre.

Notre époque est tout sauf saine. Les œuvres de l'art, et pas même celle de la musique, ne peuvent la guérir. Ce serait une ambition démesurément exagérée... Mais la totalité de notre production artistique n'en constitue pas moins un miroir fidèle de l'état politico-culturel de notre société. Dans ce miroir, nous trouvons – en dépit des « retours à... » et de la « Nouvelle sincérité » – des facettes qui réussissent à déjouer la maladie de notre temps. Ces témoignages permettront peut-être un jour – du moins je

l'espère – de contribuer à la création d'une nouvelle société. C'est de cette manière que leur importance se révélera.

Régression et progression

Dans une société renouvelée, une nouvelle structure de la personnalité pourra se développer. Mais, de même que la création de cette nouvelle société doit signifier la disparition progressive de l'ancienne, « la naissance d'une personnalité nouvelle exige la mort de la précédente » (Caudwell).

La reproduction insexuée des êtres vivants inférieurs leur garantit, par simple partition des cellules, quelque chose qui ressemble à l'immortalité, à l'intemporalité. A la place d'une évolution il y a reproduction. C'est seulement à partir de l'apparition de caractères sexuels que le développement, la différenciation des possibilités et par là des amorces d'individualité voient le jour dans la nature. Le fait concret de la mort en tant que disparition de l'individualité n'est pas un sous-produit de l'évolution, mais bien dans sa condition. Caudwell écrit à ce sujet : « L'amour, dispensateur de l'individualité, est aussi dispensateur de la mort, antithèse de la personnalité. Voilà pourquoi désir de vie et désir de mort, Eros et Thanatos, sont si étroitement associés... Car la mort est la frontière de l'amour... c'est quelque chose comme le prix payé par la vie pour sa plus grande diversité, le prix qu'elle paie pour être devenue ce que nous entendons par ce mot. En accélérant le temps, nous payons pour une vie plus remplie et variée en monnaie inestimable de mort. »

De telles pensées sont étonnantes chez le tenant du matérialisme historique qu'était Caudwell. Il va même si loin, qu'il voit dans ce fait la meilleure illustration de l'axiome marxiste des contraires qui se déterminent.

D'un point de vue chrétien, J.B. Metz ajoute : « ... Est-ce que, en réduisant ainsi la nature en esclavage, de cette manière agressive et totalement dénuée de scrupules, il ne s'agissait pas pour l'homme dominateur de chasser la mort hors du monde ? Est-ce que la voie infinie de notre progrès ne serait pas en vérité une fuite de la mort ?... Le refoulement de la mort a fait de nous des tyrans sans vergogne. Mais ne sommes-nous pas dominés depuis longtemps par notre propre principe de domination ?... Ce principe qui ne peut refouler la mort qu'en produisant de nouveau des conditions déjà mortes et réduit ainsi toujours davantage la question d'une vie avant la mort à une simple question de survie ? »

De telles réflexions pourraient et même devraient nous

aider à résoudre la contradiction entre une intérieurité chargée de négativité et une pensée progressive chargée de positivité, entre régression et progression. Voici ce qu'en dit Dorothée Sölle : « La question est seulement de savoir quelle valeur nous donnons à la régression et comment nous la jugeons. Il n'y a que le progressiste à tous crins, le "manager", qui ne lui reconnaîse aucune valeur... On remarque pourtant que de régressions profondes peuvent naître des créations authentiques. Non seulement les artistes, mais aussi les scientifiques "trouvent", ne "font" pas. Notre civilisation nie les "valeurs de la nuit", elle suréclaire tout, détruit le rythme du sommeil par le travail d'équipe, diffame la régression... on reconnaît l'inconscient personnel et on s'en occupe – tout en le considérant comme un reste gênant – mais non les grandes tentatives collectives d'exercer et d'humaniser la régression comme l'accomplissent les religions dans leurs mythes et leurs rituels ».

Dorothée Sölle fait une critique des plus aigües de la myopie des soi-disant adeptes des Lumières qui déprécient la spiritualité mystique, y voient une pure et simple calamité ; une régression au sens négatif. Elle fait remarquer que c'est justement dans leur pensée et leur vie spirituelle que les grands mystiques chrétiens du Moyen Âge puisaient la force et l'indépendance, l'absence de peur face aux autorités religieuses et séculaires de leur temps.

Une telle attitude de l'esprit, qui fond en une même entité l'approfondissement de la méditation et la résistance active, perdure jusqu'à notre siècle, jusqu'à la « Sainte Rouge » Simone Weil. Il me semble voir ce genre de spiritualité représenté de manière particulièrement forte aujourd'hui – et entièrement dans la proximité spirituelle de Saint-François d'Assise – renouvelée par la théologie sud-américaine de la libération, par la personne d'Ernesto Cardenal. Un de ses recueils porte explicitement le titre *Méditation et résistance*.

Ni l'artiste, ni son travail ne peuvent se passer d'une disposition à la spiritualité tendant – avec toute la nécessaire aptitude à l'analyse – vers une compréhension de la totalité. Une « esthétique de la résistance » (Peter Weiss) ne peut s'exercer – tout au moins pour le compositeur – sans cette concentration sur la totalité à l'intérieur même du processus de création. Cette concentration n'est pas abstraite, hors du temps, elle n'est pas une attitude idéaliste et contemplative, elle est travail des plus soutenus dans le temps. Ainsi considérée, la démarche artistique ne serait-elle pas ouverture totale et tension tout à la fois. Ne

permettrait-elle pas à l'artiste d'anticiper quelque chose qui soit un « futur » ?

Son travail créateur ne pourrait-il, ne devrait-il pas alors « éclairer l'avenir » de l'existence sociale, comme le pense Caudwell ?

Révolte contre la catastrophe

La solitude est, en un certain sens, pour le sujet créateur, une condition de son travail, mais c'en est aussi le corolaire. Cette « solitude », telle qu'elle découle d'une « sincérité », d'un « chemin vers l'intérieur », doit, à un moment ou à un autre, être dépassée si l'on veut qu'elle mue en ce que Metz appelle une « conversion ». Selon lui, le retournement du cœur « agit verticalement », mais amène aussi, s'il n'est pas seulement figuré mais vraiment existentiel – après un ébranlement momentané – à un bouleversement, une reconstruction de la conscience et ainsi à une « révolution anthropologique ».

Par ce moyen, si je le comprends bien, Metz compte dégager l'individu de l'illusion bourgeoise d'une liberté purement individuelle. Il décrit ce processus avec une acuité qui ferait penser à Abraham, à Sainte Claire et autres prédateurs du Moyen Age : « Ce processus de libération de la révolution anthropologique se différencie non seulement par son contenu, mais par son sens de nos représentations habituelles des révolutions sociales. Il s'agit de nous libérer, non de notre misère, mais de notre richesse et de notre bien-être débordant (en un mot comme en cent) ; non pas de nos manques, mais de notre consommation, qui en fin de compte nous fait nous consommer nous-même ; non pas de l'oppression dont nous sommes victimes, mais plutôt de la routine de nos désirs ; non pas de notre impuissance, mais de notre excès de puissance ; non pas de notre assujettissement, mais de notre action dominatrice ; non pas de notre souffrance, mais de notre apathie ; non pas de notre faute, mais de notre innocence ou, pour mieux dire, de la feinte innocence que la vie dominatrice a depuis longtemps répandu dans nos âmes. Cette révolution anthropologique vise justement à donner le pouvoir aux vertus non-dominatrices et dans le même mouvement à libérer notre société d'une culture purement virile... Marx a défini les révolutions comme les locomotives de l'histoire du monde. Y revenant de façon critique, Walter Benjamin commente : « Peut-être en va-t-il tout autrement. Peut-être les révolutions sont-elles l'acte par lequel l'humanité embarqué dans ce train tire la sonnette d'alarme. » Ainsi, une révolution qui ne serait pas accéléra-

tion dramatique du progrès, ni évolution agressive ; une révolution qui serait plutôt une révolte contre le fait que « tout continue ainsi », une révolution qui serait interruption : voilà quel est, me semble-t-il, le sens de la révolution anthropologique.

Une nouvelle orientation ne peut, selon Metz, croître absolument que sur la révolte qui suscitera cette interruption. Cependant, pour que le combat révolutionnaire-anthropologique ne s'enlise pas sur le plan de l'individu, il faut que s'ensuive une pratique de la solidarité : « ... Ce combat révolutionnaire contre nous-même, contre notre identité dominatrice et exploitatrice est en même temps et inséparablement une pratique fondamentale de la solidarité avec les peuples pauvres et exploités de notre terre. Comme il s'agit, entre leur pauvreté et notre richesse, leur impuissance et notre excès de puissance, d'un rapport de dépendance, il faut que chez nous corresponde à la volonté de libération de ces peuples un combat contre nous-mêmes, combat contre l'idéal profondément ancré du "toujours-plus", et contre la surdetermination dans l'ensemble de notre vie de la domination et de la concurrence. C'est seulement à la condition que cette dialectique sociale de la question écologique ne soit pas perdue de vue que le combat que nous menons pour la survie ne se transformera pas en une dernière tentative de nous sauver au prix du sacrifice de ceux qui sont déjà les faibles et les opprimés ».

Atomes de lumière

Le rôle joué par l'art musical contemporain dans le développement d'une telle « nouvelle conscience critique » se trouve repoussé aujourd'hui à l'extrême marge par la compréhension artistique bourgeoise. C'est ce que j'ai tenté d'expliquer à l'aide des réflexions de Caudwell. Cette situation que j'ai paraphrasée en situation réelle de ghetto, rapproche le compositeur de l'explosion et de la révolution, elle l'y incite même dans la mesure où il dispose de la nécessaire sensibilité politique et culturelle.

En .ceci, deux voies se présentent à lui. Ou il fuit en compagnie de son art toutes les institutions bourgeoises, en quoi il renonce en connaissance de cause aux moyens d'organisation et de représentation chargés de tradition, ainsi des orchestres symphoniques ou des salles de concert, et par là-même à toute entreprise avec le public bourgeois. Ou bien, tout en continuant de composer à l'intérieur de ces structures, c'est-à-dire pour la salle de concert, pour la radio, pour la scène, il se tourne radicalement dans son art contre les habitudes bourgeoises, aussi bien par le contenu

que par la forme, en quoi il tentera sur place de faire éclater la léthargie et l'apathie de la culture bourgeoise de l'art.

Je reconnaiss volontiers compter, aujourd'hui comme hier, sur la capacité de réaction du public bourgeois. Et bourgeois, c'est ce que d'après Metz nous sommes encore tous. C'est pourquoi, si je cherche une résonance, ce n'est pas en me repliant sur tel ou tel cercle élitaire qui, la plupart du temps par pur snobisme, veut aligner sa vie culturelle sur des valeurs purement esthétiques. Je cherche plutôt une résonance dans l'éclatement des habitudes acquises de l'auditeur, pour parler plus directement, dans l'ébranlement affectif de sa conscience.

A propos de mon oratorio *Erniedriegt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet...*, je formulai ceci : « Pour ma part, j'essaie, par la musique que je fais, d'atteindre ici et maintenant, d'éveiller la conscience de mes contemporains, de mes frères et sœurs devenus – comme nous tous – complices assoupis d'une exploitation à l'échelle du monde. Ceci sans moindre exigence que celle de forcer leur pensée et leur sensibilité,... l'ébranler. Et ne serait-ce que provisoirement, le temps d'un éclair, de quelques petites secondes qu'on ne pourra éteindre... »

C'est pourquoi, si j'ose exprimer l'espoir qui reste à la musique en le réduisant à quelques atomes de lumière, ce n'est nullement par résignation. Bien plutôt, je crois réellement que d'un point minuscule, dans le sens d'un bouleversement, une nouvelle conscience peut naître.

Traduit de l'allemand par Hubert Guéry

KLAUS HUBER : « ERNIEDRIGT – GEKNECHTET VERLASSEN – VERACHTET »⁽¹⁾

Max NYFFELER

« Pensez-vous que je pourrais lire Robbe-Grillet dans un pays sous-développé ? Je le considère comme un bon écrivain, mais il s'adresse à la bourgeoisie aisée. J'aimerais qu'il comprenne que la Guinée existe. Je pourrais lire Kafka en Guinée. Je retrouve chez lui mon malaise. »
Jean-Paul Sartre ⁽²⁾

1. Remarques liminaires

Par son intention et son apparence sonore, la composition *Erniedrigt - Geknechtet - Verlassen - Verachtet* (*Humiliés - Asservis - Abandonnés - Réprouvés*) s'inscrit dans ce que l'on nomme communément la musique « engagé ». Les textes employés dépassent la dimension simplement esthétique. Ils traitent de problèmes de société et ambitionnent un changement de la conscience. Les idées politiques, morales, celles ayant trait à l'histoire de l'humanité, qu'ils formulent, ne sont pas surimposées de façon extérieure à la musique, comme nous devons le montrer encore, et ne peuvent donc être isolés d'elle comme une couche séparée. Le processus compositionnel les a intégrées dans l'œuvre et elles forment le noyau intime du contenu intellectuel et émotionnel de la composition. En elle, le compositeur revendique ces idées, il prend position et exige la même chose de ses interprètes et auditeurs.

Quand des idées extramusicales et la forme (*Gestalt*) musicale sont ainsi si inextricablement fondues que sans cette fusion, l'un ne serait pas vivable et l'autre exangue, on peut émettre l'hypothèse suivante : plus la structuration musicale est forte, et plus le contenu se manifeste de façon

1 Article paru dans *Melos*, 1984, I, pp. 17-43, traduit avec quelques coupures.

2 Interview au journal *Le Monde*, 18.4.1964.