

# Le rock en tant que musique

par l'abbé Philippe Toulza

## Introduction

**Q**UI POURRAIT NIER l'actualité, la présence et l'influence du rock dans le monde d'aujourd'hui ? Le phénomène atteint d'ailleurs les milieux catholiques. Il est donc légitime – et même nécessaire – de s'y intéresser, pour le juger à la lumière de la raison naturelle et de la foi <sup>1</sup>.

L'objet des lignes qui suivent, cependant, n'est pas la « culture rock » dans toute son ampleur, mais uniquement un aspect bien précis de cette réalité : l'aspect proprement *musical*. Qu'on n'y cherche donc pas une analyse thématique des chansons, ou une évaluation du satanisme dont elles peuvent être le vecteur. La *musique en tant que telle*, support du texte chanté, et les *effets* de cette musique sur l'auditeur, voilà le thème de cet article.

L'analyse qui sera faite aspire à une certaine généralité :

1° *Généralité* quant aux espèces de musiques. Sous le nom de « rock » (ou « pop ») nous rangeons ici ce qui unit ces multiples formes que sont le rythm'n'-blues, le rock'n'roll, la soul music, la new wave, le disco, le funk, le punk, le reggae, le hard rock, la *danse*, la house, le rap, la techno, etc. Toutes ces formes présentant, à l'évidence, des caractéristiques musicales communes, nous avons affaire à un genre unique, et si certaines chansons ou œuvres particulières relevant de l'une ou l'autre espèce (le rap ou la techno par exemple) ne présentent pas tout à fait ces caractéristiques, il n'y a alors qu'une exception qui confirme la règle <sup>2</sup>.

2° *Généralité* quant aux diverses attitudes que peuvent afficher les différents groupes vis-à-vis de la religion catholique. Une étude portant proprement sur la *musique* n'a pas à tenir compte de ces différences. Nos conclusions auront donc l'avantage de valoir à la fois pour les groupes les plus hostiles au catholicisme, et pour le « rock chrétien ».

La première partie de cette étude portera sur le rock pris comme un tout. Les autres parties considéreront différents éléments de cette musique : la mélodie et

---

<sup>1</sup> — Sur un sujet analogue – quoique à l'autre extrême du genre – voir l'article « La musique du New-Age », dans *Le Sel de la terre* 20, p. 118. (NDLR.)

<sup>2</sup> — La proximité et la dépendance mutuelle entre tous ces types de musique sont illustrées sous la forme d'un arbre (comportant des racines et des branches) par Stéphane KOEHLIN, *Le Rock*, Paris, Hachette, collection « Qui, quand, quoi ? », 1996, p. 48.

l'harmonie (deuxième partie), le rythme (troisième partie), l'ordre entre eux (quatrième partie), et enfin l'intensité (cinquième partie). Après l'examen de deux objections (sixième partie), il faudra enfin conclure.

La musique est faite de sons, et les sons, même agencés en ordre, n'expriment rien de conceptualisable ; ils ne peuvent donc pas s'opposer directement à la foi. Il en résulte que se restreindre au seul aspect musical du rock, c'est souvent faire appel à des considérations purement naturelles, et donc s'exposer à la juste plainte de saint Bernard : « Ce que vous écrivez n'a pas de goût pour moi si je n'y lis le nom de Jésus <sup>1</sup> ». Mais l'espoir de faire réfléchir et même de détourner les âmes de la « culture rock » pour des motifs ne serait-ce que purement musicaux justifie ce risque de sécheresse.

## Le rock pris comme un tout

Que la perception de la musique – en général – ait des effets sur l'homme, cela ne saurait faire l'ombre d'un doute. Sur la nature et l'ampleur de ces effets, en revanche, on a beaucoup discuté, et les disputes sont loin d'être apaisées.

Quelle que soit la position adoptée, on peut, en se référant à la saine philosophie, diviser ainsi les différents types d'effets éventuels <sup>2</sup> :

A. Effets sur l'homme en tant qu'être *matériel*.

B. Effets sur l'homme en tant qu'être *vivant* :

1° quant à la vie végétative ;

2° quant à la vie animale ;

3° quant à la vie humaine.

Mais avant d'aborder chacun d'eux précisément, deux préliminaires s'imposent.

— Il faut d'abord vérifier l'existence du sujet étudié. La musique rock existe-t-elle vraiment, en tant que *musique* ? Plus explicitement : le rock mérite-t-il le nom de « musique » ?

— En second lieu, quelques principes sur la perception de la musique en général permettront de mieux comprendre les effets de cette perception.

Après ces deux paragraphes préliminaires, les quatre autres suivront la division donnée ci-dessus (effets sur l'être matériel, la vie végétative, la vie animale, la vie proprement humaine).

<sup>1</sup> — *Si scribas, non sapit mihi, nisi legero ibi Jesum (Sermo 15 super Cantica).*

<sup>2</sup> — La plupart des auteurs distinguent les effets dits « physiologiques » de ceux appelés « psychologiques ». Leur division a, dans la pratique, l'inconvénient de ne pas suffisamment tenir compte de l'unité du composé humain.

### Quelques rappels de psychologie

— 1. Les êtres qui entendent et écoutent sont tous des *vivants*, c'est-à-dire des êtres qui, selon la définition d'Aristote reprise par saint Thomas, « se meuvent eux-mêmes » (I, q. 18, a. 1).

— 2. Tout vivant est un être « un », c'est-à-dire substantiellement unifié, composé de deux principes : l'âme et le corps. De plus, il y a trois degrés de vie : la vie *végétative* chez les plantes, la vie *sensitive* chez les « bêtes » (qui ont aussi la vie végétative), la vie *intellective* ou spirituelle chez l'homme (qui a aussi la vie végétative et la vie animale). Ces degrés de vie correspondent à des types d'activités divers : les activités de nutrition, de reproduction, etc. relèvent de la vie végétative ; les activités de sensations, de tendances sensibles, etc. relèvent de la vie sensitive ; les activités d'intelligence et de volonté libre relèvent de la vie spécifiquement humaine.

— 3. *L'âme* est le principe radical dont procèdent, dans l'être vivant, les activités vitales : mais elle n'agit elle-même que par des facultés ou « puissances ». Les différentes facultés se distinguent par leurs actes : autre est la faculté de voir, autre la faculté de toucher ; autre est la faculté de comprendre, autre est la faculté d'aimer, etc.

— 4. Les activités sensibles (« sensibles ») sont elles-mêmes de deux sortes : il y a la *connaissance* sensible, et les tendances ou « inclinations » ou « *appétits* » sensibles (sujets des émotions, des affections et des passions). La connaissance sensible peut elle-même être double : ou bien *externe* (lorsque les objets sensibles connus agissent immédiatement sur les sens, comme par exemple dans le cas de la vue) ou bien *interne* (lorsque les objets sensibles connus n'agissent pas immédiatement sur les sens, comme par exemple dans le cas de la mémoire). La connaissance sensible externe est quintuple : ce sont les *cinq sens externes* : vue, ouïe, odorat, goût et toucher ; la connaissance sensible interne est quadruple : ce sont les *quatre sens internes* : imagination, mémoire, « sens commun » et estimative (ou cogitative).

— 5. Les activités de la vie intellectuelle ou spirituelle sont de deux sortes : il y a les opérations de l'*intelligence* (concevoir, juger, raisonner) et celles de la *volonté* (vouloir).

Et d'abord : le rock est-il véritablement une musique ?

L'intérêt de la question ne vient pas tant des conséquences d'une réponse négative sur la suite de l'exposé – quand bien même les sons <sup>1</sup> « rock » ne pourraient prétendre au noble titre de musique, leurs effets demeurerait les mêmes – que de l'enjeu culturel et éducatif.

Le refus catégorique de considérer le rock comme une véritable musique est le fait de bien des gens. Ce fut le cri spontané du troisième âge, en Angleterre, lorsque les rockers y firent leur apparition au milieu du siècle dernier ; c'est aussi l'affirmation de beaucoup de ceux qui, aujourd'hui, luttent contre le rock <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> — Le son est une qualité sensible des choses, perçue par la faculté de l'ouïe, qui relève de la connaissance sensible externe.

<sup>2</sup> — « [...] Au point de vue musicologique, c'est commettre une imposture que de considérer le rock, le rap ou la techno comme des musiques. » Dr Nghiem MINH DUNG, *Musique, intelligence et personnalité*, Paris, éd. Godefroy de Bouillon, 1995, p. 78.

Qu'est ce donc que la *musique* ?

La musique, l'un des « beaux-arts <sup>1</sup> », est l'art d'ordonner les sons musicaux de façon à produire du beau.

— Une *première condition* pour qu'il y ait « musique », c'est donc qu'il y ait des « sons musicaux ». La réalité physique qui correspond au son est une alternance de compressions et de dilatations de l'air. Cette alternance forme une onde sonore qui provoque, au niveau de l'oreille qui la reçoit, des vibrations de l'air. Le nombre d'ondes sonores émises par seconde, et donc le nombre de vibrations par seconde, est appelé la « fréquence » du son. A chaque fréquence d'un son correspond une « hauteur ». La fréquence se mesure en « Hertz » (Hz). Plus la fréquence est élevée, plus les sons sont « hauts », « aigus » ; plus elle est faible, plus ils sont « bas », « graves ». Un son est dit « musical » s'il est d'une hauteur unique, c'est-à-dire si les vibrations qui lui correspondent sont régulières. Par exemple, le frottement régulier de l'archet sur la corde d'un violon produit un son musical. Un son est dit « non musical » s'il n'est pas d'une hauteur unique, c'est-à-dire si les vibrations qui lui correspondent ne sont pas régulières – il y a alors « bruit ». Par exemple, un cri est un son non musical.

Le fait de la présence occasionnelle de cris et plus généralement de sons non musicaux n'écarte pas à lui seul le rock du genre « musique » : car si l'on juge ainsi de telle ou telle chanson de rock'n'roll, pour la seule raison qu'elle contient de temps en temps un « wahou ! », on devra juger de même, et contre toute évidence, du chant traditionnel « les cosaques » parce qu'on y crie, à la fin de chaque couplet, un « ouais ! » joyeux.

A l'inverse, il arrive, dans certaines « chansons » rock, que l'on ait affaire à de longs hurlements inhumains <sup>2</sup>, expressifs d'une rage contre on ne sait qui, ou à d'autres bruits étranges : pour cette simple raison, il n'y a pas lieu à musique.

Ordinairement, le rock est composé de sons musicaux.

— Une *deuxième condition*, pour qu'il y ait musique, est la *beauté* objective. Y a-t-il, dans l'ordre associant les sons rock, de la beauté ? Il semble qu'il faille considérer les choses de deux manières <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> — Parmi les arts, ceux qui sont ordonnés à exprimer le beau dans l'ordre sensible sont dits « beaux-arts ». Il y en a cinq : la poésie, la musique, la peinture, l'architecture et la sculpture.

<sup>2</sup> — Par exemple « *Restless and Wild* » du groupe Accept, « *School* » du groupe Nirvana.

<sup>3</sup> — Philosophiquement, pour qu'une chose soit belle il est nécessaire qu'elle offre les caractères suivants : 1° l'intégrité de ses parties ; 2° une certaine variété dans ses parties ; 3° la proportion, ou droite disposition des parties entre elles et dans le tout ; 4° l'unité des parties entre elles ; 5° la splendeur ou clarté, c'est-à-dire l'aptitude de la chose à être connue, à être contemplée et à provoquer la joie esthétique. Cette aptitude n'est autre que la « cognoscibilité », la « visibilité » de la chose. On l'appelle « clarté » car, lorsque le beau est obscur, trop difficile à appréhender, il n'est plus beau. — Le beau est selon saint Thomas « *id quod visum placet* » : ce qui est objet de connaissance sensible et intellectuelle et qui provoque une certaine complaisance dans cette connaissance. Pour appréhender le beau, il faut donc une certaine connaissance par les sens, puis par l'intelligence, qui perçoit la beauté comme telle. Il en résulte une certaine complaisance, joie de l'esprit, et ensuite une complaisance, joie sensible, ce plaisir des sens naissant de la contemplation et étant la véritable joie esthétique.

1. — En tant que le rock s'enracine dans ses origines (blues, les chants africains, musique folklorique des États-Unis) on peut y trouver ici et là, comme dans tout ce qui hérite du genre de la chanson populaire, une recherche de la beauté, qui n'est cependant pas plus que la beauté propre au genre de la chanson populaire. Certaines compositions concrètes présentent donc quelque beauté <sup>1</sup> sans laquelle elles plairaient moins et se vendraient moins facilement.

2. — Cependant, de nombreuses tendances du rock, et de nombreuses chansons – selon la variété des dispositions de leurs auteurs et la perversité de leurs intentions <sup>2</sup> – exacerbent à un tel point certains caractères du rock (rythme, rapidité du mouvement, traitement électronique, intensité, etc.) que la difformité et la laideur du résultat sont manifestes : seule une habitude invétérée et la répercussion, dans les mauvaises passions, de la violence et du désordre, peuvent faire apprécier de telles horreurs.

La conclusion ne peut être que nuancée. Le rock est un confluent. En tant qu'il puise dans ses origines, on peut trouver en lui des aspects qui relèvent de l'art et donc de la musique, à leurs degrés les moindres. Mais par ses tendances propres, il tend sans cesse à s'écarter du genre véritablement musical, et s'il n'y avait pas la nécessité vitale d'enranger des bénéfices commerciaux, et donc de plaire, nul doute que ces tendances auraient le dernier mot sur l'ensemble de l'univers rock.

### Qu'est-ce que percevoir la musique ?

Il y a deux façons de percevoir les sons en général et la musique en particulier : entendre et écouter.

*Entendre*, c'est user de la faculté d'ouïr, dans l'acte dit « audition ». Contrairement à une opinion spontanée, l'audition n'est pas une activité du corps seul, mais du corps *et de l'âme*, et principalement de l'âme. La faculté d'entendre est dans l'âme ; les organes permettant à cette faculté de s'exercer sont dans le corps.

*Écouter*, c'est entendre et, simultanément, s'appliquer à entendre (et à ce qu'on entend). Toute écoute nécessite d'entendre, mais il y a beaucoup de choses que nous entendons sans les écouter. Dans certains commerces, du rock est diffusé : on ne peut éviter de l'entendre, mais on peut très bien ne pas l'écouter. Les conséquences de cette audition ne sont certes pas négligeables, mais, par souci de simplification, nous nous intéressons principalement à l'écoute véritable.

La musique n'est pas un pur agrégat chaotique de sons : elle est un tout ordonné <sup>3</sup>. Il en résulte qu'écouter une œuvre musicale, ce n'est pas seulement écouter ses sons <sup>4</sup>, mais en outre, et même surtout, appréhender les *relations* (les

<sup>1</sup> — Par exemple « *Hotel of California* » du groupe Eagles, ou « *Imagine* » de John Lennon.

<sup>2</sup> — Voir l'immense majorité des œuvres du hard rock, du heavy metal, etc.

<sup>3</sup> — Un tout ordonné de sons successifs et – s'il y a harmonie – de sons simultanés. Voir plus bas.

<sup>4</sup> — D'ailleurs il se peut que certains sons ne soient pas entendus et que pourtant l'ordre général entre les sons soit perçu (R. FRANCÈS, *La Perception de la musique*, Paris, Vrin, 1972, 2<sup>e</sup> partie, ch. III).

rapports) entre ces sons. Or, les relations et l'ordre, comme tels, échappent à l'objet propre du sens de l'ouïe, et nécessitent le recours à l'intelligence. Il en résulte qu'appréhender la musique en tant que musique est principalement – non pas exclusivement – un acte d'intelligence. Seul l'être intelligent peut écouter de la musique en tant que telle : conclusion qui se déduit déjà de ce que la musique est un des « beaux-arts », et que le beau s'adresse principalement à l'intelligence <sup>1</sup>.

### Effets du rock sur l'homme en tant qu'être matériel

Les effets de la musique sur l'homme en tant qu'être matériel ne lui sont pas propres mais concernent, *mutatis mutandis*, tout être matériel. La musique les cause non en tant que musique mais par l'action mécanique des ondes sonores.

Cette action ne peut être significative sur un être humain que si les vibrations sonores ont des amplitudes extrêmes (sons d'une « intensité » extrêmement forte).

De fait, le bruit qui se dégage de la musique du rock est parfois tel qu'il est perçu non seulement par l'ouïe, agressée, mais par le corps tout entier. C'est ce que révèle une recherche expérimentale déposée à l'Académie des Sciences en 1960 <sup>2</sup>. Une telle mise en résonance physique caractérisée des organes est cependant très rare (elle peut se produire lors d'une audition, à très faible distance de haut-parleurs de forte puissance, au cours de concerts de rock par exemple <sup>3</sup>).

On négligera donc, désormais, dans une première approximation, les effets de la musique rock sur l'homme en tant qu'être matériel.

### Effets du rock quant à la vie « végétative »

Les effets de la musique *en général* non seulement sur la vie végétative mais sur la vie animale font l'objet de vives disputes, que l'on peut schématiser comme opposant deux écoles. L'école que l'on appellera « minimaliste » atténue considérablement l'influence de la musique sur les fonctionnalités de la vie végétative et animale dans l'homme <sup>4</sup> ; l'école qui pourrait mériter l'épithète de « maximaliste », à

<sup>1</sup> — COMBARIÉU, *La Musique. Ses lois. Son évolution*, p. 26, cité dans Sophie BOUCHER, *La musique et le bien de l'âme*. Mémoire pour l'obtention de la maîtrise de philosophie. Université de Paris IV, 1985 ; R. FRANCÈS, *ibid.*, ch. I de la 1<sup>e</sup> partie. — Saint AUGUSTIN, dans son traité sur la musique, pose les conditions nécessaires à l'expérience musicale et qui forment une progression : 1<sup>o</sup> réalité physique du son ; 2<sup>o</sup> récepteur (ouïe intacte) ; 3<sup>o</sup> faculté de se représenter des images sonores ; 4<sup>o</sup> existence d'une mémoire musicale ; 5<sup>o</sup> appréciation rationnelle et jugement de la substance musicale (analyse).

<sup>2</sup> — Étude sur l'« échelle sonore » citée par Sophie BOUCHER, *ibid.*, p. 95.

<sup>3</sup> — J. ARVEILLER, *Des musicothérapies*, éd. E.A.P., 1980, ch. IV.

<sup>4</sup> — Selon J. Arveiller, il y a des lois corrélant la musique et ses effets, mais la multiplicité des facteurs en jeu dans l'écoute musicale doit provoquer la défiance quant aux conclusions hâtives. Chaque facteur (rythme, intensité, tonalité, etc.) agit en même temps que les autres : l'étude de l'influence de l'un d'eux – même l'intensité – ne peut donc permettre l'explication de l'ensemble des manifestations et leur différenciation. *De façon générale*, les résultats sont décevants : non spécifiques, liés à l'individu, à son passé et à sa culture, conditionnés largement par des facteurs extra-musicaux ; réactions inconsistantes, associées à l'apparition d'un thème, à des jugements, etc. L'éducation musicale prime. *De façon*

l'inverse, affirme l'importance de cette influence <sup>1</sup>. Toutes les deux prétendent se fonder sur l'observation expérimentale.

Sur la vie *végétative*, l'école *minimaliste* résume ainsi les données scientifiques.

a) Effets cardio-vasculaires : après des résultats assez contradictoires de différents auteurs, R. Francès a constaté que les manifestations cardio-vasculaires observées lors d'une écoute musicale échappent à la prévisibilité des phénomènes purement physiologiques, et que s'il est parfois permis d'inférer certaines lois, elles sont essentiellement liées à des réalités psychologiques, telles que l'attention, l'éducation musicale, etc <sup>2</sup>.

b) Effets respiratoires : aucune loi véritable ne ressort des expériences faites <sup>3</sup>.

*plus spécifique*, le rythme musical a peut-être à voir avec les rythmes biologiques, mais c'est encore à prouver. — R. FRANCÈS affirme : « Pour une structure musicale déterminée, il n'y a pas un comportement physiologique déterminé, même lorsque, d'après les déclarations des sujets, l'impression ressentie a été la même chez plusieurs. Pour deux structures sonores nettement différentes et bien différenciées par les sujets, les réactions demeurent souvent indiscernables ». (*La Perception de la musique*, p. 163-168.) — Mais, du même coup, remarque J. Arveiller, l'expérimentation permet de dégager des bases fermes, si limitées soient-elles : les effets physiologiques de la musique, autant qu'on puisse les mesurer, apparaissent comme *dépendants des fonctions supérieures* mises en jeu dans la perception. On est loin d'une perception animale. Acculturation et éducation musicales sont reconnues comme facteurs prépondérants. Le son, c'est vrai, agit sur l'organisme, mais les activités biologiques observées sont en permanence modulées par les attitudes culturelles acquises. (J. ARVEILLER, *ibid.*, ch. IV. — Signalons chez J. Arveiller des tendances par trop favorables au relativisme culturel.)

<sup>1</sup> — On peut citer tous les défenseurs et praticiens de la musicothérapie (L. Bence, Elizabeth Lecourt), le docteur Tomatis, Patrick l'Échevin, etc.

<sup>2</sup> — Selon J. ARVEILLER, les travaux sont souvent contradictoires entre eux. Cela peut être dû à la variété des conditions expérimentales, ou à des paramètres extérieurs (attention du sujet, culture musicale). — 1. Certains remarquent une variation du pouls à partir du rythme (Lallemand en 1928), d'autres non (Ricci). Selon Lallemand, aucun effet des différents intervalles, accords, tonalités et timbres n'est repérable. — 2. Quant aux effets du tempo sur la fréquence cardiaque, les travaux — de Leo Shatin, par exemple — sont peu probants. Le pouls et l'activité augmentent légèrement les jours de musique, mais il n'y a pas d'effet différent selon les différents rythmes. De plus, l'augmentation du pouls et l'augmentation de l'activité restent sans relation. — 3. Enfin, l'électrocardiographie confirme que les manifestations cardio-vasculaires au cours de l'écoute musicale échappent à une réduction du type stimulus-réponse. Les tracés, selon Francès, sont caractérisés par : 1° leur grande variabilité individuelle ; 2° l'imprévisibilité des réactions ; 3° le nombre élevé des réactions non spécifiques, liées à des aspects non musicaux ; 4° l'importance des évocations et des pensées extra-musicales liées à l'expérience antérieure des sujets (*Perception de la musique*, p. 168-174). La constatation de modifications spécifiques de l'E.C.G. est indexée sur : 1° l'attitude, l'effet, l'attention du sujet, l'attention spontanée n'étant que le produit de l'attention volontaire dirigée par l'éducation ; 2° l'acculturation et surtout l'éducation musicale. Des travaux ultérieurs montrent que les effets cardiovasculaires sont inverses chez les étudiants, selon qu'ils étudient la musique ou non. (J. ARVEILLER, *ibid.*, ch. IV). Cet auteur reproche à bien des études contraires à ses propres conclusions leur caractère de pétition de principe, s'affranchissant volontiers de l'expérimentation ; il est très critique envers la musicothérapie, à laquelle il reproche son manque de discours doctrinal cohérent et des principes « pré-scientifiques » — En 2003, une école à Saint-Germain a fait faire à des élèves une étude expérimentale sur l'influence de la musique sur les battements du cœur : lors de l'écoute de la musique disco, les battements du cœur s'accélérent pour environ la moitié des élèves, et diminuent pour l'autre moitié. Le résultat est exactement le même pour la musique rock. En revanche, pour le grand nombre, une musique apaisante n'accélère ni ne diminue les battements du cœur : ils ne changent pas de rythme.

<sup>3</sup> — Ce qui prévaut, c'est plutôt le facteur individuel (évocations, souvenirs), de l'attitude et de l'attention, de l'acculturation et de l'éducation (J. ARVEILLER, *ibid.*, ch. IV).

c) Effets autres : la conclusion est la même que pour les effets respiratoires <sup>1</sup>.

Dans l'école *maximaliste*, on est beaucoup plus catégorique :

— Selon le musicologue J. Portnoy, la musique peut influencer la digestion <sup>2</sup>.

— Les chercheurs cliniques de l'école de soins de U.C.L.A. à Los Angeles, et au centre médical baptiste de Georgie à Atlanta, ont constaté que les bébés prématurés gagnaient du poids plus rapidement et pouvaient employer l'oxygène plus efficacement quand ils écoutaient de la musique calme.

— Selon Patrick l'Echevin, « [...] l'un des impacts les plus importants de la musique se situe dans la facilitation ou le rétablissement des rythmes fondamentaux : rythme cardio-respiratoire, digestion [...] <sup>3</sup> ».

— L. Bence affirme qu'une amélioration très nette des récoltes est obtenue en diffusant de la musique dans les serres, et que les poules pondent davantage lorsqu'on sonorise les poulaillers <sup>4</sup>.

En ce qui concerne *spécifiquement* la musique rock :

*A priori*, selon que l'on tient pour les thèses minimaliste ou maximaliste, on serait amené à conclure dans un sens ou dans l'autre.

*A posteriori*, plusieurs observations nous sont proposées.

Laissons d'abord la parole au père Jean-Paul Régimbal :

De nombreuses études ont été entreprises pour évaluer les divers effets de la musique rock [...]. Bob Larson et une équipe médicale de Cleveland ont relevé plusieurs symptômes probants chez plus de 200 patients : « On a noté que cette musique pouvait avoir des effets physiques étonnants :

« 1° changements dans le pouls et la respiration,

« 2° sécrétion accrue des glandes endocrines, en particulier de la glande pituitaire qui règle les processus vitaux dans l'organisme. » Plus précisément : « Les vibrations de basses fréquences, dues à l'amplification des guitares basses, auxquelles s'ajoute l'effet répétitif du beat, produisent un effet considérable sur le liquide cérébro-spinal. A son tour, ce liquide affecte directement la glande pituitaire qui commande la sécrétion d'hormones. Le résultat global est un déséquilibre des hormones sexuelles et surrénales ainsi qu'un changement radical du taux d'insuline dans le sang, de sorte que les diverses fonctions de contrôle des inhibitions morales tombent en-dessous du seuil de tolérance ou sont complètement neutralisées [...] ».

« 4° Le métabolisme de base et le taux de sucre dans le sang se modifient au cours d'une audition. [...] » <sup>5</sup>.

<sup>1</sup> — L'étude expérimentale de ces phénomènes se heurte principalement à deux écueils : la différenciation entre les actions respectives de la musique et des sons non musicaux ; l'intégration des effets végétatifs à des fonctions très complexes où il devient problématique de les individualiser (ex. : effets sur l'excitation dans l'ordre des actes liés à la génération). A la connaissance de J. Arveiller, le seul effet végétatif qui ait été expérimentalement délimité est la sécrétion sudorale (*ibid.*, ch. IV).

<sup>2</sup> — Cité dans David TAME, *The Secret Power of Music*, p. 138.

<sup>3</sup> — Patrick L'ÉCHEVIN, *Musique et Médecine*, Paris, Stock, 1981, p. 140.

<sup>4</sup> — Dr L. BENCE et MÉREAUX, *Guide pratique de musicothérapie*, Paris, Dangle, 1987, chapitre I.

<sup>5</sup> — R.P. Jean-Paul RÉGIMBAL, *Le Rock'n'roll. Viol de la conscience par les messages subliminaux*, éd. D.F.T., 1983, p. 33 et 34.

On rapporte en outre des expériences, réalisées par Dorothy Retallack à Denver (Colorado), sur des plantes domestiques ; elles manifestent une grande diversité de réactions végétatives selon la musique projetée, et non sans humour :

1° trois heures par jour de rock ont affecté et endommagé les courges, le maïs et le philodendron en quatre semaines.

2° les pétunias en culture soumis aux sons d'une station de rock ont cessé de fleurir, se sont éloignés du haut parleur, croissant de façon erratique avant de finir par mourir ; soumis, en revanche, aux sons d'une station de musique dite « semi-classique » ils ont développé des fleurs.

*Pour conclure :*

Il convient d'abord de remarquer que les observations et expériences rapportées ci-dessus nécessiteraient, pour avoir plus de poids, d'être accessibles de façon plus directe et répétées par divers types d'expérimentateurs. Mais il ne serait pas juste non plus de ne leur accorder aucun crédit : les résultats de l'équipe de Cleveland n'ont jamais, à ce qu'on sache, subi un essai de réfutation systématique.

Il est donc prudent, tout en affirmant l'existence de ces effets, d'accorder que leur importance est discutable, et, donc de ne pas s'appuyer sur eux. Il n'est d'ailleurs pas besoin de se ranger complètement aux observations de Bob Larson pour atteindre les conclusions finales auxquelles, Dieu aidant, on aboutira. La vie végétative n'est pas le seul domaine sur lequel s'exerce l'influence de la musique rock.

## Effets du rock sur l'homme quant à la vie « animale »

### 1. Effets « moteurs » ou « dynamogènes »

Quant à la musique *en général*, on observe une certaine convergence sur l'existence des effets « dynamogènes », malgré une divergence sur leur amplitude. Il suffira à ce sujet de reprendre les conclusions de J. Arveiller :

— L'utilisation empirique des effets dynamogéniques de la musique est attestée dès l'antiquité (danse, marche militaire, chants de travail, chants de marche). C'est seulement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>, puis au début du XX<sup>e</sup> siècle <sup>2</sup>, que commencent à être consignés certains résultats expérimentaux.

— Dans les années cinquante, au XX<sup>e</sup> siècle, l'école appelée « française » bénéficie de conditions expérimentales plus satisfaisantes. Elle obtient les résultats suivants : indépendamment de l'éducation, les caractéristiques rythmiques du stimulus musical sont dynamogènes. Toutefois, l'ampleur des effets dynamogènes dépend du sujet et de son éducation musicale. Ils peuvent se modifier

<sup>1</sup> — 1° Les sons, surtout s'ils sont de fréquence moyenne, diminuent la fatigue musculaire ; 2° les intervalles consonants excitent, les intervalles dissonants dépriment ; 3° le majeur excite, le mineur déprime, mais ces effets ont tendance à s'inverser à la fatigue ; 4° un rythme lent augmente un peu le travail, des rythmes rapides ou variés l'augmentent beaucoup.

<sup>2</sup> — La musique gaie augmente la force musculaire et diminue la fatigue ; la musique triste, mineure, lente, a les effets inverses.

en fonction de l'habitation au stimulus, et disparaître lorsque disparaît l'attention du sujet. De façon générale, on peut conclure, à l'issue de cette époque, qu'il y a beaucoup de théories sur ces effets moteurs, mais peu de résultats expérimentalement vérifiés. Certains systèmes, au début du XX<sup>e</sup> siècle par exemple, réduisent l'émotion musicale à la résonance neuro-musculaire : la musique nous émeut parce qu'elle nous remue, au sens le plus littéral du mot :

Un dessin mélodique donne l'idée d'un mouvement parce qu'il nous incite nous-mêmes à nous mouvoir. Littéralement, la musique ne peut décrire les choses visibles, mais elle les suggère ; elle les suggère par leur mouvement, en déterminant en nous la velléité d'exécuter un mouvement semblable <sup>1</sup>.

— Toutes ces doctrines sur les effets moteurs de la musique ont été soumises, depuis lors, à une critique appuyée sur l'expérimentation. R. Francès, par exemple, admet la dynamogénie, mais en relativise considérablement l'importance.

De façon *spécifique*, le rock, étant à l'origine une musique de danse, est par excellence une musique dynamogène. Pour reprendre l'analyse proposée plus haut, et selon ce qui semble raisonnable, attribuons lui la capacité, non pas d'éveiller à lui-seul l'activité motrice elle-même, mais d'inviter à cette activité, de la suggérer, de déterminer dans le sujet la velléité d'exécuter un mouvement semblable, et, si le sujet s'y prête, le pouvoir d'accompagner et de faciliter le mouvement. Le rock attire vers la danse : il n'est que de voir, pour s'en persuader, les mouvements de va-et-vient que font les jeunes plongés dans l'univers sonore du rock, même lorsqu'il ne leur parvient que par leur baladeur au fond d'une rame de métro.

## 2. Effets sur les « appétits sensibles » (émotions, passions, affections, etc.).

Quant à la musique *en général*, on s'accorde aujourd'hui à admettre ses effets sur les *appétits sensibles*, c'est-à-dire sur l'univers des passions, des émotions et des affections <sup>2</sup>. Cette influence est d'ailleurs observable par tout un chacun.

Le docteur Nghiem Minh Dung rappelle les multiples influences affectives de la musique observées dans l'histoire de la civilisation : aide à la sensibilité dans les rites religieux, apaisement des passions <sup>3</sup>, appui de mouvements politiques. Elle peut même parfois être subversive, destructrice <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> — Goblot, 1901.

<sup>2</sup> — « La musique, possède un pouvoir affectif tout particulier lié à la précocité du développement auditif par rapport aux autres sens et à sa relation très étroite avec le système nerveux central. L'audition est avec la cénesthésie le premier sens à se développer et détermine toute une partie du monde extérieur. Le premier monde du nouveau-né est un monde auditif et cénesthésique. » Patrick L'ÉCHEVIN (*ibid.*, p. 134) citant Edith Lecourt. Voir aussi Annie MOCH, *La sourde oreille. Grandir dans le bruit*, Paris, Privat, collection « époque », 1985.

<sup>3</sup> — Pensons à David jouant de la cithare devant Saül.

<sup>4</sup> — Docteur Nghiem MINH DUNG, *ibid.*, p. 59 à 62.

On observe d'ailleurs que les effets de la musique sont, dans une certaine mesure, relatifs au sujet : la même œuvre peut provoquer dans l'auditoire des pleurs chez les uns et de la gaieté chez les autres <sup>1</sup>.

Le jeu de la musique sur les passions n'est pas mauvais par lui-même : son caractère moral dépend de la manière dont il s'exerce.

Une musique qui agit sur les passions de façon à en rendre plus facile le contrôle par l'intelligence et la volonté exerce une influence souhaitable ; on trouve dans les chorals de Bach, par exemple, telle pièce inclinant à une joie bienfaisante et maîtresse d'elle-même, telle autre manifestant une tristesse modérée, image de la gravité de la vie.

A l'inverse, une musique qui agit sur les passions de telle sorte que leur contrôle par l'intelligence et la volonté est rendu plus difficile, exerce une influence nuisible. C'est à peine si l'on pourrait trouver, dans la grande musique des siècles passés, des pièces qui par elles-mêmes mériteraient ce reproche. Car si beaucoup d'œuvres portent avec elles une atmosphère propice à certains états de l'âme, la trace de l'intelligence et parfois du génie de l'artiste dans la composition musicale est toujours une invitation à recevoir cette œuvre comme on reçoit un fruit des beaux-arts : de façon humaine, avec la contemplation de l'intelligence et l'amour de la volonté. Et si l'on se tourne vers les musiques connexes de l'amusement, de la fête, et de tous les moments « légers » de la vie, il est excessivement rare d'y trouver un véritable heurt à la mesure et au bon goût : ni les chansons bretonnes, ni les airs provençaux, ni même la musique de cirque ne sortent généralement du raisonnable.

Si maintenant on s'applique, de façon *spécifique*, au rock, on ne peut pas conclure de même. Le rock exerce une influence nuisible sur les passions et s'en vante par la bouche des Beatles :

Notre musique est capable de causer une instabilité émotionnelle, un comportement pathologique, voire même la révolte et la révolution <sup>2</sup>.

— Lorsque (assez rarement) il épouse des formes sentimentales et sensuelles <sup>3</sup>, ce sont des passions excessives de mélancolie, de tristesse, d'égoïsme, de sensualité, voire la lascivité qu'il encourage.

— Lorsque (cas beaucoup plus fréquent) il se revêt des formes de l'énergie et du mouvement, il fait naître tour à tour l'irritation, l'agressivité, la mauvaise colère, l'égoïsme, voire la violence et les passions sexuelles.

En 1978, un musicothérapeute de Californie a soumis 240 écoliers à un test de stabilité émotionnelle pendant lequel du rock était joué. Les résultats ont ensuite

<sup>1</sup> — Dr L. BENCE et MÉREAUX, *ibid.*, chapitre I.

<sup>2</sup> — Cité par B. LAMBINET, *Musique moderne, dangers et conséquences*, Paris, Résiac, 1997, p. 11.

<sup>3</sup> — Par exemple « *Hotel of California* », du groupe Eagles.

été examinés par un psychologue qui n'était pas au courant de l'expérience. Il a conclu que le test avait été donné dans un établissement psychiatrique <sup>1</sup>.

J. P. Régimbal, en 1983, ajoutait aux effets constatés par les médecins d'outre-Atlantique sus-nommés <sup>2</sup> les suivants :

Modification des réactions émotives, allant de la frustration à la violence incontrôlable.

Diminution considérable du contrôle de l'intelligence et de la volonté sur les pulsions subconscientes.

Tendances à l'euphorie, à la suggestibilité, à l'hystérie et à l'hallucination, produites par une surexcitation neuro-sensorielle.

États hypnotiques ou cataleptiques.

Tendances suicidaires et homicides, considérablement accrues par l'audition quotidienne et prolongée de la musique rock.

[On constate parfois] l'auto-mutilation, l'auto-immolation et l'auto-punition, surtout dans les grands rassemblements.

Impulsions irrésistibles de destruction, de vandalisme et d'émeutes à la suite de concerts et de festivals rock <sup>3</sup>.

Plus récemment, une étude scientifique de l'Institute of HeartMath, de Boulder Creek en Californie, a comparé les effets de la musique classique et du rock grunge sur 144 personnes <sup>4</sup>. Celles-ci ont complété un questionnaire de profil psychologique après avoir écouté chaque type de musique pendant quinze minutes, avec un intervalle d'une semaine entre chaque écoute. Cette enquête, qui a l'inconvénient de reposer sur l'introspection psychologique, méthode de fiabilité modérée, a cependant l'avantage d'être relativement récente (1997-1998). Elle aboutit aux résultats suivants :

1° la musique classique a produit chez tous une diminution notable de tension ;

2° le rock grunge a fait augmenter sensiblement l'agressivité, la fatigue, la tristesse et la tension ; il a fait diminuer la relaxation, la clarté de l'esprit, la vigueur et l'empathie <sup>5</sup>.

Sans même avoir recours aux statistiques, les fruits délétères du rock en matière d'éveil des passions dérégées s'étalent chaque jour aux yeux du grand public :

— Le rock, qui ôte à l'âme la profondeur et l'être, la fait vivre dans la superficialité, éveille en elle les passions du paraître et de la conformité vestimentaire : celle du blouson de cuir noir, de la moto, des cheveux longs, des vêtements dé-

<sup>1</sup> — Lowell HART, *Satan's Music Exposed*, p. 101.

<sup>2</sup> — Voir plus haut le paragraphe sur la vie végétative.

<sup>3</sup> — J. P. REGIMBAL, *ibid.*, p. 35.

<sup>4</sup> — D'autres musiques ont été testées mais n'intéressent pas le propos présent.

<sup>5</sup> — « The effects of different types of music on mood, tension and mental clarity », par Rollin MCCRATY, et al., *Alternative Therapies in Health and Medicine*, janvier 1998.

braillés, de la coupe mohican et des cheveux décolorés, celle enfin des *jeans* troués <sup>1</sup>.

— Le rock, indépendamment même des textes chantés et de l'attirail médiatique impur qui l'accompagne, excite les passions auxquelles le sixième et le neuvième commandement imposent la règle divine du bien : les écarts des nuits de danse en général, des lendemains de raves parties en particulier ; le triste exemple de ceux qui ont fait de cette musique leur métier en est une illustration flagrante <sup>2</sup>.

— Le rock allume plus ou moins directement les passions en jeu dans le désir des stupéfiants : témoin la complicité réciproque de la musique techno et de l'ecstasy. Il est permis d'attribuer, au moins en partie, la fréquentation assidue de la drogue par l'immense majorité des groupes de rock à l'influence qu'exerce sur eux la musique dans laquelle ils baignent chaque jour <sup>3</sup>.

— Le rock allume, plus encore que tout cela, les passions de violence et d'individualisme : après les morts du concert des Rolling Stones à Altamont <sup>4</sup>, on peut citer, entre mille et un exemples, les onze morts du concert du groupe « The Who »

<sup>1</sup> — Modes lancées (respectivement) par : Elvis Presley, Johnny Halliday, les Beatles, le rock psychédélique des hippies, les punks et le mouvement grunge.

<sup>2</sup> — L'on pourrait citer Elvis Presley, qui a divorcé après avoir eu un enfant ; Joan Baez et Bob Dylan menant une vie commune irrégulière ; Eric Clapton emmenant en adultère la femme de son meilleur ami George Harrison ; Marianne Faithfull notoirement liée à Mike Jagger et Keith Richards ; Prince et Madonna qui affichent l'obsession ; Susan Sontag déclarant : « Ma vie a changé quand j'ai découvert le rock'n'roll [...] J'ai su ce jour-là que je quitterai mon mari. » (*Télérama*, 4 novembre 1995, citée par Stéphane KOEHLIN, *Le Rock*, p. 57). Les exemples sont légions. — Il n'est pas permis, par ailleurs, de prononcer le nom des mœurs de certains groupes et chanteurs.

<sup>3</sup> — Les Beatles, connus pour leur fréquentation des drogues ont été parmi les pionniers du mouvement : Paul McCartney a eu des difficultés au Japon en raison de sa consommation de haschisch ; John Lennon se félicitait de ce que le L. S. D. lui « avait donné la liberté et faisait des merveilles » ; une de ses amies, Marianne Faithfull, sorcière qui plus est, disait qu'en passant des barbituriques ou de l'alcool au LSD et à l'héroïne, Lennon s'était enfin contrôlé et avait connu l'éveil spirituel ; George Harrison aimait la marijuana, qui « aide à vous concentrer sur la musique ». — Eric Clapton, de son côté, a eu de tels besoins financiers en vue d'abord de se procurer des stupéfiants et ensuite d'accéder à des cures de désintoxication, qu'il a été amené à vendre toutes ses guitares. — Le groupe Pink Floyd a scandalisé le public anglais par l'extrémisme de sa pratique en la matière. Le premier chef du groupe, Barrett, a sombré dans la folie, épuisé par la drogue. — Sont morts d'une overdose : Elvis Presley (overdose et abus de nourriture conjugués), Morrison du groupe « The Doors », Janis Joplin, Peter Farndon, chanteur du groupe les Pretenders, trouvé mort dans sa baignoire, une seringue hypodermique d'héroïne dans le bras, Sid Vicious (après avoir assassiné sa compagne du moment). — Se sont drogués ou se droguent notoirement : Little Richard, Gene Vincent, les Beach Boys, les Doors, Bob Dylan, Jimmy Hendrix, les Rolling Stones, les Who, les Grateful Dead, Elton John, The Cure, Sting du groupe Police, Kurt Cobain du groupe Nirvana, Joe Cocker, les Velvet Underground, Johnny Winter, Tim Buckley, CSNH, Motorhead, Robert Wyatt, les Clash, Iggy Pop, les New-York Dolls, les Sex Pistols, les Stranglers, etc. — Au total (sombres statistiques !) sur 65 formations, au moins 33 sont connues comme ayant touché, en tout ou en partie, à la drogue (sans compter tant d'autres, non classifiées ici).

<sup>4</sup> — Ce festival, qui a attiré 300 000 personnes, a vu plusieurs jeunes périr par asphyxie, trois d'une dose massive de drogue, et l'on a déploré trois assassinats, pendant le chant de la chanson *Sympathy for the Devil* (« Sympathie pour le démon »).

à Cincinnati en 1979 <sup>1</sup>, la mêlée du concert des « New Kids » à Brighton en 1990 <sup>2</sup>, l'inculpation des membres du groupe « West Memphis 3 » suite au meurtre de trois enfants par des adeptes de cette musique <sup>3</sup> ; les nombreux admirateurs de groupes de rock parmi les jeunes criminels de nos temps modernes, comme Eric Harris, 18 ans, et Dylan Klebold, 17 ans, tous deux « fans » du groupe sataniste « Marylin Manson », et mettant à mort, le mardi 20 avril 1999, treize ou quatorze personnes dans leur Lycée de Columbine <sup>4</sup> avec des armes à feu ; par ces mêmes moyens, Robert Steinhauser, 19 ans, fervent admirateur du groupe de Heavy Metal nihiliste « Spliknot <sup>5</sup> », tuant, le vendredi 26 avril 2002, seize personnes dans son école, à Erfurt <sup>6</sup>.

Les passions dites « animales », bonnes en elles-mêmes, sont cependant, par la conséquence du péché originel et des péchés personnels, concrètement désordonnées en tout homme <sup>7</sup>. Si les secours divins donnent le nécessaire pour résister au mal moral auquel elles invitent, il n'en reste pas moins vrai que la coopération à ces secours est longue, progressive, difficile : elle est une grande partie de la teueur du combat spirituel. Nul chrétien, nul homme même qui ne connaisse cette lutte incessante et parfois terrible, avec ses chutes et ses victoires. La prédication de toujours, dans l'Église catholique, insiste sur la nécessité de recourir à tout ce qui peut apaiser les passions, et de fuir toutes les occasions qui peuvent les réveiller, surtout lorsqu'il est loisible de les éviter <sup>8</sup>. Le rock fait partie de ces occasions évitables.

### 3. Effets sur la tension nerveuse et le fonctionnement cérébral.

Quant à la musique *en général* :

Dans l'école « minimaliste », on remarque que la recherche des effets neurologiques aboutit à des résultats décevants, qui n'apprennent rien de substantiel quant à l'influence des différents éléments musicaux sur le fonctionnement cérébral. On accepte assez généralement que certaines musiques invitent au repos ou au sommeil. Mais qu'en est-il du mécanisme neurologique mis en jeu ? Il semble seule-

<sup>1</sup> — Pour entrer au concert, 18.000 spectateurs ont défoncé les barrières, piétinant onze jeunes qui en sont morts. Le groupe « The Who » a commencé comme si de rien n'était. A la fin du spectacle, les spectateurs frénétiques ont envahi la scène, ce qui a entraîné d'autres morts par suffocation.

<sup>2</sup> — Le dimanche 29 septembre 1990, dans la cohue et l'hystérie collective du concert, 13 adolescents sont blessés et hospitalisés. Puis, 350 autres, dans la bousculade, sont blessés et doivent recevoir des soins dans les postes de secours.

<sup>3</sup> — Article « The West Memphis 3 », magazine *Rock & Folk*, avril 2003, p. 43 et 44.

<sup>4</sup> — Russel BANKS, *Autodafe*, n° 1, automne 2000, U.S.A.

<sup>5</sup> — Traduction : « nœud coulant » !

<sup>6</sup> — *Le Figaro*, lundi 29 avril 2002, p. 4. — Une expérience étonnante a été réalisée il y a quelques années dans le métro de Newcastle en Angleterre : les responsables de la sécurité ont remplacé, dans les stations, la musique rock par de la musique baroque. Le nombre d'actes de vandalisme et d'agressions sur les personnes a été diminué de moitié.

<sup>7</sup> — On excepte bien évidemment ici Notre-Seigneur Jésus-Christ et sa très sainte mère.

<sup>8</sup> — Dans certains cas les occasions sont inévitables, comme par exemple les tentations qui naissent de certains métiers touchant à la médecine.

ment que le son répété monotone, par exemple, provoque par ses virtualités acoustiques une baisse de la vigilance et une induction du sommeil <sup>1</sup>.

L'école « maximaliste » va en sens contraire. Selon David Tame, les réseaux neurologiques du cerveau sont sensibles aux principes harmoniques <sup>2</sup>. Dans le même sens, à l'hôpital Sainte-Agnès de Baltimore, de la musique classique a été diffusée dans certaines unités de soins. Le médecin chef de l'unité des soins coronaires, le docteur Raymond Bahr, a constaté : « Une demi-heure de musique a produit le même effet que dix milligrammes de valium. »

Patrick l'Échevin soutient de son côté que « [...] l'un des impacts les plus importants de la musique se situe dans la facilitation ou le rétablissement des rythmes fondamentaux : [...] tension, relaxation musculaire <sup>3</sup> ». Le musicologue Jules Portnoy affirme que la musique peut « changer le métabolisme, affecter l'énergie musculaire [...] <sup>4</sup> ».

De façon *spécifique*, quant au rock :

*A priori*, l'école « minimaliste » nous invitait à une extrême réserve face à l'école « maximaliste » qui affirme l'influence de la musique sur la tension nerveuse, nous serions incités à la prudence.

*A posteriori*, toujours selon le père Jean-Paul Regimbal, les analyses médicales et psychiatriques des docteurs d'outre-Atlantique Mac Rafferty, Granby Blaine, Barnard Saibel, Walter Wright, Frank Garlock et Tom Allen, mènent au constat de l'existence de nombreux effets, parmi lesquels une surexcitation neuro-sensorielle et un état dépressif <sup>5</sup>.

Au total, il semble à l'expérience que, s'il y a des effets de l'écoute du rock sur la tension nerveuse, ils sont principalement indirects, c'est-à-dire qu'ils naissent d'autres effets plus immédiats, tels que l'exercice physique constitutif de la danse ou les passions de colère, l'irritation, etc., qui ont été abordés dans les deux paragraphes précédents.

### Effets du rock quant à la vie proprement « humaine »

Quant à la musique *en général*, tous doivent reconnaître ses effets sur la vie proprement *humaine* de l'individu, c'est-à-dire sur l'activité de son intelligence et de sa volonté. C'est un simple corollaire de ce que la musique s'adresse principalement à l'intelligence <sup>6</sup>. C'est pourquoi tous s'accordent sur sa valeur éducative : c'est un lieu commun dans la pensée philosophique des auteurs antiques. Platon y

<sup>1</sup> — J. ARVEILLER (*ibid.*, ch. IV).

<sup>2</sup> — *Ibid.*, p. 136.

<sup>3</sup> — Patrick L'ÉCHEVIN, *Musique et Médecine*, p. 140.

<sup>4</sup> — Cité dans David TAME, *The Secret Power of Music*, p. 138.

<sup>5</sup> — J. P. REGIMBAL, *ibid.*, p. 35.

<sup>6</sup> — Voir plus haut le paragraphe « Qu'est-ce que percevoir la musique ? ».

consacre des pages pérennes <sup>1</sup>. Jasmin Boulay, dans un article de la revue *Laval théologique et philosophique*, décrit ainsi le pouvoir éducatif de la bonne musique d'après les anciens <sup>2</sup> :

— Elle apprend le beau et le laid et donne aux habitudes de l'âme un caractère déterminé, à l'esprit une formation morale.

— Elle fait partie des moyens extrinsèques qui incitent à agir selon la vertu : elle est un moyen privilégié en raison de l'affinité particulière qui existe entre l'âme et le son. Le son musical a, en effet – par sa similitude avec le mot oralement prononcé, signe de la pensée et des passions – par rapport aux autres objets des sens externes, la prérogative d'exprimer et de communiquer plus adéquatement les affections de l'âme.

— En même temps qu'elle apporte un plaisir (une « délectation » dirait saint Thomas d'Aquin), elle ordonne et règle les passions autour du beau et du bien : l'association entre le plaisir de l'écoute musicale et, d'autre part, le beau et le bien est une éminente source de vertu.

De façon *spécifique*, le rock, loin d'avoir le rôle éducatif attribué par Jasmin Boulay à la musique, agit en sens inverse, contre l'épanouissement et l'équilibre des activités d'intelligence et de volonté.

Plusieurs voies permettent de parvenir à cette conclusion.

— On peut d'abord procéder par mode de conséquence. Alimenter le désordre dans les passions de la vie animale, c'est nécessairement diminuer l'emprise de la raison sur ces passions, enténébrer l'intelligence, alimenter l'aboulie dans la volonté, donc rendre l'homme moins homme – et le chrétien moins chrétien.

La faiblesse de volonté et de caractère qui se remarque de plus en plus chez les jeunes n'a certes pas son unique cause dans la musique rock ; mais celle-ci a sa part de responsabilité.

— En suivant une deuxième voie, on peut s'attarder davantage sur l'emprise de cette musique sur l'intelligence. Le docteur Nghiem Minh Dung rapporte ainsi :

L'audition du rock en musique d'ambiance a été étudiée en particulier dans ses conséquences sur les résultats scolaires : on a suivi, en comparant les notes obtenues aux examens trimestriels, trois groupes d'étudiants. Et, dès 1975 aux États-Unis d'Amérique, on a montré que le rock, en musique de fond ou d'ambiance, diminue nettement le rendement des études supérieures, en comparaison avec la musique ou le silence <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> — PLATON, *La République*, livre III, in « Les Belles Lettres », coll. des Universités de France ; § 398 c à 403 c et surtout 401 d à 402 a.

<sup>2</sup> — « Le rôle de la musique dans l'éducation », dans *Laval théologique et philosophique*, volume XVII, 1961, n°2, p. 262 à 274.

<sup>3</sup> — Docteur Nghiem MINH DUNG, *ibid.*, p. 92, qui cite Joseph C. LA VOIE et Betty R. COLLINS, « Effect of youth culture music on high-school student's academic performance », *Journal of Youth and Adolescence*, 1975, n° 1, p. 57-65. On peut lire l'épisode très spontané, relaté par le docteur Nghiem p. 153, et nous montrant une jeune personne lucide sur l'abrutissement causé par la musique rock.

L'un des premiers principes de l'abrutissement engendré par le rock est l'atmosphère dans laquelle cette musique est préparée, c'est-à-dire celle où végète le musicien compositeur. Anne-Marie Green nous la décrit sans fard, avec des traits qui permettent de douter toujours plus que le rock soit véritablement un art.

Un musicien lui a confié sa façon de composer en ces termes :

Mes plus grands succès sont venus comme des pulsions, sans y réfléchir. Au niveau professionnel, j'ai dû composer de façon intellectuelle, et je trouve cela détestable et très ingrat. Ce n'est pas mon truc de chercher, d'ailleurs ce n'est pas dans la culture de la musique qui bouge que de réfléchir aux différents éléments d'une chanson de façon intellectuelle <sup>1</sup>.

Ce témoignage est intéressant parce qu'il oppose, d'un côté les nécessités concrètes de toute vie professionnelle, demandant, pour un certain succès, une part de réflexion, et, de l'autre, la « chose rock » qui, par sa nature même, pour être authentique, doit rester en deçà de l'exercice de la pensée.

Pour rassurer le lecteur sur ce qui vient d'être dit de la « façon intellectuelle de composer » qui s'imposerait « au niveau professionnel », il n'est que de rapporter la description du groupe rocker en plein travail :

Le groupe est un lieu de vie où le geste prédomine : les essais, les tâtonnements mutuels, la recherche du son, tout cela ne se discute pas, cela se joue. D'ailleurs, le vocabulaire technique utilisé lors des répétitions est des plus restreint. Par exemple, une musique à la mise en place parfaite, doit bien « tourner », elle doit être « carrée », elle peut alors « dégager » et « accrocher ». Quand il commence à jouer, le musicien « démarre un morceau », il « envoie le rythme de départ », ou il « balance la rythmique ». Le groupe a un morceau qui « assure » lorsque celui-ci « sonne » bien, surtout si les musiciens « touchent » (c'est-à-dire : jouent bien, avec du « feeling »). Plutôt que d'user d'un vocabulaire technique pour désigner tel ou tel aspect de la musique, les musiciens utilisent leurs mains et produisent du son, et ... quand ils ne savent pas exactement ce qu'ils veulent : ils cherchent. Le rocker est un actif pas un méditatif : « Il est facile de trouver des airs de chants dans la tête. Super bien ! Et rester sur son manche complètement bloqué, incapable de décrocher les accords qui vont ensemble, alors que pourtant un bon guitariste joue avant de penser à ce qu'il doit faire <sup>2</sup>. » <sup>3</sup>.

On est moins étonné alors de lire le témoignage suivant :

J'avais l'impression d'être un mauvais musicien car, bien qu'arrivant à jouer avec mes partenaires, je ne comprenais pas ce que je faisais. Mais je me suis rendu compte par la suite qu'ils ne comprenaient pas non plus ce qu'ils faisaient <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> — Anne-Marie GREEN, *Des jeunes et des musiques*, Paris, L'Harmattan, collection « Logiques sociales », série « Musiques et Champ social », 1997, p. 128.

<sup>2</sup> — Jean-Marie SÉCA, *Vocation Rock, l'état acide et l'esprit des minorités Rock*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1988, p. 212.

<sup>3</sup> — Anne-Marie GREEN, *Ibid.*, p. 138.

<sup>4</sup> — Témoignage de « Alain », dans Anne-Marie GREEN, *ibid.*, p. 140.

Anne-Marie Green a le mérite de pousser l'analyse :

La démarche créatrice du musicien est révélatrice de son processus d'appropriation du langage : alors que Jean-Sébastien Bach refuse de rester à l'état de « hussard du clavier <sup>1</sup> » et ne veut pas se laisser dicter par ses doigts ce qu'il doit écrire, le rocker, d'une manière générale, trouve ou exploite une idée issue du geste instrumental plutôt qu'à partir d'un développement conceptuel <sup>2</sup>.

Il ne s'agit pas seulement ici d'une inspiration au-delà du concept : il s'agit d'un primat du rythme, de la sensibilité et de l'imaginaire au détriment de l'intelligence.

\*

On peut se risquer à employer un vocabulaire emprunté aux « catégories » modernes : la musique rock n'est pas *digne de l'homme*. Elle déshumanise, lentement mais sûrement, son auditeur, le ramenant à ce qu'il y a de moins humain et de plus animal et désordonné en lui ; elle est l'un des principaux agents corrupteurs de la jeunesse, et porte la responsabilité de cette immense foule de garçons et de filles – victimes qu'il faut plaindre et non condamner – désintéressés des choses de l'esprit, sans désir de savoir, appliqués à connaître seulement lorsque cette connaissance est indispensable à la vie ou à la jouissance, reculant devant tout effort autre que celui qu'exige le « dieu » sport. Ces jeunes chez lesquels cultiver l'enthousiasme pour quelque chose de grand devient sans cesse plus difficile, sont progressivement préparés, par leur musique, à être une unique « chose » dans les mains des media et de ceux qui, dans la lumière ou dans l'ombre, nous gouvernent et désirent n'avoir plus que des ovidés sous leur domination. Jimmy Hendrix affirme :

La musique est une chose spirituelle. Nous pouvons hypnotiser les gens avec la musique et lorsque les gens sont rendus à leur point le plus vulnérable, nous pouvons prêcher à leur subconscient ce que nous voulons <sup>3</sup>.

## La mélodie et l'harmonie du rock

Introduction : les éléments de la musique.

Analyser les effets du rock nécessite d'évaluer la portée respective des éléments constitutifs de la structure musicale, ainsi que leurs rapports. A cette fin, quelques notions préalables s'imposent.

Une suite de sons musicaux successifs produits par une source unique est ce qu'on appelle une *mélodie* (vulgairement, un « air »).

<sup>1</sup> — Johann-Nikolaus FORKEL, *La vie de J.-S. Bach*, Paris, Flammarion, 1981, p. 91.

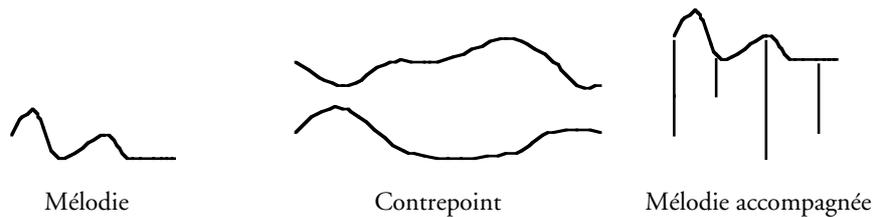
<sup>2</sup> — Anne-Marie GREEN, *ibid.*, p. 142.

<sup>3</sup> — Cité dans un entretien avec Adrien BUSSCHAERT dans *Famille chrétienne* du 27 mai 1993, p. 17.

Tout son ayant une certaine durée, la mélodie est une succession de sons ayant entre eux des rapports non seulement d'intervalle, mais de durée. L'ordre entre les durées des sons successifs a pour nom le *rythme* : il est ce qui découpe en valeurs différentes la durée dans laquelle s'écoulent les sons de la mélodie. Il en résulte qu'il n'y a pas de mélodie sans rythme ; bien plus, le rythme est en quelque sorte consubstantiel à la mélodie <sup>1</sup> ; toute mélodie comprend en elle-même un certain rythme.

La mélodie – qui inclut le rythme, comme il vient d'être dit – est la manifestation la plus spontanée, naturelle et donc populaire de la musique pour l'homme ; avec le seul « instrument » de sa voix, il peut en effet chanter un air. Il ne fait pas de doute que, au moins en Occident, la mélodie pure fut la première et même l'unique forme d'expression musicale de nos pays pendant des siècles. Par la suite, on a commencé à faire entendre plusieurs mélodies ensemble : c'est le contrepoint. Vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, la mélodie s'est vue accompagnée, c'est-à-dire que les sons qui la forment ont été, tous ou certains d'entre eux, habillés de plusieurs autres sons simultanés, ces sons formant ainsi des « accords ». Ces commencements d'accompagnement ont touché d'abord la simple chanson, puis les œuvres sévères.

On peut schématiser visuellement ces notions de la manière suivante :



Au XVIII<sup>e</sup> siècle – vers la fin du siècle surtout – on s'efforce de découvrir toutes les richesses possibles de l'accompagnement. Auparavant, la mélodie n'avait pu s'accommoder que d'un seul tissu harmonique, désormais le tissu n'est plus évident. L'accompagnement se personnalise de plus en plus, il acquiert une personnalité propre. Il gagne en autonomie, il n'est plus seulement serviteur de la ligne mélodique mais acteur à part entière dans la phrase musicale. On appelle *harmonie* <sup>2</sup> l'art d'enchaîner des agrégats sonores, superpositions de notes nommées « accords » <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> — Pour être persuadé de cette « consubstantialité », il suffit de remarquer qu'une succession de sons de hauteurs déterminées dont on fait varier les durées respectives (et donc le rythme) fournit finalement des mélodies distinctes. La mélodie du cantique « Je crois en toi, mon Dieu » ne sera plus la même si, gardant la hauteur de chacun des sons qui la composent, on en change la durée.

<sup>2</sup> — Le mot d'harmonie, dans la Grèce antique (chez Aristote par exemple), ne recouvrait pas le sens que l'on vient de donner, mais ce qu'on appelle aujourd'hui le « mode », c'est-à-dire une disposition type des sons contenus à l'intérieur de l'octave, et la succession caractéristique des intervalles inégaux qui les séparent.

<sup>3</sup> — De façon générale, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, il y a un mouvement général d'indépendance, de renforcement, voire de prépondérance de l'harmonie par rapport à la mélodie. L'une des conséquences de ce phénomène est la relative désagrégation de l'art du dessin mélodique. L'harmonie s'est affirmée

Effets, sur l'homme, de la *mélodie* du rock

Quant à la musique *en général*, et au préalable, il faut noter que la mélodie et l'harmonie sont perçues principalement *par l'intelligence*, par le biais des sens.

Or, la distinction des sons *successifs* est plus aisément perçue que celle des sons *simultanés* <sup>1</sup>. Par ailleurs, l'intelligibilité d'un ordre entre plusieurs choses est plus aisée lorsque l'appréhension de ces choses est plus distincte. Il en résulte que la mélodie est plus aisément intelligible qu'un accord isolé.

Cependant, dans une suite d'accords, tout accord singulier est une partie de la suite. Si la mélodie, comme cela vient d'être noté, est plus aisément intelligible que chacun des accords, alors elle est *a fortiori* plus aisément intelligible que la suite d'accords, c'est-à-dire que l'harmonie.

En outre, l'intelligibilité d'une œuvre belle n'est autre que sa splendeur ou clarté <sup>2</sup>. La conclusion s'impose : la beauté de la mélodie est plus accessible à l'intelligence que la beauté de l'harmonie. La nourriture principale de l'intelligence de l'auditeur se trouve, pour l'immense majorité des oreilles non exercées, dans la mélodie. Le degré d'élaboration de celle-ci mesurera donc son apport culturel. Plus les mélodies sont dessinées avec talent, plus la musique mélodique est un enrichissement pour l'esprit <sup>3</sup>.

Qu'en est-il, plus *spécifiquement*, des mélodies rock ?

Deux caractères se détachent nettement.

1. — D'abord, la mélodie rock, le plus souvent, « se présente sous une forme très simple <sup>4</sup> », sans beaucoup d'ornementations <sup>5</sup>. Cette simplicité trouve son apogée dans certaines formes actuelles : la techno, dans laquelle, *grosso modo*, la voix disparaît, les airs synthétisés étant le plus souvent d'une construction très élémentaire ; ou encore le rap dans lequel il n'y a pratiquement plus de mélodies, le chanteur donnant une mélopée, un phrasé non chanté mais seulement prononcé.

De cette simplicité, retenons trois explications :

---

superbement dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle. — Pour toutes ces questions, voir l'*Encyclopedia universalis*, éd. 1984, articles *Mélodie*, *Accompagnement musical*, *Harmonie*, *Contrepoint* ; Guy MANEVEAU, *Musique et Education*, Aix-en-Provence, Edisud, 2000, 1<sup>e</sup> partie, ch. I, p. 15, 16, 70, 71 ; ch. IV.

<sup>1</sup> — En raison des limites de l'attention humaine.

<sup>2</sup> — Voir, en début d'article, la note sur la beauté (philosophiquement considérée).

<sup>3</sup> — Il n'est pas question ici de proposer la complexité mélodique comme l'apanage systématique de la meilleure musique, faut-il le dire.

<sup>4</sup> — Henry TORGUE, *ibid.*, p. 40.

<sup>5</sup> — Exemple de cette extrême simplicité dans « *Mixed Emotions* », des Rolling Stones. — Il y a des exceptions : chez Stevie Wonder, par exemple. De plus, s'il y a parfois une certaine complexification des traits mélodiques, elle vient souvent des instruments (ex. : le guitariste du groupe Dire Straits).

— La mélodie rock sert en premier lieu de support au texte <sup>1</sup>. Comme pour toute chanson, sa forme doit donc être simple <sup>2</sup>. Et plus encore que toute autre chanson, pour qu'il y n'ait pas de « rupture entre le ton direct des paroles et le caractère spontané de la mélodie <sup>3</sup> », celle-ci gagnera à offrir peu d'ornementations et à se rappeler facilement à la mémoire.

— Le rock, tout comme le blues, est à l'origine une musique de danse.

— Enfin, les chanteurs rock n'ont souvent pas de formation musicale académique. Anne-Marie Green a mené une enquête auprès d'une population en grande partie composée de professionnels rock. Sur vingt-quatre musiciens, cinq avaient reçu des cours d'un professeur particulier, pendant un à trois ans, les cours portant sur la guitare, la batterie, le piano ou le solfège. Un autre a été formé pendant cinq ans dans un conservatoire, dans les domaines de la trompette, du solfège et de la basse. Les dix-huit autres sont autodidactes, entièrement ou presque entièrement, quant à des instruments très divers <sup>4</sup>.

2. — La deuxième grande caractéristique de la musique rock est la répétitivité. Cette marque, déjà commune à toute musique de danse et de chanson (refrain, couplets), est accentuée dans le rock. Il arrive qu'un même thème soit repris de très nombreuses fois dans le même morceau <sup>5</sup> ; dans la techno, les airs synthétisés sont répétitifs jusqu'à la nausée.

On pourrait objecter que la simplicité et la répétitivité ne sont pas l'apanage des musiques de la galaxie rock. A quoi il faut répondre :

— 1. si ces deux caractères se trouvent dans les chansons populaires ou folkloriques, ils n'y sont pas au degré où ils se trouvent dans le rock en général et dans la techno en particulier ;

— 2. la chanson traditionnelle ne laisse pas l'auditeur aussi passif <sup>6</sup> ;

— troisièmement, et enfin, pour un jeune comme pour un adulte, restreindre ses loisirs musicaux aux chansons populaires – et, pire, aux chansons de variétés – n'est guère plus sensé que de les restreindre aux musiques rock.

<sup>1</sup> — Cette raison ne vaut pas pour la techno.

<sup>2</sup> — La chanson à couplets et refrain se fonde sur la répétition systématique de fragments mélodiques qui, étant habituellement terminés sur la note principale du mode ou du ton, peuvent être isolés comme des tous complets. — L'élément de base de la composition musicale est le *motif*, qu'il soit mélodique, rythmique ou harmonique. Dans la musique riche, les schèmes formels ont l'unité (répétition) et la variété (développement du thème). S'il n'y a que l'unité, le schème est trop pauvre ; s'il n'y a que variété, la pièce n'a pas d'unité. La chanson, de son côté, est très unifiée, avec peu de variété. Si elle est exclusive – et elle tend à l'être par les media – la musique tend à une atrophie de la richesse de l'écoute. (Voir *Encyclopedia universalis*, art. « Composition musicale »).

<sup>3</sup> — Henry TORGUE, *ibid.*, p. 49.

<sup>4</sup> — Voir aussi : Docteur Nghiêm MINH DUNG, *Musique, intelligence et personnalité*, Paris, éd. Godefroy de Bouillon, 1995, p. 129.

<sup>5</sup> — Par exemple dans « *Day by Day* » de Regina.

<sup>6</sup> — Elle n'est pas seulement écoutée, mais aisément *chantée* par l'auditeur. C'est donc qu'elle offre un intérêt lié à sa mélodie et à son texte, tandis que le rock, une fois déshabillé du traitement électronique infligé aux instruments, du martèlement obsessionnel du beat et des effets musicaux spéciaux, ne laisse le plus souvent qu'un air trop fantomatique pour qu'on désire le fredonner.

Les conséquences de ces deux caractères sont immédiates : abêtissement et obsession.

*Abêtissement* : si, comme on l'a établi, la mélodie est le composant musical s'adressant le plus aisément à l'intelligence, et si la mélodie rock tend à n'être qu'un unique et simple thème inlassablement répété, alors elle n'offre à l'esprit qu'une nourriture dérisoire. Une fugue de Bach, par la composition à la fois unifiée et extrêmement complexe de sa ligne mélodique, offre à l'auditeur non seulement une joie esthétique mais une pâture intellectuelle telle qu'après plusieurs dizaines d'auditions il reste toujours, pour l'esprit, de nouvelles richesses à découvrir. Au contraire et très généralement, une pièce de rock, de par la pauvreté de son contenu, n'offre à l'auditeur un tant soit peu attentif, dès la première audition, que matière à un constat d'indigence accablante. Le rock n'offre musicalement qu'un intérêt méprisable. *L'Encyclopedia universalis* est fondée, dans son article « chanson », à juger l'apport strictement musical de la pop music comme de faible importance <sup>1</sup>.

*Obsession* : plus une musique est répétitive et simple, plus elle est de nature à occuper l'esprit, un peu comme une idée fixe. La mélodie rock hérite, dans sa répétitivité, des incantations de l'Afrique. Elle tend à empêcher l'esprit de l'auditeur de s'appliquer à quoi que ce soit d'autre : non seulement pendant l'audition – au cours de laquelle elle « veut » créer un état d'âme et une atmosphère – mais même après celle-ci, pendant une période de « décantation » plus ou moins longue. Alain Busschaert stigmatise « le danger de ces imprégnations musicales trop répétitives, qui jouent sur les sentiments et les émotions des jeunes, ne développant chez eux que des activités fictives et sensorielles ne laissant aucune place à la réflexion <sup>2</sup> ».

On ne peut pas croire les jeunes qui se vantent de résoudre de difficiles problèmes de mathématiques tout en écoutant par exemple les hurlements du groupe The Who. On se laisse raconter que les Américains, pendant la guerre du Vietnam, sont allés parfois jusqu'à placer, sur leurs lignes de front, des haut-parleurs qui diffusaient à fort volume des morceaux de rock en direction de l'adversaire, afin de déconcentrer son attention et de le rendre plus vulnérable. (Un esprit facétieux objecterait ici que l'argument ne vaut rien, puisqu'ils ont perdu la guerre !)

Zach de la Rocha (du groupe Rage Against The Machine) a pu affirmer :

Toute musique est politique, et les groupes qui ne réalisent pas la portée de leurs paroles sont entre les mains de la société. Toute musique est propagande, même la techno la plus évasive qui fait office d'opiacé et protège la société en évitant que les gens ne se posent les questions qu'ils devraient se poser <sup>3</sup>.

Le caractère abêtissant et obsessionnel d'une musique, sans être excusable, serait d'une nocivité limitée si, à cette musique, n'était réservée qu'une place em-

<sup>1</sup> — Édition 1984.

<sup>2</sup> — Entretien avec Adrien Busschaert rapporté par C. WEISINGER (« En Musique-Dérive »).

<sup>3</sup> — Dominique GRANDFILS, *100% Rock*, Paris, Albin Michel, collection Rock and Folk, 1997, p. 55.

bryonnaire dans les loisirs du jeune. Or, non seulement la musique rock, à raison d'elle-même, par le laisser-aller de son écoute et par l'immense force médiatique, commerciale et même politique qui la soutient, a tendance à exclure l'écoute des musiques autres et particulièrement des musiques véritablement dignes d'écoute, mais en outre, dans la pratique, les adolescents qui hélas écoutent le rock ont généralement peu accès aux autres musiques <sup>1</sup>.

### Effets, sur l'homme, de l'*harmonie* du rock

L'harmonie, ainsi que la mélodie, s'adresse à l'intelligence ; mais elle a une puissance originale sur la sensation (la polyphonie nous en fournit l'expérience) <sup>2</sup>.

L'harmonie du rock, comme toute harmonie d'un genre musical qui, à la base, relève de la chanson, est toute proche de l'accompagnement. Elle a certainement évolué dans le temps : construite initialement sur les suites très simples et récurrentes tirées du blues, elle s'en affranchit à partir des années 60, avec les Beatles par exemple, pour progressivement présenter des formes harmoniques plus proches de celles de la musique classique. Selon Henry Torgue, pour ce qui est de l'harmonie,

la musique pop ne présente pas d'originalité par rapport aux autres genres musicaux. Le choix des accords et leur succession s'empruntent soit au classique, soit à la tradition populaire. La part d'innovation demeure mais comme prolongement, greffée sur le canevas habituel et même relativement conformiste [...] <sup>3</sup>.

De façon générale, ces harmonies offrent des caractères analogiquement semblables à ceux de la mélodie : simplicité, répétitivité.

*De ce fait*, on peut attribuer à l'harmonie rock, considérée en elle-même, des effets sur le sujet qui la perçoit assez analogues aux effets de la mélodie.

---

<sup>1</sup> — Anne-Marie GREEN (*Les adolescents et la musique*, éd. E.A.P., 1986, p. 123 s.), aux termes d'une enquête auprès de quinze jeunes élèves en classe de C.A.P. ou B.E.P., constate que : 1. six d'entre eux ne participent à aucun degré à la culture musicale classique, parce qu'ils n'imaginent pas pouvoir y accéder : ils se retranchent uniquement derrière la musique diffusée par les mass media ; 2. un d'entre eux a une certaine motivation à participer à la culture musicale classique, dont il ne conteste pas la valeur, mais cette motivation reste une velléité car elle est trop faible ; 3. deux d'entre eux partagent la même motivation, plus grande il est vrai mais qui n'aboutit pas plus, par manque de guide ou de moyens ; 4. six d'entre eux accèdent plus ou moins à la musique classique.

<sup>2</sup> — « L'accord rayonne autour de lui une sorte de fluide, dans une sensation qui semble intéresser à des degrés divers l'ouïe, la vue et même le toucher : une impression de couleur, de densité, de caresse, etc. » *Encyclopædia universalis*, éd. 1984, art. « harmonie ».

<sup>3</sup> — *Ibid.*, p. 50.

## Le rythme du rock, et ses effets sur l'homme

### Qu'est-ce que le rythme rock ?

Dans la structure musicale du rock <sup>1</sup>, les mesures <sup>2</sup> qui divisent le temps musical sont le plus souvent composées de quatre temps <sup>3</sup> et par conséquent sont binaires <sup>4</sup>. Le plus souvent, ces temps ont pour durée celle d'une noire. La pulsation de base <sup>5</sup>, dans le rock, correspond donc généralement à la noire <sup>6</sup>. Il y a ainsi quatre pulsations de base dans la musique rock.

Il y a par ailleurs deux rythmes à distinguer dans la musique rock :

Le premier est celui imprimé principalement par les instruments à percussion <sup>7</sup>.

Le deuxième, soutenu par le premier, est celui qui est consubstantiel à la mélodie et à l'harmonie, et dont il a été question plus haut.

— Pour expliquer la nature de ce *premier rythme*, il faut remarquer d'abord que certains éléments rythmiques ou *positions* de la mesure rock sont accentués par un

<sup>1</sup> — Dans le sens le plus large, que nous gardons ici (rock, pop, techno, etc.).

<sup>2</sup> — Lorsque le temps musical est divisé en unités de durée égale, on donne à chacune de ces unités le nom de « mesure ». Sur une partition, la mesure est l'espace compris entre deux barres verticales, dites « barres de mesure ».

<sup>3</sup> — *Rappels* : 1. Tout son (figuré par une « note ») a une certaine durée : l'expression de cette durée, selon les conventions de la notation musicale, est dite « valeur » de la note. Les différentes valeurs sont : la ronde, la blanche, la noire, la croche, la double croche, etc. (la ronde ayant une durée double de celle de la blanche, la blanche une durée double de celle de la noire, et ainsi de suite). — 2. Toute mesure est divisée en un certain nombre de « valeurs », dont les durées sont appelées « temps » de la mesure. Exemples de mesures : a) mesure composée de trois blanches (la mesure a donc trois temps, chaque temps étant la durée d'une blanche) ; b) mesure composée de quatre noires (la mesure a donc quatre temps, chaque temps étant la durée d'une noire). — 3. Différentes sortes de mesures : a) les mesures divisées en deux ou en multiples de deux sont dites *binaires* (exemple : mesure de quatre noires) ; b) les mesures divisées en trois ou en multiples de trois sont dites *ternaires* (exemple : mesure de trois blanches).

<sup>4</sup> — Il y a des exceptions dans le rock ; ex. : « Money » des Pink Floyd. Dans le jazz ou blues, on rencontre plus souvent des mesures à trois temps.

<sup>5</sup> — Dans tout rythme dans lequel une grandeur temporelle est ressentie comme niveau de référence de ce rythme, cette grandeur est appelée « pulsation de base ». Dans la musique écrite, la pulsation de base est le plus souvent représentée par la valeur qui divise la mesure. Exemples : a) dans une mesure composée de deux blanches, la pulsation de base est la blanche, et il y a deux pulsations de base pour chaque mesure ; b) dans une mesure composée de trois noires, la pulsation de base est la noire, et il y a trois pulsations de base pour chaque mesure.

<sup>6</sup> — Le temps divisant la mesure rock est généralement celui de la noire.

<sup>7</sup> — Les instruments de la musique rock sont les suivants : 1. La guitare, qui est l'instrument le plus symbolique et le plus populaire de cette musique : guitare électrique principalement, quoique la guitare sèche soit loin d'être absente (Anne-Marie GREEN, *ibid.*, p. 128). — 2. La basse, qui est une guitare à quatre cordes, de son grave. Le son donné par la basse « fonde toutes les recherches des autres instruments. Il définit plus que tout autre la structure harmonique (et parfois rythmique) du morceau » (Henry TORGUE, *ibid.*, p. 55). — 3. Les instruments à percussion, regroupés dans la batterie (caisses, cymbales, etc.). La batterie est un instrument évidemment non mélodique mais uniquement rythmique, s'intégrant à la mélodie du groupe. — 4. Les instruments à clavier (orgue électronique, piano, synthétiseurs). L'électronique et l'informatique ont dans ce domaine développé les possibilités des rockers. — 5. Les cuivres, et d'autres instruments.

accent expressif <sup>1</sup>, sous forme d'augmentation d'intensité (coup rythmique). Lorsque ces positions sont des pulsations de base, donc des temps, le coup rythmique est appelé « beat ». Le « beat » est donc l'accentuation et l'expression des temps de la mesure rock. Une accentuation dans les intervalles entre temps (contretemps par exemple) ne mérite pas au sens propre le nom de « beat » <sup>2</sup>.

Le beat du rock se décèle par la batterie : car c'est la batterie qui, dans le rock, pilote l'ensemble des instruments marquant le rythme. Dans certaines pièces, le beat sera le coup rythmique porté par la batterie sur le premier et le troisième temps de la mesure. Dans d'autres, le beat est le coup rythmique porté sur le deuxième et le quatrième temps. Dans d'autres enfin, le beat est le coup rythmique sur les quatre temps de la mesure <sup>3</sup>.

Prenons un premier exemple, très simple, dans une mesure à quatre temps.

Mesure :			<b>1</b>	/	<b>2</b>		
Temps :	1	2	3	4	1	2	3
Grosse caisse :	x		x		x		x
Caisse claire :		x		x		x	

— *La grosse caisse* (« poum ») donne le coup rythmique tous les premiers et troisièmes temps : les accents expressifs coïncident avec les accents métriques. Le beat marque alors les temps forts de la mesure.

— *La caisse claire* (« ka ») donne le coup rythmique tous les deuxièmes et quatrièmes temps : les accents expressifs ne coïncident pas avec les accents métriques. On peut parler de « beat », marquant les temps faibles de la mesure, mais c'est un « beat » dans un sens secondaire.

Prenons un deuxième exemple, plus élaboré, toujours dans une mesure à quatre temps.

<sup>1</sup> — 1. *L'intensité* d'un son est son caractère « fort » ou « faible » ; elle correspond physiquement à l'amplitude des vibrations sonores de l'onde de ce son. On l'appelle aussi « volume » du son. Elle est mesurée en décibels (dB). — 2. *L'accent expressif* est la mise en évidence d'un élément d'un rythme, mise en évidence qui peut s'opérer sur le plan de l'intensité, de la durée ou de la hauteur. Par exemple, lorsque dans une musique on accentue par un accent expressif la pulsation de base, celle-ci s'alourdit ; si au contraire on accentue par un accent expressif le milieu de l'intervalle entre deux pulsations de base, on donne une sensation de légèreté.— 3. Il faut distinguer l'« accent expressif » de l'« accent métrique ». Dans toute mesure, il y a une hiérarchie entre les temps. a). Un temps *fort* est un temps autour duquel s'organisent d'autres temps de la mesure. Il leur est donc hiérarchiquement supérieur. b). Un temps *faible* est un temps hiérarchiquement inférieur aux autres temps de la mesure. (Cette supériorité et cette infériorité est relative : un temps est plus ou moins fort par rapport à un autre). — Dans toute mesure à quatre temps, le premier temps est un temps fort, le deuxième et le quatrième sont faibles, et le troisième est intermédiaire (faible par rapport au premier, fort par rapport aux deuxième et quatrième). — Par définition, le statut du temps fort est supérieur à celui du temps faible : mais cela ne signifie nullement que cette supériorité est exprimée, ou par l'intensité, ou par la durée, ou par la hauteur. Cette prééminence indépendante de son expression est appelée « accent métrique ».

<sup>2</sup> — Au sens large, un coup rythmique porté par exemple sur un contretemps peut être appelé « beat ». Il est « beat » au sens large car il est coup rythmique. Il n'est pas « beat » au sens propre car il n'est pas le battement régulier des temps de la mesure.

<sup>3</sup> — Dans la house music, le beat marque chaque temps (grosse caisse).

— *La grosse caisse* (« poum ») donnera le coup rythmique :

1. tous les premiers et troisièmes temps (les accents expressifs coïncident donc avec les accents métriques : le beat marque alors les temps forts de la mesure) ;

2. mais aussi, parfois, au milieu entre deux temps, c'est-à-dire sur des contretemps (par exemple, au milieu entre le 3<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> temps, ou entre le 4<sup>e</sup> et le 1<sup>er</sup> de la mesure suivante, ou entre le 2<sup>e</sup> et le 3<sup>e</sup>) : ici, les accents expressifs ne sont pas des accents métriques. Le son produit commence entre deux pulsations de base, et se prolonge sur la pulsation suivante (pendant la moitié de sa valeur). Il y a donc syncope, et par conséquent décalage des appuis rythmiques.

— *La caisse claire* (« ka ») donnera ses coups rythmiques, dans notre exemple, tous les deuxièmes et quatrièmes temps (non coïncidence accents expressifs / accents métriques). On peut parler de façon secondaire de « beat », marquant les temps faibles de la mesure.

— *La cymbale* donnera ses coups rythmiques tous les demi-temps (donc : huit coups par mesure).

Mesure :	<b>1</b>				/				<b>2</b>			
Temps :	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4
Grosse caisse :	<b>x</b> <sup>1</sup>		<b>x</b>	x <sup>2</sup>	x <sup>3</sup>	<b>x</b>		x <sup>4</sup>	<b>x</b>			x <sup>5</sup>
Caisse claire :	x		x		x		x		x		x	
Cymbale :	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x

Le beat a, de l'aveu de tous, une origine africaine. Selon le docteur Nghiem Minh Dung, les musiques d'Afrique, bien que parfois complexes et codifiées par une tradition liée à la tribu ou à la classe sociale, sont cependant organisées sur la base d'un rythme binaire, dans lequel les instruments de percussion (le tam-tam en particulier) jouent le rôle principal :

— dans certains cas, l'accentuation est portée sur chaque temps.

— dans d'autres cas, elle est portée sur le 1<sup>er</sup> et le 3<sup>e</sup> temps, ou encore, de façon plus caractéristique, sur le 2<sup>e</sup> et le 4<sup>e</sup> temps.

La filiation entre les musiques africaines et le rock, filiation qui passe par le blues et les peuples esclaves noirs d'Amérique, est un lieu commun de l'histoire du

**1** — Les « **x** » (les coups inscrits en caractères *gras*), désignent le beat marqué par la grosse caisse.  
 — Les « x » (les coups inscrits en caractères *maigres*), désignent des coups qui ne relèvent pas du beat. Ils sont ici placés sur des contretemps (voir notes suivantes) à équidistance du 3<sup>e</sup> et du 4<sup>e</sup> temps pour la 1<sup>e</sup> mesure ; à équidistance du 2<sup>e</sup> et du 3<sup>e</sup> temps pour la 2<sup>e</sup> mesure) ; en plus le premier de ces coups fait syncope (puisque la grosse caisse ne joue pas sur le 4<sup>e</sup> temps de la 1<sup>e</sup> mesure).

**2** — Ce coup placé sur un contretemps (à équidistance du 3<sup>e</sup> et du 4<sup>e</sup> temps de la 1<sup>e</sup> mesure,) est en outre une syncope, puisque la grosse caisse ne joue pas sur le 4<sup>e</sup> temps de la 1<sup>e</sup> mesure.

**3** — Ce coup placé sur un contretemps (à équidistance du 4<sup>e</sup> temps de la 1<sup>e</sup> mesure et du 1<sup>er</sup> temps de la 2<sup>e</sup> mesure) n'est pas une syncope, puisque la grosse caisse joue sur le 1<sup>er</sup> temps de la 2<sup>e</sup> mesure.

**4** — Ce coup placé sur un contretemps, i.e. à équidistance du 2<sup>e</sup> et du 3<sup>e</sup> temps de la 2<sup>e</sup> mesure, n'est pas non plus une syncope, puisque la grosse caisse joue sur le 3<sup>e</sup> temps de la 2<sup>e</sup> mesure.

**5** — Ce coup placé sur un contretemps est en outre une syncope : il n'est que la répétition du coup qui fait l'objet de la note placée trois notes avant.

rock. Ici, dans la structure musicale, ses traces sont nettes : même rôle des instruments à percussion ; même architecture rythmique.

De même que les musiques d'Afrique, d'où il tire son origine lointaine, le rock est une musique faite pour la danse. Pour entraîner à danser, rien n'est plus efficace, en Afrique comme dans une discothèque occidentale, que de proposer une musique de structure simple, binaire, dans laquelle certains temps de la mesure sont très fortement marqués par un « coup » (*beat*) d'intensité accentuée, coup se répétant soit deux soit quatre fois par mesure, et engageant à donner au corps des mouvements cadencés de va-et-vient guidés <sup>1</sup>.

Tel est le rythme premier ou « beat » du rock, dont Henry Torgue affirme :

Plus encore que la mélodie et l'harmonie, c'est le rythme qui est le soutènement de la musique pop [...] Non seulement la batterie, les percussions et la guitare basse martèlent les temps, mais chaque instrument, même mélodique, entre dans le jeu rythmique et contribue ainsi à cette respiration haletante de la musique. Durant tout le morceau, même si des ruptures ou des changements de rythme ont lieu, le découpage du temps revêt un caractère de métronome (hard-rock notamment), comparable aux pulsations cardiaques <sup>2</sup>.

Il est remarquable que, dans certaines pièces et à certains moments, toute mélodie et toute harmonie disparaissent. La « musique » se réduit au rythme, plus précisément au battement régulier de deux ou des quatre temps de la mesure <sup>3</sup>.

— Le *deuxième rythme* s'inscrit dans le premier : ses étapes principales correspondent aux temps de la mesure marqués par le « beat ». Il développe aussi des éléments secondaires, inscrits entre ces temps. Le rocker qui s'apprête à écrire, ou le groupe qui improvise une chanson, commence ordinairement par donner le cadre régulier de l'ensemble, cadre composé du premier rythme et de l'harmonie ; à l'intérieur de ce cadre, il compose ensuite sa mélodie, qui devra être scandée par le premier rythme mais admettra souvent des éléments rythmiques secondaires, glissés entre les temps, selon la description adéquate qu'en donne Anne-Marie Green :

La structure d'un morceau rock prototypique est souvent basée sur une superposition hiérarchisée des parties instrumentales ; la rythmique est souvent le premier élément qui intervient, lequel va servir d'appui à toutes les parties. La rythmique n'est pas seulement un rythme, c'est surtout une suite d'accords sur laquelle viendra se greffer la mélodie. L'inverse est en effet peu courant, rares sont les morceaux construits sur un thème harmonisé, le travail harmonique n'est pas conscient chez le musicien de rock, le morceau se construit souvent dans sa globalité par un aller-retour entre la

<sup>1</sup> — Docteur Nghiem MINH DUNG, *Musique, Intelligence et Personnalité*, Paris, éd. Godefroy de Bouillon, 1995, p. 74 et 128.

<sup>2</sup> — Henry TORGUE, *ibid.*, p. 50.

<sup>3</sup> — Ex. : *Private investigations*, de Dire Straits.

rythmique et une improvisation mélodique qui pourrait « coller » dessus. Cette rythmique de base constitue, en fait, la trame du morceau puisque les parties de batterie et de basse ne sont qu'un enrichissement (du point de vue de la composition bien sûr, car, au niveau du son du groupe, ces parties sont primordiales) <sup>1</sup>.

### Quels sont, sur l'auditeur, les effets du *rythme* rock ?

Il est facile de le deviner : c'est le premier rythme qui aura le principal effet sur l'auditeur, en raison de son caractère régulier et de son accentuation expressive.

#### 1. Effets sur l'homme quant à sa vie « animale » <sup>2</sup> :

Les effets du rock sur la vie animale – développés plus haut – doivent-ils, au moins pour certains d'entre eux, être attribués de façon spéciale au rythme ?

— Quant aux effets *moteurs*, si l'école « minimaliste » est assez réservée sur les pouvoirs moteurs (dynamogènes) du rythme en général, elle l'est moins en ce qui concerne les rythmes que l'on trouve dans les musiques du type des marches et des danses <sup>3</sup>. Le rythme rock relève de ce type : il est manifeste que son aptitude à suggérer le mouvement et la danse (invitation et velléité) lui vient principalement du rythme.

— Quant aux effets sur les *appétits sensibles*, on attribue volontiers au rythme un pouvoir sur les passions relatives à des choses difficiles <sup>4</sup>, en particulier la colère : les marches militaires en sont une illustration. Selon L. Bence, et pour la musique en général, l'accélération du débit sonore et l'augmentation de l'intensité dans une œuvre complexe entraînent des réponses d'angoisse et d'agressivité, tandis que le ralentissement excessif et l'intensité faible engendrent la mélancolie et la dépression <sup>5</sup>. Or, le débit sonore est mesuré entre autres par le tempo. Le

<sup>1</sup> — Anne-Marie GREEN, *Des jeunes et des musiques*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 142.

<sup>2</sup> — Conformément à ce qui été dit plus haut, nous mettons entre parenthèses les effets sur l'homme en tant qu'être matériel, et dans sa vie végétative. — Mais il faut ici citer la déclaration du rocker Franck Zappa : « Je me suis rendu compte que cette musique s'empare des jeunes parce que son gros beat correspond aux grands rythmes du corps humain. De plus, j'ai su que ces jeunes auront en eux ce beat jusqu'à la fin de leur vie... ». Cité par Bob LARSON, *Rock and Roll, the Devil's Diversion*, Mac Cook, Nebraska, U.S.A., 1967, p. 116, et par M. l'abbé R. WILLIAMSON, dans « Le Rock'n'roll », *Fideliter* 46, juillet-août 1985, p. 35.

<sup>3</sup> — Selon R. FRANCÈS, en ce qui concerne plus particulièrement l'effet moteur du rythme, selon lui, le rythme musical et les rythmes physiologiques n'offrent qu'une analogie superficielle et le pertuis des effets dynamogéniques de la musique apparaît bien trop étroit pour faire communiquer le monde infiniment varié du rythme musical et le monde non moins complexe des significations et des émotions. « S'il est actuellement établi que la musique a des effets dynamogéniques, ceux-ci n'ont qu'une structure pauvre comparée à la richesse multidimensionnelle qui peut être celle du rythme musical. » Mais il ajoute : « Les réactions les mieux structurées et les plus intenses sont provoquées dans les cas où le rythme musical coïncide avec le rythme métrique (marches et danses). » *Ibid.*, p. 343.

<sup>4</sup> — Ces passions sont dites « irascibles ».

<sup>5</sup> — Selon les docteurs L. BENCE et MÉREAUX (*Guide pratique de musicothérapie*, éd. Dangle, coll. Santé naturelle, 1987, ch. III, 2, b) : 1. Plus le débit des sons est rapide dans un tempo lent, plus la tension de l'auditeur s'élève. Inversement, plus la vitesse est faible dans un mouvement lent, plus la détente s'affirme. — 2. La perception du rythme est d'autant plus aisée que ses rapports de durée sont plus proches de nos rythmes vitaux. Il faut remarquer en effet qu'il y a, dans la matière vivante, une

tempo en général rapide du rock et le « beat » débité régulièrement et violemment amènent donc avec eux un débit sonore élevé. Le rythme est – avec l'intensité <sup>1</sup> – l'une des causes principales des passions d'agressivité suscitées par le rock.

— Quant à *la tension nerveuse*, on l'a dit plus haut, les effets du rock sont plutôt indirects. Leur existence n'en est pas moins une réalité : il suffit, pour s'en persuader, d'écouter une musique rock à la radio en conduisant, et d'examiner le changement dans le mode de conduite. On constate en même temps que c'est le rythme qui augmente principalement cette tension.

La rapidité du tempo, assez courante dans le rock, a là, elle aussi, son importance. Le docteur Howard Hanson a affirmé devant les membres de l'American Psychiatric Association :

Plus le mouvement dépasse en vitesse celui du pouls et grimpe au-delà de l'ordinaire, plus aussi la tension émotive s'accroît [...] La tension induite par le rythme peut s'aggraver si l'on intensifie le son <sup>2</sup>.

Il reste à parler de deux *effets spéciaux* : c'est probablement le rythme qui, dans le rock, a reçu le pouvoir, dans certaines circonstances, d'induire progressivement chez les auditeurs et les danseurs deux phénomènes paranormaux, induction qui assoit encore un peu plus la critique extrêmement sévère qu'il faut porter sur la musique rock.

— Il y a d'abord *la transe*, qui n'est pas rare dans de grands rassemblements de rock.

Le rapprochement avec la transe des danses africaines se fait volontiers : la musique tribale des rites vaudou est faite d'un rythme incessant à pulsations régulières – donc semblable au beat – et à fortes syncopes <sup>3</sup> comme dans le rock. Or, elle amène les danseurs indigènes à un état de monotonie hypnotique où ils perdent la conscience et la maîtrise d'eux-mêmes ; le démon (vaudou) peut alors entrer dans

grande rythmicité. Comme lois établies, on a pu constater par exemple que le rythme de la respiration tend à s'adapter au rythme de la musique, surtout quand celui-ci se ralentit. — Remarquons à ce propos que le rythme respiratoire est bien inférieur à 90 b.p.m., et que la plupart des musiques rock ont un tempo compris entre 90 et 200 b.p.m. Par exemple, « *Apocalypse in 9/8* » de Genesis a pour tempo 91 bpm ; « *Billyjean* » de M. Jackson, 100 bpm ; « *Thriller* » du même M. Jackson, 120 bpm ; dans le hardcore on parvient aisément à 200 bpm. (Le tempo est la vitesse d'exécution de la pulsation de base d'un rythme ; par exemple, un tempo de 60 « bpm », i.e. « beat par minute » désigne une vitesse de 60 temps à la minute – donc, généralement 60 noires.)

<sup>1</sup> — Voir plus bas.

<sup>2</sup> — Cité par W. Joseph MATT, *ibid.*, p. 5.

<sup>3</sup> — La syncope est une position intermédiaire entre deux pulsations, position dont la valeur (durée) se prolonge sur la pulsation suivante ou sur le silence qui la remplace. — Bien qu'étant en position hiérarchiquement inférieure à une ou plusieurs autres positions dans la même mesure, la syncope possède la même durée virtuelle que les pulsations entre lesquelles elle s'insère. Il en résulte une sensation de décalage des appuis rythmiques. — On dira par exemple du jazz qu'il est syncopé, parce que les rythmes qui le caractérisent s'organisent autour de positions rythmiques qui, souvent, ne coïncident pas avec la pulsation de base. — Le rythme rock, pas plus que le beat, ne comporte essentiellement de syncope (voir plus haut le paragraphe sur le rythme rock et le beat). Mais la syncope n'y est pas rare, par exemple dans « *Funky Beat* », et « *Take the long way home* » de Supertramp.

la personne et prendre le contrôle du danseur. Il y a transe. Peut-on assimiler la transe africaine à la transe qui prend les danseurs dans certains concerts rocks ?

Le docteur William Sargant, de la Royal Society of Medicine, fait la comparaison :

Le rythme et la danse sont des moyens d'atteindre le système nerveux. J'ai des films qui démontrent que les rythmes primitifs d'une tribu au Kenya et un groupe de musiciens dans une salle de danse à Londres produisent les mêmes émotions de transe <sup>1</sup>.

C'est ici qu'il faut se rappeler que le rythme rock est héritier de celui du blues, qui lui-même puise ses origines en Afrique <sup>2</sup>.

— Il y a ensuite *l'hystérie* : le mieux est ici de faire parler les musiciens de rock eux-mêmes. Selon Alice English Monsarrat :

Avec une mesure syncopée en clef de sol et un martèlement de la main gauche régulier jusqu'à l'obsession, si l'on accélère le tempo jusqu'au point de quasi frénésie, [...] on peut produire sur n'importe quel organisme humain une désintégration hystérique, comme on en observait chez une personne qui voudrait se précipiter avec rage en deux directions à la fois <sup>3</sup>.

John Phillips, du groupe Mamas and Papas, s'est vanté de son côté :

En dirigeant avec soin la séquence des rythmes, on peut induire l'hystérie dans l'auditoire. Nous savons le faire. N'importe qui sait le faire <sup>4</sup>.

### 2. Effets sur l'homme quant à sa vie « humaine » :

Il n'y a pas à s'attarder sur les effets du rythme sur la vie de l'esprit de l'auditeur : qu'il suffise de remarquer que le rythme rock, avec les caractéristiques décrites plus haut, ne le cède pas à la mélodie en aptitude à atrophier, par la répétitivité et la régularité, les activités les plus humaines de l'homme.

## L'ordre entre les éléments de la musique rock

Dans l'une ou l'autre des études qui ont été faites par le passé sur le rock, la question a été soulevée de l'ordre entre les éléments de la musique (mélodie, har-

---

<sup>1</sup> — David Noebel, *The Marxist Minstrels*, American Christian College Press, P.O. Box 42, Tulsa, Oklahoma 74102, U.S.A., p. 55, cité dans « Le Rock'n'roll », par M. l'abbé R. WILLIAMSON, dans *Fideliter*, n° 46, juillet-août 1985, p. 39.

<sup>2</sup> — A ce propos, la connotation fortement africaine des rythmes rock apparaît par exemple dans la chanson « *Alphabet Street* », de Prince.

<sup>3</sup> — Citée par W. Joseph MATT, *Le Rock'n'roll, instrument de révolution et de subversion culturelle*, Sherbrooke, Québec, éd. Saint-Raphaël, 1981, p. 6.

<sup>4</sup> — Cité par M. l'abbé R. WILLIAMSON, *ibid.*

monie, rythme) : question de savoir s'il y a un ordre naturel, si le rock respecte cet ordre, et en quoi ce non respect peut rejaillir sur l'auditeur.

## Rapports entre mélodie, harmonie et rythme, dans le rock

Plusieurs questions se posent, toutes relatives à la question de la « primauté » ou antériorité. Celle-ci peut être considérée de plusieurs façons :

Primauté dans la *détermination* : un élément de la musique est en ce sens premier lorsqu'il est déterminé par le compositeur avant un autre. Par exemple, Mozart, lorsqu'il compose un accompagnement pour un thème mélodique, détermine d'abord le thème mélodique, puis l'accompagnement sur ce thème.

Primauté dans l'*attention* : un élément de la musique est en ce sens premier lorsque, par suite de la forme musicale en jeu, il s'impose davantage à l'attention et à la mémoire. Par exemple, lorsque l'intensité des instruments de percussion donnant un cadre rythmique est très forte, le rythme a la primauté dans l'attention. Dans la mélodie accompagnée, le pôle attractif de l'attention de l'intelligence est, de façon très marquée, la mélodie elle-même <sup>1</sup> plutôt que l'harmonie <sup>2</sup>.

Cette distinction nous permet de répondre aux questions suivantes :

— La première est celle de savoir s'il y a, dans le rock, une primauté de la mélodie sur l'harmonie ou bien l'inverse.

Dans l'ordre de la *détermination*, il y a primauté de l'harmonie sur la mélodie. C'est ce que nous indique Anne-Marie Green dans le texte cité plus haut <sup>3</sup>, dans lequel elle évoque non seulement l'harmonie et la mélodie mais le rythme (premier) <sup>4</sup>.

<sup>1</sup> — « Percevoir une mélodie accompagnée, c'est suivre un déroulement linéaire, celui de la phrase mélodique, et effectuer en même temps un certain nombre de « décentrations » pour saisir l'organisation harmonique sous-jacente. Le pôle attractif de l'attention est fixé sans équivoque par la ligne de chant. Mais – à moins que l'harmonie ne soit qu'un soutien explicite des fonctions tonales impliquées par elle – cette attraction doit être suspendue çà et là chaque fois que l'accompagnement apporte un élément de diversité par rapport à ce qui est attendu, d'invention dans les accords, les figures, les rythmes [...] » R. FRANCÈS, *La Perception de la Musique*, p. 216. Voir Guy MANEVEAU, *ibid.*, p. 70-71.

<sup>2</sup> — On peut aussi ajouter : — 1. La primauté dans l'*effet* : un élément de la musique est en ce sens premier lorsqu'il joue un rôle plus marqué qu'un autre élément dans l'influence sur un effet reçu par l'auditeur. Par exemple, comme on l'a vu plus haut, le rythme est premier par rapport à l'harmonie dans le rôle de genèse des passions irascibles. — 2. La primauté dans la *perception par une faculté* : un élément de la musique est en ce sens premier lorsqu'il est plus aisément accessible à cette faculté, abstraction faite des différentes formes d'œuvre. Par exemple, comme on l'a vu plus haut, la mélodie a la primauté sur l'harmonie, quelque soit le genre musical. — 3. La primauté dans la *finalité* : un élément de la musique est en ce sens antérieur par rapport à un autre lorsque cet autre a pour finalité principale de mettre en valeur le premier. Par exemple, dans la mélodie accompagnée, la mélodie est première sur l'harmonie. La primauté dans la finalité a une certaine connexité avec la primauté dans la détermination, mais elles ne se recoupent pas parfaitement. Il n'est pas impossible qu'un élément soit déterminé avant l'autre tout en étant finalisé par cet autre. On peut bien définir un certain cadre rythmique et mettre le rythme au service de la mélodie, comme dans les *polonaises* de Frédéric Chopin.

<sup>3</sup> — Paragraphe décrivant le « deuxième rythme ».

<sup>4</sup> — Par ailleurs, dans l'ordre de la *perception par l'intelligence*, la mélodie a la primauté sur l'harmonie, dans le rock comme dans toute autre musique. — Dans l'ordre de la *finalité*, il n'est pas possible de fixer une règle : dans certaines chansons, la mélodie est antérieure (par exemple, dans

Dans l'ordre de l'*attention*, il y a aussi primauté de l'harmonie sur la mélodie, du fait que, selon le même texte, l'harmonie est concrètement unie au rythme – union constituant la « rythmique » – et que le rythme bénéficie d'un fort accent d'intensité favorisant l'attention de l'esprit.

— Deuxième question : y a-t-il, dans le rock, une primauté du rythme sur la mélodie et l'harmonie, ou bien l'inverse ? (Nous ne nous intéressons ici qu'au rythme premier <sup>1</sup>.)

Dans l'ordre de la *détermination*, il y a certainement antériorité du rythme sur la mélodie et l'harmonie : c'est l'un des contenus de l'explication d'Anne-Marie Green, rapportée plus haut.

Dans l'ordre de l'*attention*, assez souvent, par suite de l'accent d'intensité porté sur les temps de la mesure, la réponse est la même <sup>2</sup>.

### Quels sont les effets de ces rapports sur l'auditeur ?

— Dans l'ordre de la *détermination*, l'ordre intrinsèque au rock est, pour récapituler : 1) rythme (premier) ; 2) harmonie ; 3) mélodie. Cet ordre, en ce qui concerne l'harmonie et la mélodie, se heurte à une difficulté.

Sur le plan historique, il a été rappelé plus haut que la forme première de l'harmonie, la plus spontanée, a été l'accompagnement ; à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, on a observé un mouvement général d'indépendance, de renforcement, voire de prépondérance de l'harmonie par rapport à la mélodie, l'une des conséquences de ce phénomène étant la relative désagrégation de l'art du dessin mélodique. L'harmonie s'est affirmée superbement dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et

---

« *Yesterday* » du groupe les Beatles, ou dans « *Private Investigations* » du groupe Dire Straits), dans d'autres elle est postérieure (par exemple, dans « *Billie Jean* » de Michael Jackson), dans d'autres enfin aucune n'est au service de l'autre mais les deux sont au service du tout qu'elles composent. — Peut-on parler, pour caractériser le rock, de « mélodie accompagnée » et donc ranger l'harmonie rock dans le type le plus simple de l'harmonie, celui de l'accompagnement ? Sous un certain rapport, oui, sous l'autre non. Dans le cas du véritable accompagnement, la suite d'accords doit s'adapter aux différents modes que suggère la mélodie ; en ce sens, le rock – dont « l'improvisation mélodique » doit « coller » sur une suite d'accords récurrente et pré-établie – ne ressemble pas à une mélodie accompagnée. Mais le rock n'a pas non plus la véritable recherche harmonique propre aux musiques dont l'harmonie cherche à se libérer du rôle de simple accompagnement (chez lui, au contraire, l'harmonie se ramène à une suite d'accords récurrente et pré-établie) ; en ce sens, il ressemble à une mélodie accompagnée.

<sup>1</sup> — Quant au *rythme second*, la question de la primauté dans l'ordre de la *détermination* est intéressante spéculativement. Nous la traiterons brièvement en annexe.

<sup>2</sup> — Par ailleurs, dans l'ordre de la *perception par l'intelligence*, la mélodie et l'harmonie ont la primauté sur le rythme, pour le rock comme pour toute autre musique. — Dans l'ordre de la *finalité*, il n'est pas possible de fixer une règle : dans quelques chansons, le rythme premier a pour but de mettre en valeur la mélodie et l'harmonie ; dans d'autres, plus rares, mais symptomatiques de la perversité de cette musique, la mélodie et l'harmonie sont finalisées par le rythme (il y a perversité car le rythme a beaucoup moins d'« être musical » que la mélodie et l'harmonie ; un signe de cette perversité est d'ailleurs, lorsque le rythme finalise effectivement la mélodie et l'harmonie, le choix d'une mélodie et d'une harmonie extrêmement indigentes) ; enfin, le plus souvent, il n'y a pas de finalité déterminée : rythme, d'une part, mélodie et harmonie, d'autre part, sont alors finalisés par le tout qu'ils composent.

dans le premier quart du XX<sup>e</sup> siècle <sup>1</sup>. Guy Maneveau, enthousiasmé par cette évolution, désire qu'elle se prolonge et vante les mérites d'une harmonie si dégagée des liens de la mélodie qu'elle deviendrait « harmonie pure » <sup>2</sup>. Mais il avoue aussitôt que, parmi les difficultés d'une telle hypothèse, certaines viennent du mode habituel d'écouter de l'homme, au point que seul un « long travail d'initiation » permettrait à la culture de prendre le pas sur ce mode. Ce dernier lui paraissant lui-même culturel, il ne voit pas d'inconvénient à ce qu'une culture chasse l'autre. Mais le présupposé est faux : le mode habituel d'écouter de l'homme provient moins des habitudes conventionnelles que de la nature même de l'attention humaine, ce que confirment les données historiques ci-dessus. S'il y a absolue nécessité d'un « long travail d'initiation » pour parvenir à une ébauche d'appréciation de l'« harmonie pure », c'est que ce qu'elle offre à l'appréciation manque d'une des notes essentielles de la beauté : la « splendeur » ou « clarté », c'est-à-dire l'aptitude de la beauté à être aisément connue, contemplée et à provoquer la joie esthétique <sup>3</sup>. On doit demander, au moins de façon ordinaire, à l'harmonie de se conformer à la mélodie, sans que cette conformation empêche de rechercher une certaine richesse propre à l'harmonie elle-même. Il doit donc y avoir une certaine primauté, dans la détermination, de la mélodie sur l'harmonie (alors que, nous l'avons vu, on ne peut pas dire qu'une telle primauté soit requise par rapport au rythme.)

Or, et là gît la difficulté, le rock veut entre la mélodie et l'harmonie, une primauté inverse. Il œuvre donc en sens inverse de la nature <sup>4</sup>.

Quelles peuvent en être les conséquences ? La primauté de l'harmonie sur la mélodie amenant une grande limitation dans les perspectives mélodiques, les conséquences de ce sens inverse se réduisent aux conséquences de la simplicité et de la répétitivité de la mélodie (voir plus haut).

<sup>1</sup> — Plus précisément : — Dans la musique de *BACH*, harmonie et mélodie se guident l'une l'autre. L'harmonie, tout en devant mettre en valeur la mélodie, obéit elle-même à certaines règles, se plie à certaines modulations, mais ces contraintes orientent la mélodie, et celle-ci en tire une nouvelle grandeur. — Les compositions de *BEETHOVEN* représentent un vigoureux pas en avant dans ce processus. Les thèmes mélodiques sont parfois très réduits – composés de sons peu différents – et les thèmes harmoniques sont nombreux. Parfois l'harmonie émerge dans sa solitude. Dans certaines pièces, la mélodie naît de l'harmonie et sans elle aurait peu d'intérêt. — Le grand mélodiste qu'est *CHOPIN* cisaie ses lignes mélodiques comme des pierres précieuses ; mélodie et harmonie interagissent l'une sur l'autre dans une structure à la fois légère et précise. — On trouve dans *WAGNER* un fréquent asservissement de la mélodie à l'harmonie. — Par réaction avec le mouvement d'ensemble qui s'affirme ainsi, certains compositeurs s'efforcent de donner une importance renouvelée au choix mélodique : on cite *MOUSSORGSKI*, *STRAVINSKY*, *GRIEG* et *RAVEL*. — La mélodie se trouve presque sacrifiée chez *SCHÖNBERG* et *WEBER*. On a un exemple d'harmonie « pure » dans les premières mesures de la célèbre « Cathédrale Engloutie », pour piano, de Claude *DEBUSSY* (10<sup>e</sup> prélude du premier livre). — Quand au contrepoint, il a disparu peu à peu.

<sup>2</sup> — *Ibid.*, 1<sup>e</sup> partie, ch. IV.

<sup>3</sup> — Voir, plus haut, le paragraphe sur les éléments constitutifs de la musique.

<sup>4</sup> — En revanche, il n'est pas exact d'affirmer que dans l'ordre de la *détermination*, le rock, du fait qu'il donne la primauté au rythme sur la mélodie et l'harmonie, est intrinsèquement désordonné : il n'y a pas, dans l'ordre de la *détermination*, de primauté naturelle de la mélodie et de l'harmonie sur le rythme (voir à ce sujet l'annexe, en fin d'article).

— Dans l'ordre de l'*attention* : les éléments sur lesquels se portent plus spontanément l'attention voient logiquement les effets qu'ils causent plus puissamment imprimés sur l'auditeur, au moins en ce qui concerne les effets regardant la vie animale et humaine (qui sont les effets principaux). Or, l'ordre de l'attention est, comme nous l'avons déjà dit : rythme (premier) / harmonie / mélodie. Il en résulte, dans le cas du rock, que les effets propres au rythme – tendance à favoriser le mouvement et la danse ; passions agressives ; et, en conséquence des deux, tension nerveuse – sont plus marqués encore que les effets découlant de la pauvreté de l'harmonie et, surtout, de la mélodie – abêtissement et obnubilation. Plus simplement exprimé, le rock excite, irrite, tend et rend agressif plus encore qu'il n'abrutit et obsède : conclusion flatteuse que n'infirme pas l'expérience.

## L'intensité du rock, et ses effets sur l'homme

### Effets d'une forte intensité de la musique, en général

Le premier effet, le plus facile à augurer, est relatif aux organes de l'audition. Le volume d'un son – musical ou non – doit, pour ne pas endommager les organes de l'audition, rester dans certaines limites <sup>1</sup>. En effet, un niveau de bruit élevé (au moins 85 dB) peut entraîner des traumatismes sonores, i.e. des lésions des cellules ciliées de la cochlée, et du tissu nerveux. Il y a alors baisse de la capacité d'auditive, sous forme d'élévation du seuil d'audibilité, i.e. de l'intensité minimale du son pour qu'il puisse être entendu.

- Si l'exposition est de courte durée, et si le son n'a pas été trop fort, les fragiles cellules nerveuses du système auditif se rétablissent facilement. L'élévation du seuil d'audibilité n'est que temporaire.
- Si l'exposition est de longue durée, ou si le son a été extrêmement fort (ex. : explosion, arme à feu, sonorisation extrême), il se peut bien que les organes auditifs soient définitivement lésés <sup>2</sup>. L'élévation du seuil d'audibilité est définitive, irréversible <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> — Différentes intensités des sons dans leur rapport à l'homme : — De 0 à 50 dB : *bruits légers* (0 dB : *son à peine audible, i.e. son le plus faible pouvant être perçu* ; 20 dB : chuchotement, bruit naturel d'une forêt). — De 50 à 80 dB : *bruits assez forts, occasionnant, dans la durée, de la fatigue* (60 dB : conversation courante entendue de près, poste de radio en fonctionnement normal, ambiance de bureau ; trafic réduit). — De 80 à 110 dB : *bruits forts ou très forts* (80 dB : cri humain ; moteur d'automobile entendu de près ; trafic intense ; 100 dB : klaxon de voiture à peu de distance ; marteau-piqueur à une certaine distance). — De 110 à 140 dB : *bruits dangereux ou très dangereux, nécessitant le port d'un casque de protection* (120 dB : avion entendu à une distance de 100 mètres, marteau piqueur entendu de près. 130 dB : *forte douleur ; bruit tout à fait insupportable*. 140 dB : *son le plus fort pouvant être perçu*).

<sup>2</sup> — Selon certains chercheurs, pour des sujets jeunes, l'élévation du seuil d'audibilité, si elle dépasse 10 dB deux minutes après l'exposition au bruit, est le signe qu'il y a surdité définitive. Annie MOCH, *La sourde oreille*, p. 168.

<sup>3</sup> — Il faut souvent des mois, voire des années de surexposition constante à des bruits de haute fréquence avant que la perte auditive ne soit perceptible.

D'autres effets sont enregistrés : modification du rythme cardiaque (le plus souvent dans le sens d'une accélération) ; augmentation du rythme respiratoire, de la ventilation, de la consommation d'oxygène ; vasoconstriction des vaisseaux périphériques qui conduit à une blancheur extrême de la peau et des téguments ; troubles digestifs ; pertes d'équilibre ; modifications très complexes des taux hormonaux et du dosage de certains métabolites ; tension nerveuse et stress ; tendances à l'angoisse et l'agressivité <sup>1</sup>.

### La musique rock est-elle de forte intensité ?

Le fait de cette forte intensité résulte d'un simple constat.

— Dans les *concerts*, l'intensité est souvent extraordinaire. Les concerts « mammoths » produisent en volume sonore, grâce aux amplificateurs, jusqu'à 50 000 watts <sup>2</sup>.

En 1975 déjà, une étude faite en Angleterre, dans plus d'une centaine de clubs destinés aux jeunes, a obtenu la mesure du niveau sonore moyen (en dB) en trois endroits d'une salle de concert (au centre du groupe qui se produisait, près des haut-parleurs et au centre de la pièce où se tenaient les auditeurs). Le niveau dépendait de la fréquence des sons. Pour les sons de fréquence 250 Hz, par exemple : au centre du groupe, l'intensité était d'environ 106 dB ; près des haut-parleurs, d'environ 102 dB ; au milieu des auditeurs, de 87 dB. — En Suisse, à Lausanne, lors d'un concert de rock, un technicien venu contrôler les niveaux d'amplification a trouvé 125 dB près des haut-parleurs, et 110 à 118 dB ailleurs <sup>3</sup>. — A Lausanne toujours, lors d'un concert de la scandaleuse Madonna, en juin 1990, un niveau sonore de 117 dB a été mesuré à la console.

— Le volume est aussi dangereux dans les *discothèques* :

Dans une étude faite en France [...], dans une dizaine de boîtes de nuit, les niveaux sonores moyens relevés étaient de l'ordre de 102 dB, avec des maxima à 110 dB. C'est sur la piste de danse qu'ils étaient le plus élevés, toujours supérieurs à 90 dB <sup>4</sup>.

— Enfin, l'on peut, *en toutes circonstances*, croiser un auditeur totalement immergé dans le déluge sonore du rock : en voiture, le baladeur sur les oreilles <sup>5</sup>, en soirée privée, à la maison, etc <sup>6</sup>.

<sup>1</sup> — L'accélération du débit sonore et l'augmentation de l'intensité dans une œuvre complexe entraînent des réponses d'angoisse et d'agressivité, tandis que le ralentissement excessif et l'intensité faible engendrent la mélancolie et la dépression. Dr L. BENCE et MÉREAUX, *Guide pratique de musicothérapie*, éd. Dangle, coll. Santé naturelle, 1987, chapitre III, 2, b.

<sup>2</sup> — Philippe PARAIRE, *50 ans de Musique Rock*, Paris, Bordas, 1990, p. 19.

<sup>3</sup> — Annie MOCH, *ibid.*

<sup>4</sup> — Annie MOCH, *ibid.*

<sup>5</sup> — Il apparaît que l'utilisation du baladeur « est assez régulière, car un grand nombre d'individus s'en servent presque tous les jours, contrairement à certains préjugés, selon lesquels l'usage en serait très spécifique et limité à certaines situations, comme les transports en commun par exemple. »

Remarquons – c'est d'importance – qu'indépendamment du volume mesurable en décibels, il y a une intensité comme *intrinsèque à la musique rock*. Il faut en effet distinguer l'intensité mesurable – et réglable, lorsqu'on écoute un appareil comme le magnétophone ou le lecteur de disque laser – et l'intensité non mesurable : celle-ci n'est autre que la saturation en son qui naît, dans le rock, du choix des instruments (batterie, électrification des instruments), du débit et du tempo, de l'agressivité intrinsèque à cette musique. Quand bien même le volume est limité par les soins de l'auditeur qui règle son appareil, le rock « fait du bruit », un bruit qui fatigue.

### Pourquoi une telle intensité dans la musique rock ?

Les auditeurs ont d'abord leurs raisons.

Certains cherchent l'évasion, que produit cette enveloppe musicale puissante et protectrice du monde extérieur <sup>1</sup>. L'ailleurs cherché, c'est aussi la fuite des générations plus anciennes <sup>2</sup>.

Les jeunes cherchent également dans ce volume l'atmosphère de la danse. Lorsqu'on interroge les disc-jockey sur le motif du volume qu'ils imposent dans leurs tristes lieux, en leur faisant observer par exemple qu'un tel vacarme empêche tout dialogue, ils expliquent leur double désir :

— Donner aux jeunes le volume sonore dont ils disposent chez eux (ils ont souvent un matériel très sophistiqué à la maison).

(Enquête de M. Fearn, en 1975, cité par Annie MOCH, *ibid.*, p. 178). Les lieux où il est statistiquement le plus utilisé sont dans l'ordre : le domicile, les transports en commun et la rue, la voiture, la moto.

<sup>6</sup> — Il suffit d'écouter le témoignage des parents : « Il y a une chose qui me frappe sur la musique des jeunes, c'est pas exactement ce qui concerne la musique, c'est la manière dont les jeunes écoutent la musique, ils ne peuvent l'écouter à une tonalité normale, il faut toujours qu'ils écoutent très fort » [Simone, mère au foyer, 45 ans]. Les auditeurs en témoignent eux-mêmes. Selon une jeune fille : « Ce sont des musiques qui sont faites pour être écoutées à de très hautes intensités » [Alix, 16 ans]. Elle ajoute à titre d'exemple : « Le hard rock, c'est une musique excessivement forte, due à un nombre de décibels, de kilowatts, très impressionnant, mais c'est un bruit que l'on recherche, c'est un bruit qui se transforme en plaisir ». (Cité par Annie MOCH, *ibid.* Voir les témoignages recueillis par Anne-Marie GREEN, *Des jeunes et des musiques*. Éd. L'Harmattan, collection « Logiques sociales », série « Musiques et Champ social », 1997, p. 265).

<sup>1</sup> — Un témoignage est consigné : « Quand je suis cernée par cette violence musicale, j'ai l'impression que je sors complètement de moi-même et que mes pensées sont plus profondes ... » (Annie MOCH, *La sourde oreille, ibid.*) — Autre raison, paradoxale au moins en apparence : le monde moderne est très bruyant, et rempli de bruits assez nouveaux (ex. : prolifération des machines). Les jeunes aiment retrouver dans la musique le vacarme du monde sonore qui les entoure et dans lequel ils ont grandi, monde dont certains types de bruits se retrouvent dans leur musique.

<sup>2</sup> — « On peut évoquer en dernière hypothèse, en accord avec les déclarations émises par les adolescents eux-mêmes, le désir de se réfugier dans un univers sonore par rupture volontaire avec les goûts des adultes. Les jeunes créeraient une barrière acoustique, en quelque sorte, un mur du son, pour matérialiser le mur de silence qui reflète l'incommunicabilité qui s'installe parfois dans leurs rapports avec leurs parents : "Je renforce ce mur de silence, avoue clairement un adolescent, par de la musique". Certes, cette barrière acoustique leur permet de s'isoler, car ils font fuir à coup sûr les générations les plus âgées... » Annie MOCH, *La sourde oreille, ibid.*

— Plaire à la clientèle, car, selon certains préjugés, les jeunes viendraient dans ces endroits uniquement pour « s'éclater » par la danse. Ils apprécieraient le fait que les niveaux sonores les empêchent de discuter, car cela leur fournirait un alibi pour ne pas parler, étant donné qu'ils n'ont rien à se dire <sup>1</sup>.

Enfin, les auditeurs recherchent, plus ou moins explicitement, les effets (passions, émotions, etc.) que l'intensité produit dans la vie animale <sup>2</sup>.

Mais aucune explication de l'intensité ne vaut celle tirée du rock lui-même et de ses auteurs.

Si l'écoute d'une pièce de rock provoque, par son intensité, une noyade sonore, c'est parce qu'au fond, il s'agit de dégager une impression de puissance, voire de violence. Cette dureté est déjà rendue par la nature propre des instruments (ex. : la batterie, la guitare électrique), et par le traitement qu'on impose aux sons (ex. : l'électrification, la distorsion). Mais ce qui l'exprime le mieux, c'est le volume. S'il faut cette force et cette tension, c'est parce que *tel est l'esprit du rock*. Il n'est que de lire ce qu'en écrit excellemment Henry Torgue, responsable aux éditions des Presses Universitaires de France de la rédaction du volume *La Pop-Music et les musiques rock* :

Alors que la musique classique recherchait la beauté et la pureté esthétiques, que le jazz privilégie l'expressivité, la pop-music, tout en se servant de ces deux aspects de la matière sonore, tente avant tout d'être énergie, force. Elle veut être expression d'un pouvoir : sa violence n'est que la flambée temporelle de cette énergie <sup>3</sup>.

<sup>1</sup> — Annie MOCH observe : « Beaucoup de disc-jockey estiment que si la musique n'est pas assez puissante, les gens se sentent frustrés et n'éprouvent pas l'envie de danser [...]. Ce que, effectivement, les jeunes confirment : « La musique disco est faite pour être écoutée fort, c'est une musique qui donne envie de bouger quand elle est puissante. » »

<sup>2</sup> — Ils aspirent d'abord à vivre des sensations fortes, à se trouver dans un état d'euphorie et d'excitation particulier, à éprouver un sentiment de jouissance intense dans ces atmosphères exaltées, où les jeux de lumières, les tempêtes de décibels, le déchaînement frénétique de la foule, conduisent à des phénomènes qui s'apparentent à l'entrée en transes de certaines peuplades primitives. — Plus profondément, Annie MOCH observe « que la musique "beat", par exemple, n'est pas seulement perçue par l'appareil auditif, mais qu'elle est aussi ressentie par le pouls, par la peau, au niveau de la respiration et du cœur. Il se produit, en effet, une libération de certaines hormones, comme l'adrénaline, qui provoquent réellement une hyperstimulation des structures responsables de la vigilance, conduisant à une surexcitation émotionnelle, à l'origine parfois d'une désorganisation totale des conduites, crises convulsives, ou, au contraire, d'inhibitions psychomotrices [...] Donc ces sons suramplifiés affectent l'organisme à la manière d'un signal d'alarme, d'un stress, déclenchant une augmentation du tonus du système sympathique, qui peut éventuellement conduire à des actes d'agression, comme casser les sièges à la fin d'un concert [...] De plus, il semble que les basses fréquences, et même les infrasons qui ne sont pas perçus par l'oreille, provoquent des vibrations de tout le squelette de l'individu d'où la sensation de ressentir la musique dans tout le corps. Donc cet ensemble de réactions physiologiques constitue probablement aussi le type de sensations, ou d'expériences de forte intensité, que les jeunes viennent chercher dans des ambiances apocalyptiques. » (*La sourde oreille. Grandir dans le bruit, ibid.*).

<sup>3</sup> — Henry TORGUE, *La Pop-Music et les Musiques Rock*, Paris, P.U.F., collection « Que sais-je ? », 1997, p. 44.

## Quels sont les effets de l'intensité de la musique rock ?

Pour ne pas minimiser ces effets, le musicothérapeute Adam Knieste, au terme d'une étude de dix ans, prévient :

Le problème central causé par la musique rock chez les patients que j'ai traités découle clairement de l'intensité du bruit qui provoque l'hostilité, l'épuisement, le narcissisme, la panique, l'hypertension. Le rock n'est pas un passe-temps inoffensif, c'est une drogue plus mortelle que l'héroïne, et qui empoisonne la vie de nos jeunes <sup>1</sup>.

Cet empoisonnement a quelque chose d'intentionnel ; à preuve, la déclaration de Jay Mascis, membre du groupe Dinosaur J.R. :

J'ai toujours préféré les sons qui rendent les gens malades. Les sons qui font saigner les oreilles <sup>2</sup>.

Les différents « saignements d'oreilles » – pour désigner par ce terme expressif l'ensemble des effets de l'intensité excessive du rock sur l'auditeur – correspondent à ceux de l'intensité excessive de toute musique (voir plus haut) :

— Il y a d'abord la *perte d'audition*. On a déjà vu que la soumission à des sons dangereux, ou à des sons forts de façon prolongée, entraînait une élévation du seuil auditif, et qu'un signe sérieux du caractère temporaire de cette élévation résidait dans sa limitation à 10 dB maximum. Or, « des mesures prises avant et après écoute de musique enregistrée, ou après le passage de certains groupes, révèlent souvent des déficits momentanés d'une ampleur considérable <sup>3</sup>. »

La fréquentation des concerts « pop » et des discothèques présente un danger tout particulier à cet égard. Dans les premiers lieux, le volume oscille aisément entre 90 et 120 dB ; dans les seconds, entre 90 et 110 dB. Il va de soi qu'on est ici très largement au-dessus du seuil qui définit les bruits dangereux ou très dangereux. Le risque de perte auditive non seulement momentanée mais même définitive est donc très réel, et d'autant plus que le sujet est habitué à la fréquentation de ces lieux <sup>4</sup>.

Ce ne sont pas seulement les habitués, mais même les autres – tous ceux qui fréquentent les discothèques moins d'une fois par trimestre – qui sont touchés par des pertes définitives d'acuité auditive : un expérimentateur, Fearn, l'a établi par

<sup>1</sup> — R.P. Jean-Paul RÉGIMBAL, *Le Rock'n'roll. Viol de la conscience par les messages subliminaux*, Éditions D.F.T, 1983, p. 34.

<sup>2</sup> — Dominique GRANDFILS, *100% Rock*, Paris, Albin Michel, collection Rock and Folk, 1997, p. 200.

<sup>3</sup> — Annie MOCH, *ibid.*

<sup>4</sup> — Ce qui peut-être écarte les jeunes de prendre les décisions qui s'imposent à cet égard – s'il n'y avait que le risque de surdité pour les motiver ! – est le caractère tardif de l'apparition de la surdité. « La plupart des jeunes gens qui écoutent continuellement de la musique « pop » excessivement amplifiée ne seront gênés qu'avec l'âge. » Annie MOCH, *ibid.*, p. 175.

induction <sup>1</sup>. On cite même des cas de surdité bilatérale définitive – bien que le plus souvent partielle – apparaissant subitement en plein concert rock <sup>2</sup>.

Quelques faits et chiffres termineront ce paragraphe.

Une investigation sur un groupe de dix jeunes apprentis, âgés de 16 et 18 ans, avant et après le passage d'un concert « beat », révèle que les pertes d'audition s'échelonnent entre environ 3 et 20 dB, la moyenne étant proche de 10 dB <sup>3</sup>.

A 110 dB de niveau de son moyen, et pour la fréquentation d'une discothèque une fois par semaine pendant deux ans :

- 12 % des personnes présentent des pertes auditives de plus de 15 dB.
- 6 % des personnes présentent des pertes auditives de plus de 20 dB.
- 3 % des personnes présentent des pertes auditives de plus de 25 dB.
- 1 % des personnes présente des pertes auditives de plus de 30 dB <sup>4</sup>.

En juin 1999, après un concert de Madonna à Lausanne <sup>5</sup>, il y a eu 30 hospitalisations pour troubles auditifs.

Le 29 mars 2000, après un concert de Ben Harper à Grenoble, six spectateurs ont subi de graves lésions de l'audition nécessitant le recours à un médecin ; trois autres ont dû être hospitalisés pour des raisons similaires <sup>6</sup>.

— Le deuxième type d'effets regroupe divers axes :

Des adolescents interrogés à la sortie d'un concert pop ou d'une discothèque avouent se sentir parfois complètement « groggy », être pris de sensations de vertige, éprouver le sentiment d'avoir la tête qui tourne <sup>7</sup>.

Quant à la tension nerveuse, le docteur Norman Rosensweig, de l'hôpital Mount Sinai à Detroit (Michigan, États-Unis), à l'issue de ses recherches, qualifie le rock de « bruit insensé qui déchire les nerfs au vif ».

On peut enfin évoquer la diminution d'aptitude à l'attention. Comme le dit Pierre Mayol :

<sup>1</sup> — Annie MOCH, *ibid.*

<sup>2</sup> — Irion H., *Acute bilateral hearing loss during a pop concert : consideration for differential diagnosis*, *Advances in oto-rhino-laryngology*, 1981, 27, pp. 121-129, cité par le Docteur Nghiem MINH DUNG, *ibid.*, p. 65. On cite aussi le cas d'un auditeur d'un concert de U2, à Marseille, en juillet 1992 : cet auditeur est devenu totalement sourd, pour la vie. Il a déposé plainte contre les organisateurs, et a reçu 250 000 francs de dommages et intérêts (Site internet *psychoacoustique.free.fr*). — Quant au baladeur : « On parle beaucoup des risques de surdité qu'il ferait courir aux utilisateurs, mais on ne possède actuellement pas de preuves formelles dans ce domaine ... » selon Annie MOCH (*ibid.*). Le Docteur Nghiem MINH DUNG est plus catégorique : la mode « du baladeur (walkman) a aussi son lot de victimes : outre celles provenant des excès en décibels, il conviendrait d'ajouter encore celles provoquées par l'abus des sons graves (sons de basses fréquences) [...] Les sons graves ainsi transmis abaissent la vigilance des gens qui les écoutent tout en augmentant leur impression d'être en sécurité ; ce qui les expose aux accidents sur la voie publique. » (*ibid.*, p. 66)

<sup>3</sup> — Annie MOCH, *ibid.* p. 169.

<sup>4</sup> — Enquête de M. Fearn, en 1975, cité par Annie MOCH, *ibid.* p. 178.

<sup>5</sup> — Concert dont il a été fait mention plus haut.

<sup>6</sup> — Le fait est désormais suffisamment grave pour que les responsables politiques en prennent conscience. Voir le J.O. A.N. (C.R.) n° 45 du 20 juin 2001 ; textes publiés dans la *Revue de France Acouphène* n° 36, avril 2002.

<sup>7</sup> — Annie MOCH, *ibid.*, ch. I.

La sono est si forte que non seulement on ne peut plus parler à ses voisins, mais on ne s'entend plus parler intérieurement : on est contraint à l'aphasie <sup>1</sup>.

## Réponse à deux objections

### Première objection

Une première objection pourrait porter sur la diversité des formes du rock :

Ces analyses ne valent que pour certaines formes du rock ; en prétendant à la généralité, elles méconnaissent que les différentes musiques que l'on range sous l'appellation commune de « pop » ou de « rock » sont très diverses entre elles ; seules les formes extrêmes (hard rock, etc.) répondent à la description de la musique rock faite ci-dessus, engendrent les effets que l'on a dit, et donc nécessitent qu'on les évite.

Il faut répondre de la manière suivante :

1. Il est absolument exact que la multiplicité des types de musiques « pop », le très grand nombre des groupes, la grande liberté des formes, etc., font de la musique rock un mouvement aux aspects extrêmement divers et nuancés. Nier cette conclusion, c'est purement et simplement ne pas connaître le rock.

2. Toutefois, comme il a été dit dans l'introduction, malgré la diversité des formes de la musique des jeunes, il y a certaines caractéristiques que l'on trouve à peu près toujours en elles : répétitivité mélodique et harmonique ; présence du beat ; prédominance, en termes d'intensité, du rythme ; instruments typiques ; connexion avec la danse.

Les effets du rock, pris ou bien globalement ou bien quant à chacun de ses éléments constitutifs, dépendent principalement de ces caractéristiques : ils sont donc toujours produits. Cependant, il est bien évident que leur degré de présence et de nocivité sera éminemment proportionné au type de musique qui les cause. Un morceau de « hardcore » ou de « black metal » n'a pas les mêmes influences qu'une chanson de danse de « disco ».

La question rebondit alors : n'y a-t-il pas des pièces de rock qui, bien qu'ayant les caractéristiques qui viennent d'être rappelées, sont si peu marquées de l'empreinte rock que leur malice est insignifiante ? Ne peut-on pas trouver des chansons qui, aucunement, n'alimentent le désordre des passions, ne diminuent la vie de l'esprit, ne déséquilibrent les facultés, n'abîment finalement l'auditeur ?

La réponse la plus vraie paraît être la suivante – en trois temps :

1. On pourrait trouver certaines chansons relevant du genre rock qui, par elles-mêmes – c'est-à-dire abstraction faite de la fréquence ou des circonstances

---

<sup>1</sup> — Cité par Philippe Berger, dans *Bâtir sur le Rock ? Culture Rock et inculturation de la foi : du choc au dialogue*. Thèse présentée pour l'obtention du Doctorat en Théologie à l'Institut Catholique de Paris, tome I, p. 292.

d'écoute – sont nocives de façon trop peu significative (et donc négligeable) quant à l'équilibre des passions, l'ordre des mœurs, et plus généralement l'harmonie morale des facultés de l'homme.

2. Cependant, sinon toujours, au moins presque toujours, ces musiques représentent sur le plan culturel une régression dans la civilisation : car si la culture, l'éducation, la progression dans les vertus qui font l'homme honnête s'accommodent de l'existence de musiques dites « légères », elles souffrent des musiques mal structurées <sup>1</sup> qui, par leur rythme, ont trop tendance à saccader les mouvements du corps et même de l'esprit humain.

3. Il faut enfin tenir compte de l'intention qui anime l'écoute. Une écoute avec une intention louable et donc une antipathie de la raison – l'intention, par exemple, pour un père, de juger de cette musique afin d'expliquer à son enfant la ligne de conduite à adopter vis-à-vis d'elle en lui apportant de solides raisons – peut n'avoir aucune conséquence sensible sur l'auditeur. Toute écoute avec une intention comme la curiosité avec un a priori favorable, l'intérêt de celui qui connaît et apprécie, le plaisir, la détente, etc., a, toujours et dans tous les cas – ne risquons pas de l'affirmer – une conséquence nocive, sur le plan moral, dans l'auditeur.

En effet, des intentions de ce genre portent nécessairement avec elles une certaine sympathie pour la chanson écoutée. Par le simple fait que cette chanson relève, plus ou moins, du genre rock, la sympathie pour la chanson s'accompagne, pour ce genre tout entier, d'une autre sympathie. Or cette deuxième sympathie envers un genre qui, pris dans son ensemble, présente tous les travers que nous avons décrits, aussi inférieure qu'elle soit à la première sympathie, nuit déjà à la perfection morale du sujet. Elle lui nuit individuellement, en le prédisposant à d'autres écoutes et en diminuant en lui la force de résistance aux agents de l'esprit du monde en lui. Elle lui nuit en tant qu'il est coresponsable du bien commun, en affaiblissant en lui, de façon considérable, la force de la critique qu'il pourrait et qu'il doit faire de cette musique corruptrice de la jeunesse.

Assister avec sympathie à une messe du *Nouvel Ordo Missae*, « pas trop mal » dite, avec beaucoup de latin et une certaine piété, messe célébrée par un prêtre auquel on prête volontiers l'épithète de « conservateur », pour une personne ayant acquis une grande méfiance envers la nouvelle messe en général, c'est inévitablement non seulement faire porter sa sympathie sur cette messe singulière là, mais aussi – parce que cette messe, bien qu'aux frontières du genre « nouvelle messe », appartient quand même au genre – relativiser, diminuer sa méfiance envers la nouvelle messe en général : si la nouvelle messe peut, dans un cas au moins, être dite d'une manière qui ne paraît pas trop mauvaise, c'est que par elle-même elle peut être dite ainsi, et, conséquemment, qu'elle n'est pas aussi étrangère au catholicisme que Monseigneur Marcel Lefebvre veut bien le dire.

De même, écouter avec sympathie une pièce de rock « pas trop » rythmée, « pas trop » simpliste, « pas trop » assourdissante, etc., pour un sujet qui aurait pourtant au départ une grande méfiance envers le rock en général, c'est inévitablement non

<sup>1</sup> — Voir les troisième et quatrième parties.

seulement faire porter sa sympathie sur cette chanson singulière là, mais aussi – parce que cette chanson, bien qu’aux frontières du genre « musique rock », appartient quand même au genre – relativiser, diminuer sa méfiance et son hostilité envers le rock en général : si le rock peut, dans un cas au moins, être sous une forme qui ne me paraît pas vraiment dangereuse, c’est que *par lui-même* il souffre de telles formes, et conséquemment il n’est pas aussi nocif que ses contradicteurs veulent bien le dire <sup>1</sup>.

Il n’y a là qu’une analogie, mais qui dit analogie, dit ressemblance.

## Deuxième objection

Une deuxième objection pourrait porter sur le mode d’audition du rock :

Ces analyses ne valent que pour un auditeur assidu du rock ; en prétendant à la généralité, elles méconnaissent que les modes d’audition sont très divers entre eux ; seuls les accès très fréquents au rock, en discothèque, avec adulation des groupes, etc. répondent à la description faite ci-dessus, engendrent les effets que l’on a dit, et donc nécessitent qu’on les évite. Un jeune catholique qui n’écouterait, par plaisir, telle ou telle chanson que de façon très occasionnelle et dans un cadre sain (chambre, etc.) n’en souffrirait aucunement.

Il faut répondre de la manière suivante :

1. Il est absolument exact que la multiplicité des modes d’écoute de la musique « pop » est extrême. Le nier, c’est purement et simplement ne pas connaître les rapports concrets qu’ont les jeunes au rock.

2. Toutefois, malgré cette diversité, dans l’écoute du rock, même rare et protégée, il y a un mal, qui revient grosso modo aux trois temps d’une des réponses données dans le cadre de la première objection. L’influence sur les passions peut être trop peu significative ; la régression culturelle est presque toujours présente ; le commencement de sympathie existe toujours et à lui seul justifie une abstention complète.

## Conclusion

La musique rock, c’est-à-dire toutes les différentes formes héritières du rock’n’roll, même lorsqu’elle est le fait d’un groupe qui se veut « chrétien », est intrinsèquement nocive.

---

<sup>1</sup> — On ne peut pas aimer un individu sans aimer – même d’un amour moins prononcé – sa nature, et donc son espèce, et donc son genre. Celui qui aime une pièce d’opéra particulière ne peut pas avoir, envers l’opéra comme espèce et envers la musique classique comme genre, une pure hostilité qui ne soit mêlée de quelque amour.

Le fait que, par certains aspects, elle puisse prétendre au titre de « musique » et d'« art » n'y contredit pas : de même que des recueils entiers de peintures d'Ingres et de nombreuses sculptures de Rodin relèvent de l'art et pourtant sont moralement nocifs car occasions de péché pour l'homme déchu – même baptisé –, de même la musique rock a, même lorsqu'elle est belle, sa nocivité à elle (simple analogie car la nocivité de celle-ci ne s'exerce pas comme la nocivité de celle-là).

Quand bien même – ceci étant « donné » sans être véritablement « concédé » – les effets de cette musique sur l'homme considéré dans sa vie végétative resteraient négligeables, sa nocivité s'exerce principalement quant à la vie animale et quant à la vie spirituelle.

Cette musique « motrice » agit sur les passions humaines, dans le sens imprimé par le péché originel. Parfois sentimentale et sensuelle, souvent et plus authentiquement agressive et violente, elle imprime une énergie qui tend à devenir agressive, ou bien à fatiguer, qui diminue l'emprise de la raison sur l'animal qui est dans l'homme, et agit en sens contraire de la grâce. Les comportements extrêmes qu'elle provoque (crimes, drogue, impureté), pour être extrêmes dans leur malice, lui font logiquement suite : s'ils sont beaucoup plus fréquents chez les auditeurs de rock que chez les autres, c'est bien parce que cette musique a tendance à les engendrer par elle-même, en allumant les passions qui sont au fond de ces comportements. Toute cette catégorie d'effets doit être principalement attribuée au rythme rock, au « beat » héritier des rythmes d'une Afrique qui, christianisée sur le tard, nous transmet des musiques souvent très païennes dans leur fond.

Cette musique, parce qu'elle nourrit ainsi les mauvaises tendances des fils d'Adam, les rend non seulement moins chrétiens mais moins hommes. Composée sans intelligence, elle atrophie l'intelligence, atténue la volonté, contribue à ôter le caractère, et peu à peu prépare le tissu social du *Meilleur des mondes*<sup>1</sup>. Elle abêtit, abrutit et obsède par son rythme dégénéré, par sa mélodie et son harmonie souvent indigentes, dans leur simplicité et leur répétitivité.

Cette musique est par elle-même une averse sonore, souvent amplifiée par une intensité de décibels à laquelle elle invite par sa structure même. L'intensité du rock est comme un « mur du son » qui sépare l'auditeur de l'univers du réel, elle exprime la violence qui est à la racine de cette musique ; elle assourdit et amène l'auditeur au rock lui-même, à sa « culture », à son univers.

Point ne serait besoin, certes, de tant de considérations, pour juger du premier coup d'œil que la musique rock déshumanise, déchristianise, qu'elle n'est digne ni de l'homme ni du chrétien. Il y suffirait d'un peu d'héritage de la civilisation chrétienne, d'une concession au moins momentanée au sens commun, et de la droiture du cœur. Mais l'homme est un animal social : ce que nombre de ses contemporains approuvent, ce à quoi ils adhèrent, et même ce qu'ils écoutent avec plaisir, il a souvent du mal à en reconnaître le désordre et la nocivité, lorsque désordre et nocivité il y a.

---

1 — Voir l'ouvrage d'Aldous HUXLEY.

Pour écarter les jeunes gens de ce cheval de Troie destiné à tuer dans leur génération tout ce qu'il y a d'homme et de chrétien, on recourra non seulement à l'écoute de la grande musique, à l'apprentissage de la culture et plus généralement à l'amour des choses de l'esprit : mais encore et surtout à la vie chrétienne, la prière, les sacrements, le sacrifice et la recherche de Dieu.

\*

## Annexe

### Des rapports du rythme et de la mélodie

La question de la primauté (dans l'ordre de la *détermination*) entre le rythme et la mélodie est intéressante spéculativement <sup>1</sup>.

Le fait que le rythme est intrinsèque et à la mélodie et à l'harmonie oblige à formuler plus précisément la question, en considérant la mélodie ou l'harmonie « abstraction faite » du rythme, c'est-à-dire en ne considérant dans la mélodie et l'harmonie que le choix de la hauteur du son, abstraction faite de sa durée. Pour simplifier, on ne s'intéressera qu'aux rapports entre mélodie et rythme, laissant de côté ceux entre harmonie et rythme. La question devient donc celle du rapport entre, d'une part le choix de la hauteur des sons successifs (succession de hauteurs appelée *mélodie*), et, d'autre part, l'ordre entre leurs durées (le *rythme*).

— 1. *Quant au plain-chant grégorien* (pas d'harmonie au sens moderne du mot) :

a). La mélodie est au service du texte (car il y a chant). Les phases du rythme musical doivent donc épouser les phases du rythme du mot, elles-mêmes tributaires de l'accent tonique.

b). De plus, les mouvements ascendants et descendants de la mélodie suivent assez fréquemment respectivement les élans et les repos : ce qui revient à dire que ces mouvements mélodiques sont souvent tributaires du rythme musical (lui-même tributaire de l'accent tonique, comme cela vient d'être dit).

c). On serait tenté d'en déduire que le rythme musical est déterminé antérieurement à la mélodie. Ce serait identifier les principaux mouvements mélodiques – ascendant ou descendant – avec la mélodie. Il est plus exact de dire que, d'une part, le choix entre ascension et descente dans la hauteur des sons est globalement commandé immédiatement par le rythme musical général et médiatement par le rythme du texte, et que, d'autre part, ce choix étant supposé fait, le choix des sons qui forment la ligne mélodique est, lui, indépendant, et bien plus que c'est le rythme musical de détail qui est déterminé « postérieurement » à la ligne mélodique.

d). De façon générale, dans l'ordre de la finalité, l'interdépendance est telle qu'on ne peut pas affirmer une quelconque antériorité systématique.

<sup>1</sup> — En ce qui concerne le rock, il s'agit ici du rythme second : voir le corps de l'article

— 2. *Au Moyen-Age et à la Renaissance* :

a). « Aux XII<sup>e</sup> s. – XIII<sup>e</sup> s. [...] la composition musicale est soumise à la préexistence de schémas métriques dans lesquels entre la mélodie : on appelle cela les modes rythmiques : la préexistence de ces pieds est analogue à ce qui se passe en poésie (anapestes, dactyles, ...). »

b). « Pour ce qui est des XIV<sup>e</sup> s., XV<sup>e</sup> s., XVI<sup>e</sup> s., [...] ils obéissaient au régime du tactus ». Ce régime rythmique consiste en des « pulsations égalisées sans hiérarchie accentuelle entre elles. » C'est-à-dire que ce sont des « pulsations égales en intensité. » « On pourrait croire, chez un auteur comme Palestrina, que la soumission de la mélodie à une pulsation égalisée n'est pas franchement un carcan, et que cela ressemble plutôt à une soumission fictive [...] Mais il y a le latin ! Avec ses accents toniques, car l'accent d'intensité a pris le pas en latin depuis le IV<sup>e</sup> s. sur la durée. Et Palestrina est italien, de surcroît ! Les mots latins mis en musique par Palestrina seront donc guidés, dirigés, classés selon leur force énergétique, toujours dans un cadre de pulsation égalisée. »

c). En bref, le rythme prime sur la mélodie.

— 3. *Quant à la musique tonale* (à partir du XVII<sup>e</sup> siècle) :

a). Comme cela vient d'être dit, du XIV<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle, la musique obéit au régime des pulsations égalisées, sans hiérarchie d'intensité, i.e. sans hiérarchie accentuelle entre ces pulsations. Mais l'homme en est venu tout naturellement à désirer introduire une telle hiérarchie, i.e. à varier l'intensité des pulsations régulières de la musique. C'est ainsi que dans la musique du début du XVII<sup>e</sup> siècle tous les temps n'ont pas la même intensité : il y a des temps « forts » et des temps « faibles ». La variation la plus naturelle, la plus immédiate est : un temps d'intensité plus forte / un temps d'intensité moins forte : c'est la naissance de la mesure à deux temps. Le régime des « tactus » a fait place progressivement au régime de la « mesure ».

b). Par ailleurs, les enchaînements d'accords, et donc l'harmonie, vont se soumettre à la mesure. En outre, l'harmonie va progressivement prendre une certaine indépendance vis-à-vis de la mélodie, et parfois même ira jusqu'à la soumettre : il en résulte que la mesure – donc le rythme – va prendre une importance croissante, et ira parfois jusqu'à soumettre et la mélodie et l'harmonie.

(A titre d'exemple de la relativité de ces considérations, chez Bach [fin XVII<sup>e</sup> – début XVIII<sup>e</sup> siècle], le rythme est lié à la mélodie, à la structure tonale. Il n'est pas un paramètre indépendant, avec une organisation préétablie. Deux siècles plus tard, Stravinsky rend au rythme une existence indépendante, une organisation autonome [*Encyclopedia*, art. Rythme])

*En conclusion*, il ne semble pas que l'on puisse affirmer de façon tout à fait nette, à la lumière de l'histoire, qu'il y a un rapport définitif entre le rythme, d'une part, et la mélodie (entendue abstraction faite du rythme), d'autre part.

Purement et simplement, on ne peut pas affirmer que la mélodie est antérieure au rythme, ni le rythme à la mélodie, dans l'ordre de la détermination.

[d'après une étude de M. Bernard MAURIN]

# LE SEL DE LA TERRE

*Donner le goût de la sagesse chrétienne*

*Revue trimestrielle  
de formation catholique*



Maintenir et conserver la saveur du sel de la doctrine quand tout autour devient insipide par la suite de l'abandon de Dieu, c'est le défi que la revue s'impose par son nom même. Le *Sel de la terre* vous offre tous les trois mois des articles simples, diversifiés, adaptés et d'une sûreté doctrinale éprouvée afin de nourrir votre vie spirituelle.

- **Simple**, le *Sel de la terre* ne requiert de ses lecteurs **aucun niveau spécial de connaissance** ; il s'adresse à tout catholique qui veut approfondir sa foi.
- **Diversifié**, le *Sel de la terre* propose à tous une **formation catholique vraiment complète** : études doctrinales et apologétiques, spiritualité et Écriture sainte, histoire et arts de la civilisation chrétienne viennent tour à tour nourrir votre intelligence.
- **Adapté**, le *Sel de la terre* présente les vérités religieuses **les plus utiles** à notre temps et dénonce les erreurs qui menacent aujourd'hui les intelligences.
- **Traditionnel**, le *Sel de la terre* est publié sous la responsabilité d'une communauté dominicaine qui se place **sous le patronage de saint Thomas d'Aquin**, pour la sûreté de la doctrine et la clarté de l'expression.

---

**Cet article vous a plu ?**

**Vous pouvez :**

[Vous  
abonner](#)

[Découvrir  
notre site](#)

[Faire  
un don](#)

**Trouvez plus de 1000 articles en accès libre !**