

## Préface

Qu'il est étrange que des milliards d'individus – une espèce entière – jouent ou écoutent des motifs sonores dénués de signification, ce qu'il est convenu d'appeler « musique » les occupant ou les préoccupant à longueur de temps ! C'est l'une des particularités de l'humanité qui intriguent le plus les Suzerains, ces extra-terrestres hautement cérébraux dépeints dans le roman d'Arthur C. Clarke intitulé *Les Enfants d'Icare* : curieuses de descendre sur Terre pour assister à un concert, ces créatures écoutent poliment puis finissent par féliciter les compositeurs présents pour leur « insigne ingéniosité<sup>1</sup> » tout en affichant une expression quelque peu désorientée – car les symphonies terrestres ne leur sont pas devenues plus intelligibles après cet événement. Les Suzerains ne parviennent pas à comprendre ce qui se passe chez les êtres humains en train de produire ou d'écouter de la musique parce que rien ne se passe en eux ; en tant qu'espèce, ils n'ont pas le sens de la musique.

Imaginons que les Suzerains aient continué à ruminer après avoir regagné leur vaisseau spatial. Force leur aurait été de reconnaître que ce truc qualifié de « musique » est non seulement utile aux humains d'une certaine façon, mais essentiel à leur existence... cela, bien qu'il ne corresponde à aucun concept, ne permette de formuler aucune proposition et ne renvoie pas aux images ni aux

---

1. Arthur C. Clarke, *Les Enfants d'Icare*, trad. par Michel Deutsch, Paris, J'ai lu, 1978, p. 189 (NdT).

symboles qui sont l'essence du langage : ne représentant rien, la musique n'est nullement nécessaire à l'ordre du monde.

Comme les Suzerains, un petit nombre d'êtres humains sont dépourvus de l'équipement neurologique qui permet d'apprécier les tonalités ou les mélodies. Néanmoins, l'immense pouvoir de la musique s'exerce sur nous tous ou presque, que nous en soyons friands ou non et que nous nous considérions ou pas comme des « mélomanes ». Cette propension à la musique – cette « musicophilie » – est patente dès la petite enfance : manifeste et centrale dans chaque culture, elle remonte selon toute vraisemblance à l'origine de notre espèce ; elle peut être développée ou façonnée par les cultures auxquelles on appartient, les circonstances de la vie ou les dons ou les faiblesses qui nous caractérisent – en même temps, cependant, elle est si profondément enracinée dans notre humanité qu'on est tenté de la tenir pour innée, exactement comme cette « biophilie » (c'est-à-dire cet amour des êtres vivants) dont parle E. O. Wilson. (La musicophilie est peut-être une forme de biophilie dans la mesure où la musique elle-même est comparable à un être vivant.)

Bien que les chants d'oiseaux aient des usages adaptatifs évidents (dans la cour, l'agression, le marquage du territoire, etc.), leur structure est plus ou moins immuable et ils sont, dans une large mesure, rigidement câblés dans le système nerveux avien (même si quelques rares oiseaux semblent improviser ou chanter des duos). L'origine de la musique humaine est moins facile à cerner. Elle déroutait Darwin, comme ces lignes de *La Descendance de l'homme...* en témoignent : « L'aptitude à produire des notes musicales, la jouissance qu'elles procurent, n'étant d'aucune utilité directe [...], nous pouvons ranger ces facultés parmi les plus mystérieuses dont l'homme soit doué<sup>1</sup> », y lit-on. Et, à notre propre époque, Steven Pinker a qualifié la musique de « bavaroise à la fraise de l'oreille<sup>2</sup> » tout en se demandant : « Quel intérêt

---

1. Charles Darwin, *La Descendance de l'homme et la Sélection sexuelle*, trad. par Edmond Barbier, Bruxelles, Complexe, 1981, t. II, p. 623 (NdT).

2. Steven Pinker, *Comment fonctionne l'esprit*, trad. par Marie-France Desjeux, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 562-563 (NdT).

peut-il y avoir à dépenser de son temps et de son énergie pour produire des sons métalliques [...] ? En ce qui concerne les causes et les effets biologiques, la musique est inutile. [...] [Elle] pourrait disparaître de notre espèce, et le reste de notre vie serait pratiquement inchangé<sup>1</sup>. » Très mélomane, Pinker conviendrait certainement que son existence serait fort appauvrie si la musique en était absente, mais il ne croit pas que cet art ni aucun autre soit une adaptation évolutionnaire directe. Voici ce qu'il avance dans un article paru en 2007 :

Nombre d'arts ne paraissent avoir aucune fonction adaptative. Ce sont sans doute les sous-produits de deux autres traits : des systèmes de motivation qui nous donnent du plaisir quand nous recevons des signaux corrélés à des résultats adaptatifs (la sécurité, le sexe, l'estime, les environnements riches en informations) et du savoir-faire technologique indispensable à la création de doses purifiées et concentrées de ces signaux.

Pour Pinker (et d'autres auteurs), nos aptitudes musicales – certaines d'entre elles, au moins – n'ont pu voir le jour que grâce à l'utilisation, à la mobilisation ou à la cooptation de systèmes cérébraux précédemment développés à d'autres fins. C'est peut-être pourquoi il n'y a pas de « centre de la musique » unique dans le cerveau humain : une douzaine de réseaux dispersés dans l'ensemble de cet organe sont conjointement impliqués. Stephen Jay Gould, qui s'est posé le premier sans ambages la question controversée des changements non adaptatifs, parle à ce propos d'« exaptations » plutôt que d'adaptations – et il désigne la musique comme un exemple clair d'exaptation. (William James pensait probablement à une idée de ce genre quand il écrivait que notre réceptivité à la musique et d'autres aspects de « nos plus hautes activités esthétiques, morales et intellectuelles » entrèrent dans notre esprit « par l'escalier de service ».)

Mais, dans un cas comme dans l'autre – que les aptitudes et

---

1. *Ibid.*, p. 556-557 (NdT).

les réceptivités musicales humaines soient rigidement câblées ou qu'elles dérivent au contraire d'autres capacités et inclinations –, la musique n'en reste pas moins fondamentale et centrale dans toutes les cultures.

Nous autres, êtres humains, sommes une espèce musicale non moins que linguistique. Si différentes que soient les formes prises par notre musicalité, nous sommes tous (à de très rares exceptions près) capables de percevoir la musique : percevant les sons, le timbre, les intervalles, les contours mélodiques, l'harmonie et le rythme (qui est peut-être la plus élémentaire de ces données), nous intégrons tous ces éléments et « construisons » une musique dans notre esprit en nous servant de parties distinctes de notre cerveau. À cette appréciation structurelle largement inconsciente de la musique s'ajoute une réaction émotionnelle aussi intense que profonde, le plus souvent. « Il y a dans la musique quelque chose d'ineffable et d'intime ; [...] elle est pour nous à la fois parfaitement intelligible et tout à fait inexplicable ; cela tient à ce qu'elle nous montre tous les mouvements de notre être, même les plus cachés, délivrés désormais de la réalité et de ses tourments. [...] [E]lle exprime d'une seule manière, par les sons, avec vérité et précision, l'être, l'essence du monde », remarquait Schopenhauer<sup>1</sup>.

Écouter de la musique est une activité non seulement auditive et émotionnelle, mais motrice également. « On entend avec les muscles », comme l'écrivait Nietzsche<sup>2</sup>. Nous nous mettons au rythme de la musique involontairement même lorsque nous ne lui prêtons pas consciemment attention, notre visage et nos postures reflétant le « narratif » de la mélodie aussi bien que les pensées et sentiments qu'elle suscite.

La plupart des expériences concomitantes de la perception d'une œuvre musicale peuvent se produire également quand celle-ci est « jouée mentalement ». Même chez ceux qui n'ont pas tellement d'oreille, l'imagination d'une musique tend à être remarquablement

---

1. Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. par A. Burdeau, Paris, Presses universitaires de France, 1966, p. 337 (NdT).

2. Friedrich Nietzsche, « Physiologie de l'art », in *La Volonté de puissance*, trad. par Geneviève Bianquis, Paris, Gallimard, 1995, vol. I, p. 386 (NdT).

fidèle non seulement à la mélodie et au sentiment de l'original, mais aussi à la hauteur et au tempo du morceau concerné. Nos systèmes auditifs, nos systèmes nerveux sont bel et bien exquisément adaptés à la musique. Un facteur sous-jacent consiste dans l'extraordinaire persistance de la mémoire musicale : ce qui a été entendu dans la prime enfance peut rester « gravé » dans le cerveau jusqu'à la fin de la vie. Jusqu'à quel point tout cela tient-il aux caractéristiques intrinsèques de la musique en tant que telle – aux tapisseries sonores complexes qu'elle tisse au fil du temps, à sa logique, sa dynamique, ses séquences indissociables, l'insistance de ses rythmes et de ses répétitions, sa mystérieuse capacité d'incarner l'émotion et la « volonté » – plutôt qu'aux spécificités des résonances, des synchronisations, des oscillations, des excitations mutuelles ou des rétroactions inhérentes à la circuiterie extraordinairement complexe et multidimensionnelle de la perception et de la reproduction musicales ? Nous ne le savons pas encore.

Mais cette merveilleuse machinerie est vulnérable – d'autant plus, peut-être, qu'elle est perfectionnée – à toutes sortes de déformations, d'excès et de pannes. La faculté de percevoir (ou d'imaginer) la musique peut être altérée par certaines lésions cérébrales, si bien que les formes d'amnésie sont aussi nombreuses que variées. Par ailleurs, l'imaginaire musical est susceptible de devenir excessif et incontrôlable, cette surabondance se traduisant par des répétitions incessantes d'airs irrépessibles, voire par des hallucinations musicales. La musique peut déclencher des crises d'épilepsie, tout comme les musiciens professionnels sont sujets à des maux neurologiques spécifiques : leur jeu peut gravement en pâtir. L'association normale de l'intellect et de l'émotion peut devenir impossible dans certaines circonstances : ou bien la musique est perçue avec précision mais laisse indifférent et n'émeut plus ; ou bien, à l'inverse, l'auditeur est ému jusqu'aux larmes sans être capable d'attribuer le moindre « sens » à ce qu'il entend. Certains individus (ils sont étonnamment nombreux) « voient » des couleurs, « goûtent », « sentent » ou « éprouvent » diverses sensations quand ils écoutent de la musique – encore que ces synesthésies puissent être regardées comme un don plutôt que comme un symptôme.

William James insistait sur notre « réceptivité à la musique » et, tout en influant sur nous tous – qu’elles nous calment, nous animent, nous réconfortent, nous électrisent ou favorisent l’organisation et la synchronisation de nos activités professionnelles ou récréatives –, les œuvres musicales peuvent s’avérer particulièrement thérapeutiques dans toutes sortes d’états neurologiques. Le fait est que certains malades réagissent fortement et spécifiquement aux stimuli musicaux (à l’exclusion de toute autre stimulation, parfois) : les uns souffrent de dysfonctionnements corticaux généralisés, qu’ils soient dus à des attaques, à la maladie d’Alzheimer ou aux autres causes de démence, tandis que d’autres présentent des syndromes corticaux plus circonscrits – ils ne savent plus parler ou se déplacer, sont amnésiques ou atteints de syndromes frontaux ; et il en va de même des sujets retardés, autistes ou en proie à des syndromes sous-corticaux tels que le parkinsonisme ou d’autres troubles de la motricité. Chacun de ces patients et beaucoup d’autres encore sont potentiellement en mesure de réagir à la musique et de bénéficier d’une musicothérapie.

J’ai été incité pour la première fois à penser au rôle de la musique et à écrire à ce propos en 1966, année où j’ai été confronté aux effets très profonds qu’elle exerce sur les patients intensément parkinsoniens que j’ai décrits plus tard dans *L’Éveil*. Depuis lors, la musique a continuellement attiré mon attention à bien plus d’égards que je n’aurais pu l’imaginer en me montrant qu’elle influe sur chaque aspect ou presque du fonctionnement cérébral – et de la vie, par conséquent.

Bien que le terme « musique » ait toujours été l’un des premiers que je consulte chaque fois que je parcours l’index d’un nouveau manuel de neurologie ou de physiologie, les mentions de ce sujet étaient rarissimes avant que Macdonald Critchley et R. A. Henson ne publient en 1977 leur *Music and the Brain* – ouvrage remarquable par la richesse de ses exemples historiques et cliniques. Les médecins n’interrogent guère leurs patients sur les déficiences de leur perception musicale (alors qu’un problème linguistique, disons, sera immédiatement mis en lumière), et c’est peut-être pourquoi

les études de cas musicales étaient si rares jusqu'à cette date. Une autre raison de cette négligence, c'est que les neurologues aiment autant expliquer, découvrir des mécanismes hypothétiques, que décrire... et l'étude neuroscientifique de la musique était une discipline quasi inexistante avant les années 1980. Tout cela a changé au cours des deux dernières décennies, grâce aux nouvelles technologies qui permettent de contempler le cerveau vivant de quiconque écoute, imagine ou même compose de la musique : le nombre des travaux consacrés aux soubassements neuronaux de la perception et de l'imaginaire musicaux, ainsi qu'aux désordres complexes et souvent bizarres qui s'observent en ce domaine, augmente désormais à un rythme exponentiel. Mais, si fascinantes que soient ces récentes découvertes neuroscientifiques, le risque existe toujours que le simple art de l'observation soit perdu, que la description clinique devienne superficielle et que la richesse du contexte humain soit ignorée.

Il est clair que ces deux approches sont indispensables, l'observation et la description «à l'ancienne» devant venir à l'appui des technologies de pointe : je me suis donc efforcé ici de conjuguer l'une et l'autre de ces perspectives. Mais j'ai surtout essayé d'écouter mes patients et sujets, d'imaginer leurs expériences et de me familiariser avec leurs vécus – c'est ce qui est au cœur de ce livre.