



HAL
open science

L'utilisation de la musique en thérapie au cours des âges

Gabriel Gandolfo, Marina Hugues

► **To cite this version:**

Gabriel Gandolfo, Marina Hugues. L'utilisation de la musique en thérapie au cours des âges. Journal of Interdisciplinary Methodologies and Issues in Science, 2023, Le son et les êtres vivants, Vol 10 - Le son et les êtres vivants, 10.46298/jimis.9324 . hal-03632373v2

HAL Id: hal-03632373

<https://hal.science/hal-03632373v2>

Submitted on 25 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution| 4.0 International License



L'utilisation de la musique en thérapie au cours des âges

Gabriel GANDOLFO¹, Marina HUGUES²

¹ Université Côte d'Azur. Faculté des Sciences. Département des Sciences de la Vie.
28 Ave Valrose, 06108, Nice Cedex 2

² Éducatrice spécialisée et musicothérapeute formée au Centre International de Musicothérapie

*Correspondance : gabrielgandolfo5@gmail

DOI : [10.46298/jimis.9324](https://doi.org/10.46298/jimis.9324)

Soumis le Six Septembre 2021

Accepté le Onze Février 2022

Volume : **10** – Année : **2021**

Titre du numéro : **Le son et les êtres vivants**

Éditeurs : *Carole Baron, Nicolas Capet, Renaud David, Nicolas Guevara, Alice Guyon, Didier Josselin*

Résumé

Si on définit la musicothérapie comme l'usage de la musique afin de promouvoir, maintenir, restaurer la santé sur le plan physique, mental, émotionnel voire spirituel, on souligne ainsi la multiplicité des effets de la musique sur l'organisme et la variété de son utilisation au cours des siècles et dans les différentes civilisations. N'oublions pas que bon nombre de médecins, depuis Hippocrate, considéré comme le « père » de la médecine, et Empédocle jusqu'à Rabelais, étaient aussi des musiciens. Dressons donc un panorama historique des rapports qui ont existé entre musique et médecine et leur évolution d'un objectif originellement curatif à un usage moderne également préventif afin d'assurer une forme de bien-être.

Mots-clés

Musique, son, musicologie, musicothérapie, histoire, médecine.

I INTRODUCTION

Le Centre International de Musicothérapie (CIM) a défini la musicothérapie comme :

... l'utilisation du son et de la musique sous toutes leurs formes comme moyens d'expression, de communication, de structuration de la personnalité et d'analyse de la relation en vue d'une aide à la personne pour aller vers un mieux-être. Elle s'inscrit dans un cadre soit clinique (psychothérapie), soit psychologique et social. Elle est pratiquée à tous les âges, en individuel ou en groupe. Il existe de nombreuses techniques qui utilisent soit l'écoute de musique (musicothérapie réceptive), soit la pratique musicale (musicothérapie active), soit une combinaison de ces deux formes.

De son côté, la neuromusicologie a montré l'impact à la fois émotionnel, mental et physique de la musique sur le cerveau (Gandolfo et al., 2016). Cette diversité d'effets explique la grande variété d'usages de la musique dès l'aube de l'humanité. Qu'elle soit sacrée, militaire ou ludique, la musique sert avant tout à renforcer les liens entre individus, leur appartenance à une communauté, leur affirmation identitaire. Elle a d'abord joué un rôle à la fois communicationnel et prophylactique auprès des dieux et des souverains, les instrumentistes, depuis les harpistes de Pharaon jusqu'aux aulètes chypriotes, étant alors les intercesseurs privilégiés. La musique se fait ainsi prière...

Mais la communication pouvait être onirique (Gandolfo et Mourard, 2009). C'est ainsi que Pythagore de Samos (VI^e siècle avant J.-C.), pour que les dieux lui ménagent des rêves heureux lui conservant un bon état de santé, outre une sévère diététique, se rendait toujours au lit en grande musique. Parfois, la communication onirique était diabolique. Une célèbre anecdote raconte que le compositeur italien Giuseppe Tartini (1692-1770) révéla avoir rêvé du Diable lui proposant d'achever pour lui une sonate sur laquelle il achoppait, à condition qu'il veuille bien lui abandonner son âme ; acceptant le marché méphistophélique, il entendit alors distinctement Satan interpréter au violon une musique merveilleuse qu'il transcrivit dès son réveil : c'est de cette façon qu'il composa son œuvre maîtresse qu'il nomma « Trillo del Diavolo » (« La Sonate du Diable »). Par contre, nul ne sut, après ce pacte faustien, ce qu'il advint de l'âme de Tartini...

Mieux valait donc s'assurer de la bienveillance de qui détenait le pouvoir de vie ou de mort. Et la musique de se faire mouvement. L'écrivain latin Apulée (Lucius Apuleius : v.125-v.180) dans son « Âne d'Or » relata ainsi une cérémonie dansée :

Bientôt des flûtes à plusieurs tons jouèrent avec douceur des airs lydiens qui mirent la suavité au cœur des spectateurs ; puis, suavité plus prenante, Vénus se mit insensiblement à danser. Ce furent d'abord des pas lents, puis la taille légèrement ondula et le mouvement s'éleva par degrés jusqu'à la tête ; la molle musique des flûtes réglait toutes ses délicates attitudes ; tantôt ses regards à demi-voilés exprimaient la douceur, tantôt ils rayonnaient d'ardeurs provocantes ; parfois elle ne dansait que des yeux.

À côté de cette musique sacrée, il existe un usage militaire : pour encourager les troupes, souder les combattants entre eux, mais également pour effrayer l'ennemi, pour peu qu'une réputation de farouches guerriers les précède, comme l'a relaté Marco Polo (1254-1324) dans le « Livre des Merveilles » :

Et quand ils furent tous ainsi disposés en ordre de bataille (...) il ne manqua plus que d'en venir aux mains ; ce fut à ce moment qu'on entendit le son d'instruments de musique variés et que tous se mirent à chanter à haute voix. C'est l'usage de Tatars...

D'où les chants patriotiques et révolutionnaires. C'est le moine franciscain espagnol Juan Gil de Zamora (Johannes Aegidius de Zamora : v.1240-v.1318) qui, dans son « *Ars musica* » qu'il rédigea vers 1270, résuma le mieux cette ambiguïté potentielle de la musique :

Elle émeut l'âme, excite les passions, aiguise les sensations ; elle réjouit les affligés, effraie les lâches.

Les hommes préhistoriques fabriquaient déjà des instruments de musique, ce qu'attestent les lithophones, des pierres musicales du Néolithique, ou encore cette flûte néanderthaliennne taillée dans le fémur d'un ourson et qui fut découverte en 1995 dans la grotte de Divje Babe en Slovénie : elle remonterait à 43 000 ans environ, ce qui en ferait le plus ancien instrument de musique connu. La question se pose néanmoins : à partir de quel moment Homo sapiens a-t-il eu l'idée d'user de la musique aussi dans un but thérapeutique ? Impossible de le dire en l'absence évidente de tout document d'une époque si lointaine : on en est réduit aux conjectures des récits mythiques transmis par l'oralité et des textes antiques qui nous sont parvenus, quoique déformés par de successives traductions, du fait de la perte des originaux.

II MYTHOLOGIE ET ANTIQUITÉ

De Gilgamesh, le héros épique assyrien, à Hathor, la déesse égyptienne de la Musique dont l'attribut est le sistre, du chant des sirènes de l'Odyssée rendant fous les marins à la complainte délicatement harmonieuse d'Orphée à Eurydice, la musique, sous toutes ses formes, instrumentale, chantée ou dansée, a imprégné l'ensemble des mythologies. Il est de coutume d'attribuer l'invention de la lyre au fils de Zeus, Hermès, qui assembla trois cordes à une carapace de tortue. Lyre, dont Orphée joua d'ailleurs pour amadouer, par un pincement judicieux de ses cordes, les puissances infernales représentées par Hadès et Perséphone ; il aurait même fait pleurer des lions avec cet instrument divin. En réalité, ce serait le dieu égyptien Thot, le « *Seigneur des divines paroles et des écrits sacrés* » qui aurait fabriqué la lyre : on l'identifiera à l'Hermès Trismégiste des Grecs, ce qui explique la dispute autour de cette primauté créatrice.

Ailleurs, en terre biblique, c'est la harpe qui est utilisée pour tirer Saül, le roi d'Israël, de sa neurasthénie, par David, le berger psalmiste, un poète inspiré qui accompagnait sur son instrument les cantiques sacrés qu'il chantait à la gloire de Dieu :

Toutes les fois donc que l'esprit mauvais du Seigneur saisissait Saül, David prenait sa harpe et la touchait de sa main ; Saül respirait alors plus à l'aise et se trouvait soulagé, et le mauvais esprit se retirait de lui (« Les Rois, Livre I », chapitre XVI, verset 23).

Mais c'est bien dans l'Hellade que vont poindre les premiers musicothérapeutes avérés, influençant « *l'humeur et les humeurs en utilisant divers instruments, le rythme et les sons : (...) selon le mal, ils choisissaient l'aulos au jeu extatique (relatif à l'extase) et émouvant ou celui doux et harmonieux de la lyre* » (L'Echevin, 1981). Rien d'étonnant quand on sait par Homère, le plus représentatif des aèdes, ces poètes de l'époque primitive qui récitaient parfois chantaient en s'accompagnant sur la lyre, que ce sont des chants magiques qui avaient arrêté l'hémorragie d'Ulysse, le roi légendaire d'Ithaque, et même enrayé une épidémie. Les corybantes, des prêtres qui présidaient aux cérémonies orgiastiques en l'honneur de Cybèle, la déesse de la Fécondité, avaient le pouvoir de guérir par la musique et les danses : la flûte devint ainsi diurétique, les cymbales astringentes, le basson carminatif, et, à défaut, on pouvait toujours envoyer les fous prendre l'ellébore à Anticyre ou faire le saut de Leucate... Platon (428-v.348) proposait de soulager terreurs et angoisses phobiques par la musique :

La musique n'a pas été accordée aux hommes par les dieux immortels dans la vue seulement de réjouir et de chatouiller agréablement, mais encore pour calmer les troubles de leur âme, et ces mouvements tumultueux qu'éprouve nécessairement un corps rempli d'imperfections.

Ce qui inspirera, bien plus tard, la thérapie psychiatrique d'Asclépiade de Bithynie (124-v.40) qui a introduit la médecine grecque dans le monde romain et n'est connu que grâce au « *De Medicina* » de Celse (Aulus Cornelius Celsus: ?-50 après J.-C.), bien que le premier fût un

farouche contempteur de l'hippocratisme alors que le second en a été l'ardent thuriféraire, ce qui explique qu'on y retrouve peu ou prou les préceptes d'Hippocrate (v.460-v.377) : il préconisait ainsi de vivifier le mélancolique par la musique, de le rassurer par des ouvrages, de l'égayer par des jeux, jetant donc les bases d'une psychothérapie de soutien qui s'ajoutait aux mesures somatiques strictes comme la diète, l'abstinence, les frictions ou les médications évacuantes (Vitrac, 1989).

De son côté, Aristote (384-322) affirmait :

Les arts du rythme améliorent le moral, l'anxiété disparaît ; le calme, la sérénité, la réussite apparaissent.

Un disciple de ce dernier, Aristoxène de Tarente qui était actif au IV^e siècle avant J.-C. dans le célèbre Museum d'Alexandrie créé par Ptolémée I^{er} Sôtêr, le fondateur de la dynastie égyptienne des Lagides (Gandolfo et Deschaux, 2010a), a été l'auteur des « Éléments d'harmonie », faisant de lui l'un des plus anciens théoriciens de la musique et dans lesquels il assurait falloir prohiber la lettre S de tout chant :

Les musiciens refusaient de la prononcer, parce que sa prononciation est dure, sifflante, et peu convenable au son de la flûte.

Mais pourquoi un tel ostracisme littéral ? C'est parce que le S est consonantique d'un danger : *Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes*, selon la fameuse allitération de Racine dans « Andromaque » (1667). Le S est ainsi une « lettre de vipère » qu'il faut vouer aux gémonies en raison « du venin qu'elle distille » recommandait Denys d'Halicarnasse (v.60-8 avant J.-C.), un historien et rhéteur grec. Déjà, le poète lyrique choral Pindare (518-438), qui fut l'élève du joueur de flûte Scopélinos, avait composé, en homme vertueux évitant la lettre maudite, une ode intentionnellement sans S. Le S est donc le symbole du serpent qui était loin d'avoir bonne presse à l'époque autour de la Méditerranée : l'un des textes des pyramides prônait d'ailleurs l'efficacité de la danse contre ses morsures. Contrairement à d'autres civilisations qui vénèrent l'ophidien. Par exemple, le conquistador Hernán Cortés (1485-1547), le destructeur de l'Empire aztèque, relatait dans une lettre à Charles-Quint vers 1520 une cérémonie sacrificielle :

Un tambour énorme dont le dessus était constitué par des peaux de grands serpents, quand on le frappait, il rendait un son qu'on pouvait entendre à deux lieues à la ronde, si lugubre qu'il méritait d'être appelé la musique des régions infernales.

Les lettres forment les mots, lesquels sont chantés : le chant était sacré à l'origine.

III LES MOTS CHANTÉS DU SACRÉ

Psalmodies, cantiques, litanies, incantations, cantilènes, au son du psaltérion, attestent que le chant est issu de la coalescence entre les paroles et la musique. Steven Brown (2001) a désigné par « *musicolanguage* » une sorte de tronc commun universel duquel se seraient ensuite séparés langage et musique. Et, en effet, le babil chez le jeune enfant est bien une forme de chant apparu avant même le langage parlé. On peut donc dire que la musique a précédé les paroles : la première est faite pour émouvoir, les secondes pour informer. Avec le développement de l'enfant, la communication orale, si elle s'est faite plus précise, est devenue moins musicale : *En cultivant l'art de convaincre, on perdit celui d'émouvoir*, notait Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) dans son essai « *Sur l'origine des langues* » publié à Genève à titre posthume en 1781 dans ses « *Traité sur la musique* ». Or, quand on s'adresse aux dieux, c'est pour les émouvoir. L'ethnomusicologie a ainsi montré que la musique est essentielle dans la singularité du rite religieux, que ce soit dans la tradition orale africaine ou dans les civilisations de l'écriture : musique synagogale juive, extatique du soufisme, chant grégorien... Mais le langage lui-même possède une certaine musicalité quand on le parle et qui s'appelle la

prosodie, faite des rythmes, des intonations, des « accents », tel l'accent marseillais qui a ainsi franchi les frontières de la célèbre Cannebière chantée par Vincent Scotto (1874-1952), le compositeur aux 4000 chansons, 60 opérettes et 200 musiques de film. La prosodie est chargée de véhiculer l'aspect émotionnel de la communication : un nouveau-né, même s'il ne comprend pas les paroles, est déjà sensible à la prosodie du langage de sa mère, laquelle reflète son état affectif du moment (joie, tristesse, colère), ce qui en fait une véritable « éponge » à émotions.

Ce n'est pas un hasard si l'Empire aztèque, pour affirmer son hégémonie dans toute la Més-Amérique, disposait d'une langue officielle, le « *nahuatl* » qui signifie « *harmonieux, qui rend un bon son, qui flatte l'oreille* » et permettait de déclamer des poèmes ou « *cuicatl* », littéralement « *musique accompagnée de mots* » et qui se répartissaient en chants d'allégresse ou « *xochicuicatl* », chants héroïques ou « *cuauhcuicatl* », chants tristes ou « *icnocuicatl* » et même en chants érotiques ou « *cuecuechcuicatl* », lesquels firent grimacer, on s'en doute, les missionnaires espagnols. Ces chants importaient autant que les « *discours des Anciens* » ou « *huehuetlatolli* » fondés sur la tradition orale et destinés à l'éducation des jeunes.

C'est dans un objectif similaire que, en terre d'Islam, l'articulation incessante des litanies du « *dhikr* » (remémoration ou souvenir en arabe, désignant la prière rituelle), lequel a été à l'origine du « *qawwali* », la musique sacrée syncrétique du soufisme indo-pakistanaï est née de la nécessité au XIIe siècle d'unifier des populations de langues différentes (ourdou, hindi, arabe, persan médiéval), mais dont la mécanique spirituelle était proche des danses extatiques des derviches tourneurs où les solistes (« *mohri* »), tous masculins, font des envolées spectaculaires avec des chœurs accompagnés d'instruments de percussion et de claquements de mains.

L'Extrême-Orient n'a pas été en reste. Pour prendre un exemple, parmi de nombreux autres, évoquons l'usage plurimillénaire (depuis l'âge du Bronze à partir de 3000 avant J.-C.) des « *bols chantants* » au Tibet, au Ladakh, au Népal, au Bhoutan, en Chine, au Japon et dans le nord de l'Inde. Ils auraient été introduits, via la Mongolie, au Tibet d'abord, au sein de la religion Bön avant l'introduction du bouddhisme sur les hauts plateaux, par des forgerons nomades adeptes du chamanisme. Ils ont été façonnés au marteau à partir d'une plaque d'alliage de métaux : argent, cuivre, étain, fer, mercure, or et plomb, se rapportant chacun à un son particulier associé à l'un des sept chakras. Ils ont été utilisés pour des chants spirituels dans les cultures chamanistes, animistes et pré-bouddhistes. En les frappant à l'aide d'un maillet de bois ou de feutre ou en tournant lentement sur leur bord extérieur un bâton recouvert de cuir ou de caoutchouc, le son émis résonne longtemps et si on les remplit d'eau, on peut jouer sur l'harmonie tonale, selon un phénomène hydroacoustique décrit par le physicien anglais Michael Faraday (1791-1867), dans le but de restaurer les fréquences vibratoires du corps, de l'esprit et de l'âme. La pratique du bol tibétain, à la puissante propriété curative affirmée, est souvent associée à la psalmodie des mantras (*de mana* = mental et *praya* = libération), dont l'origine remonte aux Védas, les textes sacrés les plus anciens de l'Inde (5000 ans au moins). Notamment le bija mantra Om, la forme compressée de « *Om mani padmé houn* » qui veut dire « *O joyau dans la fleur de lotus* », est une vibration sonore spirituelle qui agit sur la pensée pour permettre à l'esprit de se manifester, pour libérer l'être en purifiant son mental de ses souillures et de ses tendances matérielles. Le yogi et guru Paramahansa Yogananda (Mukunda Lal Ghosh : 1893-1952), le promoteur du kriya yoga en Occident, le considérait d'ailleurs comme le son de l'univers, composé de tout ce qui est : le chanter, c'est représenter alors toute la conscience collective (Yogananda, 1997).

Ailleurs, ce sont les cantilènes, des poèmes chantés et accompagnés de musique et de danse, qui sont en usage : citons le « *Gîta-Govinda* », une pastorale traduite par « *Célébration du bouvier Krishna* » ou « *Ode au divin vacher* » et composée par le moine brahmane bengali

Jayadeva (1170-1245). Quoique concrètement érotique, c'est surtout un texte religieux où s'expriment les émois mystiques de l'âme humaine qui, séparée de son dieu, aspire à le retrouver et gagne la béatitude au moment où elle réussit à se faire entendre de lui : c'est, en quelque sorte, un « *Cantique des cantiques* » hindou... L'importance mystique de la musique ne peut ainsi la dissocier de la prière : *Jouer une note pure est comme avoir une vision de Dieu*, affirmait Ustad Asad Ali Khan (1937-2011), l'un des plus grands concertistes traditionnels contemporains maîtrisant la rudra-vînâ, l'instrument fondateur de la musique hindoustanie : c'est un instrument à corde rudimentaire du dieu ascète Shiva, dont le manche est constitué d'une longue tige de bambou symbolisant la colonne vertébrale d'un être humain, et dont le corps est composé de deux coques de courges accolées, décrites comme les seins d'une déesse ou d'une femme hindoue.

Saint Augustin (354-430), l'un des Pères de l'Église latine, ne disait pas autre chose :

Chanter, c'est prier deux fois.

Aussi, dans la culture judéo-chrétienne, le chant est-il considéré comme un véritable soin de bain sonore, depuis la moniale bénédictine Hildegarde de Bingen (1098-1179), l'une des premières compositrices reconnues de l'Histoire, et pour laquelle la musique soigne l'âme au plus profond de l'être dans sa globalité corps-esprit, jusqu'à Mère Marie Sainte-Cécile de Rome (Dina Belanger : 1897-1929) qui composa des hymnes inspirés de ses expériences mystiques pour partager ses connaissances, élever les consciences et harmoniser le corps.

On retrouve semblable interaction entre religion et cure dans le chamanisme, qui est l'ensemble des pratiques magiques auxquelles se livre sous extase une sorte de sorcier-guérisseur des tribus de Sibérie et d'Asie centrale : le chamane. Le terme vient de « *saman* », qui, en langue tOUNGOUSE, désigne un médiateur polyvalent entre le monde des humains, subdivisé en monde du milieu ou du quotidien et monde du dessous qui évoque le domaine de la naissance et de la mort, et celui des esprits ou monde du dessus qui héberge les âmes des ancêtres. La tradition chamannique repose donc sur la croyance en un monde surnaturel peuplé d'esprits puissants, sur le culte des ancêtres et sur une certaine intimité entre le monde animal et le monde humain, de la rencontre desquels naîtra le totémisme. Ainsi, chez les Cunha de Panama, les chamanes distinguent-ils nettement entre symptôme somatique et trouble psychique, car être attaqué dans le fonctionnement de son corps, c'est avoir une maladie, alors qu'être fou, c'est être une maladie. Cette distinction est d'ailleurs à l'origine d'une théorie de l'échange de doubles spirituels entre hommes et esprits animaux et s'articule sur la doctrine de la maladie comme « rapt d'âme » et qui comprend une étiologie spécifique, une taxonomie des comportements reconnus comme relevant d'une psychopathologie et enfin une pathogenèse détaillée des principaux symptômes. C'est dans cette perspective que le voyage chamannique devient à la fois le récit d'une quête de l'âme perdue et la description minutieuse des différentes étapes d'une métamorphose du double spirituel du fou. Dans la description rituelle de cette pathogenèse, ce dernier est progressivement réduit à un état intermédiaire entre l'humanité et l'animalité : il devient alors celui qui a échangé son âme contre celle d'un esprit animal. Chez les Yanomani, les maladies ont ainsi toujours une cause magique et résultent de différents sortilèges. Elles peuvent être provoquées par l'éloignement de la « *nonechi* », la seconde âme du Yanomani, sans laquelle il ne peut subsister ; la première âme, la « *poreana* », se transforme à la mort en esprit frappeur.

L'étude du chamanisme a longtemps oscillé entre plusieurs courants d'interprétation. L'un d'eux, issu des premières descriptions, attribue l'activité chamannique au domaine religieux, puisqu'elle exprime un contact avec des esprits, pour chasser ou infliger des maladies et mener les âmes au repos éternel ou les rendre errantes. Cure et gestion des âmes sont ainsi les deux préoccupations majeures du chamane. En 1951, l'historien français d'origine roumaine Mircea Eliade (1907-1986) définit le chamanisme comme une « *technique archaïque de l'extase* »,

dérivée de l'expérience religieuse à l'état brut et compatible avec toutes sortes de croyances. L'autre courant d'interprétation, né au XIXe siècle, est tourné vers la psychologie du chamane. Au fil du XXe siècle, sous l'influence de la psychanalyse, on parle de lui comme d'un fou guéri : c'est sa victoire sur sa propre maladie qui fonde son charisme et sa capacité à soigner autrui. Les techniques d'acquisition de l'état extatique renforcent cette thèse : le chamane n'est agréé qu'après être passé par la « *maladie initiatique* », une période comateuse de 3 à 9 jours, accompagnée de sueurs de sang, avérées, mais difficilement explicables du point de vue médical. Si les jeunes manifestent souvent leur vocation par des crises d'épilepsie, la maladie initiatique n'affecte cependant que des sujets guéris de tout trouble cérébral. À la fin de l'initiation, le futur chamane décrit les tourments que lui ont infligés les démons, car il se considère comme ayant été mort puis ayant ressuscité. De son côté enfin, l'anthropologie contemporaine a cessé de considérer le chamane hors contexte et le chamanisme à travers la psychologie de l'officiant, et fait des efforts pour concilier les aspects religieux et psychique autour des termes d'extase ou de transe. Elle n'a cependant guère réussi à dégager de consensus. Selon l'ethnomusicologue Corine Sombrun (2021), c'est en entrant dans un état de conscience modifié grâce aux chants, sons du tambour et danses, qu'il peut obtenir la guérison en redonnant un équilibre entre l'Homme et son environnement, la maladie n'étant que le reflet du déséquilibre : on glisse donc d'une transe purement chamanique à une transe cognitive, dans la mesure où la musique psalmodiée, chantée et/ou dansée trouve un usage bivoque en induisant à la fois maladie initiatique et cure des adeptes.

On bascula ainsi peu à peu du sacré au profane. Après tout, la « *satire* », avant de devenir une œuvre en vers composée pour tourner en ridicule les vices, les passions déréglées et les sottises des gens, était à l'origine une pièce dramatique avec de la musique et de la danse, qui était jouée dans la Rome antique. Mais la musicothérapie balbutiante a eu du mal à s'affranchir du divin. Quand chants et tambours accompagnaient Pharaon au pays des Ombres, le papyrus d'Ebers, un manuel médical datant de 1550 avant J.-C. (Gandolfo et Deschaux, 2010a), mentionnait déjà : *Quand le malade prend sa médecine, il doit chanter l'incantation appropriée.*

Quand Esculape, le dieu romain de la médecine, utilisait la musique pour soigner, un médecin de l'École (ou secte) méthodique de Rome (Gourevitch, 1995), Célius Aurélien (Caelius Aurelianus : Ve siècle), auquel on doit la traduction et la transmission des travaux de Soranos d'Éphèse (98 après J.-C.- ?) dit « le Prince des Méthodistes », prétendait que si les Anciens chantaient au-dessus d'un point douloureux, c'est parce que le frisson de l'air ainsi dégagé les soulageait (Gaide, 1998). Et le savant abdéritain Démocrite (v.470-v.370) pensait déjà que le son de la flûte était d'un grand secours contre la peste, tout en excluant le pouvoir des dieux.

Les sages chinois du Ve siècle avant J.-C., sous l'influence probable du « *Yuejing* » (« *Canon de la musique* ») de Confucius (v.551-479), admettaient que chacun des organes internes du corps humain correspondrait à un rythme personnel qui vibrerait à un son propre à lui et au nombre de six (Chui, Hu, Xi, Ke, Xu et Xia). Là résiderait l'interaction efficace d'une musique extérieure avec les sons organiques.

Le philosophe et médecin iranien Avicenne (980-1037), dans son célèbre « *Canon de la médecine* » proposa un traitement novateur pour l'époque médiévale visant :

...à accroître les forces mentales et psychiques du patient, à l'encourager à la lutte, à créer autour de lui une ambiance agréable, à lui faire écouter de la bonne musique, à le mettre en contact avec des personnes qui lui plaisent.

La porte était ainsi ouverte à une musicothérapie plus « moderne » (Vrait, 2018) définitivement libérée de toute incidence divine. Du chant spirituel on est ainsi passé au chant choral (lequel peut être encore à caractère religieux), une pratique qui réduit le stress, prévient

la dépression ou le burn-out : à la fin d'un concert choral, les chanteurs ont un taux salivaire en cortisol abaissé (Barraqué, 2019). Rien d'étonnant à ce que le chant des mantras soit privilégié dans le traitement du stress post-traumatique (J.E. Bormann *et al.*, 2018).

IV LA MUSICOTHÉRAPIE MODERNE

Elle est née avec la Renaissance qui marque traditionnellement le début des temps modernes historiques. Et plus particulièrement avec le « *renovatio studiorum* », le renouveau savant, en Italie à partir du XIV^e siècle. Marsile Ficin (Marsilio Ficino : 1433-1499), un humaniste toscan, proposait contre la mélancolie une vie saine basée sur une diététique rigoureuse éliminant vin, viande de bœuf, gibier, fromages fermentés, lentilles et moutarde, sur l'usage régulier de bains et, bien sûr, sur l'écoute de la musique ; pour rester dans les limites de l'orthodoxie de son temps, il donna alors cette explication physique de l'effet de la musique :

Le son musical, par le mouvement de l'air, meut le corps : par l'air purifié, il excite l'esprit aérien qui est le lien entre le corps et l'âme ; par l'émotion, il affecte les sens, et en même temps l'âme ; par la signification, il touche l'intellect ; (...) par sa nature tant spirituelle que matérielle, il saisit d'un coup l'homme tout entier, et il le possède complètement.

Cette vue particulière de Ficin sur l'effet de la musique a eu une influence forte et durable. N'est-ce point en lui faisant écouter de la musique en abondance que les ecclésiastiques du monastère de Rouge Cloître, près de Bruxelles, où il s'était retiré, tentèrent de soigner le peintre flamand Hugo van der Goes (v.1440-1482) devenu subitement fou ? Et le père jésuite allemand Athanase (ou Athanasius) Kircher (1602-1680) consacra dans la « *Musurgia universalis* » (1650) un long chapitre aux bienfaits de la « *magia musurgico-iatrica* », mettant néanmoins en garde que, s'il existe bien un art de fasciner les hommes par les sons, on peut aussi invoquer les démons par ce moyen. Diabolique est assurément ce curieux « instrument » dont il fit la description et connu sous le nom de « *piano à chats* » (Quetel et Morel, 1979) :

Il n'y a pas très longtemps qu'un acteur, aussi ingénieux qu'illustre, a construit un tel instrument pour dissiper la mélancolie d'un grand Prince. Il recueillit des chats, différents par la taille et donc par la gravité de leur voix, et les enferma dans un panier fabriqué tout exprès, de telle sorte que leurs queues, sortant à travers des trous, étaient introduites et maintenues dans des tubes. Il ajouta des touches munies de pointes très fines à la place des marteaux, disposa les félins par tonalité de voix croissante de telle sorte qu'à chaque touche corresponde la queue d'un animal, et plaça dans un lieu convenable cet instrument destiné à la récréation du Prince. En ayant ensuite joué, il en tira les accords que pouvaient produire les cris des animaux. En effet, les touches mues par les doigts de l'instrumentiste en martyrisant les queues des chats, mettaient en rage les malheureuses bêtes et les faisaient hurler d'une voix tantôt grave et tantôt aiguë, produisant une mélodie qui poussait les hommes à rire et pouvait inciter les souris elles-mêmes à danser.

On retrouvera mention de cet instrument, qui tenait moins de la musique que de la torture et de l'assouvissement du sadisme, sous le nom de « *Katzen-clavier* » chez le médecin allemand Johann Christian Reil (1759-1813), partisan, il est vrai, de l'usage d'une « torture inoffensive » (« *unschädlichen Tortur* ») dans la cure des maladies mentales. Dans ses « *Rhapsodien über die Anwendung der Psychischen Curmethode auf Geisteserrüttungen* » publiées à Halle en 1803, puis parues en français sous le simple nom Rhapsodies, il précisait que, pour une meilleure efficacité, le malade devait être placé « *de telle façon qu'il ne perde rien de la physionomie et de la mimique des animaux* » et de rajouter, en parlant de l'âne : *Encore plus bouleversante est la voix de l'animal aux longues oreilles, mais le malheur veut que malgré son faible talent il ait des caprices d'artiste.*

Quelques années auparavant, le même père Kircher avait trouvé un effet thérapeutique au « magnétisme musical » dans le « *Magnus sive de arte magnetica* » (1643) et avait même créé

une danse pour lutter contre la morsure venimeuse de la tarentule, une araignée qui a donné son nom à la tarentelle, laquelle est encore dansée et fêtée de nos jours dans les Pouilles, en Italie du Sud ! Comme quoi, le pouvoir de la musique sur la santé en général a de tout temps semblé carrément « magique » ! Au point que Marin Marais (1656-1728), qui fut l'élève de Jean-Baptiste Lully, n'hésita pas à composer toute une suite de sonates intitulée « *Les bizarreries de la goutte* ».

Magique l'est sans doute aussi ce qu'en 1967 le médecin et naturaliste suisse Hans Jenny (1904-1972) appellera la *cymatique* (du grec *kuma* = vague), une technique permettant de visualiser des vibrations acoustiques et qui orientera bon nombre de pratiques de la sonothérapie. Une telle interaction entre le son et l'image a été entrevue, pour la première fois, par Galilée (Galileo Galilei : 1564-1642) : alors qu'il était en train de gratter une plaque de cuivre avec des ciseaux en fer pour enlever des taches, il observa que la plaque émettait de temps en temps un son, en même temps que des lignes parallèles apparaissaient sur celle-ci. Il consigna ce phénomène dans son « *Dialogo supra i due massimi sistemi del mondo* » (1632) sous la forme d'une discussion imaginaire entre trois personnages et qui par ailleurs a été la cause de sa condamnation par le tribunal de l'Inquisition. Sa curiosité ayant été piquée, il démontra ensuite dans ses « *Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze* » publiés à Leiden en 1638, que les ondes sonores sont produites par les vibrations d'un corps sonore et propagées dans l'air, apportant au tympan de l'oreille un stimulus que l'esprit interprète comme un son : il signait ainsi les débuts de l'acoustique physiologique et psychologique. En 1680, ce fut au tour du savant anglais Robert Hooke (1635-1703) de faire émerger des figures nodales en frottant avec un archet le bord d'une plaque de verre recouverte de farine. Ce travail a été repris avec une plaque en laiton recouverte de sable par le physicien allemand Ernst Florens Friedrich Chladni (1756-1827) dans « *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* » (1787) : en faisant varier la taille et l'épaisseur de la plaque, en y exerçant des points de pression avec ses doigts, il obtint toute une série de figures de lignes nodales variées qui portent désormais son nom. Le photographe allemand Alexander Lauterwasser (2005) a d'ailleurs admirablement mis en images ces formes créées au sein de l'eau par des vibrations sonores.

La musique fut dès lors partie prenante dans la cure des troubles mentaux et intégrée à une psychothérapie plus vaste comme celle, à base d'entretiens et de contes plaisants dans une atmosphère à la fois odorante au milieu de roses, de violettes, de nénuphars... et lumineuse en faisant voir des couleurs rouges, jaunes, vertes et blanches : elle était déjà recommandée par le médecin du roi de France Henri IV, André Du Laurens (1558-1609) dans son fameux « *Discours de la conservation de la vue (vue) ; des maladies melancholiques ; des catarrhes ; et de la vieillesse* » (1594-97) et qui connut pas moins de dix éditions (jusqu'en 1626) et des traductions latine, anglaise et italienne. Une telle pluralité de sollicitations des sens, visuel, olfactif et auditif (avec la musique, donc) se justifiait de la manière suivante :

Les mélancoliques ne doivent jamais être seuls, il leur faut laisser toujours une compagnie qui leur soit agréable, il les faut parfois flatter et leur accorder une partie de ce qu'ils veulent de peur que cette humeur, qui est de sa nature rebelle et opiniâtre, ne s'effarouche.

L'usage thérapeutique de la musique en psychopathologie s'est poursuivi allègrement au temps des Lumières et de la Révolution. Dans son « *De melancholia et morbis melancholicis* » (1765), le médecin Anne-Charles Lorry (1726-1783) insistait ainsi sur les vertus de la musique : elle a un triple effet, excitant, calmant et harmonisant et rétablit l'« *homotonie* », c'est-à-dire la répartition harmonieuse de la tension des fibres du corps, dont c'est la plus ou moins grande fusion qui peut induire des troubles mentaux.

Dans son « *Mémoire sur la manière de guérir la mélancolie par la musique* » (1769), Pierre-Joseph Buchoz (1731-1807), un avocat, médecin et compilateur français, préconisait, quant à

lui, l'usage d'une musique harmonique pour les tempéraments mélancoliques « secs », d'une musique gaie, forte et variée pour les tempéraments mélancoliques « humides », la théorie hippocratique des humeurs étant encore vivace, et enfin :

Si l'âme et le corps sont fortement affectés, il faut recourir à une musique simple, sonore, agréable, cette musique chatouille le nerf auditif et les autres nerfs sympathiques, qui étant frappés agréablement, aiguillonnent la lymphe spiritueuse, dissolvent et divisent les liquides, les rendent plus propres aux mouvements (...); de là viennent les idées douces et agréables, de là les membres sont plus dispos, l'esprit plus gai, et les fonctions animales se font mieux.

Dans les deux cas, il s'agissait bien là du désir de montrer comment l'audition, par le son, peut influencer le moral, la musique ayant cet avantage sur les mots discursifs d'atteindre directement l'être affectif et émotionnel sans passer par l'intermédiaire des représentations cérébrales et des idées : elle agit donc instantanément sur l'âme, la psyché, l'esprit ou le mental, quel que soit le nom qu'on lui donne (Gandolfo, 2006, 2007).

Les premières expérimentations hospitalières sur la musique en France eurent lieu à La Salpêtrière au début du XIXe siècle avec les aliénistes Philippe Pinel (1745-1826) et Jean Étienne Dominique Esquirol (1772-1840), son élève (Gandolfo et Deschaux, 2010b) : ils observèrent la réaction de leurs patients en train d'écouter ou de jouer de la musique, ce qui en fait les précurseurs de la musicothérapie contemporaine. En 1882, à Barcelone, Francisco Vidal y Careta (1860-1923), un médecin paléontologue et compositeur, établit une classification des compositions musicales en fonction de leurs effets sur l'organisme et en 1903, Émile Jacques-Dalcroze (1865-1950), un musicien, chansonnier, compositeur et pédagogue suisse, créa une pédagogie liant le rythme musical au rythme corporel, « *la musique (étant) un moyen d'unifier le corps et l'esprit* ». L'Autrichien Benno Max Leser-Lasario (v.1890-après 1920) étudia les effets produits par les vibrations vocales (1931), notamment le chant des voyelles (ce qui donnera plus tard la pratique des « *tonings* ») :

Ces vibrations atteignent les tissus les plus profonds et les cellules nerveuses. Elles aident aussi à une meilleure circulation sanguine et stimulent les organes internes. La musculature de l'appareil respiratoire est à la fois détendue et renforcée, l'expansion de la cage thoracique et donc la capacité pulmonaire, l'élargissement de respirer ce qui se traduit par une augmentation de l'apport d'oxygène dans tout le corps. En outre, le massage dynamique interne résultant de l'émission du son des voyelles, agit surtout dans les organes de l'abdomen et les organes de la cage thoracique, tandis que la vibration du son « mmm » dans nos crânes induit une vibration des nerfs crâniens.

La musicothérapie n'a donc réellement pris son plein essor international qu'au cours du XXe siècle. Joaquin Candela Ardid (né au XIXe siècle-1947), un médecin et compositeur espagnol, publia en 1920 « *La musica com medio curativo de las enfermedades nerviosas* », traduit en français par « *La musique en tant que soin dans les maladies nerveuses* » et, en 1942, un médecin suédois du nom de Pontvik créa le tout premier Institut de Musicothérapie à Stockholm, sans doute le premier au monde (cité par Marie-Aimée Guilhot, 1973). Le médecin français Alfred Tomatis (1920-2001) élaborait un programme de stimulations neurosensorielles naturelles à base de musique et de sons vocaux qui améliore les facultés motrices, émotionnelles et cognitives (1977). À partir des années 1950, se constitua aux États-Unis un groupe de travail s'inspirant d'un ancien ouvrage du musicologue anglais Richard Browne (v.1684-v.1749), le « *Medicina Musica or a mechanical essay of the effects of singing, music and dancing on human bodies* » (1729), dans lequel il va tirer les arguments qui demeurent encore à la base de la théorie et de la pratique de la musicothérapie anglo-saxonne : la musique peut influencer ou évoquer différentes humeurs, peut stimuler des associations en dehors du contexte musical, peut influencer les processus physiologiques, peut être nuisible selon les conditions et les modalités d'écoute et peut être utilisée comme prévention de la santé ; enfin,

l'ouvrage précise que la musique, qu'elle soit sédatrice ou stimulante, a des effets différents sur les patients, qu'il existe de multiples applications thérapeutiques de la musique et que leur succès ne cherche pas à atteindre un niveau prédéterminé de compétences. Progressivement, les hôpitaux universitaires américains vont alors se doter d'un centre propre de musicothérapie : Harvard, Yale, Cleveland, Norfolk...

En France, c'est un ingénieur du son, Jacques Jost (1990), qui a posé, le premier, dès 1954, les bases d'une thérapie par la musique en s'appuyant sur les données cliniques du Laboratoire d'encéphalographie de la Clinique des maladies mentales et de l'encéphale de la Faculté de Médecine de Paris. Il participa à une émission des « *Cahiers de musique* » sur Radio France où il passait des extraits musicaux, les auditeurs téléphonant ensuite pour exprimer leur ressenti. Il mit au point un test de réceptivité sur des patients de l'hôpital Esquirol. En 1969, avec la psychologue, musicienne et musicothérapeute Édith Lecourt, il a fondé le Centre International de Musicothérapie, le premier centre français de formation dédié à cette discipline. Si cette dernière est aujourd'hui reconnue dans plus de 30 pays, dont le Canada, les États-Unis, l'Allemagne, l'Argentine..., elle ne bénéficie néanmoins d'aucun statut particulier en France, les cliniciens musicothérapeutes devant officier dispersés au gré des services dans certains CHU à Montpellier, Limoges, Caen... ou dans les lieux d'accueil et de soins de certains centres associatifs ; la recherche universitaire ne continue pas moins à se développer à Paris, Bordeaux, Nantes, Dijon, Toulouse..., au point de voir la création en 2003 de la Fédération française de Musicothérapie (FFM), puis en 2011 de la Société française de Musicothérapie.

En 1974, Jacques Jost encore, avec Rolando Omar Benenson (2004), un psychiatre et psychanalyste argentin, également musicien et compositeur, qui avait découvert le principe de l'ISO (Identité sonore) et fondé la première faculté de Musicothérapie à Buenos Aires et dont le « *Manuel de Musicothérapie* » est paru en français en 1981, ces deux pionniers donc, ont co-organisé le Premier Congrès mondial de Musicothérapie à Paris : il s'est tenu à l'hôpital de la Salpêtrière en hommage à leurs illustres prédécesseurs, Pinel et Esquirol. Dans les années 1980, Benenson va présider à la naissance de la Fédération mondiale de Musicothérapie (World Federation of Music Therapy), un organisme international dédié actuellement au développement et à la promotion de la musicothérapie à travers le monde.

Dès lors, les recherches en sonologie se développèrent (Chanda et Levitin, 2013 ; Comte, 2015) et la musique va servir de support thérapeutique dans des pathologies aussi variées que l'autisme (Alvin, 1968), le polyhandicap (Rosenstiehl, 2006 ; Carré, 2006) la maladie d'Alzheimer (voir la méthode mise au point par Jean-Claude Broutart, médecin gériatologue, dans Gandolfo et al., 2016 ; ou la série de dix petits films intitulée « *Les allegros d'Alzheimer* » et réalisée sous l'impulsion de l'INSERM en 2013), ainsi que dans les services de néonatalogie, de cancérologie, de chirurgie cardiaque...

V CONCLUSION ET RÉFÉRENCES

5.1 Conclusion

De nos jours, une mode de pratiques dites de « thérapie » (sonothérapie, zoothérapie, sylvothérapie, écothérapie, art-thérapie, bibliothérapie...) voyant fleurir toutes sortes de « thérapeutes » dans un marché lucratif, a galvaudé l'esprit initial de l'usage réellement thérapeutique : c'est la dérive contemporaine du « tout-thérapie », comme si le simple fait de vivre était pathogène. Certes, ces méthodes, dont certaines ont prouvé leur indéniable efficacité dans des pathologies bien particulières, essentiellement dans les troubles mentaux, affectifs et émotionnels (c'est le cas notamment de la musicothérapie), ont eu tendance à être généralisées afin de promouvoir une mode de recherche incessante de bien-être. Pourquoi pas après tout ? Mais qu'on ne leur attribue pas le suffixe de « thérapie », mais, à la réflexion, plutôt celui de « logie » puisqu'elles relèvent bien du logos !

Références

- Alvin J. (1968) *Music therapy for autistic children*. Oxford University Press (London).
- Barraqué P. (2019) *La voix qui guérit*. Jouvence (Genève).
- Benenson R.O. (2004) *La musicothérapie*. De Boeck (Bruxelles).
- Bormann J.E. et al. (2018) Individual treatment of Posttraumatic Stress Disorder using mantram repetition: a randomized clinical trial. *American Journal of Psychiatry*, 175: 979-988.
- Brown S. (2001) *The « musicolanguage », model of music evolution*. In: Wallin N.L. et al. *The origins of music*. M.I.T. Press (Cambridge): 271-300.
- Carré A. (2006) *Musique et handicap*. Fuzeau Education (Courlay).
- Chanda M.L. & Levitin D.J. (2013) The neurochemistry of music. *Trends in Cognitive Sciences*, 17: 179-193.
- Comte E. (2015) *Le son des vibrations : influence des sons et de la musique sur la santé et le développement cognitif*. Ed. Cécile Carru, Dangles (Escalquens).
- Eliade M. (1968, réédition de 1951) *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Payot (Paris).
- Gaide F. (1998) *Les maladies aiguës et les maladies chroniques de Caelius Aurelianus comme histoire des mots*. In : *Nommer la maladie. Recherches sur le lexique gréco-latin de la pathologie*. Centre Jean-Palmerie (Saint-Etienne) : 133-142.
- Gandolfo G. (2006) Comment l'esprit vint-il à l'Homme ? *Biologie-Géologie*, 4 : 721-752.
- Gandolfo G. (2007) Comment l'esprit influence-t-il le corps ? *Biologie-Géologie*, 3 : 493-517.
- Gandolfo G. & Mourard P. (2009) Le rêve sous tous ses aspects. *Biologie-Géologie*, 3 : 103-153.
- Gandolfo G. & Deschaux O. (2010a) Histoire de la découverte du cerveau et de l'évolution des méthodes d'exploration. Première partie : de la préhistoire aux civilisations antiques du pourtour méditerranéen et asiatiques. *Biologie-Géologie*, 2 : 127-144.
- Gandolfo G. & Deschaux O. (2010b) Histoire de la découverte du cerveau et de l'évolution des méthodes d'exploration. Troisième partie : le temps des révolutions. *Biologie-Géologie*, 4 : 171-192.
- Gandolfo G., Adrian-Scotto M. & Broutart J.-C. (2016) Cerveau et musique : la neuromusicologie. *Biologie-Géologie*, 2 : 109-126.
- Gourevitch D. (1995) *La médecine dans le monde romain*. Seuil (Paris).
- Guilhot M.-A. (1973) *La musicothérapie et les méthodes d'association des techniques*. E.S.F. (Paris).
- Jenny H. (1967) *Kymatik: Wellen und Schwingungen mit ihrer Struktur und Dynamik*. Basilius Presse (Basel).
- Jost J. (1990) *Equilibre et santé par la musicothérapie*. Albin Michel (Paris).
- Lauterwasser A. (2005) *Images sonores d'eau : la musique créatrice de l'univers*. Medicis (Paris).
- L'Echevin P. (1981) *Musique et médecine*. Stock (Paris).
- Leser-Lasario B.M. & A.M. (1931) *Lehrbuch der Original-Vokalgebärden-Atmung*. Lebensweiser-Vert. (Gettenbach bei Geinhausen).
- Quétel C. & Morel P. (1979) *Les fous et leurs médecines : de la Renaissance au XX^e siècle*. Hachette Littérature (Paris).
- Rosenstiehl B. (2006) *Polyhandicap et musicothérapie*. Coll. Les Cahiers, Editions du Non-Verbal (Bordeaux).
- Sombrun C. (2021) *La diagonale de la joie*. Albin Michel (Paris).

Tomatis A. (1977) *L'oreille et la vie*. Coll. Livre de Poche. Librairie Decitre (Lyon).

Vitrac B. (1989) *Médecine et philosophie au temps d'Hippocrate*. Presses universitaires de Vincennes.

Vrait F.-X. (2018) *La musicothérapie*. Que sais-je ? P.U.F. (Paris).

Yogananda P. (1997) *Autobiographie d'un yogi*. Adyar (Paris).