



MUSIQUE ET HYPNOSE (III)

La question de la sincérité des phénomènes se pose inévitablement devant les auditeurs ou spectateurs dépourvus de culture psychique. Affirmons ici qu'elle ne fait pas de doute pour les autres et que d'apparentes discordances trouvent leur explication dans ce sens. (On en rencontrera de nombreux exemples dans les ouvrages précités de Rochas et de Magnin ; comme aussi la distinction nécessaire, mais hors de propos ici, entre les manifestations proprement médianimiques et celles de l'hystérie.)

Le détail qui caractérise le plus simplement la nature des manifestations est l'évidente disproportion entre les personnalités normale et hypnotique du sujet sensible. Lina était un simple modèle d'atelier, sans autre culture qu'un léger sens professionnel de la plastique, et d'une sensibilité musicale parfaitement rudimentaire.

Magdeleine plus complexe : d'origine caucasienne par sa mère, bourgeoise de caste, d'hérédité artistique, cultivée elle-même, chanteuse et quelque peu pianiste ; mais une timidité insurmontable l'avait toujours empêchée de réaliser son vœu de carrière théâtrale. Une discontinuité extrême de pensée était le trait le plus saillant de sa physionomie intellectuelle. L'une et l'autre « de charmantes femmes, comme il y en a tant à Paris, mais qui sont incapables de donner la moindre sensation artistique. La science hypnotique les élevait, par instants, au-dessus de l'humanité, vers les régions de l'art surhumain ». (Georges de Dubor : *les Mystères de l'Hypnose*. Perrin 1920.)

Même remarque pour Aubert, qui se définit lui-même, avec une conscience éclairée, « automatique, sans inspiration » et exerçait, croyons-nous, la profession de vétérinaire.

Tous ces sujets sont, avec de légères variantes, inconscients de leurs manifestations et amnésiques au réveil. Magdeleine, par exemple, ne prenait idée de ses danses que par les témoignages des assistants et, goûtant la musique, exprimait le regret de ne pas entendre les belles exécutions qui l'inspiraient.

Autre remarque : leur résistance physique se révèle, pendant les phénomènes, infiniment supérieure à ce qu'elle pourrait être à l'état ordinaire.

Enfin, ce détail bien caractéristique et qui a frappé entre tous quelques-uns des virtuoses, particulièrement les improvisateurs : Magdeleine devançant les intentions de leur jeu et de leur ins-

piration même. Le pianiste allemand Alex. Dillmann raconte que, sceptique aussi longtemps qu'il n'avait assisté qu'en spectateur, il fut immédiatement convaincu en passant au rôle actif d'exécutant : « Voici ce que j'éprouvai. A peine avais-je commencé à jouer que je me sentis comme hypnotisé : il me semblait qu'une chaîne invisible me liait avec Magdeleine. La mimique extraordinaire de ce sujet y était évidemment pour quelque chose. Elle accompagnait chaque variante de mon interprétation, chaque nuance, pour ainsi dire, automatiquement. Mais ce qui m'étonna prodigieusement et établit ma conviction sur la véracité du phénomène produit, ce fut qu'à plusieurs reprises, Magdeleine indiqua, par des gestes et des attitudes, des pensées qui naissaient seulement en moi et n'étaient pas encore exprimées par des sons... »

Quant à la beauté du phénomène musical-médianimique, elle est éclatante et supérieure à toute comparaison. S'il appartient aux musiciens ayant entendu un Aubert de juger différemment la valeur musicale ou l'absolue originalité de ses improvisations, et de ne retenir comme supranormale que la continuité indéfiniment variée de son inspiration, en revanche l'unanimité s'est faite, dès l'abord, sur la transcendance artistique des manifestations d'une Lina ou d'une Magdeleine :

« Ce n'est qu'en rêve, écrit le criti que d'art munichois Julius Birnbaum, qu'il arrive de danser comme danse Magdeleine... J'en ai rapporté la certitude que la beauté n'est pas une invention de quelques artistes privilégiés, mais qu'elle est quelque chose d'immanent à la nature humaine elle-même. »

Et Auguste Mangeot, dans le *Monde Musical*, au lendemain d'une matinée à l'Opéra-Comique où Magdeleine avait interprété des fragments d'*Orphée* : « Jamais, croyons-nous, la statuaire antique ne nous avait donné des lignes aussi pures que celles engendrées par Gluck dans l'organisme de Magdeleine. Elle nous apporta la vision d'une figure qui se détache du Parthénon ; sa danse fut celle des prêtresses de la Grèce évoluant dans le céleste séjour... Quand Orphée fit entendre sa plainte, la pleureuse éleva ses bras vers la nue courroucée avec tant de souplesse qu'on eût voulu la fixer en une statue de marbre et s'agenouiller pour toujours devant cette source consolante de beauté. »

Beauté multiple, car aucune surprise ne déconcertait l'interprétation toujours juste de Magdeleine ou de Lina : airs de même rythme mais d'expression très différente, astucieusement enchaînés par une mesure commune, chant dans une langue inconnue du sujet, complexité

d'une page symphonique aux intentions saisissables seulement pour une oreille musicale très exercée, danses populaires présentant des particularités d'interprétation chorégraphique connues du seul exécutant... etc.

« De même qu'un Stradivarius dont un maître aurait joué pendant de nombreuses années, écrit Rochas en parlant de Lina, cette jeune femme est devenue un instrument merveilleux dont toutes les fibres vibrent aujourd'hui au moindre coup d'archet. Mais, hélas, sa délicatesse même le rend fragile... »

« Avec un sujet comme Lina, écrit Jules Bois, on peut assister de son fauteuil, à un panorama des nations, non à un défilé de costumes, mais à un défilé de sentiments et d'émotions admirablement rendus par le geste. »

Dans l'interprétation littéraire (poèmes, fable, etc., récités), une spontanéité d'expression, une justesse et une grâce naturelle de mimique bien capables de décourager les acteurs et mimes les plus exercés. Et, corrélativement à ces qualités expressives, une justesse quasi infaillible d'appréciation critique quant à la valeur ou à la signification spécifique des œuvres (par le degré de réalisation).

Au point de vue moral, enfin, et pour ceux qui tiennent en suspicion générale tous les phénomènes anormaux, méta, para ou supra-normaux, demandons à un exégète qualifié la décisive consultation suivante :

Les domaines de la science et ceux de la superstition ne se confondent pas : « En dehors d'intentions impies ou superstitieuses, nous regardons l'état hypnotique comme abrité contre toute influence extra-naturelle. Celle-ci n'est pas plus à craindre dans les expériences de l'hypnotisme scientifique et médical que dans les expériences de la chimie, de la physique ou de la physiologie. » (R. P. A. Castelein S. J. : *les Phénomènes de l'hypnotisme et le surnaturel*. 1 volume. Dewit, 1911.)

Ce ne sera pas méconnaître la nature complexe du génie musical, ni manquer au respect qui lui est dû, que de rapprocher des faits qui précèdent quelques témoignages, choisis entre mille, où se manifestent jusque chez les plus grands maîtres, certains éléments supra-normaux de l'inspiration :

C'est Mozart écrivant lui-même (lettre à un ami, souvent reproduite par ses biographes) :

« Vous dites que vous voudriez savoir quelle est ma manière de composer et quelle méthode je suis. Je ne puis vraiment pas vous en dire plus que ce qui suit, car, moi-même, je n'en sais rien et ne puis me l'expliquer.

« Quand je suis dans de bonnes dispositions et tout à fait seul pendant ma

promenade, les pensées musicales me viennent en abondance. Je ne sais pas d'où elles viennent, ces pensées, ni comment elles m'arrivent ; ma volonté n'y est pour rien... »

C'est Rossini, dont la vie présente ce cas singulier et quasi-unique que l'histoire a appelé son « gran Rifiuto » (grand Renoncement : le silence volontaire qu'il s'imposa en pleine jeunesse, à trente-sept ans, au lendemain du succès de *Guillaume Tell* et observa sensiblement jusqu'à sa mort) et le commentaire qu'il en donne lui-même (lettre à son ami Andrea Maffei citée par Romain Rolland) : « ...Oh ! ne savez-vous pas que je suis un grand paresseux ? J'écrivais quand les mélodies venaient me chercher ; mais quand je vis qu'il fallait que ce fût moi qui allasse les chercher, en bon fainéant, je renonçai à ce voyage et ne voulus plus écrire. »

C'est Hugo Wolff, dont le cas, plus tristement pathologique, fut une oscillation constante de crises alternées d'inspiration débordante et d'insurmontable impuissance.

Et combien d'autres que connaissent tous les familiers de l'histoire musicale... D'autres qu'une critique déjà caduque, quoique peu ancienne, n'hésitait pas à classer dans la catégorie des dégénérés supérieurs, mais qu'aujourd'hui nous jugeons mieux :

« ...L'être affamé, c'est-à-dire en déficit, est plus irritable et plus dynamogénisable que l'être repu. L'excitation du joueur qui va perdre, l'impatience du malade, l'énergie des désespérés, l'inclemence des jurés à jeun, l'impertinence des bimides, la rage des impuissants, la fièvre et l'énervement qui accompagnent l'attente anxieuse sont autant d'exemples de dynamogénies liées à un déficit de l'organisme.

« ...Nous trouverons des tempéraments de compositeurs dont l'allure à dynamogénies extrêmes est précisément déterminée par une sensibilité très éveillée due à l'appauvrissement accidentel ou à la débilité congénitale de leur organisme. Les adeptes de Lombroso auront à réfléchir sur ce point : qu'une certaine débilité physiologique, en développant d'autant l'excitabilité, est capable de produire des dynamogénies plus fortes peut-être que ne le peut l'énergie propre d'un organisme richement constitué. Au lieu de disqualifier la « nervosité » du génie, ne faudrait-il pas y voir, au contraire, un type d'humanité future, physiologiquement appauvrie et psychologiquement resplendissante. » (Bourguès et Denereaz : *la Musique et la vie intérieure*.)

(A suivre.)