



# Que le postmodernisme n'est pas un néoclassicisme

Sarah Léon

## ► To cite this version:

Sarah Léon. Que le postmodernisme n'est pas un néoclassicisme. Pour les sonorités opposées - Revue d'esthétique et d'analyses musicales des XXe et XXIe siècles, 2021, 4, p. 25-35. <hal-04916682>

**HAL Id: hal-04916682**

**<https://hal.science/hal-04916682v1>**

Submitted on 4 Feb 2025

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

## Que le postmodernisme n'est pas un néoclassicisme

Sarah Léon

En musique comme ailleurs, la bataille des Anciens et des Modernes continue de faire rage. Le débat n'est pas nouveau ; les tenants de la tradition et les partisans de la *tabula rasa* se vouent aux gémonies, s'accusant mutuellement, telle est l'ironie, de passéisme et d'académisme, en vertu du retournement de situation évoqué par Antoine Compagnon dans *Les cinq paradoxes de la modernité* : « Le bourgeois ne se laisse plus épater. Il a tout vu. La *modernité* est devenue à ses yeux une *tradition*. Seul le déconcerte encore un peu que la *tradition* se fasse aujourd'hui passer pour le comble de la *modernité*<sup>1</sup> ».

On connaît quelques-unes des batailles qui jalonnent, à coup de lynchages réciproques, la vie musicale des trente dernières années : la publication du *Requiem pour une avant-garde* de Benoît Duteurtre en 1995 et la conférence « L'atonalisme. Et après ? » donnée par Jérôme Ducros au Collège de France en 2012 ont sans doute été les plus médiatisées. Mais ce ne sont pas là, et de loin, les seules manifestations du conflit : celui-ci se nourrit d'articles, d'ouvrages de musicologues (nous en donnerons quelques exemples plus loin), voire de prises de position publiques. C'est ainsi qu'en 2004, une polémique sur la programmation du festival Présences se concrétisa par la publication d'une lettre ouverte accusant la direction de Radio France de « [privilégier] dans sa programmation des esthétiques passéistes<sup>2</sup> ». Le compositeur directement visé était Philippe Hersant, tête d'affiche du festival cette année-là. Assez philosophe, ce dernier se contente de remarquer : « Le fait de ne pas avoir rompu tous les liens avec la tonalité et avec la musique du passé me vaut souvent d'être traité de conservateur, ou autres noms d'oiseaux (néo-ceci, post-cela)<sup>3</sup> ». Les épithètes qui se cachent derrière ces termes ne sont pas difficiles à retrouver : il s'agit respectivement de *néoclassique* ou *néo-tonal*, et de *postmoderne*<sup>4</sup>. Mais ces différentes appellations sont-elles à placer sur le même plan ? Recouvrent-elles les mêmes réalités ? En première approche, elles semblent désigner des compositeurs qui valorisent l'usage de la

---

1. Antoine Compagnon, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 7.

2. Lettre publiée sous le titre « Radio France et la création » dans *La lettre du musicien*, septembre 2003, citée par Jean-Marc Bardot in *Une esthétique du souvenir dans la musique de Philippe Hersant : poésie sonore, résonance, forme*, thèse de doctorat de musicologie, Université Jean Monnet (Saint-Étienne), Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 2006, p. 9.

3. Philippe Hersant, *Le filtre du souvenir*, entretiens réalisés et annotés par Jean-Marc Bardot, Paris, Cigart, 2003, p. 117. Ailleurs, il répertorie d'autres qualificatifs : « Notre « audace » [celle de Florentz, Greif et la sienne] nous a valu, bien sûr, quelques noms d'oiseaux : passéiste, rétrograde, postmoderne, académique, clone, épigone... », in Hersant, Philippe, *Philippe Hersant, portrait d'un compositeur*, entretiens avec Jean-Louis Tallon, Nantes, Cécile Defaut, 2015, p. 60.

4. Certains vont même jusqu'à évoquer un « néo-postmodernisme » pour désigner certaines tendances récentes, à l'image de Jacques Amblard dans son article « Postmodernismes », in Nicolas Donin et Laurent Feneyrou (direction), *Théories de la composition musicale au XX<sup>e</sup> siècle*, vol. 2, Lyon, Symétrie, 2013, p. 1387-1424.

tonalité au sens large (donc mâtinée de modalité, de polytonalité voire d'atonalité), mais aussi, de façon plus large, qui puisent dans un fonds culturel commun, revendiquent des filiations, intègrent la citation au processus compositionnel, voire considèrent celle-ci comme un moteur de la création.

On le sait, tout est bon pour clouer au pilori les tenants de telles esthétiques, au prétexte qu'elles seraient antimodernes ou réactionnaires. Nombre de textes musicologiques français consacrés aux années vingt dressent un portrait très négatif du néoclassicisme, dans la droite ligne de la *Philosophie de la Nouvelle musique* de Theodor W. Adorno, qui oppose, comme on le sait, « Schoenberg et le progrès » à « Stravinski et la restauration ». Hélas, la *reductio ad Hitlerum* n'est alors jamais bien loin, et c'est ainsi que l'on peut lire sous la plume de Michel Faure des amalgames inconsiderés de ce type :

Concordance qui vaut d'être remarquée : l'apogée du néoclassicisme musical recouvre exactement cet accès de démence antisémite qui conduira notre entre-deux-guerres au pire, et les musiciens d'alors sont d'autant plus atteints par cette folie qu'ils redoutent davantage de voir les paramètres du langage sonore remis en question<sup>5</sup>.

De la même façon, l'article « Néoclassicisme » de l'encyclopédie Universalis abandonne toute neutralité pour déclarer :

Épigones pétris de l'illusion d'avoir trouvé l'El Dorado dans le passé, ces compositeurs se croient justifiés dans leur démarche par une société recherchant, à l'aide d'une démagogie lénifiante, la sensibilité et l'expression comme l'alpha et l'oméga de la création artistique ; ils se cloîtent dans le solipsisme artificiel et naïf d'un culturalisme sans avenir et d'une muséographie magnifiée, où la virtuosité du métier ne fait que parer de strass l'inanité des succédanés que leurs œuvres produisent<sup>6</sup>.

Les mêmes mots se retrouvent sous la plume des contempteurs du postmodernisme – qu'il s'agisse d'in vraisemblables insinuations politiques... :

Ce mouvement, baptisé « musiques nouvelles », n'a cependant rien de nouveau – même pas le nom. En outre, il ne constitue qu'une succursale du très prémoderne et antimoderne de toujours, Marcel Landowski – qui n'a donc rien d'un « post » – et de son association « Musiques Nouvelles en Liberté » [sic.], dont le nom évoque des associations américaines patronnées par la CIA qui, au nom de la liberté, préparaient les coups d'état au Vietnam, en Grèce, au Chili, etc.<sup>7</sup>

---

5. Michel Faure, *Du néoclassicisme musical dans la France du premier XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 84.

6. Alain Féron, « NÉO-CLASSICISME, musique » in *Encyclopædia Universalis* [en ligne]. Disponible à l'adresse <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/neo-classicisme-musique/>

7. Makis Solomos, « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes », *Musurgia*, V/3-4, 1998, p. 104.

... ou de condamnations esthétiques sans appel :

Au niveau artistique, la logique de cette révolution conservatrice fut la suivante : parce qu'on ne peut ignorer qu'il y a de l'art moderne qui, malgré ce qu'on en dit, plaît au public, on opère comme le faisait en son temps l'Église avec les statues antiques : on en coupe les parties génitales<sup>8</sup>.

Enfin, nombre de critiques assimilent plus ou moins explicitement les deux courants, à la manière de Jean-Noël von der Weid, qui, dans son ouvrage de référence *La musique du XX<sup>e</sup> siècle*, n'évoque pas directement le postmodernisme (sa vision étant strictement téléologique et « moderne », elle ne peut que conduire du dodécaphonisme schoenbergien à la « Nouvelle complexité » de Ferneyhough), mais crée néanmoins un pont entre les deux tendances :

Ce vocable [Néoclassicisme] fait son apparition vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qui désignait certains courants esthétiques du « retour à » (qui, soit dit par parenthèse, est l'une des caractéristiques de notre siècle finissant, la poisseuse nostalgie du passé imprégnant le « complexe de modernité »). [...] Le classicisme constitue un élément d'autant plus important de la culture française que toute sa tradition se fonde sur des règles classiques, et que le réveil du classicisme est en prurit [*sic.*] toujours secrètement présent chez le compositeur français<sup>9</sup>.

Il en va de même pour Makis Solomos pour qui néoclassicisme et postmodernisme sont de simples résurgences d'un même esprit antimoderne, ne constituent que de simples parenthèses dans le chemin de la modernité et, à ce titre, ne peuvent être considérés comme des mouvements artistiques autonomes<sup>10</sup>.

Dès lors, faut-il à leur suite assimiler néoclassicisme et postmodernisme – et ce, quel que soit le point de vue que l'on adopte sur les partis pris esthétiques et idéologiques qui les fondent ? Comme on l'a vu, certaines de leurs grandes orientations conduisent évidemment à les rapprocher. Cela dit, la plupart des critiques reconnaissent qu'il s'agit de concepts mal définis, dont chacun se fait une idée un peu différente. Ainsi Martha Hyde, dans son étude sur le néoclassicisme, note :

---

8. *Ibid.*, p. 102.

9. Jean-Noël Von der Weid, *La musique du XX<sup>e</sup> siècle*, édition revue et augmentée, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1997, p. 94.

10. Makis Solomos, « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes », *Musurgia*, V/3-4, 1998.

Il n'y a pas deux historiens pour s'accorder sur les noms des compositeurs qui peuvent être qualifiés de néoclassiques. Bryan Simms, dans sa récente enquête, cite comme principaux néoclassiques Stravinsky, Poulenc, Milhaud, Honegger, Strauss, Hindemith, Britten et Tippett. Robert Morgan omet Strauss, mais ajoute Bartok, Ravel (dans sa dernière période), et Schoenberg (dans sa musique dodécaphonique). La liste encore plus large de William Austin inclut, parmi d'autres, Debussy, Reger et Prokofiev<sup>11</sup>.

De même, si certains noms reviennent souvent pour illustrer les études sur le postmodernisme, les débats restent nombreux. Ainsi, faut-il considérer les minimalistes américains (Steve Reich, Terry Riley, Philip Glass...) comme les derniers des modernes ou les premiers des postmodernes ? Leur systématisme, leur goût pour l'épure et leur démarche radicale (du moins dans une première période) tendrait plutôt à en faire de dignes héritiers des modernes, mais leur retour à la tonalité brouille les cartes. A l'inverse, tout compositeur pratiquant la citation doit-il aussitôt être catalogué comme postmoderne ? En d'autres termes, Berio, lorsqu'il écrit sa *Sinfonia* (1968), ou Zimmermann, lorsqu'il écrit son *Requiem für einen jungen Dichter* (1967-69) – deux œuvres qui font abondamment usage de collages et de citations – sont-ils postmodernes, alors même que toute leur trajectoire les désigne comme des tenants de l'avant-garde ?

Pour y voir un peu plus clair, on peut, à la suite de Martha M. Hyde, distinguer deux usages du terme « néoclassicisme ». Selon la définition la plus large, il s'agit d'une démarche de réappropriation visant à intégrer des éléments du passé (langage, formes, citations) à une œuvre présente : « le néoclassicisme, dans tous les arts, contient une impulsion pour faire revivre ou restaurer un style antérieur qui est séparé du présent par une période intermédiaire<sup>12</sup> ». C'est également le sens que retient Matthieu Favrot lorsqu'il écrit dans les *Éléments d'esthétique musicale* (ouvrage dirigé par Christian Accaoui) :

Le néoclassicisme n'est ni un langage ni un style mais une démarche ; ce qui le caractérise n'est pas la simple référence au passé mais une conception de l'Histoire. Les compositeurs néoclassiques rejettent le déterminisme et l'historicisme du XIX<sup>e</sup>

---

11. « No two historians seem to agree which composers ought to be called neoclassical. Bryan Simms in his recent survey lists the principal neoclassicists as Stravinsky, Poulenc, Milhaud, Honegger, Strauss, Hindemith, Britten, and Tippett. Robert Morgan omits Strauss, but adds Bartok, Ravel (in his later music), and Schoenberg (in his twelve-tone music). William Austin's even more extensive list includes, among others, Debussy, Reger, and Prokofiev. » in Martha Hyde, « Neoclassic and Anachronistic Impulses in Twentieth-Century Music », *Music Theory Spectrum*, vol. 18, n°2 (automne 1996), p. 202. C'est nous qui traduisons.

12. « Neoclassicism in any of the arts contains an impulse to revive or restore an earlier style that is separated from the present by some intervening period. » (*ibid.*, p. 204.)

siècle, sans pour autant adopter la stratégie de *tabula rasa* des avant-gardes. Pour les premiers, l'évolution historique n'interdit pas le retour du passé sous différentes formes, l'idée de progrès n'a aucun sens dans le domaine artistique ; pour les seconds, la modernité consiste à prendre un nouveau point de départ, en effaçant ce qui précède<sup>13</sup>.

Si l'on accepte cette définition, l'assimilation du néoclassicisme au postmodernisme va de soi. En effet, la notion de postmodernité, d'abord élaborée dans le domaine de la philosophie par des penseurs comme Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne*, 1979) et Gianni Vattimo (*La fin de la modernité : Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, 1987), se définit par l'abandon des « méta-récits » fondateurs de la modernité et des Lumières, au premier rang desquels le Progrès (dans sa dimension d'entreprise téléologique) et l'Histoire (comprise comme historicisme). De fait, on peut trouver presque mot pour mot les mêmes termes, au sein du même ouvrage, pour définir le postmodernisme :

Fin de l'historicisme, fin du Projet impliquent qu'à ce relativisme géographique correspond un relativisme historique : l'histoire de la musique, qui ne prend plus son sens en fonction de l'avenir auquel elle conduit, devient un réservoir de virtualités auxquelles les créateurs peuvent librement faire appel<sup>14</sup>.

La postmodernité s'édifie à la fois sur le refus d'une téléologie historique contraignante et sur une relecture attentive et permanente de l'Histoire<sup>15</sup>.

En revanche, pris dans une acception plus étroite, le néoclassicisme est censé hériter des qualités généralement attribuées au classicisme : clarté, pureté, objectivité, équilibre des formes, etc. Ainsi dans les années 1920 Charles Koechlin pouvait-il évoquer « un art qui se veut net, vigoureux, non descriptif et même non expressif<sup>16</sup> ». Premier des paradoxes : ce néoclassicisme est souvent un néobaroque, marqué par une référence appuyée à Bach et à la rigueur de ses techniques contrapuntiques (Hindemith, Honegger...), mais aussi aux clavecinistes français (on pense au *Tombeau de Couperin* de Ravel), à Pergolèse (le *Pulcinella* de Stravinski), et ainsi de suite. Néanmoins, il est clair que les qualités mises en avant par les compositeurs qui revalorisent cette esthétique sont bien celles du « goût classique », et

---

13. Matthieu Favrot, « Néoclassicisme », in Christian Accaoui (direction), *Éléments d'esthétique musicale*, Arles, Actes sud / Cité de la musique, 2011, p. 428.

14. François-Xavier Adam et Hugues Schmitt, « Postmodernité », in Christian Accaoui (direction), *Éléments d'esthétique musicale*, op. cit., p. 529.

15. *Ibid.*, p. 532.

16. Charles Koechlin, « Le "Retour à Bach" », *La Revue musicale*, n°8, 1926, cité par Richard Taruskin in « Back to whom ? Neoclassicism as Ideology », *19th-Century Music*, vol. 16, n°3 (printemps 1993), p. 287.

non du baroque flamboyant tel qu'on peut le repérer en architecture, en peinture ou même à l'opéra (art spectaculaire de l'illusion, des métamorphoses et des trompe-l'œil). De fait, lorsqu'il écrit *Le Coq et l'Arlequin*, c'est bien ce « classicisme » typiquement français que revendique Cocteau comme principe de la musique moderne : son ouvrage s'ouvre sur un hymne à la « simplicité », associée au « raffinement », se poursuit paradoxalement par une série d'énoncés qui reproduisent la vulgate moderne, se continue par un rejet net du wagnérisme et du debussysme, et plus généralement du sentimentalisme romantique, avant de s'achever sur un éloge de Satie, « simple, net, lumineux<sup>17</sup> ».

Mais la production musicale postmoderne se revendique-t-elle encore d'un tel classicisme ? Loin s'en faut. Que l'on songe à des compositeurs de l'Est comme Krzysztof Penderecki, Henryk Górecki ou Alfred Schnittke, et c'est immédiatement au romantisme (pour les deux premiers) ou à l'expressionnisme (pour le troisième) que l'on songe. Le même constat peut être fait en France : pour quiconque a eu l'occasion d'entendre des œuvres de Philippe Hersant ou d'Olivier Greif, pour ne citer que deux noms, il est évident que leur musique ne peut entrer dans cette catégorie-là. La musique de Greif, en particulier, violente, sombre, parfois grinçante, touche bien plus à l'expressionnisme qu'à la *Neue Sachlichkeit* (« Nouvelle Objectivité ») des années vingt – ce en quoi il est assez proche de Schnittke. Superposant et juxtaposant sans complexe une foule d'éléments hétérogènes (par exemple, un choral de Bach et une mélodie du Niger dans le troisième mouvement de son concerto pour violoncelle *Durch Adams Fall*), Greif se situe à l'opposé de toute « pureté stylistique » – fût-ce celle d'une autre époque. Quant à Hersant, il se plaît à développer des formes « labyrinthiques » (terme qu'il emploie souvent) et à revendiquer sa subjectivité de compositeur : tout ce que ne fait pas le néoclassique.

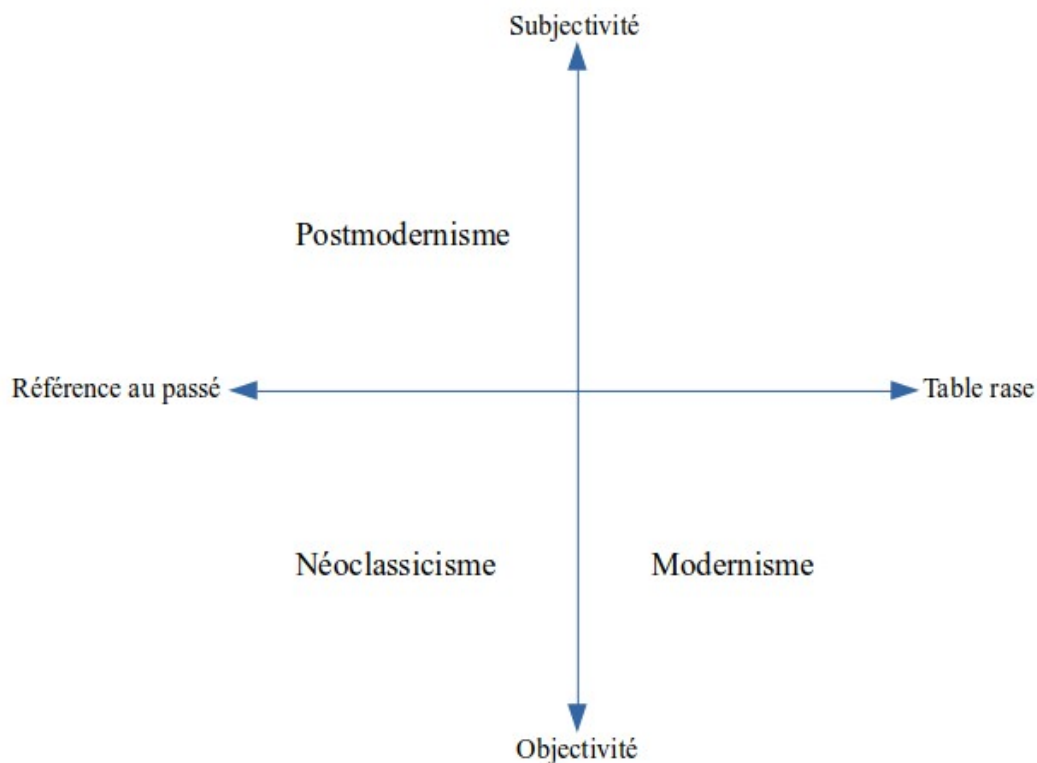
Dès lors, il devient possible d'aborder une première distinction entre néoclassicisme et postmodernisme. En effet, le néoclassicisme cultivait (parfois non sans ironie) le retour à un *idéal* classique ; surtout, il revendiquait une certaine objectivité, en réaction au romantisme, à l'impressionnisme et à l'expressionnisme. La démarche est inverse pour les compositeurs contemporains (nos fameux « post » ou « néos ») qui cherchent à renouer avec l'expression de la subjectivité, voire – *horresco referens* – du sentiment. En effet, l'avant-garde se caractérisait depuis les années cinquante par la primauté absolue accordée à l'intellect, aux constructions rationnelles, voire mathématiques (ou pseudo-mathématiques), d'une grande complexité (qu'il s'agisse du sérialisme intégral de Pierre Boulez ou de la musique stochastique de Iannis Xenakis), le sensible et l'émotion restant dès lors tenus à l'écart (raison pour laquelle Berg fut toujours plus suspect que Webern aux

---

17. Jean Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin* (1918), Paris, Stock, 1979.

oreilles des sériels). Corollaire de ce revirement, le rapport au public. Là où les avant-gardes s'étaient peu à peu coupées de celui-ci par leur intellectualisme et leur relatif hermétisme, les postmodernes ne dédaignent pas la communicabilité et cherchent à renouer avec les auditeurs en procurant à ceux-ci un plaisir sensible.

Selon un double axe, nous pouvons donc distinguer schématiquement le néoclassicisme (revendiquant l'objectivité et la référence au passé), le modernisme (revendiquant l'objectivité et la *tabula rasa*) et le postmodernisme (revendiquant la subjectivité et la référence au passé).



A partir de là, il est possible de s'interroger plus en détail sur la fameuse référence au passé : en quoi différencie-t-elle néoclassiques et postmodernes ? Car il n'existe pas qu'une façon unique de se réapproprier le passé : les modalités d'un recours à la tradition sont loin d'être monolithiques, comme tendent à le penser les modernes, crispés dans leur rejet d'un seul antimodernisme. Ainsi, Claude-Gilbert Dubois note :



Il y a une imitation conformiste qui fait la part belle à l'imitation, une imitation réformiste qui se conforme au modèle dans son ensemble et introduit des variations parcellaires, une imitation déformative (la déformation pouvant aller jusqu'à la difformité)<sup>18</sup>.

L'analyse de Matthieu Favrot permet une première distinction entre « néo » et « post », définissant schématiquement deux grands rapports à la tradition :

Le préfixe « néo- » n'exprime donc pas simplement un « retour à » mais également une volonté de nouveauté, voire de rupture avec ce qui a précédé. Si un compositeur comme Brahms n'est pas qualifié de néoclassique ou de « néobeethovénien », c'est parce que ses œuvres demeurent en continuité avec le classicisme viennois, sans s'opposer à une esthétique qui se serait intercalée entre Beethoven et lui : trop peu de temps sépare ses symphonies de celles de Beethoven ; en outre, le romantisme ne rompt pas avec Beethoven, pas plus que Brahms ne rompt avec le romantisme, dans le prolongement duquel il s'inscrit malgré ses traits classiques. Voilà pourquoi le qualificatif de « postromantique » a été employé plutôt que celui de « néoclassique » pour des compositeurs qui, tout en revendiquant un classicisme beethovénien, ne reniaient pas l'héritage de Wagner<sup>19</sup>.

Si donc le néoclassicisme « enjambe » une esthétique donnée pour renouer avec une autre, antérieure, le postmodernisme, à l'inverse, se caractériserait plutôt par la filiation. A première vue, cette proposition peut paraître paradoxale : en renouant avec la tonalité et la modalité, les compositeurs actuels semblent bien créer un pont avec le début du XX<sup>e</sup> siècle, en mettant de côté toute la période allant des années cinquante aux années quatre-vingt. Néanmoins, ceci n'est vrai que si l'on s'en tient à l'historiographie officielle du second XX<sup>e</sup> siècle, selon laquelle l'abandon de la tonalité et le basculement vers l'atonalisme (téléologique, préparé par Wagner puis Schoenberg) constitue un « changement de paradigme » (au sens de Thomas Kuhn) *nécessaire, total et irréversible*. On connaît la célèbre formule de Pierre Boulez : « Tout musicien qui n'a pas ressenti – nous ne disons pas compris, mais bien ressenti – la nécessité du langage dodécaphonique est INUTILE. Car toute son œuvre se place en-deçà des nécessités de son époque<sup>20</sup> », formule qui a pu justifier le boycott de toute musique savante ne se pliant pas aux dogmes de la *tabula rasa*. Or, il serait injuste de méconnaître les compositeurs qui n'ont jamais renoncé à la tonalité, et avec lesquels des liens se créent directement : on peut songer, bien évidemment, à Britten<sup>21</sup>, à Sibelius ou encore à Chostakovitch. D'autres compositeurs

---

18. Claude-Gilbert Dubois, *Le maniérisme*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1979, p. 34.

19. Matthieu Favrot, « Néoclassicisme », in Christian Accaoui (direction), *Éléments d'esthétique musicale*, op. cit., p. 427.

20. Pierre Boulez, « Éventuellement... » (1952), in *Relevés d'apprenti*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1966, p. 149.

21. Aux côtés duquel Boulez aurait refusé de s'asseoir en déclarant : « Je ne m'assieds pas à côté d'un amateur »...

« indépendants », quoique plus liés à l'avant-garde, comme Messiaen et Dutilleux, sont également de bons exemples.

De là, on peut conclure avec Philippe Albero au sujet du postmodernisme :

Il ne s'agit pas d'un nouvel avatar du néoclassicisme, et la comparaison tentante avec les années vingt nous paraît superficielle. Car dans les meilleurs des cas, il ne s'agit pas aujourd'hui de *restaurer* le passé, ni même de le parodier (au sens musical ancien du terme). Des dimensions occultées par les avant-gardes de l'après-guerre sont repensées : la mélodie, l'écriture thématique, l'harmonie fonctionnelle, la répétition, la grande forme... Elles ne sont pas travaillées selon des modèles historiques, mais comme des catégories qu'on ne pouvait pas écarter plus longtemps sans aboutir à une impasse ou à un nouvel académisme<sup>22</sup>.

En somme, le postmodernisme ne serait que la revanche de *l'autre XX<sup>e</sup> siècle*, occulté pendant quelques décennies par les avant-gardes.

A ce sujet, on ne peut qu'être frappé par le retour en force d'un thème qui aurait pu sembler bien désuet dans nos sociétés majoritairement matérialistes et athées : celui du Paradis perdu. Il est particulièrement investi par les compositeurs de l'ancien bloc de l'Est, qui, pour beaucoup d'entre eux, en reviennent à une musique d'inspiration religieuse. Entre 1975 et 1978, Krzysztof Penderecki compose ainsi un monumental opéra, *Paradise Lost*, basé sur le poème de John Milton ; en 1988, Alfred Schnittke écrit le premier de ses *Psaumes de repentance* sur la chute d'Adam ; de même, en 2009, Arvo Pärt compose *Adam's Lament* sur un texte du moine Silouane de l'Athos évoquant la plainte du premier homme expulsé du jardin d'Eden<sup>23</sup>. En France, il s'agit d'un thème récurrent aussi bien chez Hersant que chez Greif – tous deux, entre autres, ont composé des œuvres à partir du choral de Bach *Durch Adams Fall* (Par la chute d'Adam). Hersant déclare d'ailleurs nettement à ce sujet : « Ce que nous avons en commun, c'est d'être hanté par le mythe du paradis perdu<sup>24</sup> ». Métaphoriquement, l'Eden désigne un état d'harmonie avec le monde, un état d'innocence auquel l'homme ne peut revenir. Mais ne pourrait-on pas également y voir une allégorie de l'homme moderne, que les deux guerres mondiales ont projeté dans un monde de ruines ? Auschwitz et Hiroshima sont passés par là, et créent une césure irrémédiable : plus rien ne sera jamais comme avant. On connaît,

---

22. Philippe Albero, « Avant-propos », in *Contrechamps*, « Avant-garde et tradition », n°3, Genève, éditions Contrechamps, L'Age d'homme, 1984, p. 5, disponible à l'adresse <http://books.openedition.org/contrechamps/1176>

23. Ajoutons qu'un documentaire consacré à Arvo Pärt et au spectacle de Bob Wilson *Adam's Passion* s'intitule précisément *The Lost Paradise*.

24. Philippe Hersant, in Brigitte François-Sappey et Jean-Michel Nectoux (direction), Olivier Greif. *Le Rêve du Monde*, Château-Gontier, Aedam Musicae, 2013, p. 141.

bien sûr, la phrase d'Adorno : « écrire un poème après Auschwitz est barbare<sup>25</sup> ». De là, bien sûr, la *tabula rasa* de l'immédiat après-guerre, la volonté de rompre avec toutes les formes traditionnelles d'expression artistique, de tourner le dos au passé pour refonder un monde nouveau. Mais il y a quelque chose du refoulé dans ce formalisme exarçerbé, dans ce refus de prendre en charge les affects. En ce sens, le postmodernisme vient révéler, quelques décennies plus tard, ce qui était le grand non-dit des années 50-60 ; il s'autorise enfin à regarder en face l'écroulement des idéaux humanistes et à tirer un bilan tragique du XX<sup>e</sup> siècle.

Dès lors, le postmodernisme n'est pas, loin de là, un « simple » antimodernisme. En effet, si un premier niveau d'analyse serait de considérer qu'il constitue une forme d'ignorance ou d'incompréhension vis-à-vis de la modernité – position qui est sans doute celle d'une bonne partie de l'avant-garde –, nous soutenons au contraire que le postmodernisme intègre la modernité, prend acte de son échec et tente, de façon déchirante, « de montrer le lieu abyssal qui sépare l'homme de l'harmonie<sup>26</sup> », pour reprendre les termes de Maria Manuela Toscano.

Le goût des postmodernes pour les citations, les références, les emprunts, ne doit dès lors pas être vu sous l'angle de l'ironie et du ludisme, comme c'est souvent le cas : pour nombre d'entre eux, au contraire, ces « objets trouvés » fonctionnent comme des fragments, des morceaux épars de l'ancien monde, dont il s'agit ainsi d'exhiber la ruine. En ce sens, le *Requiem für einen jungen Dichter* de Zimmermann peut constituer une œuvre charnière : s'il appartient largement, par son style, à la modernité, il retrace avec une violence glaçante le parcours politique et esthétique de l'Europe du XX<sup>e</sup> siècle (collage de discours de dirigeants – Chamberlain, Hitler, Churchill, Staline... –, extraits musicaux de Wagner, des Beatles, etc.).

Ainsi, l'amalgame du néoclassicisme et du postmodernisme en raison de leur goût commun pour la tonalité et de leurs références au passé nous semble devoir être contesté et dépassé. Une telle assimilation est commode pour qui cherche à les discréditer au nom d'un antimodernisme uniforme ; néanmoins, elle gomme un certain nombre de différences, en particulier dans leur rapport à l'Histoire. Le postmodernisme n'est pas un avatar du néoclassicisme ; il n'est pas davantage un fantasme du passé ; il est même résolument contemporain, si l'on considère, selon l'expression de Giorgio Agamben, que « contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps<sup>27</sup> ».

---

25. Theodor W. Adorno, *Prismes* (1955), Paris, Payot, 1986, p. 26.

26. Maria Manuela Toscano, « Chemins vers une esthétique de l'inquiétude dans la musique de Gesualdo », in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 30, n°1, juin 1999, p. 48.

27. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Rivages poche / Petite Bibliothèque Payot, Paris, 2008, p. 22.