

Céline Frigau Manning

CE QUE LA MUSIQUE FAIT À L'HYPNOSE

Une relation spectaculaire au XIX^e siècle

Introduction

La salle, louée pour l'occasion, est pleine. L'ambiance est surveillée. L'hypnotiste fait appel au public pour sa prochaine démonstration. Quatre membres de l'assistance s'y prêtent. Il les hypnotise par le regard et les aligne près du piano. Puis il leur fait chanter à chacun un air différent. Pour l'un, c'est une chanson en *do* majeur, pour l'autre une valse en *do dièse* mineur. Le troisième entonne une polka en *ré* mineur, le quatrième un galop en *ré* majeur. Le pianiste les accompagne. Il s'interrompt lorsque chacun a mémorisé son air. Et sur un signe de l'hypnotiste débute un étrange concert.

Tous quatre reprennent simultanément leurs airs aux tonalités et rythmes différents. C'est un spectacle grotesque et terrifiant à la fois que de les voir, imperturbables, se livrer à une telle confusion sonore. Aucun chanteur professionnel, commente l'hypnotiste, ne saurait résister à tant de dissonance. Viennent ensuite toutes sortes de variations. L'hypnotiste fait taire trois chanteurs sur quatre, puis deux. Il laisse chanter les autres avant de leur imposer silence. Il en fait reprendre un, deux, et ainsi de suite, explorant toute la gamme des combinaisons possibles : valse et polka, valse et galop, *do* majeur et *do* dièse mineur, *ré* mineur et *ré* majeur... Sur son ordre chacun reprend toujours son chant là où il l'a suspendu. Le concert se clôture sur le désaccord complet des quatre airs simultanés.

Ce récit nous vient de l'hypnotiste même, un certain Alberto Donati, qui se présente dans sa *Guida pratica per magnetizzare* de 1886 comme un grand amateur de musique¹. La même année, l'ancien officier de la marine belge Alfred Édouard d'Hont, alias Donato, se produit à Rome puis à Turin dans ses spectacles d'hypnose, précédé par une réputation acquise depuis plus de dix ans lors de ses tournées en Belgique, en France, en Hollande, en Autriche et en Russie². Ses démonstrations sont brutales et complexes dans les techniques convoquées, allant de plusieurs types d'induction à des suggestions autoritaires, désignées sous le nom de « donatisme ». Donato les

1. Alberto Donati, *I misteri svelati dello ipnotismo. Guida pratica per magnetizzare*, Rome, Edoardo Perrino, 1886, p. 8-10.

2. Donato [Alfred Édouard d'Hont], *Cours pratique d'hypnotisme et de magnétisme par le professeur Donato*, Paris, J. Tallandier, 1911.

appliqué à des groupes de spectateurs souvent jeunes auxquels il fait subir, entre provocation et sadisme, ce qui peut s'apparenter à un suicide social : ses victimes sont tantôt livrées à leurs instincts, tantôt rabaisées au comportement d'animaux. Il lui arrive de les faire chanter ; « mais leur chant est rauque, lent, laborieux comme lorsqu'un manque de souffle³ », observe le psychiatre et anthropologue Enrico Morselli, qui comme d'autres figures du monde médical de l'époque assiste à ces séances⁴. « Certains de ces chanteurs », ajoute Morselli, « ressemblent parfaitement aux ivrognes qui font du tapage dans les rues⁵ ».

Donato, Donati : la proximité du patronyme ne permet pas d'affirmer qu'il s'agit du même hypnotiste. Dans les deux cas toutefois sont mis en scène des êtres hypnotisés qui ne sont pas exposés, comme d'autres sonnambules au fil du siècle, pour leurs pouvoirs transcendant les capacités humaines ordinaires, tels que télépathie, anticipation de l'avenir ou visualisation de ses organes internes⁶. Et dans les deux cas, la musique apparaît coercitive. L'hypnotiste s'en sert pour soumettre ses sujets dans des numéros qui évoquent l'intoxication et vivent au carnaval infernal, pour les faire chanter et jouer d'eux comme d'instruments de son pouvoir, comme d'instruments de musique.

Un tel capharinaüm réactive un imaginaire de l'hypnose encore tenace de nos jours. Présent dans le monde du music-hall et de la télévision en particulier, cet imaginaire se nourrit des fantasmes de l'emprise sur des corps et des esprits soumis à la déchéance et à l'automatisme psychique. À l'opposé, les hypnothérapeutes d'aujourd'hui insistent sur leur vigilance à stimuler les ressources internes de patients qui conservent tout leur libre arbitre : dans le cadre du soin, l'hypnose est présentée comme résultant d'un ensemble de techniques pratiquées en toute liberté, et qui peuvent être apprises de tous. « L'hypnose n'a rien de magique », indique ainsi le

psychologue clinicien Antoine Bioy, « elle permet de recréer un état de conscience universellement connu (état d'hyperconcentration mobilisé à l'occasion de certaines tâches) à un moment où le sujet n'a pas l'idée de l'utiliser⁷ ». La suggestion vient du thérapeute, ce qui souligne combien l'hypnose est appréhendée comme relevant, tout autant que d'une mobilisation de l'attention et de l'imagination, d'une relation intersubjective.

Ainsi nos représentations contemporaines de l'hypnose se ramènent-elles bien souvent à un paradigme opposant l'hypnose de soin à l'hypnose de spectacle, l'activité à la passivité, la collaboration à la soumission. Non seulement les deux pratiques sont présentées comme échantées l'une à l'autre, mais l'hypnose de spectacle est parfois décrite comme une forme de corruption de l'hypnose de soin. Or une telle binarité n'est pas claire au XIX^e siècle, *a fortiori* parce que les hypnotistes, qu'ils soient médecins ou non, développent leurs thérapies et leurs expériences dans un contexte public voire spectaculaire. Les dimensions du soin et du spectacle sont alors intimement liées, et la musique n'y tient pas qu'une fonction d'accompagnement.

Si dans le récit d'Alberto Donati, la musique joue un rôle crucial en exhibant le pouvoir de l'hypnotiste, il serait trop simpliste de réduire à une telle scène d'autoritarisme l'alliance de la musique et de l'hypnose à cette époque. Il serait tout aussi réducteur de lui opposer un « bon usage » de l'hypnose musicale, pratiquée à des fins thérapeutiques par des soignants bienveillants et respectueux du consentement de leurs patients. L'association de la musique et de l'hypnose, dans les pratiques et les discours, prend tout au long du siècle des formes bien plus complexes. Les interroger nous engage à nous affranchir d'une binarité manichéenne pour explorer des jeux de fascinations réciproques entre épistémologie et mise en scène.

Comment la musique a fait alliance avec l'hypnose

Les anecdotes autour de la relation de l'hypnose et de la musique font légion au XIX^e siècle. Dans une ambiance obscure et calfeutrée, quelques années avant la Révolution française, des groupes d'aristocrates en quête de thérapies nouvelles s'immergent dans des baquets d'eau mesurisée au son

3. Enrico Morselli, *Il magnetismo animale, la fascinazione e gli stati ipnotici*, Turin, Roux, 1886, p. 291. Toutes les traductions, sauf mention explicite, sont les miennes.
4. Telles que Jean-Martin Charcot, Cesare Lombroso et Charles Richet, voir Clara Gallini, *La sonnambula meravigliosa. Magnetismo e ipnotismo nell'Ottocento italiano* [1983], Rome, L'Asino d'oro, 2013, p. 211-256.
5. Enrico Morselli, *Il magnetismo animale, la fascinazione e gli stati ipnotici*, op. cit., p. 292.
6. Voir par exemple Nicole Edelman, *Voyantes, guérisseuses et visionnaires en France, 1763-1914*, Paris, Albin Michel, 1995 ; *id.*, *Histoire de la voyance et du paranormal, du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris, Éditions du Seuil, 2006 ; *id.*, *Voyances*, Paris, Éditions du Seuil, 2008.

7. Antoine Bioy, « Qu'est-ce que l'hypnose ? », in Antoine Bioy, Christine Cazard-Fillette, Chantal Wood, *Vaincre la douleur par l'hypnose et l'auto-hypnose*, Paris, Vigot, 2016, p. 25-39, voir p. 35.

de musiques douces jouées sur instruments à vent, piano ou harmonica de verre. Plusieurs décennies plus tard, le somnambule Alexis Didier, interrogé par un compositeur lors d'une séance, écrit le premier couplet d'une romance que ce dernier vient de composer et qui n'est pourtant connu que de lui seul. En présence d'un public choisi, Charles Lafontaine, magnétiseur de son état, demande à un célèbre musicien des années 1860 de tenir le piano et parvient à faire danser une paralytique. Le même Lafontaine, imitant en cela nombre de ses confrères, fait jouer une musique religieuse pour plonger dans une extase contemplative une jeune fille qui présente alors des attitudes mystiques d'un raffinement exquis qu'elle ne peut, dit-il, tenir de sa classe sociale⁸.

Les médecins ne sont pas en reste. « Écouter la musique » : cette suggestion suffit à l'un d'eux pour qu'aussitôt son patient, au préalable hypnotisé, paraisse entendre un concert imaginaire et se mette, attentif, à battre la mesure de la tête et de la main. En Écosse au milieu du siècle, le chirurgien James Braid, connu pour avoir forgé le terme d'« hypnotisme » mais également féru de phrénologie, suscite chez un sujet le désir de chanter par une pression sur le crâne au-dessus de la protubérance correspondant à l'organe du son. Au tournant du xx^e siècle à Turin, le psychiatre et anthropologue criminel Cesare Lombroso profite de ce qu'un étudiant se prête à ses expériences pour lui inimer sous hypnose l'ordre d'être Gioachino Rossini ; et l'étudiant de consigner la partition de la prière de *Mossé in Egitta*. Le physiologiste Charles Henry, futur directeur du laboratoire de physiologie des sensations à l'École pratique des hautes études, se livre pour sa part à des expériences d'électrisation musicale sur une femme hypnotisée, dont les mouvements modulés au gré des phrases musicales sont transposés sous la forme d'impacts électriques par les vibreurs reliés à son corps⁹.

8. Ces exemples sont tirés, par ordre d'apparition, des expériences de Franz-Joseph Mesmer (voir Robert Darnton, *La Fin des Lumières : le mesmérisme et la Révolution* [1968], trad. Marie-Alyx Revellat, Paris, Odile Jacob, 1995) ; du témoignage d'Alexis Didier, *Le Sommeil magnétique expliqué par le somnambule Alexis en état de lucidité, précédé d'une introduction par Henri Delaage*, Paris, Dentu, 1857 ; de Charles Lafontaine, *Mémoires d'un magnétiseur*, suivis de *L'Examen phrénologique de l'auteur par le Docteur Casle*, Paris, Germer-Baillière, 1866, 2 tomes, t. II, p. 84-85, puis p. 142-143.

9. Dans l'ordre, voir Paul Richer et Gilles de La Tourette, *Hypnotisme*, extrait du *Dictionnaire encyclopédique des sciences médicales*, Paris, G. Masson, 1875-1885, p. 67-132, voir p. 102 ; James Braid, *Neurohypnotism ; or, the Rationale of Nervous Sleep, Considered in Relation with Animal Magnetism. Illustrated by Numerous*

Musique ou musicien, seuls ou associés à d'autres procédés, peuvent directement produire un effet hypnotique. Dans un salon new-yorkais où un orchestre exécute un boléro, une danseuse espagnole avance d'un air mome quand soudain le chef d'orchestre se retourne, saisit son regard, et voilà que la Cammenicia transfigurée se lance dans une danse effrénée, parcourant de ses gestes tout le nuancier des passions. Un air de l'*Aida* de Verdi peut causer une telle action sur un spectateur passionné que son voisin médecin en profite pour lui écraser le pied à titre expérimental, constatant que le message de la douleur ne parvient à son cobaye qu'en différé. C'est au son d'une musique lancinante, notent au fil du siècle les observateurs européens, que les membres d'ordres musulmans comme les derviches tourneurs ottomans se servent du mouvement incessant pour supprimer l'être conscient ; les Aïssaoua du Maghreb parviennent de la sorte à s'imposer diverses pratiques d'automutilation convoquant le poison, le fer ou le feu. Quant au professeur Hippolyte Bernheim, spécialiste de l'hypnose et de la suggestion, fondateur de l'École dite de Nancy, il constate que le nouveau-né plonge dans un sommeil hypnotique sous l'effet conjugué des chants monotones de sa nourrice et des oscillations régulières de son berceau¹⁰.

À ces exemples pourraient s'en ajouter bien d'autres, que le lecteur découvrirait au fil de cet ouvrage. Ils attestent la prégnance de la musique dans les récits et observations d'hypnose du xix^e siècle, ainsi que la diversité de ses usages et de ses statuts. Quand elle participe d'un dispositif dominant, la musique renforce le pouvoir de l'hypnotiste autant qu'elle le met en abyme, venant sonoriser, dramatiser la démonstration publique, rendue plus spectaculaire encore par une musique de scène. Elle peut aussi

Cases of Its Successful Application in the Relief and Cure of Diseases, Londres, John Churchill, 1843, trad. Jules Simon, *Neurohypnologie. Traité du sommeil nerveux ou hypnotisme*, préface de Charles-Edouard Brown-Séquard, Paris, Adrien Delahaye et Émile Lecrosnier, 1883, p. 97 ; Cesare Lombroso, *Ricerche sui fenomeni ipnotici e spiritici* [1909], introduction de Giorgio Colombo, Milan, Et al., 2010, p. 116 ; Charles Henry, *Sensation et énergie*, Paris, Hermann & Fils, 1911, p. 269-270.

10. Exemples tirés, dans l'ordre, du roman d'Hamilton Aïdi *La Découverte*, cité par Albert de Rochas, *Les Sentiments, la musique et le geste*, Grenoble, Librairie Dauphine, 1900, p. 144-145 ; de Felice La Torre, *La musica e l'igiene : studi ed impressioni*, Bergame, Stabilimento tipografico frat. Boli, 1886, p. 47-48 ; de Marie-Léon Coste, *L'Inconscient : étude sur l'hypnotisme*, Paris, J.-B. Baillière et Fils, 1889, p. 47-48 ; d'Hippolyte Bernheim, *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, Paris, O. Doin, 1884, p. 88.

ni intervenir qu'à l'occasion de numéros précis, centrés sur la manifestation de phénomènes spécifiques advenant sous l'influence de la musique, dont l'extase est l'un des plus récurrents. Médecins et scientifiques élaborent des protocoles pour les répéter sous des déclinaisons variées, les expérimentent sur des sujets aux profils distincts. Non seulement la musique paraît accompagner ou favoriser l'immersion dans un état modifié provoqué par des techniques telles que l'emprise du regard, les passes ou la pression de points hypogènes, mais elle se révèle capable de susciter cet état, en association ou non avec d'autres techniques. Une fois l'hypnose avérée, l'écoute musicale invite à observer que le corps se conforme par ses attitudes et mouvements au rythme et aux émotions associés à la pièce jouée, qu'elle soit dansante, mariale ou religieuse. Au-delà de l'expérience médicale, c'est alors l'occasion d'offrir aux spectateurs des performances dont ils peuvent ressentir les effets esthétiques ou érotiques. [fig. 1]

Carres, les valeurs dont se charge la musique dans ses relations à l'hypnose évoluent au gré des documents qui les évoquent selon qu'ils sont le fait d'hypnotistes, de médecins, de scientifiques, de sujets, de spectateurs ou encore d'écrivains. Observation médicale, compte rendu de séance paru dans la presse, témoignage d'un spectateur, mémoires de patient hypnotisé, manuel de magnétiseur, scène d'hypnose dans un roman... Chacun de ces documents relève d'une pratique spécifique, avec ses objectifs et ses contraintes; chacun se trouve filtré par les codes d'un exercice d'énonciation dépendant de tel scripteur, telle situation, tel genre. S'il est essentiel de saisir ces codes, il serait malvenu d'écarter par avance des textes jugés biaisés parce que relatifs à la diégèse plutôt qu'à une insaisissable réalité factuelle. Non seulement celle-ci est forcément mise en scène dès lors qu'elle fait l'objet d'une description, mais l'hypnose est loin de désigner un objet stable autour duquel on pourrait assembler un corpus cohérent de sources¹¹.

La distinction entre deux types de matériels, factuel et fictionnel, repose sur la quête artificielle d'une réalité évanescence. Quelles pourraient être,

11. Si l'unité d'un discours est faite, pour reprendre les mots de Michel Foucault, « plutôt que par la permanence et la singularité d'un objet, par l'espace où divers objets se profilent et continuent se transformer » (*L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 48-49), l'hypnose représente un exemple particulièrement intéressant d'un objet qui se constitue comme tel au fil des discours portés sur lui – *a fortiori* par l'indétermination extrême qui caractérise la définition langagière du phénomène, autant que l'expérience de sujets eux-mêmes dans l'incertitude vis-à-vis de ce qu'ils sont en train de vivre.



1. « Soirée chez un artiste », gravure, *L'illustration*, 19 mai 1855.

en effet, les sources les plus fiables d'une histoire des relations de l'hypnose et de la musique? S'agirait-il de documents relevant du cadre scientifique, issu de la mise au point de l'expérience et de son déroulement, par opposition aux témoignages de spectateurs ou de patients? Mais en quoi ces derniers seraient-ils jugés moins probants, perçus comme orientés? Une telle antinomie paraît décliner la distinction habituelle entre objectivité et subjectivité, fiction et réalité. Or placer l'objectivité du côté des médecins serait un geste d'allégeance d'autant plus maladroit que les sciences humaines ont longtemps intégré, sans toujours l'interroger, le critère de l'objectivité, ou de la quête d'une objectivité néanmoins reconnue comme impossible¹² – tandis que les sciences du temps, médicales en particulier,

12. Voir à ce propos Lorraine Daston et Peter Galison, *Objektivité* [2007], trad. Sophie Renaut et Hélène Quiniou, préface de Bruno Latour, Dijon, Les presses du réel, 2012, en particulier p. 25-68.

intègrent volontiers des exemples ou récits relevant de l'anecdote ou même de la fiction. Et les récits d'expériences hypnotiques tiennent leur statut souvent métatextuel du dialogue qu'ils tissent avec un imaginaire de la musique directement en prise avec l'univers fictionnel. Le compte rendu médical n'est donc pas plus direct, plus proche de l'expérience du sujet hypnotisé que le témoignage d'un spectateur ou du sujet lui-même. Aucun de ces documents ne rend finalement compte d'une réalité absolue de l'expérience hypnotique, car celle-ci ne peut se déployer hors des images et des discours qu'elle nourrit, hors des débats mêmes qu'elle suscite autour de la question de l'authenticité et de la simulation. Elle constitue avant tout un terrain spectaculaire où se croisent diverses épistémologies et disciplines, où se mettent en scène les questionnements de celles et ceux qui l'expérimentent et ce faisant forment et déforment, formulent et reformulent un objet «hypnose», désigné – nous y reviendrons – sous des noms variés.

Ainsi tout document interrogeant ces phénomènes peut-il être pris en compte dès lors qu'on ne veut pas établir des faits mais décrire des relations, suivre des points de vue dans leurs variations et dispersions au fil des regards et des récits. Le défi principal que pose une telle approche ne tient pas tant à l'effort de rassembler des sources jusque-là inexploitées pour témoigner des relations entre musique et hypnose, qu'à celui de relier entre elles des sources hétérogènes dans une démarche plurielle qui, quoiqu'elle rende compte d'une diversité épistémologique, ne verse pas dans la galérie de curiosités ou dans l'écléctisme conceptuel. Il s'agit, dans un esprit d'inclusivité, d'assumer le choix de ne pas écarter telle source parce que relevant du domaine de la fiction, telle autre pour son registre anecdotique ou son authenticité incertaine. Il apparaît surtout crucial de faire preuve de souplesse épistémologique. En effet, si le rapport entre hypnose et musique est ici souvent abordé dans le contexte des sciences médicales, il touche néanmoins une variété de sphères sociales et de discours disciplinaires où des concepts-clés tels que la «raison» ou l'«extase» n'opèrent pas de la même manière. Il ne peut donc être convenablement abordé dans une perspective limitée aux confins stricts de la médecine, de la musique ou de l'histoire de l'une et de l'autre.

C'est ce que propose ce livre en mobilisant textes médicaux et scientifiques, musicaux ou littéraires, presse spécialisée et généraliste, témoignages et comptes rendus. Plutôt qu'il ne s'attache à des modèles nationaux d'explication historique, il a pour terrain le long XIX^e siècle anglophone, francophone et italoophone, où il puise ses sources variées. Ce choix découle de coordonnées relevant de l'histoire de la musique aussi bien que de l'histoire de la médecine. Le XIX^e siècle européen s'ouvre sur la naissance de la

médecine moderne et sur la diffusion de pratiques et d'usages nouveaux de la musique, tels que l'autonomisation de l'art du chanteur-acteur, l'internalisation de l'opéra italien ou l'affirmation du concert instrumental comme forme noble. Quand les théories sur le système nerveux suscitent ensuite une véritable discontinuité, soulèvent un ensemble de questions importantes et nouvelles, en particulier sur l'épuisement, la décharge et la dépense, le siècle voit circuler nombre d'approches physiologiques de la musique sur lesquelles nous aurons à nous arrêter. Or Paris détermine à l'époque un pôle d'attraction, de formation et de rayonnement international pour les praticiens et les passionnés des deux sphères, venus de toute l'Europe et du monde entier¹³ – ce qui ouvre de fait, via ces circulations, notre enquête vers des démarches médicales et des répertoires musicaux variés, des magnétiseurs belges comme Donato ou suisses comme Émile Magnin, au psychiatre argentin José Ingenieros, ou de Chopin à Wagner en passant par Grieg ou Verdi. Et si le terme même d'«hypnotisme» est dû à Braid, la France voit se développer en la matière de véritables «Écoles», influentes et concurrentes. Sans être marquée par la même centralisation, la péninsule italienne regorge de médecins renommés dont un nombre important, Lombroso inclus, s'intéressent à l'hypnose. L'Italie se présentant du reste de manière proverbiale comme dotée d'une musicalité naturelle¹⁴, comme terre de musiciens et de chanteurs nés, tout un champ d'étude et d'expérimentation s'offre ici aux médecins et aux hypnotistes.

Pendant ce projet ne s'attache pas à circonscrire des terrains et des périodes clairement déterminés dont il entendrait proposer une fresque exhaustive. S'il se déploie sur le XIX^e siècle français, italien et anglophone, c'est pour y trouver matière à une réflexion rebondissant au gré des croisements transnationaux et des cas singuliers de patients, praticiens et contemporains. Car ce qui émerge là, c'est bien tout un faisceau de relations subjectives à

13. L'ère germanophone constitue un terrain propice, déjà bien travaillé, pour l'étude des relations entre musique, sciences médicales et hypnose au XIX^e siècle; Vienne et Berlin occupent en particulier une place essentielle au niveau tant musical que médical. Je me concentrerai pour ma part sur des sources françaises, anglaises voire américaines, mais aussi italiennes, moins connues malgré l'ouvrage de Clara Gallini, *La sonnambula menavagliosa*, *op. cit.*

14. Sur ces questions, voir mon article «Peuple d'Italie, "peuple musical"», une question médicale au XIX^e siècle», *Laboratoire italien*, n° 20, 2017; Céline Figeau Manning (dir.), *Musique italienne et sciences médicales au XIX^e siècle*, <https://journals.openedition.org/laboratoireitalien/1537>.

la douleur, à la sexualité, à la spiritualité ou encore à l'art – des relations multiples que ce livre entreprend d'explorer au fil de sources disparates, au prisme de l'instance tierce privilégiée que constitue la musique. S'attacher aux nombreuses formes d'intrication, préméditées ou accidentelles, spectrales, scientifiques, rhétoriques ou théoriques que prennent alors la musique et l'hypnose, c'est ainsi renouveler l'approche de la relation hypnotique elle-même. Le « rapport », comme on l'appelle alors¹⁵, ne peut dès lors rester appréhendé autour des deux seuls pôles que formeraient l'opérateur et le sujet. Ceux-ci engagent une réflexion sur « la musique » même, telle qu'elle apparaît communément sous la plume des contemporains comme entité générale – les musiques, répertoires et pièces spécifiques se trouvant alors éclipsés derrière une forme d'art jugée transcendante et s'accommodant mal du particulier.

Le duo hypnotiste-hypnotisé au défi de la musique

L'intrigue de la *Sonate à Kreutzer*, récit de Tolstoï paru en 1889, repose sur l'introduction tragique d'un amant dans le foyer d'un couple malheureux, mais aussi plus précisément, par-delà le schéma traditionnel de l'adultère, sur le renforcement du duo hypnotiste-hypnotisé par la musique comme instance tierce.

À l'occasion d'un voyage en train, Pozdnychev raconte comment il en est venu à tuer sa femme, qu'il accusait de l'avoir trompé avec le violoniste Troukhatchevski. Lui-même les avait présentés l'un à l'autre et avait subi la fascination opérée par le talentueux musicien.

Elle est épouvantable, cette sonate ! et ce *presto* en est la partie la plus terrible. Toute la musique d'ailleurs est épouvantable. Qu'est-ce donc que la musique ? Pourquoi produire-elle ces effets ? On prétend qu'elle élève l'âme en l'émouvant. Stupidité ! Mensonge ! Son effet est puissant, certes, mais – je parle pour moi – il n'élève nullement l'âme : il ne l'élève ni l'avilit, il l'excite. Comment vous l'expliquer ? La musique me porte à oublier tout, moi-même, ma véritable situation ; elle me fait croire à ce que je ne crois pas, comprendre ce que je ne comprends pas ; elle me donne un pouvoir que je n'ai pas. [...]

15. Sur la notion de rapport, voir Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, PUF, 1991, en particulier p. 121 et suiv.

En Chine, la musique est un monopole du gouvernement, et c'est ainsi qu'il devrait en être partout. Est-ce qu'il devrait être permis qu'une personne pût en hypnotiser tant d'autres et en obtenir ensuite tout ce qu'elle voudra ? Et surtout que ce charmeur soit le premier venu, un être immoral quelconque¹⁶ ?

Pozdnychev s'en prend à la musique suivant des thèmes chers à Tolstoï : l'action physiologique intense de la musique, qui excite les nerfs auditifs ; le risque qu'elle présente, en stimulant des pensées et des émotions artistiques, pour l'intelligence et la moralité. Cet effet hypnotique, étudié par le romancier dans *Qui s'est-ce que l'art* à partir des exemples de Wagner et de Beethoven¹⁷, concerne pour Pozdnychev la musique dans son ensemble, art par essence hypnotique, mais non désincarné. Car le musicien même est un hypnotiste, ici défini par son immoralité profonde, qui s'imisce dans une relation de couple pour lui substituer une relation exclusive et dangereuse.

Et de fait, si musique il y a, n'y a-t-il pas musicien ? Comment la musique, et le musicien s'il est présent, amènent-ils à réexaminer la relation hypnotique ? Plusieurs cas de figure sont envisageables. Ils ne sont bien entendu pas exclusifs les uns des autres et peuvent, suivant les situations, s'entremêler. De même la musique s'allie-t-elle à l'hypnose, au cours du XIX^e siècle, selon des épistémologies diverses qui se superposent voire s'hybrident plutôt qu'elles ne se concurrencent, dans le rapport qui se tisse entre hypnotiste, sujet, observateur et musique.

Dans un cas de figure, sans doute le plus romanesque, le binôme hypnotiste-sujet est renforcé, complexifié par la musique puisque le musicien n'est autre que l'hypnotiste lui-même – comme Troukhatchevski l'est aux yeux de Pozdnychev. Exaltée dans son pouvoir d'emprise légendaire, la musique participe des effets fascinatoires de l'hypnotiste. Le duo demeure tel ; la relation binaire n'est pas seulement sonorisée par la musique, celle-ci la nourrit intensément par les valeurs qu'on lui prête.

Mais au duo que forment l'hypnotiste et son sujet peut s'ajouter une troisième personne, musicienne. Dans ce cas de figure, le trio n'est pas toujours affiché comme tel. Ainsi, le pianiste au service d'Alberto Donati relève d'un dispositif global et n'existe pas pour lui en tant qu'artiste ; il n'est

16. Léon Tolstoï, *Sonate à Kreutzer* [1889], trad. Ely Halpérine-Kaminsky, Paris, Flammarion, 1906, p. 202-204.

17. Léon Tolstoï, *Qui s'est-ce que l'art ?* [1898], trad. Teodor de Wyzewa, Paris, Perrin, 1918, p. 181-184, p. 218-219.

là que pour faire advenir la musique. Pour un Lafontaine en revanche, il importe au plus haut point que le compositeur Adolphe Adam, et pas un autre, tienne le piano. Qu'il s'agisse d'une figure discrète ou cruciale, le musicien ne vient pas que redoubler l'hypnotiste. C'est une troisième instance à part entière, intervenant au titre de personne et requérant par là de réévaluer la nature de la relation hypnotique – d'une part, de l'hypnotiste et du sujet, d'autre part, du sujet à lui-même.

Un autre cas de figure se présente quand le sujet devient musicien. Cela peut advenir spontanément, lors d'une crise identifiée comme hystérique ou épileptique par exemple, ou sous l'effet de l'hypnose. La musique produite résulte alors de la maladie ou de l'état hypnotique. Elle peut s'inscrire dans un ensemble de symptômes variés ou dans le cadre d'un traitement médical. Elle peut encore relever des nomenclatures médicales dans le cas de maladies classifiées comme musicales. Ce qui est souvent frappant dans cette situation, c'est que l'hypnotiste, généralement le médecin observateur, s'attache aux moindres détails des manifestations physiologiques de son patient sans pour autant prêter attention à ce que celui-ci chante ou joue. S'agit-il d'un air d'opéra-comique, d'une chanson de café-concert ou de l'*Eroïkè* d'Edvard Grieg? Quelle peut en être l'action, au niveau physiologique d'après les théories de l'époque, mais aussi du point de vue narratif et symbolique?

La question du répertoire, communément négligée par les médecins contemporains, est pour nous cruciale. Il ne s'agit pas d'établir, suivant le goût du temps, des classifications associant des formes musicales ou des noms de compositeurs à des gammes d'effets localisés ou différenciés, mais bien plutôt d'appréhender la musique au-delà de la simple sphère sonore, dans toute sa dimension symbolique; d'entrer par nos questionnements au-delà des sons, dans le vaste imaginaire qui se déploie autour d'une forme d'art perçue comme transcendante, et qui dialogue avec l'hypnose comme technique, métaphore, faisceau de représentations.

Un dernier cas de figure doit ainsi être pris en considération, en apparence paradoxal : lorsqu'aucun son n'est émis. Seuls l'hypnotiste et le sujet sont en présence l'un de l'autre; nul musicien alentour. Et pourtant la musique est présente sur un mode symbolique ou matériel. Elle existe dans l'imaginaire de l'hypnotisé auquel on dirait qu'il est au concert, à la messe, ou qu'une fanfare passe dans la rue. Et voilà qu'il en imagine le son, si fort qu'il en vient à l'entendre. La musique peut aussi être incarnée physiquement dans la pièce. Ce peut être sous la forme d'un livre d'hymnes religieux placé dans la chambre où une femme va subir une opération chirurgicale critique; sous la forme d'une partition, même refermée, où se lit un nom

aussi suggestif que l'est alors celui de Chopin; ou encore sous la forme d'un piano, instrument-roi du salon bourgeois, présence quotidienne et néanmoins puissante avec son mécanisme interne exposé ou dérobé au regard, avec sa coulure et son aspect lustré pourant du reste évoquer l'aimant du magnétiseur.

Sans rechercher la systématité, notre enquête ne s'attache donc pas à la musique qu'en tant que son. Elle met du reste de côté des expériences centrées sur le fait sonore avant tout, comme le sont celles de Charcot à la Salpêtrière¹⁸. Car ce qui est en jeu dans ces interactions entre musique et hypnose, c'est une vaste réflexion, de la part des contemporains, sur la construction de la connaissance et les limites de la raison, déployée dans un registre spectaculaire où la musique ne vaut pas qu'en fonction d'un paradigme sonore ou auditif. Appréhendée comme ensemble de pratiques et de représentations symboliques, la musique permet de réévaluer, d'une part, la place accordée au son et à l'ouïe dans l'histoire de l'hypnose, d'autre part, l'attention accordée à la culture visuelle dans l'approche de la modernité et du spectaculaire théâtral¹⁹.

Or si l'hypnose se constitue alors en théâtre du spectaculaire, ce n'est pas seulement parce qu'elle advient toujours en présence d'un public ou qu'elle se déroule dans un salon bourgeois, une salle louée par un magnétiseur ou dans le service hospitalier d'un médecin. Ce n'est pas non plus pour les seuls effets saisissants qu'elle exhibe sur ses sujets, adteurs inertes et néanmoins centraux dans le dispositif, et qu'elle produit par contre-coup sur l'assistance²⁰. C'est qu'en renvoyant à une technique en même temps

18. Voir notamment Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* [1982], 2014, p. 271-279.

19. Voir à ce sujet Jonathan Crary, *Techniques de l'observateur: vision et modernité au XIX^e siècle* [1991], trad. Frédéric Maurin, Bellevaux, Éditions Dehors, 2016; Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 1999; Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass-Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley, University of California Press, 1999.

20. Si la notion de «spectaculaire» est anachronique à l'époque (l'adjectif n'apparaît qu'en 1908, éclipçant le «spectaculeux» qui se réfère à «un trop-plein de spectacle: un excès», voir Philippe Roger, «Spectaculaire, histoire d'un mot», in Christine Hamon-Sireglois et André Gardies (dir.), *Le Spectaculaire*, Lyon, Cahiers du GRITTEC/Aléas, 1997, p. 9-10), le XIX^e siècle ouvre à un large champ de procédés d'ambles pensés dans leur relation aux effets sur leurs spectateurs. Voir Isabelle Moinodot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène du Romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

qu'à une métaphore insistante – celle du sommeil –, l'hypnose apparaît, selon la formule de Jacqueline Carroy, comme « ce théâtre réel qui défie et les lois du théâtre et celles de la science, comme un lien ou un rapport, et comme une invite à dire et à écrire²¹ ». Dans ce théâtre, la musique, pratiquée et pensée comme art – et non pas seulement comme ensemble d'effets physiologiques jugés nocifs ou avantageux pour le corps et l'esprit –, prend une place cruciale au XIX^e siècle, qu'elle affirme particulièrement par ce qui la disqualifierait auparavant dans la hiérarchie des arts : sa nature non imitative.

Penser l'hypnose par la musique... et vice versa

La musique n'imite rien, ne raconte rien ; elle n'exprime ni ne suggère de sentiments autres que musicaux. Ce lieu commun, rappelé par le philosophe Paul Souriau à l'orée du XX^e siècle, revient souvent dans les discours relatifs à l'hypnose : « la musique pure ne peut exprimer que de la manière la plus vague les sentiments, précis ou vagues, de la vie réelle²² ». La musique acquiert par là une place particulière dans les réflexions menées sur l'hypnose. Si nombre de penseurs et de scientifiques perçoivent des ressemblances d'effets entre les œuvres d'art et les phénomènes hypnotiques, la musique en constitue un exemple privilégié. C'est le cas chez Henri Bergson :

Dans les procédés de l'art on retrouvera sous une forme atténuée, raffinée [...] les procédés par lesquels on obtient ordinairement l'état d'hypnose. — Ainsi, en musique, le rythme et la mesure suspendent la circulation normale de nos sensations et de nos idées en faisant osciller notre attention entre des points fixes, et s'emparent de nous avec une telle force que l'imitation, même infiniment discrète, d'une voix qui gémit suffira à nous remplir d'une tristesse extrême²³.

Un hypnothérapeute actuel insisterait sur le caractère « normal », « naturel » d'états hypnotiques dont tout un chacun serait amené à faire l'expérience (au volant de sa voiture, par exemple, ou lors d'un trajet en

train quand le regard vague à travers la fenêtre). Bergson rapproche pour sa part la musique de l'hypnose précisément par la suspension du cours normal de l'activité mentale et sensitive. « Si les sons musicaux agissent plus puissamment sur nous que ceux de la nature », poursuit-il, « c'est que la nature se borne à exprimer des sentiments, au lieu que la musique nous les suggère²⁴ ». La musique, comme l'hypnose, serait supérieure à la nature par sa force de suggestion.

Et c'est aussi de là que la musique tire son avantage sur les autres arts. S'inscrivant dans le fil des expériences d'hypnose musicale menées au fil du XIX^e siècle, Souriau soutient que la suggestion musicale donne à l'imagination un rôle plus actif encore que la suggestion visuelle. Ainsi décrit-il la situation du concert :

Pendant quelque temps encore, notre attention inquiète va de la salle à l'orchestre, se fixe un instant sur des bruits de couloir et de portes qui battent, revient à la musique [...]. Mais peu à peu, sous l'influence calmante du rythme [...] et de la mélodie qui nous charme, notre pensée se détend ; [...] la réalité n'existe plus pour nous. Où sommes-nous ? Dans le monde immatériel et presque imaginaire des sons. [...] Étonnante fantasmagorie ! C'est bien le spectacle dans un fauteuil. L'obscurité s'est faite dans la salle et l'attente du mystère, excitant mon imagination, me dispose à voir sur la toile blanche les images qui n'y sont pas encore projetées²⁵.

Du concert, Souriau glisse donc vers une métaphore cinématographique. L'image renvoie certes aux nouvelles pratiques de spectateurs de son temps. Mais plus largement, l'historienne Mireille Berton a montré que le cinéma devient alors, « au sein d'une culture visuelle accordant au corps une place essentielle comme matrice perceptive, cognitive et psychologique, la métaphore privilégiée en vue de théoriser le fonctionnement de l'appareil psychique²⁶ », voire de phénomènes perceptifs et mentaux précis. À ce niveau rhétorique se superpose un niveau épistémologique : « en tant que technique, représentation et modèle de pensée », le cinéma agit « comme opérateur de pensée instruisant un savoir et des critères de

21. Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie*, op. cit., p. 19.

22. Paul Souriau, *La Suggestion dans l'art*, Paris, Félix Alcan, 1909, 2^e édition, p. 238.

23. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Félix Alcan, 1889, p. 11.

24. *Ibid.*

25. Paul Souriau, *La Suggestion dans l'art*, op. cit., p. 63-64.

26. Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme autour de 1900*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2015, p. 18.

pertinence originaux²⁷». Il nourrit l'imaginaire scientifique autant qu'il participe d'une nouvelle approche de la subjectivité dont le spectateur, avec son corps nerveux, hypertextuel, propose un avatar.

La musique, elle aussi très présente sur le mode analogique dans les textes traitant d'hypnose, aurait-elle occupé la place que prend ensuite le cinéma ? L'hypnose aurait-elle puisé à la première avant de s'appuyer sur le second, à l'avènement de technologies nouvelles ? Quoi qu'il en soit, la musique n'est pas intervenue dans l'hypnose et les sciences médicales qu'aux seuls niveaux rhétorique et épistémologique puisqu'elle s'est concrètement immiscée, tout au long du XIX^e siècle, dans les pratiques. Quant à l'entremêlement qui se joue sous la plume de Paul Souriau, il doit attirer notre attention, plutôt que sur un rapport de concurrence ou de succession, sur une dimension spectaculaire avant tout liée à la subjectivité. Souriau ne se réfère pas au cinéma au sens propre mais au sens figuré, pour se référer à tout « spectacle dans un fauteuil » – un théâtre visible de l'auditeur seulement, qui en est le rêveur créateur.

Si Souriau appréhende la musique comme hypnotique, ce qui advient dans l'hypnose même, c'est donc la représentation d'un théâtre également intérieur, immatériel : celui qui se révèle au sujet seul, et dont ce dernier n'offre à l'assistance que des signes extérieurs. De ce mélange actif d'images émerge alors surtout la capacité de la musique, du cinéma et du spectacle au sens large à nourrir la nature métaphorique de l'hypnose. Émerge aussi la propension de celle-ci, dans sa résistance aux définitions, à stimuler les discours, les métaphores et les analogies – un processus auquel la musique, fréquemment convoquée pour décrire des phénomènes relevant de l'hypnose, contribue activement au XIX^e siècle, plus encore que tout autre art.

L'association de la musique avec l'hypnose est, en effet, comme préparée en amont par tout un réseau d'analogies qui se déploient au fil des textes médicaux aussi bien que musicaux. Associée pour le meilleur ou pour le pire à la perte de contrôle et à la dépossession de soi, selon qu'on prétend apaiser un patient ou provoquer des phénomènes, la musique fait littéralement du sujet hypnotisé un instrument, un automate musical, une boîte à musique. Mais les analogies concernent plus largement le fonctionnement du cerveau voire de tout le corps. Le docteur Auber actif au Val-de-Grâce avant de se consacrer à ses travaux sur l'hygiène des femmes ou les doctrines médicales, décrit par exemple la « machine animale [...] comme un

instrument de musique ayant ses tons, ses accords, ses résonances et son timbre particulier²⁸», où le cœur et le poumon « exécutent une mesure à deux temps marquée chez le premier par les mouvements de diastole et de systole, marquée chez le second par les mouvements d'inspiration et d'expiration²⁹ ». D'aucuns, tel le médecin milanais Luigi Magrini, considèrent que la musique et le magnétisme tiennent tous deux leurs principes et leurs effets des vibrations sympathiques³⁰.

La musique permet plus précisément d'illustrer certains aspects de l'état hypnotique. « L'artiste qui exécute un morceau de longue haleine se laisse souvent absorber par des idées étrangères, sa pensée n'est plus à la musique », développe le professeur Hippolyte Bernheim. Celui-ci est connu pour avoir formé, par opposition à l'École de la Salpêtrière de Charcot, et aux côtés des docteurs Ambroise-Auguste Liébeault, Henri Beaunis et du juriste Jules Liégeois, l'École de Nancy également dénommée École de la suggestion³¹. Or c'est le geste musical que convoque Bernheim pour décrire le phénomène de la suggestion : « ses doigts errent toujours sur le clavier et continuent mécaniquement, sous l'empire d'incitations médullaires s'enchaînant spontanément, ce que le cerveau distrait ne dirige plus³² ». L'image du clavier est également celle qu'emploie le somnambule Alexis Didier, dans les mémoires qu'il dit être à Henri Delage, l'un de ses magnétiseurs, pour exposer l'action du « fluide vital » magnétique : « c'est la présence au cerveau du fluide vital qui [...] anime l'imagination, [...] comme la présence des doigts d'un habile musicien sur les

27. *Ibid.*

28. Théophile Charles Emmanuel Édouard Auber, *Hygiène des femmes nerveuses, ou Conseils aux femmes pour les époques critiques de leur vie*, Paris, J.-B. Baillière, 1841, p. 287.
29. *Ibid.* Chez Braid, la métaphore de l'âme comme musicien et des organes comme instruments est filée sur plusieurs pages, voir James Braid, *Neurologie, op. cit.*, p. 74-77.
30. Luigi Magrini, *Sulla musica e sul magnetismo animale*, Pensieri, Milan, Giovanni Resnati, 1842, p. 6.
31. Sur l'École de Nancy, fondée par opposition à l'École de la Salpêtrière de Charcot, voir Jacqueline Carroy, « Écoles d'hypnose : Paris et Nancy », *Hypnose suggestion et psychologie : l'invention de sujets*, op. cit., p. 56-72, et *id.*, « Jeux d'écoles hypnotiques : Paris-Nancy fin de siècle », *Revue d'histoire des sciences humaines*, n° 32, printemps 2018, Olivier Orain et Jean-Christophe Marcel (dir.), *Penser par Écoles*, p. 73-97.
32. Hippolyte Bernheim, *De la suggestion dans l'état hypnotique et dans l'état de veille*, op. cit., p. 75.

touches mélodieusement ébranlées d'un piano, produire des sons dont l'harmonie jette les esprits dans l'enchantement³³»

L'analogie fonctionne aussi communément dans l'autre sens, comme lorsque le magnétisme fournit le lexique exaltant le talent de l'artiste. « Gertrude était une musicienne d'un très rare et singulier talent », lit-on dans une histoire parue dans la *Revue des Deux Mondes* en 1854 : « Elle promenait sur son piano ces mains magnétiques des grands maîtres qui envoient un fluide tout-puissant de l'instrument qu'ils font parler aux âmes qu'ils fascinent³⁴. » Ou encore, lorsque le critique et dramaturge Ernest Legouvé range la chanteuse Maria Malibran parmi les « initiateurs » : « Je nomme ainsi ces natures privilégiées, ces êtres magnétiques qui font vibrer en nous des cordes jusque-là muettes³⁵. » Passé dans le langage courant, l'adjectif « magnétique » peut paraître réduit à une valeur laudative et hyperbolique. À moins qu'il ne s'agisse ici de décrire la nature extradiadinaire du phénomène perçu dans la réception. Dans le premier cas, si métaphore il y a, elle porte sur l'image du clavier qui sous-tend le propos de Legouvé : la Malibran est une pianiste qui fait vibrer ses spectateurs comme on fait vibrer un piano. Dans le second cas, ce ne serait pas là que métaphore pour les contemporains : ces mains, cette artiste peuvent leur apparaître comme véritablement douées d'une force magnétique.

C'est quoi qu'il en soit un modèle fascinateur qui est mobilisé pour tenter de saisir des effets musicaux inexplicables, de même que la musique se trouve convoquée pour décrire des phénomènes relatifs à l'hypnose, difficiles à saisir. Musique et hypnose s'alimentent réciproquement pour se penser l'une par l'autre, soulignant du même coup le défi que représente l'effort définitionnel.

Qu'est-ce donc que l'hypnose ? Est-ce un état, un processus, une technique, une forme de sommeil artificiel, une science, un concept ? La notion d'« état hypnotique », fréquente au XIX^e siècle, continue d'être employée de nos jours quand les hypnotérapeutes définissent l'hypnose comme un « état de conscience modifiée³⁶ ». Mais modifiée par rapport à quoi ? Si leurs

discours rassurants rattachent l'hypnose à la normalité, peut-elle s'apparenter à la fois à un état modifié et à un état « normal » de conscience ? Il ne suffit pas d'avoir pu détecter, par le biais de l'imagerie médicale, un phénomène « hypnose » dans le cerveau pour que celui-ci puisse faire l'objet d'une définition stable. Comme le rappelle Isabelle Stengers à la suite de Léon Chertok, « notre double incapacité – à définir l'hypnose, et à définir une technique d'intervention thérapeutique échappant aux indécidabilités qui font bégayer toute définition de l'hypnose – nous interdit le ressort narratif des récits triomphalistes³⁷ ». Elle ne nous permet pas de rejeter à une période de moindre avancement de la science, des discours anciens tout aussi disparates et ancrés dans des expériences et des imaginaires singuliers qu'ils le sont aujourd'hui. Non seulement le phénomène désigné sous le nom d'hypnose varie d'un sujet à l'autre, d'un contexte à l'autre, mais la manière dont l'expérience est nommée, décrite, en renforce encore la complexité symbolique.

Le nom même d'« hypnotisme », forgé par James Braid, se fonde sur une analogie. Dépouillé de sa désinence, il demeure aujourd'hui dans le terme d'hypnose pour désigner un phénomène, un état potentiel sans pointer vers une science qui en organiserait les savoirs. Et si la racine grecque souligne la parenté que le docteur Braid identifie avec le sommeil, le titre de son ouvrage n'affiche pas du reste le nom d'« hypnotisme », mais la notion de « sommeil nerveux³⁸ ». Celle-ci renouvelle la notion de sommeil magnétique, précédemment étudié par le marquis de Puységur, ancien élève de Mesmer, dans le cadre de ses expériences sur le somnambulisme artificiel sans crise convulsive. À quoi tient dès lors la nouveauté de l'approche de Braid ? Le docteur Brown-Séquard, professeur de médecine expérimentale au Collège de France, l'affirme dans sa préface à la traduction française du traité, cinquante ans après la parution originale : c'est à Braid qu'il faut reconnaître d'avoir démontré « que l'état hypnotique et tous les phénomènes qu'il comporte ont leur source uniquement dans le système nerveux de l'individu hypnotisé lui-même³⁹ ». La science lui doit donc d'avoir nommé l'hypnotisme et de l'avoir arraché au magnétisme animal.

33. Alexis Didier, *Le Sommeil magnétique expliqué par le somnambule Alexis*, op. cit., p. 62.

34. *Revue des Deux Mondes*, XXIV^e année, t. V, 1^{er} janvier 1854, « Caractères et récits du temps. Un portrait de souvenir », p. 548-549.

35. Ernest Legouvé, *Maria Malibran. Études et souvenirs de théâtre*, Paris, J. Hetzel et Cie, 1880, p. 3.

36. Antoine Bioy, « Qu'est-ce que l'hypnose ? », op. cit., p. 36.

37. Isabelle Stengers, *L'Hypnose entre magie et science*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 22.

38. James Braid, *Neurophysiologie*, op. cit.

39. Charles-Édouard Brown-Séquard, préface à James Braid, *Neurophysiologie*, op. cit., p. V.

De fait, pour le docteur Braid, l'hypnotisme ne tient pas à un fluide mystérieux qui passerait du corps de l'opérateur dans celui du sujet, comme le soutiennent les tenants du magnétisme animal, et avant eux les tenants du mesmérisme⁴⁰. Il s'apparente à un « état particulier du système nerveux, amené par la concentration fixe et abstraite de l'œil mental et visuel⁴¹ » – l'attention extrême sur un point visuel ou auditif (qu'il s'agisse d'un pendule, des yeux de l'hypnotisé ou d'un coup de gong), entraînant un décrochage de l'attention, et le basculement vers un autre état. Braid introduit donc, par le mot d'hypnotisme, à la fois une rupture et une continuité avec les phénomènes regroupés sous les noms de magnétisme animal, de mesmérisme ou de somnambulisme. Le même double mouvement se retrouve aujourd'hui dans les définitions que proposent les hypnotérapeutes. Les ouvrages de vulgarisation scientifique ne craignent pas en effet de revenir sur le récit habituel, déjà souvent repris dans les traités d'hypnotisme du XIX^e siècle, qui trace une filiation entre magnétisme animal, mesmérisme, somnambulisme, hypnotisme et hypnose.

Sans douter l'amalgame est-il périlleux parce que ces mots se réfèrent à des façons de décrire et des actions distinctes, toujours ancrées dans un espace conceptuel propre à leur époque. Cependant parler d'« hypnose » comme nous le ferons ici ne revient pas forcément à rabattre sur une même palette d'actions et de formats descriptifs les différents modes d'interventions musicales dans le magnétisme, le somnambulisme ou l'hypnotisme : chacun de ces cadres engagera une réflexion spécifique, en situation, lors de l'analyse. Si nous utilisons la notion d'hypnose, ce n'est pas à des fins simplificatrices, mais pour interroger sa résistance aux définitions. Il s'agit de capter le caractère fuyant de l'objet plutôt que de le figer. Car par le jeu d'analogies, de réflexions et d'expérimentations qu'elle suscite, la musique participe activement de ce questionnement.

Ce livre représente en cela une contribution à un terrain encore peu travaillé, tant par l'histoire des sciences et de la psychologie, que par l'histoire

40. Certes, « mesmérisme » reste au fil du XIX^e siècle un nom générique qui se trouve, en particulier en anglais, appliqué plus largement aux diverses pratiques liées au magnétisme animal ou même à l'hypnotisme (voir Alison Winner, *Mesmerized. Powers of Mind in Victorian Britain*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1998) ; il ne s'agit plus du mesmérisme des origines élaboré par Franz-Anton Mesmer dans le dernier tiers du XVIII^e siècle (voir Robert Darnton, *La Fin des Lumières*, *op. cit.*).

41. James Braid, *Neurophysiologie*, *op. cit.*, p. 20.

du spectacle et de la musique. Véritable culture comprenant ses pratiques et ses acteurs, traversant les classes sociales⁴², l'hypnose offre une entrée privilégiée dans l'histoire du XIX^e siècle. Or ses relations avec les arts font l'objet de recherches en littérature, en cinéma, en photographie et en histoire de l'art⁴³, mais peu en musique. Elles bénéficient par ailleurs d'un intérêt prégnant pour les relations des arts avec les sciences, où le XIX^e siècle se trouve bien représenté⁴⁴. En études théâtrales, l'attention pour l'hypnose se porte surtout vers des thèmes ponctuels, souvent liés à la fin du siècle, tout en nourrissant la recherche-création⁴⁵. Quant aux rapports mêmes de

42. Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie*, *op. cit.*, p. 19.

43. Outre les textes déjà cités, voir par exemple Ruggero Eugeni, *La relazione d'incanto. Studi su cinema e ipnosi*, Milan, Vita e Pensiero, 2002 ; sur la littérature, voir Jacqueline Carroy-Thirard, « Hystérie, théâtre, littérature au XIX^e siècle », *Psychanalyse à l'université*, vol. 7, n° 7, mars 1982, p. 299-317, ou Maria M. Tatar, *Spellbound: Studies on Mesmerism and Literature*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1978 ; sur l'histoire de l'art et la photographie, outre Georges Didi-Huberman, voir Céline Eidenbenz, *Expressions du dédoublement. L'hygiène, l'artiste et le médecin (1870-1914)*, thèse de doctorat, université de Genève, 2011.

44. Les historiens de la musique bénéficient ainsi des recherches novatrices qui explorent depuis plusieurs années les rapports entre musique et sciences au XIX^e siècle. Voir par exemple Emily I. Dolan et John Tresch, « A Sublime Invasion : Meyerbeer, Balzac, and the Opera Machine », *Opera Quarterly*, vol. 27, n° 1, 2011, p. 4-31 ; Deirdre Loughridge, *Technologies of the Invisible: Optical Instruments and Musical Romanticism*, thèse de doctorat, University of Pennsylvania, 2011 ; Benjamin Steege, *Heinrich and the Modern Listener*, New York, Cambridge University Press, 2012 ; David Trippert, *Wagner's Melodies: Aesthetics and Materialism in German Musical Identity*, New York, Cambridge University Press, 2013 ; James Q. Davies, *Romantic Anatomies of Performance*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2014 ; James Q. Davies et Ellen Lockhart (dir.), *Sound Knowledge: Music and Science in London, 1800-50*, Chicago, The University of Chicago Press, 2015 ; Sarah Hibberd (dir.), *Music and Science in London and Paris, 19th-Century Music*, vol. 39, n° 2, automne 2015.

45. Voir notamment les articles de Flore Garcin-Marrou, « André de Lordet et Alfred Binet : quand le théâtre du Grand-Guignol passionne les scientifiques », *Recherches & Éducatives*, Centenaire Alfred Binet, octobre 2011, n° 5, p. 193-204, Mireille Losco-Lena, « Une leçon clinique à la Salpêtrière, 1887 : trois conceptions de la mise en scène théâtrale », *Lebenswelt, Aesthetics and Philosophy of Experience*, n° 3, 2013, p. 92-110, ou Pauline Picot, « Sur la spectacularité de l'hypnotisme clinique : catharsis empêchée, dépense d'acteur et comminence scénique », in Florence Filippi et Julie de Faramond (dir.), *Théâtre et médecine. De l'exhibition spectaculaire de la médecine à l'analyse clinique du théâtre*, portail Épistémocritique, 2016, p. 153-172. – En recherche-création, voir le programme *Hypnos* mené par Mireille

l'hypnose et de la musique au XIX^e siècle, ils ont peu attiré l'intérêt des chercheurs, bien que l'histoire de l'hypnose ait donné lieu à de nombreux travaux⁴⁶.

Si les relations de la musique et de l'hypnose au XIX^e siècle appellent une histoire qui reste à écrire, l'un des axes que prend notre réflexion revient précisément à s'affranchir d'une quête des origines, déployée dans nombres d'ouvrages consacrés à l'hypnose comme un récit qui procéderait de manière chronologique ou linéaire. C'est pourquoi l'histoire qui est ici proposée ne débute pas avec les baquets de Mesmer et son harmonica de verre⁴⁷. Ainsi peut être questionné le récit même d'une histoire dont les formes spectaculaires et les modalités narratives importent au moins autant que les réalités factuelles qui leur donnent matière.

L'approche procède donc par questionnements problématisés au fil de quatre chapitres. Le premier, intitulé « Soulager, anesthésier, transcender la douleur » aborde l'une des immenses questions du XIX^e siècle. Il s'agit de reconnaître à la douleur toute sa place au moment où les musicothérapies prennent leur essor dans le champ médical, et où l'hypnose s'affirme dans certaines situations comme ultime recours. C'est aussi une tentative de prendre en compte l'appel de Roy Porter qui dès les années 1980 exhortait les historiens à ne pas écrire qu'une « histoire des médecins » mais à accorder une égale attention à la perspective des patients⁴⁸. Si nous avions vécu

Losco-Lena de 2016 à 2019, qui a fait l'objet d'un archivage en ligne, <https://hypnosecscn.hypotheses.org/>.

46. Nombreux sont les ouvrages consacrés à l'histoire de l'hypnose, sans pour autant aborder la place spécifique qu'y tient la musique. Parmi les travaux ponctuels portant sur musique et hypnose, voir James Kenaway, « Musical Hypnosis: Sound and Selfhood from Mesmerism to Brainwashing », *Social History of Medicine*, vol. 35, n° 2, 2012, p. 271-289, ou Céline Frigau Manning, « Opera and Hypnosis: Victor Maurel's Experiments With Verdi's Oello », in David Trippert et Benjamin Walton (dir.), *Nineteenth-Century Opera and the Scientific Imagination*, Cambridge University Press, 2019, p. 84-105.

47. Sur la question spécifique des relations entre musique et mesmérisme, voir Heather Hadlock, « Sonorous Bodies: Women and the Glass Harmonica », *Journal of the American Musicological Society*, vol. 53, n° 3, automne 2000, p. 507-542; Carnal Raz, « "The Expressive Organ within Us." Ether, Etherality, and Early Romantic Ideas about Music and the Nerves », *19th-Century Music*, vol. 38, n° 2, automne 2014, p. 115-144; Mélanie Traversier, *L'Harmonica de verre et miss Davies. Essai sur la mécanique du succès au siècle des Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2021.

48. Roy Porter, « The Patient's View: Doing Medical History From Below »,

alors, de quelle manière aurions-nous pu expérimenter l'hypnose associée à la musique ? À l'occasion d'une démonstration de magnétiseur, peut-être, ou dans une quête de réponse à un mal – douleur ou maladie – sur lequel les remèdes ordinaires seraient demeurés sans effet. La question cependant ne se pose pas qu'en termes de soulagement ou de guérison : elle implique la prise en compte d'une manipulation du mal, relative à l'anesthésie ou, dans certains cas, à l'extase.

Le chapitre II, « Altération, raison et réalité chez les Aïssaoua » s'attache plus précisément aux débats relatifs aux adeptes d'une confrérie fondée au XV^e siècle au Maroc, et à la façon dont l'hypothèse de l'hypnose se trouve mobilisée pendant plusieurs décennies, dans le second XIX^e siècle en particulier, pour en expliquer les pratiques d'automutilation. En effet, les performances des Aïssaoua choquent nombre d'Européens du temps qui voyagent ou s'installent dans le Maghreb colonial, ou qui fréquentent les Expositions universelles de Paris en 1867 et 1889, « Aux sons du tambour arabe », indique le docteur Bernheim en 1891, « ils deviennent insensibles, avalent du verre pilé, se transpercent la joue avec des armes aiguës, marchent sur des barres rouges au feu⁴⁹ ». Pour Bernheim, il s'agit là d'hypnose, extra-tique et anesthésique. Cependant l'hypothèse est controversée, et met en demeure la science du temps : que se passe-t-il vraiment ? Quelle est la part de vérité et de simulation ? S'agit-il d'une transe induite, principalement transmise par la musique sur un sujet passif, ou d'une transe conduite, menée par l'individu qui s'y livre ? Le lecteur est ainsi invité à s'aventurer dans des territoires non européens, moins travaillés par les historiens de l'hypnose. Il appréhende alors des récits d'époque habités par le risque de contagion que présentent ces scènes extrêmes pour ceux-là mêmes qui veulent en rendre compte.

Le chapitre III, intitulé « Scènes cliniques : pathologies musicales et sexualité féminine », interroge un ensemble de textes portant sur la question, genrée, de maladies directement en lien avec un imaginaire musical. Car le dérèglement et les excès favorisés par la musique s'inscrivent, tout au long du siècle, dans une échelle graduée d'effets allant des plus positifs aux plus nocifs, auxquelles les femmes seraient les plus sujettes. Si l'hys-

Theory and Society, vol. 14, n° 2, 1985, p. 175-198. Plus récemment, voir Alexandra Bacopoulos-Viau et Aude Faavel (dir.), *Tales from the Asylum. Patient Narratives and the Deconstruction of Psychiatry, Medical History*, vol. 60, n° 1, janvier 2016.

49. Hippolyte Bernheim, *Hypnotisme suggestion, psychothérapie: études nouvelles*, Paris, O. Doyn, 1891, p. 64-65.

térie a déjà fait l'objet de nombreux travaux, il s'agit ici de questionner la place de la musique et de ses mythes cliniques dans différentes approches de pathologies féminines perçues comme spécifiquement musicales. Sont alors analysées plusieurs études de cas cliniques de la deuxième moitié du XIX^e siècle, réalisées par l'aliéniste Alexandre Brière de Boismont à la suite du médecin philosophe John Abercrombie, ou par les psychiatres Albert Pitres, Ernest Dupré, Marcel Nathan et José Ingenieros. L'hypnose prend dans ce cadre valeur d'injonction thérapeutique ; et tandis que des politiques de conduite fondées sur le contrôle des corps et le déni de parole sont incorporées par les femmes mêmes, la relation voire la collaboration entre la patiente et son médecin mène régulièrement à un usage punitif de l'hypnose.

Le sujet féminin est encore au cœur de « l'art de l'hypnose musicale » tel que le chapitre IV entreprend de l'éclairer. Cet art est d'abord approché comme une technique de divertissement souvent proposée, notamment par le magnétiseur Charles Lafontaine, comme clou du spectacle magnétique. Sont ensuite abordés les enjeux de l'expérience du docteur Prosper Despine, qui dans sa volonté de se distinguer des magnétiseurs n'en communique pas moins, face au phénomène qu'il entend observer de manière scientifique, une appréciation d'ordre esthétique et sensible. Cette étape de la réflexion est cruciale pour prendre la mesure du tournant que représentent à la fin du siècle les performances de Lina de Ferkel, sujet du colonel de Rochas, et de Magdeleine G., sujet du magnétiseur Émile Magnin. Données en exemples aux artistes, voire considérées comme des « artistes inconscientes », ces deux femmes suscitent autour de l'hypnose et de la musique un ensemble d'interrogations dépassant par leur sophistication ceux qui les ont précédés. Le parcours se clôture sur un dernier épisode impliquant Lina de Ferkel et le barryton Victor Maurel : l'art de l'hypnose musicale, qui s'est développé hors les murs du théâtre, y retourne alors pour renouveler directement les épistémologies du spectacle et les pratiques artistiques.

Comment la musique, au XIX^e siècle, s'associe-t-elle à l'hypnose pour en nourrir les questionnements et les expériences, pour explorer des formes spectaculaires spécifiques induisant un rapport autre à la subjectivité ? Comment l'histoire de la musique, du spectacle et de l'art peut-elle croiser ainsi l'histoire de l'hypnose pour éclairer l'une de ses dimensions jusqu'ici peu connue ? C'est ce qu'interroge ce livre, attaché à comprendre comment les scènes, portraits et récits que construisent les patients, praticiens et contemporains, inscrivent les phénomènes hypnotico-musicaux dans un dispositif profondément performatif. Et du spectacle qu'offre l'hypnose

musicale, l'œil du sujet à l'ouïe exaltée est le point focal. L'œil est ailleurs, qui offre aux regards comme en s'en détachant un corps que la musique éveille. L'œil est présent, qui masque un autre œil, mental, plongé dans son théâtre intérieur.