

# HYPNOSE

Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours

Pascal Rousseau









# HYPNOSE

Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours





# HYPNOSE

Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours

Pascal Rousseau





Il y a près de deux cent cinquante ans, Franz Anton Mesmer inventait l'hypnose. Cette technique thérapeutique, qui n'a cessé d'évoluer, a toujours fasciné parce qu'elle touche au mystère du fonctionnement du cerveau et à la capacité d'agir sur lui à distance.

Le Musée d'arts de Nantes a invité Pascal Rousseau, professeur d'Histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, à concevoir, pour la toute première fois, une exposition montrant l'influence des théories et des techniques de l'hypnose sur la création artistique. Peut-on créer sous hypnose ? Robert Desnos et les surréalistes l'ont fait lors de « séances de sommeils ». Une œuvre d'art peut-elle être hypnotique ? C'était le pari de l'art optique et psychédélique. Pourquoi la figure de l'hypnotiseur est-elle si présente dans les films, des frères Lumière à James Ivory ? Car la salle de cinéma est elle-même un dispositif d'envoûtement des spectateurs. Le fruit de cette recherche innovante, offrant une perspective rare sur notre modernité, du xx<sup>e</sup> siècle à nos jours, fait l'objet du présent ouvrage de référence, coédité avec l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Le propos, appuyé par une riche iconographie qui provient de sources très variées, se déploie en sept chapitres, à travers lesquels Pascal Rousseau nous invite à observer le transfert dans le champ de l'art d'un modèle de la psychologie expérimentale.

Le dialogue entre art et science fait partie de la culture nantaise, marquée par la figure de Jules Verne, les Utopiales et les Machines de l'Île. Lorsque la science et la technique laissent libre cours à l'imagination, la découverte d'un autre soi et d'un autre monde devient possible. Et, pour illustrer la contemporanéité totale du propos, est associée à ce premier volet historique de l'exposition une installation immersive de l'artiste américain à la renommée internationale, Tony Oursler, dans la Chapelle de l'Oratoire.

Je tiens à saluer ici l'exceptionnel travail du commissaire et auteur du présent livre. Pascal Rousseau (lui-même Nantais), a bien voulu partager avec sa ville et son musée d'arts un ouvrage qui constitue une véritable somme sur le sujet. Je remercie également la présidente de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Éléonore de Lacharrière, son directeur, Jean de Loisy, et la responsable des éditions, Pascale Le Thorel, d'avoir bien voulu associer leur grand savoir-faire éditorial à cette entreprise.

Je forme le souhait que cette exposition et ce livre contribuent, à Nantes, à révéler le pouvoir de l'art et les mystères de la psyché humaine.

**Johanna Rolland**

Maire de Nantes,

Présidente de Nantes Métropole





## SOMMAIRE

<u>Avant-propos</u>	<u>8</u>
<u>L'invention de Mesmer – 1780-1800</u>	<u>10</u>
<u>La vague des somnambules – 1800-1830</u>	<u>40</u>
<u>Hypnologie – 1830-1870</u>	<u>70</u>
<u>La suggestion dans l'art – 1870-1920</u>	<u>98</u>
<u>L'époque des sommeils – 1920-1950</u>	<u>218</u>
<u>Psychedelia, l'hypnose cybernétique – 1950-1970</u>	<u>272</u>
<u>Une nouvelle hypnose – 1970-2020</u>	<u>312</u>
<u>Bibliographie indicative</u>	<u>354</u>
<u>Index</u>	<u>359</u>
<u>Remerciements</u>	<u>364</u>



L'hypnose n'a pas attendu la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et le temps de la modernité pour entrer en scène dans la prospection des capacités inexplorées de la psyché. De nombreux historiens en retrouvent des traces très tôt, Joseph Laponi parmi bien d'autres à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, pour qui « dans un papyrus écrit en langue égyptienne hiéroglyphique environ 3 000 ans avant notre ère et traduit en 1860 par François Chabas, les procédés d'application de ce que nous appelons aujourd'hui l'hypnotisme, se trouvent largement exposés<sup>1</sup> ». Un siècle plus tôt, au moment où commence juste à poindre le terme d'hypnotisme dans la culture européenne, Étienne Hénin de Cuvillers, disciple hétérodoxe de Mesmer, a déjà identifié des précédents du « magnétisme animal » dans la Grèce antique et l'Égypte ancienne<sup>2</sup>. Loin de se réduire à une approche occidentale des études psychiques, l'hypnose traverse le globe et les époques, associée à un fond ancestral et archaïque de la conscience et de la sensibilité (« sentir primitif » ou « sixième sens ») rapidement affilié à de multiples ressources créatives. Tenter de dresser ici une archéologie des liens entre création et hypnose revient à repenser *l'efficace de l'art* à l'âge moderne et contemporain. L'outil pour le faire, emprunté au tournant des études culturelles, ne sera pas une théorie esthétique des effets mais plutôt une analyse historique du transfert dans le champ de l'art d'un modèle élaboré progressivement au sein de la psychologie expérimentale. Cette grille de lecture croisant arts et sciences donne à voir combien, à partir des glissements de vocabulaire dans le temps (du magnétisme animal au somnambulisme artificiel, de l'hypnotisme aux théories de la suggestion), le modèle hypnotique traverse et insémine les analyses et les pratiques sur le pouvoir transformateur de l'art, à partir d'une rationalisation moderne des modèles d'influence à distance.

Que peut bien révéler cette piste d'une clinique de l'hypnose dans son rapport à la création et à la réception de l'œuvre d'art ? Sur le temps long de la modernité, du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, elle souligne – c'est un premier constat – les liens étroits que l'expérience esthétique peut maintenir avec une histoire, plus ancienne, de la fascination et de « l'imagination créatrice<sup>3</sup> ». De fait, l'hypnose traverse les mêmes inflexions que celle des interprétations de l'emprise fascinatoire : d'un phénomène physique (le fameux « fluide » du magnétisme animal passant d'un sujet à un autre), elle se convertit très vite en une manifestation plus psychique (la « suggestion mentale » qui s'imprime dans le cerveau du sujet hypnotisé). L'histoire culturelle de l'hypnose (qui peut d'emblée être considérée comme le *nom moderne de la fascination*) nous livre sans détour cette mutation rapide passant d'une physique des circulations énergétiques entre le corps et l'esprit à une psychologie des rapports d'influence et d'attraction entre les sujets et

les objets ou, pour reprendre l'analyse offerte par Peter Sloterdijk, la transition accélérée d'une « physique » vers une « psychologie des profondeurs<sup>4</sup> ». Dans le champ esthétique, celui de la sensation comme celui de l'expression, cela signifie une intériorité du sujet révélée à la surface visible du corps mais aussi une nouvelle cartographie du sensible. Dans l'hypnose, les états modifiés de conscience stimulent parfois la transposition des sens (la clinique du XIX<sup>e</sup> siècle inventera pour cela le nom de synesthésie) mais plus encore une amplification inédite de la perception (de l'endoscopie à la vue « sans le recours des yeux ») où se reconnaît déjà, de la poétique du romantisme à la révolution surréaliste, une longue complicité entre somnambulisme magnétique et art visionnaire. L'activation sous hypnose de ces états de sensibilité *extraordinaires* nourrit les ambivalences du sujet moderne, un sujet automate et absent à lui-même, manipulé et dépossédé par une entité qui lui est extérieure, mais aussi et parfois simultanément, inventif et proactif, trouvant des ressources inexplorées dans les couches plus profondes de sa propre conscience, sur le modèle de ce que Pierre Janet, une source médicale des premiers surréalistes, appellera le « somnambule extralucide » : « Le somnambulisme artificiel devint énormément intéressant et [on] ne s'occupa plus que de lui. Transformer un esprit humain, le rendre capable de tout voir, de tout comprendre, de tout savoir, quelle œuvre magnifique et divine ! Quels services un pareil esprit ne pourra-t-il pas rendre à l'humanité ! Il faut à tout prix étudier les *moyens de produire* de pareilles transformations de l'esprit, *cultiver* ces dispositions, apprendre à se *servir de ces instruments* admirables qu'on aura créés, en un mot *il faut travailler à faire des somnambules extralucides*.<sup>5</sup> »

La transe – dont l'état hypnotique ne serait qu'une modalité parmi d'autres – étend le périmètre d'action de la sensibilité mais peut aussi en retarder voire en annuler la mise en œuvre. Les expériences d'opérations sous analgésie hypnotique sont connues dès le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. En 1842, un chirurgien de Nottingham ampute un ouvrier grièvement blessé sans produit ; la même année, un médecin écossais, James Braid, développe de nouvelles techniques d'hypnotisation par la fixation d'un objet lumineux. L'hypnose amplifie comme elle anesthésie. C'est là un paradoxe sur lequel jouera largement Marcel Duchamp, mêlant sans contradiction sollicitation optique et anesthésie esthétique, un pas dans une logique d'emprise et de séduction, l'autre dans une mécanique de l'indifférence, dont la tension puise au cœur même de la tradition du dandysme affiché par l'« anartiste » qui jouait à faire disparaître toute implication physique dans la réalisation de l'œuvre (le premier ready-made de Duchamp est une *Roue de bicyclette* dont le mouvement rotatif

est en soi un outil hypnotique). Cette logique de désinvestissement, très répandue au sein du mouvement dadaïste, est largement complice d'une remise en cause du statut de l'artiste devenu « irresponsable ». Se pose ainsi la question d'une crise de l'auteur qui a beaucoup à voir avec le processus de subjectivation enclenché dans l'induction hypnotique, un processus qui touche immanquablement à la menace d'une sujétion à l'autre, voire d'une soumission aliénante à une force extérieure, invitant très vite, par réaction, à la subversion des jeux d'emprise et de communication mis en acte dans la relation à l'environnement. « Plaque tournante où peuvent s'échanger l'animalité de l'homme et son humanité » (François Roustang<sup>6</sup>), l'hypnose devient un « préalable de la liberté » de faire et de créer; elle transforme à ce titre la performativité de l'art parce qu'elle redistribue les « mouvements de volonté » ainsi que le comprend le philosophe Arthur Schopenhauer: « Parce que [...] la volonté apparaît comme chose en soi dans le magnétisme animal, nous voyons aussitôt contrecarré le *principium individuationis* (espace et temps) attaché au simple phénomène: ses barrières distinguant les individus sont brisées: entre le magnétiseur et le somnambule, les espaces ne constituent pas une séparation; une communauté de pensée et des mouvements de la volonté s'installe.<sup>7</sup> »

C'est là un projet largement développé par les utopies sociales fouriéristes et saint-simoniennes, où les théories physiques de l'attraction développées par Mesmer furent largement reprises au service d'une modélisation sensible de l'harmonie universelle. Ce principe d'une communauté d'esprit obtenue dans la communion des sens vise directement une éthique de l'art mais aussi, en sous-main, une analyse des médiations technologiques de l'art. L'histoire de l'hypnose accompagne un processus de rationalisation moderne des techniques d'influence, passant dès les débuts de Mesmer des simples « passes » du magnétiseur à l'instrumentation technique du baquet dans sa version contagieuse et immersive. L'histoire des liens entre hypnose et art revient ainsi à étudier, à nouveaux frais, l'épopée des mécanismes d'optimisation du transfert de la sensibilité (Éric Michaud parlera d'« enchaînement de la passion<sup>8</sup> »), tout en accordant une place de choix aux protocoles d'invention de nouvelles formes dont l'un des moteurs lui aussi démultiplicateur, serait la possibilité d'une diversification des « personnalités » du propre créateur. Le psychologue américain Michael Grosso donnera un nom à cette possibilité, celui de « dissociation créative<sup>9</sup> » dans laquelle il cherche à comprendre une désintégration du moi productrice d'une créativité inédite: la déconnexion de la conscience – en l'occurrence une *veille paradoxale* – serait le prélude à une meilleure intégration du sujet au monde. Paradoxale, cette conscience *intense* entre

veille et sommeil est le lieu même d'un paradoxe de l'inspiration: la naissance d'une pensée inventive au cœur de l'imitation mimique de l'autre poussée jusque dans l'étrangeté à soi, au prix d'un abandon calculé du socle rationnel de la subjectivité puisant sans remords, ni limites, dans le fond de l'inconscient. Convoquer sur le temps long de la modernité les liens entre art et hypnose revient à démêler, par-delà le champ dominant de la psychanalyse, le contexte historique qui a vu naître l'analyse des moyens mis en jeu pour déterminer « l'existence et le mode d'efficace de l'inconscient psychique<sup>10</sup> » dans le champ de l'art.

L'actualité est favorable à cette hypothèse. L'hypnose, souvent rabattue au spectacle de foire avec son lot de manipulations individuelles et collectives, revient en force dans le champ médical, ramenée au cœur des débats sur les nouvelles psychothérapies. Les facultés de médecine reprennent en main le chantier des pouvoirs anesthésiants d'un hypnotisme qui depuis Milton Erikson, s'est largement reformé de l'intérieur pour se débarrasser des oripeaux de la soumission automate. L'inflexion de cette « nouvelle hypnose » qui n'oppose plus le jour (veille) et la nuit (sommeil), explique pour partie le net regain d'intérêt des artistes d'aujourd'hui pour une exploration des niveaux de conscience à travers l'expérience d'un « outil hypnotique », susceptible de révéler, dans cette veille du corps qui met aussi à mal l'exigence du langage dans les modes d'interprétation du réel, une autre manière d'*imaginer* la pleine autonomie de l'œuvre et l'efficace de sa transmission. En rapportant le vivant à la plasticité de la relation, l'hypnose investit plus que jamais ce qui définit actuellement le champ ouvert de l'art. Celui, pour reprendre les mots de François Roustang, d'une *modification réciproque* des comportements pour un individu « défini par une position particulière dans un système relationnel illimité<sup>11</sup> ».

1. Joseph Lapponi, *L'Hypnotisme et le spiritisme. Étude médico-critique*, Paris, Perrin et Cie, 1907, p. 2.

2. Baron Étienne-Félix Hénin de Cuvillers, *Le Magnétisme animal retrouvé dans l'antiquité*, 2<sup>e</sup> édition, Paris, Barrois, 1821.

3. Antoine Faivre, « *Vis imaginativa* (Étude sur l'imagination magique et ses fondements mythiques) », dans *Accès à l'ésotérisme occidental* (vol II), Paris, Gallimard, 1996, p. 171-219.

4. Peter Sloterdijk, *Bulles*, Paris, Pluriel, 2011, p. 260.

5. Pierre Janet, *La Médecine psychologique*, Paris, Flammarion, 1923, p. 22-23.

6. François Roustang, *Influence* (1990), Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

7. Arthur Schopenhauer, *Werke in 10 Bänden*, cité par Peter Sloterdijk, *op. cit.*, p. 258.

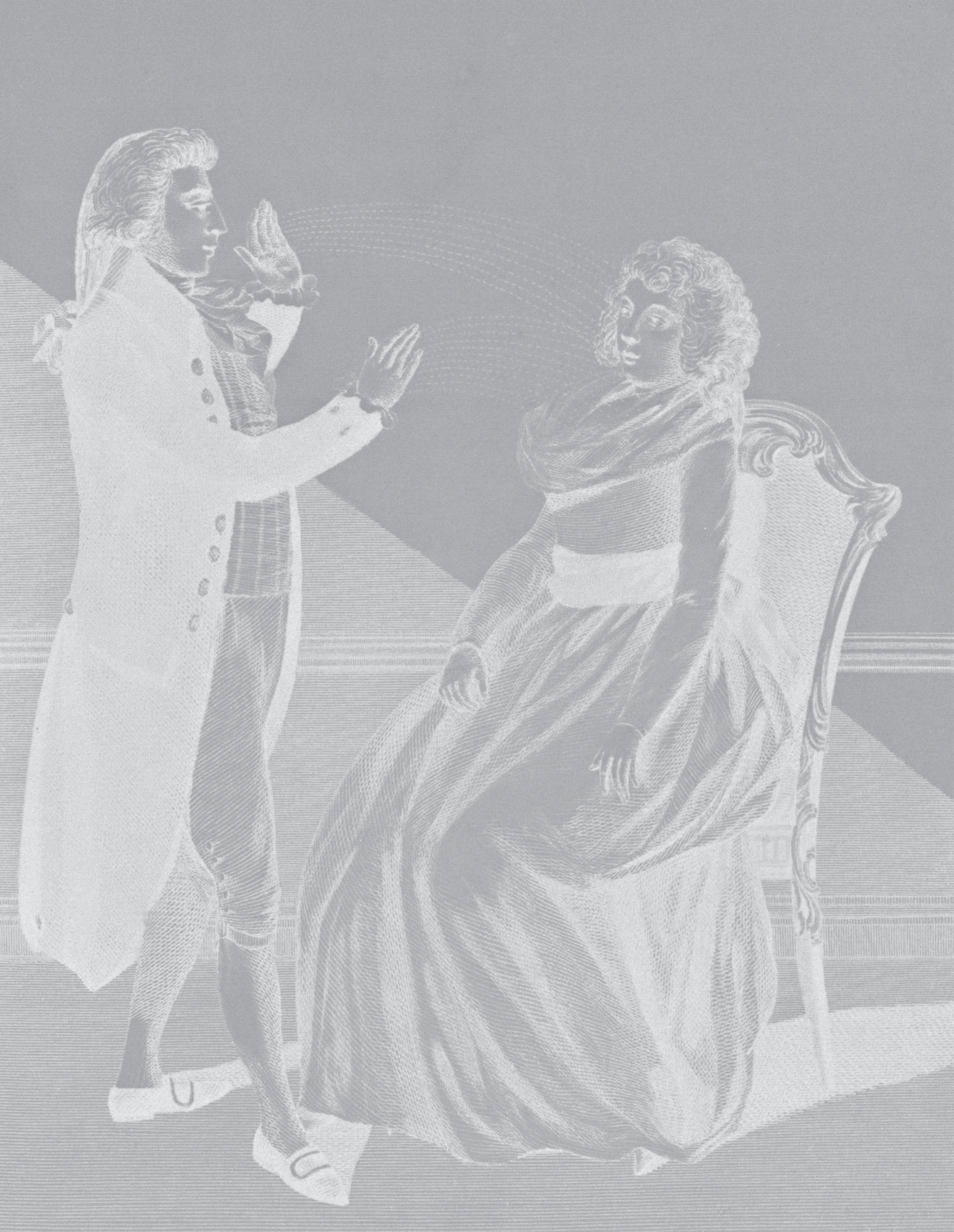
8. Éric Michaud, « Le Réflexe », dans Mikkel Borch-Jacobsen, É. Michaud, Jean-Luc Nancy, *Hypnoses*, Paris, Galilée, 1984, p. 125.

9. Michael Grosso, « Inspiration, Mediumship, Surrealism: The Concept of Creative Dissociation », dans Stanley Krippner et Susan Marie Powers (éd.), *Broken Images, Broken Selves: Dissociative Narratives in Clinical Practice*, Bristol, Brunner et Mazel, 1997, p. 181-198.

10. M. Borch-Jacobsen, « *In statu nascendi* », dans *op. cit.*, p. 87.

11. F. Roustang, *op. cit.*, p. 163.



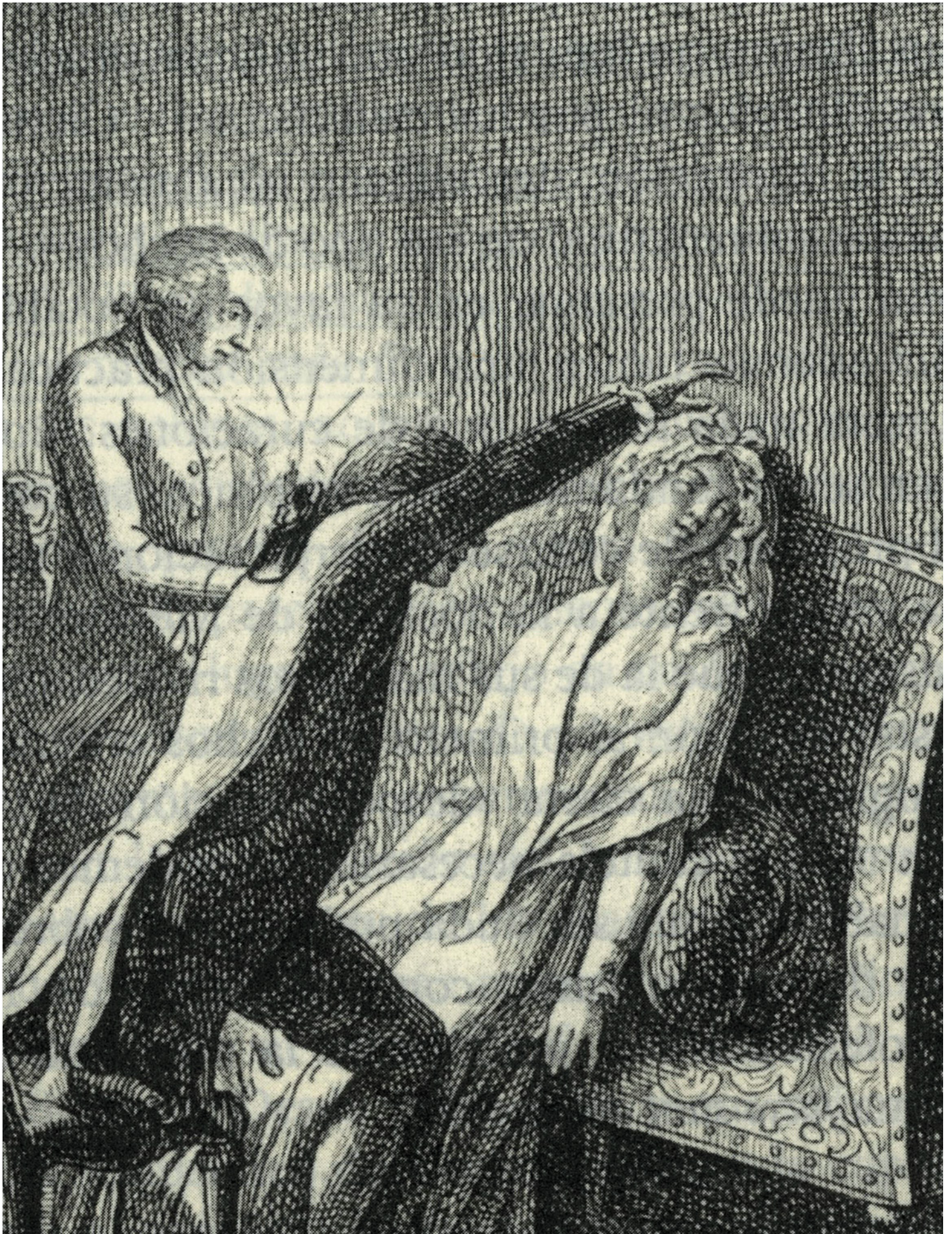




# L'INVENTION DE MESMER

1780-1800







Avec le médecin viennois Franz Anton Mesmer (1734-1815), le magnétisme animal connaît un premier moment d'apogée, très vite contesté par la médecine officielle. Mais les répercussions seront décisives pour le développement ultérieur de ce qui deviendra bientôt l'hypnose et sa légitimité scientifique au sein de la culture occidentale. Dans un protocole très inspiré des techniques de thérapie électrique<sup>1</sup>, Mesmer propose une approche générale de la maladie fondée sur l'existence d'un fluide universel, le « fluide magnétique », dont la distribution contrariée dans le corps serait la cause essentielle des pathologies de ses patients. Au cœur de ces rapports entre « le physique et le moral », Mesmer met en place une dramaturgie de guérison dans laquelle le langage corporel des convulsions est porté par un vocabulaire visuel des passions, débiteur et complice des théories esthétiques des *Lumières*, dans leur volonté de rationaliser – et d'optimiser – le champ subjectif de l'expression. Très tôt la cure magnétique du docteur Mesmer se convertit en un théâtre de gestes et d'attitudes dont la chorégraphie tente d'abolir, au-delà de son caractère mondain, certaines normes comportementales (comme sa décharge érotique et libidinale, très vite repérée et dénoncée), tout en requalifiant les relations entre le corps et l'esprit rapportées à la puissance agissante de l'imagination dans le champ du réel.

Avec le magnétisme animal se pose à nouveaux frais la question de la visibilité des liens entre le dehors (les symptômes) et le dedans (l'intériorité). Le mouvement

du corps et ses automatismes contrôlés soulèvent là le paradoxe d'une autonomie du sujet, mise à mal par la soumission à une force d'emprise qui lui serait extérieure, dans un savant balancement maîtrise/dépossession de soi. Dans ce jeu d'action à distance, l'art de la guérison magnétique dialogue avec une culture visuelle de l'effet quand l'efficace de la médecine traverse déjà, en sous-main, une science de l'esthétique puisant nombre de ses ressorts et modèles dans une théorie physiologique des attractions.

#### DRAMATURGIE DES FLUIDES LE SPECTACLE NERVEUX DES CONVULSIONS

Dans sa thèse de médecine présentée à Vienne en 1766<sup>2</sup>, Mesmer, inspiré par les théories de l'Anglais Richard Mead, médecin personnel de Newton<sup>3</sup>, revient sur l'hypothèse d'une « attraction universelle ». Newton est bien là, mais ce qui valait pour les corps terrestres dans le système newtonien devient avec Mesmer un principe « d'une certaine puissance, qui, s'insinuant dans tous les points du corps, affecte immédiatement tout le système nerveux ». Celui à qui l'on doit l'expression « gravitation animale », rebaptisée à partir de 1775 « magnétisme animal », va déplacer l'influence mécanique des astres vers l'existence d'un fluide cosmique qui se transmet d'un corps humain à un autre par le biais d'un aimant, puis par le simple jeu de passes magnétiques.

A. Daniel Chodowiecki, *Der magnetiseur*, ca. 1790, gravure à l'eau-forte.



S'y exerce un transfert énergétique rapporté à une théorie de « l'harmonie des nerfs », qui dans le moment de la crise rétablit la libre circulation des énergies, nécessaire au déblocage de l'organisme malade. C'est entendu, la cure mesmérénne est une affaire de transmission volontiers encline aux résonances électriques, son lexique oscillant entre « conducteurs » et « propagation des courants ». L'aimant fournit un premier support physique sur lequel peut s'actualiser de manière tangible cette migration de la sensibilité, afin d'emporter, ne serait-ce que par les jeux de tact et de contact, la conviction des personnes traversées par cette circulation fluide. La passe (sans contact, quoique...) autorise à penser le jeu de « l'influence à distance », à partir d'un modèle qu'Aristote ne pouvait concevoir sans un contact matériel : le magnétisme animal repose sur une physique des attractions facile à importer dans l'explication des mécanismes de la sensibilité, mobilisés dans la contemplation d'une œuvre d'art, anticipant sur le rôle des dispositifs immersifs dans l'emprise sur le spectateur moderne.

### ... la cure magnétique du docteur Mesmer se convertit en un théâtre de gestes et d'attitudes...

La présence de métaphores musicales dévoile, dès cette thèse de médecine de 1766, l'horizon visé de ce qui deviendra bientôt la thérapie magnétique, à savoir une concordance harmonique des corps dans un espace chargé de circulations fluidiques : « On doit admirer l'accord des sphères entre elles et l'effet inefable de la gravité universelle par laquelle nos corps sont attirés de concert, non pas tous également et indifféremment, mais de même que dans un instrument de musique à cordes le son résonne précisément à l'unisson d'un son donné, de même les corps qui ont une harmonie selon le sexe, l'âge, le tempérament, les dispositions particulières, etc., se meuvent de manière déterminée par la position des astres<sup>4</sup>. » Pour ses débuts à Vienne, Mesmer va jouer sur la mise en scène en mouvement de ce circuit des systèmes d'influence. Le baquet (totem technologique venu remplacer les simples passes magnétiques) n'est pas seulement une solution technique à la diffusion élargie du procédé répondant à la demande d'un public de plus en plus curieux et nombreux. Il est aussi, dans le mystère de sa matérialité (ce qu'il contient demeure inconnu : éclats de verre, limaille de fer, soufre concassé, etc.), une tentative d'objectivation des forces invisibles qui agissent entre le corps et l'esprit ; le réseau des cordes qui encerclent le dispositif symbolisant l'activité en « chaîne », quand les barres de métal surgissant du « ventre » de l'appareil illustrent le lien à un objet idéal commun. Le baquet est une matérialisation des forces du dedans, mais dont immédiatement « la matérialisation externe se donne comme la figure dédoublée d'un

sens interne – le sixième –, d'une capacité de vision<sup>5</sup>. » Il n'est pas surprenant de voir Mesmer convoquer à plusieurs reprises des modèles de prothèses de la vue, notamment le « microscope », considéré comme « œil artificiel », augmentant les capacités de la rétine naturelle pour entrer au plus près d'une connaissance de l'intérieur des choses. Dans ses *Aphorismes*, Mesmer parle d'un sujet magnétisé qui « apercevait les pores de la peau d'une grandeur considérable, elle en expliquait la structure conformément à ce que le microscope nous en fait connaître<sup>6</sup>. » Il évoque même avant l'heure la transparence d'un œil radiographique (« un corps opaque très mince ne l'empêchait pas de distinguer les objets, il ne faisait que diminuer sensiblement l'impression qu'elle en recevait, comme ferait un verre sale pour nous<sup>7</sup> »). Car ces multiples analogies avec des instruments d'optique (« lunettes, microscope & télescopes<sup>8</sup> ») permettent de penser l'optimisation des capacités internes de la vision en « augmentant la condition des sensations » (que Mesmer appelle l'« internité de l'action que ces objets exercent sur nous<sup>9</sup> »), mais aussi de comprendre plus avant l'expansion clairvoyante de la perception : « Si l'extension d'un sens a pu produire une révolution considérable dans nos connaissances, quel champ plus vaste encore va s'ouvrir à notre observation si, comme je le pense, l'extension des facultés de chaque sens, de chaque organe, peut être portée aussi loin & même plus que les lunettes n'ont porté l'extension de la vue ; si cette extension peut nous mettre à portée d'apprécier une multitude d'impressions qui nous restaient inconnues, de comparer ces impressions, de les combiner, & par là de parvenir à une connaissance intime & particulière des objets qui les produisent, de la forme de ces objets, de leurs propriétés, de leurs rapports entr'eux, & des particules mêmes qui les constituent<sup>10</sup>. »

La guérison des maladies de la vue est au cœur de la cure : le baquet est une machine à renverser le handicap du « vicariat de sens » (Mesmer parle plus volontiers de « *perdition des facultés*<sup>11</sup> »). Dans un tableau anonyme conservé dans les fonds de la *Wellcome Collection* de Londres – une des seules traces picturales illustrant le salon parisien de Mesmer – s'observent plusieurs sujets portant l'extrémité des « tringles de fer » du baquet vers « le globe & les paupières<sup>12</sup> », dans le but de conjurer les affections ophtalmiques. Nul hasard aussi si l'un des plus fameux sujets de Mesmer à Vienne, la jeune Maria Theresia von Paradis, est une aveugle. Le médecin prétendra lui faire recouvrer la vue par la seule action curative du fluide facilitant la bonne circulation des nerfs. Le cas Paradis est instructif. Les médecins viennois s'y penchent avant Mesmer et estiment tous que l'origine de sa maladie serait plus psychique qu'organique, préconisant l'emploi de méthodes intrusives d'électrothérapie pour soigner la traduction somatique d'une hystérie. L'échec sera retentissant, Mesmer prendra le relais. C'est au moyen de passes magnétiques qu'il dit faire revenir partiellement la vision de cette virtuose musicienne, comme s'il s'agissait de substituer l'effet fluide du magnétisme à l'impuissance du courant électrique. Il ne suffit pas de rendre perceptible

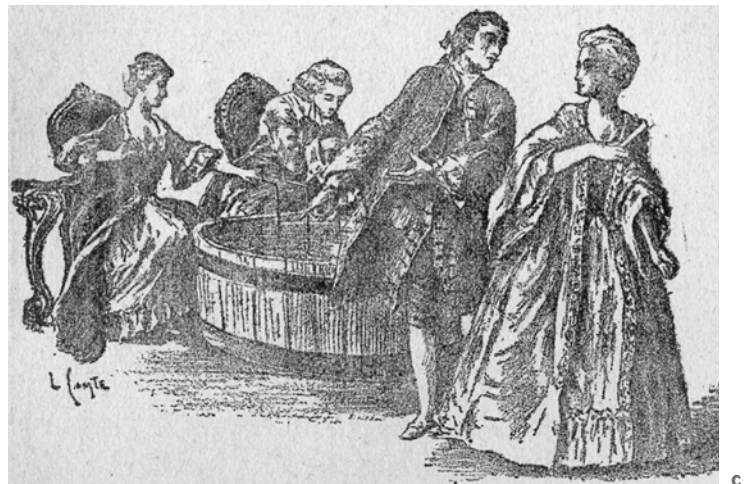




A



B



C

A. Anonyme, *Mesmeric Therapy*, ca. 1784, huile sur toile, Wellcome Collection, Londres.

B. Gravure illustrant le Baquet de Mesmer, début XIX<sup>e</sup> siècle.

C. *Le Baquet de Mesmer*, ca. 1900.



l'activité circulante de ce fluide, il faut montrer combien elle participe directement d'une « extension de l'organe de la vue<sup>13</sup> ».

Ce tropisme visuel, associé à cette obsession de voir plus et mieux, trouve à s'épancher dans le propre décor installé par Mesmer. À son heure de gloire, autour de 1784, Mesmer, qui porte haut un habit lilas et pourpre frappé de motifs floraux aux allures flamboyantes, s'est installé dans un somptueux hôtel particulier, rue Coq-Héron à Paris. La « salle magnifiquement décorée<sup>14</sup> » est un premier agent de conditionnement des patients, directement hérité d'un « travail intense sur les modalités de production de l'illusion théâtrale et sur les ressorts de l'imagination humaine<sup>15</sup> », dont on peut dire qu'il instruit le régime optique de la preuve demandée par les nouvelles sciences expérimentales en quête de légitimité<sup>16</sup>. Mesmer répond à l'esprit du spectacle de la démonstration et de son absorption dans un plus vaste « théâtre de société<sup>17</sup> ». La description du salon donnée par Jean-Jacques Paulet souligne la dimension théâtrale du dispositif autour d'un Mesmer décrit en grand orchestrateur d'un « nouveau genre de spectacle » :

« La maison de M. Mesmer est comme le Temple de la Divinité [...]. Tout y annonce un attrait, un pouvoir inconnu; ce sont des barreaux magnétiques, des baquets fermés, des baguettes, des cordages, des arbustes fleuris et magnétisés, divers instruments de musique, entre autres l'harmonica, dont les tons flûtés éveillent celui-ci, donnent un léger délire à celui-là, excitent le rire et quelquefois les pleurs: joignez à ces objets des tableaux allégoriques, des caractères mystiques, des cabinets matelassés, des lieux particuliers destinés aux crises, un mélange confus de cris, de hoquets, de soupirs, de chants, de gémissements. On est forcé de convenir que ce nouveau genre de spectacle est très piquant et qu'il ne fallait rien moins que le plus fort génie pour le produire<sup>18</sup>. »

Le lieu le plus théâtralisé est la salle des crises – que Paulet appelle les « cabinets matelassés ». Il s'agit d'alcôves aménagées en périphérie du salon central, dans



B

lesquelles sont conduits les sujets les plus convulsifs, agités par des « crises violentes », allant de la gesticulation nerveuse jusqu'à des effets de contractures du corps. Cet « état de catalepsie qui ne doit pas effrayer » engage devant public des jeux de rôles qui très vite posent la question d'un dédoublement de la personnalité et d'un « étrangement » à soi: « Ces crises commencent par une petite toux, qui devient convulsive, laquelle est bientôt suivie de hoquets, de cris, de chants extraordinaires; il y en a qui imitent le chien, d'autres le chat, d'autres la poule...<sup>19</sup> » Les descriptions en livrent un véritable atlas d'attitudes passionnelles, alternant des phases de « mélancolie profonde » et des « larmes abondantes », les « crises de pleurs » parfois changées en « crises de rire<sup>20</sup> » : « Les vapeurs, les convulsions, le délire & les défaillances viennent orner la scène ensemble ou tour à tour<sup>21</sup>. » À une élasticité fulgurante des postures succède, au sommet de la crise une phase de tétanisation qui fige les corps pétrifiés telle des sculptures vivantes dont Mesmer souligne « qu'on ne peut pas douter que ces phénomènes n'aient toujours paru un sujet d'observations intéressantes pour les gens de l'art<sup>22</sup> ». Il faudra certes attendre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et les travaux de l'anatomiste et professeur de dessin Paul Richer à l'hôpital de la Salpêtrière pour observer le transfert méthodique des poses « convulsionnaires » dans le champ d'une science de l'observation anatomique à destination des artistes. Mais l'intuition d'un modèle clinique pour peintres, graveurs et sculpteurs est déjà là, énoncée dans la bouche de Mesmer.

Le terme de « tableaux » est volontiers utilisé pour décrire les scènes vécues autour du baquet, une terminologie qu'il faut percevoir comme un premier relais entre taxinomie clinique et théorie de l'expression en



A





A. *Le Baquet de Mesmer*, ca. 1784, bois, métal, verre et cordes, 73 x 69 x 87 cm, musée d'Histoire de la médecine et de la pharmacie, Lyon.  
 B. Détail d'une gravure à partir d'un dessin de Claude-Louis Desrais, *Le Salon de Mesmer*, ca. 1784, Bibliothèque nationale de France, Paris.  
 C. Claude-Louis Desrais, *Le Baquet de monsieur Mesmer*, ca. 1785, crayon et encre brune sur papier, 21,7 x 30 cm, coll. part.

art. La médecine de l'époque cherchait en effet à classer et hiérarchiser la gamme des émotions au sein d'un atlas raisonné susceptible d'accueillir une grammaire du visible qui transfigure le symptôme en signe. Ce sera l'objet des physionomies ou physiognomonies, en particulier dans leur destination à l'usage des artistes. Or, ce que donne à voir la séance magnétique sous le chahut désordonné des crises, c'est bien une séquence contenue de figures passionnelles formant description des mouvements de l'âme à la surface des corps. Mesmer instaure un alphabet corporel, un langage-corps dont la série ordonnée rendrait intelligible l'écriture chiffrée des passions révélées au cœur de ce jeu de séduction. Se retrouvent ainsi réunis et articulés des moments de conversation, des jeux de regards et de langage, des mots d'esprit arrêtés par des débordements du corps à la motricité dérégulée, dans une série narrative dont l'objectif cherche à terme à se résoudre sous sa forme la plus cathartique, dans le spectacle sculptural de tensions musculaires dont la mise à l'arrêt aurait pour vertu principale de révéler les forces en jeu, actives et passives, dans l'extériorisation de l'affect. Un manuscrit récemment exhumé par Bruno Belhoste

et conservé à la bibliothèque de Reims éclaire sur le ballet de cette gestique en usage chez le « premier disciple de Mesmer », le docteur d'Eslon: « En moins de dix minutes, la crise se prépare, les mâchoires se rapprochent et se serrent. Un instant après, il tombe à la renverse; ses bras étendus en croix et les poings fermés sont d'une raideur invincible; le col, la colonne épinière, le tronc, les jambes sont également raides et semblent ne former qu'une seule pièce. Après être resté quelques minutes dans cet état violent, la souplesse revient dans les membres; on le laisse se lever; il tourne sa tête et ses yeux vers la gauche, fait quelques pas et s'assoit sur la chaise longue où se tient, à demi-couchée, madame de la Blache. Là, sans parler, avec des yeux hagards, sans proférer un seul mot, les mâchoires toujours serrées, il se met à magnétiser cette dame avec les doigts, et de la même manière que les pratiquent M. d'Eslon et les adeptes ou initiés. Madame de la Blache éprouve quelques effets, tels que bâillements, des mouvements du diaphragme, quelques éclats de rire<sup>23</sup>. »

L'épisode retracé ici par Jean Goulin est intéressant à plusieurs titres. D'une part il met en scène un enfant (l'auteur précise qu'il a dix ans) qui, au sommet de la



crise, se voit lui-même doté des facultés de magnétisation. Le pouvoir de guérison se transmet dans la simple circulation du fluide, au-delà d'un secret de la technique reposant sur une autorité statutaire (la légitimité du médecin). C'est là, en germe, un bouleversement des hiérarchies sociales qui prêterait rétrospectivement à considérer dans la thérapie mesmérénne un tremplin aux idées révolutionnaires – ce que fera Robert Darnton dans son étude consacrée aux disciples de Mesmer réunis autour de la Société de l'harmonie universelle<sup>24</sup>. D'autre part, il donne très vite à rapprocher ce type de convulsions corporelles d'une culture visuelle de la transe et de son ascendant religieux. Dans une note de son rapport datée du vendredi 4 juin 1784, Goulin tient à préciser que les « convulsionnaires jansénistes faisaient, et font encore en secret, ce que MM. Mesmer et d'Eslon font

publiquement. Ces jansénistes avaient-ils été instruits à l'école des Anabaptistes? Ces derniers dans leurs assemblées ont-ils aussi des convulsions? Je l'ignore. Mais les Quakers en ont ». D'où probablement le soin accordé à comprendre cette origine physiologique des convulsions en la décomposant méthodiquement par phases. Nous assistons là, bien avant les démarches de Charcot, à une première forme de « médecine rétrospective » cherchant à substituer aux anciennes explications surnaturelles et religieuses (possession, extase, etc.) des interprétations cliniques ramenées à un théâtre des nerfs, la laïcisation du regard s'appuyant sur la médiation technique des dispositifs optiques.

Il se trouve que le salon est doté de nombreuses surfaces d'inscription de cette dramaturgie corporelle. Les gravures d'époque illustrant l'intérieur feutré de l'an-



### LE BAQUET DE M. MESMER

ou Représentation fidelle des Opérations du Magnétisme Animal

M. Mesmer, Docteur en Médecine de la Faculté de Vienne en Autriche, est le seul inventeur du Magnétisme animal, cette Méthode de guérir une multitude de maux, entr'autres (L'Hydropisie, la Paralyse, la Goutte, le Scorbut, la Cecité, la Surdité, accidentelle) consiste dans l'application d'un fluide ou agent que M. Mesmer dirige tantôt avec un de ses doigts tantôt avec une baguette de fer qu'un autre dirige à son gré sur ceux qui recourent à lui. Il se sert aussi d'un Baquet auquel sont attachés des Cordes que les Malades nouent au tour deux et des fers recourbez qu'ils approchent du creux de l'Estomac ou du Foie ou de la Rate, et en général de la partie de leur Corps dans laquelle ils souffrent, les Malades sur tout les Femmes éprouvent des convulsions ou crises qui amènent leur guérisons, les Magnétiseurs (ce sont ceux qui M. Mesmer a révélé son secret et ils, sont plus de cent parmi lesquels on compte les premiers Seigneurs de la cour) appuient leurs mains sur la partie malade et la frottent pendant quelque temps, cette opération hâte l'effet des Cordes et des fers, Il y a un Baquet pour les pauvres tout les deux jours des Musiciens jouent dans l'antichambre des airs propres à exciter la gaieté chez les Malades. On voit arriver en foule chez ce célèbre Médecin des hommes et des femmes de tout âge et de toute condition : le Militaire décoré, l'Avocat, le Religieux, l'homme de Lettres, le Cordon bleu, l'Artisan, le Médecin, le Chirurgien, C'est un spectacle vraiment digne des ames sensible de voir des hommes distingué par leur naissances ou par leur rang dans la société, magnétiser avec une douce inquiétude, des Enfants des Vieillards et sur tout des indigens. Quant à M. Mesmer la bienfaisance respire dans son air et dans tout ses discours, il est sérieux parle peu, sa tête en tout temps paroit chargée de grandes pensées.



cien hôtel de Coigny de la rue Coq-Héron témoignent de la présence de miroirs sur l'ensemble des murs du salon principal. Cela souligne la puissance symbolique de celui qui accueille chez lui (un signe de richesse qui assoit son autorité) mais participe aussi de la mise en évidence d'une circulation physique du fluide. Pour Mesmer, le dispositif augmente « le nombre et l'activité des courants<sup>25</sup> » qui « peuvent être réfléchis dans les glaces, d'après les loix de la lumière<sup>26</sup> ». Par cette présence enveloppante des miroirs, les participants s'observent mutuellement, dans une mise en abyme de la crise qui facilite par mimétisme la dynamique de groupe. Mais ces miroirs qui canalisent l'érotisation de cette promiscuité mettent aussi en évidence l'activité d'un regard plus introspectif du sujet : « On sait déjà que la glace d'un miroir réfléchit très fortement le fluide, mais on n'en sait pas la raison. J'essayai une fois [nous dit Tardy de Montravel, un disciple de Mesmer] de placer ma malade, pendant son sommeil, devant une glace ; elle avait les yeux bien fermés ; cependant elle se vit parfaitement ; elle paraissait même y prendre plaisir, lorsqu'au bout de quelques instants, je la vis ressauter & bientôt elle eut des mouvements convulsifs<sup>27</sup>. »

Le « spectacle de ces convulsions<sup>28</sup> » repose sur une savante orchestration audiovisuelle : des sons pour porter les crises et aussi des images pour les accompagner. Paulet évoque la présence au mur de « peintures allégoriques » et en donne une description dans *Mesmer justifié* (1784). Un premier tableau, installé dans « la première pièce, en entrant par le petit escalier », est un « dessin de vingt pouces sur treize, lavé à l'encre de Chine, rehaussé de blanc, représentant un grand jeune homme presque nu, une flamme sur la tête, la main droite étendue au-dessus d'une déesse assise au pied d'un autel cylindrique, ayant pour inscription ces mots : MAGNÉTISME ANIMAL. On apporte à cette déesse des malades sur des brancards : dans le fond à droite, est un temple en rotonde orné de colonnes, autour duquel est un groupe de figures ; on voit à gauche, une autre Divinité enveloppée de nuages, renversant de la main gauche un mortier d'apothicaire, & de la droite tenant un foudre étincelant, qu'elle lance sur deux figures terrassées, nues, hideuses, & telles que l'on représente les Furies ; une d'elles tient encore le pilon d'un mortier, & brise par sa chute deux vases antiques, sur lesquels sont gravés *thériaque* & *quinquina*. Dans le fond, & dans la demi-teinte, on aperçoit un homme en peruque & en robe longue, prenant la fuite vers un édifice détruit, & saisissant de la main droite la Mort qui l'accompagne. Au bas du tableau, & sur une des pierres des ruines de cet édifice est écrit en grosses lettres SCHOLAE MEDICAE<sup>29</sup> ». Propagande par l'image, la scène décrit la victoire du magnétisme animal sur les tromperies frauduleuses de la pharmacopée – Paulet parle de « guerre d'apothicaires ». L'image met en scène, au moyen de symboles très lisibles, le pouvoir de l'imagination dans le mécanisme de conviction : « Le miroir, autant le mot que la chose, convoque la notion d'analogie que le symbolisme mesmérrien fait jouer à plein<sup>30</sup>. »

Un second tableau, cette fois accroché « à gauche de la porte de la salle aux crises », représente « une femme qui a la lune sur la tête, avec une couronne d'étoiles ; elle tient à la main une baguette semblable à celle dont on se sert chez M. Mesmer, & grave sur la base d'une pyramide antique & tronquée cette inscription, MAGNÉTISME ANIMAL MESMERO IMMORTALI. La pyramide est couverte de hiéroglyphes, & au sommet est un phénix dans son brasier. Au bas, sont de petits génies groupés, traçant les cercles de différentes planètes. Un peu à gauche, on aperçoit des malades qui implorent le secours salutaire de cette déesse ; & plus loin est une femme drapée, emportant son enfant qui a l'air rachitique. La scène est éclairée par la lune en son plein ; & dans le fond, il y a des groupes d'enfants occupés à briser des pots remplis de drogues<sup>31</sup> ». À noter l'omniprésence des astres et planètes (étoiles, lunes, etc.) qui consolide le discours sur l'influence d'une nouvelle « gravitation universelle », celle d'un fluide cosmique traversant l'espace et les corps, mais aussi la présence répétée des hiéroglyphes, dans une référence assez insistante à une forme inédite d'idéographie. Ce

### ... des jeux de rôle qui très vite posent la question d'un dédoublement de la personnalité et d'un « étrangement » à soi...

travail des allégories et des symboles dans le *decorum* des crises n'est pas gratuit. Il instruit la volonté de s'affranchir des arbitraires de la communication écrite et verbale, au profit d'un langage visuel qui transcende les limites du langage conventionnel des mots – ce que Mesmer appelle « penser sans langue ». C'est là une idée hautement romantique qui se retrouve exprimée très tôt dans la bouche de Mesmer, consignée dès le *Précis historique des faits relatifs au magnétisme animal* de 1781 : « J'en vins à regretter le temps que j'employois à la recherche des expressions sous lesquelles je rédigeois mes pensées. M'apercevant que toutes les fois que nous avons une idée, nous la traduisons immédiatement & sans réflexions dans la langue qui nous est la plus familière, je formai le dessein bizarre de m'affranchir de cet asservissement. Tel étoit l'effort de mon imagination, que je réalisai cette idée abstraite. Je pensai trois mois sans langue<sup>32</sup>. »

Penser « sans langue », voilà qui semble vouloir évincer un arbitraire sémiotique au profit d'une communication proprement naturelle reposant sur les lois de l'instinct d'un « sixième sens artificiel<sup>33</sup> » auquel Mesmer donnera le nom de « théorie imitative<sup>34</sup> ». Le fluide magnétique devient ainsi un support de transmission hautement efficace, puisque inscrit dans l'équilibre même des lois de la nature, intraduisible par les mots mais bien transmis « par le sentiment<sup>35</sup> ». En puisant dans la qualité physique des canaux de transfert

de l'émotion et des sensations, Mesmer cherche à se dédouaner de la médiation intellectuelle des signes. Le fluide rejoint le désir de lever les opacités de la communication, complice de certains dispositifs techniques qui dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle favorisent les transferts de langages et les jeux de traductions du sensible (on peut penser à la réflexion synesthésique de l'abbé Castel autour du « clavecin de couleurs », dit aussi « clavecin pour les yeux », dont le mécanisme visait une traduction chromatique d'une composition musicale au moyen de projections de faisceaux lumineux accordés sur un clavier). Quand la langue est impuissante à traduire par les mots les réalités supérieures ou les sensations exaltées, elle dénature la connaissance de la réalité intime des choses. Dans le *Mémoire* de 1799, Mesmer déclare que la « langue de convention, le seul moyen dont nous nous servons pour communiquer nos idées, a, dans tous les temps, contribué à défigurer nos connaissances<sup>36</sup> ». Il renoue ici avec la tradition orphique et son goût pour une langue poétique et sensible des symboles, le « feu invisible » de la lumière comme premier d'entre eux : « Nous acquérons toutes les idées par les sens ; les sens ne nous transmettent que celles des propriétés, des caractères, des accidents, des attributs. Les idées de toutes ces sensations s'expriment par un adjectif ou une épithète, comme chaud, froid, solide...<sup>37</sup> »

#### VIBRATIONS ACOUSTIQUES LE CLAVIER MÉCANIQUE DES SENSIBILITÉS

Pour Mesmer, la langue magnétique va permettre de balayer – de court-circuiter plus précisément – cette chaîne de déperdition de la réalité. Cette mécanique du sensible se fait complice de l'esthétique du moment. Son fluide magnétique, très proche de l'influx électrique avec lequel il partage de nombreuses analogies, rejoint le principe d'une théorie générale de la stimulation (*Reitztheorie*), qui marque justement l'inflexion de l'esthétique au cours de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle aux dépens d'une physiologie morale des sensations. Cette approche physique et nerveuse coïncide – ce n'est pas fortuit – avec le développement de l'esthétique musicale<sup>38</sup> et ses explications d'une nouvelle culture de l'écoute, emphasissant les liens entre intériorité et intensité des sensations<sup>39</sup>. Dans son influente *Théorie générale des beaux-arts* (1770), Johann Georg Sulzer décrit l'effet de la musique sur l'auditeur comme un « choc délivré sur les nerfs du corps<sup>40</sup> ». Elle sera directement répercutée dans l'esthétique romantique allemande, prise à bras-le-corps dans les *Fantaisies sur l'art* de Wilhelm Wackenroder et Ludwig Tieck (*Phantasien über die Kunst*, 1799) et ce que les auteurs proches de la *Naturphilosophie* appelleront la « force sensuelle » du son, immédiatement adossée au principe d'une « indicible sympathie<sup>41</sup> » qui autorise au-delà de l'impuissance des mots, à « ressentir le sentiment<sup>42</sup> » pour

mettre « en branle toutes les légions merveilleuses et grouillantes de l'imagination<sup>43</sup> ». La musique prend un sérieux ascendant dans la dramaturgie des séances magnétiques : « Le son est aussi un conducteur de magnétisme, et dans le but de communiquer le fluide au piano-forte, rien n'était nécessaire sinon que de le rapprocher des tubes d'acier. La personne jouant de l'instrument fournissait elle aussi une portion du fluide, et le magnétisme était ainsi transmis par les sons dans tout l'environnement des patients<sup>44</sup>. » Dans certains rapports de séances magnétiques est évoquée même une magnétisation préalable des instruments<sup>45</sup>.

Mesmer est un très bon instrumentiste, habile au violoncelle mais surtout virtuose à l'harmonica de verre, le *Glasharmonika*, perfectionné au cours des années 1760 par Benjamin Franklin<sup>46</sup>. Dans son *Usage médical de la musique* (1835), Schneider évoque les performances de Mesmer sur cet instrument, suggérant qu'elles y étaient pour beaucoup dans le mécanisme même de la cure, via l'impact acoustique sur le système nerveux (*Nervensystem*) des patients<sup>47</sup>. S'opère ici une convergence entre musique, sensibilité et physiologie de l'esprit, avec une nette prédilection pour les instruments vibratoires illustrant le lien métaphorique entre corde sensible de l'auditeur et résonance acoustique de l'instrument, le tout immédiatement associé à la recherche d'états modifiés de conscience entre transe, extase et hystérie. Mesmer est en cela l'homme d'une philosophie de la nature qui pousse, dans les pas de Newton, l'interprétation neurophysiologique du cerveau vers le modèle mécaniste des instruments de musique<sup>48</sup>. Dans la révision de ses *Principia Mathematica* (1713), Newton montrait déjà combien il était possible d'entendre le mécanisme de transmission du cerveau aux organes musculaires par l'existence de « solides filaments des nerfs », qu'il comparait à une sorte de « clavier ». De même, l'Anglais David Hartley associait les propriétés acoustiques des cordes musicales aux mécanismes de réponse nerveuse, via la « résonance sympathique » de micro vibrations (*vibruncles*), un principe reconduit dans l'*Essai analytique sur les facultés de l'âme* (1760), de Charles Bonnet<sup>49</sup>. Mesmer ne pense pas autrement, persuadé que les proportions harmoniques et le son cristallin diffusés par le *Glasharmonika* favorisent le rééquilibrage du système nerveux des patients par simple résonance sympathique. C'est ce qu'il nous dit dans un passage tout à fait explicite de son *Mémoire* au moment de qualifier le fonctionnement de « l'organe du sens interne » : « Lorsque j'ai dit que cet organe consiste dans l'union et l'entrelacement des nerfs, je n'ai pas entendu que ce fut un seul point ou centre unique, ni une région, circonscrite, mais bien le système nerveux en entier ; c'est-à-dire l'ensemble composé de tous les points de réunion, tels que le cerveau, la moelle épinière, les plexus et les ganglions. Ces différentes parties, à l'égard de leurs fonctions, peuvent être considérées, séparément ou dans leur ensemble,

A. Mesmer magnétisant une patiente, 1784, aquarelle, 13,8 x 9,4 cm, Bibliothèque nationale de France.







comme différents instruments de musique, dont l'harmonie dépend de leur parfait accord<sup>50</sup>. » Plus loin, il compare cet agencement aux « effets que produirait à nos yeux une glace exposée à différentes directions (sic) », l'alliance des pouvoirs de réverbérations fonctionnant à plein.

Par sa femme, Anna Maria von Posch, fille fortunée du principal apothicaire de Vienne, Mesmer est en contact avec de nombreux musiciens, en tout premier lieu la famille Mozart. Le père, Leopold Mozart, saluera dans deux lettres la pratique de Mesmer à l'harmonica de verre, qu'il a fait venir à grands frais d'Angleterre<sup>51</sup>; le fils Wolfgang Amadeus donnera quelques récitals dans son salon viennois, ainsi que la première de *Bastien et Bastienne* dans les jardins du palais de la Landstrasse (Mozart a alors douze ans)<sup>52</sup>. C'est probablement dans le théâtre de verdure aménagé dans ces mêmes jardins qu'ont lieu diverses représentations théâtrales, mobilisant une nouvelle génération de dramaturges associés au courant « sentimentaliste », des auteurs et acteurs inspirés par les théories de Jean-Jacques Rousseau:

les premiers jeux publics de passes magnétiques côtoient des mises en scène des bienfaits collectifs de la « sympathie morale ». *Bastien et Bastienne*, cette pièce d'opéra-bouffe probablement commanditée par Mesmer lui-même, est d'ailleurs l'adaptation d'une comédie de l'auteur de *L'Émile*. Quelques années plus tard, cette fois sous une forme parodique soulignant les liens entre politiques des corps, contrôle social et supercherie médicale, Amadeus évoquera le magnétisme animal dans *Così fan tutte*<sup>53</sup>, une œuvre manifestement inspirée par la multiplication des pièces théâtrales contre le mesmérisme qui se développent au cours de l'année 1784, année des rapports et de la publication du pamphlet *L'Antimagnétisme*, de Jean-Jacques Paulet.

L'harmonica de verre est à la fois un instrument physique (terrestre) et moral (céleste), idéal pour se saisir des modes de circulation convoqués par le magnétisme animal, dans la tradition d'une « musique des humeurs » dont on retrouve encore l'esprit dans le *Traité des effets de la musique sur le corps*, de Joseph-Louis Roger (1803)<sup>54</sup>. C'est bien dans ce sens vibratoire





qu'il faut comprendre le rôle joué par les instruments de musique dans la cure mesmérénne – ce que l'on peut lire dans une gravure d'époque, reprise d'un dessin de Claude Desrais, intitulée *Le Baquet de Mr Mesmer ou Représentation fidelle des opérations du magnétisme animal*. C'est là, dans l'image et le texte, une explication de la contagion émotionnelle par contact. Dans une salle adjacente, sous l'un des tableaux « allégoriques », se distinguent des musiciens, un archer et un violon à la main, qui diffusent une musique d'ambiance par une fenêtre ouverte sur la salle principale où se trouve le baquet. Dans son rapport, Benjamin Franklin évoque des « musiciens (qui) jouent dans l'antichambre des airs propres à exciter la gaieté chez les malades ». Est à remarquer le soin apporté par le graveur à souligner la place des mains des instrumentistes, rapportées rapidement aux passes du magnétiseur sur les sujets en pâmoison, avec la même insistance sur le frottement magnétique des corps. Le contact avec l'instrument est la première condition de l'effet du fluide: « Les magnétiseurs appuient leurs mains sur la partie malade et la frottent pendant quelque temps, cette opération hâte l'effet », rappelle non sans malice Benjamin Franklin<sup>55</sup>, avec un soin particulier à souligner le degré plus élevé de réactivité nerveuse des femmes à cette circulation fluidique<sup>56</sup>.

Est dû au même Desrais un dessin consacré à une autre virtuose de l'harmonica de verre, Angelica Kauffmann<sup>57</sup>. Autour d'elle, le public mixte est en pâmoison, alors qu'au côté de l'harmonica trône une chaise vide sur laquelle a été déposée une flûte en surplomb, telle une forme subliminale qui souligne par sa connotation phallique la dimension érotique du concert. Dans une autre composition de la même époque, Angelica est représentée dans l'intimité de son atelier. Elle joue du même harmonica de verre devant cette fois un chevalet ainsi que plusieurs fragments de sculptures en plâtre, symboles de la conversation harmonique des arts, mais aussi de l'animation de ses créations plastiques au contact de la seule vibration sonore. Si le contact physique avec les coupelles cristallines prend autant d'importance dans l'influence de l'instrument, c'est bien aussi pour venir balayer la frontière entre le sujet et son environnement en élevant le corps sonore, véritable caisse de résonance, au rang de machinerie nerveuse. Ce sera l'un des tropes de la réception critique des séances mesmérénnes. La simple contiguïté tactile avec l'instrument manifeste son emprise vibratoire. Se croisent ici les imaginaires fluïdo-magnétiques des cures et le développement d'une physique vibratoire, dans laquelle la diffusion sensible du son deviendrait accessible à l'œil nu, incitant à creuser plus avant les analogies physiques entre sons et lumières. Les expériences de Mesmer et leur versant musical sont contemporains des premières tentatives d'Ernst Florens Chladni, pionnier de l'acoustique, dont les expériences de visualisation du son héritent des premiers essais de transcription de la polarité électrique



réalisés vers 1776 par Georg Christoph Lichtenberg<sup>58</sup>, qui avait cherché à démontrer la nature polarisée des décharges électriques, en traduisant optiquement cette polarité sur une plaque de résine solidifiée par une couche de sulfure. Ces traces aux très belles ramifications réticulaires donnaient, de manière inédite, une forme tangible à un phénomène qui jusque-là restait de l'ordre de l'impondérable. Dans la foulée, l'expérience des plaques de Chladni conduisait ce principe d'une extension du visible vers la transcription optique des sonorités, saluant l'unité primordiale du son et de la lumière dans de curieux hiéroglyphes qui scandaient l'ordre caché du cosmos derrière le chaos des phénomènes, avec une figure de prédilection de cette épiphanie de l'invisible: la belle forme des symétries révélée par le jeu polarisé de la force électrique.

Dans les faits et toujours sur le même mode analogique, la polarité du fluide magnétique de Mesmer semblait portée par la mise en évidence d'une électrification chimique de la perception. Ce sera celle qui fut reprise notamment par un jeune physicien allemand, Johann Wilhelm Ritter (un « vrai firmament de savoir descendu sur terre », dira Goethe), proche des milieux romantiques, ami de Novalis, Herder, Schelling, dont l'ouvrage majeur sur *Le Système électrique des corps* (1805) n'hésitera pas à établir une correspondance entre un œil galvanique et un corps magnétique (« On pourrait appeler l'œil, sous le rapport de la vision, un *semi-conducteur* [...]. L'œil est-il pour la lumière une

A. Angelica Kauffmann jouant de l'harmonica de verre, ca. 1790, gravure.

B. André-Charles Deudon, Jacques-Georges Cousineau, *Harmonica de verre*, ca. 1790, bois de palissandre avec coupelles de verre, coll. musée de la Cité de la musique, Paris.



sorte de bouteille de Leyde? Y est-elle condensée selon les mêmes lois que l'électricité dans le condensateur<sup>59</sup>? », et plus encore, un lien « chimique » entre électricité et magnétisme comme en témoigne un des *Fragments posthumes tirés des papiers d'un jeune physicien* (1810): « Le magnétisme est la polarité du temps, l'électricité, la polarité de l'espace [...]. La polarité magnétique est une polarité de la volonté, du devenir, la polarité électrique est une polarité de l'Être. De la première relève la religion, l'art... » Ritter tente là de montrer combien il y a, dans cette traduction immédiate du son en lumière et vice versa, la possibilité (commune avec Mesmer) de retrouver un langage des origines, un langage immédiat, vibratoire, non conventionnel, confondant parole et écriture, dans la transduction électrique d'un son en forme: « Toute excitation électrique est accompagnée d'une vibration [...]. Toute vibration donne un son, et donc une parole. Mais l'électricité produite se projette partout de manière à créer aussitôt une forme, et même la forme la précède et accompagne déjà sa production; elle ne la trouve, préexistante, qu'en apparaissant elle-même<sup>60</sup>. » C'est selon Ritter un moyen de « rechercher par la voie de l'électricité l'écriture originelle ou naturelle<sup>61</sup> », allant jusqu'à traquer la conscience elle-même dans le corps physique du son (« Jadis, toute conscience ne fut que son, ainsi que l'a magnifiquement montré, plus que tout autre, Herder »). En présentant le son comme un organisme vivant de vibrations, il lui donne aussi une capacité d'exprimer son désir d'entrer en résonance, en réciprocité, avec les autres consciences, dans une authentique politique du sensible: « Il se peut que tout accord soit peut-être déjà une compréhension réciproque entre

**... en présentant le son comme un organisme vivant de vibrations, il lui donne aussi une capacité d'exprimer son désir d'entrer en résonance, en réciprocité, avec les autres consciences...**

des sons, et qu'il nous parvienne en tant qu'unité déjà constituée. L'accord devient l'image d'une communauté d'esprits, de l'amour, de l'amitié, etc. L'harmonie, image idéale de la société [...]. Mais outre que nous avons dans le son et la musique notre image même, nous y avons aussi notre société, un accompagnement, car dans le son nous fréquentons notre semblable. Cette fréquentation peut devenir pour nous la plus haute, car elle peut donner l'image de ce qui est si difficile à réaliser dans la vie: une relation devenue idéale avec notre entourage [...]. En nous montrant comment un son, en accord, en appelle un autre, la musique nous donne un bel exemple à suivre. Si un être donne à la société le spectacle d'une vie bonne et conforme à l'ordre,



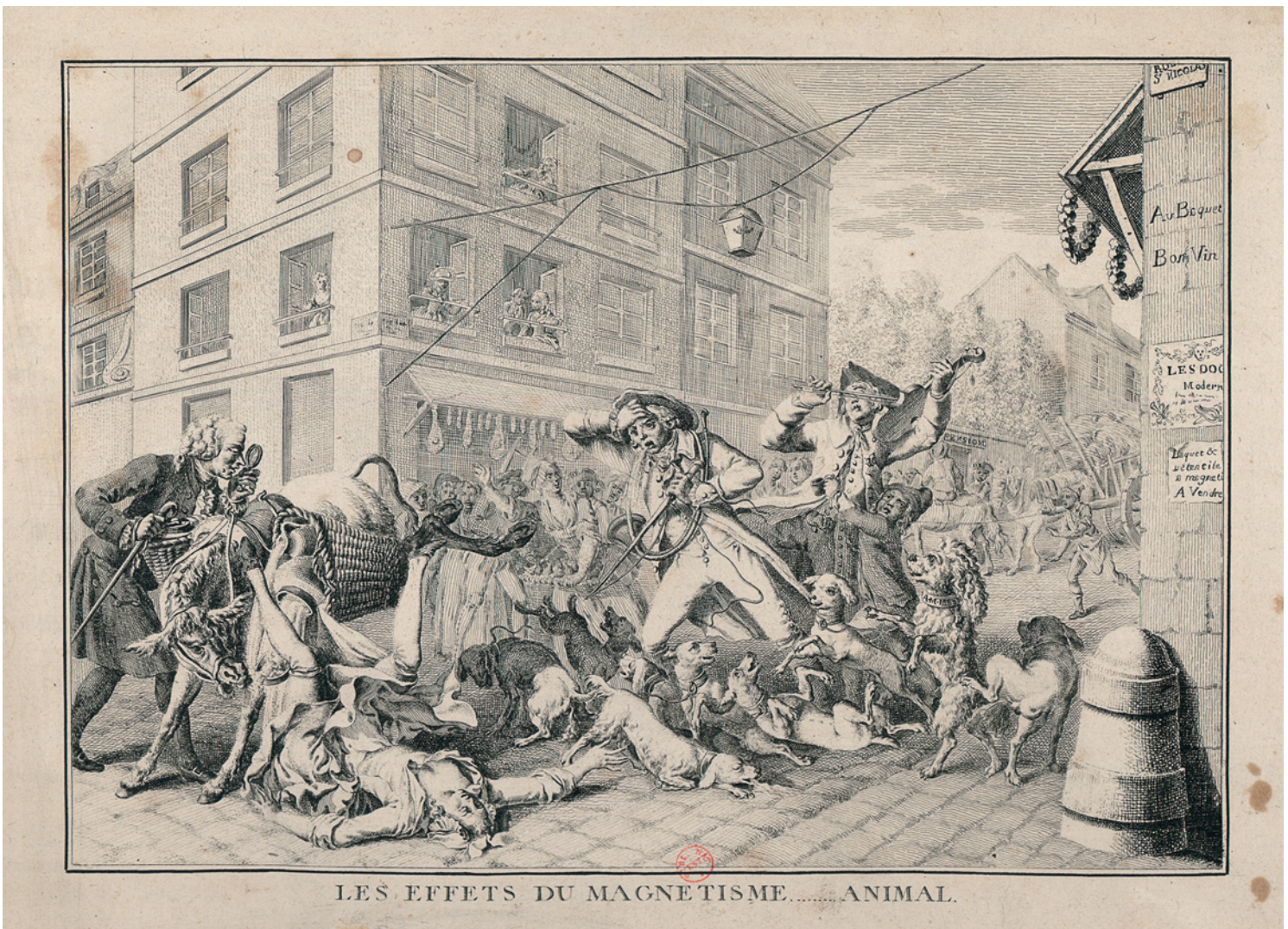
immanquablement il appellera et suscitera tout autour de lui la même harmonie, la même mélodie. Il sera pour la société un facteur d'organisation, d'harmonisation, de mélodisation, et elle représentera pour finir la même image que la musique<sup>62</sup>. » Mesmer ne pense pas autrement, convaincu de détenir non seulement le secret universel de la guérison, mais l'instrument visant une concorde harmonieuse des êtres par la concordance harmonique des sensibilités: une orchestration de la sympathie. C'est ce qu'Eliphas Levi appellera plus tard, la « physique sympathique de Mesmer<sup>63</sup> », héritée d'une notion ancienne, voire archaïque, celle des « courants sympathiques » défendus par Paracelse, Van Helmont ou Kircher, reprise par Goethe, l'auteur des *Affinités électives* (1807), sous le nom de « cercle magique ». Car l'esthétique romantique tout comme le système de Mesmer sont habités par cet espace interpersonnel prémoderne, rempli de forces d'attraction, un milieu ambiant « saturé d'énergies symbiotiques, érotiques et mimétiques, concurrentielles, etc. »<sup>64</sup>, qui démentent fondamentalement l'illusion d'une autonomie du sujet. Dans ce transfert de forces, la relation entre médecin et patient se reverse tout naturellement sur celle que l'œuvre peut entretenir sur le mode de la fascination et de l'emprise consentie avec le public, une relation dont l'efficacité physique du rayonnement serait optimisée dans le « face à face magnétopathique ». Il faut se reporter pour cela au 238<sup>e</sup> paragraphe des fameux *Aphorismes* de Mesmer: « §238. La position respective de deux êtres, qui agissent l'un sur l'autre, n'est pas



indifférente; pour juger quelle doit être cette position, il faut considérer chaque être comme un tout composé de diverses parties, possédant chacune une forme ou un mouvement tonique particulier; on conçoit par ce moyen que deux êtres ont l'un sur l'autre la plus grande influence possible, lorsqu'ils sont placés de manière que leurs parties analogues agissent les unes sur les autres dans la position la plus exacte. Pour que deux hommes agissent le plus fortement possible l'un sur l'autre, il faut donc qu'ils soient placés en face l'un de l'autre. Dans cette position, ils provoquent l'intention de leurs propriétés d'une manière harmonique et peuvent être considérés comme reformant un tout<sup>65</sup>. »

À noter ici l'injonction de trouver une juste place et position, juste, mais contraire dans sa promiscuité aux règles sociales de convenance, résistante aux « contours plus clairement tracés dans le système de délimitation du Moi au sein de la société bourgeoise<sup>66</sup>. » Car ce que pointe incidemment cette relation fusionnelle, c'est non seulement une déviance du rapprochement (immédiatement reprochée à Mesmer notamment dans le rapport secret de la commission royale), mais une perte

d'autonomie du sujet, vécue comme une régression dans l'échelle évolutive des espèces. Une régression salutaire néanmoins selon les romantiques, dont le versant germanique, celui de la *Naturphilosophie*, visera précisément ce retour refoulé des attractions jusque dans la jouissance d'une confusion à l'autre proche de l'oubli de soi. Le traité *Ueber Sympathie (De la sympathie)*, publié par Friedrich Hufeland en 1811 est, selon Peter Sloterdijk, le signe manifeste de « cette nouvelle alliance entre l'expérimentation magnétopathique de proximité et la philosophie évolutionnaire de la nature<sup>67</sup>. » Par « sympathie », Hufeland reconnaît des forces d'évolutions anciennes de l'organisme dont le propre serait une passivité face aux influences externes. Dans l'échelle des espèces, l'humain serait le moins affecté par ce mode « végétatif », à l'exception notoire d'une baisse de vigilance et d'assoupissement de sa conscience vécue dans le sommeil et ses états limotrophes. C'est dans cet état modifié de conscience que s'opère ce mode fusionnel recherché, car nulle part, dit Hufeland, « le rapport que nous appelons sympathie ou la dépendance de la vie individuelle ne se détache



LES EFFETS DU MAGNETISME..... ANIMAL.

A. Nos facultés sont en rapport, ca. 1784, aquarelle.

B. Les Effets du magnétisme animal, ca. 1784, gravure, 18,7 x 26,6 cm, Bibliothèque nationale de France .





cin viennois par des articles au vitriol du *Journal de médecine*, ouvrant le débat public auquel répondent le *Précis historique des faits relatifs au magnétisme animal* (1781) ainsi que l'organisation de la fameuse Société de l'harmonie universelle qui regroupe les disciples orthodoxes de Mesmer<sup>69</sup>. Ce tissu de ralliement implanté sur tout le territoire sert à la fois la diffusion de la cause magnétique, mais aussi son discrédit, par la mise en avant d'arguments sur l'intérêt financier de Mesmer dans cette opération de divulgation d'un principe physique dont beaucoup tiennent à prouver l'inexistence, pour ne voir dans le magnétisme animal qu'une « médecine de l'imagination ». Les chansons populaires relaient ce scepticisme, posant Mesmer en grand manipulateur lubrique des consciences :

« Que le charlatan Mesmer  
Avec un autre frater  
Guérisse mainte femelle  
Qu'il en tourne la cervelle  
En les tâtant ne sais où  
C'est fou  
Très fou  
Et je n'y crois pas du tout<sup>70</sup>. »

plus clairement d'une sphère vitale étrangère que dans le magnétisme animal, par lequel le sujet magnétisé, sacrifiant sa propre individualité, pour autant qu'il peut le faire sans perdre sa propre existence, et entrant dans la sphère vitale du magnétiseur, est soumis à la domination de celui-ci à un tel degré qu'il paraît pour ainsi dire lui appartenir comme une de ses parties, former avec lui un seul et même organisme<sup>68</sup>. » Le sacrifice du libre arbitre se transforme, dans une abdication grisante car consentie, en pure relation de confiance que l'intégrité des horizons thérapeutiques devait laver de tout soupçon d'abus de pouvoir. Hufeland mobilisera pour cela le modèle symbiotique de la relation de la mère à l'enfant, risquant l'analogie entre le rapport magnétique et la dyade amniotique pour aborder, à mots couverts, l'idée d'un transfert des plus physiologiques qui, après l'état de dépendance « enchantée » de la grossesse, menait vers l'émancipation toute naturelle d'un sujet ayant conquis son individuation, sans craindre de voir son intimité menacée.

#### UNE « MÉDECINE DE L'IMAGINATION » LE PROCÈS DU MAGNÉTISME

Car d'intimité il est beaucoup question au sein du magnétisme animal, en particulier dans sa réprobation officielle. Le succès public des cures de Mesmer (que certains ont pu comparer à un « avatar laïque du jansénisme »), ne manque pas d'ouvrir les hostilités par une guerre pamphlétaire corporatiste venue de la faculté de médecine, qui dès 1779 commence à attaquer le méde-



A. *La Puissance du magnétisme*, ca. 1784, gravure à l'eau-forte, 13 x 12,8 cm, Bibliothèque nationale de France.

B. *Caricature du magnétisme animal*, ca. 1785.

C. *Le Doigt magique ou le magnétisme animal*, *Simius semper simius*, gravure à l'eau-forte, 25,6 x 17 cm, Bibliothèque nationale de France.





LE DOÏGT MAGIQUE



De nombreuses rumeurs circulent sur les dérives sensuelles des séances, où la pâmoison de nombreuses jeunes femmes du monde ne manque pas de susciter la crainte d'une contagion érotomane portant atteinte à la morale. À quoi venaient s'agréger, sur un horizon plus politique, les rapports de la police soulignant le danger de propagation d'idées sociales radicales séditeuses, liées à la fin des privilèges héréditaires<sup>71</sup> et à la défense d'une « égalité entre les êtres<sup>72</sup> ». L'ensemble de cette agitation, trouvant de très nombreux relais médiatiques dans les petites affiches placardées sur les murs de la capitale, conduit à la mise en place officielle, en mars 1784, de deux commissions d'enquête invitées à donner leur avis sur le protocole mesmérrien. Les deux rapports des neuf commissaires venus de la faculté de médecine et de la faculté des sciences (mais aussi un troisième resté secret rédigé par Jean-Sylvain Bailly, consacré aux dangers pour les mœurs publiques) se fondent notamment sur des crises obtenues par la simple simulation d'une passe magnétique et une

série d'« épreuves-pièges ». Ainsi ils faisaient croire aux patients qu'on les magnétisait alors qu'il n'en était rien, pour conclure à l'inexistence du fluide, les convulsions étant interprétées comme de simples réactions à un conditionnement de l'imagination « exaltée, affaiblie ou troublée » des sujets<sup>73</sup>. La mesure de condamnation est confirmée le 23 octobre 1784. Thomas Jefferson, en voyage à Paris, note dans son journal à la date du 5 février 1785 : « Magnétisme animal, mort sous le ridicule. » Mesmer et ses adeptes, convertis en disciples sectaires, se retrouvent très vite protagonistes de nombreuses pièces calomnieuses. En novembre 1784 a lieu sur la scène de la Comédie italienne la première d'un vaudeville intitulé *Les Docteurs modernes*<sup>74</sup>, qui pointe pêle-mêle les fourberies du « médecin riche », la naïveté des « patients fous » et le théâtre hystérique des séances qui, nous dit Jean-Jacques Paulet, « fait remuer le plus de têtes<sup>75</sup> ». De nombreuses caricatures vont relayer par l'image la condamnation morale de ce qui est présenté comme une double escroquerie. Certaines, comme *Le*







Mesmérisme à tous les diables, insistent sur la collusion entre crédulité, foi et intérêt: « Oh vous voyez comme le Sieur Mesmer veut magnétiser le diable et que le diable l'emporte tandis que les louis d'or s'échappent de la poche du Sieur Mesmer », lit-on dans la légende. Dans une autre, *Le Magnétisme dévoilé*, ce sont les tables de la loi, incarnées ici par le rapport brandi par Benjamin Franklin, qui confondent la légitimité juridique du médecin charlatan. La plus connue, dite *Le Doigt magique*, met en scène Mesmer, dont la poche du manteau est remplie de pièces, portant la main sur une jeune aristocrate. La charge sexuelle est au cœur de la didactique irrévérencieuse de l'image: entre le doigt phallique, les oreilles d'âne érectiles et surtout une queue redressée, sortant de l'arrière du manteau, tout porte vers un dévoilement érotomane d'une thaumaturgie rabattue à la lubricité d'attouchements volés. Deux enseignements ressortent de cette querelle en

images. Le premier tient à la déqualification scientifique du magnétisme, le baquet ramené aux sortilèges de la magie noire et le fluide aux hypothèses de l'astrologie divinatoire. Le second tient à la condamnation morale entre extorsion, abus de pouvoir et manipulation, avec pour figure iconographique commune celle du médecin (ou du patient) converti en animal, l'âne en première ligne. Dans *Le Doigt magique*, Mesmer est affublé non seulement d'une tête, mais d'une queue de baudet. Ridicule d'une autorité médicale camouflant la sottise, mais aussi camouflage d'une régression animale sous couvert de l'habit civilisé du guérisseur. Dans *La Puissance du magnétisme*, ce sont âne et dindon qui s'interposent « par devant » et « par derrière » autour du patient pris en otage par la cupidité des faux médecins, avec son lot de références scatologiques. La légende ajoute le texte à l'image: « Hélas! Messieurs contemplez ma misère. L'un par devant plus traître qu'un corsaire.

A. *Le Magnétisme dévoilé*, 1784-1785, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France.

B. *Le Mesmérisme à tous les diables*, ca. 1784, gravure à l'eau-forte et au burin coloriée, 23,3 x 32 cm.

C. *Pièce facétieuse sur le magnétisme*, ca. 1784, gravure à l'eau-forte, Bibliothèque nationale de France.











Impitoyablement me fait d.[égueuler] L'autre m'attaquant par derrière. Très amplement me fait F.[oier]. Quant au troisième, il n'est pas si sévère, Mais le petit fripon aime à se régaler. » On remarquera ici que les mots tronqués sont remplacés, sur l'estampe, par de petites icônes illustrant les gestes déplacés.

C'est bien le spectre de l'animalité qui devient ici le ressort de la mise au ban de la relation magnétique, cherchant à libérer le sujet sous emprise d'une physique de l'influence immédiatement qualifiée d'archaïque et même de régressive. Ce que laissent entendre ces caricatures, au-delà des poncifs de la charge contre la débilite des croyances, c'est non seulement un affaiblissement des codes de conduite, mais la menace d'une plus grande porosité entre espèces, disqualifiant, dans la prétendue solution à la santé physique et morale des individus, l'évolution d'une espèce humaine abâtardie.

**... de nombreuses caricatures  
vont relayer par l'image  
la condamnation morale de  
ce qui est présenté comme  
une double escroquerie...**

D'où le montage saisissant de cette autre image infamante, intitulée *Les Effets du magnétisme... animal*. La scène, située en ville, décrit une bande de colporteurs musiciens, l'un portant un cor, l'autre jouant du violon, cernée par une meute de chiens enragés. Sur un pignon de mur, on distingue une affiche publique tronquée, laissant lire « LES DO Moder », allusion écorchée mais évidente à l'annonce de la pièce *Les Docteurs modernes*. Le risque pointé est bien celui de la contagion ou contamination collective à partir d'un remède qui, dans le jeu de sa circulation, se révélerait plus dangereux que le mal lui-même par sa seule qualification de « fluide animal », dont la prétention à libérer le sujet d'un mal intérieur ne ferait que révéler au grand jour, notamment sous la forme de la crise, la part de la bête prenant possession du corps de l'ange, sur le mode visuel de la métamorphose. Plutôt que de souligner une complicité instinctive entre les hommes et les bêtes, c'est bien le risque de revenir, par un trop-plein d'émotions incontrôlées, à l'état animal, qui est saisi comme une arme. La condamnation du mesmerisme est d'abord une résistance à l'énigme de la nature incertaine de l'homme face à un savoir supposé du comportement animal. Ou comment raccorder, sous un même principe primordial, intelligence et instinct, en cherchant à identifier, comme le fera beaucoup plus tard Bergson, ce qui chez « l'homme chevauche l'animalité » par le seul fait que « l'instinct est sympathie<sup>76</sup>. » C'est ainsi que s'opère assez clairement une équivalence entre animalité et intensité, quand

les figures du bestiaire viennent contaminer l'espace public de la crise magnétique, dans une forme à peine voilée d'éthologie des affects, allant rapidement de l'animalité à l'art et vice versa. Bientôt le philosophe Maine de Biran, qui se penchera sur l'énigme du mesmerisme, passera de ses *Notes sur le traité de la nature des animaux* (1794) à son *Mémoire sur les perceptions obscures ou sur les impressions générales affectives et les sympathies en particulier* (1807)<sup>77</sup>.

Pourquoi cette circulation? Parce qu'elle laisse poindre une plus subtile interrogation sur les liens entre chimères de l'imagination, raison humaine et animalité. C'est cette économie animale de l'imagination (et la médiation sensible du désir dans cette circulation) qui nous intéresse ici. Car dans la querelle qui oppose Mesmer, ses disciples et les commissions royales, c'est bien la notion d'imagination qui est en cause, pour l'opposer à l'inexistence physique du fluide. C'est aussi à partir de ce même concept que les propres défenseurs de Mesmer vont tenter d'éclaircir une notion encore floue. Ainsi de Nicolas Bergasse qui, à l'issue de la condamnation officielle de 1784, se demande « ce que c'est que l'imagination »: ce serait la faculté qui rend présents des objets absents par le moyen d'impressions similaires<sup>78</sup>. L'imagination serait capable non seulement de produire des « illusions », mais aussi de déplacer des forces et de produire des attractions entre les corps et les consciences. Ainsi du système élaboré par William Maxwell, pour qui l'imagination agit au moyen d'une force vitale qui transmet à distance l'esprit d'un sujet vers un autre – un esprit qui pourrait être dirigé par la force des aimants ou des « onguents magnétiques<sup>79</sup> », une force que certains médecins, comme Louis Claude Macquart dans son article sur « l'imagination » publié dans les colonnes de *L'Encyclopédie méthodique de médecine* (1798), rapprochaient de la sensibilité dans le génie inventif. Ce qui peut à ce stade retenir notre attention, c'est la multiplication des explications physiques de cette « transmission à distance » du pouvoir de l'imagination, héritière d'une longue tradition qui ne s'est pas totalement éteinte au siècle des Lumières. Ainsi, selon l'auteur du *Naturalisme des convulsions*, Hecquet, c'est par le biais d'oscillations physiques ondulatoires que se propagent dans l'air les esprits « élastiques », passant d'un sujet à un autre par effet de contagion. Or, la circulation de ces effluves est donnée pour explication du phénomène même de la représentation – pouvant donner explication, par extension, à la contagion émotionnelle au théâtre. Comme le rappelle Koen Vermeir, « ces esprits transportent également des idées qu'ils ont contractées dans le corps du convulsionnaire. Après avoir été transmises par l'air, ces idées pénètrent par le nez, les oreilles et les pores de la peau des spectateurs. De cette façon elles finissent par impressionner leurs esprits [...]. Par conséquent, les spectateurs sont comme des cordes vibrantes, activées par une action à distance et réagissant à l'unisson "nous soulignons"<sup>80</sup> ». L'analogie de la

A. *The Magnetism*, 1783, gravure de Toyug à partir d'un lavis de Sergent, gravure en couleurs, diam. 13,5 cm, Bibliothèque nationale de France.





*Drawn by Sergent, in. Graved by Toisug.*

## THE MAGNETISM.

*A Paris. chez Tilliard Graveur, Quai des Grands Augustins, Maison de M. Debure Fils Aine, Libraire.*





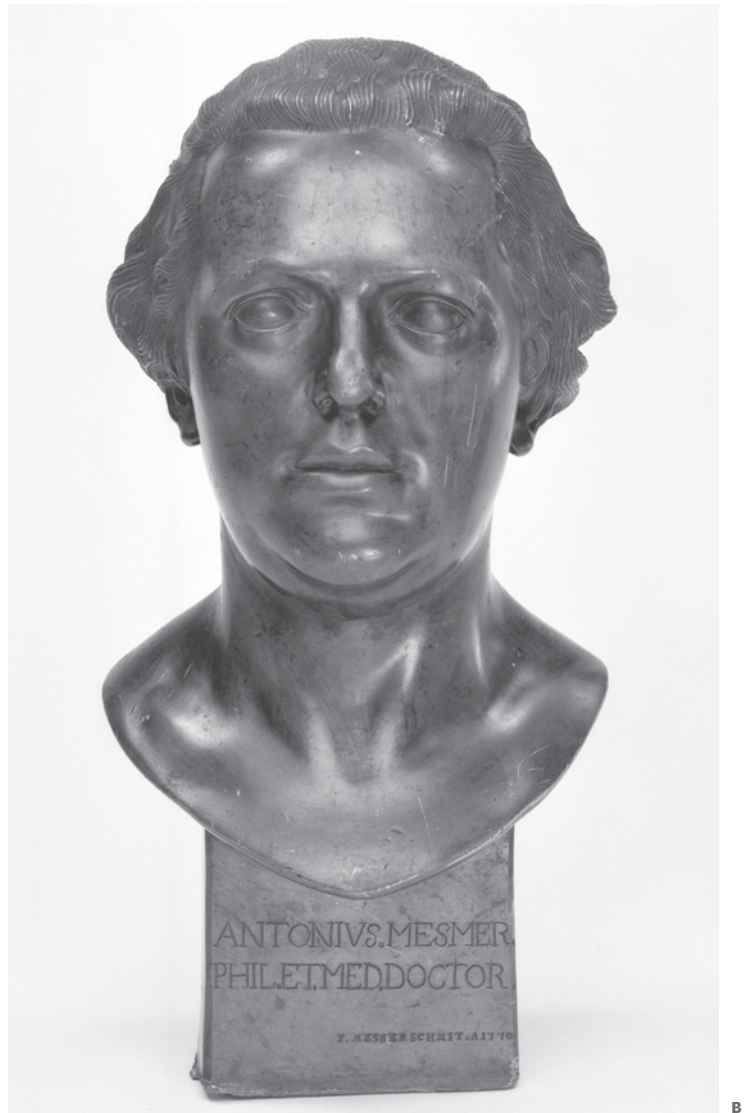
*Mille jaloux esprits en vain t'ont voulu nuire,  
Même, par tes soins généreux,  
Nos maux ont disparus, l'humanité respire.  
Poursuis tes destins glorieux  
Quoique la jalousie en gronde :  
Qu'il est beau, qu'il est grand d'avoir des envieux,  
En faisant le bonheur du monde . .*



corde est décisive; elle est retrouvée telle quelle dans le modèle vibratoire développé, à l'aube du xx<sup>e</sup> siècle, dans le champ des avant-gardes par Kandinsky notamment, pour expliquer le phénomène de transmission émotionnelle entre le créateur et le spectateur sur le principe d'une mise au diapason. Pour le moment, ce qui se joue là, c'est bien l'efficace de l'analogie entre fluide et imagination, l'imagination elle-même traduite en ondes physiques ou vapeurs circulant de corps en corps, comme un agent matériel combinant « physique » et « moral ».

« TÊTES DE CARACTÈRE »  
D'UNE THÉORIE DES EXPRESSIONS  
À UN AGENCEMENT DE LA SENSIBILITÉ

Un corps au diapason de la psyché, qu'il traduit plus qu'il n'enferme: voilà qui nous renvoie aux modèles fournis par la science de la physiognomie (ou physiognomonie) et ses applications artistiques. La physiognomie est, on le sait, l'art de repérer dans l'apparence physique d'une personne, principalement dans les traits de son visage et de sa silhouette, des indices de son caractère et de sa personnalité. Or, elle a connu avec Le Brun, notamment dans ses *Conférences sur l'expression des différents caractères des passions* publiées en 1702, un développement zoologique qui ne peut que retenir notre attention puisqu'il consiste justement à comparer face humaine et profil animal, à relever ce qui « chevauche » l'animal dans l'humain au service d'une théorie esthétique de l'expression et de ses modes de codification, que Descartes par exemple avait déjà cherché avant lui à expliquer à partir d'une circulation, invisible à l'œil, des « esprits animaux ». Ce qui restait irrésolu dans cette quête d'un atlas des « attitudes passionnelles », c'était justement de surpasser l'obstacle d'un « écart infranchissable entre la connaissance systématique des passions et la description de leur perception », quand « l'analytique des passions, leur dénombrement et leur séparation » ne semblaient pas avoir de « correspondance exacte dans l'ordre du perçu<sup>81</sup> ». De construire donc une grammaire du visible jusque dans le débordement des émotions, ce que fera justement, à sa manière interlope, le sculpteur Franz Xaver Messerschmidt avec ses fameuses *Têtes de caractère*, dont l'outrance grimacière relevait plutôt de la mise au défi des tentatives rationnelles de catégorisation. Or, l'on doit à Messerschmidt un *Buste de Mesmer*, premier témoignage le plus notoire de leur relation. Cette connivence, proche de la complicité, a été préparée très tôt, dans les jardins de la résidence de Landstrasse, où Mesmer a fait construire en 1770 une fontaine confiée à Messerschmidt. Comme a pu l'analyser Bruno Belhoste<sup>82</sup> à partir d'une description détaillée parue dans le *Wienerisches Diarium*, probablement due au critique Franz Christoph von Scheyb, la fontaine met en scène une jeune femme sortant un



enfant tombé dans le bassin, deux autres bambins à leurs côtés emportés par le mouvement, soit un motif illustrant de manière allégorique l'instinct de protection maternelle avec une résonance toute sentimentaliste. Mesmer aura été non seulement commanditaire, mais ami et voisin de l'artiste, un compatriote originaire de la Souabe, installé dans une adresse de la Landstrasse, à quelques rues du palais du médecin, en vogue depuis 1769, date de la réalisation de ses premiers bustes en alliage de plomb, dont l'un est celui de Franz von Scheyb et l'autre, toujours en ronde-bosse, celui de Mesmer lui-même, en dépôt aujourd'hui dans les collections du musée du Belvédère de Vienne.

Le style de ces bustes est plus naturaliste que les fameuses « têtes de caractère » au vocabulaire baroque. Mesmer y est représenté dans une pose plutôt hiératique et frontale, très éloignée de la mimique faciale exacerbée de ce qui a fait la renommée du sculpteur converti en sondeur de l'expression pathétique. L'hypothèse avancée par Bruno Belhoste, en

A. Mesmer à mi-corps, de profil ovale, aquatinte, 12,5 x 10,8 cm, Bibliothèque nationale de France.

B. Franz Xaver Messerschmidt, *Buste de Mesmer*, 1770, plomb, 48 cm, Vienne.







# HYPNOSE

Art et hypnotisme de Mesmer à nos jours

Elle endort, elle fait peur, elle amuse. L'hypnose n'est pas souvent convoquée dans les histoires de l'art, probablement pour ces trois raisons réunies. Alors même qu'elle connaît aujourd'hui un net regain d'intérêt dans la culture scientifique et les imaginaires populaires, peu de cas semble être fait du rôle que l'hypnose a joué dans le champ de la création où elle est pourtant omniprésente, de manière délibérée ou inconsciente, de Gustave Courbet à Auguste Rodin, de Salvador Dalí à Andy Warhol, jusqu'à Tony Oursler.

Cet ouvrage se propose justement de relire, pour la première fois, les liens étroits que les pratiques artistiques ont entretenus avec une histoire culturelle de l'hypnotisme depuis Mesmer. C'est là une autre manière d'instruire une chronique des dispositifs d'emprise et d'attraction exercées sur le spectateur à l'âge moderne, afin d'explorer plus avant l'intérêt des artistes pour les modes de transmission de l'émotion sous état modifié de conscience.

Au croisement de plusieurs champs – histoire de l'art, histoire des sciences et culture populaire –, cet ouvrage très richement illustré montre comment s'est affirmée, tout au long de la modernité, la recherche d'un efficace de l'art, en donnant un rôle majeur à l'imagination dans l'invention et la réception des œuvres qui nous fascinent.

Pascal Rousseau est professeur aux Beaux-Arts de Paris et à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Il a été commissaire d'importantes expositions, entre arts, sciences et cultures techniques, telles *Aux origines de l'abstraction* (musée d'Orsay, 2003) ou *Cosa Mentale. Art et télépathie au xx<sup>e</sup> siècle* (Centre Pompidou-Metz, 2015).