

Classiques et classicisme à l'âge postmoderne Classics and Classicism in the Postmodern Age

Jean Molino

Volume 1, Number 1, 1990

Postmodernisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/902005ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/902005ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Molino, J. (1990). Classiques et classicisme à l'âge postmoderne. *Circuit*, 1(1), 75–82. <https://doi.org/10.7202/902005ar>

Article abstract

Drawing on the notion of the "classical" in literature, the author tries to establish criteria for recognizing the "classics" of twentieth century music: internal qualities, the quest for stylistic equilibrium and a common language shared by composer and listener. He expresses his confidence that new listening strategies will develop in response to innovations in twentieth-century writing.

Classiques et classicisme à l'âge postmoderne

Jean Molino

Qu'est-ce qu'un classique en musique? La notion est difficile à cerner, car le classicisme est une notion riche de sens divers, flous et peut-être inconciliables. D'un côté, il apparaît comme un concept historique, qui désigne des époques particulières dans l'histoire culturelle d'un pays, et d'un autre côté il s'agit d'un concept à vocation universelle, qui correspondrait aux caractéristiques particulières d'œuvres appartenant à toutes les époques, à tous les genres, caractéristiques qui se retrouverent partout et toujours sous une forme analogue. À cette ambiguïté concernant la portée du concept vient s'en ajouter une autre quant à la fonction que l'on reconnaît aux œuvres classiques: dans certains cas, elles sont considérées comme des modèles dont il faut s'inspirer pour créer et pour apprécier — situation des classiques par autonomase, c'est-à-dire des auteurs canoniques grecs et latins pendant une longue période dans la culture européenne —, alors que dans d'autres elles ne sont plus qu'un trésor, un patrimoine que l'on conserve et que l'on admire mais qui ne joue plus aucun rôle direct dans l'évolution d'un art. Enfin, le classicisme ne semble pas avoir le même sens dans des arts différents, si l'on observe qu'ils n'appartiennent pas au même âge de la culture: l'art classique, c'est celui de l'Antiquité classique et de la Renaissance italienne; la littérature classique est, avec celle de l'Antiquité, la littérature française du XVII^e siècle et le style classique au sens strict s'incarne dans les œuvres de Haydn, de Mozart et de Beethoven. Telles sont quelques-unes des variations que l'on peut mettre en évidence à partir d'un noyau commun que fournit l'étymologie: les classiques, ce sont les hommes et les œuvres qui appartiennent à la première classe — chez les Latins, les citoyens possédant plus de 120 000 as; les jeux et les hasards de l'histoire du vocabulaire nous permettent de dire que ce sont ces textes de la première classe, de grande classe, que l'on étudie précisément dans les classes...

Essayons de démêler l'écheveau du classicisme musical en prenant comme fil directeur la comparaison avec le classicisme littéraire. Une première différence apparaît immédiatement: pour les littératures et la culture de l'Europe moderne, le classicisme est avant tout représenté par

les œuvres de l'Antiquité classique (cf. Molino 1989) dont la tradition manuscrite maintient la présence, de Saint-Augustin et de Boèce à la Renaissance et au XVII^e siècle. La musique, elle, pendant longtemps, ne laisse pas de traces : la théorie musicale des Grecs exerce une influence importante sur les théories du moyen âge et de la Renaissance mais leur musique avait disparu corps et biens. Ce n'est là qu'un exemple et un indice d'un mode de fonctionnement différent pour la musique d'un côté et, de l'autre, pour la littérature et les arts plastiques : si la musique théorique a l'éternité des Nombres et des Idées de Platon, la musique pratique a fait longtemps partie des objets jetables. Comme le souligne fort justement Jacques Chailley : "Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, en effet, il n'existait qu'une seule sorte de musique vivante pouvant susciter l'intérêt : la musique moderne (...) À l'époque de Bach encore, la musique, comme l'a fort bien dit un jour Roland Manuel, était un « produit saisonnier », destiné à la consommation immédiate et qui disparaissait ensuite sans que nul s'en étonnât ou manifestât le moindre regret. Cinquante ans environ, tel était au maximum la zone d'utilité d'une œuvre. Après, on oubliait, on jetait et on remplaçait. À quoi bon en perpétuer le souvenir ? C'était devenu une matière morte, dont nul ne saisissait l'intérêt." (Chailley 1985a : 10). Il n'y a donc pas eu de classicisme musical au sens où il y a eu un classicisme dans les arts plastiques et en littérature, ou, plus exactement, il n'a existé que dans le domaine restreint de la théorie musicale et, à la Renaissance, comme fantôme d'une musique inconnue mais que s'ingéniaient à reconstituer les humanistes.

Il n'a pu y avoir classiques de la musique qu'à partir du moment où le « régime » de cet art s'est modifié et où il s'est mis à avoir le caractère cumulatif des autres : parmi tous les facteurs qui ont rendu possible l'établissement du Canon des œuvres musicales classiques (cf. Weber 1920), il convient de faire une place importante au changement de statut de la musique ainsi qu'au rôle croissant de l'édition musicale, qui fixe et conserve les œuvres. Le tournant se produit à la fin du XVIII^e siècle et, comme le rappelle Chailley, "...Haydn est le plus ancien des grands classiques dont la renommée se soit maintenue sans à-coups jusqu'à nos jours, et dont la musique n'ait pas eu besoin d'être « redécouverte »." (Chailley 1985a : 64). La canonisation des Trois Grands — Haydn, Mozart, Beethoven — se produit après la mort du dernier, selon un processus tout à fait comparable à la canonisation des classiques français du XVII^e siècle après la mort de Corneille et de Racine, et ils deviennent tous trois le noyau du classicisme en musique, cadre de référence de la vie et de la culture jusqu'à notre époque. Mais la situation est plus complexe qu'en littérature, car il n'y a pas ici opposition entre classicisme ou néo-classicisme et romantisme : Beethoven fait partie des Classiques de Vienne, mais sert en même temps, tout au long du XIX^e siècle, de symbole aux aspirations romantiques. Il y a donc, dès l'origine, dans le canon classique, une tension entre des qualités classiques au sens général du mot — que l'on peut pour l'ins-

tant résumer par les mots d'équilibre et d'universalité — et les tendances idéologiques et formelles du romantisme (cf., sur ces tendances, Meyer 1989): refus des conventions, de l'universel, de ce qui est pur, fermé et fini. Ainsi s'explique la relative facilité avec laquelle, malgré des orientations stylistiques divergentes, la musique du XIX^e siècle, de Schubert et Schumann à Berlioz, Brahms, Liszt et Wagner, est successivement entrée dans le canon classique.

Mais on comprend pourquoi ces classiques de la musique ne possèdent pas, comme groupe, les qualités par lesquelles on a coutume de définir le classicisme en tant que catégorie universelle. Plus qu'aux oppositions proposées par Wölfflin, qu'il est assez difficile de transposer à la musique, il vaut mieux s'adresser à l'analyse de Hegel (*Esthétique*), qui sert plus ou moins de référence aux définitions postérieures. Si l'on peut donner quelques traits caractéristiques comme l'objectivité, la clarté ou le naturel, la plus grande partie des déterminations se présente comme variation et spécification autour des notions d'équilibre ou d'harmonie et d'adéquation: le classicisme est alors défini comme équilibre entre réalité et beau idéal, entre raison et sentiment, entre simplicité et grandeur — que l'on pense à la célèbre formule de Winckelmann «edle Einfalt und stille Grösse» (noble simplicité et silencieuse grandeur) — et enfin comme adéquation entre forme et contenu. En précisant ces notions et en leur faisant correspondre un contenu musical plus concret, on peut les utiliser de façon féconde pour rendre compte de l'œuvre de Haydn, de Mozart et de certains aspects de celle de Beethoven (cf. Rosen 1971). Mais un article célèbre de E.T.A. Hoffmann qualifie, dès 1800, la V^e Symphonie de musique romantique, et l'on peut aussi trouver dans l'œuvre de Beethoven les traits par lesquels Leonard B. Meyer (1989) caractérise le romantisme du XIX^e siècle. Le canon de la musique classique est donc riche de contrastes et de tensions qui expliquent comment il a pu s'étendre non seulement en aval, tout au long du dernier siècle, mais aussi en amont, en intégrant progressivement — et en remontant — la musique antérieure, Bach puis l'ensemble de la musique baroque. On aboutit ainsi à ce qui constitue aujourd'hui le canon classique, qui coïncide à peu près avec les limites du style tonal. Si le canon classique est le résultat d'un entrecroisement de facteurs multiples, d'ordre social, idéologique, pédagogique et culturel, il répond en même temps à une logique interne, strictement musicale: à quelque niveau de compétence musicale que l'on se place, le style tonal «classique» est notre langue naturelle, notre langue maternelle, que parle autour de nous la majeure partie des musiques que nous entendons. Chailley a ironiquement raconté qu'il avait "entendu un soir un illustre musicien sériel, mis en bonne humeur, improviser au piano sans que son harmonie instinctive dépassât jamais les bons vieux accords de dominante du meilleur style 1830" (Chailley 1985b:74). S'il y a des compositeurs qui n'écrivent plus tonal, la plupart d'entre nous entendent et pensent dans

le cadre de ce système : non qu'il soit plus naturel que les autres, mais c'est celui dans lequel nous avons vécu.

Or, on le sait, une rupture s'est produite au début du XX^e siècle, lorsque des créateurs ont décidé de « sortir » du système tonal classique. Ces tentatives étaient dans le droit fil de l'évolution et constituaient l'aboutissement logique des extensions progressives qui avaient marqué la musique du XIX^e siècle : celle-ci fonctionnait selon le régime du nouveau, signe caractéristique de la modernité. À la fin du XIX^e siècle, deux stratégies étaient possibles (cf. Chailley 1985a : 154-156) : soit élargir le champ de la consonance en intégrant des accords neufs, soit sortir — au sens fort du terme — non seulement de la tonalité classique mais encore du système qui reposait sur la tension consonance/dissonance. On peut, en gros, dire que dans la première moitié du XX^e siècle, ce sont les stratégies d'élargissement qui dominent et qui gardent, dans leur diversité, la consonance comme cadre de références. Le nouveau système créé par Schœnberg n'apparaît alors que comme une stratégie plus ou moins marginale ; ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale que, une fois qu'on semblait avoir fait le tour de tous les élargissements, de tous les retours en arrière, de tous les mélanges, la musique de douze sons prend une nouvelle signification : elle propose, pour la première fois, et est la seule à proposer une alternative. Et c'est ici que réapparaît, là où on l'attendait le moins, le classicisme comme catégorie éternelle : Schœnberg, hanté par la cohérence du système qu'il abandonne, veut en construire un autre qui possède les mêmes qualités, de façon plus pure et plus absolue encore. Et rien n'est plus frappant que de voir l'importance des symétries, des équilibres et des correspondances dans les constructions dodécaphonistes : l'opus 24 de Webern en constitue un exemple extraordinaire.

Il y a cependant une difficulté : ces structures rigoureusement balancées, on ne les entend pas. À l'époque — à la fin de la seconde guerre mondiale — où triomphe le surréalisme dans l'avant-garde, compositeurs et amateurs sont soumis à un ensemble de chocs qui contribuent aussi à la rupture : musiques concrètes, musiques électroacoustiques, musiques aléatoires, musiques de tous les temps et de tous les pays reposant sur des principes « inouïs »... D'où une coupure qui, malgré les analogies trompeuses, n'est pas du même ordre que celles qui séparent, jusque là, le public et les novateurs : il ne s'agit pas d'intégrer un ou deux accords de plus dans une même ligne d'évolution, il s'agit de rompre absolument avec ses habitudes, il s'agit de changer la langue, mais en abandonnant la sienne sans savoir s'il y a une autre langue à apprendre ou si l'on entre dans l'âge de la confusion des langues... Le déclin des absolus n'a pas épargné la musique : il n'y a plus de système et nous sommes maintenant loin du temps où l'on pensait que la série généralisée ouvrirait la Terre promise si longtemps désirée ; comme la musique de douze sons, le sérialisme d'après-guerre est entré dans l'histoire.

Sont-ils pour cela devenus des classiques et la nouvelle Trinité — Schoenberg, Berg, Webern — est-elle allée à Vienne rejoindre l'ancienne ? Il faut distinguer : pour les jeunes compositeurs d'aujourd'hui, ce sont des classiques dans la mesure où ils entrent dans leur Panthéon, mais c'est précisément parce qu'ils ne fournissent plus directement les solutions cherchées ; ils font partie du patrimoine, mais ils ne répondent plus aux conditions actuelles de la création. La situation dans laquelle se trouve le créateur est difficile, dramatique : nous vivons encore sous le régime de la modernité comme exigence de nouveauté et nous avons en même temps le sentiment qu'il n'y a pas de direction privilégiée, qu'il faut, pour soi, « bricoler » quelque chose qui tienne, sans garantie que ça marche, et en étant à peu près sûr que ce n'est pas généralisable. Telle est la situation postmoderne : savoir qu'il n'y a pas, pour l'instant, de Terre promise, que tout est à votre disposition — c'est le trop plein, et non le vide, comme disait un jour le général de Gaulle —, et qu'il faut construire sans savoir où l'on va. Qu'en est-il du malheureux amateur, perdu dans la Babel postmoderne, s'il n'a pour le défendre et le guider de ces belles certitudes qui évitent de s'interroger ? Certitude du snob qui accepte tout ce qui est « in », certitude de celui qui refuse d'aller au-delà de Debussy, de Stravinsky, d'*Erwartung* ou de *Wozzeck* ... Pour l'amateur, les nouveaux Viennois, Boulez sont-ils des classiques ? Le fait est qu'ils n'apparaissent que rarement dans les concerts dominicaux, dans les boutiques où l'on vend de la musique classique en conserve et je ne suis pas certain que beaucoup d'entre nous écoutent souvent, par plaisir — ô horreur ! — les grandes œuvres de la musique sérielle. Le fossé existe toujours : est-il irrémédiable ? Pourra-t-on un jour écouter Webern comme on écoute Haydn ou Mozart ? Sous cette forme simpliste, la question n'a pas de sens et il faut se rendre compte de ce qu'elle implique : il s'agit de savoir de quel type d'écoute est susceptible la musique sérielle — pour en rester à cet exemple précis — en étant à peu près assuré que c'est une écoute différente. Il est de fait que, pour toutes sortes de raisons, beaucoup tendent à se déshabituer du système de la tonalité classique et à élargir leur horizon d'écoute. Corrélativement, on prête aujourd'hui une plus grande attention à des paramètres dont le rôle n'était pas essentiel dans le style classique, le timbre par exemple, et de nouveaux paramètres sont sans doute souterrainement présents dans l'écoute de musiques dont nous ne comprenons pas le système — il faudrait aller les chercher du côté des conduites d'écoute étudiées par François Delalande et des morphologies sonores dont s'occupe le GRM. Enfin — et c'est le phénomène le plus nouveau — nous sommes sans doute en train d'écouter autrement les œuvresérielles. Au moment du sérialisme pur et dur, les exécutions s'ingéniaient à être les plus mécaniques possibles, pour mieux — croyait-on — faire ressortir la rigueur de la construction ; on s'est aperçu depuis qu'une pièce de Webern était « expressive » à sa façon et qu'il convenait de la jouer et de l'écouter autrement : à quoi bon chercher, à l'audition, une introuvable série, alors

que se créent des morphologies, des syntaxes sonores originales? C'est évidemment reconnaître l'existence d'un fossé entre composition et audition, mais cela ne surprendra pas ceux qui pensent que, dans toute création humaine, les stratégies de production ne correspondent pas aux stratégies de réception. Au fond — et c'est le pari que nous faisons —, est en train de se construire une nouvelle écoute, aussi multiple et incertaine que sont les voies de la création, mais capable, à son rang, de nous procurer de nouvelles expériences et de nouveaux plaisirs.

Cette accoutumance aux musiques d'aujourd'hui — «on s'habitue à tout...», disait Jacques Brel — est-elle l'aurore d'un nouveau classicisme? Ici encore, il faut distinguer. L'évolution de certains grands créateurs du XIX^e et du XX^e siècles présente un profil caractéristique, «gaëthéen»: aux révoltes du *Sturm und Drang* succède une maturité assagie qui conduit à des œuvres où s'opère la synthèse des expériences passées, où se mêlent l'ancien et le nouveau dans des constructions originales. C'est un classicisme individuel, que l'on trouve chez quelques grands musiciens de notre siècle et qui — précisons-le — n'a rien à voir avec les néo-classicismes. Le problème se pose de façon tout à fait différente si nous passons de l'individu à la collectivité: peut-on prévoir aujourd'hui la naissance d'un classicisme comparable à celui que continuent à incarner les membres de la première Trinité? Lorsque j'ai, tout à l'heure, indiqué les traits qui définissent le classicisme comme catégorie universelle, je me suis limité aux caractéristiques internes, mais j'en ai laissé de côté deux autres: dans l'œuvre classique existe un équilibre, une harmonie entre les structures voulues par le compositeur et les structures perçues par l'auditeur; et, si cet équilibre est possible, c'est que compositeur et auditeur parlent à peu près la même langue. Et nous voici de retour à la tonalité classique: pour qu'il y ait classicisme au sens des premiers Viennois, il faudrait que puisse se renouveler le miracle d'une musique à la fois populaire et savante, celle des *Symphonies Londoniennes* de Haydn, celle de *La flûte enchantée* de Mozart (cf. Rosen 1971 : 329-350). Et l'on sait bien que personne ne sifflera jamais un «air» de Webern... En ce sens, on ne voit nulle part les prodromes d'un nouveau style classique. Est-ce à dire qu'il est impossible? Aventurons seulement que, s'il vient à l'existence, il ne ressemblera pas au précédent, que son classicisme même présentera de nouveaux caractères, qui nous amènera à réinterpréter le premier, et que les synthèses qu'il opérera se produiront là où on ne les attendait pas: c'est seulement après coup que l'histoire est prévisible.

CHAILLEY, J., 1985a: *Quarante mille ans de musique*, Paris, Éditions d'aujourd'hui.

——— 1985b: *Éléments de philologie musicale*, Paris, Alphonse Leduc.

MEYER, L.B., 1989: *Style and Music*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

MOLINO, J., 1989: Présence des classiques, *Le débat*, No. 56, pp. 13-18.

ROSEN, C., 1971 : *The Classical Style*, Londres, Faber and Faber; trad. fr. Paris, Gallimard, 1978.

WEBER, W., 1920: *The Canon of Musical Classics in Eighteenth and Nineteenth Century Europa*, Ithaca, Cornell University Press.

