HAL
open science

Néoclassicisme et postmodernisme. Deux antimodernismes

Makis Solomos

To cite this version:

Makis Solomos. Néoclassicisme et postmodernisme. Deux antimodernismes. Musurgia : analyse et pratique musicales, 1998. hal-01789843

HAL Id: hal-01789843
https://hal.science/hal-01789843

Submitted on 1 Jun 2018

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.

Néoclassicisme et postmodernisme: deux antimodernismes

Makis Solomos*

Makis Solomos, « Néoclassicisme et postmodernisme : deux antimodernismes », *Musurgia* vol. V n°3-4, Paris, 1998, p. 91-107.

Résumé

Est-il possible de mettre en parallèle le néoclassicisme musical des années 1920-30 avec le postmodernisme musical des deux ou trois dernières décennies du XXème siècle? A cette question, cet écrit tente de répondre positivement en suggérant que ces deux mouvements partagent une caractéristique forte: ils se définissent tous deux comme réaction à la modernité.

Summary

Is it possible to make a comparison between the musical neoclassicism of the years 1920-30 and the musical postmodernism of the two or three last decades of the XXth century? This article attempts to answer this question in a positive way by suggesting that these two trends share a strong characteristic: they both define themselves as reaction to modernity.

Est-il possible de mettre en parallèle le néoclassicisme musical des années 1920-30 avec le postmodernisme musical des deux ou trois dernières décennies du XXème siècle?

Si l'on appréhende le néoclassicisme d'une part, le postmodernisme d'autre part, comme des époques ou des mouvements *autonomes*, alors la réponse à cette question ne peut être que négative. Chaque époque, chaque mouvement autonome possède sa spécificité et —à moins d'adopter une vue circulaire de l'histoire— toute comparaison est vouée à l'arbitraire[1].

Cependant, on peut se demander si ces deux courants constituent des mouvements autonomes. Le XXème siècle musical est l'époque de la modernité —au sens d'un mouvement porté par un *projet*[2]—, une époque qui s'est déployée en deux phases: aux débuts du siècle et dans l'après 1945. Ces deux phases ont créé des phénomènes de rejet dont les mieux constitués en mouvements sont, précisément, le néoclassicisme et le postmodernisme. L'hypothèse qui sera explorée ici est que ces deux courants ne sont pas véritablement autonomes: en tant que simples réactions à la modernité, ils ne constituent chacun qu'une parenthèse. Aussi, malgré leurs spécificités, ils jouent un rôle comparable: bref "retour à l'ordre" dans le premier cas, moment ponctuel de repli vers un "prémodernisme" dans le second.

LE NÉOCLASSICISME COMME "RETOUR À L'ORDRE"

Le néoclassicisme historique

Qu'est-ce que le néoclassicisme musical? Deux définitions s'offrent, l'une reposant sur un critère atemporel, l'autre adoptant un point de vue historique. Selon la première, serait néoclassique toute œuvre qui, indépendamment de son ancrage historique, revient aux formes et aux techniques d'époques antérieures, notamment de l'époque classique, centrale à l'histoire de la musique tonale: c'est en ce sens que l'on parle couramment d'un Brahms néoclassique (indissociable, le plus souvent, du Brahms romantique)[3]. L'autre, qui sera adoptée ici, se limite au néoclassicisme *historique*. Dans ce sens, le mot désigne un mouvement musical qui détermine, en grande partie, les années 1920-30.

La première utilisation du terme "néoclassique" pour nommer un mouvement artistique de ces deux décennies appartient aux arts plastiques. On parle de la période "néoclassique" de Picasso lorsque, vers le début des années 1920, celui-ci s'essaie aux portraits "précieux" à la manière d'Ingres (avec notamment sa série des *Arlequin* de 1923). Le mouvement semble se généraliser à la fin des années 1920 quand un impérieux besoin de "retour à l'ordre" —le "désordre" stigmatisant la modernité du fauvisme, de l'expressionnisme, du cubisme, du constructivisme, etc.— s'empare de plusieurs courants artistiques: le "Novecento" en Italie, la "Jeune Peinture Française" dans l'hexagone ou la "Nouvelle Objectivité" en Allemagne.

Retour à l'ordre: tel serait aussi, me semble-t-il, l'ambition la plus générale du néoclassicisme musical historique. En effet, ce dernier se présente d'abord comme une réaction à l'encontre des innovations de la première modernité musicale, celle de Debussy ou de la période atonale (1908-1916) de Schönberg. Examinons-en brièvement les occurrences principales.

Stravinsky le "restaurateur"

Le néoclassicisme musical est associé au nom de Stravinsky. L'auteur du *Sacre* est, à tort, considéré comme l'initiateur de ce retour à l'ordre: nous verrons que le mouvement néoclassique provient de sources différentes, parfois antérieures à l'œuvre néoclassique de Stravinsky. Cependant, il est vrai que le revirement en apparence brutal de ce dernier témoigne, d'une manière emblématique, de toute la tendance néoclassique qui s'empare de la musique de l'entre-deux-guerres: malgré lui, le compositeur russe apparaît comme le symbole de la "restauration"[4].

Le tournant qu'opère Stravinsky après le *Sacre du printemps* (1913) peut sembler brutal. Ecoutons André Boucourechliev:

> "“Tout ce qu'il a écrit depuis 1914 est en réaction profonde contre le *Sacre*”, note Boris de Schloezer. Et en effet: l'écriture par blocs se fait linéaire, les harmonies cumulatives se dépouillent, les lignes mélodiques, tributaires jusque-là d'un chromatisme d'héritage […] assumeront une option nettement diatonique. Les innovations rythmiques se résorbent et se réduisent à des structures lapidaires. Le style orchestral s'épure peu à peu jusqu'à devenir méconnaissable, abdiquant ses somptuosités, ses recherches

> sonores goûtées pour elles-mêmes au bénéfice de la clarté tranchante. Enfin le sens de la musique semble lui-même changer"[5].

Une telle mise en opposition entre la "révolution" du *Sacre* et le néoclassicisme caractéristique d'œuvres comme *Pulcinella* (1919-20), *Apollon Musagète* (1927-28), *Le Baiser de la fée* (1928), *Jeu de cartes* (1936) ou la *Symphonie en ut* (1939-40), peut cependant être contestée. Comme le note Theodor Adorno: "Est insoutenable le reproche adressé à Stravinsky qu'il serait devenu de révolutionnaire, réactionnaire, comme un classique allemand. Tous les éléments de la composition de la phase néo-classique non seulement sont contenus implicitement en ce qui précède, mais définissent ici et là toute la facture"[6]. Une telle constatation —impossible à étayer dans les cadres de cet écrit— est capitale. Elle nous oblige à distinguer entre *modernité* et *modernisme*. Les innovations rythmiques, harmoniques ou orchestrales du *Sacre* peuvent être caractérisées comme de simples "épices": l'œuvre tient essentiellement d'un modernisme, certes tapageur, mais nettement moins novateur qu'*Erwartung* (1909) de Schönberg ou *Jeux* (1913) de Debussy, situés, quant à eux, du côté de la modernité.

La France, terre du néoclassicisme

Cette distinction (entre modernisme et modernité) nous permet de comprendre la situation de la France de l'entre-deux-guerres —terre par excellence du néoclassicisme—, qu'analyse en détail un ouvrage récent de Michel Faure[7]. En effet, on y rencontre deux types de néoclassicisme, le premier aisément compréhensible, le second semblant de prime abord plus problématique.

Le premier néoclassicisme, parce que clairement situé du côté de traditionalistes qui se sont sentis menacés par la modernité (comme par le modernisme), va de soi. Il provient d'un ensemble important de compositeurs —Vincent d'Indy, Florent Schmitt, Nadia Boulanger, Jean Françaix, etc.—, s'étendant sur deux ou trois générations. Ces compositeurs, parce que liés fréquemment à des milieux politiques très conservateurs (voire d'extrême-droite), méritent pleinement le qualificatif de "restaurateurs": nous renvoyons ici au livre cité de Michel Faure. Leur anti-républicanisme parfois très virulent n'a d'équivalent que leur conservatisme musical. Ainsi, Florent Schmitt est

> "le Barrès de la musique. […] Certains ont voulu voir dans [un] passage du *Psaume XLVII* […] la rupture d'un compositeur vraiment français avec l'impressionnisme, cette esthétique contraire à la race. […] Du lorrain qu'il est, ses amis font le pendant musical de Barrès. […] Florent Schmitt abhorre le monde moderne. La vue d'une simple cheminée d'usine suffit à paralyser son inspiration. […] Surviennent les orages de 1934. La crise économique, les Ligues, le Front populaire se disputent la France. Maurras désigne Léon Blum comme l'homme à abattre. Schmitt désigne Milhaud comme le propagateur de cette

"nouvelle lèpre" qu'est la polytonalité. Un juif, lui aussi! Pas étonnant: il n'a de la tonalité que la "notion la plus vague""[8].

Le second courant est plus ambigu, du moins, il nécessite la distinction entre modernité et modernisme pour être appréhendé dans ses moments néoclassiques: il s'agit, on l'aura compris, du Groupe des Six. Déjà, la formule "Groupe des Six" pose, comme on le sait, d'insurmontables problèmes: elle vaut peut-être pour un moment historique (aux alentours de 1920)[9], mais certainement pas pour l'évolution ultérieure des six compositeurs concernés. Surtout, le Groupe des Six ne se présente-t-il pas, de prime abord, comme une avant-garde, comme un mouvement iconoclaste, anti-traditionaliste et novateur? Or, précisément, cette avant-garde tient essentiellement du modernisme et non de la modernité. Les coups d'éclat de ses débuts —*Les Etudes* pour piano et orchestre (1921) de Milhaud[10], par exemple— ne sauraient occulter le fait qu'elle constitue une réaction aux deux modernités conjointes du début du siècle, l'informel de la libre atonalité de Schönberg et l'évolution vers le son de Debussy. La formule énigmatique de Satie résume ce fait: "l'Esprit Nouveau est surtout un retour vers la forme classique —avec une sensibilité moderne… C'est cette sensibilité moderne que vous rencontrez chez certains des "Six""[11]. De la modernité, les Six retiennent une "sensibilité", un "esprit", ce que l'on pourrait aussi qualifier de volonté d'être dans "l'air du temps": une mode éphémère. Leur ambition véritable est, en réalité, de formuler un subtil retour à l'ordre. C'est pourquoi leur passage par le néoclassicisme dans certaines de leurs œuvres des années 1920-30 —citons seulement le *Concerto pour piano et orchestre* (1925) de Germaine Tailleferre, le ballet la *Pastorale* (1926) de Georges Auric, le *Concert champêtre* (1927-28) de Poulenc, la *Sonatine* (1929) de Louis Durey, le *Concerto pour violoncelle* (1929) de Honegger ou le *Premier Concerto pour piano et orchestre* (1933) de Milhaud— ne doit pas étonner.

Pour achever ce très rapide tour d'horizon de la France, on devrait s'arrêter sur la phase néoclassique de deux autres compositeurs, Debussy et Ravel. Ici, les choses sont moins claires. En ce qui concerne Debussy, on a pu associer le bref épisode néoclassique de ses trois *Sonates* (1915-1917) au nationalisme extrême qui l'affecta durant la guerre: "Emporté par un nationalisme qui semble l'avoir obsédé, il veut revenir aux formes traditionnelles des Concerts de Rameau", écrit l'un de ses meilleurs commentateurs[12]. Mais on a aussi pu écrire que ces sonates constituent "le testament artistique d'un Maître fauché en pleine floraison créatrice"[13]. Quant à Ravel, s'il est certain que, par rapport à l'étonnante modernité de ses *Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé* (1913), son *Trio* de 1914, eu égard à sa forme, semble néoclassique[14], la question, me semble-t-il, reste ouverte et ne peut être traitée dans les cadres de cet écrit.

<u>L'internationale néoclassique</u>

Dans les années 1920-30 —et même avant, dans certains cas—, le besoin d'un retour à l'ordre s'empare d'une grande partie du monde musical et ne se limite pas à la France. Souvent il est le fruit d'un passage *naturel* du modernisme —tapageur, mais en fin de compte superficiel, comme il a été dit— au néoclassicisme.

Dans la nouvelle URSS, triomphe progressivement le "réalisme socialiste", qui est le fruit du caprice de certains hommes (Staline, Jdanov[15]) érigé en Raison d'Etat, mais aussi le résultat de la libre évolution des deux grands compositeurs, Prokofiev et Chostakovitch. Le premier ne renonce définitivement au modernisme de sa jeunesse —marqué par des œuvres comme la *Suite scythe* de 1914 ou la *Seconde symphonie* de 1924[16]— qu'après son retour (1932) au pays natal: il est donc certain qu'il subit des pressions. Cependant, son néoclassicisme résulte aussi de son libre vouloir: il est le compositeur d'une des toutes premières œuvres ouvertement néoclassiques, la *Symphonie classique* (1917). Pour Chostakovitch, les pressions furent nettement plus fortes (notamment après son opéra de 1930-35, *Lady Macbeth de Mzensk*). Cependant, il semblerait qu'il renonça aussi de lui-même en partie au modernisme de sa jeunesse (celui des *Aphorismes* pour piano de 1927 ou de sa *Seconde Symphonie "Octobre"* de la même année) puisque ses *24 préludes pour piano*, qui esquissent "un retour en arrière […] en se rattachant délibérément à la musique de Chopin, Scriabine, Mahler, Rachmaninov et Prokofiev"[17], datent de 1932.

En Allemagne, le passage naturel du modernisme à des tendances équivalentes au néoclassicisme est illustré par Hindemith. Si certaines de ses pièces du début des années 1920 sont encore associées à l'expressionnisme (citons son opéra *Mörder, Hoffnung der Frauen* de 1921), dès la même décennie il évolue vers la "nouvelle objectivité" qui implique un reniement des innovations musicales[18]. Et, "avec *Mathis* [*der Maler*], le style de Hindemith atteint définitivement sa phase conservatrice"[19]. Un tel itinéraire, en plus comprimé, pourrait aussi être analysé chez Kurt Weill ou Hanns Eisler.

L'Espagne, l'Italie, les Etats-Unis…: il serait fastidieux de nommer tous les compositeurs de l'internationale néoclassique qui imposent le retour à l'ordre —souvent après avoir eux-mêmes semé le "chaos"— dans les années 1920-30. Certains embrassent dès le début le néoclassicisme. Ainsi, Ferruccio Busoni écrit un petit essai retentissant[20] qui sera qualifié de "danger futuriste"[21], mais sa musique a toujours eu un fort penchant néoclassique. De même, Manuel de Falla a, depuis ses débuts, fait preuve d'un certain conservatisme que son biographe français explique par la situation géo-politique de l'Espagne[22]: son passage —sous l'influence sans doute de Stravinsky— par le néoclassicisme (par exemple dans son *Concerto pour clavecin* de 1923-26) pourrait même être appréhendé comme une forme de modernisme. D'autres épousent l'itinéraire qui a été décrit précédemment: Dimitri Mitropoulos —qui fut compositeur durant sa jeunesse, avant de se consacrer à la direction d'orchestre— compose d'abord une œuvre quasi atonale, les *Dix inventions* pour voix et piano (1926), pour ensuite

adopter le néoclassicisme caractéristique de son *Concerto grosso* (1928). Le cas de Charles Ives mériterait à lui seul une étude détaillée: sa *Quatrième Symphonie* (1909-1916) insère un geste typiquement néoclassique (la fugue du troisième mouvement) dans un ensemble visionnaire, d'une modernité époustouflante.

Le cas de Ives nous permet d'aborder aussi un dernier aspect, étonnant, du néoclassicisme triomphant de l'entre-deux-guerres: après Debussy, le second compositeur qui affirme la modernité, Schönberg, ne vire-t-il pas lui aussi au néoclassicisme? Sa *Suite* pour piano op.25 (1923) —qui est aussi sa première œuvre intégralement dodécaphonique—, ses *Variations pour orchestre* op.31 (1928), ne sont elles-pas, par leur forme, des exemples accomplis du retour aux formes anciennes? Tel est le cas: comme le note Charles Rosen:

> "Le néoclassicisme et la musique sérielle (ou dodécaphonique) sont souvent considérés comme deux développements totalement antithétiques. L'hostilité entre Vienne et Paris, entre l'école de Schönberg et celle de Stravinsky, est sans aucun doute une réalité historique. […] Mais cela fait beau temps que l'opposition ne tient plus: non seulement les deux "écoles" se sont rapprochées, mais ce qui les séparait, même au plus fort des hostilités à la fin des années vingt, n'apparaît plus guère important. Les similarités entre *Jeu de cartes* de Stravinsky et le *Quatuor* op.30 de Schœnberg, deux œuvres qui cherchent à imiter la forme et le phrasé du début du XIXème siècle […] se voient bien mieux aujourd'hui"[23].

La critique de Schönberg par la modernité de l'après 1945[24] se fondera sur ce point. Cependant, il faut ajouter que, face aux œuvres atonales de celui-ci, la technique dodécaphonique elle-même —et pas seulement les formes anciennes qui l'accompagnent dès ses débuts— apparaît finalement comme un *retour à l'ordre*, sans doute le plus terrible des retours à l'ordre…

Que Schönberg lui-même —qui voyait en Stravinsky un "restaurateur"[25]— ait cédé au néoclassicisme, qu'il ait pris le slogan "retour à l'ordre" pour une nécessité de l'époque, pose la question du *pourquoi* de ce mouvement. Ecoutons Adorno sans autre commentaire:

> "Il faudrait s'interroger un jour, en musique comme ailleurs, sur ce qui pousse les hommes, dès que l'horizon est réellement ouvert devant eux, à vouloir remettre de l'ordre, au lieu de respirer qu'on ait pu écrire des œuvres comme *Erwartung*, ou même déjà *Elektra*, qui ont un rapport infiniment plus étroit avec leur propre conscience et l'inconscient des auditeurs actuels que tout style imposé d'autorité. Il n'est pratiquement pas de mouvement artistique qui ait échappé à cet engrenage; l'évolution qui mène du fauvisme au néo-classicisme, avec le mot d'ordre de Cocteau: "L'ordre après le désordre", en fournit elle aussi la preuve. L'éternel retour de ce besoin d'ordre et de schémas ne me paraît être en aucune manière une caution de vérité, mais plutôt le symptôme d'une faiblesse persistante. Les hommes intériorisent la contrainte sociale qui pèse sur eux dans le domaine même qu'ils prétendent être celui de leur liberté: le domaine de la production artistique, allant jusqu'à identifier cette contrainte à la vocation intime de l'art"[26].

LE POSTMODERNISME COMME PRÉMODERNISME

La foire postmoderne

Une analyse détaillée du néoclassicisme musical devrait poser cette question du *pourquoi*. Par contre, elle n'aurait pas à soulever celle du *quoi*, puisque, à condition de se limiter au néoclassicisme historique, on peut se mettre raisonnablement d'accord sur un corpus d'œuvres ainsi que sur une délimitation historique —en tenant compte bien entendu des cas-limites dont il a été question. Il en va tout autrement du postmodernisme musical, pour lequel la seconde question attend toujours une réponse.

Le mot même de "postmodernisme", dans son acception générale —avant son transfert en musique—, bien que déjà ancien, suscite toujours des discussions interminables. Ecoutons la préface d'un livre récent réunissant des articles considérés comme fondateurs du postmodernisme[27]:

> "Bien que le terme “postmoderne” soit devenu un des termes les plus utilisés dans le débat récent sur la culture, c'est un mot qui a souvent été utilisé avec une grande imprécision. Pour certains, le postmodernisme s'identifie au “nihilisme” ou à l'“anarchique”; pour d'autres, il se réfère à une culture dominée par la banalité des représentations télévisuelles et le style Las Vegas de signes de néons, dont l'omniprésence nous rappelle la macdonaldisation d'un monde qui, autrement, aurait été végétarien; d'autres encore pensent à cette explosion de la théorie poststructuraliste qui éclôt dans les années 1960 et 1970 comme à une manière de pensée postmoderne"[28].

Cette polysémie du mot "postmoderne" tient au fait qu'il possède des origines variées et qu'il met en jeu des *prises de position*. Une de ses utilisations les plus célèbres est fournie par un livre de 1979 de Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*[29], un ouvrage qui a suscité une forte polémique au début des années 1980, notamment avec Jürgen Habermas[30]. Il serait impossible de rendre compte ici de toute la polémique. On soulignera seulement le fait que Lyotard fonde son discours en transférant un débat économique vers le débat sur la culture: serait "postmoderne" la culture des sociétés "postindustrielles"[31]. En ce sens, on peut déjà mettre en doute l'existence d'une culture postmoderne si l'on renvoie la balle du côté de l'économie et que l'on s'interroge sur la réalité de la société dite postindustrielle: en quoi une société qui transforme la culture en marchandise et le savoir en "information" serait postindustrielle, puisque ces transformations conduisent à parler même d'une industrie de la culture et de l'information? Par ailleurs, vers le milieu des années 1970, le mot "postmoderne" se rencontre dans le débat sur l'architecture, avec, là aussi, des prises de position contradictoires[32]. Autre lieu de discussion: les arts plastiques. Existe-t-il des plasticiens postmodernes et si oui, comment les définir? Un récent ouvrage à destination du grand public[33] a tendance à englober sous ce vocable *toute* la production artistique depuis la fin des années 1970, ce qui conduit à un panorama certes exhaustif de la création actuelle, mais qui

pose problème: ainsi, serait postmoderne *à la fois* le retour à la peinture (avec, notamment, le néoexpressionnisme) et l'accomplissement de son dépassement (avec, par exemple, le paysagisme). L'auteur prend cependant la précaution du pluriel "postmodernisme*s*" et, en outre, nous fournit une information capitale: les arts plastiques sont, depuis peu, sortis de l'âge postmoderne[34].

Pour en venir à la musique, les choses sont encore plus confuses car l'expression "postmodernisme musical" est d'un usage très récent[35]. On comprendra alors qu'elle est loin de faire l'unanimité: quels sont les compositeurs ou les œuvres postmodernes? le postmodernisme constitue-t-il une période historique et si oui, comment délimiter sa chronologie? s'agit-il d'un mouvement général et homogène, ou bien d'un regroupement hétérogène de particularités? —pour ne poser que quelques questions élémentaires auxquelles il n'y a pour l'instant que des réponses partielles…

Aussi, on me pardonnera si je me contente, dans ce qui suit, d'examiner les sources de certains mouvements musicaux déjà historiques qui, à un moment ou un autre, ont pu être qualifiés de postmodernes. Pour étayer la comparaison avec le néoclassicisme, j'examinerai à chaque fois leur devenir afin de tâcher de suggérer que leur postmodernisme —si postmodernisme il y a— n'est qu'un antimodernisme, une réaction à la seconde modernité musicale (celle de l'après 1945: Cage, Xenakis, Ligeti, Boulez, Berio, Nono, Stockhausen, etc.): leur penchant naturel est un simple *prémodernisme*. En ce sens, nous pouvons construire l'hypothèse que le postmodernisme ne constitue pas un mouvement autonome, comme l'est la modernité. De même que le néoclassicisme, il se présente comme une parenthèse au sein de la modernité —ou comme son "post-scriptum", si l'on estime que la modernité s'est aujourd'hui achevée, question sur laquelle il sera impossible de se prononcer ici.

Les modernes postmodernes

Vers la fin des années 1960, le devenir même de la modernité de l'après 1945 constitue une première source du postmodernisme. Le mot ne sera prononcé qu'ultérieurement: des penseurs américains des années 1980 ont décelé dans le "poststructuralisme" qui naît alors en Europe (surtout en France) le début d'un postmodernisme qui découle, en quelque sorte, de la modernité[36]. C'est le cas notamment de la théoricienne de l'art Rosalind Krauss —une figure importante pour les Etats-Unis en ce qui concerne la promotion du postmodernisme et qui s'opposa à un autre théoricien américain, Clement Greenberg[37] qui, lui, fut, dans les décennies précédentes, le chantre de la modernité. Krauss voit dans le "poststructuralisme" une remise en cause des notions d'auteur ou d'origine[38] ainsi qu'une insistance sur des questions "comme celle de la reproduction et de la répétition, de la reproductibilité du signe […], de l'engendrement textuel du sujet —autant de questions qu'un modernisme euphorique

aurait voulu à la fois indiquer et refouler" et qui surgissent de la "perspective du post-modernisme"[39].

En ce sens, Luciano Berio (né en 1925) fut peut-être le premier compositeur qui, au sein même de la modernité, prit un tournant postmoderne. Représentant peut-être l'équivalent musical de la "déconstruction" —thème philosophique abondamment exploité par les tenants d'un postmodernisme issu de la modernité[40]—, le troisième mouvement de sa *Sinfonia* (1968), par la juxtaposition de citations sur un fond continu extrait du *scherzo* de la *Seconde Symphonie* de Mahler[41], remet effectivement en question, d'une manière radicale, la notion d'auteur, pour nous limiter à cette question.

Que ce travail soit déjà postmoderne importe peu pour notre sujet. Par contre, nous intéresse l'évolution du compositeur italien: depuis les années 1980, plusieurs symptômes laissent la porte ouverte à un simple prémodernisme, même si Berio se légitime par un autre leitmotiv postmoderne, très proche du slogan de la "fin de l'histoire"[42]. Une pièce de 1989, *Canticum Novissimi Testamenti* (pour voix et instruments, sur un texte d'Edoardo Sanguineti) emploie entre autres matériaux des mélodies quasi modales. Or, nous ne sommes pas là dans un contexte citationnel: tout simplement, Berio a redécouvert les joies de la modalité. Ici réside, me semble-t-il, le vrai visage —qui, dans ce sens, ne peut être que transitoire— de ce type de postmodernité: une pure et simple volonté de renouer *sans médiations* avec le passé. Enoncée d'une manière plus subtile, cette constatation nous conduit à voir dans ce type de postmodernisme une volonté de *commémoration*, qui s'explique en partie par le fait que les années 1980-90, empêtrées dans la crise économique, éprouvent la perte du passé sur le mode de la nostalgie, alors que les années 1950-60, en pleine expansion économique, saluaient les "lendemains qui chantent"[43]. La *Sankt-Bach-Passion* (1981-85, pour voix solistes, chœurs et orchestre) de Mauricio Kagel (né en 1931) peut être appréhendée comme une critique de ce besoin de commémoration[44].

Le devenir en partie prémoderne de la modernité de l'après 1945 est encore plus clair si l'on suit l'évolution de trois autres grands compositeurs de la génération de Berio: Stockhausen, Boulez et Xenakis. Ici, le mot de postmodernisme n'a jamais été prononcé et, par conséquent, mon interprétation de la période qui suit la modernité des années 1950-60 comme simple parenthèse, comme moment ponctuel de repli, de regret et de nostalgie, est plus facile à accepter. A partir du milieu des années 1980, Xenakis (né en 1921) continue certes à composer abondamment, mais ses œuvres ont perdu l'extraordinaire puissance de pièces telles que *Pithoprakta* (1955-56): avec *Horos* (1986, pour orchestre) ou *Ioolkos* (1996, pour orchestre), la tension néoexpressionniste (voire néoclassique) se substitue à l'émerveillement des mondes sonores nouveaux[45]. De son côté, Boulez (né en 1925) renoue, à sa manière subtile, avec le passé, aussi bien au niveau théorique qu'au niveau compositionnel: ses cours au Collège de France[46] peuvent être interprétés comme un reniement de son célèbre

Penser la musique aujourd'hui[47]; quant à sa musique, *Messagesquisse* (1976, pour violoncelle solo et 6 autres violoncelles), malgré sa complexité d'écriture[48], sonne déjà comme un geste de repli face à l'inouï du *Marteau sans maître* (1953-55). Enfin, la trajectoire de Stockhausen (né en 1928) s'était déjà infléchie vers la fin des années 1960: "l'autoritarisme technologique de Stockhausen se retourne en mystique, l'ineffable s'abîme en hypnose", écrit Hugues Dufourt[49]; et il est vrai que le bouillonnement intellectuel des années 1950 (avec des œuvres comme *Gruppen*, 1955-57) a laissé la place à une quête spirituelle qui s'accompagne d'un certain repli au niveau proprement musical, même si la valeur des œuvres qui en résultent —de même que celles citées de Xenakis ou de Boulez— n'est pas nécessairement à mettre en doute[50].

Les Etats-Unis

Laissons à présent de côté la question des modernes postmodernes pour aborder le premier centre important du postmodernisme en tant que tel: les Etats-Unis. Une question épineuse se pose d'emblée, qui ne peut être traitée ici que d'une manière cavalière: dans quelle mesure ce pays a-t-il véritablement connu la modernité? —question capitale puisque le "post" signifie un passage préalable par la modernité! Je répondrai à cette question positivement, mais sans aucune discussion, en affirmant seulement que le "père" de la musique américaine récente, John Cage (1912-1992), constitue l'une des figures prédominantes de la modernité[51].

Si l'on accepte cette affirmation, on verra dans le minimalisme le premier mouvement qui évolue vers la postmodernité. Le terme "minimalisme", défini en 1965 par un théoricien des arts[52] et applicable à des plasticiens tels que Robert Morris (qu'on classe aussi parfois du côté de l'art conceptuel), Don Judd, Dan Flavin ou Frank Stella, désigne un contenu artistique complexe, mais dont la définition suivante retient un trait capital: le minimalisme est un art "sans référence à une image, sans valeur symbolique, sans évocation aucune d'un autre monde; un art dont la force tiendrait dans sa seule présence brute et qui imposerait le silence pour mieux agir physiquement et intellectuellement sur le spectateur"; ce qui signifie un art qui "n'appelle plus la contemplation mais suscite plutôt une réaction touchant à l'expérience de sa perception"[53]. En musique, le premier minimalisme (avec *In C*, 1964, de Terry Riley, né en 1935) ainsi que le minimalisme qu'on pourrait appeler "classique" (avec *Music for Eighteen Musicians*, 1975, de Steve Reich, né en 1936) évoluent dans la même problématique: l'enjeu est celui de l'écoute, d'une sorte d'expérimentation où l'auditeur prend progressivement conscience de son processus cognitif.

Cette problématique —la prise de conscience du regard ou de l'écoute— est essentiellement moderne, me semble-t-il. Pour en rester à la musique, l'hypercomplexité d'un Webern ou d'un Xenakis vaut avant tout comme manière d'interroger notre perception et non comme l'instauration d'une écriture musicale qu'il faudrait assimiler pour elle-même. Il est

vrai que cela est discutable et il serait impossible dans les cadres de cet écrit de rentrer dans le débat. De toutes manières, ce qui importe ici, comme pour Berio, est l'évolution du minimalisme musical. Dans les œuvres plus récentes des compositeurs issus de ce mouvement, est apparu un changement de la problématique en question: de la mise à nu des processus de l'écoute et de la perception, on est passés à l'exigence d'une *saisissabilité* de ce qui est écouté et perçu. En d'autres termes, ce qui intéresse ces compositeurs à partir des années 1980 n'est plus l'interrogation des processus cognitifs, mais: tout simplement, de faire une musique "facile" à écouter.

Cette évolution conduit parfois le minimalisme à un prémodernisme. L'interrogation nouvelle du regard et de l'écoute cède la place à une musique qui, elle aussi, souhaiterait renouer sans médiations avec la tradition. Comme le note un critique américain: "Depuis les années 1980, l'esthétique austère du minimalisme antérieur a commencé à s'étendre quant à ses moyens et ses buts, incluant à nouveau plusieurs des forces, des genres et des impulsions expressives de la tradition"[54]. Des moyens musicaux réalisant l'idée d'une introspection — composition de processus graduels qui, anesthésiant en quelque sorte la saisie consciente d'objets, questionnent notre mode de fonctionnement—, les minimalistes ne conservent désormais que la technique de la répétition et lui surajoutent un pur et simple retour à des techniques et formes conventionnelles. C'est peut-être le cas de Steve Reich avec des œuvres comme *The Cave* (1989-92, pièce multimédia)[55] et c'est certainement le cas de Philip Glass (né en 1937) qui, dans la préface de son recueil de chansons *Songs from Liquid Days* (1986), écrit: "Les chansons constituent notre expression musicale de base"[56] —Brassens ou les Doors n'ont pas attendu cette belle affirmation pour faire des chansons et, surtout, on *préférera* nettement Brassens ou les Doors à Glass!

C'est encore plus le cas d'un autre compositeur qui, parce qu'il est présenté —en France, du moins— comme le postmoderne par excellence, nécessite une mention particulière pour montrer les limites extrêmes du postmodernisme américain comme simple prémodernisme: John Adams[57]. Ce compositeur, né en 1947, est passé par le minimalisme dans les années 1970-80 (avec par exemple *Shaker Loops*, 1977-83, dernière version: orchestre à cordes). Cependant, ce passage ne fut que temporaire, car il constitua seulement un moyen pour tenter de renouer avec la tradition. Ecoutons Adams lui-même: "Je trouvais que le minimalisme était un chemin pour sortir de l'impasse [du modernisme européen]. Il représentait un nouveau moyen d'utilisation d'éléments que je considérais comme des lois musicales universelles: la périodicité, la pulsation et la tonalité"[58]. Refaire une musique tonale: pourquoi pas, après tout, si cela lui fait plaisir. Par contre, l'affirmation d'une universalité de la tonalité est plus épicée. Elle nous permet de poser la question des "retours à" *sans médiations*. A mon sens, de tels retours sont impossibles: nous sommes toujours influencés par ce qui a suivi. La preuve est fournie par une œuvre déjà ancienne d'Adams,

l'*Harmonielehre* (1981, pour orchestre). Son second mouvement, intitulé "The Amfortas Wound", constitue une référence explicite à Wagner. Il ne s'agit pas néanmoins d'un jeu citationnel: Adams a voulu écrire du Wagner. Et, à la première écoute, on a effectivement l'impression d'écouter du Wagner: les harmonies, la mélodie continue, la fusion des timbres, tout y est. Mais tout cela d'une manière tellement excessive que, après audition, on doute de Wagner. Exemple: ce mouvement dure dans sa totalité plus de douze minutes; or, une seule mélodie (ou presque) le traverse de part en part, d'une manière totalement illusionniste —la mélodie continue de Wagner devient une mélodie erratique, insupportable. Quant à l'harmonie —et, plus généralement, la tonalité—, Adams a été, malgré lui, *contaminé* par la modernité. En effet, si Wagner s'achemine vers la non-fonctionnalité harmonique, ici il est clair que les accords et les enchaînements tonals ne sont utilisés que pour produire des *couleurs* et non pour créer une forme, la forme tonale[59]. Par ailleurs, Adams ne souhaite pas seulement renouer avec la tonalité. Son œuvre de copie stylistique est plus ambitieuse. Son *Concerto pour violon* (1993) imite —mais, cette fois, sans aucune mention explicite!— une des œuvres les plus réussies de la première modernité musicale, le *Concerto pour violon* de Berg. Or il nous donne une lecture totalement castratrice de Berg. Il construit une ligne mélodique pour le violon qui simule le lyrisme du compositeur viennois tout en le dénuant de tout contenu véritablement expressif. Et, surtout, sans doute parce que l'orchestre de Berg lui donnait mal à la tête, il le passe au tamis: il ne subsiste qu'une vague écriture répétitive et vide. On obtient ainsi un Berg "acéphale"[60]. Sur ce point, le postmodernisme d'Adams est le strict équivalent de la *révolution conservatrice* qui a marqué les Etats-Unis des années Reagan. 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'Eglise avec les statues antiques: on en coupe les parties génitales. Fort heureusement, cette révolution conservatrice, au niveau politique, ne fut qu'une parenthèse. De même pour la musique des John Adams, même si en France on s'obstine à les présenter encore pour l'*actualité* américaine.

<u>En Europe</u>

Ce rapide survol des Etats-Unis, premier berceau du postmodernisme, permet de fonder la comparaison avec le néoclassicisme. Comme ce dernier, le postmodernisme, après une phase ambiguë où l'on a pu espérer qu'il offrait quelque chose de nouveau, vire en prémodernisme. Et c'est pourquoi, de même que le néoclassicisme, il ne constitue qu'une parenthèse. Il me semble que ce phénomène est encore plus évident avec les divers courants européens qui, à partir de la fin des années 1970, se sont d'abord réclamés d'une "nouvelle tonalité", d'une "nouvelle simplicité", d'un "néo-romantisme", etc., avant d'être catalogués de postmodernes.

Historiquement, le débat est né en Allemagne en 1977, lorsque la WDR programma un ensemble de jeunes compositeurs en les regroupant sous le titre de *Neue Einfachheit* (nouvelle simplicité)[61]. Parmi ceux-ci, Wolfgang Rihm (né en 1952) fut appelé à connaître une grande notoriété et c'est pourquoi, ici, on se limitera à lui. Qu'elle soit "néo-simple" ou "néo-romantique", sa musique pose la question de la tradition. On l'a souvent accusé de "régression", accusation à laquelle il a répondu:

> "Mais qu'est-ce qui est musicalement régressif? […] C'est une attitude de repli où le compositeur, se suffisant à lui-même, freine le développement de ses capacités sans pour autant acquérir de nouvelles possibilités. Il y là une différence décisive avec l'attitude de renoncement conscient à des possibilités techniques neuves de production artistique dans l'espoir de parvenir à des possibilités spirituelles nouvelles. Cela n'empêche aucune capacité de se développer, mais la connaissance et l'art aboutissent à une remise en question nouvelle"[62].

Et il est vrai que son opéra de chambre *Jakob Lenz* (1977-78), une œuvre précoce, laisse entendre cet "espoir". Mais que dire d'une œuvre comme *Andere Schatten* (1985, pour voix, récitant, chœur et orchestre), sinon qu'il y a là aussi une volonté de renouer sans médiations avec la tradition, objection à laquelle il a aussi déjà répondu: "La tradition ne peut être autre chose que *ma* tradition. C'est en moi que je dois chercher"[63]. Il s'agit bel et bien d'une attitude de repli, même si le "moi" prétend prendre des allures spirituelles… Et, dans la mesure où Rihm reste plus du côté d'un "néo-romantisme" que d'une quête spirituelle, les mots suivants du compositeur Helmut Lachenmann (né en 1935) me semblent décisifs: "Celui qui croit que la spontanéité expressive et le recours innocent à l'ancien et infaillible réservoir d'affects rend inutile l'analyse du concept de matériau, celui-là s'est mis sous tutelle. Il a le droit de s'asseoir sur les genoux d'une société disposée au refoulement. Mais il n'a rien à lui dire"[64].

Le postmodernisme comme quête spirituelle est par contre présent dans un second mouvement européen précoce. Ce mouvement a affecté surtout l'Europe de l'Est, même s'il en existe une version occidentale dont il ne sera pas question ici, commercialisée sous le nom de *new age*. Les compositeurs Sofia Goubaidoulina (née en 1931) et Galina Ustvolskaya (née en 1919) ont été prises malgré elles dans cette version du postmodernisme. D'autres, tels que Krzystof Penderecki (né en 1933)[65], Arvo Pärt (né en 1935), Alfred Schnittke (1934-98) et l'inévitable Henryk Gorecki (né en 1933) —dont la *Troisième Symphonie* (1976) fut considérée comme le "tube" postmoderne-new age par excellence—, ont plus clairement œuvré dans cette direction. Arrêtons-nous sur Pärt dont l'itinéraire est symptomatique pour l'évolution de ce courant postmoderne[66]. Ici aussi, le postmodernisme proprement dit ne concerne qu'un épisode transitoire. Après une brève période néoclassique, Pärt s'essaie au dodécaphonisme (années 1960). Puis, il se met aux collages et, en 1977, signe l'œuvre qui le fera connaître en Occident et lancera le courant postmoderne spiritualiste: *Tabula rasa* (pour deux violons, piano préparé et orchestre). Cette pièce a pu faire croire un instant que ce

postmodernisme présentait quelque chose de nouveau: certes, elle n'est fondée que sur un seul accord mineur, mais, par ses silences, par la présence insolite du piano préparé, elle a suscité l'illusion que le projet de Pärt innovait. Or, dès 1980, le spiritualisme devient simple catholicisme militant et la musique s'épanouit souvent (par exemple dans le *Miserere* de 1989) dans des sonorités pseudo-médiévales.

Une troisième source historique du postmodernisme tient à un article de 1980 du compositeur anglais Michel Nyman (né en 1944)[67], qui lança l'expression *New Simplicity* (nouvelle simplicité). Dans cet écrit intitulé "Contre la complexité intellectuelle en musique", l'auteur des bandes sonores de films de Peter Greenaway et de Jane Campion s'inscrit dans la tradition de John Cage, mais ajoute:

> "La franchise [*straightforwardness*] de la majeure partie de la musique expérimentale [Nyman parle ici de la tradition issue de Cage] qui, en général, trouve le chemin le plus direct pour la présentation effective du matériau sonore choisi, pourrait être interprétée par quelqu'un d'extérieur [*outsider*] comme une réaction à la complexité intellectuelle traditionnelle et moderniste. Mais elle n'a pas *simplifié* la *paraphernalia* technique complexe qui fait de l'art européen une musique respectable; elle a carrément ignoré la *paraphernalia*, puisque les exigences esthétiques, structurelles et expressives de la dite Nouvelle Simplicité demandent le développement d'une méthodologie compositionnelle totalement différente, indépendante (quelques uns pourraient dire naïve, innocente et simple d'esprit)"[68].

On ne peut cependant s'empêcher de penser que sa musique est loin d'être "naïve, innocente, simple d'esprit". Simple elle l'est, mais non sans arrière-pensées, me semble-t-il: *La leçon de piano* (pour le film homonyme de Jane Campion, 1993) sonne parfois comme du Schumann aseptisé; le début de son *Troisième quatuor à cordes* ressemble étrangement à l'*adagio* du *Quinzième quatuor à cordes* de Beethoven filtré pour le rendre accessible aux "masses". Disons que Nyman reprend la tradition anglaise de la *easy listening* et, en cela, son postmodernisme est encore moins qu'une parenthèse: un genre mineur, qui a toujours existé en Grande Bretagne.

<u>En France</u>

Il existe en Europe d'autres sources historiques de mouvements musicaux qui, dans les années 1980, ont pu être qualifiés de postmodernes avant de révéler leur véritable nature — une parenthèse nostalgique dans le meilleur des cas, une démagogie dans le pire. Il nous faudrait examiner la situation notamment de l'Italie et, plus succinctement, celle d'autres pays comme la Finlande. Par manque de place, on se limitera ici au cas de la France.

Dans l'hexagone, la modernité de l'après 1945 a tardé à être contestée. Il faudra attendre la fin des années 1980 pour voire naître un mouvement se réclamant du postmodernisme. 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", dont le nom évoque des associations américaines patronnées par la CIA qui, au le nom de la liberté, préparaient les coups d'Etat au Vietnam, en Grèce, au Chili, etc. On ne s'y arrêtera donc pas.

Un autre mouvement français présente bien plus d'intérêt: la musique dite "spectrale", initiée par Gérard Grisey (1942-98), Hugues Dufourt (né en 1943) et Tristan Murail (né en 1947)[69]. Ce mouvement, né vers le milieu des années 1970, ne s'est pas présenté comme postmoderne, mais on peut y voir une version française du postmodernisme. Sa problématique et son évolution offrent une analogie avec celles du minimalisme. Ici aussi il est question d'un travail sur les processus cognitifs —*Mémoire-Erosion* (1976, pour cor et ensemble instrumental) de Murail ressemble à un test de psychologie expérimentale sur la mémoire. Et, de même que le minimalisme, mais cette fois en moins prononcé, l'évolution de la musique spectrale conduit, chez certains compositeurs, à l'abandon de ce travail sur l'écoute au profit d'un certain prémodernisme. Ainsi, *Vues aériennes* (1988, pour quintette instrumental) de Murail fait penser parfois à Ravel. Ou encore, Kaija Saariaho (née en 1952)[70] —qu'on a pu rapprocher du spectralisme—, après des œuvres comme *Lichtbogen* (1985-86, pour ensemble instrumental et électronique), en est récemment venue à une tendance quasi néoclassique avec son *Graal théâtre* (1994-95, pour violon et orchestre).

Par ailleurs, la France, après d'autres pays, est devenue récemment la terre d'un renouveau lyrique. Des compositeurs tels que Pascal Dusapin (né en 1955), Philippe Manoury (né en 1952) ou François Paris (né en 1961) ont écrit ou sont en train d'écrire des opéras. Le besoin même d'écrire des opéras aujourd'hui indique que le postmodernisme —si postmodernisme il y a— est un prémodernisme. Renouer avec ce genre daté constitue peut-être une réaction naturelle aux œuvres multimédias des années 1970 (les *polytopes* de Xenakis) ou au théâtre musical des années 1970-80 (Aperghis); en cela, ce besoin est compréhensible, mais il ne peut constituer qu'une parenthèse.

Le néoclassicisme et le postmodernisme partagent un grand nombre de thèmes. Ceux-ci n'ont pas été abordés de front dans les lignes qui précèdent, mais le lecteur a pu les voir se dessiner ou a pu les deviner: pluralité stylistique, minorisation de la notion d'œuvre et d'auteur, mélanges musique savante/populaire, simplicité apparente, retour à des techniques, matériaux, formes ou genres anciens, entre autres. Plutôt que d'analyser ces traits communs, j'ai préféré tenter de montrer que le néoclassicisme et le postmodernisme ont joué/jouent un rôle historique comparable: ils ont tenté/tentent de s'opposer à la modernité musicale pour imposer tantôt un "retour à l'ordre", tantôt un "prémodernisme". La définition du néoclassicisme comme "retour à l'ordre" est assez généralement admise. Je reconnais par

contre que l'interprétation du postmodernisme comme simple "prémodernisme" se prête à discussion: nous sommes là en pleine actualité et cette interprétation constitue une prise de position dans le débat —pour cette raison aussi, j'espère que l'on pardonnera le ton (mais pas le contenu!) violent de certaines lignes.

BIBLIOGRAPHIE

Néoclassicisme

Esthétique, études musicales générales

ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique* (1948), traduction Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Paris, Gallimard, 1962.

ADORNO, Theodor W., "Vers une musique informelle" (1961), dans *Quasi una fantasia*, traduction Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982, pp. 289-340.

FAURE, Michel, *Du néoclassicisme dans la France du premier XXème siècle*, Paris, Klincksieck, 1997.

GOLDBECK, Frédérick, *Des compositeurs au XXème siècle*, Paris, Parution, 1988.

JDANOV, Andréi, "A propos de l'opéra *La grande amitié* de V. Mouradéli" (1948), dans *Sur la littérature, la philosophie et la musique*, traduction anonyme, Paris, La Nouvelle Critique, 1950, pp. 73-94

Compositeurs

BARRAQUÉ, Jean, *Debussy*, Paris, Seuil-Solfèges, 1962.

BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, Paris, Fayard, 1982.

BOULEZ, Pierre, "Schönberg est mort" (1952), repris dans *Relevés d'apprenti,* Paris, Seuil, 1966, pp. 265-272.

BUSONI, Ferruccio, "Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale" (1907) dans *L'esthétique musicale*, textes réunis et présentés par Pierre Michel, traduction Daniel Dollé et Paul Masotta, Paris, Minerve, 1990, pp. 19-56.

HOFFELÉ, Jean-Charles, *Manuel de Falla*, Paris, Fayard, 1992.

LOCKSPEISER, Edward, et HALBREICH, Harry, *Claude Debussy*, traductio Léo Dilé, Paris, Fayard, 1980.

MARNAT, Marcel, *Maurice Ravel*, Paris, Fayard, 1986.

MEYER, Krzysztof, *Dimitri Chostakovitch*, Paris, Fayard, 1994.

NESTYEV, Andréi, *Sergei Prokofiev. His Musical Life*, traduction anglaise R. Prokofieva, New York, Alfred A. Knopf, 1946.

PFIZNER, Hans, "Le danger futuriste", dans BUSONI, Ferruccio, *L'esthétique musicale*, *op. cit.*, pp. 119-152.

ROSEN, Charles, *Schœnberg*, traduction Pierre-Etienne Will, Paris, Minuit, 1979.

SATIE, Erik, "Conférence sur les “Six”" (1921), dans *Ecrits*, réunis, établis et présentés par Ornella Volta, Paris, Champ Libre, 1990, pp. 87-91.

SCHÖNBERG, Arnold, "Igor Stravinsky, le restaurateur" (1926), repris dans *Le style et l'idée*, traduction Christiane de Lisle, Paris, Buchet/Chastel, 1977, pp. 378-379.

SCHUBERT, Giselher, *Paul Hindemith*, traduction Hélène Ricquier et Dennis Collins, Arles, Actes Sud, 1997.

Postmodernisme

Arts, philosophie, esthétique, études musicales générales

ARCHER, Michael, *L'art depuis 1960*, traduction Anne Michel, Paris, Thames and Hudson, 1997, chapitre 4.

BORN, Georgina, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1995, chapitre 2.

DERRIDA, Jacques, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", repris dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil/Points, 1967, pp. 409-428.

HABERMAS, Jürgen, "La modernité: un projet inachevé", *Critique* n°413, Paris, 1981, pp. 950-967.

ILIESCU, Mihu, "Mélanges et impuretés", *Doce notas Preliminares* n°1, Madrid, 1997, pp. 100-110.

JOHNSTON, William, *Post-modernisme et bimillénarisme. Le culte des anniversaires dans la culture contemporaine*, traduction P.E. Dauzat, Paris, P.U.F., 1992.

KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* (1985), traduction Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979.

MATHON, Geneviève, "(Post-)modernités", *Les Cahiers du CIREM* n°30-31, Tours, 1994, pp. 99-104.

Minimalism and the Baroque, sous la direction de Claudin Swan, New York, Eos Music Inc., 1997.

MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, *Art minimal et conceptuel*, Genève, Skira, 1995.

Postmodernism. A Reader, textes réunis et présentés par Thomas Docherty, New York, Harvester Wheatsheaf, 1993.

Postmodernisme = revue *Circuit* vol.1 n°1, Montréal, 1990.

RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et postmodernité*, Paris, P.U.F/Q.S.J.?, 1998.

SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, Paris, Grasset, 1985.

SCHWARTZ, Robert, *Minimalists*, London, Phaidon Press, 1996.

TRUDU, Antonio, *La "scuola" di Darmstadt*, Milan, Ricordi, 1992, pp. 239-244.

Compositeurs

ADAMS, John, "Conversations with Jonathan Sheffer", dans *Minimalism and the Baroque*, *op. cit.*, pp. 76-82.

BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1983.

BONNET, Antoine, "Ecriture et perception: à propos de *Messagesquisse* de Pierre Boulez", *Inharmoniques* n°3, Paris, 1988, pp. 211-244.

BOULEZ, Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattiez, Paris, Christian Bourgois, 1989.

CASTANET, Pierre-Albert, *Hugues Dufourt*, Paris, Michel de Maule, 1995.

CÔTE, Nathalie, "Arvo Pärt: les voyages divers de la modernité à la post-modernité", *Les Cahiers du CIREM* n°30-31, Tours, 1994, pp. 105-110.

Entretemps n°8, Paris, 1989 [sur Tristan Murail et Gérard Grisey].

KAGEL, Mauricio, "Douter de Dieu / Croire en Bach" (1985), traduction Philippe Olivier, repris dans *Parcours avec l'orchestre*, Paris, l'Arche, 1995, pp. 92-107.

Kaija Saariaho = Cahiers de l'IRCAM. Compositeurs d'aujourd'hui n°6, Paris, 1994.

LACHENMANN, Helmut, "L'aspect et l'affect" (1982), traduction Joyce Shintani, dans *Helmut Lachenmann*, Paris, Festival d'automne, 1993, pp. 11-14.

NYMAN , Michael, "Against Intellectual Complexity in Music" (1980), dans *Postmodernism. A Reader*, *op. cit.*, pp. 206-213.

OSMOND-SMITH, David, *Playing on Words. A Guide to Luciano Berio's* Sinfonia, Londres, Royal Musical Association, 1985.

RAMAUT, Béatrice, "Deux mises en scène d'une conscience de la tradition", *Revue de musicologie* tome 79 n°1, Paris, 1993, pp. 109-141.

RIGONI, Michel, *Stockhausen… Un vaisseau lancé dans le ciel*, Millénaire III Editions, 1998, chapitre 5.

RIHM, Wolfgang, "Trois essais sur le thème de… (une conférence)", traduction Suzanna Niederer, Edna Politi, Philippe Albéra, *Contrechamps* n°3, Genève, 1984, pp. 69-82.

SOLOMOS, Makis, *Iannis Xenakis*, Mercuès, P.O. Editions, 1996, chapitre 3.

STOÏANOVA, Ivanka, *Luciano Berio, Chemins en musique = Revue Musicale* n°375-377, Paris, 1985.

NOTES

*Musicologue, Université Paul Valéry (Montpellier).

[1]C'est le cas, pour rester dans le cadre de cet écrit, des comparaisons assez fréquentes entre postmodernisme et baroque: cf. notamment SCARPETTA, Guy, *L'impureté*, pp. 358-377 et *Minimalism and the Baroque* [pour les ouvrages cités sans références complètes, cf. la bibliographie].

[2]Le mot "projet" est à entendre ici au sens de HABERMAS, Jürgen, "La modernité: un projet inachevé".

[3]Pris dans ce sens, le néoclassicisme peut aussi se rencontrer, comme nous verrons, dans le cadre du postmodernisme!

[4]Schönberg fut peut-être le premier à associer le mot "restauration" à la phase néoclassique de Stravinsky: cf. SCHÖNBERG, Arnold, "Igor Stravinsky, le restaurateur".

[5]BOUCOURECHLIEV, André, *Igor Stravinsky*, p. 13.

[6]ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, p. 209.

[7]Cf. FAURE, Michel, *Du néoclassicisme dans la France du premier XXème siècle*.

[8]*Ibid*, pp. 85-86.

[9]Pour ce moment historique, cf. FAURE, Michel, *ibid*, pp. 113-140: l'auteur soutient l'hypothèse que le Groupe des Six fut monté de toute pièce par Jean Cocteau.

[10]Lors de la première de cette œuvre, "on put voir le concierge de la Salle Gaveau chercher un agent de police pour protéger le compositeur car le tumulte de sons agressifs de l'estrade trouvait un écho dans le tumulte de protestations et contre-protestations frénétiques de la salle" (GOLDBECK, Frédérick, *Des compositeurs au XXème siècle*, p. 138).

[11]SATIE, Erik, "Conférence sur les “Six”", pp. 89-90 (les points de suspension figurent dans le texte).

[12]BARRAQUÉ, Jean, *Debussy*, p. 176.

[13]HALBREICH, Harry, *dans* LOCKSPEISER, Edward, et HALBREICH, Harry, *Claude Debussy*, p. 618.

[14]"Ravel, préoccupé par la forme, introduira le néo-classicisme dès 1914 (*Trio*)" (MARNAT, Marcel, *Maurice Ravel*, p. 384).

[15]Andreï Alexandrovitch Jdanov, Commissaire du Peuple à la Culture sous Staline, détenteur de pouvoirs quasi surnaturels sur les artistes, fut entre autre l'auteur de "A propos de l'opéra *La grande amitié* de V. Mouradéli" (1948), resté dans l'histoire sous le titre tristement célèbre de "Rapport Jdanov" (traduit en français dans JDANOV, Andréi, *Sur la littérature, la philosophie et la musique*).

[16]Un modernisme qualifié de "gauchisme formaliste" (formule de NESTYEV, Andréi, *Sergei Prokofiev. His Musical Life*, p. 97, c'est moi qui traduis) par les tenants du réalisme socialiste.

[17]MEYER, Krzysztof, *Dimitri Chostakovitch*, p. 191.

[18]Sur le concept de "nouvelle objectivité" associé à la musique, cf. SCHUBERT, Giselher, *Paul Hindemith*, chapitre 3.

[19]*Ibid*, p. 95.

[20]Cf. BUSONI, Ferruccio, "Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale", pp. 19-56.

[21]Cf. PFIZNER, Hans, "Le danger futuriste".

[22]"En Espagne, on n'est pas conservateur, on n'écrit pas de musique réactionnaire. […] La musique espagnole est comme cela, pleine de violences, de repentirs; elle chercherait plutôt son futur dans son passé, formule qui pourrait être emblématique pour toute l'œuvre de Falla" (HOFFELÉ, Jean-Charles, *Manuel de Falla*, p. 13).

[23]ROSEN, Charles, *Schœnberg*, pp. 74-75.

[24]Notamment par l'irrespectueux jeune Boulez dans un article de 1952 (cf. BOULEZ, Pierre, "Schönberg est mort"), dont la critique principale à l'encontre de Schönberg est qu'il a renouvelé le matériau (avec le dodécaphonisme) sans renouveler la forme.

[25]Cf. *supra*.

[26]ADORNO, Theodor W., "Vers une musique informelle", pp. 311-312.

[27]Cf. *Postmodernism. A Reader*. Ce volume, d'une grande importance pour quiconque souhaiterait analyser les origines du postmodernisme, comprend huit sections: "Founding Propositions", "Modernity Complete and Incomplete", "Aesthetic and Cultural Practicies", "Crisis in the Avant-Garde", "Architecture and Urbanicity", "Politics", "Feminism", "Periphery and Postmodernism".

[28]DOCHERTY, Thomas, "Preface", dans *ibid*, p. XIII (c'est moi qui traduis).

[29]Cf. LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*.

[30]L'article de HABERMAS, Jürgen, *op. cit.*, constitue sa première réponse à Lyotard.

[31]C'est du moins ainsi que s'ouvre le livre: "Notre hypothèse de travail est que le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit postindustriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne" (LYOTARD, Jean-François, *op. cit.*, p. 11).

[32]Cf. la section "Architecture and Urbanicity" dans *Postmodernism. A Reader*, *op. cit.*

[33]Cf. ARCHER, Michael, *L'art depuis 1960*, chapitre "Postmodernismes".

[34]Cette information est déduite du fait que, dans l'ouvrage en question (*ibid*), lequel est mené chronologiquement, le chapitre "Postmodernismes" n'est que l'avant-dernier. Que l'auteur de ce livre pardonne mon ton critique: je comprends que, ayant à concilier à la fois l'exigence d'offrir un vaste panorama de tout l'art depuis 1960, de mener cela chronologiquement et, en outre, de se référer aux vastes débats idéologiques tels que celui, précisément, sur le postmodernisme, il nous laisse finalement avec l'impression —peut-être volontaire?— d'une véritable *foire* postmoderne!

[35]Voici une liste de quelques travaux de synthèse sur le sujet, dont les dates de publication montrent en quoi le débat musical sur la postmodernité est récent: *Postmodernisme* = revue *Circuit* vol.1 n°1; MATHON, Geneviève, "(Post-)modernités"; BORN, Georgina, *Rationalizing Culture. IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde*, chapitre 2; ILIESCU, Mihu, "Mélanges et impuretés"; RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice, *Musique et postmodernité*. Le recueil *Postmodernism. A Reader*, *op. cit*, ne comprend qu'un texte sur la musique, un article de 1980 de NYMAN , Michael ("Against Intellectual Complexity in Music", pp. 206-213), lequel, d'ailleurs, n'emploie pas le mot "postmodernisme".

[36]Le mot devrait toujours rester entre guillemets: dans la mesure où, aujourd'hui, la notion même de "structuralisme" s'estompe, celle de "poststructuralisme" semble encore plus problématique. On entend en général par ce terme des auteurs tels que Roland Barthes. On pourrait voir dans le travail important de STOÏANOVA, Ivanka (avec notamment son ouvrage *Geste-Texte-Musique*, Paris, U.G.E., 1978) une première application du "poststructuralisme" à la musicologie.

[37]Cf. GREENBERG, Clement, *Art et culture. Essais critiques*, traduction Ann Hindry, Paris, Macula, 1988: ce recueil comprend des textes de Greenberg des années 1940-60.

[38]Cf. KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, pp. 8-9.

[39]*Ibid*, p. 12.

[40]Le thème de la "déconstruction" est attribué à Derrida. Lui-même, dans son article désormais historique de 1966, "La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines", parle de "décentrement".

[41]Pour une analyse de ce mouvement, cf. STOÏANOVA, Ivanka, *Luciano Berio, Chemins en musique*, pp. 109-141. Pour une analyse de toute l'œuvre, cf. OSMOND-SMITH, David, *Playing on Words. A Guide to Luciano Berio's* Sinfonia5. Enfin, pour une analyse du travail citationnel de Berio dans une autre œuvre, *Opera* (1969), cf. RAMAUT, Béatrice, "Deux mises en scène d'une conscience de la tradition".

[42]Berio n'emploie pas cette expression, il lui préfère celle, beaucoup plus subtile, de "rumeur de l'Histoire": "Il y a toujours, préparée pour nous, la rumeur de l'Histoire et des expériences musicales, un ensemble de choix

virtuels, dont nous continuons à extraire, en les précisant, voire en les transformant, des fonctions et des processus", confie-t-il à Rossana Dalmonte (BERIO, Luciano, *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, p. 91).

[43]Le thème de la commémoration comme autre trait postmoderne est très bien analysé par JOHNSTON, William, *Post-modernisme et bimillénarisme. Le culte des anniversaires dans la culture contemporaine*.

[44]Cf. KAGEL, Mauricio, "Douter de Dieu / Croire en Bach".

[45]Pour cette étape de l'évolution de Xenakis, qualifiée d'"intériorisation" progressive, cf. SOLOMOS, Makis, *Iannis Xenakis*, chapitre III.

[46]Cf. BOULEZ, Pierre, *Jalons (pour une décennie)*.

[47]Cf. BOULEZ, Pierre, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris, Denoël/Gonthier, 1963.

[48]Pour une analyse de cette œuvre, cf. BONNET, Antoine, "Ecriture et perception: à propos de *Messagesquisse* de Pierre Boulez".

[49]DUFOURT, Hugues, *Musique, pouvoir, écriture*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 312.

[50]Sur le dernier Stockhausen (l'opéra *Licht* composé depuis 1977), cf. RIGONI, Michel, *Stockhausen… Un vaisseau lancé dans le ciel*, chapitre 5.

[51]Cette affirmation ne semble pas aller de soi: BORN, Georgina (cf. *op. cit.*, chapitre 2) situe résolument Cage du côté de la postmodernité.

[52]Richard Wolheim: cf. MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain, *Art minimal et conceptuel*, p. 7.

[53]*Ibid*, p.6.

[54]SCHWARTZ, Robert, "Vital signs", *Musical America*, janvier 1990, p. 18 (c'est moi qui traduis). Robert Schwartz est l'auteur d'un livre sur le minimalisme musical: *Minimalists*.

[55]A noter que d'autres pièces récentes de Steve Reich (par exemple *City Life*, 1995, pour ensemble instrumental et échantillonneurs) échappent à cette tentation prémoderne.

[56]GLASS, Philip, Préface à la partition des *Songs from Liquid Days*, New York, Dunvagen Music Publishers, 1990 (c'est moi qui traduis).

[57]Les lignes qui suivent sont extraites de ma conférence "John Adams ou le rédempteur US" donnée à l'IRCAM en décembre 1997.

[58]ADAMS, John, "Conversations with Jonathan Sheffer", p. 78 (c'est moi qui traduis).

[59]Lire sur ce point l'entretien de John Adams avec Jonathan Cott dans le CD *Harmonielehre*, Elektra-Asylum-Nonesuch Records, 1985, 7559-79115-2. Adams indique que la tonalité est pour lui une question de "couleurs": or, il me semble que cette lecture de la tonalité est typiquement moderne (depuis Debussy), même si elle est déjà présente chez Wagner.

[60]L'expression est de Gérard Pape, communication orale.

[61]Cf. TRUDU, Antonio, *La "scuola" di Darmstadt*, p. 240.

[62]RIHM, Wolfgang, "Trois essais sur le thème de… (une conférence)", p. 78.

[63]*Ibid*, p.69 (c'est moi qui souligne).

[64]LACHENMANN, Helmut, "L'aspect et l'affect", p. 13. Ce texte, historiquement important, constitue une réponse aux compositeurs allemands dont il est question ici.

[65]Penderecki opère le tournant "postmoderne" à partir des années 1970, avec des œuvres comme le *Lacrimosa* (1980, pour voix, chœur et orchestre).

[66]Pour cet itinéraire, cf. CÔTE, Nathalie, "Arvo Pärt: les voyages divers de la modernité à la post-modernité", pp. 105-110.

[67]Cf. NYMAN, Michael, *op. cit*.

[68]*Ibid*, p. 206 (c'est moi qui traduis).

[69]Sur l'œuvre de Grisey et Murail, on lira la revue *Entretemps* n°8, Paris, 1989. Sur Dufourt, cf. CASTANET, Pierre-Albert, *Hugues Dufourt*.

[70]Sur l'œuvre de Saariaho, cf. *Kaija Saariaho*.