



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-
speaking world

28 | 2023

Kate Bush entre les arts

Céline Frigau Manning. *Ce que la musique fait à l'hypnose- Une relation spectaculaire au XIXe siècle*

Raphaëlle Costa de Beauregard



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/miranda/55540>

DOI : 10.4000/miranda.55540

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Raphaëlle Costa de Beauregard, « Céline Frigau Manning. *Ce que la musique fait à l'hypnose- Une relation spectaculaire au XIXe siècle* », *Miranda* [En ligne], 28 | 2023, mis en ligne le 13 octobre 2023, consulté le 07 novembre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/55540> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.55540>

Ce document a été généré automatiquement le 7 novembre 2023.



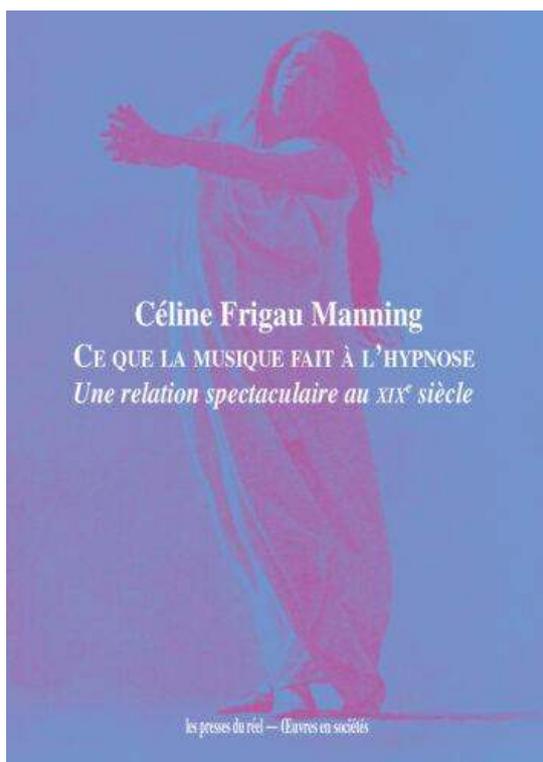
Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Céline Frigau Manning. *Ce que la musique fait à l'hypnose- Une relation spectaculaire au XIXe siècle*

Raphaëlle Costa de Beauregard

RÉFÉRENCE

Céline Frigau Manning. *Ce que la musique fait à l'hypnose- Une relation spectaculaire au XIXe siècle*, Dijon, Les presses du réel, 2021, ISBN: 978-2378961749



- 1 Cet ouvrage de 379 pages aborde la question des liens entre la musique et les récits d'hypnose : la problématique de l'analyse se fonde sur de larges extraits d'ouvrages en français du dix-neuvième siècle où ces deux champs culturels sont examinés tantôt par des médecins observant les comportements d'individus, voire de groupes, tantôt par des historiens. Le point de vue des observateurs est de ce fait aussi significatif que les événements eux-mêmes, à l'occasion soit de rituels religieux, publics ou privés, soit de spectacles où les spectateurs sont eux-mêmes un objet d'étude. Il comporte 30 planches illustrées en noir et blanc qui portent à notre connaissance des moments clés d'événements et se révèlent indispensables à une compréhension des faits (pour la plupart de la collection particulière de l'auteure). Nous avons aussi accès à une très importante bibliographie des sources primaires consultées (341-356), suivie de celle des études critiques (356-365) ; un index nominal (367-375) permet au lecteur de se repérer utilement, lequel est complété d'une table des matières. Le texte se divise en quatre parties : I Soulager, anesthésier, transcender la douleur, II Altération, raison et réalité chez les Aïssaoua, III Scènes cliniques : pathologie musicales et sexualité féminine, IV L'art de l'hypnose musicale, encadrées par une Introduction et une Conclusion.
- 2 Dans le premier chapitre, intitulé « Soulager, anesthésier, transcender la douleur » (33-98), une première sous-partie est consacrée aux différents types de traitements de la douleur selon les diagnostics, et les nécessaires définitions du vocabulaire de l'époque étudiée : le 19^{ème} siècle (et ses racines dans le 18^{ème}). Trois termes clés des textes sont présentés : l'hypnose thérapeutique, le mesmérisme et le magnétisme animal. Le terme de musicothérapie est également contemporain. On trouve en particulier des praticiens utilisant l'hypnose thérapeutique et la musique. Parmi les instruments de musique, le piano occupe une place centrale. On remarque également des textes qui distinguent la thérapie de l'extase de la thérapie de la catalepsie, et d'une manière plus générale l'Ecole de Nancy est opposée à celle de Charcot.

- 3 Une seconde sous-partie est consacrée à des études de cas. Tout d'abord des extraits du roman *Sœur Marthe* (Dr. Charles Richet, 1889) et la schizophrénie de la malade, à la fois religieuse et amoureuse laïque, sont étudiés en détail. Puis l'analyse se tourne vers le périodique *Le Magnétiseur* (c.1850 à Genève) et les articles de Charles Lafontaine. Ici, il s'agit de deux commentaires de spectacles : l'un par une patiente paralysée guérie par la musique d'une compagne jouant du piano (en 1846), l'autre de *Giselle*, ballet d'Adolphe Adam (en 1841). Une autre notion offre une occasion intéressante pour une troisième étude de cas par Lafontaine : la morsure imaginaire ou réelle d'une tarentule qui serait un cas de « tarentisme » (73-89).
- 4 Le chapitre « Les Aïssaoua » (99-174) est consacré à la musique orientale dans une région et une période particulière : l'Algérie et la colonisation française. Les liens entre la musique et les récits d'hypnose sont d'une autre nature car il ne s'agit pas de douleur subie, mais de musique accompagnant la douleur administrée à soi-même. Il faut comprendre qu'il y a ici un événement historique, à savoir la présence des Aïssaoua aux deux expositions universelles à Paris de 1867 et 1889. Le contexte qui l'explique se trouve dans les écrits de voyageurs européens au Maghreb dans les années 1850 suite à la prise d'Alger en 1830 et au traité de paix avec le Maroc en 1844, et plus généralement, d'un Orientalisme à l'Européenne (par exemple, dès 1830, *Les Orientales* de Victor Hugo). Pour rendre compte des rituels Aïssaoua mis en scène à Paris, les auteurs (par exemple Georges Crouigneau, *Promenades d'un médecin à travers l'Exposition (souvenirs de 1889)*, 1890) se servent de concepts tels que l'hallucination, la possession mais aussi l'hypnose, et accordent une grande place à leur musique, décrite comme une cadence monotone d'instruments particuliers : tambours, castagnette, accompagnés de chants compris comme des cris. Théophile Gautier, quant à lui, ajoute une espèce de hautbois ou de flûte. L'effet produit serait une entrée dans le règne animal, voire un « basculement dans l'étrangeté d'une altérité radicale » (111, 5-16). Les critères européens sont impropres à des commentaires, ceux-ci se révélant simplement « horribles » ou « sataniques ». Et pourtant il existe des textes ayant recours à l'analyse médicale, malheureusement sans pour autant laisser la parole aux individus étudiés, alors que les chants sont issus du Coran.
- 5 L'inexplicable dans ces rituels est ce qui est baptisé l'anesthésie, état grâce auquel les acteurs peuvent manger une feuille de cactus épineuse, se percer la langue d'une aiguille, ou encore avaler des braises ardentes. On accorde à la musique qui les accompagne un pouvoir diabolique. Cependant, l'auteure fait observer que la musique des Aïssaoua peut se comprendre comme celle qui est pratiquée dans le monde arabe, alors même que les commentateurs cités par l'auteure ont su trouver des mots pour la décrire : barbare, discordante, insupportable, sans aucun dessin ni mélodie, et dont les effets d'incantations seraient dus à « des quarts de tons, des tenues prolongées, des soupirs, et une mélodie chevrotante » (132). Ces traits se retrouveraient, par exemple, dans une œuvre musicale de Félicien David, *Le Désert* (1844).
- 6 L'auteure consacre également quelques pages à Etienne Masqueray et son étude non d'un genre mais d'un individu (*Souvenirs et visions d'Afrique* (1894)). Le récit est celui d'un observateur fasciné par un cheikh Aïssaoua qui lui communique son pouvoir mais le transforme en automate. Le recours à la coutume spectaculaire, où le spectateur européen est confronté à une énigme et doit identifier le vrai du faux, sert d'explication. En effet, la liste des distractions offertes aux voyageurs à Alger qualifie ces rituels de spectacles de « prestidigitation », c'est-à-dire, réussis grâce à un

entraînement préalable. On comprend l'intérêt du corps médical pour y distinguer le vrai (hypnose) du faux (prestidigitation), intérêt scientifique qui explique la présence d'Aïssaouas et la pratique de leurs rituels à Paris aux deux Expositions Universelles.

- 7 La troisième partie de l'ouvrage s'intitule « Scènes cliniques : pathologies musicales et sexualité féminine » (175-248). Les effets thérapeutiques, ou au contraire nocifs, de la musique qui intéressent le monde médical européen au 19^{ème} siècle sont également consignés dans des études consacrées à des « pathologies nerveuses musicales », le modèle se trouvant chez le musicien lui-même. Citons Berlioz par exemple qui, dans ses *Mémoires* (1870), décrit en termes médicaux (sa formation initiale est médicale) les effets que lui cause la musique. Mais ce sont les femmes qui intéressent surtout les médecins et la maladie répandue chez elles connue grâce à Charcot et ses travaux à la Salpêtrière sous l'étiquette d'« hystérie ». Ce chapitre explore des cas individuels où l'hypnose et la musique sont liées, et l'hypnose serait distincte de l'hystérie.
- 8 La première étude de cas est consacrée à Svengali et au « ver auditif » de *Trilby* (George du Maurier 1895). L'hypnotisme y est incarné par un sinistre personnage exerçant par le regard ou le geste de la main son pouvoir sur sa victime pour la transformer en prodige vocal. L'auteure s'intéresse aux premières pages du roman : le lecteur y trouvera une analyse originale de la « partition langagière et sonore » de Svengali (180-188). Quant aux extraits du deuxième texte étudié, *Des hallucinations*, de Brierre de Boismont (1862), il s'agit d'abord des origines de la *Sonate en sol mineur* pour violon de Tartini (1692-1770), dont les trilles sont réputées très difficiles à exécuter. Tartini aurait raconté un songe durant lequel le Diable lui aurait joué la sonate, et il l'aurait transcrite à son réveil. Puis Boismont décrit le cas d'une jeune fille dépourvue de sens musical qui, la nuit, devient musicienne et somnambule, répétant la sonate de Tartini qu'elle a entendue jouer par un voisin, un musicien ambulancier (ou le Diable). Sa puissance mnémonique prodigieuse serait une « amusie psychonévropathique » car, une fois réveillée, elle est incapable de se souvenir de sa performance durant son sommeil. Elle meurt détruite par la musique. Un autre cas de diagnostic de « pathologie musicale » est tiré des *Leçons cliniques sur l'hystérie* (Albert Pitres 1891). L'hystérie est féminine (étymologie : utérus), et son évolution devient une névrose de l'encéphale qui se manifeste par quatre phases régulières de l'attaque du mal (selon Charcot). Or la dernière phase est une « prise de l'ouïe », lorsque la malade se met à chanter. L'auteure nous livre une étude originale des chants populaires célèbres et relie leur contenu à la malade. Au contraire, Pitres se contente de constater le délire musical. De même, ce diagnostic d'une amusie psychonévropathique est illustré par une jeune malade qui est hypnotisée par une musique imaginaire sous l'emprise d'un fantôme musicien. Ici ce sont les liens entre échos littéraires et récit d'une observation de cette pathologie qui sont soulignés par l'auteure.
- 9 Par ailleurs d'autres cas mettent l'érotisme au centre des troubles musicaux médicalisés de la malade. Les textes étudiés ici sont l'œuvre d'un médecin argentin élève de Pierre Janet et de Charcot, José Ingenieros, dans son ouvrage *Le Langage musical et ses troubles hystériques : études de psychologie clinique* (1907). A partir d'une polarisation sémantique, le trouble étant soit l'exagération d'une tendance naturelle soit son contraire, son défaut, une symptomatologie théorique est mise en place. Le psychiatre argentin fait le récit de ses travaux sur des malades et propose une typologie des troubles observés. Le premier souffre soudain d'une amusie inexplicite : devant son piano comme à son habitude, il ne se souvient plus de rien. Il est guéri par la rééducation. Le second cas est

celui d'une jeune femme qui, après avoir accouché, devient aphonique. Elle est guérie par suggestion hypnotique. Le cas de l'hypermusie est ensuite traité par le psychiatre argentin, prenant la forme de délire mystique chez des sujets chantant des psaumes. Restent les cas de paramusies hystériques. Le psychiatre y décrit plusieurs formes d'hystérie (pianophobie, vers auditifs, images visuelles par des sons musicaux...). Deux observations de cas féminins mettent en lumière l'érotisme musical. Une jeune créole est hantée par un air obsédant, et le psychiatre argentin développe les épisodes du spectacle musical à l'origine de son obsession ; elle est guérie de son obsession érotique par l'hypnose. Plus érotique encore, le cas d'une jeune veuve souffrant d'une association mélo-sexuelle, essentiellement mécanique liée aux jambes et aux pédales de la pianiste. Mais à cela s'ajoute le morceau de musique concerné : c'est l'*Erotik* d'Edouard Grieg. La musique de trois compositeurs, Grieg, Chopin et Schumann, aurait une « faculté d'activations d'images et de pénétration de l'être intérieur » (240-244). A l'opéra, c'est Wagner, avec *Tristan*, qui serait comparable.

- 10 Dans « L'art de l'hypnose musicale » (249-328), l'auteure explique qu'à la même époque, « l'hypnose s'associe parfois à la musique pour faire du spectacle d'absorption une scène non plus de pathologie et d'aliénation, mais de plaisir esthétique » (247). C'est le cas de l'hypnose musicale, une « expérience scientifico-artistique » selon Emile Magnin (*L'Art et l'hypnose* 1906). Seul ou sous la conduite d'un hypnotiseur, le sujet féminin entre et la musique commence. Elle se livre alors à différentes poses traduisant les sentiments de la musique, et, après la performance, elle dit ne se souvenir de rien. Pour le public, il s'agit du spectacle d'une extase sous l'influence de la musique.
- 11 Deux femmes, des mères de famille et non des artistes, sont étudiées dans ce chapitre, Lina de Ferkel et Magdeleine G. La première, Lina est le sujet du Colonel de Rochas (*Les Sentiments, la musique et le geste* 1900), hypnotiseur, et la seconde, Magdeleine G, est le sujet du magnétiseur médecin Emile Magnin (*L'Art et l'hypnose*, 1906). Il existe de nombreuses photographies en noir et blanc dont 10 (planches 20-30) sont reproduites dans cet ouvrage. Le chapitre cite, comme précédemment, de longs extraits qui sont analysés en détail. Avec l'hypnose musicale, il s'agit d'un motif littéraire partagé avec l'art du roman (Flaubert, ou Zola, par exemple), et pratiqué comme divertissement de salon avec celui, fort répandu, du tableau vivant. La question qui intrigue cette société est là encore, l'authenticité du phénomène d'hypnose résultant en une extase de somnambulisme, pourtant aux allures de pantomime, sinon de prestidigitation.
- 12 L'examen du choix du répertoire dans les pages qui suivent permettra à l'auteure d'examiner les observations cliniques constatant les relations entre la musique, et la gestuelle du sujet. A partir de constats sur les différences obtenues selon qu'il s'agit de mélodies lyriques, de chants populaires et de chants nationaux (la Marseillaise par exemple), De Rochas développe l'hypothèse d'une dichotomie entre une musique objective fondée sur un savoir collectif (les exemples sont tirés des opéras de Verdi) et une musique subjective (Wagner). Quant à Magnin, il tient soigneusement à se distinguer comme médecin magnétiseur (à l'aide de ses mains) de De Rochas, hypnotiste (à l'aide du contact oculaire), tout en rejetant les théories de Charcot sur l'hypnose musicale comme pathologie, à savoir un cas d'hystérie. Pour Magnin, l'hypnose est une voie d'accès à des zones subconscientes révélatrices de qualités d'artiste. Si la référence à des artistes exprimant par la danse ce que joue la musique évoque Loie Fuller et Isadora Duncan, il existe une différence essentielle, à savoir que, dans leurs spectacles, ni Lina de Ferkel ni Magdeleine G. n'ont pratiqué un travail de

préparation. Il s'agit d'expériences de réactions sur le vif à l'écoute d'une pièce musicale. Pour Magnin, Magdeleine aurait moins l'air d'un automate que Lina (laquelle posait pour des peintres), et serait dans la suggestion, par exemple pour 'La Mort d'Yseult' dans *Tristan* de Wagner (planches 28, 29).

- 13 Toujours à propos du choix du répertoire, certains spectacles ont lieu avec une musique symphonique, d'autres, ceux de Lina, avec un baryton exceptionnel, Victor Maurel. Dans le premier cas, un exemple analysé est particulièrement intéressant : il s'agit de l'*Othello* de Verdi, dont le héros est représenté comme hypnotisé par Iago. Dans le deuxième cas, Victor Maurel (*Le Chant rénové par la science* 1892) fait l'objet de développements importants (308-325). On voit naître la conception de l'interprète d'un personnage s'identifiant totalement à lui qui a connu un développement majeur par la suite. On note ainsi les liens entre l'intérêt manifesté pour ces spectacles et la naissance de la psychologie expérimentale d'un Wilhelm Wundt (*Hypnotisme et suggestion* 1893) et Théodule Ribot (*Essai sur l'imagination créatrice* 1900), et la méthode de Constantin Stanislavski (*La formation de l'acteur* 1936).
- 14 En conclusion, selon l'auteure de ce livre, le lien entre hypnose et musique serait que l'une et l'autre relèvent du « champ de l'imaginaire et de l'art » (336). *Ce que la musique fait à l'hypnose* est un ouvrage très intéressant, traitant, avec un grand souci du détail, d'un sujet à la fois original et tout à fait majeur pour notre connaissance de cette période destinée à disparaître irrémédiablement après 1914-1918. Les bibliothèques universitaires ne sauraient faire l'impasse sur l'achat de cet ouvrage, car il sera fort utile aux étudiants.

INDEX

Mots-clés : musique, hypnose, possession, hallucination, somnambule, ver auditif, spectacle, tarentisme

Keywords : music, hypnosis, possession, hallucination, somnambulism, auditory worm, spectacle, tarantism

AUTEURS

RAPHAËLLE COSTA DE BEAUREGARD

Professeur émérite

Université Toulouse Jean Jaurès

costa_de_beauraph@orange.fr