

*La Maison-Dieu*, 131, 1977, 97-120.

Claude DUCHESNEAU

## IN MEMORIAM ELVIS PRESLEY

**L**E MARDI 16 août 1977, mourait à l'hôpital de Memphis, aux Etats-Unis, celui que l'on a surnommé le « Roi du rock », le chanteur Elvis Presley. De prime abord, cet événement ne semble pas avoir beaucoup de rapport avec la musique liturgique et les cantiques de nos églises : les chansons de cet ancien chauffeur de poids lourds, né le 8 janvier 1935, n'avaient, en effet, rien de religieux. Pourtant, le rôle qu'aura joué ce « rocker » dans l'évolution de la musique au 20<sup>e</sup> siècle demeurera déterminant. Pour tout dire, c'est avec lui que la musique bascule !

Le succès d'Elvis Presley tient à deux caractéristiques et à une coïncidence. La première caractéristique est celle de sa musique : en réaction contre la progressive complication du jazz, le rock est une musique primaire dans laquelle la massive prédominance de l'accentuation rythmique a constitué, auprès des jeunes, une étourdissante fascination. Depuis le rock, la musique de variété n'est plus la même et ne peut plus être la même. La musique a basculé dans le « rythmé ». La seconde caractéristique est celle du comportement du chanteur. Au grand scandale de la société américaine, Elvis Presley chante en gesticulant et en se déhanchant. Sa guitare n'est plus seulement l'instrument dont il s'accompagne, mais une sorte de partenaire avec laquelle il

danse sauvagement, corps à corps. Depuis le rock, la tenue de scène n'est plus la même. La musique a basculé dans l'expressionnisme. La coïncidence est celle de l'expansion du microsillon au moment où notre chanteur parvenait au succès. Quatre cents millions de disques d'Elvis Presley ont été vendus dans le monde et sa mort provoquera sans doute la vente de quelques millions supplémentaires. En outre, Elvis Presley a remporté le premier disque d'or de l'histoire du disque, récompense attribuée à un interprète dont un 33 tours atteint le millionième exemplaire vendu. Depuis le rock, la musique ne peut plus se passer du disque. La musique a basculé dans le commerce.

## I. MUSIQUE PARTOUT — MUSIQUE DE PARTOUT

Qu'Elvis Presley soit peu à peu devenu l'idole internationale de millions de jeunes, que le rock ait résisté au fantastique succès des musiques « beat » et « pop » qui l'ont suivi, constitue déjà un phénomène social intéressant. Mais Elvis Presley est plus que cela. Il est le symbole de ce bouleversement culturel que l'essor des moyens de communication (radio, transistor, télévision, disques, cassettes), a fait accomplir à la musique dans la seconde moitié du 20<sup>e</sup> siècle. Il en est le symbole, car ce bouleversement porte bien sur les points caractéristiques que Presley est le premier à réunir. Avec la prédominance du rythme, c'est la nature même de la musique qui est affectée et, par elle, la perception physiologique et esthétique des auditeurs. Avec l'expressionnisme, c'est le rapport de la musique au comportement individuel et collectif qui est transformé : le rituel musical n'est plus celui de la solennelle rigidité bourgeoise ou de la sobre grâce paysanne, mais celui de l'incantation où l'auditeur devient acteur pour se laisser posséder sans retenue par le son qui l'envahit. Par contre, avec le commerce, c'est le rapport de la musique à la société qui est bouleversé : la musique devient marchandise et sa valeur dépend moins de ses qualités intrinsèques que de l'argent qu'elle rapporte.

Dès 1938, le célèbre sociologue et musicologue de l'école de

Francfort, Theodor W. Adorno ne s'y trompait pas en voulant dans sa *Philosophie de la nouvelle musique*, « indiquer le changement de fonction de la musique actuelle, montrer les transformations internes que subissent les phénomènes musicaux comme tels dans la production commercialisée de masse et signaler comment certaines modifications anthropologiques dans cette société standardisée s'étendent jusqu'à la structure de l'audition musicale »<sup>1</sup>.

Ce qui se passe dans le monde occidental, depuis 1960, n'a cessé de donner raison à Adorno. Encore faut-il mesurer l'importance du phénomène et de son accroissement progressif. Quelques chiffres nous y aideront<sup>2</sup>.

- En 1976, 997 000 électrophones, 573 000 chaînes Hi-Fi et 1 150 000 magnétophones ont été vendus en France.
- 60 % des ménages ont un électrophone (souvent plusieurs).
- En 1976, 140 millions de disques ont été vendus en France. Malgré l'inflation et le maintien du disque au plus haut taux de T.V.A. (33 %), la production a quintuplé en 15 ans.
- En 1965, la rémunération des auteurs provenait pour 18 % des droits perçus sur les enregistrements phonographiques ; pour 25 % aujourd'hui. Le reste provient de la radio, de la télévision, des concerts, spectacles, sonorisations d'ambiance, juke-boxes, etc.
- La somme des droits d'auteurs sur les disques et cassettes s'élevait à 20 millions en 1966 ; à 139 millions en 1976.
- Un auteur-compositeur, membre du conseil d'administration de la S.A.C.E.M. reconnaît lui-même que « pour être programmé à la radio ou à la télévision, il faut avoir fait des disques ».

1. Theodor W. ADORNO, *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris: Gallimard, 1962 : « Avant-propos », p. 7.

2. Les informations qui suivent sont extraites de la revue de la S.A.C.E.M. [Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique], *Présence de la musique* (12), avril 1977.

Le lecteur que ces statistiques intéressent en trouvera d'autres dans le livre de Cl. DUCHESNEAU, P. BARDON et J. LEBON, *L'important, c'est la musique*. Essai sur la musique dans la liturgie, Paris: Cerf (coll. « Essais »), 1977, pp. 72-74. On pourra lire une recension de cet ouvrage dans *La Maison-Dieu* (130), 1977, pp. 170-171.

Les informations données ici ne concernent que la vie musicale française : que le lecteur étranger nous en excuse.

### Un changement de fonction

Ces chiffres disent assez que les progrès des techniques d'enregistrement et de diffusion ont permis à la musique de prendre dans la vie sociale, une place considérable et surtout nouvelle. Il y a là plusieurs conséquences à tirer dont, avant de dire si elles sont bonnes ou mauvaises, il faut tenter d'estimer le poids. La musique passe d'une situation où elle était la marque sociale — et souvent sacrée — de la fête, du spectacle, du rite, à une situation nouvelle de « quotidienneté » où on lui fait abandonner ses fonctions spécifiques pour la transformer en fond sonore indifférencié et universel. Il est vrai que l'autonomie qu'elle perd était un produit de la civilisation moderne et, surtout, romantique. On pourrait dire qu'il y a donc un retour de la musique dans le quotidien, ainsi qu'il en était dans les civilisations anciennes ou, encore aujourd'hui, dans certaines régions pas ou peu industrialisées (Afrique, Orient, Moyen-Orient, Balkans...) Mais la forme et la fonction que donnent les mass-media à cette nouvelle quotidienneté de la musique ne sont plus les mêmes. Par la programmation centralisée qu'impose la radio, le maçon sur son échafaudage, la ménagère dans sa cuisine, le client d'un café et le P.D.G. en vacances écoutent au même moment la même chanson sans qu'il soit tenu compte de ce qu'ils sont en train de faire ou de penser.

De sa fonction d'accompagnement de tel acte, de tel métier, de tel état d'âme individuel ou collectif, la musique est aujourd'hui passée à une fonction d'accompagnement homogénéisé de la vie « standardisée » de cette « sorte d'anthropos universel » qu'est devenu « l'homme moyen » à qui s'adresse « la création industrialisée »<sup>3</sup>. Mais en changeant de fonction, la musique elle-même est-elle atteinte ? Qu'arrive-t-il, sous l'effet des mass-media, aux trois catégories selon lesquelles on classe habituellement la musique : musique « classique », musique « contemporaine », musique de « variété » ?

---

3. Cf. E. MORIN, *L'Esprit du temps*, Paris: Grasset, 1962 ; « Première partie ».

### La « Variété »

Un chiffre encore pourra faire mesurer l'ampleur du bouleversement musical auquel nous assistons. Cette musique omniprésente, envahissante, quotidienne, cette musique que l'on ne peut plus éviter, non seulement chez soi et dans les lieux de loisir, mais au travail, dans les magasins, dans les moyens de transport et jusque dans les rues lors des quinzaines commerciales, est, d'après le chiffre d'affaire des disques et cassettes, à 85 % une musique de « variété ».

Ce qui, pour la presque totalité de nos contemporains, est appelé « musique », c'est la musique de « variété », au point que ce qui n'entre pas dans cette catégorie est à peu près complètement dépourvu d'intérêt. L'essor des mass-media a donc, dans la musique, donné pouvoir quasi absolu à la musique de « variété » et, par le fait même, à ce qui la caractérise : la mode, la recherche des lieux communs littéraires et musicaux, la fabrication en série d'après le modèle réussi et l'utilisation des procédés flatteurs. Ainsi règnent la redondance qui chante « pour ne rien dire » sur des moules préparés d'avance, la « rosalie » qui s'abandonne à la tournure facile et repérable sans effort, le schéma harmonique qui évite toutes surprises et soigne toujours les mêmes effets, la carrure qui ne sait construire que sur quatre et ses multiples, le mouvement sur des rythmes typiques immédiatement reconnaissables, bref, l'obsolescence, le refus de l'originalité et le rejet de la modernité.

Mais, en fin de compte, est-ce bien la musique de « variété » qui a le pouvoir ? N'est-ce pas plutôt l'industrie du disque et le show-business pour lesquels la musique n'a d'autre intérêt que sa rentabilité et qui a su habilement saisir l'occasion que lui offrait l'essor des moyens de communication pour créer un merveilleux objet de consommation selon les lois mêmes du marketing, de l'objet jetable et du prêt-à-porter ?<sup>4</sup> Cette industrie, en effet, « a réussi à faire entrer ses produits dans la vie quotidienne,

---

4. Cf. M. de COSTER, *Le disque, art ou affaires ?*, Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1976.

à une échelle qui dépasse la distribution de n'importe quel objet de consommation courante »<sup>5</sup>.

### La musique « classique »

Avec un chiffre d'affaire annuel de près de 200 millions de nouveaux francs, la musique « classique », bien qu'elle ne constitue que 15 % du chiffre total, ne se porte pas si mal<sup>6</sup> ! Nul doute, en effet, que les progrès accomplis dans le domaine de l'enregistrement et de la diffusion lui ont profité. Par la radio, et spécialement « France-Musique », par certaines émissions de télévision et, surtout, par le disque, la musique classique est très vivante aujourd'hui. On constate même partout en France, actuellement, une étonnante avancée de sa pratique chorale ou instrumentale et les conservatoires nationaux, régionaux et municipaux regorgent d'élèves. La musique « classique » tient bien sa place, mais elle aussi fait partie maintenant des biens de consommation, ce qui ne change pas sa nature, comme c'est le cas de la « variété » — la musique de Mozart reste la musique de Mozart, alors qu'entre une chanson de Maurice Chevalier et une chanson de Julien Clerc, les mass-media ont fait quelque chose à la musique de « variété » — mais transforme son statut social.

Le fait d'être « mise en conserve » dans le disque ou la bande permet à la musique « classique » d'être jouée sans qu'existent les conditions autrefois requises pour qu'il y ait musique (solistes ou orchestres avec leurs instruments : tout l'orchestre de Berlin est chez moi, Arthur Rubinstein ou Michel Chapuis jouent pour moi tout seul qui n'ai même pas chez moi un harmonica !) D'autre part, la reproduction de la musique « classique » par des moyens techniques dont tout le monde dispose et sans qu'il soit nécessaire d'avoir appris à « faire » de la musique, livre son répertoire au grand public, ce qui ne peut que réjouir ses amateurs, mais accentue les différences de rôles sociaux qu'elle peut tenir et qu'on lui fera tenir.

5. Cf. J.-Cl. LARTIGOT et E. SPROGIS, *Libérer la musique*, Paris: Editions Universitaires, 1975.

6. Cf. *L'important, c'est la musique*, op. cit., p. 97 qui fournit d'autres renseignements.

Pour les uns, la musique « classique » constituera une sorte de « variété de luxe » qui augmentera le standing des fonds sonores par emprunt à ce domaine « cultivé ». Mais on sait, alors, que ne passeront que les « succès classiques », c'est-à-dire des extraits « d'œuvres immortelles » dont les dates limites vont du « Canon » de Pachelbel au « Boléro » de Ravel. Pour d'autres, elle sera « la Grande Musique », hors de laquelle le reste n'est bon que pour le bal ou la « boîte de nuit ». Les frontières de cette « grande musique » ne sont guère plus larges que celles des « variétés de luxe », même si, entre ces frontières, le répertoire est plus fourni. Les amateurs de cette catégorie ont, la plupart du temps, une méconnaissance totale et, parfois même, un mépris complet de la musique qui n'en fait pas partie : ignorance de la musique ancienne ou primitive (sauf du grégorien ! interprété selon la méthode de Solesmes qui n'est justement pas « ancienne »...) qui se double d'un mépris pour la musique contemporaine savante, dont on entend souvent dire : « ça n'est pas de la musique ! » Reste enfin une catégorie d'amateurs éclairés et ouverts dont on peut dire qu'à peu près toutes les formes de musique les intéressent à condition qu'elles présentent des garanties savantes ou populaires de sérieux ou d'authenticité. Le classement de ces différentes sortes d'amateurs est si peu factice qu'il vient de faire l'objet, entre les deux dernières, d'une lutte serrée qui a provoqué la démission de Louis Dandrel, rédacteur en chef de France-Musique qui avait pourtant fait passer, en deux ans, l'audience hebdomadaire de ce poste de 2 400 000 à 3 500 000 auditeurs. C'est que Louis Dandrel ne se considérait plus comme le « conservateur du musée de la grande musique », mais comme le journaliste et pédagogue qui avait à faire aimer tout ce que l'histoire passée et actuelle compte de bonne musique. Mais la musique n'est pas si neutre qu'on l'aurait cru !

### **La musique « contemporaine »**

L'observateur de la vie musicale ne peut pas ne pas être frappé par le fait qu'à l'heure même où la musique de « variété » triomphe sur tous les plans, la musique savante entre dans une crise inquiétante. Mystérieuse coïncidence dont nul ne peut peser les interférences. La musique savante resterait-elle bouche bée

devant le coup que lui porte la « Variété » ou bien le tonalisme se vengerait-il dans la « Variété » d'avoir été répudié par sa savante épouse ? Toujours est-il que lorsqu'il a fallu conquérir les terrains offerts par les moyens de communication, c'est la musique de variété qui a remporté la victoire. Le commerce en est-il le seul responsable ?

Ce ne sont pas les chiffres qui nous aideront à réfléchir, ici, mais les propos mêmes des musiciens. Le compositeur et musicologue François-Bernard Mâche résume bien la situation dans laquelle se trouvent actuellement les compositeurs :

« Les questions que se posent tous ceux qui, à travers le monde, créent de la musique sont plus radicales et plus complexes dans cette deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle que dans la première. On débattait âprement, entre les deux guerres mondiales, des questions de langage — *Tonal oder atonal*, comme ironisait déjà Schönberg —, ou de morale — musique pour l'élite ou pour le peuple ; mais à ces débats qui ne sont pas clos, sont venus s'ajouter des interrogations plus fondamentales sur la fonction (mythique ? illégitime ? nécessaire ? désuète ?) du créateur et, du même coup, sur l'autonomie du concept de musique ou de culture. »

« Aujourd'hui, le doute, et son envers, le dogmatisme, s'emparent des esprits non plus seulement à propos des moyens, des méthodes et des critères musicaux, mais à propos de l'idée même de création musicale ou sonore. Si la génération précédente se passionnait pour savoir *comment* faire de la musique, celle d'aujourd'hui se demande d'abord et surtout *pourquoi* et *pour qui*<sup>7</sup>. »

Inversement, si l'on se place du côté des auditeurs, il faut bien dire avec Claus Regnault que la musique contemporaine est une musique « non désirée par la société »<sup>8</sup>. Les questions du compositeur — pourquoi, pour qui la musique — et le sentiment des auditeurs — musique non désirée — nous donnent les dimensions de la crise actuelle. Mais quel est son contenu ?

La musique est un langage vivant naturellement soumis à l'évolution. Le langage musical n'a, en effet, cessé d'évoluer depuis le

7. *Cultures*, vol. I, n° 1 : *Musique et société*, UNESCO et La Baconnière, p. 107.

8. « La musique nouvelle est-elle nécessaire ? », *Musique en jeu* [Paris, Le Seuil] (25), novembre 1976, p. 7.

début de sa notation, c'est-à-dire depuis le moment où son évolution devient repérable. Mais si cette évolution était constante, elle était cependant assez lente pour constituer des périodes de stabilité de style d'environ un siècle : *Ars nova*, école franco-flamande, Renaissance, classicisme, période baroque, romantisme. La fin de cette stabilité va correspondre à l'apparition des premiers symptômes de désagrégation du système tonal, et, très exactement, à la modulation continue de Wagner. Dès la fin du 19<sup>e</sup> siècle, et dans un étonnant parallèle avec l'évolution de la société, on assiste à une irrésistible accélération des transformations du langage musical. La rupture avec le grand public, après de nombreuses et tumultueuses menaces, sera consommée avec l'arrivée du dodécaphonisme de Schönberg en 1923.

Mais on ne remplace pas en quelques années, un système aussi établi que le tonal. L'accélération provient justement du fait que les langages qui ont suivi le tonalisme — chromatisme, modalisme, polytonalité, atonalité, dodécaphonisme —, même s'ils ont produit d'incontestables chefs-d'œuvre, n'ont jamais présenté assez de stabilité pour durer. Ils sont comme des essais. D'où cette sorte de frénésie de la recherche durant ce 20<sup>e</sup> siècle, aboutissant à la crise du langage que nous connaissons. Comment un langage ne serait-il pas en crise lorsqu'il est en quête, et d'un nouveau vocabulaire, et d'une nouvelle syntaxe ?

### L'escalade de la nouveauté

Rien ne démontre mieux cette situation que la nécessité dans laquelle se trouvent les compositeurs de faire absolument du neuf. Pierre Boulez le dit de façon déterminée et claire :

« Je crois que pour trouver sa vraie personnalité, il faut crever tous ces paravents des compositeurs qui nous ont précédés. Tant que ce n'est pas fait, on n'est pas soi-même : il faut vraiment mourir de cette façon-là, à travers les paravents, pour renaître<sup>9</sup>. »

9. P. BOULEZ, *Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège*, Paris: Le Seuil (coll. « Tel quel »), 1975, p. 45.

Mais ce sont sans doute les titres des œuvres qui le traduisent le mieux. Puisqu'il y a crise du langage et de la forme, il n'est plus possible d'utiliser des titres anciens et communs. Chaque œuvre en est réduite à avoir son propre titre, signifiant ainsi son isolement, c'est-à-dire son refus de se relier et au passé et aux autres œuvres. Il demeure cependant comme une nostalgie du passé que manifestent fréquemment les citations faites, à l'intérieur même de l'œuvre moderne, d'un musicien de l'âge d'or. « Ludwig van... » de Kagel le suggère dans son titre même, ainsi que l'œuvre si intéressante d'un jeune élève de Stockhausen, Nikolaus Huber : « Die Gespenster »... les revenants !

Mais il faut faire du neuf quand même, et il n'est pas rare d'entendre, après l'écoute d'une musique contemporaine, des réflexions comme celle-ci : « Mais c'est de la musique qui date déjà de dix ans ! » Cette réflexion, que l'on n'imagine pas à propos de la musique de Bach, dit bien le cercle infernal dans lequel se trouve le compositeur. Si Bach ne faisait pas du Grigny ou du Buxtehude, du moins pouvait-il s'inspirer de leurs œuvres. Ce ne serait plus possible aujourd'hui !

Faire du neuf, mais quel neuf ? Deux tendances dominent alors la composition actuelle, celle qui vit musicalement la crise et celle qui, connaissant la crise veut la vaincre. Ces deux tendances pourraient assez bien trouver leur dénomination dans les mots de « doute » et de « dogmatisme » qu'employait tout à l'heure François-Bernard Mâche.

### **Les musiciens du doute**

Prendre acte de la crise actuelle de la musique et « jouer » musicalement cette crise, telle est la position plus ou moins explicite d'un certain nombre de grands compositeurs : Bériot, Kagel, Schnebel et surtout Cage qui déclare sans précaution : « Je ne peux pas forcer les sons à me suivre ». Jouer la crise ne signifie donc pas qu'on ne compose plus, mais qu'on prend une distance ironique (Bériot, Cage) vis-à-vis d'elle, quelquefois jusqu'à la dérision (Kagel), à moins que l'on n'en fasse une prophétie (Schnebel) ou un exorcisme :

« Ce que je souhaite, dit John Cage, c'est la possibilité de voir n'importe quoi survenir. N'importe quoi, c'est-à-dire toute chose... J'essaie de faire que ma musique ressemble à ma vie, qu'elle soit libre et sans but, c'est-à-dire sans objet. Ne rien imposer. Laisser être. Permettre à chaque personne, comme à chaque son, d'être le centre du monde<sup>10</sup>. »

Le jeu est passionnant, mais dangereux. Que reste-t-il après lui, sinon le sentiment qu'on n'a plus qu'à se taire ? Cage ne s'y est pas trompé en composant « 4' 33" ». Le pianiste entre en scène, place sa partition, ouvre le piano, lève les mains, mais... ne jouera pas une note : il s'agit de 4' 33" de silence !

### Le dogmatisme

Tout autre est, évidemment, le projet des dogmaticiens. Ils connaissent la crise comme les autres, mais ne veulent pas admettre qu'on s'y complaise. Il faut lire, ici, un texte capital de Pierre Boulez où l'on voit que les prises de position du musicien dépassent de loin les perspectives d'esthétique musicale. Une nouvelle fois, nous constatons que le rapport musique-société n'est pas neutre.

« Il y a des actions qu'il ne faut pas vouloir faire. Le projet an-esthétique ou antiesthétique, qu'est-ce que c'est exactement ? C'est l'acceptation d'une passivité par rapport à ce qui est : c'est une conception d'abandon. »

« Appliquée à d'autres catégories qu'à la musique, par exemple au phénomène social, une position « antiesthétique » pourrait donner, non pas l'absurdité, mais l'antisocial. La résonance antisociale d'une telle position est si évidente pour moi qu'à ce moment-là on est mûr pour des sociétés de type fasciste qui vous laissent un coin pour jouer. C'est à mon avis, vouloir jouer volontairement le fou du roi. C'est une position dangereuse, même au point de vue politique, parce qu'une certaine société vous laisse le privilège d'être le fou du roi pourvu que vous acceptiez cette position et que vous n'en sortiez pas. Or, pour moi, il y a un état d'esprit vraiment repoussant, et dans toute son abjection, à vouloir être le fou du roi, le fou d'une société,

10. J. CAGE, *Pour les oiseaux*, Paris: Belfond, 1976.

et à donner à cette société un prétexte pour être une société fermée et à tendance fascisante<sup>11</sup>. »

C'est donc pour des raisons qui ne sont pas que musicales qu'un compositeur et un théoricien comme Boulez entend combattre les attitudes qui renflouent la crise et établir une « politique », un projet pour la musique. L'I.R.C.A.M. du Centre Beaubourg dont on vient de lui confier la direction lui permet de concrétiser ses visées<sup>12</sup>.

« Je tâcherai de me placer désormais, tout au long de ces essais, sur le plan le plus rigoureux qu'il me soit possible d'atteindre : effort qui nous permettra à tous, j'espère, et à moi le premier, de mieux « repérer » la pensée musicale actuelle. Il semble que ce soit le travail le plus urgent à entreprendre actuellement, car découvertes et aperçus se sont succédés sans grande cohésion. Disciplinons notre univers mental de telle façon que nous n'ayons pas devant nous de reniements à affronter, de désillusions à subir, de déceptions à surmonter ; organisons strictement notre pensée musicale : elle nous délivrera de la contingence et du transitoire. N'est-ce pas le principal refus que nous devons opposer à des tentations combien séduisantes, mais combien vaines ?<sup>13</sup> »

### Les « autonomistes »

Considérer la musique qu'il est aujourd'hui possible d'entendre ou de faire, sous les seuls angles de la « variété » et de la musique « classique » ou « contemporaine », ne rend pas compte totalement de la réalité. A côté de ces genres principaux et, en rapport au moins indirect avec eux, il existe des secteurs autonomes qui ont su garder leur originalité. Bien loin de les sous-estimer, il faut, au contraire, les observer avec attention car ils témoignent qu'une musique « forte » peut résister à l'annexion complète par la variété ou à la crise de la musique savante et conserver une audience. On se doute, cependant, que les moti-

11. P. BOULEZ, *op. cit.*, p. 111.

12. Cf. *La musique en projet*, Paris: Gallimard/I.R.C.I.A.M., 1975.

13. P. BOULEZ, *Penser la musique aujourd'hui*, Paris: Gonthier (Coll. « Bibliothèque médiations », 13), 1964, p. 33.

vations qui attacheront des musiciens à ces secteurs seront plus fermes que celles du consommateur de « musique de masse ».

En rapport avec la variété qu'il a influencée, mais demeurant distinct d'elle, mentionnons d'abord le jazz. Si la musique « pop », autonome à ses débuts et même contestataire, a été largement récupérée, il reste en elle, de nos jours encore, toute une part « underground » que, par exemple, on n'entendra jamais à Radio-Luxembourg ou Europe 1. D'ailleurs, la revue « Télérama » possède quatre rubriques différentes dans sa critique de disques : classiques, variétés, jazz, pop. Il faudrait classer également dans ces genres autonomes la musique folklorique<sup>14</sup>, la chanson engagée et la chanson à texte du type « rive gauche ». L'équivalent de cette autonomie, dans la musique savante, serait la musique électro-acoustique. Elle n'est, d'ailleurs, pas en crise comme la musique contemporaine, mais en pleine gestation sous l'impulsion créatrice et théorique du fondateur de la musique « concrète », Pierre Schaeffer<sup>15</sup>. Pierre Henry, le plus connu de ses compositeurs, a déjà largement fait comprendre que, s'il s'agissait de quelque chose d'absolument neuf, il s'agissait bien d'une authentique musique. Le Groupe de Recherche Musicale est un des organismes qui s'emploient à défricher ce nouveau terrain et, pour consacrer l'autonomie du genre, une chaîne de musique « électro-acoustique » vient d'être créée au conservatoire national de musique de Paris.

### Les courants transversaux

L'un des points de la culture contemporaine sur lesquels les mass-media auront eu le plus d'influence, c'est la circulation planétaire des informations et des idées. La musique en est un remarquable exemple. Elle nous fait assister, en cette seconde moitié

14. On notera que les progrès des techniques d'enregistrement, et notamment l'utilisation du magnétophone, ont permis de connaître et de conserver les musiques folkloriques les plus rares. L'UNESCO et cet infatigable chasseur de son, qu'est Marcel CELLIER, constituent ainsi des archives dont l'intérêt musical fait passer la musique folklorique au rang de la très grande musique.

15. Cf. P. SCHAEFFER, *Traité des objets musicaux*, Paris: Le Seuil, 1966. — Voir aussi, *Musique en jeu* [Paris, Le Seuil] (25), novembre 1976, pp. 32-48.

du 20<sup>e</sup> siècle, à un brassage de formes qui va jusqu'à la création de courants particuliers dont les inspirations puisent à plusieurs sources. Ainsi les « japonaiseries » de Puccini dans « Madame Butterfly » n'étaient que des anecdotes. Tout autre est l'influence des modes et rythmes hindous dans la musique d'Olivier Messiaen ou de Jacques Charpentier en laquelle ils deviennent des éléments constitutifs. Curieusement, peu de temps après, en suivant les chemins de la drogue et de la mystique orientale, cette même musique hindoue influencera la musique « pop », par l'intermédiaire des Beatles notamment. Nous nommons « courant transversal » ce mouvement d'influence qui traverse des genres qui auraient dû rester étrangers (Indes - Occident) et qui auraient dû rester étrangers les uns aux autres (Messiaen — la « pop »). C'est aussi ce que le critique Maurice Fleuret qualifie « d'œcuménisme » musical<sup>16</sup>.

Plus complexe encore, les multiples courants issus du nouvel emploi, dans la musique, des sonorités produites, non par des musiciens et des instruments, mais par des appareils. Le 18 mars 1950, Pierre Schaeffer donnait le « Premier concert de Musique concrète ». A la suite de perfectionnements techniques et linguistiques, la musique « concrète » donnait naissance à la musique « électro-acoustique » dont nous avons dit la place actuelle.

Dans le même temps, la technologie enfantait l'une des évolutions majeures de la musique d'aujourd'hui : l'amplification des instruments. Cet accroissement de puissance n'a pas tardé à séduire le « Rock » qui ne demandait que cela. Jusqu'au jour où le courant savant et le courant « variété » allaient se rejoindre : Pierre Henry utilise des thèmes « pop » dans sa « Messe de Liverpool » et les Pink-Floyd adoptent dans leur « Rock » des procédés de musique « électro-acoustique ». Parallèlement, les compositeurs de musique contemporaine se laissent peu à peu tenter par la musique électro-acoustique, allant jusqu'à créer un nouveau courant transversal, celui qui allie la bande et les instruments traditionnels. Dans le « Laborintus 2 » de Luciano Bério, les instrumentistes réagissent même à la musique enregistrée. Karlheinz Stockhausen est aussi un maître de ce procédé. Quant à Maurizio Kapel, il fera la même chose, mais avec l'orgue

---

16. Cf. M. FLEURET, *Le Nouvel Observateur* (210 bis), 20 décembre 1968.

pour instrument, tandis que la bande fait entendre les bruits de « La journée d'un organiste » : réveil, toilette, informations à la radio, métro...

A la même époque, des musiciens d'Amérique du Nord, Terry Riley, Steve Reich, cherchent un nouveau langage musical : ils inventent la « musique répétitive », dans un curieux retour à des formules mélodiques tonales mais jouées selon des procédés non-directifs d'avant-garde. De leur côté, des techniciens inventent le synthétiseur qui donne à la musique le support technique et les avantages de l'ordinateur. Un musicien, Philipp Glass, ne tarde pas à créer une « musique répétitive » pour synthétiseur, tandis que des musiciens de « variété » issus de la « pop » — le groupe allemand « Tangerine Dream » et Klaus Schultze — feront la même opération pour une musique de jeunes que ces derniers ont vite fait de qualifier de « planante ». Tout y est : le rythme assourdissant du rock, l'harmonie du 17<sup>e</sup> siècle, les mélodies modales de la « pop », les incises répétées de la « musique répétitive » et, naturellement, les immenses tenues que permet le synthétiseur, dont tout cela sort à la fois au volume sonore le plus élevé. « Ça plane ! » et c'est, en effet aussi étonnant que fascinant.

Plus modeste mais hautement révélateur est le fait que les « jingles », c'est-à-dire les brefs motifs musicaux qui accompagnent les génériques ou constituent les « virgules » des journaux télévisés des trois chaînes françaises, ainsi que de France-Inter et France-Musique, soient de ce type de musique, sans qu'à peu près personne s'en aperçoive. C'est en tout cas la preuve que cette musique-là est bien en train de gagner du terrain dans notre vie quotidienne.

Restent à signaler quelques courants moins importants, mais qui ne sont pas du tout dépourvus d'intérêt : le Folk-Song qui a trouvé sa place dans la musique « pop » et a suscité le renouveau de certaines musiques folkloriques. Vivante aux U.S.A. et exportée par le western sous une forme stéréotypée, la « Country-Music » est devenue pour quelques mois la musique en vogue chez les jeunes, ce qui a permis à d'autres régions, comme la Bretagne avec Alan Stivell, de trouver une large audience. Le « folk » présente l'avantage d'être solidement ancré dans les traditions populaires. Il est donc moins sujet aux banales facilités que la musique « commerciale ». En même temps, il a su prendre

à la musique de « variété » actuelle juste ce qu'il fallait pour moderniser les traditions et pouvoir les transmettre aux jeunes générations dont les oreilles sont transformées par les mass-media.

Signalons, enfin, la branche qui se veut l'avant-garde de l'avant-garde et qui tire ses principes des courants de pensée sur la « non-directivité » ou la « libération ». John Cage serait volontiers son « modèle fondateur », car on ne peut parler de « maître » en ce lieu-là ! Elle prône « l'action artistique immédiate, libérée de tout préalable de forme ou de langage »<sup>17</sup>. Cette « action artistique » va évidemment beaucoup plus loin que certaines musiques savantes contemporaines dites « aléatoires » ou qui intègrent des éléments aléatoires dans leurs compositions. Mais si les éthiques et les formes sont différentes, les références esthétiques ne sont pas si éloignées l'une de l'autre. C'est peut-être même le courant qui poussera le plus loin la rencontre des genres au point qu'il y aura, selon ses principes, de moins en moins de différences entre la musique « savante », le « free-jazz » et la « pop sauvage »<sup>18</sup>.

## II. MUSIQUE DU MONDE — MUSIQUE D'ÉGLISE

Quelle étonnante affaire que la musique liturgique ! Domaine misérable pour les uns, tout à fait secondaire pour les autres... On chercherait, en vain, une pensée théologique actuelle ou une quelconque directive hiérarchique qui en prenne souci. S'en occuper semble donner l'impression qu'on perd son temps et ses énergies quand il y a tant de problèmes plus sérieux dans le monde et dans l'Église. Pourtant, chaque dimanche, l'Église consacre une bonne partie de son activité à faire... de la musique ! C'est un des moyens les plus importants qu'elle a d'exprimer sa foi et l'un des carrefours où elle rencontre la culture actuelle du monde. Peut-être, alors, n'est-il pas sans intérêt de se demander ce que manie l'Église lorsqu'elle fait de la musique ?

17. Cf. *ibid.*

18. Cf. J.-Cl. LARTIGOT et E. SPROGIS, *op. cit.*, ainsi que BEAUD-WOLLNER, *Musique et vie quotidienne*, Paris/Tours: Mame (coll. « Repères »), 1973.

Jusqu'aux environs de 1967, la musique que l'on faisait à l'Eglise paraissait à part, « sacrée ». C'était musicalement faux, sauf pour le grégorien que, d'ailleurs, la réforme de Saint Pie X avait eu bien du mal à imposer, tant le souci, le goût et la pratique d'une authentique musique liturgique s'étaient affadis. Le motu-proprio *Tra le sollecitudini* (1903) avait dû, d'ailleurs, rappeler avec fermeté les règles du chant et de la musique sacrée. C'était donc faux, mais le bâtiment-église, l'orgue, le latin donnaient l'impression d'une musique particulière, ce qui, en fait, ne fut exact qu'avec le grégorien.

Or, voici que, depuis une dizaine d'années, le chant liturgique, à cause de l'emploi de la langue française et, surtout, de l'utilisation du style dit « rythmé », semble avoir épousé la musique du monde. Par souci d'incarnation ou par faiblesse de résistance, rien de ce qui est arrivé à la musique du monde ne l'a, en effet, épargnée. Ce bouleversement musical provoqué par l'essor des mass-media, ce pouvoir de la « variété » et cette crise de la musique savante sont aussi le lot de la musique dans la liturgie. Il n'est pas jusqu'aux chiffres de 85 % pour la « variété » et de 15 % pour le classique qui ne traduisent l'actuelle situation. Dans le chant liturgique, aussi, l'attrait du rythme, la recherche de l'ambiance expressionniste et le poids du disque ont transformé le répertoire. Dans la musique liturgique, également, la musique contemporaine, malgré quelques courageux essais de grande qualité<sup>19</sup>, subit une crise de langage encore plus radicale qu'ailleurs.

Face à la situation actuelle, et notamment aux 85 % de cantiques composés dans un style voisin de la « variété », se demander ce que manie l'Eglise en utilisant, non seulement de la musique, mais le style de la « variété », revient à se poser deux questions :

- Les assemblées chrétiennes sont-elles capables d'utiliser cette musique ?

---

19. Félix IBARONDO et Maurice O'HANA, à Avignon, dans le cadre du Festival, — Xavier DARASSE et Christian VILLENEUVE, à Paris, dans le cadre du Congrès « Musiques et Célébrations », — François VERCKEN, à Saint-Séverin, dans le cadre du Festival Estival de Paris, pour ne citer que les principales créations de musique liturgique contemporaine durant cet été 1977.

— Est-il opportun que les assemblées chrétiennes utilisent cette musique et, si oui, à quelles conditions ?

**La musique de « variété » est-elle possible dans nos assemblées ?**

La première question est technique. Quand on constate les moyens considérables employés pour la réalisation des musiques de « variété » et la qualité technique de leurs enregistrements et des moyens de les diffuser, et que l'on met en parallèle l'extrême pauvreté des moyens dont disposent la plupart des paroisses et des communautés, on est bien obligé de reconnaître que ce qui, là, a au moins de l'allure, sinon du génie, devient, ici, dérisoire. D'autre part, les chansons de « variété » sont à la presque totalité des musiques pour soliste ou « groupe soliste ». C'est donc un style qui n'est pas fait pour le chant du « public ». Lui en confier une partie, cependant, est périlleux. Quant au soliste d'église — le meneur de chant —, il ne sait pas ou ne peut pas oser rendre son couplet à la façon « variété ». L'espace-église, l'assemblée et le cadre dans lequel il chante, le contraignent à être en dessous.

Il est vrai que dans le cantique moderne, une bonne partie des effets de la variété est gommée. Mais on aboutit, alors, à un genre hybride qui ne peut pas davantage plaire à l'amateur de grande musique qu'à l'amateur de « variétés ». Cela signifie aussi que devant l'incapacité technique des assemblées de reproduire le style « variété », on ne peut proposer que des sous-produits qui tentent d'adapter le cantique traditionnel en copiant la « variété » en vogue.

Un livre récent et polémique sur les enjeux politiques de la musique, et particulièrement de la « Variété », consacre une note au chant religieux, qu'il est instructif de connaître : c'est notre musique liturgique vue de l'extérieur par deux musiciens engagés :

« Le chant choral religieux est une activité toujours importante en France soit de manière « intégriste » avec le retour au grégorien par exemple, soit de manière « moderniste » (?) en cherchant à retrouver un souffle nouveau dans une adaptation progressive aux musiques religieuses noires américaines ou plutôt à leurs dégénérescences. Ainsi voit-on dans ce dernier cas la musique religieuse

rejoindre directement le camp de la musique commerciale et les églises elles-mêmes se transformer en lieu d'initiation à la variété<sup>20</sup>. »

Mais que faire, quelle musique faire dans la liturgie, si les assemblées ne sont pas capables d'utiliser correctement la musique de variété alors que, pourtant, c'est cette musique qui, à 85 %, constitue le genre de musique dont les oreilles de nos contemporains, y compris les chrétiens, sont remplies ? Nos assemblées sont-elles, d'ailleurs, davantage capables d'utiliser la musique classique ou le grégorien ? N'est-ce pas, dans tous les cas, la qualité de l'exécution qui est en cause et l'impossibilité de faire le poids, face à l'actuelle invasion musicale dans la vie sociale, à laquelle sont réduits les chrétiens lorsqu'ils chantent dans leurs célébrations ?

#### **La musique de « variété » a-t-elle sa place dans les églises ?**

La seconde question est théorique et, sans doute même, théologique. Etant donné ce qu'est la musique de « variété », est-il opportun que les chrétiens l'utilisent en liturgie ? Peuvent-ils, du moins, l'utiliser sans discernement ? Si les caractères internes de ce genre de musique sont ceux de la consommation (redondance, lieux communs, modèles, schémas stéréotypés, obsolescence, refus de l'originalité et de la modernité...), cette musique est-elle compatible avec les célébrations chrétiennes ? Si l'espace qu'elle crée est celui du music-hall, c'est-à-dire de l'illusion, de l'évasion et du factice, cette musique a-t-elle sa place dans la liturgie ? Faut-il que les chrétiens, pour avoir l'air bien incarnés dans le monde d'aujourd'hui, prennent ce qui, dans ce monde-là, est fuite du monde ? Avant de répondre à ces questions, il est utile de savoir que, dans notre monde d'aujourd'hui, la « variété » n'est pas si unanimement appréciée !

On imagine assez la critique qu'en font les musiciens de métier. Mais ils ne sont pas seuls à la condamner. De nombreux mélomanes la combattent, qui ne sont pas forcément d'abominables conservateurs. Récemment, Jean-Paul Sartre déclarait dans *Le Monde* du 28 juillet dernier :

---

20. J.-Cl. LARTIGOT et E. SPROGIS, *op. cit.*, p. 48.

Tous les hommes que l'on voit passer dans la rue sont capables de lire des textes intéressants, qui les concernent au plus profond, ou, mettons 98 % d'entre eux. Mais ces mêmes hommes, pour la plupart, n'écoutent rien, sauf cette affreuse musique de consommation, qui est nulle. »

Lorsque cette critique s'élabore en pensée, on rencontre d'abord une contestation esthétique :

« Ce serait une conception bien étrange de l'art et bien méprisante du peuple que de prétendre que seul le niveau le plus bas et le réalisme le plus plat sont à la portée populaire<sup>21</sup>. »

Il est alors intéressant de noter que cette critique ne provient pas uniquement de musiciens savants, mais tout aussi bien de défenseurs de la chanson. On se rappelle le très célèbre pamphlet de Boris Vian qui s'y connaissait en musique de variété et composait lui-même des textes de chansons : « En avant la zizique... et par ici les gros sous » est plus que jamais de circonstance. On ne résiste pas au plaisir de citer la faconde de cet auteur :

« Vient la chanson d'amour, qui ne rime jamais à rien mais rime toujours avec toujours (on s'étonne de l'oubli cruel dans lequel sommeillent le topinambour, le rambour, le cavalcadour et le vulgaire four). »

Mais Boris Vian disait aussi :

« Je proteste : je n'ai jamais été chanter " La digue du c..." dans une église et j'aimerais bien ne pas entendre " Je crois en toi " au music-hall ou à la radio. Chacun chez soi<sup>22</sup>. »

Ne faut-il pas aujourd'hui renverser ses termes et parler de music-hall à l'église ? Plus proche encore de nos questions, la réflexion de Michel Briquet sur la chanson :

« Si, excluant toutes les " chansons-que-c'est-pas-la-peine ", on

21. R. GARAUDY, *D'un réalisme sans rivage*, Paris: Plon, 19 , p. 89.

22. Boris VIAN, *En avant la zizique...*, La jeune Parque, 1966. Réédition dans la collection « 10-18 », Paris, 19 , cf. pp. 34 et 24.

Pour les lecteurs étrangers ou non informés, l'auteur fait, ici, allusion à une chanson d'étudiants.

23. M. BRIGUET, *50 millions de Français devant la musique*, Paris: Ed. Ouvrières, 1965, p. 211. L'auteur reprend une phrase célèbre d'Em-

examine les chansons de qualité, on est surpris de voir quelle place minime y tient la vie réelle : on est étonné de voir l'insignifiance de ce qu'ont produit sur ce plan des événements aussi bouleversants que la guerre de 39-45, ou celle d'Indochine ou d'Algérie, qui ont vraiment secoué le pays. Quid de l'invasion, de la Résistance, de la Libération ? Quid de certains problèmes qui affectent la vie de millions de Français, comme celui du logement ? Il semble que le nouveau folklore, s'il en est un, limite ses sujets à quelques exceptions près, aux mirages et à l'évasion. Mais l'éternel « amour qui rime avec toujours » n'est pas suffisant, et il reste là une bouche qui se tait<sup>23</sup>. »

Poussant plus loin encore la critique, deux livres récents portent le combat contre la musique de variété actuelle jusqu'au niveau politique de la lutte contre le système capitaliste de l'industrie du disque et du spectacle. « Bruits » de Jacques Attali<sup>24</sup> passionnera toute personne qu'intéressent la place et le rôle de la musique dans la société actuelle. Plus combattif encore *Libérer la musique*, déjà cité, veut engager au combat. Une phrase résumera bien l'objectif des auteurs :

« La bourgeoisie au pouvoir est bien armée dans le domaine musical, elle détient la radio, la télévision, les firmes de disques. C'est elle qui a contrôlé le développement prodigieux des moyens audiovisuels depuis cinquante ans. Elle a eu le loisir d'assurer sa domination sans partage et de bâtir ainsi un environnement sonore conforme à ses intérêts<sup>25</sup>. »

Ces auteurs ne font qu'appliquer à la lutte sur le terrain la pensée des grands théoriciens de l'école de Francfort, notamment Adorno et son combat contre la « Kulturindustrie » et Marcuse dans « L'homme unidimensionnel ».

Personne n'est évidemment tenu d'épouser ces théories et les options politiques qu'elles supposent ou induisent. Mais est-il normal qu'une musique dont les principes et les qualités sont si combattus pour des raisons politiques ou esthétiques, soit utilisée par l'Eglise sans que cela lui pose question ? En maniant cette musique, les chrétiens ne manient pas que des sons, mais aussi ce que ces sons véhiculent. On le sait parfaitement lorsque

---

manuel Chabrier qui, à la sortie d'un concert, parlait à Claude Debussy de « musique-que-c'est-pas-la-peine ».

24. Cf. J. ATTALI, *Bruits*, Paris: P.U.F., 1977.

25. Cf. *op. cit.*, pp. 11-12.

certains groupes intégristes réclament du grégorien. La musique de variété en vogue dans la société d'aujourd'hui cache mieux son jeu, mais son jeu n'est pas innocent.

### **Quelle musique pour nos assemblées ?**

Mais quelle musique, alors, serait assez populaire pour permettre à nos contemporains pétris de « variété » d'exprimer leur foi, et assez « pure » pour éviter à l'Eglise de se compromettre avec le show-business ? La musique classique ? Elle n'a que 15 % de poids. La musique contemporaine ? Elle est en crise. La musique byzantine-slave ?... Les bouleversements que provoqua, dans la « haute culture » et la culture populaire, l'arrivée, en ce 20<sup>e</sup> siècle, d'une « culture de masse » mise au rang d'un objet de consommation par « l'industrie culturelle »<sup>26</sup>, atteignent, non seulement toute la musique, quels que soient son style et son lieu d'émission, mais la fonction sociale de la musique. Dans une société où la musique est devenue objet quotidien de consommation, faut-il que la musique d'Eglise « s'incarne » dans le style musical majoritaire — la variété — pour manifester une présence chrétienne dans le monde d'aujourd'hui ou, au contraire, qu'elle se distingue de ce style pour annoncer l'originalité chrétienne par rapport au monde, voire même pour contester l'esprit du monde ?

### **Un pluralisme sous conditions**

L'analyse de la vie musicale dans la société d'aujourd'hui nous révèle l'existence de trois catégories de musiques : une musique produite par les industries de la « culture de masse », une musique de « haute culture » ou autonomiste qui s'en distingue et une musique qui conteste la première et quelquefois la seconde.

Les raisons qui fondent notre méfiance à l'égard de la musique de « variété » actuelle ne sont pas politiques, mais liturgiques. Le projet liturgique réclame bien, autant que le combat social, qu'on prenne garde à cette industrie culturelle à propos de laquelle

26. Cf. E. MORIN, *op. cit.*, chap. II et III.

Edgar Morin déclare qu'elle est une « colonisation de l'âme »<sup>27</sup>, et les auteurs de *Libérer la musique*, qu'on est ici « en plein dans la notion de musique « opium du peuple »<sup>28</sup>. Le pluralisme n'est pas une façon de fermer les yeux (ou les oreilles) pour autoriser n'importe quoi. S'abstenir de copier servilement la variété commerciale devrait être pour les chrétiens une façon de signifier que leur objectif et leur langage ne peuvent s'accommoder d'un système plus proche de Mammon que de Dieu. En contrepartie, et pour respecter les différences actuelles de sensibilité et de culture, la liturgie peut parfaitement accepter les styles qui, vis-à-vis de ce système, ont réussi à préserver leur autonomie et donc leur liberté d'esprit.

Si, à côté des musiques d'Eglise de « haute culture » (le grégorien, la polyphonie de la Renaissance, la musique classique) et des recherches élitaires dans le domaine de la musique contemporaine, on veut promouvoir un chant liturgique qui ne soit pas la copie de la « Variété », mais présente des garanties « populaires », n'est-ce pas ce que l'on classe sous le nom de « folk » qui devrait être favorisé ? Il s'agirait d'une sorte de modernisation parfaitement légitime du cantique traditionnel : ancrage dans les caractéristiques du chant français, qualité poétique des textes, originalité mélodique, modernisation harmonique, instrumentation adaptée au bon goût du jour. Ainsi typé, le cantique moderne échapperait à la « routine » appauvrissante des « variétés » ou du chant d'église dont le commun secret est de faire ouvrir la bouche pour ne rien dire et de faire du neuf sans rien changer.

Il semble bien, d'ailleurs, que ce soit à un genre assez proche du « folk » que soient parvenus un musicien comme Jo Akepsimas et ses paroliers, Didier Rimaud et Michel Scouarnec. On regrette que d'autres auteurs-compositeurs n'atteignent pas ce niveau et en restent à l'éphémère et trop facile chansonnette. Trenet, Brassens et Bécaud enrichissent la chanson populaire française, alors que Sheila et Jo Dassin en appauvrissent la qualité.

Il demeure difficile à la musique liturgique de courir, comme elle le fait actuellement, après plusieurs genres à la fois, même

---

27. Cf. *ibid.*, p. 13.

28. J.-Cl. LARTIGOT et E. SPROGIS, *op. cit.*, p. 75.

s'il existe, dans chacun de ces genres, des réussites qui dépassent les simples critères esthétiques. Mais, dans la situation éclatée de la culture occidentale actuelle et à l'apparition d'une culture de masse toute nouvelle, il n'est pas plus possible à la musique d'Eglise qu'à la musique profane de trouver stabilité et cohérence. Du moins chaque genre doit-il poursuivre son travail, dans le respect des exigences liturgiques et la reconnaissance des diversités culturelles. Ceux qui sont attachés à la musique traditionnelle doivent maintenir leur choix, à condition de ne pas faire de telle musique le drapeau de lutte d'un clan contre un autre et de tenir bon, dans la réalisation, à la priorité donnée au chant de l'assemblée. Ceux qui le peuvent, doivent poursuivre les recherches de musique liturgique dans un langage contemporain, car il n'est pas possible que la foi refuse d'épouser la musique savante d'aujourd'hui pas plus qu'il ne serait normal que ceux dont la vocation est celle de la musique ne participent pas à l'élaboration du chant liturgique de demain.

Quant à ceux qui ont choisi une musique plus populaire, ils se rappelleront que le chant liturgique réclame au moins autant que ce que Boris Vian demandait à la chanson profane.

« Ne jetons pas l'anathème à la chanson "alimentaire". Mais, par grâce, essayons au moins d'en faire une Volkswagen, si nous ne pouvons en faire une Rolls. Rien que des Rolls, ça serait monotone, c'est entendu... rien que des Volks aussi, d'accord... mais rien que des bagnoles en panne, ça serait encore plus pénible, non ? »

« Nous n'avons ici de compte à régler avec personne ; mais il y a une éthique de chaque métier. Si c'est un métier, qu'on le fasse honnêtement ; et si le client demande de la viande pourrie, qu'on lui dise "je regrette". Mais s'il n'a pas d'idée arrêtée de ce qu'il veut, qu'on ne lui colle pas de la viande pourrie en la lui présentant pour du filet... »

« Naturellement, il est fructueux de satisfaire à une demande immédiate ; mais cela ne doit pas empêcher d'essayer de créer une future demande plus intéressante. Le public peut allègrement absorber une production dont la qualité va s'améliorant<sup>29</sup>. »

Claude DUCHESNEAU

---

29. Boris VIAN, *op. cit.*, p. 130.