

Courrier de Rome

INFORMATIONS RELIGIEUSES

DOCUMENTS

COMMENTAIRES

QUESTIONS & RÉPONSES

N° 659

DÉCEMBRE 2022

Pour un regard chrétien sur la musique

Abbé Thibault de Maillard

page 1

La musique sous influence naturaliste

Abbé Thibault de Maillard

page 2

La musique sous influence libérale

Abbé Thibault de Maillard

page 5

La musique sous influence matérialiste

Abbé Thibault de Maillard

page 8

POUR UN REGARD CHRÉTIEN SUR LA MUSIQUE

Quelle serait la réaction de saint Louis, ou de l'abbé Suger, en entendant un concert rock, une symphonie de Beethoven, ou même un opéra du 17^e siècle ? Stupeur, scandale ou délire ? Les trois articles qui suivent vont imaginer une réponse. La Renaissance qui met l'homme et ses émotions au centre de la musique, suivie par la Révolution qui sépare compositeurs et auditeurs, aboutiront à notre 20^e siècle qui, pour mieux plaire, simplifie la musique - ou la complexifie à l'extrême. Dans cette étude risquée et difficile, les Papes de la Renaissance seront un modèle d'équilibre de jugement. Ce sont eux qui

ont encouragé saint Philippe Néri à créer un nouveau genre musical en accord avec son époque : l'oratorio, un opéra à sujet religieux mais sans acteur. Si les Papes ont accepté de 'christianiser' la création par excellence de la Renaissance musicale, qui est humaniste, c'est parce qu'il s'avérait nécessaire de contrecarrer, au moins pour une grande partie, les évolutions susmentionnées, lesquelles se trouvent en-deçà de la morale.

2. Cependant, le développement extrême des germes de la Renaissance amène à se poser la question des limites que la musique chrétienne doit se fixer pour

conserver un équilibre vraiment chrétien. Avant la limite morale, qui ne sera pas développée dans cette étude, se pose la question de la limite culturelle : y a-t-il des repères au-delà desquels une musique ne pourrait plus prétendre appartenir à une culture chrétienne ? Trois articles creuseront successivement cette question sous les rapports de la place de l'émotion, des liens sociaux à l'œuvre dans la création musicale et, enfin, de la richesse proprement spirituelle attendue d'une œuvre baignée de civilisation chrétienne.

Abbé Thibault de Maillard

LA MUSIQUE SOUS INFLUENCE NATURALISTE

L'émotion à la conquête de la musique

Introduction

Jean-Jacques Rousseau n'aimait pas le chant grégorien : le « plain-chant modulé », disait-il en 1753, « [...] n'a rien d'agréable en lui-même, (il) ne plaît qu'à l'aide de quelques ornements arbitraires, et seulement à ceux qui sont convenus de les trouver beaux »¹. Remarquons-le : les critères de jugement invoqués ici, l'« agréable » et ce qui « plaît », sont centrés sur la subjectivité de l'auditeur. Si ces critères ne peuvent raisonnablement être proscrits des jugements musicaux, ils peuvent néanmoins laisser perplexes, surtout tels qu'ils sont appliqués au chant propre de l'Église. Depuis la Renaissance, en effet, le rapport au monde est centré sur l'homme « modèle du Monde »² selon Léonard de Vinci. La musique, représentation des mouvements du monde, aurait-elle changé aussi ? La musique issue de la Renaissance, qui s'épanouit vraiment dans le Baroque, ne risquerait-elle pas de relever d'une conception de l'homme qui exclut le divin ?

2. Prétendre qualifier certaines musiques de naturalistes paraîtra relever d'une gageure. Pour oser une telle affirmation, il faudrait du moins connaître l'action de la musique sur l'esprit, mais Francis Wolff³ lui-même souligne que « peu de philosophes se sont [...] risqués à analyser (l') émotion esthétique »⁴. Un dictionnaire de la musique dont les auteurs ne sont pas suspects d'avoir le cardinal Pie pour lecture quotidienne, se risque pourtant à qualifier la musique de la Renaissance — et combien plus le Baroque — de naturaliste : « A la Renaissance », y lit-on, « la musique [...] participe [...] (au) naturalisme et à la reconduction du sacré dans des limites naturelles »⁵. De quoi tenter l'enquête — au risque de se tromper — pour démêler la part d'éternité et celle de temporalité qui cohabitent dans la musique.

I

Quand l'humain prend plus de place

1. Multiplier les voix

3. La musique est sans doute l'art qui donne le plus de place à la création humaine, puisque le musicien crée deux fois : la première en produisant des sons musicaux bien définis sur une échelle sonore, comme un peintre appliquerait des couleurs sur une toile, et la deuxième en ordonnant ces sons entre eux dans le temps pour leur donner une cohérence dynamique. Forts de ces deux niveaux de possibilités créatrices, les compositeurs ont à leur disposition une marge de création qui avoisine l'infini. C'est dans ce cadre qu'apparaissent successivement des leviers de musicalité qui vont faire croître la densité de la part humaine présente dans la musique. Au 11^e siècle, l'apparition de la polyphonie va mettre en place un nouveau moteur interne dans l'évolution de la musique. L'enchaînement des dissonances, en tension, et des consonances, en détente, vient rythmer la musique et ajoute de nouveaux ressorts à la composition. Ce moteur est un nouvel outil d'expression. A ce ressort s'ajoute celui de l'histoire, qui pousse les compositeurs à créer sans cesse du nouveau pour se distinguer du passé. Ces deux facteurs ne pouvaient que « multiplier les tensions jusqu'au point où leurs résolutions s'avèreraient hors d'atteinte »⁶. C'est-à-dire qu'à force d'ajouter toujours plus de dissonances, ou de les faire durer plus longtemps, on n'en entend finalement plus les résolutions.

4. L'harmonisation fait cependant disparaître une part proprement humaine des musiques médiévales : l'intelligibilité du texte. En effet, le décalage du texte entre les voix rend celui-ci difficile à comprendre. Dès lors, la musique n'est plus au service du texte, mais à son propre service. A ce propos, F. Wolff considère la

littérature et la musique comme deux genres qui participent plus ou moins l'un de l'autre. D'un côté il y a la prose, non rythmée, et de l'autre la musique purement instrumentale, sans aucune part de texte. Entre ces extrêmes, se situent la poésie, le chant grégorien et l'opéra, qui combinent en des proportions variables le texte et la musique. Avec le développement de la polyphonie baroque, la mode vire en direction de la musique pure, et s'éloigne de la prose. Le sens des mots se trouve relégué en second rang, mais paradoxalement, ce sera pour le mettre davantage en valeur.

2. Réunir tous les plaisirs artistiques

5. En effet, à partir de 1600, l'opéra trouve un développement considérable et va mettre la musique au service de l'action théâtrale. La musique a désormais pour fonction d'illustrer les passions des acteurs. Les grandes villes italiennes vont bientôt compter plusieurs dizaines d'opéras. La musique religieuse n'est désormais plus le seul genre savant qui soit accessible à un large public. Marco da Gagliano, prêtre compositeur (1582-1643), écrivait en 1605 dans la préface d'une nouvelle *Dafne* que l'opéra « est vraiment un spectacle de princes, admirable par-dessus tout, car en lui s'unissent tous les plus nobles plaisirs : l'invention poétique, le drame, la pensée, le style, la douceur des rimes, le charme de la musique, le concert des voix et des instruments, l'exquise beauté du chant, l'attrait de la peinture même dans les décors et les costumes »⁷. Notons déjà la coïncidence des deux aspects : la musique savante se met au service des émotions et en même temps elle se rend plus accessible au public.

3. Développer les instruments

6. D'autre part, alors que, jusqu'en 1600, les instruments de musique étaient seulement

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 1753, consultée sur Musicologie.org.

² France Farago, *L'art*, Armand Colin, Paris, 2003, p. 52.

³ Francis Wolff est professeur honoraire à l'École normale supérieure. Il a commenté cinq livres d'Aristote et s'est livré, notamment dans son *Pourquoi la musique ?*, à une étude philosophique réaliste de cet art.

⁴ Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Fayard, 2015, p. 141.

⁵ Silvio Marengo (dir.), *Encyclopédie de la musique*, Garzanti, Milan, 1992, p. 918.

⁶ Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Fayard, 2015, p. 192. Wagner est cité comme point d'aboutissement de ce phénomène.

⁷ Cité dans Lucien Rebattet, *Une histoire de la musique*, éd. Robert Laffont, Paris, 1969, p. 155.

destinés à accompagner la voix, ils se jouent désormais de plus en plus seuls. Plusieurs conséquences vont découler de cette nouveauté. Les instruments donnent la possibilité de représenter des mouvements que la voix est incapable de réaliser : des hauteurs inexplorées rentrent dans le répertoire, mais également une agilité dans les mouvements, une rapidité, que la voix peinerait à suivre. L'instrument supprime également certaines contraintes, liées notamment à la nécessité de respirer. Il multiplie les timbres disponibles et permet de varier plus facilement le volume sonore.

7. La voix en vient à devoir rivaliser avec l'instrument, et c'est quand elle y parvient qu'on l'admire. A la fin du 17^e siècle, chanteurs et trompettistes rivalisent dans les foires pour amuser le badaud : d'où un développement de la virtuosité d'un côté, et le perfectionnement des instruments de l'autre. Au 17^e siècle, l'Italie devient un centre international du violon et c'est au 16^e siècle que la forme définitive de cet instrument est fixée⁸. Le 16^e siècle voit des efforts considérables pour améliorer la trompette⁹ et de nombreux autres instruments. Avec cette émancipation des instruments, se pose la question des rapports de la technique à l'homme. Au 18^e siècle, les penseurs des Lumières estiment que l'instrument est incapable de représenter les passions humaines : ils ne lui prêtent donc pas d'intérêt et préfèrent la musique vocale.

4. Stimuler la virtuosité

8. Avec le développement des instruments, la virtuosité se trouve stimulée. Monteverdi (1567-1643) se félicite d'avoir inventé un nouveau genre musical. « C'est à moi », dit-il, « qu'appartiennent la recherche et l'invention (du) genre [guerrier], si nécessaire à l'art musical, sans lequel il était, peut-on dire avec raison, jusqu'ici imparfait car n'ayant que deux genres, le doux et le tempéré »¹⁰. Ce genre fera école de manière durable et stimulera les envolées lyriques de l'opéra. C'est ainsi que les virtuoses prennent de plus en plus de place à la Renaissance, puis dans la période baroque. L'historien de la musique Rebatet dit que « l'émancipation de la mélodie, la naissance de l'air, la place de plus en plus importante qu'il prit pour l'opéra, particulièrement à Naples,

tout avait favorisé le développement de la virtuosité vocale »¹¹. « Jamais on n'avait mis des moyens si raffinés au service de l'expression des sentiments humains, jamais on ne les avait traduits avec un tel faste, un tel éclat, un tel sens de la grandeur »¹². Une occasion pour artistes et compositeurs de se voir mis en valeur, au détriment de la beauté qu'ils sont censés exprimer ?

II

L'émotion en hausse

1. Distinguer, imiter et représenter

9. Le tournant accompli par la musique en cette période est culturel. En modifiant le rapport de l'homme avec le monde, le Baroque, désormais, change aussi la musique, art par excellence de la représentation des mouvements du monde. L'art redécouvre les Anciens et les musiciens renouent progressivement avec le théâtre des passions de l'Antiquité grecque centré sur l'homme et ses émotions. C'est la raison qui les pousse à s'écarter des règles ascétiques et austères de la polyphonie des 15^e et 16^e siècles, généralement construite de manière très verticale : toutes les voix y chantaient les mêmes paroles à l'unisson. Désormais, pour mieux représenter les passions humaines, les voix s'émancipent les unes des autres et se mettent à chanter de manière décalée et libre.

10. Le Baroque s'éloigne cependant des Anciens. Avec le Baroque, Francis Wolff dit que « la musique 'représente' moins des dispositions anthropologiques qu'individuelles. Et moins des dispositions constantes à agir, des caractères, que des états passionnels momentanés : des émotions. Et au lieu que la musique les imite en imitant des mouvements du corps en action, elle doit les exprimer au moyen des inflexions de la voix émue. Il y a là toute la différence entre deux manières, antique et moderne, de rapporter l'art à l'humanité : l'Homme ancien est un modèle général, l'Homme moderne est un individu particulier ; le premier est un sujet d'action aux principes invariables, le second est l'objet de passions passagères. [...] Il y a là une vraie transgression des règles ascétiques et austères de la musique polyphonique dominante qui excluait qu'on mette en scène la subjectivité

humaine, ses singularités, ses troubles et ses faiblesses »¹³.

2. Exprimer des émotions ou des climats ?

11. L'expression des émotions va progressivement s'imposer en musique comme un principe universel. Monteverdi, pionnier du nouveau style, affirme que « la bonne musique doit avoir pour but l'émotion, comme l'affirme Boèce en disant : *Musicam naturaliter nobis esse coniunctam et mores vel honestare vel evertere* [La musique nous est naturellement liée et elle élève ou pervertit nos mœurs] »¹⁴. L'accueil du public au huitième livre de *Madrigaux*, qu'il préface ainsi, est exceptionnel : lors de la première représentation du nouveau livre, intitulé *Le Combat*, « les auditeurs étaient à tel point bouleversés qu'il n'y eut pas un applaudissement »¹⁵. L'idée selon laquelle la musique doit représenter des émotions fera école. Plus d'un siècle après, Rousseau écrira, dans son livre *Lettre sur la musique française*, qu'« une véritable musique, (est) faite pour émouvoir, pour imiter, pour plaire, et pour porter au cœur les plus douces impressions de l'harmonie et du chant »¹⁶. Orientation vers l'émotion, l'affect : c'est l'apport de la musique Baroque.

12. Pour les nouveaux musiciens, cette orientation est naturelle. Monteverdi, en expliquant les fondements du style agité qu'il a inventé, s'attache à le montrer : « J'ai observé que nos passions, ou affections de l'âme, sont au nombre de trois principales, c'est-à-dire la colère, la tempérance et l'humilité ou supplication, comme l'ont affirmé les meilleurs philosophes, ce que l'on retrouve dans la nature de notre voix, qui peut être haute, basse et médiane, mais aussi dans l'art de la musique, clairement codifié par les trois termes *conciato* (animé), *molle* (doux) et *temperato* (tempéré) »¹⁷. Au 18^e siècle, les penseurs des Lumières en seront tellement convaincus qu'ils trouveront la musique purement instrumentale inexpressive, estimant que la voix seule est capable de manifester les émotions.

13. Séduits par la mise au jour de l'expressivité émotionnelle, les artistes et mélomanes baroques oublient que la musique a bien d'autres capacités représentatives. Les émotions ne sont qu'une petite partie des possibilités

8 Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Larousse, Paris, 2001, p. 882.

9 Vignal (dir.), *ibidem*, p. 861.

10 Claudio Monteverdi, *Madrigaux*, livre 8, Venise, 1638, p. 3. Traduction de Gérard Begni.

11 Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique*, éd. Robert Laffont, Paris, 1969, p. 83.

12 Romain Goldron, *Histoire de la musique*, t. 5, éd. Rencontre, Lausanne, 1966 p. 11-17.

13 Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Fayard, 2015, p. 240.

14 Claudio Monteverdi, *Madrigaux*, livre 8, Venise, 1638, p. 3.

15 Lucien Rebatet, *Une histoire de la musique*, éd. Robert Laffont, Paris, 1969, p. 165.

16 Jean-Jacques Rousseau, *Lettre sur la musique française*, 1753, consultée sur Musicologie.org.

17 Claudio Monteverdi, *Madrigaux*, livre 8, Venise, 1638, p. 3.

expressives de la musique. Plus largement, la musique représente des climats, qui ne dépendent pas entièrement des sujets sentants. Chaque musique a son climat : du morose et répétitif « La vie est comme ça » des chanteurs de blues à l'atmosphère d'éternité du grégorien. « Le climat est la face extérieure, publique, dont l'humeur est la face intérieure, privée. On éprouve l'un hors de soi, on ressent l'autre en soi »¹⁸. Les émotions ont besoin d'un objet pour être précises : tristesse d'un deuil ou d'un ciel pluvieux. Mais la musique n'est capable de manifester que « la composante la plus incertaine et ambiguë de l'émotion : le calme, l'agitation, la lenteur, la rapidité, la fermeté, l'hésitation, etc. »¹⁹. Avec ces seuls outils, le nombre de passions que la musique peut représenter est très restreint : la joie, la tristesse, le calme ou l'agitation. L'émotion en musique ne représente donc qu'une partie du répertoire possible, et pour quelques émotions seulement qui devront être vagues.

14. L'attachement à cette nouvelle conception de la musique fera école, mais pas de manière linéaire. Le Baroque (1600-1750) cultive les émotions, mais il les teinte de grandeur et de dignité. Le style galant (1730-1780) est une « rencontre entre le souci du prestige technique et l'obligation de rester plaisant »²⁰ et quitte pour un temps le souci de retenue du Baroque. La période classique (1750 à environ 1800) renouera avec des formes plus sobres. Quant au Romantisme, il assumera entièrement cette prépondérance de l'émotion, avec pour témoin cette critique que le romantique Goethe formule sur Jean-Sébastien Bach : « Technique et mécanisme poussés à l'extrême conduisent les compositeurs à un point où leurs œuvres cessent d'être de la musique, et n'ont plus rien à voir avec les sentiments humains ; confronté à elles, on ne peut rien apporter qui vienne de son propre esprit ou de son propre cœur »²¹. Suite au Romantisme, les passions sont bientôt délaissées, du moins dans la musique savante, en réaction au style précédent.

3. Une musique qui n'est plus destinée à Dieu et qui se centre sur l'homme

15. Dire que la musique baroque s'est totalement détournée de Dieu parce qu'elle s'est tournée vers l'homme et ses émotions serait abusif et caricatural. En effet, les compositeurs n'ont jamais cessé de composer des œuvres

religieuses — c'est même la plus grande partie du répertoire de cette époque. De plus, dans les compositions religieuses, les musiciens disent faire attention à utiliser les dissonances de manière plus classique et plus ronde pour respecter le caractère propre à la musique sacrée. Enfin, les émotions mêmes, dans la période baroque, sont toujours empruntées de grandeur et de noblesse, ce qui fait dire à l'historien de la musique R. Goldron que « l'art musical de l'époque baroque ne tolère pas l'usuel, le journalier : la vie est située au-delà d'elle-même, dans un climat d'exaltation qui transfigure les sentiments humains les plus élémentaires, les plus permanents, en passions sublimes où hommes et dieux se confondent, où le ciel communique avec la terre dans une grande fusion cosmique »²².

16. Si la finalité de la musique n'est pas vraiment détournée de Dieu, les perspectives de compositions évoluent. L'attention portée à l'homme et à ce qui en lui n'est pas le plus noble, à savoir les passions, subordonne désormais la musique à l'humain plutôt qu'à une harmonie considérée comme objective. En se détachant de la recherche d'un équilibre indépendant de l'homme, la musique cherche à plaire. Pour cela, elle prend le risque de rechercher l'effet et ce qui flatte. Comme conséquence ultime, la beauté musicale perd de son objectivité et s'assimile au plaisir. En manifestant davantage les passions, la musique devient plus universelle, parce que plus « écoutable ». L'auditeur n'aspire plus à un climat riche et représentatif, mais cherche à ressentir des émotions, souvent faciles et fugitives.

17. La pensée naturaliste baroque marque par là le début d'une révolution universelle qui voit l'homme se révolter contre tout. Mais la musique de l'émotion ne se révolte ni contre les lois de l'harmonie, ni contre celles du rythme. Elle se révolte seulement contre la musique non émotionnelle, la musique de climat. Ce faisant elle se ferme les portes de la représentation de l'éternel. En refusant les représentations non émotionnelles, dans ses modalités, « la culture devient une fin en soi, notion tout à fait étrangère au Moyen Âge pour qui l'existence n'était qu'une préparation au salut »²³. « L'homme ne se croit plus indigne de devenir sujet central et unique d'un tableau ou d'un livre. C'était bien là la conséquence logique de l'humanisme, si l'on admet avec

Octave Nadal que l'un de ses desseins a été de 'détacher l'homme de la gloire céleste dont les racines plongeaient depuis si longtemps dans son cœur pour lui faire chérir, en retour, sa propre gloire et l'appivoiser à lui-même et à son séjour naturel' (*Le préclassicisme français*, Cahiers du Sud). Autonomie, qui, 'honneur redoutable', conduira l'homme à la solitude et au monologue. (Vues dans cette perspective, les sonates de Beethoven ou l'œuvre pianistique de Schumann seront l'un des lointains aboutissements musicaux de l'humanisme.) »²⁴.

III

L'émotion contre l'éternité

1. Représenter l'éternité

18. Prétendre représenter l'éternité en musique, c'est friser le paradoxe, puisque éternel et temporel ne s'interpénètrent pas. Pourtant, l'art du temps en est capable de deux manières opposées : la pulsation régulière des temps qui s'enchaînent, ou encore le cercle toujours renouvelé des mesures identiques, en se répétant régulièrement, donnent la sensation de quelque chose qui ne change pas. Cette absence de changement, cette immobilité dans le mouvement, donne à l'auditeur l'impression d'un éternel présent, toujours identique. Ainsi, l'enchaînement des temps, indispensable à l'existence même de la musique, peut être mis en valeur ou, au contraire, être rendu moins perceptible par le style du compositeur. En cultivant le paradoxe et l'opposition, la musique baroque se rapproche de la représentation de la temporalité et s'éloigne de celle de l'éternité. Au contraire les compositeurs des 15^e et 16^e siècles privilégiaient des durées longues, régulières et homogènes, qui rendaient ces répétitions monotones à l'infini, allant dans le sens d'une représentation de l'éternité.

19. Une autre possibilité s'offre au compositeur pour représenter l'éternité : adopter le rythme libre, comme en chant grégorien. Dans ce cas, c'est l'absence de repères réguliers qui crée la sensation de quitter le temps, faute de repères constants. « Car une musique aspirant à dire et à contempler l'éternité doit s'abstraire du temps et de ses marques, elle vise au *nunc stans* (le « maintenant durable ») — comme aurait dit saint Augustin ; elle se produit en un présent dilaté sans avant ni après, extensible

18 Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Fayard, 2015, p. 256.

19 Wolff, *ibidem*, p. 255.

20 Wolff, *ibidem*, p. 337.

21 Lettre à Eckermann du 12 janvier 1827, citée dans Marc Vignal (dir.), *Dictionnaire de la musique*, Larousse, Paris, 2001, p. 177.

22 Romain Goldron, *Histoire de la musique*, t. 5, éd. Rencontre, Lausanne, 1966 p. 11-17.

23 Romain Goldron, *Histoire de la musique*, t. 4, éd. Rencontre, Lausanne, 1966, p. 9.

24 Goldron, *ibidem*, p. 12.

à l'infini, toujours identique à lui-même sans passé ni futur. Au contraire, une musique humaine, 'humaniste' pourrait-on dire, telle qu'elle s'épanouit dans la musique baroque, doit être marquée, comme la vie humaine, par la temporalité, même si elle nous invite à nous réjouir, dès ici-bas, de l'existence d'un autre monde sur un air de menuet — comme le chœur final de la *Passion selon saint Jean* de Bach »²⁵.

2. Représenter la temporalité

20. Représenter la temporalité, c'est bien ce que fait la musique baroque. Toutes les innovations techniques sont utiles à cette représentation : l'agilité des instruments, la virtuosité des chanteurs, la polyphonie et la conjugaison des arts, tout cela permet une multiplication infinie des mouvements et une mise en valeur de la temporalité d'autant plus brillante. En polyphonie, « les idées des Grecs sur le chromatisme [les mouvements d'un demi-ton seulement], de même que l'usage moderne du procédé de l'altération des degrés de l'échelle diatonique [échelle d'un ton ou d'un demi-ton] en vue d'obtenir des 'coloris' nouveaux, ont été au centre des préoccupations des deux musiciens-théoriciens dont l'influence fut

profonde, Vincentino et Zarlino »²⁶.

21. Ces nouveaux outils sont pourtant utilisés avec finesse, comme pour le madrigal, « qui use des effets sonores et descriptifs avec une délicatesse toute aristocratique ; la pédanterie en est absente. Aucune outrance, aucun pathétique, on s'en doute, dans cette 'peinture des passions'. Le ton va de la grâce la plus légère à la gravité la plus noble »²⁷. Bien d'autres leviers musicaux, comme la « sensible »²⁸ ou le chant des castrats, viennent alors enrichir une musique qui dispose désormais de ressorts nombreux et variés pour exprimer les émotions humaines.

Conclusion

22. Le monde n'est pas fait que d'émotions. Et la musique, si elle est la représentation des mouvements du monde, ne doit pas non plus n'être faite que d'émotions. L'émotion est bonne, mais elle n'a pas à dire son mot en tout. Parce que la raison divine est à l'origine du monde, et qu'elle en est aussi la fin. La propension à juger d'une musique par l'émotion qu'elle produit sur l'auditeur est pourtant devenue une habitude qui n'a quitté aucun des fils du 21^e siècle : en liturgie

où les chants à tendance charismatique sont pour cette raison bienvenus, au concert dont la musique doit nous « toucher », ou encore dans des rassemblements de type *rave party*. Une nouvelle conception de l'homme, plus émotionnelle et moins rationnelle, émerge de la Renaissance et va, plusieurs siècles après, conduire la musique populaire dans les pièges de la facilité et de la médiocrité qui lui sont attachés.

23. Pour redevenir capable de comprendre les mouvements non émotionnels du monde, l'homme a besoin d'une ascèse, ainsi que d'une éducation musicale empreinte de maturité. A cette condition, la musique devient capable de recréer un monde vraiment humain. C'est donc sans aucune partialité que Pie XII enseigne que « la fonction et la mission de l'art, pratiqué comme il convient, consiste à élever l'esprit grâce à la vivacité de l'expression esthétique jusqu'à un idéal intellectuel et moral qui dépasse la capacité des sentiments et le domaine de la matière, jusqu'à Dieu, bien suprême et beauté absolue, d'où proviennent tout bien et toute beauté »²⁹.

Abbé Thibault de Maillard

²⁵ Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Fayard, 2015, p. 115.

²⁶ Romain Goldron, *Histoire de la musique*, t. 4, éd. Rencontre, Lausanne, 1966, p. 49.

²⁷ Goldron, *ibidem*, p. 45.

²⁸ Note placée immédiatement sous la « tonique », en affinité avec le « repos ».

²⁹ Pie XII, Discours aux auteurs et artistes chrétiens de Rome, 26 août 1945.

LA MUSIQUE SOUS INFLUENCE LIBÉRALE

Le divorce musical du peuple et des élites

Introduction

La Révolution française, en bouleversant l'ordre de la société, aura aussi pesé sur l'histoire de la musique. Les compositeurs deviennent indépendants. Dès lors, leur propension à exprimer des formes musicales plus personnelles s'accroît progressivement. A la Révolution, la source du droit devient la volonté générale : de même, la source du beau découle du couronnement populaire, ou de la volonté des compositeurs. Deux sources qui scinderont bientôt la musique en deux

continents éloignés l'un de l'autre : le public n'a plus qu'à faire son choix. Trois options sont possibles : la musique des compositeurs, celle des masses ou celle d'avant la Révolution.

2. Le libéralisme de la Révolution, c'est-à-dire l'application du naturalisme à la politique, a provoqué un éclatement de la société : de sa forme antérieure fondée sur la hiérarchie, la société devient atomisée, unie par le seul lien de la fraternité. L'histoire de la musique en a été bouleversée durablement. Sans apporter, nécessairement, ni décadence ni progrès, ces

transformations suppriment les cadres qui garantissaient aux œuvres d'être en accord avec l'ensemble de la société. La présente analyse démontrera combien les hiérarchies sont utiles et nécessaires, et cela, même si les méthodes de l'Ancien Régime peuvent être discutables. En effet, si le système hiérarchique impose son lot de servitudes, il facilite néanmoins l'association, en musique, de deux qualités difficiles à réunir : la richesse artistique et l'universalité.

I

Des compositeurs émancipés**1. De la vérité d'une représentation sociale à la liberté**

3. « Avant 1800, (les compositeurs) devaient, pour la plupart, s'en remettre à une forme de protection directe. Au Moyen Age, par exemple, l'Église constituait le principal protecteur. La majorité des compositeurs sérieux entraient dans les ordres à un degré ou à un autre, puis restaient au service de l'Église pour diriger sa musique et former ses musiciens »¹. Aux 17^e et 18^e siècles, trouver une place de maître de chapelle ou de professeur de musique auprès d'un jeune prince c'était s'assurer des revenus réguliers, que n'apportait pas directement l'écriture de nouvelles œuvres. L'entrée au service d'un prince comportait des obligations musicales mais aussi morales, puisque les compositeurs étaient assimilés aux serviteurs. En 1761, le quatrième article du contrat d'embauche de Haydn stipulait, par exemple, que « le dit Vice-Kapellmeister [le nouveau titre de Haydn] sera sous l'obligation de composer toute musique que pourra commander Son Altesse sérénissime [le prince Esterhazy], de ne communiquer ces compositions à personne d'autre, ni de permettre qu'elles soient copiées mais de les conserver à l'usage exclusif de Son Altesse et de ne rien composer pour personne d'autre sans que Son Altesse le sache ou l'autorise »². Mozart, de son côté, n'avait pas de protecteur aussi puissant et il eut toujours des difficultés financières : il n'a gagné l'essentiel de son salaire qu'en vendant ses œuvres aux éditeurs, ou en dirigeant sa propre musique³.

4. C'est l'apparition des droits d'auteurs qui change tout. Avant la Révolution française, quelques droits étaient perçus, mais presque jamais de façon proportionnelle aux recettes des éditeurs et des artistes. Le cas de Philippe Quinault qui, en 1653, obtint une « part d'auteur » proportionnelle aux recettes (11,11%), fait figure d'exception. En France, le tournant s'opère d'abord dès 1775, lorsque la Comédie-Italienne commence à verser systématiquement des droits aux auteurs des

pièces représentées, puis le 3 juillet 1777, quand « Beaumarchais fonde un syndicat de défense qui regroupe une vingtaine d'auteurs dramatiques et de compositeurs »⁴. Mais c'est les 19 janvier 1791 et 19 juillet 1793 que de « nouvelles lois transfèrent aux créateurs le privilège qu'avaient acquis les libraires, au 16^e siècle, avec l'apparition de l'imprimerie. Les droits de représentation, de reproduction, de cession et de distribution sont garantis aux auteurs leur vie durant, ainsi qu'à leurs héritiers 'pendant l'espace de 10 ans après la mort des auteurs' »⁵.

5. L'impulsion des œuvres musicales change donc de camp. Avant la Révolution, les compositeurs étaient au service des événements princiers et ecclésiastiques. Leurs créations revêtaient donc un caractère public, représentatif de la volonté des autorités de leur époque. Au contraire, les compositeurs autonomes du début du 19^e siècle cherchent leur inspiration dans leur subjectivité. Parmi leurs nouvelles impulsions, notons l'impulsion théorique — qui découle de réflexions musicales —, et l'impulsion populaire — qui vient du couronnement du public, et d'autres inspirations : philosophique — c'est le cas de Richard Wagner⁶ —, ou patriotique, avec le développement des écoles nationales.

2. Du rôle hiérarchique au génie incompris

6. Entre les 16^e et 18^e siècles, la compétence des mécènes a été peu discutée, tant elle était avérée au cours des siècles. Les exemples abondent. « Le Roi-Soleil était (par exemple) un [...] excellent joueur de guitare. Il pouvait accompagner à vue n'importe quel ballet ou opéra, en jouant de cet instrument pour lequel il s'était passionné dès l'enfance »⁷. Sous Louis XV, Mme de Pompadour joue également à un niveau professionnel. Philippe d'Orléans et Marie-Antoinette sont des amateurs éclairés qui influencent puissamment leur époque. Quand ces commanditaires cèdent leur place, deux catégories de personnes les remplacent pour influencer les œuvres nouvelles : les compositeurs eux-mêmes et le public accompagné des critiques.

7. Si la compétence musicale des compositeurs n'est pas à mettre en cause, celle du public et des critiques, en revanche, laissera à désirer. Les compositeurs du 19^e siècle en arrivent vite à mépriser leur nouveau public, et Chopin préfère jouer pour des cercles restreints d'auditeurs. Pour illustrer l'incompétence des critiques qu'il suffise de citer, au 19^e siècle, Fétis, musicologue de renom et professeur de composition, qui décréait sans détour : « M. Berlioz n'est pas musicien »⁸. « Le public bourgeois, quant à lui, accepte de moins en moins la nouveauté »⁹, alors que les mécènes d'autrefois l'encourageaient. Marie-Antoinette aura fait venir plusieurs compositeurs étrangers à Paris pour renouveler le répertoire français qu'elle jugeait désuet. Parmi eux Gluck, Sacchini et Salieri¹⁰. Rien de tel chez le public bourgeois qui, par souci de sécurité, s'accroche aux formes anciennes.

8. Séparés des élites du pouvoir, les compositeurs se retrouvent face à eux-mêmes et à leurs auditeurs, qu'ils méprisent. Ils connaissent donc un isolement progressif. Comme aboutissement de cet isolement structurel, un autre isolement, conséquence du premier, va se mettre en place. Au 20^e siècle, le compositeur est devenu une personnalité non désirée, parce qu'il n'est plus représentatif de sa communauté. « Le 'compositeur à résidence' n'est plus un homme qui fait partie de sa communauté natale, mais une invention artificielle imposée de l'extérieur et davantage tolérée par déférence à l'égard d'une certaine conscience sociale que par conviction profonde »¹¹. Il s'isole, pour la première fois, alors que les artistes médiévaux, classiques et baroques, répondaient à des mécènes et à des clients : « Savoir s'accommoder des circonstances — temps, lieu, auditeurs — faisait partie, alors, des qualités d'un bon compositeur »¹². Désormais, le compositeur de musique savante n'est plus tenu à aucune adaptation vis-à-vis de son public.

3. D'une charité perdue à une fraternité sans consistance

9. Jusqu'à la Révolution, la société chrétienne était unie avant tout par des relations

1 Denis Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Laffont, Paris, 1988, p. 462.

2 H. E. Jacob, *Haydn, son art, son époque, sa gloire*, éd. Corrèa, Paris, 1950, p. 87. Ce contrat est souvent cité comme typique des conditions imposées aux musiciens d'Ancien Régime.

3 Voir H. C. Robbins Landon, *1791 : La dernière année de Mozart*, éd. Jean-Claude Lattès, 1990, pp. 18 et 20.

4 Denis Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Laffont, Paris, 1988, p. 647.

5 Arnold, *ibidem*, p. 647.

6 Lire Dominique Cattaui, *Richard Wagner et ses philosophies*, éd. Connaissances et savoirs, 2013.

7 Patrick Barbier, *Marie-Antoinette et la musique*, Grasset, 2022, p. 73.

8 Thérèse Marix-Spire, *Les romantiques et la musique*, p. 74-75, cité dans Robert Siohan, *Histoire du public musical*, éd. Rencontre, Lausanne, 1967, p. 40.

9 Silvio Marengo (dir.), *Encyclopédie de la musique*, Garzanti, Milan, 1992, p. 932.

10 Voir Patrick Barbier, *Marie-Antoinette et la musique*, Grasset, 2022, pp. 141, 263 et 275.

11 Denis Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Laffont, Paris, 1988, p. 463.

12 Traité du 18^e siècle commenté par H. Ch. Worbs, « Der Komponist und sein Publikum », *Musika* 1962, n° 5, cité dans *Histoire de la musique*, t. 8, p. 15.

hiérarchiques, parfaitement réalisées par les rapports qui existaient entre les compositeurs et les mécènes. Dans les inévitables heurts de la vie sociale, c'est la charité qui suppléait aux désagréments de l'existence. Peut-être est-ce dans la déchristianisation du comportement des élites qu'il faut chercher l'un des ferments de révolution dans le monde musical. Ainsi, Mozart, qui accepte de « jouer et travailler pour des aristocrates mélomanes », refuse de « courber l'échine et de se faire traiter de domestique parce qu'ils sont aristocrates »¹³. Ou encore, dans les années 1780, le violoniste Viotti qui quitte Versailles en plein concert, après que le comte d'Artois en a forcé l'arrêt par son entrée bruyante, puis continué de bavarder après la reprise.

10. C'est sans doute parce que certains nobles et ecclésiastiques ont, pour partie, abandonné vis-à-vis des musiciens cette douceur qui est la marque de l'exercice chrétien du pouvoir, que les compositeurs eux-mêmes manifestent une vraie désaffection pour leurs protecteurs. Quand Grétry porte, en 1801, un regard rétrospectif sur l'Ancien Régime, il déplore que « dans ce qu'on appelait le beau monde, nous [les artistes] n'étions que de sublimes marionnettes dont les nobles daignaient s'amuser »¹⁴. Bien d'autres compositeurs réagirent de la même manière : « Le jeune Beethoven demeurera l'archétype d'un 'résistant' envers les conventions et les personnes titrées, surtout si celles-ci ne daignent pas respecter son talent »¹⁵.

11. Le divorce, une fois consommé, laisse place à une relation entre le compositeur et la masse du public qui relève de la fraternité révolutionnaire, et à une acceptation du comportement d'autrui qui n'est pas fondée sur le partage d'une vérité ou d'une action commune, mais plutôt sur une injonction volontariste. En effet, à partir du 20^e siècle, « la musique la plus avancée n'attire qu'une très faible minorité »¹⁶. Les affiches des grandes salles de concert en sont témoins aujourd'hui dans le domaine des musiques savantes : seule la musique du passé remplit les salles et trouve résonance chez un public désormais loin des compositeurs actuels. La perte de charité a laissé place au divorce social du compositeur d'avec son public. Seul un respect de principe unit désormais le musicien et la foule.

4. Une élite en crise

12. Les compositeurs, déconnectés des élites politiques et religieuses, sont devenus des spécialistes au sens que décrit Marcel de Corte. « Depuis deux siècles, les hommes ne savent plus ce qu'ils sont. Ils n'ont plus de modèles qui leur proposent d'être des hommes complets. [...] Les uns deviennent des ventres. Les autres deviennent des cerveaux. L'une ou l'autre des multiples tendances qui se partagent l'être humain et que le modèle disparu rassemblait en sa synthèse, est érigé par eux en fin totale de sa vie »¹⁷. Ni ventres ni cerveaux, les compositeurs seraient, pour filer la métaphore de Marcel de Corte, des oreilles. Les compositeurs ne sont plus les hommes de cour, parfois entremetteurs, amis même des puissants, souvent bien intégrés aux milieux de pouvoir, mais sont devenus des êtres à part entourés d'un halo de mystère. Privés de relations réelles avec la société, pour n'en avoir plus que d'artificielles, c'est-à-dire créées par l'homme, les compositeurs sont aujourd'hui privés du contact chaleureux de leurs cadres naturels de vie.

II

Une musique éclatée

1. Une séparation consommée au 20^e siècle

13. Quand la trilogie révolutionnaire est en place dans la société musicale, les conséquences en sont près de jaillir. Les compositeurs ont conquis leur liberté, ils sont devenus les égaux de leurs mécènes passés et, à terme, rien ne les unit plus aux auditeurs sinon le lien de la fraternité. Deux voies se mettent alors en place qui vont déterminer, jusqu'à aujourd'hui, les évolutions de la musique et séparer la musique savante de la musique populaire.

14. Ces deux musiques avaient toujours entretenu une grande proximité. En effet, à l'époque baroque, « le travail du compositeur n'était généralement pas dicté par sa seule 'inspiration', mais bien plutôt par les obligations de satisfaire les exigences musicales du noble ou de la cour qui l'employait. Par ailleurs, les compositeurs voyaient cette contrainte renforcée par le nombre et la qualité des chanteurs et des instrumentistes qui, eux

aussi, dépendaient du même protecteur et des mêmes exigences. Tout compositeur devait ainsi tenir compte de limitations techniques et d'impératifs pratiques »¹⁸. La musique savante, confrontée à autant de limites objectives, ne pouvait pas être le fruit unique des spéculations d'un auteur. Ainsi réglée, la musique correspondait à tous, et les différents milieux pouvaient assimiler, chacun selon leurs qualités propres, les compositions des puissants.

15. « C'est seulement le 20^e siècle qui a réussi à établir une distinction entre le compositeur 'populaire' et le compositeur 'sérieux'. Schubert savait écrire de grandes symphonies et des danses populaires avec autant de conviction et le même vocabulaire de base. Cette situation naturelle n'existe plus »¹⁹. « Le 20^e siècle (voit donc) naître la musique pour critiques professionnels et pour spécialistes, qui pour elle est avant tout objet de spéculation philosophico-esthétique »²⁰. Le vocabulaire de la musique populaire a, de son côté, chuté dans une pauvreté de moyens qui la rend étrangère aux règles de l'harmonie classique : le divorce est consommé. C'est probablement la radio, le disque et l'Internet qui, en facilitant une écoute sans limite pratique, seront le catalyseur d'une séparation qui déjà, était inscrite dans les institutions musicales issues de la Révolution²¹. « On n'entend plus », commente en 1967 Etienne Gilson, « les musiques telles que le chef d'orchestre a voulu les faire entendre, mais telles que leur metteur en ondes a décidé de les enregistrer. [...] Le premier effet de la diffusion sans cesse accrue de la musique en conserve est ainsi de dissoudre les sociétés particulières, qui sont de vraies sociétés, pour ne laisser subsister qu'une poussière d'individus prêts à se laisser absorber par la grande société de masse qui les emmusiquera et les endoctrinera à son gré »²².

2. Entre mépris du public et désir de succès

16. Il faut probablement chercher la cause profonde de ce nouvel écartèlement de la musique dans la confrontation du compositeur avec son nouveau public. A partir de la Révolution, les compositeurs se retrouvent face à un public bourgeois non averti, qui se montre critique face à des procédés qu'il ne comprend pas ou qui sont nouveaux. Beethoven et bien d'autres en viennent à mépriser leur public. Chopin n'accepte de jouer que devant des

¹³ Denis Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Laffont, Paris, 1988, p. 462.

¹⁴ André-Ernest-Modeste Grétry, *De la vérité*, t. 2, p. 4.

¹⁵ Patrick Barbier, *Marie-Antoinette et la musique*, Grasset, 2022, pp. 217-218.

¹⁶ Denis Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Laffont, Paris, 1988, p. 463.

¹⁷ Marcel de Corte, *L'homme contre lui-même*, Nouvelles éditions latines, 1962, p. 116.

¹⁸ Roger Favre (dir.), *Encyclopédie des grands maîtres de la musique*, vol. 1, éd. Grammont, Lausanne, 1981, p. 6.

¹⁹ Denis Arnold, *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, Robert Laffont, Paris, 1988, p. 463.

²⁰ Romain Goldron, *Histoire de la musique*, t. II, éd. Rencontre, Lausanne, 1966, p. 18.

²¹ Sur ce point, le lecteur pourra se reporter au chapitre II du livre d'Etienne Gilson, *La Société de masse et sa culture*, Vrin, 1967, « Musique de masse », p. 47-74.

²² Gilson, livre cité, p. 71 et 72-73.

spectateurs avertis. Liszt « manifeste son mépris pour le public par ses retards volontaires ou des rallongements considérables de ses concerts »²³. Progressivement indifférents aux critiques de leur public, les compositeurs sérieux n'en viennent à jouer que pour suivre les idées d'une école. Ces idées sont elles-mêmes aiguillonnées par la nécessité du nouveau et du changement, ce qui les force à trouver toujours de nouvelles formes pour satisfaire leur public désormais très restreint.

17. D'un autre côté, la recherche du succès auprès du public conduit la musique populaire à un nivellement par le bas. N'ayant plus de langage communicable, la musique savante se voit rejetée des foules, qui se tournent vers des formes musicales plus rassurantes. Au milieu de la musique savante et de la musique populaire, « la bourgeoisie, menacée à la fois par le développement incontrôlé d'un capitalisme de masse et par l'apparition d'inquiétantes agitations sociales, recherche dans la grandeur du passé l'assurance d'une fonction historique semblant désormais en péril, et s'irrite contre une musique faite de doutes et d'incertitudes ou qui semblait ne plus croire aux bons sentiments ou aux autres grandes valeurs »²⁴. Les trois pôles de la musique diffusée aujourd'hui, savants, populaires et passés étaient en place.

3. De l'éclatement à la soumission commune à l'idéologie régnante

18. La Révolution a vu disparaître le modèle

de l'honnête homme d'Ancien Régime, qui représente un modèle humain idéal et « dont l'attraction commande l'effort de tous ceux qui bénéficient de son rayonnement »²⁵. Les compositeurs, comme toute la société, n'en subissent plus l'attrait. La musique ne bénéficie plus de l'inspiration chrétienne. « Pendant des siècles », dit R. Goldron, « la religion chrétienne fut pour tous une grande patrie spirituelle. Ce lien ayant faibli, il ne resta que la nation — car l'esprit du musicien a besoin d'une terre où s'enraciner. Et c'est pourquoi depuis le 18^e siècle, l'élément national a pris dans la musique la place du religieux »²⁶. Quoiqu'il reste encore une place pour le religieux, cette tendance indique que tout système doit nécessairement s'inspirer d'une doctrine ou d'une idéologie : au 20^e siècle, la chute du nationalisme et l'émergence de l'individualisme après la deuxième guerre mondiale, ne coïncident-elles pas avec le fort développement des musiques dites *rock* ? Musiques savantes et musiques populaires représentent deux langues différentes qui vont désormais se rejoindre sur un même terrain : celui de l'idéologie individualiste.

Conclusion

19. La Révolution applique littéralement sa trilogie au monde musical : liberté d'inspiration des compositeurs, égalité des compositeurs avec leurs concitoyens, fraternité comprise comme une amitié qui n'est plus fondée sur des proximités réelles. Après l'engouement

postrévolutionnaire, les fruits de ce libéralisme sont manifestes : les nouvelles musiques ont perdu leur ancrage dans le réel. En étant de plus en plus le reflet d'idéologies, elles ne sont populaires que si elles flattent les instincts d'une population désormais déchristianisée. Les compositeurs savants, la foule des auditeurs et le pouvoir sont devenus les planètes éloignées d'un système révolutionnaire qui isole ses membres.

20. Les fondements de la société musicale chrétienne semblaient certes amers : une exigence de vérité plus grande, un respect hiérarchique dans le processus d'inspiration et une charité vraie entre puissants et compositeurs. Mais les fruits en étaient doux. La musique, puissant lien social s'il en est, unissait tous les membres de la société. Le royaume entier pouvait chanter « Richard, Ô mon roi » en l'honneur de Louis XVI, unissant le charretier et le prince de sang. Tous communiaient à une musique qui, déclinée sous diverses formes, relevait d'une même culture, sophistiquée, élevée et porteuse d'idéal. C'est par le biais de cette union hiérarchique que la musique cultivée se trouvait être celle des élites tout autant que celle du peuple. Époque heureuse où la musique savante était à tous !

Abbé Thibault de Maillard

²³ Romain Goldron, *Histoire de la musique*, t. 8, éd. Rencontre, Lausanne, 1966, p. 34.

²⁴ Silvio Marengo (dir.), *Encyclopédie de la musique*, Garzanti, Milan, 1992, p. 939.

²⁵ Marcel de Corte, *L'homme contre lui-même*, Nouvelles éditions latines, 1962, p. 110.

²⁶ Romain Goldron, *Histoire de la musique*, t. 10, éd. Rencontre, Lausanne, 1966, p. 44, en citant Wilhelm Furtwängler.

LA MUSIQUE SOUS INFLUENCE MATÉRIALISTE

Quand l'intelligence déserte la musique

Introduction

A trois heures du matin, un séminariste d'Ecône faisait part d'une surprise qu'il avait eue au cours de la messe de minuit juste achevée : le morceau musical de la communion commençait par une longue note tenue, qu'il avait prise pour l'alarme

incendie ! Ce n'est qu'à la deuxième note qu'il s'était rendu compte de sa méprise. Méprise qui l'avait toutefois amené à distinguer les deux composantes de la musique : celle statique — relative aux sons, abstraction faite de leurs relations mutuelles —, et celle dynamique — qui pose une relation dans le temps entre les notes.

2. C'est grâce à cette distinction qu'il devient possible d'analyser et de juger les musiques génériquement appelées *rock*¹, les musiques *rap*, ou encore les musiques de variété et la musique atonale. Cette analyse critique doit soigneusement distinguer ce qui relève de la matière — le statique —, de ce qui relève de la forme — la dynamique. Or, c'est bien

¹ Sous le terme « rock », l'ensemble des musiques afro-occidentales seront désormais entendues.

de ce dernier ordre que provient l'essentiel de la musicalité, et c'est sur celui-ci que doit s'appuyer principalement une critique musicale. Dans l'imagination de l'auditeur, cet ordre reçoit une existence à part entière, que le philosophe Francis Wolff a analysé avec l'outil des quatre causes. Cet outil présente une efficacité toute spéciale pour manifester les faiblesses des musiques incriminées, et permet d'asseoir solidement deux reproches à ces nouvelles musiques, reproches qui sont liés principalement à la cause efficiente : leur pauvreté musicale et leur vulgarité. Dans une époque qui laisse de côté la cause finale, cette étude nous permettra également de savoir si la musique, elle aussi, n'aurait pas exclu cette dernière cause.

I

Les composantes statiques de la musique

3. Les composantes statiques de la musique sont les sons utilisés, abstraction faite de leurs relations mutuelles dans le temps. Par exemple, une note touchée à l'orgue est affectée de qualités déterminées : une hauteur, une durée de quelques secondes, une intensité, c'est-à-dire un volume sonore, et un timbre, par exemple celui de la flûte. La faiblesse des moyens musicaux utilisés (par exemple une flûte de mauvaise qualité, donc un timbre imparfait) peut fournir matière à la critique musicale. Si cette critique a une valeur réelle, elle doit toutefois être mise à sa place. L'étude des musiques *rock*, sous le rapport des quatre composantes statiques, montrera la limite des reproches uniquement fondés sur ce critère, et l'on verra ainsi comment mieux les formuler en se plaçant sur l'autre point de vue du plan dynamique.

1. La hauteur

4. La première composante statique de la musique est la hauteur absolue². En effet, le son musical se distingue des sons de la nature par sa hauteur fixe. Les différentes hauteurs

musicales se répartissent sur une échelle sonore (les notes du piano, par exemple), alors que le chant des oiseaux n'évolue pas sur une échelle fixe : les sons produits sont toujours à des hauteurs un peu différentes. Chaque civilisation a plus ou moins développé son échelle sonore : sur un son pour certaines tribus primitives (Patagonie), trois ou cinq (Afrique et Japon), huit pour le chant grégorien, douze pour la musique classique et plus encore pour la Chine³. Les échelles musicales sont comme une palette de couleurs pour le peintre : s'il ne dispose que de deux couleurs, le noir et le blanc (deux sons), en fonction de son génie, il peut tout autant créer une magnifique toile en clair-obscur ou exécuter un vilain dessin d'enfant qui représente « papa ». Les sons, pris en eux-mêmes, ne sont pas le mouvement : c'est ce dernier qui donne aux hauteurs les contours d'une mélodie, géniale ou insipide.

5. Le nombre de barreaux d'une échelle musicale n'est donc pas absolument déterminant pour juger de la qualité d'une musique. Les compositeurs de *rap* utilisent moins de notes que les compositeurs classiques⁴ : chez le rappeur Orelsan⁵, par exemple, on peut en entendre quatre dans son dernier album⁶ et chez Jul⁷, autre rappeur à succès, cinq⁸. Ces échelles à quatre et cinq barreaux peuvent paraître pauvres à côté des douze barreaux de l'échelle classique. Critiquer ces morceaux sur ces seuls facteurs relèverait cependant de la facilité : l'Agnus XVIII est, lui aussi, écrit sur quatre sons⁹. Les pièces grégoriennes les plus anciennes s'appuient souvent sur cinq sons principaux seulement. L'échelle utilisée n'est donc qu'une pure possibilité, un élément qui doit prendre toute sa valeur en fonction d'autres qui viennent le situer ou l'enrichir. Elle oriente le développement musical dans une direction (harmonique ou rythmique) mais ne le bride pas.

6. Si la richesse des échelles n'est pas absolument déterminante, la hauteur des notes, graves ou aiguës, prises à part les unes des autres, n'apporte pas non plus de disqualification

réhibitoire. Les sons graves font certes davantage appel au corps. « Les vibrations acoustiques se transmettent à tout l'organisme et le font frémir d'autant plus fort que le son est plus intense et plus grave : les harmoniques inférieurs étant plus puissants et plus stables, leur amplitude favorise leur propagation et la réverbération dans les cavités profondes du corps, l'abdomen et le thorax »¹⁰. Mais les compositeurs contemporains ne sont pas les seuls à utiliser les possibilités des résonances graves : à côté du *heavy*, du *rap* et du *free jazz*, Boëllmann¹¹, Chopin¹², Stravinsky et les compositeurs baroques font appel à la viole de gambe, aux jeux de pédales à l'orgue ou aux timbales de l'orchestre. Le registre sonore grave fait du corps une caisse de résonance, mais le compositeur reste libre d'exprimer, avec cette matière, un discours musical riche et complexe ou pauvre et indigent.

7. Toujours dans le domaine des hauteurs, l'accord, qui est une combinaison de sons de différentes hauteurs, peut être plus ou moins diversifié dans une pièce. Un accord est consonant — doux à l'oreille —, ou dissonant — en tension. Une petite méthode d'improvisation *rock*¹³ fait réaliser principalement deux accords au piano : la quinte (consonante) et la septième (dissonante). Si l'on trouve les mêmes accords dans le *rap*, plusieurs pièces récentes évitent la septième¹⁴. Une pauvreté harmonique relative peut donc être constatée, mais elle ne préjuge pas de la richesse de la musique qui consiste dans un mouvement : là encore, nombre de musiques ne comportent aucune harmonie, et personne ne songe à les en critiquer.

2. La durée

8. Chaque note prise séparément peut durer plus ou moins longtemps. Notons simplement l'affinité que les durées ont avec certains mouvements. Une durée courte s'accorde volontiers avec l'élan. La répétition de très brefs mouvements sonores, comme l'ont mesuré des spécialistes, peut aller jusqu'à causer une saturation cérébrale qui va provoquer un état

2 C'est-à-dire prise en elle-même, indépendamment des rapports de hauteur qu'une note entretient avec les autres.
 3 Le développement des échelles musicales obéit à deux lois qui découlent de la nature du son : l'empilement des quintes, en tant que première harmonique différente, et la succession des harmoniques. Voir Bernard Maurin, *Nature-culture en musique ou Cheminements de l'homo musicus*, Société de musicologie du Languedoc, 1992.
 4 Avec le système dodécaphonique (douze sons).
 5 Aurélien Cotentin dit Orelsan, né en 1982.
 6 Tétraphonique : écouter, par exemple, le morceau « Shonen » dans l'album *Civilisation*, sorti en novembre 2021 et vendu à plus de 350'000 exemplaires.
 7 Julien Mari dit Jul, né en 1990.
 8 Pentaphonique : écouter, par exemple, le morceau « Aghju capitu » dans l'album *Indépendance*, sorti en décembre 2021, plus de 100'000 exemplaires vendus.
 9 Tétraphonique.
 10 Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Fayard 2015, p. 96, avec en référence à ce propos : Cristina Cano, *La musique au cinéma : musique, image, récit*, Gremse, 2010 (éd. fr.), p. 172.
 11 Ecouter la « Toccata » de la *Suite gothique*.
 12 Par exemple son *Etude n° 9* qui ponctue les arpèges à la main droite de puissants accords d'octave à la main gauche.
 13 Pierre Minvielle-Sébastien, *Initiation au piano Rock*, Keyboard Connection.
 14 Ecouter, par exemple, le morceau « Outro » de l'album *Jefe* de Ninho, meilleur démarrage de l'année 2021 en 24 heures.

de stress : c'est ce qui est reproché à la *techno*. Une durée longue trouve, au contraire, une affinité avec la détente. A ce titre, le *slow rock* ne pourrait-il pas être qualifié de musique relaxante ? Il y a là une invitation à chercher plus loin pour critiquer globalement les musiques *rock*.

3. L'intensité

9. Le volume sonore est aussi un argument habituel pour disqualifier les musiques *rock*. Notons qu'il ne s'agit pas d'une marque distinctive du *rock*. Des genres plus classiques ont également cherché à frôler des records sonores. Le 18^e siècle s'est essayé à faire jouer *Le Messie* de Haendel par plusieurs centaines de musiciens¹⁵. Si les *raues parties* montent des murs d'enceintes, c'est pour faire ressentir le son avec plus de force. L'intensité touche le corps de l'auditeur. N'importe quelle musique, du grégorien au *heavy metal*, écoutée avec des oreillettes à la limite de la dangerosité, fait vibrer le corps tout entier. Reste que certaines musiques semblent devoir être jouées toujours fort : est-ce là le signe d'un manque de ressort, là où il en faudrait ? La réponse ne résidera que dans une analyse proprement musicale.

4. Le timbre

10. Le timbre est la dernière composante statique de la musique. Francis Wolff dit que « le timbre est la matière sonore de la musique puisqu'il n'est que son ; mais de la 'matière' sonore, il est déjà la première 'forme'. La musique est mise en forme des sons, le timbre est la mise en forme du son »¹⁶. L'utilisation du timbre dans les différents genres musicaux n'est pourtant pas anodine : les Beatles doivent probablement une partie de leur succès au timbre aigu de leurs chansons, qui tranchait sur le caractère sombre du *blues* de l'époque. Le timbre est un outil supplémentaire, mais ne reste qu'un outil, quoiqu'il puisse déjà suggérer et, dans une certaine mesure, impressionner le corps.

II

Les composantes dynamiques la musique

11. Si la peinture est la « représentation des objets sans mouvement », la musique est la « représentation des mouvements sans objet »¹⁷. Mouvements purs, changements de sons organisés, ordonnés, mais sans qu'aucun objet ne soit lui-même organisé ou ordonné : la musique est pur mouvement. C'est ici que se place la distinction entre cause réelle et cause imaginaire des sons. Les sons se trouvent produits par des instruments joués par des musiciens : c'est la cause réelle. Mais quand on entend de la musique, l'imagination entend aussi des relations de causalité entre les sons : c'est la cause imaginaire. C'est à ce niveau que la musique est représentation du mouvement sans objet. La musique n'image pas des violons qui se répondent mutuellement, mais bien des mélodies qui dialoguent et se meuvent. S'il y a des relations de causalité entre les sons, il est possible de les analyser avec l'outil des quatre causes : c'est ce que fait Francis Wolff dans son *Pourquoi la musique ?* déjà cité.

1. Cause matérielle

12. Toujours en mouvement, la musique pourrait être qualifiée d'art héraclitéen. Pourtant, l'oreille perçoit des événements musicaux tellement réguliers, que l'imagination se figure qu'ils ne changent pas. Parmi ces mouvements, il faut compter la pulsation régulière du rythme¹⁸ et la présence dominante de certaines hauteurs¹⁹. Dans l'imagination, c'est ce qui paraît ne jamais changer qui tient lieu de cause matérielle. Toutes les musiques participent de la cause matérielle, mais toutes ne la mettent pas en valeur de la même façon.

13. Entre l'art de tout dire sans rien affirmer et celui de tout affirmer sans rien dire (par ailleurs), se glisse la différence qu'il y a entre un langage stylistique raffiné et une expression vulgaire. Le vulgaire et le grossier sont le propre de celui qui affirme avec excès, ou qui présente des objets honteux ou moches. Le *hard rock* déclame son *beat* avec une telle véhémence qu'il en devient vulgaire. Comme un truisme répété plusieurs fois dans une conversation. Mais

plusieurs pièces de *rap* manifestent leur rythme avec plus de douceur²⁰ ou sont comparables à la chanson française²¹. La véhémence de la cause matérielle rend la musique motrice, raison pour laquelle les marches militaires en usent volontiers. Le renforcement de la pulsation, en dehors de ses effets moteurs sur le corps, rend facile la perception intellectuelle de ce qui ne change pas : les musiques qui utilisent ce procédé sont plus aisées à comprendre sous le rapport de leur causalité matérielle.

2. Cause formelle

14. Si la pulsation et l'échelle sonore (causes matérielles) restent les mêmes, bien d'autres paramètres changent, et l'imagination cherche à comprendre « dans ce qui change, comment ça change ». Est-ce que les nouvelles notes qui sont différentes ressemblent un peu aux précédentes ? Par exemple, est-ce le même motif mais joué à une hauteur différente ? Si la mélodie et la hauteur sont différentes, y a-t-il malgré tout une continuité rythmique ? Etc. C'est la cause formelle de la musique. Les composantes statiques de la musique — hauteur, durée, intensité et timbre — sont autant de leviers dont dispose le compositeur pour imprimer des formes différentes. Pour l'auditeur, c'est la mémoire qui enregistre les notes passées, puis l'intelligence les met en relation avec les notes présentes et essaie de comprendre. Dans le temps, c'est le rythme qui pose une organisation, par exemple lorsqu'une mesure est entendue grâce à l'accentuation d'une pulsation tous les trois temps. La notion de mélodie vient ajouter des hauteurs à une continuité de notes déjà rythmées.

15. Dans une comptine pour enfant, les formes sont très simples (forme rythmique souvent binaire et mélodie dont les notes « se touchent »). Mais c'est le cas aussi du chant de la psalmodie grégorienne (forme rythmique libre et mélodie campée sur une échelle limitée), ou du *Boléro* de Ravel (la mélodie sans cesse répétée constitue une forme vite repérée). Évidemment, le *rap* n'échappe pas à cette simplicité, puisque les rappers aiment réciter sur une corde qui se repose sur un seul son différent habituel et appliquent

15 « Dès 1784, soit vingt-cinq ans après la mort du musicien, on fait exécuter *Le Messie* à l'Abbaye de Westminster par 275 instrumentistes et 300 choristes, tandis qu'en 1883 des interprétations au Crystal Palace rassemblent plus de 400 exécutants ! » <https://www.radioclassique.fr/magazine/articles/le-messie-de-haendel-grace-a-son-alleluia-cet-oratorio-remporte-tous-les-suffrages/>

16 Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Fayard 2015, p. 149.

17 Vidéo de l'ENS « Un entretien autour de l'ouvrage : Pourquoi la musique ? », du 14 avril 2015 <http://www.franciswolff.fr>

18 Dans « Vivace » de la *Sonate VI* de Jean-Sébastien Bach, la pédale marque uniquement le premier temps de la mesure dans trois passages. L'immobilité dans les mouvements ne fait-elle pas rentrer l'auditeur dans une quasi éternité ?

19 C'est le cas de la pédale de tonique de certains chants médiévaux ainsi que, plus généralement, de toute tonique, la note « plancher » pour le mouvement musical.

20 Dans l'album *Sous le soleil* du rappeur *low stream* Mighty Max, la batterie est assez légère. Ecouter, dans la même catégorie, Student Kay dans son *single* « Je compose » qui « flirte entre sonorités caressantes et *beats* farouches, entre lyrisme et brutalité » <https://www.konbini.com/popculture/rappeurs-francais-moins-10-000-vues/>

21 Par exemple les *singles* « Loup Noir » de SCH et « La Nuit » de Sopico, qui n'utilisent que la guitare pour s'accompagner.

un rythme binaire : les vers déclamés font généralement huit pieds, groupés par quatre ou par deux²². Ici, la simplicité n'est pauvreté que si elle ne parvient pas à mettre en valeur une autre dimension de la composition. S'il s'agit de faciliter l'intelligibilité du texte, qui fera reproche aux religieux de réciter la psalmodie sur une unique note ?

3. Cause efficiente

16. Là où l'intelligence a sa part la plus grande en musique, c'est sans doute dans les deux causes motrices : la cause efficiente qui pousse, et la cause finale qui tire. La cause efficiente permet à l'auditeur de comprendre, toujours de manière imaginaire, les événements présents en fonction des événements passés. Parmi ces leviers, comptons : la répétition (si j'ai entendu trois fois *do do si si fa fa fa la*, j'entends cette formule répétée une quatrième fois en lui donnant pour cause imaginaire les trois premières séries), la similarité (après avoir entendu les premières notes d'une fugue, je comprends la suite comme une déclinaison similaire du premier motif écouté), ou encore la proximité mélodique (*Au clair de la lune* commence avec des notes qui sont toutes voisines) et la proximité harmonique (*do* majeur est voisin de *la* mineur).

17. Pas plus qu'un psaume grégorien, la musique du rappeur Orelsan ne peut prétendre être riche en causes efficientes. Souvent, il répète inlassablement le même motif pendant toute la durée du chant. Vient se joindre à cette uniformité, dans « Shonen », la récitation sur le *la* aigu. Ici, l'uniformité de la causalité mène à la monotonie, dont le compositeur s'est sans doute rendu compte : il n'utilise pas de nouveaux leviers proprement musicaux pour distraire l'auditeur, mais seulement des onomatopées éparses. Cependant, la proximité des notes utilisées, la cohérence entre l'instrumentation et la corde récitative, retrouvée souvent chez les

autres rappeurs, laissent l'imagination trouver des causes proportionnées aux mouvements musicaux entendus²³.

18. Bien différents sont le *rock* ou certains *raps* qui cherchent l'effet. C'est le battement régulier et renforcé qui assure ici une motricité très efficace. Les outils musicaux utilisés sont comparables à la gastronomie du *fast food* qui va chercher dans les excès : le très sucré ou le très salé. Excès des changements de couleur musicale²⁴, non préparés et faisant réaliser des sauts que seules des bottes de sept lieues permettraient de réaliser dans le monde des bipèdes²⁵. Excès des accords en tension²⁶, qui ne sont ni préparés ni résolus et qui, dans le contexte, font figure de coups de fouet²⁷. Excès des mouvements²⁸ de plusieurs voix dans une même direction, comme un enfant de dix ans qui sauterait tout-à-coup dans les bras de sa maman, avec élan : renversant²⁹ ! Tout comme les menus proposés par McDonald sont faciles à apprécier, parce que les goûts y sont très primaires (salé ou sucré), de même les musiques afro-américaines présentent, elles aussi, des saveurs que l'on perçoit aisément. Entre l'accord de septième, qui vous agrippe, et un accord de quinte, en repos mais très présent, l'intelligence n'a pas de mal à discerner une relation de tension-détente, formant un couple cause-effet imaginaire aussi facile à décrypter que de boire du Coca-Cola !

19. A cette facilité de lecture se superpose l'analyse de ce qui en est la cause : la puissance des leviers utilisés. Puissance qui relève, dans l'ordre du mouvement musical, de l'excès. Un excès qui n'est pas qualifié moralement, comme le serait la vulgarité et la grossièreté, mais qui présente des mouvements d'une amplitude adaptée, dans notre imagination, aux grands bouleversements de ce monde : l'éruption d'un volcan, l'éclatement d'une guerre ou la déraison d'un amour fou. Écouter trop fréquemment ces musiques, c'est donc s'exposer à l'agueusie, liée à l'excès, mais également à la baisse du

discernement musical, à travers l'habitude d'analyser seulement des mouvements musicaux simplistes. Les musiques *rock* et *rap* qui participent de ces deux qualités — l'excès et le simplisme —, peuvent par conséquent être accusées de grossièreté et d'indigence. Leur caractère frustré les rend abaisantes et accuse un vrai déclin civilisationnel.

4. Cause finale

20. La musique bouge. L'auditeur peut expliquer les mouvements par des causes passées, mais aussi par des motifs futurs. Dans le cadre de la cause finale, celle qui « tire la musique » vers l'avant, les attentes peuvent être rythmiques, comme dans le cas de la syncope³⁰. Elles peuvent être aussi harmoniques, quand les dissonances cherchent leur apaisement naturel³¹, et également mélodiques, si la trajectoire des hauteurs cherche à retomber sur la tonique, la note-plancher du morceau.

21. Toute musique tonale — et c'est bien sûr le cas du *rap* et du *rock*, mais aussi du chant grégorien écrit dans une tonalité bien définie — comporte une tonique (un premier barreau de l'échelle sonore) et donc une certaine attente mélodique, pour se reposer à la fin sur cette note tonique. C'est l'affirmation claire du mode utilisé qui rend possible l'attente de la note tonique. Certaines musiques préfèrent ne pas affirmer clairement leur mode : dans ce cas l'auditeur n'attend pas aussi fortement l'arrivée sur la note tonique. Le chant grégorien laisse douter parfois l'auditeur. De même certaines musiques *rock* qui changeraient souvent de tonalité. La tension s'en trouve diminuée. Avec la différence que, en obtenant une faiblesse de tension, le grégorien « (vise) à l'évanescence du corps par ivresse de l'âme, alors que (le groupe Pink Floyd et le genre musical *stoner rock*) cherchent au contraire l'évanescence de l'âme par ivresse du corps »³².

22 Dans les morceaux déjà cités, Jul récite uniquement sur un *si* bémol aigu, Orelsan sur un *la* aigu et Ninho sur *do ré*, avec des développements mélodiques réguliers empruntés au *rai*, style musical issu du folklore algérien. Le rythme local est binaire, mais un grand rythme se laisse aisément entendre. Dans le morceau « Dead », Sopico énonce des vers de huit pieds.

23 Des exceptions, comme les *singles* « Loup Noir » de SCH, qui montre une progression et une régression mélodiques compréhensibles, ou « Dead » de Sopico, feront comprendre en creux la pauvreté d'efficacité de bien d'autres morceaux de *rap* dans le domaine mélodique.

24 En langage musical : « modulations harmoniques ».

25 Passer d'une mélodie jouée uniquement sur les touches blanches du piano (*do* majeur) à une mélodie jouée sur des touches blanches et une touche noire (*fa* majeur), est assez doux. Mais passer du mode *do* majeur (aucune touche noire) à *mi* majeur sans transition (quatre touches noires), est beaucoup plus violent. Habituellement les compositeurs font ce dernier passage progressivement, comme pour passer les vitesses d'une voiture.

26 Pour être précis : accords dissonants.

27 Le style musical peut atténuer le non-respect de ces règles jusqu'à le rendre imperceptible. Dans les musiques en question, le style souligne notamment les modulations violentes par sa simplicité extrême.

28 En langage musical : à la fois les « mouvements directs » et les « parallélismes ».

29 Pierre Minvielle-Sébastien, *Initiation au piano Rock*, Keyboard Connection, qui illustre tous les styles de *rock* et manifeste à l'envi combien ces reproches s'appliquent universellement.

30 « Son qui commence sur un temps faible ou sur une partie faible d'un temps, et se prolonge sur un temps fort ou sur la partie forte d'un temps », Adolphe Danhauser, *Théorie de la musique*, Henry Lemoine, Paris, 1996, p. 42.

31 Par exemple, l'accord de septième, en dissonance, fait attendre l'octave, dans laquelle il se « résout ».

32 Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Fayard, 2015, p. 193.

22. Dans le domaine des attentes rythmiques, la syncope est surtout pratiquée dans le *funk* et le *jazz* : dans les musiques plus proches du *rock*, on aime trop le *beat* pour le laisser taire³³. Les attentes harmoniques sont également absentes dans ces musiques. Outre le fait que les compositeurs se refusent aux complexités de l'harmonisation classique, les dissonances présentes (septièmes et parfois neuvièmes) ne sont jamais résolues. L'auditeur doit s'accoutumer à ne pas attendre de solution aux conflits musicaux qu'il perçoit. Comme le remarque pertinemment Francis Wolff, « l'auditeur est sans cesse en tension physique, parfois extrême. Mais il est délivré de toute tension musicale, autrement dit de toute surprise et par conséquent de toute attente frustrée. On serait donc tenté de dire que ce sont des musiques sans détente plutôt que sans tension, si, au fond, les deux expressions n'étaient pas synonymes, puisque les deux concepts sont corrélatifs »³⁴.

23. Si le *rock* ne produit pas beaucoup d'attentes musicales, la musique atonale, elle, dans un autre domaine, en est totalement dépourvue. Francis Wolff parle d'une « musique pleine de causalité absente »³⁵. « Pleine de causalité » parce que toutes les conditions musicales sont réunies pour que l'auditeur cherche des causes imaginaires à ce qu'il entend. Il y a bien des hauteurs définies, des durées repérables, un volume sonore et des timbres maîtrisés. Toute la matière nécessaire pour faire de la musique est là et l'auditeur cherche à entendre les quatre

causes de la musique. Mais la causalité musicale est largement « absente » parce que l'auditeur n'entend que les causalités matérielles et formelles. Les sons se suivent sans cohérence interne perceptible par l'intelligence³⁶. Ils ne semblent venir d'aucune cause interne à la musique et ne produisent aucune attente non plus. Ici, les causalités efficaces et finales sont donc bien absentes.

Conclusion

24. Les composantes statiques ne sont que la matière de la musique. Critiquer les musiques *rock* sur ces seuls critères reviendrait à mettre en cause également le chant grégorien, les comptines pour enfants, la musique militaire, ainsi que de nombreuses œuvres de tous les styles musicaux. Aussi vaut-il mieux concéder qu'une pauvreté matérielle réelle peut être subjuguée par une forme plus riche. C'est dans le domaine des composantes dynamiques (forme de la musique), que doit se situer une critique des musiques *rock* qui se veut constructive. A cet endroit, le verdict pourra se montrer incisif : cause matérielle jouant souvent de vulgarité, cause formelle extrêmement simple, cause efficace excessive ou simpliste — souvent les deux à la fois — et cause finale quasi-absente. Le *rap*, quant à lui, fait preuve d'une pauvreté musicale semblable, quoique, depuis peu, il ne donne plus nécessairement dans les mêmes excès.

25. Si l'intelligence, analyste des quatre causes,

n'est que modérément sollicitée par la causalité efficace des musiques *rock*, le corps, lui, l'est davantage : le *beat* s'adresse surtout au corps, à travers la binarité cardiaque ou respiratoire qu'il rejoint. L'esprit, s'il se rassasie trop souvent des musiques « frites & ketchup » de Funradio, deviendra bientôt incapable de goûter aux Saint-Emilions de l'intelligence musicale, marquant ici une plongée dans un matérialisme qui exclut la participation de l'esprit aux œuvres du corps. Les musiques *rock* auront consacré le métissage des cultures musicales africaine (à tendance rythmique) et occidentale (plutôt polyphonique). Si ce croisement amène un enrichissement mutuel, il est toutefois conditionné par un important appauvrissement de chacune des cultures concernées : c'est bien là le revers de la médaille de cette parabole moderne du multiculturalisme. En creux, le chant grégorien assume d'être tiré de terre — sa mélodie toute simple s'écoule régulièrement — mais parvient — œuvre artistique — à dessiner l'image du Dieu vivant.

Abbé Thibault de Maillard

33 Notons au passage, au travers d'une interprétation en « tension-détente », la présence d'une cause finale rythmique en chant grégorien dans la méthode de Solesmes, faisant objection à la thèse de Francis Wolff d'un chant grégorien dépourvu de causalité finale.

34 Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Fayard, 2015, p. 193.

35 Wolff, *ibidem*, pp. 79- 80.

36 Ecouter sur *Youtube* la conférence de Jérôme Ducros : « L'atonalisme, et après ? ».

Courrier de Rome

Responsable : Bernard de Lacoste Lareymondie

Mensuel - Le numéro : 4€; Abonnement 1 an (11 numéros)

France 30€ - ecclésiastique 15€ - de soutien 40€, payable par chèque à l'ordre du Courrier de Rome

Étranger 50€ - ecclésiastique 20€ - de soutien 60€, payable par virement

Référence bancaire : IBAN : FR81 2004 1000 0101 9722 5F02 082 - BIC : PSST FR PPP AR

Adresse postale: BP 10156 - 78001 Versailles Cedex

E-mail : courrierderome@wanadoo.fr

Site : www.courrierderome.org

Sur le site internet vous pouvez consulter gratuitement les numéros du *Courrier de Rome*, mais aussi acheter nos livres et publications (expédition sous 48 h, tous pays, paiement sécurisé)