

**Malika COMBES, Igor CONTRERAS ZUBILLAGA
et Perin Emel YAVUZ (dir.)**

À l'avant-garde !

**Art et politique
dans les années 1960 et 1970**

Collection « Comparatisme et Société »
n° 23

Le tournant prolétarien de Hans Werner Henze

Improvisation à la manière cubaine¹

Beate KUTSCHKE

Maître de conférence, Université de Leipzig

En Allemagne de l'Ouest, la Nouvelle Gauche (*Neue Linke*), issue de la contestation et du soulèvement étudiant d'extrême gauche des années 1960, fut marquée par un tournant dit prolétarien. Après avoir atteint son apogée, elle connut une crise qui se manifesta par le déclin de l'Union socialiste allemande des étudiants (SDS²), la principale organisation de l'opposition non parlementaire à la fin de la décennie. Cette crise coïncida avec la tentative d'assassinat du leader étudiant Rudi Dutschke en avril 1968, qui l'accentua. Ayant gravement blessé Dutschke, l'attentat provoqua un vide significatif à la tête de la SDS, et en particulier l'absence d'un leader fort et charismatique.

Dans ce contexte, de nombreux militants de la Nouvelle Gauche se tournèrent vers la Vieille Gauche (*Alte Linke*), à savoir le mouvement traditionnel des travailleurs qui avait connu son âge d'or à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Bien que la Nouvelle Gauche (avant environ 1970), la Vieille Gauche (née au début XIX^e siècle) et la nouvelle Vieille Gauche (à partir environ de 1970, suite à l'intégration des membres de la Nouvelle Gauche) aient toutes trois visé un changement fondamental de la société ouest-allemande et du système politique, elles se distinguaient clairement les unes des autres. Alors que la première se préoccupait de promouvoir un nouveau style de vie – la vie communautaire, l'amour et la sexualité libres, ainsi qu'une libéralisation des comportements –, les dernières luttaient pour une amélioration des bases fondamentales de la vie : les salaires, les conditions de travail, le logement. Persuadés que les organisations de la Vieille Gauche étaient mieux équipées pour imposer le changement à la société et à l'État de

¹ Texte traduit de l'anglais par Malika Combes, Igor Contreras Zubillaga et Perin Emel Yavuz. Citations traduites de l'allemand par Perin Emel Yavuz.

² Sozialistischer Deutscher Studentenbund (note des éditeurs).

l'Allemagne de l'Ouest – la Nouvelle Gauche semblait avoir échoué dans cette mission –, les anciens membres de la SDS rejoignirent le Parti communiste allemand (DKP³) et l'Association des étudiants marxistes Spartakus (MSB Spartakus⁴) – tous deux étant étroitement liés l'un à l'autre au niveau idéologique et organisationnel –, ainsi que divers partis dissidents et ceux que l'on appelait les « Groupes K » (K-Gruppe pour Kommunistische Gruppe). Il n'est alors pas surprenant que le tournant de la Nouvelle Gauche vers la Vieille Gauche ait été accompagné d'un changement d'identité.

S'alignant sur les anciens gauchistes, les nouveaux gauchistes, alors nouveaux membres des groupes et partis communistes, adoptèrent la conviction selon laquelle les travailleurs sont les véritables sujets révolutionnaires, c'est-à-dire les leaders de la révolution⁵. En désignant le travailleur comme un héros socio-politique et sa manière de penser et de vivre comme un modèle, ils se démarquaient de leur milieu social d'origine⁶.

Pour notre sujet, il est très significatif que des compositeurs et des musiciens contemporains tels que Gerhard Stäbler, Nicolaus A. Huber, Luca Lombardi, et – certainement le plus connu parmi eux – Hans Werner Henze aient rejoint cette tendance politique générale en tant qu'étudiants et intellectuels engagés à gauche et aient participé au tournant prolétarien. Le changement idéologique s'exprimait aussi dans la musique. Pensant que celle-ci devait contribuer à la réforme (ou révolte), les nouveaux venus de la Vieille Gauche promurent comme modèle esthétique le style compositionnel de Hanns Eisler qui avait réussi à combiner un ton simple et direct correspondant à l'idée (voire l'idéal) d'un mode de vie prolétarien solide et sain d'un côté, avec des harmonies recherchées surmontant les défauts imputés aux styles avant-gardistes radicaux de l'autre⁷. (La musique d'avant-garde étant considérée comme trop difficile pour attirer un large public, elle apparaissait

³ Deutsche Kommunistische Partei (ndé).

⁴ Marxistischer Studentenbund Spartakus (ndé).

⁵ Langguth, Gerd, *Die Entwicklung der Protestbewegung in der Bundesrepublik 1968-1975*, Thèse de doctorat de l'Université de Bonn, 1975, p. 498- 499. Cette thèse a été publiée sous le titre *Protestbewegung in der Bundesrepublik Deutschland 1968-1976*, Cologne, Verlag Wissenschaft und Politik, 1976.

⁶ Karuscheit nomme ce changement la « rupture avec sa classe d'origine » (« Bruch mit der eigenen Klassenherkunft »). Karuscheit, Heiner, *Zur Geschichte der west-deutschen ML-Bewegung*, Francfort-sur-le-Main, VTK, 1983, p. 137.

⁷ Sur la promotion d'Eisler, voir le n° 20/21 de *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* (1973).

inadaptée pour soutenir les objectifs politiques des militants gauchistes⁸.)

Malgré le vide considérable autant en termes de leader que d'instances de direction qui touchait la Nouvelle Gauche à la fin des années 1960, son tournant vers le prolétariat en particulier (au lieu de tout autre système ou groupe de valeur de substitution) est peu plausible. Dans la conception de la Vieille Gauche et de ses partisans, c'est-à-dire les travailleurs, et celle de la Nouvelle Gauche constituée par des étudiants, l'image des intellectuels et des artistes différait considérablement. Même si la Nouvelle et la Vieille Gauche partageaient toutes les deux le même ennemi social, la bourgeoisie, les raisons de ce rejet étaient complètement différentes. Pour les travailleurs de la Vieille Gauche, la bourgeoisie représentait les groupes sociaux et les classes qui étaient les mieux lotis. Ainsi, leur ressentiment était dirigé contre toutes les classes sociales qui se situaient au-dessus de la classe des travailleurs : non seulement la classe supérieure (moyenne) privilégiée, mais aussi les intellectuels et les groupes instruits, c'est-à-dire les étudiants. L'anti-modèle contre lequel la Nouvelle Gauche, quant à elle, inventa de nouveaux styles de vie et modes de comportement était la petite bourgeoisie étroite d'esprit et auto-centrée (même si, dans ses écrits théoriques, elle critiquait aussi les classes moyennes éduquées)⁹. Pour résumer, sa conception paradigmatique du bourgeois était le petit-bourgeois pour qui les nouveaux styles de vie qu'elle promouvait apparaissaient comme une pure provocation. Cependant, en fustigeant les horizons mentaux étroits et les modes de comportement petit-bourgeois, la critique de la Nouvelle Gauche visait dans les faits l'ensemble des couches sociales, y compris la classe des travailleurs, qui ne disposaient pas de l'esprit large, progressiste, non-conformiste et créatif des intellectuels (de la Nouvelle Gauche). L'antagonisme fondamental entre les deux groupes était habituellement bien occulté, mais il se manifesta très clairement au

⁸ Sur la crise de la musique d'avant-garde autour de 1970, voir : Stürzbecher, Ursula, « Das große Fragezeichen hinter einer gesellschaftspolitischen Funktion der Musik », in *Melos*, vol. 39, n° 1, 1972, p. 142-149 ; Anonyme, « Braucht die Neue Musik noch Festivals? », in *ibid.*, p. 2-10 ; Henius, Carla, « Das undankbare Geschäft mit neuer Musik », in *Melos*, vol. 41, n° 2, 1974, p. 77-83 ; et Kutschke, Beate, « Musicology and the Force of Political Fiction: The Debate on Politically-Engaged Music at the Beginning of the 1970s », in Blažeković, Zdravko et Mackenzie, Barbara (dir.), *Music's Intellectual History: Founders, Followers & Fads*, New York, Répertoire international de littérature musicale, 2009, p. 583-592.

⁹ Au cours de l'instauration de la nouvelle Vieille Gauche, le terme « petit-bourgeois » devint de plus en plus péjoratif, dénotant le « manque d'esprit visionnaire ou résistant approprié et de comportement idéologique ». Cf. Kraushaar Wolfgang (dir.), *Frankfurter Schule und Studentenbewegung: von der Flaschenpost zum Molotovcocktail 1946-1995*, Hambourg, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, 1998, vol. 1, p. 318 et 468 ; vol. 2, p. 695 et 788.

moment de la tentative d'assassinat de Rudi Dutschke. Ce n'était pas un hasard si l'agresseur, en plus d'être attiré par le national-socialisme, était aussi un ouvrier. Même si la Nouvelle Gauche marginalisa cet aspect en présentant l'agresseur comme une marionnette de la presse d'extrême droite du groupe Springer¹⁰, l'hostilité profonde entre les anciens étudiants et intellectuels de la Nouvelle Gauche d'un côté, et les travailleurs de la Vieille Gauche orthodoxe de l'autre, ne peut être négligée. À la lumière de ces antagonismes, qu'est-ce qui a donc motivé le tournant de la Nouvelle Gauche, y compris les artistes de la Nouvelle Gauche, vers la Vieille Gauche ?

Il est évident que nous devons en rendre compte suivant les différents groupes dont est constituée la Nouvelle Gauche. Ainsi, dans ce qui suit, je vais tenter de répondre à cette question en considérant seulement la scène des compositeurs contemporains de la (Nouvelle) Gauche. J'inscrirai cette démarche dans le cadre d'une étude de cas : le tournant prolétarien de Hans Werner Henze. Concernant le développement idéologique et artistique de Henze, les facteurs personnels, individuels, jouent certainement un rôle important, mais je démontrerai qu'il est aussi le miroir d'une dynamique générale chez les compositeurs de ces années sensibles à la critique sociale et engagés politiquement. Dans un premier temps, j'étudierai brièvement son évolution politique et musicale entre le milieu des années 1960 et 1973, en mettant l'accent sur son enthousiasme pour la révolution cubaine. Dans un second temps, j'interrogerai l'impact de l'« expérience cubaine » sur l'esthétique et les techniques de composition propres à Henze.

La prise de distance de Henze vis-à-vis de la Nouvelle Gauche

Il est aujourd'hui bien connu que, dans les années 1960, Henze s'engagea dans le mouvement étudiant. Le scandale suscité par son oratorio *Le Radeau de la Méduse* en décembre 1968 est bien documenté dans son autobiographie¹¹, ou par ses propres déclarations au cours d'entretiens¹², par les propos rapportés par des témoins contemporains¹³

¹⁰ Cette interprétation incita les étudiants à attaquer l'immeuble de l'éditeur et à stopper la distribution des journaux de *Springer*. Cf. *ibid.*, p. 304.

¹¹ Henze, Hans Werner, *Reiselieder mit böhmischen Quinten*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1996, p. 300 sq.

¹² Id., « Musik ist nolens volens politisch » (1969), in *Musik und Politik*, Munich, dtv, 1984, p. 136-144, ici p. 137.

¹³ Voir ceux de Peter Petersen (*Hans Werner Henze*, Hambourg, Argument, 1988, p. 102-103) et Ernst Schnabel (*Das Floß der Medusa*, Munich, Piper, 1969).

comme par des sources journalistiques¹⁴, ou encore par les recherches récentes en histoire de la musique¹⁵. Sur la base de ces textes, il apparaît que l'image publique de Henze construite tout au long des années 1960 en tant que compositeur (quasi grand-)bourgeois, bien établi, fut quelque peu remise en question en 1968, lorsqu'il fut de notoriété publique que, au cours des années précédentes, Henze avait adhéré à la Nouvelle Gauche.

En ce qui concerne l'engagement politique de Henze, les spécialistes ont pourtant jusqu'à présent négligé deux aspects. Premièrement, son engagement politique et sa manifestation dans son œuvre musicale doivent être divisés en deux phases. Suite à son soutien direct au mouvement étudiant par son aide à l'organisation du congrès Vietnam en février 1968¹⁶ et la tentative d'assassinat contre Dutschke seulement quelques mois avant la première du *Radeau de la Méduse*¹⁷, Henze opéra un revirement critique à son encontre. Son détournement de la Nouvelle Gauche se fit encore plus clair lors de ses déclarations autour de sa composition semi-scénique *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (Le fastidieux chemin vers l'appartement de Natascha Ungeheuer)¹⁸ créée en mai 1971. La pièce, gravitant autour du « voyage » d'un intellectuel à travers Berlin vers l'appartement de Natascha Ungeheuer, une artiste à la mode célèbre au début des années 1970, raille les intellectuels étudiants et artistes de gauche, y compris Henze lui-même¹⁹. La palette sonore s'oppose à l'expressivité et à la beauté, le langage est atonal, léger et grotesque, marqué par des cuivres stridents et des percussions bruyantes complétés par un ensemble de chambre semblable à celui de *Pierrot lunaire*, on entend des citations de diverses pièces classiques telles que *Aïda* et la *Symphonie n° 5* de Mahler, un foxtrot, deux marches militaires et des enregistrements de sons de manifestations et de foules. Ce qui était indiqué plutôt

¹⁴ Kuby, Erich, « Das rote Tuch in Halle B », in *Stern*, n° 51, 22/12/1968, p. 158-160 ; An., « Sie bleibt » et Metzger, Heinz-Klaus, « Mit roter Fahne », in *Der Spiegel*, n° 51, 1968, respectivement p. 152-153 et p. 7-8 ; Tomzig, Sabine, « Henzes 'Floß der Medusa' in den APO-Wogen untergegangen », in *Hamburger Abendblatt*, n° 288, 10/12/1968, p. 9.

¹⁵ Schwinger, Wolfram, « Neue Beweggründe, andere Träume. Hans Werner Henzes Weg zum Floß der Medusa », in Ohnesorg, Franz Xaver (dir.), *Die Befreiung der Musik*, Bergisch Gladbach, Gustav Lübbe, 1994, p. 132-139 ; Traber, Habakuk, « Musik ergreift die Fahnen: Die Skandale um Henzes *Floß der Medusa* und Nonos *Intolleranza 1960* », in *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 161, n° 3, 2000, p. 34-41.

¹⁶ Henze, H. W., *op. cit.*, 1996, p. 291.

¹⁷ *Ibid.*, p. 294.

¹⁸ Pour instrumentistes et voix.

¹⁹ Henze, H. W., « 'Natascha Ungeheuer' – Ein Versuch über den Realismus » (1971), in *op. cit.*, 1984, p. 155-164, ici p.158-159.

subtilement dans l'intrigue, Henze l'exprime explicitement dans l'un de ses commentaires sur cette œuvre :

La manière existentialiste, anhistorique selon laquelle il réfléchit à sa propre condition politique conduit le bourgeois de gauche à utiliser le combat prolétarien uniquement pour faire la morale en se berçant d'illusions. Il louvoie entre céder à la tentation d'abandonner sa conscience et de retourner à la vieille bourgeoisie ou choisir l'une des deux formes possibles d'impasse : soit celle de l'avant-garde solitaire fermée sur elle-même, soit celle de la social-démocratie²⁰.

L'adoption par Henze du point de vue des travailleurs s'exprime aussi clairement dans l'image positive que le compositeur attribua au prolétariat dans un entretien de 1969 :

Heureusement le prolétariat est beaucoup moins paralysé que nous ne le sommes. [...] Nous ne devons pas faire l'erreur de considérer notre acte de solidarité avec la classe des travailleurs comme un acte d'auto-mutilation. Ce n'est pas cela. Vous connaissez la très belle phrase d'Oswaldo Dórticos, le président cubain : [...] On ne doit pas s'abaisser vers le peuple, on doit s'élever vers lui²¹.

En outre, Henze affirma que son intérêt et son respect pour la classe des travailleurs étaient liés à la dissolution d'un conflit personnel qui avait jusqu'alors déterminé sa vie : le conflit entre des objectifs purement artistiques et la nécessité d'un engagement politique :

Aujourd'hui, [je] ne [suis] plus [en conflit entre la lutte des classes et le besoin d'expression personnelle], parce que je me suis moi-même *instrumentalisé*. C'est-à-dire que, auparavant, le but de mes écrits était d'abord l'épanouissement personnel. Aujourd'hui, j'utilise ce que j'ai appris, ce dont je suis capable, j'utilise les émotions que je possède, pour un projet dont je ne suis pas l'objet central mais auquel je participe²².

Dans la musique de Henze, cette instrumentalisation de soi semble être étroitement liée à l'élargissement notable du spectre de ses techniques de composition. Le son d'orchestre savoureux et riche issu du romantisme tardif, sur lequel reposait le succès du Henze des années 1960 et qui, déjà à la fin de ces mêmes années, dans *Le Radeau de la Méduse*, avait perdu de sa douceur et de son élégance caractéristiques, fut rattrapé (voire supplanté) par une expression froide et stridente dans *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (1971), l'opérette *La Cubana* (1973) et le cycle de chansons *Voices* (1973). La

²⁰ *Ibid.*, p. 156.

²¹ Id., « Die Krise des bürgerlichen Künstlers – Politisierung – Nutzbarmachung der Kunst für die Revolution » (1971), in *op. cit.*, 1984, p. 149-155, ici p. 154.

²² Id., « Musica impuræ – Musik als Sprache » (1972), in *ibid.*, p. 190-199, ici p. 198. [Mes italiques, B.K.]

musique de Henze reprenait quasiment le style objectif spécifique à Brecht, Eisler et Weill, qui se basait sur les marches de solidarité et les orchestres de bal des années 1920 et du début des années 1930²³.

Les intellectuels, le mythe de l'artiste et la mort de Che Guevara

Étonnamment – et c'est là le second aspect jusqu'ici négligé au sujet de l'orientation politique de Henze –, dans le passage de Henze de la Nouvelle Gauche à la nouvelle Vieille Gauche, la réception européenne de la figure de Che Guevara joua un rôle important.

Le soutien de Henze au mouvement étudiant, à partir du milieu des années 1960, était passé plus ou moins inaperçu aux yeux du public. De la même façon, son plaidoyer implicite en faveur de la libéralisation et de la dépénalisation de l'homosexualité dans son opéra *Les Bassarides*, créé en 1965²⁴, tout comme son départ de l'Académie des Arts de Berlin-Ouest²⁵ et son inscription consécutive à l'Académie Allemande des Arts de l'Allemagne de l'Est en tant que membre non statutaire en 1968²⁶ ne suscitèrent pas non plus l'excitation des médias.

En comparaison à ces éléments, c'est un détail plutôt marginal qui informa le public du passage de Henze de compositeur de la (grande) bourgeoisie à quelqu'un de politiquement engagé auprès de la Nouvelle Gauche : la dédicace de son oratorio *Le Radeau de la Méduse* à Che Guevara, assassiné un an et trois mois avant la création de l'œuvre. Compte tenu de cette dédicace au Che, l'auteur anonyme d'un long article paru dans le *Spiegel* – le principal hebdomadaire de gauche de l'Allemagne de l'Ouest bénéficiant d'un large lectorat – observe un décalage entre le style musical modéré de Henze, que le journaliste associe à la bourgeoisie, et son orientation politique anti-bourgeoise. Considérant le type d'expression musicale et de style de Henze comme une indication très claire de la véritable nature politique du compositeur, c'est-à-dire en faveur de la bourgeoisie, l'auteur de l'article soupçonne le compositeur de tromper son public et d'épouser l'orientation politique de la Nouvelle Gauche dans le seul but de se montrer comme quelqu'un

²³ Cf. par exemple les chansons « Keiner oder alle » et « Schluß » du cycle *Voices*.

²⁴ Tumat, Antje, « Hans Werner Henzes Bassariden im Kontext der achtundsechziger Bewegung », in Beate, Kutschke (dir.), *Musikkulturen in der Revolte*, Stuttgart, Franz Steiner, 2008, p. 115-126.

²⁵ L'Académie des Arts de Berlin (Akademie der Künste) fut ouverte en 1954 dans la partie ouest de la ville en réponse à la création de l'Académie allemande des Arts (Deutsche Akademie der Künste) qui ouvrit ses portes dans la partie est de Berlin en 1950. (NDÉ).

²⁶ Petersen, P., *op. cit.*, p. 21.

de plus intéressant²⁷. Cette interprétation poussa cependant des étudiants en musique politiquement engagés de Hambourg à solliciter un débat critique avec Henze. Même si le compositeur était capable de convaincre seul les étudiants de son engagement politique, il prit soin d'appeler les étudiants de la Nouvelle Gauche de Berlin pour l'aider. Ainsi, le soir de la première, deux groupes d'étudiants (celui de Hambourg et celui de Berlin) se joignirent à l'événement et manifestèrent leur soutien à Henze en disposant une affiche de Che Guevara et un drapeau rouge sur l'estrade.

À partir de ce moment, la situation s'aggrava. L'amalgame de méfiance, de peur et d'indignation idéologique provenant de tous les côtés – Henze, les étudiants, les interprètes, les organisateurs du concert – forma une atmosphère explosive. La dédicace du *Radeau* au Che et à la guérilla anti-impérialiste menée par celui-ci pour fonder une société communiste, le poster du Che et le drapeau rouge étaient en soi une offense pour la plupart des interprètes qui vivaient à Berlin-Ouest, à quelques kilomètres du bloc de l'Est, où les dirigeants déclaraient construire des sociétés communistes en niant au peuple le droit aux libertés d'expression et de déplacement. Ainsi, les musiciens refusèrent de jouer sous le drapeau rouge et les organisateurs du concert réagirent d'une façon quelque peu excessive en appelant la police, qui mit rapidement fin à l'événement par l'arrestation arbitraire de tout individu paraissant suspect. La première fut ainsi un scandale parfait.

Le déroulement de l'échec de cette première mondiale est bien connu. Cependant, qu'est-ce qui avait motivé Henze à dédicacer son oratorio au Che ? En quoi le choix du Che ne relevait-il pas seulement d'un phénomène de mode, d'une idée spontanée, mais était une profession de foi sérieuse ? Ou, pour le dire d'une manière plus générale : qu'est-ce qui distingue le Che-héros de la Nouvelle Gauche des héros de la Vieille Gauche ? Il est convenu de dire que la révolution de Cuba, attentivement observée par les nations de l'Ouest, joua un rôle déterminant dans la formation du nouveau révolutionnaire gauchiste²⁸. Alors que les mouvements gauchistes du passé étaient considérés comme des mouvements ouvriers et que le combat et la révolution communistes étaient pensés comme des événements dont la classe ouvrière devait profiter en premier, la révolution cubaine avait avancé un autre type d'acteur révolutionnaire : la jeune intelligentsia²⁹. Fidel

²⁷ An., « Kindliches Entzücken », in *Der Spiegel*, vol. 49, n° 2, 2/12/1968, p. 182.

²⁸ Juchler, Ingo, *Die Studentenbewegungen in den Vereinigten Staaten und der BRD der 60er Jahre*, Berlin, Dunckler & Humblot, 1996, p. 46.

²⁹ Schmidtke, Michael, *Der Aufbruch der jungen Intelligenz*, Francfort-sur-le-Main, Campus, 2003, p. 264.

Castro, docteur en droit, et Che Guevara, docteur en médecine, c'est-à-dire des intellectuels, incarnaient l'avant-garde révolutionnaire à Cuba.

Des intellectuels du monde entier – dont Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Norman Mailer, Truman Capote, Charles Wright Mills³⁰, Herbert Marcuse³¹ – se sont identifiés à Fidel Castro et à Che Guevara ou, du moins, ont soutenu la nation cubaine. Le sociologue et journaliste conservateur Paul Hollander le releva clairement en 1981, treize ans après le décès du Che :

Plus qu'aucun autre leader dans la période récente, Castro (et Che Guevara) a impressionné les intellectuels invités à Cuba en transmettant l'image d'un confrère *intellectuel*, mais avec une différence : il était un *intellectuel au pouvoir* – un *faiseur*, quelqu'un qui *fait l'histoire*, pas un critique ou un rêveur. [...] Les qualités de Castro étaient, pour certaines, uniques. [...] il était un véritable révolutionnaire, un combattant guérillero dans les montagnes, jeune, fort, grand, bien bâti, spontané et sans prétention. Voici enfin l'homme qui comblait le fossé entre la parole et les actes et promettait de racheter le vrai nom du socialisme après le discrédit qui lui avait été infligé par le stalinisme et un socialisme d'État bureaucratique³².

En d'autres termes, Fidel Castro et Che Guevara incarnaient la solution au dilemme des intellectuels gauchistes dont – comme déjà mentionné – souffraient également des artistes comme Henze, et dont l'historien Walter Laqueur formula la nature en 1968 :

[J]usqu'aux temps les plus récents, l'attitude de la plupart des mouvements révolutionnaires, pas seulement ceux qui sont marxistes, envers les intellectuels est étrangement ambivalente, même souvent plutôt négative. Dans l'usage linguistique de ces cercles, un intellectuel était un homme qui comme Hamlet rendu chétif par « le pâle reflet de sa pensée » [citation extraite de *Hamlet* de Shakespeare], indécis, craque au moment décisif³³.

En Allemagne de l'Ouest et de l'Est, le sujet caraïbe ne fut pas un centre d'intérêt particulier avant la fin de l'année 1966³⁴. En cette phase de la révolte étudiante, la lutte de Che Guevara prit une autre tournure dans les actions étudiantes, qui de la discussion idéologique passèrent à la pratique, notamment par le combat et l'application des tactiques

³⁰ *Ibid.*

³¹ Kraushaar, W. (dir.), *op. cit.*, vol. 2, p. 139 sq.

³² Hollander, Paul, *Political pilgrims*, New York, Oxford University Press, 1981, p. 240. [Mes italiques, B.K.]

³³ Laqueur, Walter, « Die Ideologen der Revolution », in Hoffman, Kurt (dir.), *Macht und Ohnmacht der Intellektuellen*, Hambourg, Wegner, 1968, p. 42-60, ici p. 42.

³⁴ Cf. Sonntag, Heinz Rudolf (dir.), *Che Guevara und die Revolution*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1968, p. 102-103.

guérilleros³⁵. Cependant, ce qui accéléra de manière décisive l'intérêt porté au Che fut sa mort tragique. Ayant été exécuté au cours de sa lutte pour un monde meilleur et plus juste, Che Guevara-l'intellectuel était devenu un martyr. On retrouve ces connotations dans plusieurs nécrologies. Dans l'introduction du *Journal de Bolivie* de Che Guevara (publié quelques mois après sa mort en 1968), Castro soulignait non seulement sa singularité, c'est-à-dire ce qui faisait de lui une personne extraordinaire, mais évoquait aussi de façon efficace l'idée du Che comme une réincarnation de Jésus-Christ qui s'était lui aussi sacrifié pour l'humanité :

D'un continent hier réprimé par les puissances coloniales, aujourd'hui exploité et tenu dans l'arriération et le sous-développement infâme par l'impérialisme yankee, surgit cette *personne unique*, qui se transforma en modèle universel de combat révolutionnaire, jusque dans les métropoles de l'impérialisme et du colonialisme [...] Le Che ne survécut pas à ses idées, mais il les insémina *avec son sang*³⁶.

Dans le même esprit, Martin Jaenecke, l'auteur de la nécrologie de l'hebdomadaire *Die Zeit* parue le 20 octobre 1967, lui attribuait une personnalité morale intègre, non corrompue, quasiment proche de la vertu d'un saint. « Che Guevara, écrivait Jaenecke, est le prototype d'un nouveau révolutionnaire "*pur*", aussi éloigné des procéduriers de l'*establishment* communiste à Moscou que des dogmatiques maniaques de Pékin »³⁷.

La personnalité et la biographie du Che présentaient aussi des traits qui permettaient aux intellectuels comme aux artistes de s'identifier à lui. Tout comme le Che, l'artiste-génie romantique incarné par Beethoven et Schubert se caractérise par le fait qu'il se trouve à l'écart de la société, faisant preuve d'une stricte autonomie et d'indépendance. Se concentrant sans aucun compromis sur sa propre vocation – la création de l'œuvre d'art parfaite –, l'artiste romantique accepte la solitude et la vie précaire sur le plan économique afin de poursuivre sa mission. Il accomplit de grandes œuvres, mais échoue finalement dans sa vie, à cause de son incapacité à établir des relations privées stables et à recevoir une reconnaissance sociale pour son travail. En acceptant l'échec, l'artiste-génie est un martyr qui se sacrifie pour ses idées. Ce sont là les connotations que des auteurs tels que Nietzsche et

³⁵ *Ibid.*, p. 116 et 117.

³⁶ Castro, Fidel, « Eine notwendige Einführung », in Che Guevara, Ernesto, *Bolivianisches Tagebuch*, Munich, Trikont, 1968, p. 11 et 13. [Mes italiques, B.K.]

³⁷ Jaenecke, Martin, « Der Grabgesang des Che Guevara », in *Die Zeit*, 20/12/1967, p. 2. [Mes italiques, B.K.]

Schopenhauer avaient forgées au XIX^e siècle³⁸. De la même façon, le Che – en démissionnant de sa fonction de ministre pour s’engager dans le combat guérillero dans la jungle – avait non seulement démontré l’inadaptation de la sauvagerie au monde bourgeois, mais aussi fait preuve d’une attitude absolutiste et intransigeante. Son décès pouvait être interprété comme un échec.

Extrêmement important pour notre sujet, le parallèle entre l’image de l’artiste et celle du révolutionnaire se complétait par la demande des poètes d’adhérer au combat révolutionnaire. La nécrologie de Peter Weiss – comme celles d’Italo Calvino³⁹ et de Volker Braun⁴⁰ – exprime la mauvaise conscience de n’avoir pas pu soutenir le combat guérillero :

Sommes-nous complices de sa mort ? Sommes-nous des traîtres ? Ou avons-nous seulement été pris par notre quotidien, été indifférents, sûrs de nous et insoucians devant cette révolution lointaine ? [...] nous devons apprendre quelque chose de sa mort. Lui, qui était plus indispensable qu’aucun autre, nous montrait ce qu’il était convaincu d’être la chose juste. [...] À chaque fois que nous nous posons la question de sa mort, la réponse est la même, et elle est simple. C’est une réponse, qui indique notre défaite et notre lâcheté⁴¹.

En bref, les nécrologies écrites par des poètes expriment l’obligation de suivre ses pas et de s’engager dans le combat tiers-mondiste. Henze semble ainsi avoir été fortement attiré par le Che et sa lutte en Amérique latine. Cela est évident dans son récit autobiographique qui décrit la raison de la dédicace au Che :

J’avais lu l’essai *Le Socialisme et l’homme à Cuba* d’Ernesto [...]. Dans ces écrits et ces notes, j’avais été profondément impressionné par son engagement social et humanitaire, qui apparaissait presque religieux. Lorsque, le 10 octobre 1967, nous avons été informés que le Che, le guérillero, [...] avait été arrêté en Bolivie par des exilés cubains agents de la CIA et aussitôt tué, la figure de cet homme et celle de Jean-Charles [...] [le personnage principal et héros du *Radeau*] fusionnèrent l’une l’autre, et nous, Schnabel et moi, décidâmes [...] de transformer la pièce en une allégorie de deuil [*Trauerallegorie*] en hommage à Che Guevara⁴².

³⁸ Cf. Neumann, Eckhard, *Künstlermythen: eine psycho-historische Studie über Kreativität*, Francfort-sur-le-Main, Campus, 1986.

³⁹ Calvino, Italo, « Todo lo que trate de escribir », in *Che* (numéro spécial de *Casa de las Americas*, vol. VIII, n° 46, janvier 1968), p. 9-10.

⁴⁰ Braun, Volker, « Material IV. Guevara », in *Texte in zeitlicher Folge*, vol. 5, Halle, Mitteldeutscher Verlag, 1990, p. 97-99, ici p. 99.

⁴¹ Weiss, P., art. cit., p. 1.

⁴² Henze, H. W., *op. cit.*, 1996, p. 283.

Après Hans Magnus Enzensberger qui, comme Sartre et Simone de Beauvoir (en 1960) ou Italo Calvino (en 1964), avait personnellement rencontré Fidel Castro et/ou Che Guevara suite à leur invitation, l'administration culturelle cubaine invita Henze⁴³.

Une indétermination musicale inspirée par le socialisme cubain

Comme d'autres compositeurs, tels Peter Schat, Luc Ferrari et Luigi Nono, qui avaient participé au Congrès culturel de La Havane en 1968, Henze visita Cuba à deux reprises, en 1969 et 1970. À sa première visite, en 1969⁴⁴, il y resta trois semaines et rencontra Enzensberger, qui attendait en vain la permission d'enseigner à l'université ; la deuxième fois⁴⁵, Henze voyagea pendant presque trois mois. Cette fois-ci, il fit représenter sa sixième symphonie pour la première fois – œuvre qu'il avait conçue au cours de sa première visite – et commença à composer deux nouvelles pièces : *El Cimarrón* et *La Cubana*. Il montra par ailleurs sa loyauté envers le principe de la révolution cubaine en faisant volontairement le *trabajo productivo* (travail productif), que chaque cubain et cubaine était obligé de faire plusieurs mois par an et qui, pour les artistes européens, offrait l'occasion de concilier le travail musical avec un travail qui soutenait concrètement la révolution. Henze planta des citronniers⁴⁶ pendant une semaine, comme Enzensberger avait travaillé dans les plantations de sucre⁴⁷. Mais, plus important pour la problématique de notre article, l'expérience de Cuba a également influencé le style de composition de Henze. Dans une interview de 1972, ce dernier déclare :

La rencontre avec des choses comme l'aléatoire, qui s'était produite chez moi seulement quelques années auparavant, ne s'est pas faite sur des marchés tels que Darmstadt ou Donaueschingen (où je n'ai pas été depuis presque vingt ans), mais à Cuba. Les musiciens cubains m'ont fait croire qu'une manière spécifique de faire de la nouvelle musique pouvait être

⁴³ Cf. *ibid.*, p. 311.

⁴⁴ Du 21 mars 1969 au 16 avril 1969.

⁴⁵ Du 8 novembre 1969 au 29 (?) janvier 1970 (Henze, H. W., *op. cit.*, 1996, p. 359).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 313. Cuba – à la différence de la scène européenne – offrait aux artistes comme les compositeurs d'harmoniser le travail musical avec un travail qui supportait concrètement la révolution. Selon la politique cubaine officielle, l'éducation, y compris l'éducation artistique, était gratuite. Toutefois, chaque cubaine et cubain était obligé de faire le dénommé *trabajo productivo*, c'est-à-dire de travailler dans l'agriculture pendant deux mois, notamment dans les plantations de sucre. Ce travail comprenait essentiellement la coupe de la canne à sucre pendant le temps de la récolte.

reliée aux nouvelles formes de société [...]. [Pour moi,] il n'est devenu possible d'intégrer dans mon propre travail certaines formes et manières de faire de la modernité qu'à travers des expériences à la fois politiques et sensuelles⁴⁸.

Les « formes et manières de faire » auxquelles Henze fait référence renvoient évidemment à la musique improvisée et indéterminée. Ce sont du moins les éléments de « nouveauté » les plus insolites de sa *Sixième symphonie* et d'*El Cimarrón*. Ces deux œuvres sont étroitement liées à l'expérience cubaine de Henze. Henze composa sa *Sixième symphonie* pour une création à La Havane qui eut lieu en novembre 1969. La pièce de théâtre instrumental *El Cimarrón* (créée en 1970 à Aldeburgh) s'inspire de la culture et de l'histoire cubaines. Elle tourne autour d'un esclave nègre et de son évasion spectaculaire⁴⁹.

Dans la *Symphonie n° 6*, l'indétermination consiste en de brefs passages, de une à quatorze mesures, dans lesquels les paramètres individuels – principalement le rythme ou la hauteur des sons – ne sont pas déterminés. (La partie de cordes est notée de façon traditionnelle, mais, étant donné qu'elle joue des sons continus, elle ne dispose pas non plus de rythme dans le sens strict du terme.) Bien qu'à la page 39 la durée des hauteurs indiquées (à l'exception des cordes) ne soit pas déterminée, Henze a partiellement indiqué les distances entre les départs de notes par plusieurs moyens qui se complètent les uns avec les autres : d'abord, des points d'orgue entre certaines notes qui retardent naturellement le départ de note suivant ; en deuxième lieu, des instructions de tempo (pour la guitare amplifiée, par exemple : « *lentamente - più mosso - accel. - accel. di più - rall. - adagio, ...* »). Puisque dans une mesure, les instructions de tempo diffèrent entre les divers groupes d'instruments alors que la longueur de chaque mesure est de 9 secondes, les parties individuelles évoluent indépendamment les unes des autres au sein d'une structure de mesures de longueur égale.

⁴⁸ Id., « *Musica impuræ – Musik als Sprache* », art. cit., p. 193.

⁴⁹ *La Cubana* (1972/1973) évolue également autour de l'histoire cubaine en se focalisant sur une danseuse de variété sous le régime de Batista, c'est-à-dire avant la révolution de 1959.

The image displays two pages of a musical score for the instrument 'Corona'. The top page features six measures, numbered 1 through 6. The staves include parts for Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Clarinet in E-flat (Cl. Eb.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and String sections (Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses). The bottom page continues the score with similar instrumentation. The notation is dense, with many notes and rests, and includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). The word 'Corona' is written at the top of each page.

Partition, p. 39. © Avec l'aimable autorisation de SCHOTT Music, Mayence - Allemagne.

De la cinquième mesure de la page 68 à la première mesure de la page 69, les hauteurs de sons qui doivent être jouées par les cuivres ne sont pas déterminées ; la structure des durées est notée, mais, comme elle ne consiste en rien de plus qu'un long son continu joué à l'unisson par les cuivres, elle est, dans les faits, inexistante. Comparé à ce court passage de moins de deux mesures, dans le long passage comprenant quatorze mesures (p. 80-81), le flux sonore continu est interrompu par des accents rythmiques notés avec précision (huit notes en *pizzicato*), joués par la flûte, le cor anglais et la clarinette basse de chacun des deux orchestres (dans les mesures 1, 3, 4, 6, 7, 9 et 11 de la page 81) et complétés par les cordes du premier orchestre (dans les mesures 3, 4, 6

et 11). Ainsi, malgré l'indétermination de ce passage, le résultat sonore est tout à fait net en raison de la bonne répartition des accents, soigneusement fixés par le compositeur.

The image displays a musical score for orchestra, organized into four systems. Each system consists of five staves. Above the first staff of each system, measure numbers are indicated: 12, 9, 15, 7, 10, and 7. The notation is dense and includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. A circled 'V' is present above the measure number 7 in the second and fourth systems. The score is presented in a high-contrast, black-and-white format.

The image displays a page of a musical score, likely for a large ensemble or orchestra. It is organized into three main systems of staves. Each system includes a grand staff (piano and violin/viola) and a woodwind section. The score is heavily annotated with performance instructions, including dynamics, articulation, and phrasing. Rehearsal marks are numbered 7, 4, 3, 5, 3, 4, 7, 11, and 12. A 13-second rest is indicated in the first system. The notation is dense and detailed, typical of a professional orchestral score.

Partition, p. 80-81. © Avec l'aimable autorisation de SCHOTT Music, Mayence - Allemagne

La première mesure de la page 70 combine des durées et des rythmes indéterminés avec des hauteurs de son dont le degré d'indétermination varie selon les différents instruments qui jouent dans cette mesure. Les hauteurs de son des seconds violons, des altos et des violoncelles des deux orchestres sont notés ; pour les autres instruments, Henze a uniquement indiqué le registre et/ou la distance approximative entre les hauteurs de son des uns et des autres. Contrairement au passage non déterminé des pages 68-69, les durées des hauteurs de son partiellement indéterminées sont en partie définies par des gestes graphiques : plusieurs oscillations de type *glissando* (ascendant et descendant) à la harpe, au piano et aux altos ; des oscillations microtonales, c'est-à-dire des trilles, par plusieurs instruments à cordes ; et un *glissando* unidirectionnel par les violoncelles.

Les techniques d'improvisation employées dans la *Symphonie n° 6* sont amplifiées dans *El Cimarrón*, une œuvre de musique de chambre, ou une sorte de cantate pour baryton, flûte, guitare et percussions en deux « parties » (ou actes). La quantité de musique notée traditionnellement, déterminant le rythme, la mesure et la hauteur des sons, est réduite à moins de 5 % dans la première partie et 25 % dans la seconde. Dans la plus grande partie de la partition, le rythme et la mesure sont complètement indéterminés et vaguement structurés par la distance spatiale et les différents types de points d'orgue qui se trouvent entre les événements sonores. Les hauteurs de son sont vaguement définies par leur distance verticale par rapport à une ligne médiane. Comme dans la *Symphonie n° 6*, dans des passages plus courts, les signes graphiques déterminent parfois le déroulement de la musique. La faiblesse des traits distinctifs des événements liés à la hauteur et à la durée, qui accompagne, naturellement, la notation indéterminée, est équilibrée par une différenciation accrue des timbres, des sons et des bruits. Henze introduit l'usage de procédés comme le *frullato*, le *falsetto*, la récitation mélodramatique, des bruits de langue, des claquements de doigts, des battements de mains et sur les instruments eux-mêmes⁵⁰.

Les procédés de composition indéterminée que l'on trouve dans la *Symphonie n° 6* et dans *El Cimarrón* ne sont nullement exceptionnels. Je les ai ici décrits en détail afin de répondre à la question suivante : de quelle manière les modes d'indétermination spécifiques employés par Henze dans ces deux œuvres « cubaines » reflètent-ils l'expérience de Henze de la société cubaine, comme il l'affirme dans la citation de 1972 ? – et, en particulier à la lumière des divers modes d'indétermination qui étaient très en vogue dans la musique contemporaine depuis le milieu des années 1950 ? Alors que, dans les années 1950,

⁵⁰ Henze, H. W., *El Cimarrón* (partition), Mayence, B. Schott's Söhne, s. d., p. 9.

l'aléatoire tel qu'il avait été façonné par Cage et Stockhausen incarnait l'idéal de l'expérimentation aussi bien que le refus de la logique et de la prévisibilité, depuis la fin des années 1960, il était devenu un symbole des valeurs de la Nouvelle Gauche. Les adeptes de la musique aléatoire et de l'improvisation libre étaient persuadés qu'elle stimulait la créativité et que lorsqu'elle était pratiquée sous la forme d'« improvisation libre », c'est-à-dire sans partition et sans chef d'orchestre, elle s'apparentait à la démocratie directe et prenait une dimension anti-autoritaire⁵¹.

À l'aune de cette signification socio-politique attribuée à la musique indéterminée et improvisée, il est frappant de constater que le type d'indétermination contrôlée employé par Henze ne donne pas beaucoup de liberté aux modalités de jeu créatives et élémentairement démocratiques. La forme, que ce soit sur le niveau macro ou méso, aussi bien que la texture résultant de la combinaison des différentes parties, sont clairement structurées. Ce qui est laissé au jugement et au choix des musiciens se situe seulement au niveau micro. Bref, les deux pièces ne montrent pas beaucoup de confiance en la créativité spontanée des interprètes. Les relations traditionnelles entre compositeur et interprètes, tant critiquées par les ensembles qui se consacraient à l'improvisation libre, comme Musica Elettronica Viva (Rome), le AMM (Londres) et le New Music Group (Francfort-sur-le-Main), restent intactes. À la lumière de cette observation, les commentaires du musicien cubain Leo Brouwer à propos d'*El Cimarrón* sont remarquables. Dans un recueil d'essais sur *El Cimarrón*, écrit par les créateurs et les interprètes de l'œuvre et publié en 1971, il explique : « Dans Cimarrón, la musique et l'action se déploient librement : par "librement", j'entends la *liberté socialiste* selon laquelle l'individu ne devient pas indépendant à un degré qui lui permette de décider autoritairement ce qu'il doit faire et ce qu'il veut faire, mais, dans la mesure où le degré de liberté est le même pour tous, où tout dépend des uns et des autres⁵². »

Dans cette citation, Brouwer exprime un profond scepticisme envers l'autonomie en mettant sur un même niveau un degré élevé d'autonomie et l'autoritarisme. La même année, dans une interview avec Ursula Stürzbecher, Henze affiche un penchant anti-libertaire similaire :

[Niels Frederic] Hoffmann déconseille de considérer l'aléatoire et les happenings comme des facteurs de libération (pour ma part, je connais des happenings comportant des traits fascistes), et écrit : « comme les contraintes formelles virent à la terreur si elles sont remplacées par des systèmes indéfi-

⁵¹ Cf. Kutschke, B., *Neue Linke / Neue Musik*, Cologne et Weimar, Böhlau 2007, p. 19.

⁵² Brouwer, Leo, sans titre, in Henneberg, Claus H. (dir.), *El Cimarrón. Ein Werkbericht*, Mayence, Schott, 1971, p. 49-50, ici p. 49. [Mes italiques, B.K.]

nis ou des formes dénaturées, au lieu de remettre sérieusement en question la fonction de la forme, la fin des tabous est la perversion incarnée qui, pourtant, ne se retourne pas contre le système en place, mais qui est sa véritable expression⁵³. »

En considérant la forme spécifique d'aléatoire et d'improvisation contrôlée que Henze utilisa dans ses compositions « cubaines » à la lumière de ces déclarations et de la situation sociopolitique de Cuba – l'amélioration significative des conditions de vie pour la majorité de la population fut suivie d'une restriction par l'État des droits individuels⁵⁴ –, on trouve une cohérence saisissante entre le concept de « petite » liberté qui se manifeste elle-même dans les œuvres cubaines de Henze, d'un côté, et les théories de Henze et de Brouwer sur la liberté socialiste et la réalité sociopolitique de Cuba, de l'autre. En résumé, alors que, à la fin des années 1960 et dans l'esprit de l'anti-autoritarisme, les musiciens de la Nouvelle Gauche croyaient préfigurer et anticiper une société libre grâce aux moyens de l'improvisation musicale libre, l'environnement de la nouvelle Vieille Gauche ne permettait qu'une liberté contrôlée – non sans rapport avec la théorie socialiste selon laquelle la liberté négative cédait devant la préservation des bases de la société (alimentation, logement, travail)⁵⁵.

Chercher à quel degré ce genre d'improvisation et d'indétermination limitées et contrôlées peut être présent dans d'autres compositions, créées en lien étroit avec les convictions socialisto-communistes de la seconde moitié du XX^e siècle, par exemple comme la musique de la RDA, pourrait faire l'objet de travaux ultérieurs.

⁵³ Henze, H. W., « Werkstattgespräch » avec Ursula Stürzbecher, art. cit., p. 179.

⁵⁴ Par exemple, des individus « mal adaptés » à la société comme les bohémiens et les homosexuels furent internés dans les camps de travail de l'UMAP (Unidades Militares para la Ayuda de Producción), fondés par le gouvernement cubain en 1965.

⁵⁵ La « liberté négative » se définit comme la liberté d'interférence venant d'autres individus, de l'État, etc., par opposition à la « liberté positive », la liberté d'agir suivant ses propres capacités. (Cf. Berlin, Isaiah, « Two Concepts of Liberty » (1969), in *Liberty*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 166-217.)