

L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas

Hypnosis at the Parthenon: Magdeleine G. Photographed by Fred Boissonnas

Céline Eidenbenz

Traducteur : John Tittensor



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3227>

ISSN : 1777-5302

Éditeur

Société française de photographie

Édition imprimée

Date de publication : 21 novembre 2011

Pagination : 200-224

ISBN : 9782911961281

ISSN : 1270-9050

Référence électronique

Céline Eidenbenz, « L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas », *Études photographiques* [En ligne], 28 | novembre 2011, mis en ligne le 03 mai 2012, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3227>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Propriété intellectuelle

L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas

Hypnosis at the Parthenon: Magdeleine G. Photographed by Fred Boissonnas

Céline Eidenbenz

Traduction : John Tittensor

- 1 « Un savant, une femme nerveuse qui vient le consulter, et voici Terpsichore chez un nouveau Cagliostro¹ ». Voilà comment peut se résumer l'histoire de la jeune femme Magdeleine G. qui, autour de 1904, danse librement sur des airs de musique sous le regard complice de son magnétiseur Émile Magnin et devant l'objectif du photographe suisse Frédéric Boissonnas, dit Fred Boissonnas (1858-1946). Le résultat de cette collaboration donne lieu à plusieurs centaines de photographies, destinées à une exposition et à l'illustration du livre *L'Art et l'Hypnose* - aujourd'hui la principale référence sur le sujet¹. L'une d'elles, un cyanotype récemment retrouvé dans les archives Boissonnas, présente la jeune femme en pied, coiffée à l'antique et vêtue de drapés clairs portés à la manière d'un péplum grec ou d'un sari indien (*fig. 2*). Montée sur un socle que cache sa robe, Magdeleine G. gagne en majesté et nous offre un profil de médaille pour accueillir, les bras levés et le sourire béat, ce qui semble relever d'une vision hallucinatoire. Cette image incarne à elle seule le tour de force auquel est parvenu Boissonnas avec cette série : pour représenter ce phénomène médico-artistique « découvert » par Magnin, il dirige son objectif vers le modèle en conciliant l'occultisme et l'hellénisme, c'est-à-dire deux paramètres *a priori* opposés. D'une part, il tire parti des spécificités expressives d'un corps mû par l'hypnose et, d'autre part, il adopte une esthétique hellénisante et rationnelle. À partir d'un phénomène initialement relié au mysticisme fin de siècle, il crée une image nouvelle en apportant équilibre, structure et lumière.
- 2 L'histoire de Magdeleine G. est inséparable de sa rencontre avec le magnétiseur d'origine suisse Émile Magnin (1865-1937), soignant et professeur à l'École de magnétisme de Paris³. Selon la version officielle qu'en donne ce dernier, la jeune femme s'est rendue à sa

consultation dès 1902 pour traiter des maux de tête « d'origine neurasthénique, dont aucun traitement n'avait pu venir à bout⁴ ». Rapidement, Magnin fait d'elle un sujet capable de réagir spontanément à la *Marche funèbre* de Frédéric Chopin, aux compositions de Franz Schubert, aux poèmes de Paul Verlaine ou aux improvisations exécutées au piano par des compositeurs célèbres. Magdeleine G. devient une artiste inconsciente de son talent qui prétend revenir parfaitement amnésique de ses trances hypnotiques. Ses performances dansées, initiées lors de séances privées dans les ateliers de Boissonnas même, d'Auguste Rodin et d'Albert Besnard, font le tour de l'Europe et rencontrent un bref mais franc succès, particulièrement en 1904 à Munich, où elles sont documentées par des photographes de cour, représentées par des peintres de la Sécession comme Albert von Keller et étudiées de près par les membres de la Société psychologique, dont le célèbre médecin Albert von Schrenck-Notzing. Considérée comme un « phénomène artistique et psychologique du plus haut intérêt⁵ » par les admirateurs de sa gestuelle expressive, hypnotique et légèrement hystérique, Magdeleine G. reçoit en Bavière les surnoms *Die Schlaf tänzerin* et *Die Traum tänzerin*, que l'on pourrait traduire par « la danseuse somnambule » et « la danseuse du rêve ». En réalité, ces pseudonymes scientifiques cachent habilement l'identité d'une jeune mère de trente ans nommée Emma Guipet, née Archinard en Géorgie avant de vivre à Genève et Paris⁶, et qui n'est pas aussi dénuée de culture artistique qu'on le prétendait – notamment parce qu'elle a suivi le modèle d'Isadora Duncan et qu'elle a bénéficié d'une formation de base chez Émile Jaques-Dalcroze.

- 3 Dans la description donnée par le critique d'art Arsène Alexandre, la « femme nerveuse » devenue Terpsichore et le « savant » métamorphosé en un « nouveau Cagliostro » mettent ainsi le doigt sur l'enjeu principal de *L'Art et l'Hypnose* et des performances qui l'entouraient. La souffrance initiale d'une neurasthénique se voit ainsi transcendée par l'antique muse de la danse, tandis que les pouvoirs douteux du guérisseur sicilien acquièrent une dimension neuve, débarrassée des associations crapuleuses qui lui étaient inhérentes. L'image construite par Fred Boissonnas fait table rase du passé scandaleux de l'hypnose et en propose une vision plus sobre et respectable que ne l'avaient fait auparavant Jules Luys à Paris ou Schrenck-Notzing à la Société psychologique de Munich. L'analyse du contexte de création de cette série met en valeur le rôle d'une mise en image soigneusement élaborée par le photographe genevois. À une époque où l'hypnose et les études d'expressions sur la pathologie étaient associées aux zones décadentes du symbolisme, pour quelles raisons Boissonnas choisit-il un dispositif impliquant péplum, socle sculptural, effets de bas-reliefs et allusions aux déesses de la mythologie ? Dans le cadre de ces expérimentations sur l'art, la psychologie et l'expression, que pouvait bien apporter l'univers de l'Antiquité grecque ?

L'âge d'or de l'hypnose

- 4 Dans *L'Art et l'Hypnose*, la référence à l'Antiquité grecque est présente dans le texte d'Émile Magnin, dont le propos principal est celui d'une réhabilitation du magnétisme pour un usage thérapeutique et artistique. Ce dernier affirme que des sculpteurs comme Phidias ou Praxitèle faisaient appel à la suggestion hypnotique pour obtenir des expressions justes et intenses. Il invoque Horace et Ovide pour expliquer que les bacchantes et prophétesses de l'Antiquité se mettaient dans des états seconds pour danser sans fatigue ou fixaient longuement des objets pour atteindre l'extase⁷. Il puise

cette théorie chez James Braid, fondateur de l'hypnose médicale, qui avait écrit dans *Neurypnology* (1843) que « les Grecs pouvaient bien être redevables à l'hypnotisme de la perfection de leur sculpture » et que les bacchantes devaient leur « propension à la danse sous l'effet de la musique » à « l'influence de l'hypnotisme ou sommeil nerveux⁸ ». En associant l'hypnose à l'Antiquité, Magnin s'oppose aux discours habituels et entend réactualiser des pratiques ancestrales qui remontent bien au-delà de Franz Anton Mesmer, généralement cité comme le fondateur du magnétisme animal. Il trouve ses références non pas dans le siècle précédent, mais dans une époque idéalisée depuis la Renaissance – ce qui confère à sa recherche un gage de sérieux. L'illustration de couverture que Magnin choisit pour *L'Art et l'Hypnose* annonce ce point de vue en arborant d'emblée un style néoclassique (voir fig. 2). Sur un fond rouge sombre, la composition de Rodolphe Schlemmer relève d'une forme héritée à la fois des motifs de vases grecs et des illustrations Art nouveau d'Aubrey Beardsley. On y voit la silhouette longiligne de Magdeleine G. de dos, encadrée de motifs décoratifs et rattachée par des guirlandes fleuries à une grande rose, comme si elle était reliée par un cordon ombilical à la terre et à la nature – signe de sa proximité avec les origines du monde.

- 5 Pour les illustrations de son livre, il faut imaginer que Magnin recherche une iconographie lui permettant de légitimer ses idées aussi bien que de les mettre en pratique. Étant donné l'importance qu'il accorde aux poses plastiques de Magdeleine G. et à leur utilité pour les artistes, il a besoin d'un corpus photographique abondant. Il connaît le bel ouvrage *Les Sentiments, la musique et le geste* (1900) que son collègue Albert de Rochas vient de publier avec l'aide de Nadar sur les expressions hypnotiques de Mademoiselle Lina [de Ferkel], modèle professionnel d'Alphonse Mucha, dans une recherche sur « l'extériorisation de la sensibilité⁹ ». Pour réaliser son projet – et rivaliser avec cet exemple –, Magnin s'adresse à Fred Boissonnas qui, en plus d'être son compatriote et son beau-frère, est reconnu internationalement grâce à la médaille d'or obtenue à l'Exposition nationale suisse en 1896 à Genève et à son atelier qui prolifère de Paris à Saint-Pétersbourg¹⁰. Passionné par la nature et l'archéologie, virtuose en matière de portrait, de paysage et de composition en plein air, Boissonnas est à la pointe de la technologie moderne et se distingue par une production vertigineuse. De plus, les deux hommes partagent un intérêt pour le monde grec : lorsqu'il photographie Magdeleine G. à la fin de l'été 1903, Boissonnas revient tout juste de son premier voyage en Grèce avec son épouse Augusta Magnin et son ami écrivain et historien de l'art Daniel Baud-Bovy – ce qui inaugure une suite d'albums sur le Parthénon, Delphes et l'Athènes moderne, dont le plus fameux demeure *En Grèce par monts et par vaux* (1910).
- 6 Les deux séries sur Magdeleine G. et sur la Grèce sont d'ailleurs reliées de manière si cohérente que, quelques mois plus tard, Boissonnas présente une grande exposition à Genève, réunissant une centaine d'études sur les « sites célèbres et coins perdus » de la Grèce, ainsi que 500 « instantanés en séries » sur les improvisations de la jeune femme (voir fig. 14). Une vue de l'exposition montre des images de grand format et déjà rassemblées en séries (voir fig. 11). Nombreuses et imposantes, elles viennent d'obtenir un écho favorable à Munich, où des galeries les mettent en vente pendant que la *Traumtänzerin* danse au Schauspielhaus¹¹. Bien qu'il ne subsiste aujourd'hui que quelques négatifs sur verre accompagnés de cyanotypes¹² (voir fig. 1, 4 à 6, 9 et 15), ces photographies ont abondamment servi à faire connaître le prodige au grand public et aux spécialistes dans des journaux de scène comme *Musica* et *The Play Pictorial*, de même que dans des articles signés par le critique d'art Arsène Alexandre dans *Paris*

*Illustré*¹³, le psychologue Théodore Flournoy dans *Archives de psychologie*¹⁴ et l'écrivain Ernst Schur dans un ouvrage sur la danse moderne¹⁵.

- 7 Pour les critiques des photographies et des performances scéniques, les références à l'Antiquité font de la danseuse une vision enchantée. À Paris, l'artiste Hugo d'Alési, lui-même médium sachant peindre et dessiner spontanément, déclare que Magdeleine G. a en elle plusieurs vies antérieures et qu'elle descend « en droite ligne des Grecs¹⁶ ». Dans *Gil Blas*, une journaliste nommée Madame Séverine décrit la danseuse en ces termes : « c'est, de la frise du Parthénon, une statue qui se détache, c'est toute la Grèce et toute l'antiquité¹⁷ ». À la sortie d'une représentation à l'Opéra-Comique de Paris, un certain Poppy relève encore que les draperies de son péplum bleu ressemblent à « de grandes ailes au repos » et la compare aux danseuses des peintures murales de Naples et Pompéi, puis conclut poétiquement : « Elles ont aux pieds les ailes de Mercure¹⁸. » En Allemagne, le philosophe et théoricien du théâtre Georg Fuchs voit en cette *Traumtänzerin* un « miracle artistique » ressemblant aux ménades et aux bacchantes, dionysiaques et flagellantes, toutes ces figures fortement instinctives des épidémies hystériques, de l'Antiquité et du Moyen Âge¹⁹. Ainsi, les photographies de Boissonnas, qui précèdent et préparent les performances officielles dirigées par Magnin, remplissent leur mission d'helléniser l'image de la « danseuse somnambule » et d'accentuer son caractère artistique au détriment des liens morbides ou suspects que l'hypnose pouvait évoquer.

Dispositifs de représentation : de l'atelier au plein air

- 8 *L'Art et l'Hypnose* se présente comme un ouvrage consistant et bien référencé, de près de 400 pages. Des origines aux « facteurs du phénomène », il propose une analyse détaillée des différents aspects du cas Magdeleine G. et inclut en fin de volume une revue de presse avec les opinions des journalistes et des artistes. Les 200 photographies de Boissonnas qu'il contient témoignent d'un mélange de références classiques, de technologie moderne et de recherche expressive. Elles peuvent être réparties en trois séries majeures, selon les attitudes et l'environnement choisi, montrant un intérieur, un ciel – réel ou simulé – et la pose du corps sur un socle.
- 9 En premier lieu, la majeure partie des prises de vue présente Magdeleine G. en pied devant un décor typiquement associé au genre du portrait, constitué d'un tapis oriental et d'une fresque aux contours flous représentant un pan de rideau et un paysage boisé (*VOIR fig. 3*). Ce fonds est assez imprécis pour permettre au spectateur d'y projeter mentalement le texte ou la musique qui accompagne l'expérience hypnotique – travail d'imagination que facilite la présence de légendes ou de notes musicales parfois insérées sous les images. À la toute fin de *L'Art et l'Hypnose*, les trente illustrations de la *Marche funèbre* de Chopin sont particulièrement représentatives de l'image que la *Traumtänzerin* offre au public de son temps. Le décor conventionnel de cet intérieur sombre et feutré renvoie au milieu bourgeois dont Magdeleine G. est venue rompre les codes sociaux par l'intermédiaire de sa gestuelle désinhibée. Visuellement, la silhouette claire et la gestuelle pathologique de la danseuse contrastent avec l'arrière-plan et la détachent de ce contexte. Devant l'illusion de confort d'un faux salon, elle n'hésite pas à étendre son corps à même le sol et se distingue par des attitudes exagérément expressives, des membres contracturés et un regard parfois strabique. En plaçant la silhouette claire et antiquisante de son sujet magnétisé devant un décor d'atelier type, Boissonnas fait référence au dispositif que Nadar avait utilisé pour le livre de Rochas *LES*

Sentiments, la musique et le geste. Toutefois, Boissonnas ne se limite pas à une pâle imitation des travaux de son collègue parisien : quelques années auparavant, il avait déjà contribué à des expériences sur l'étude de l'expression chez l'enfant pour illustrer la conférence d'Édouard Bugnion, professeur d'anatomie. Dans la lignée des images reproduites par Charles Darwin dans *L'Expression des émotions* (1872), il s'était concentré sur ces petits visages pleurant et riant, dans le but d'explorer les émotions de ces êtres censés exprimer « une vérité, une ingénuité, une sincérité²⁰ » et jugés incapables de dissimulation. Avec les portraits de Magdeleine G., Boissonnas poursuit donc cette quête d'expressivité en développant l'observation d'une gestuelle emphatique et les variations d'un faciès aux mimiques toujours intenses et diversifiées, sans jamais montrer ses traits au repos. La jeune femme, diagnostiquée comme légèrement hystérique par les médecins bavarois, se rapproche ainsi davantage de l'enfant et de l'être primitif que de l'artiste. En effet, l'inconscience supposée dont elle fait la démonstration « rendait acceptable un art affranchi de certaines techniques, en apparence proche de la nature », comme l'a démontré Jacqueline Carroy²¹. Cette spécificité, que certains considéraient comme un avantage, permettait par conséquent à Magdeleine G. de révéler un pan insoupçonné de l'être humain, à l'instar d'une patiente de Jean-Martin Charcot à la Salpêtrière, de Hippolyte Bernheim à Nancy ou d'une créatrice d'art brut avant l'heure.

- 10 En second lieu, la série de photographies qui domine *L'Art et l'Hypnose* présente Magdeleine G. devant un fond clair et indéterminé, souvent agrémenté de nuages vaporeux (voir fig. 4, 7). Ces images ont pour la plupart été prises lors de séances en plein air, grâce à un dispositif mis en place pour détacher sa silhouette de l'horizon. Comme on peut l'observer sur l'un des cyanotypes (fig. 5), un piano est installé sur un monticule et un cornet à pistons est dirigé vers le modèle pour empêcher « la déperdition des vibrations dans l'atmosphère²² ». Entourée de plusieurs hommes, musiciens, photographes et assistants rassemblés sous un parasol, Magdeleine G. se fait tout d'abord magnétiser par le fluide du « rayon N²³ », que Magnin lui transmet par l'apposition d'une main sur le front – comme on peut le voir sur une image non retenue pour l'ouvrage final, mais qui parle en faveur de la collaboration réciproque qu'ils entretiennent (fig. 6). La légende stipule que cette série offre l'occasion de tester le téléobjectif dernier cri Téléphot Vautier-Dufour & Schaer qui, en plus de réduire le temps d'exposition à 1/300, permet de travailler la silhouette et d'aplatir le sujet en estompant l'arrière-fond, à la manière d'un bas-relief. Toute en cheveux et en drapés mus par le vent, Magdeleine G. est photographiée à mi-hauteur, ce qui la rend d'autant plus effilée et majestueuse. Éclairée par un soleil qui accentue la transparence de ses voiles et qui évoque les effets de lumière que privilégiait la Loïe Fuller pour ses danses serpentines, elle interprète les airs de la *Walkyrie* ou du *Trouvère*. Ses gestes donnent à voir un corps humain « rendu à l'état naturel, c'est-à-dire débarrassé des contingences de la vie, détaché des liens terrestres, libre et spontané, capable de sentir et d'exprimer », comme l'affirme un article du *Monde musical* en 1904²⁴. Les effets visuels de ces images suggèrent une relation quasi symbiotique avec le ciel, ce qui soutient l'idée de proximité avec la nature et renforce l'hypothèse d'une traduction instinctive des émotions.
- 11 Parmi la série des clichés sur fond clair, quelques-uns se distinguent par une lumière moins contrastée et une absence de mouvement dans les drapés (fig. 8 et 9). Sans doute réalisés en atelier, ils reprennent toutefois cette composition sobre et lumineuse où le modèle se détache devant un arrière-fond neutre. Dans l'image intitulée *Interprétation d'une phrase musicale inspirée dans l'hypnose par l'influence magnétique*

sur le centre nerveux qui est supposé donner lieu à des idées religieuses, Magdeleine G., les yeux mi-clos, se dirige vers le spectateur comme une somnambule, les pouces et les petits doigts écartés (fig. 8). L'univers vapoureux dont elle s'extrait est un ciel rehaussé au pinceau à la manière pictorialiste, proche de la technique que Robert Demachy utilise à la même époque pour sa composition de "La Lutte" – publiée en 1904 dans *Camera Work*. Ces nuées artificielles décontextualisent et suggèrent que cette silhouette altière et lumineuse est celle d'une femme libérée des contingences terrestres. L'effet global est celui d'une apparition atemporelle, voire même d'un médium reliant le monde sensible à un au-delà plus irrationnel. Dans la plupart des clichés associés à cette série, telle l'image liminaire de *L'Art et l'Hypnose* issue de la série de la *Vie de la Vierge Marie*, Magdeleine G. y devient une icône, une véritable Madone. En femme vertueuse et sentimentale, elle aide le Christ à descendre de la croix, se réjouit de son apparition ou se met à genoux devant sa présence imaginaire. Loin des figures de femmes fatales, séductrices et dangereuses envers l'homme qui étaient chères aux artistes de la décadence, Magdeleine G. incarne la femme naturelle et la mère compatissante. Chaussée de discrètes ballerines plates, parfois à lacets croisés, elle ne dévoile pudiquement que ses bras, son cou et parfois ses aisselles. Son alliance, visible à son annulaire gauche sur certains clichés, est d'ailleurs bien là pour rappeler le bonheur conjugal et familial qu'elle ne fuit pas, mais dont elle s'écarte géographiquement pour partager ses talents et faire profiter la science autant que l'art. Dévouée à ses intuitions auditives et kinesthésiques, elle n'utilise pas d'autre artifice qu'une hypnose initialement thérapeutique. Entre la Madone, la muse et la séductrice – ces trois types de femmes dominantes que distingue Anne Higonnet dans les représentations du XIX^e siècle²⁵ –, Magdeleine G. n'incarne que les deux premières²⁶. C'est notamment dans ce même esprit que le peintre munichois Albert von Keller exécute ses nombreux portraits à l'huile sur bois de la danseuse, reprenant son attitude déplorante pour une crucifixion²⁷.

- 12 La troisième série de clichés expose Magdeleine G. en pied sur un socle, devant un fond généralement neutre et dont les contours sont parfois estompés (voir fig. 1 et 15). Ces représentations n'illustrent plus des références musicales ou littéraires, mais plus simplement un répertoire varié allant des quatre saisons aux vices, des états d'ébriété aux limites de la folie, présentant pêle-mêle "La mauvaise nouvelle", "La luxure", "La coquetterie" et "La terreur". Les personnifications de "L'Hiver" ou de la "Suggestion d'anthropophagie" sont couronnées d'une auréole circulaire, obtenue par l'usage d'un pochoir lors du tirage. La jeune femme, nimbée de lumière sur la partie supérieure de son corps, apparaît telle une icône ou une allégorie immédiatement reconnaissable, semblable aux personnifications de *La Danse* et de *La Musique* (1898) des affiches lithographiques d'Alphonse Mucha. Selon Magnin, ses poses proviennent d'ailleurs de certaines « réminiscences » plastiques : « dans un grand nombre de photographies, il est possible de retrouver tel ou tel tableau, telle illustration, telle statue qui, dans le subconscient de Magdeleine G., a concouru à donner vie à l'idée suggérée²⁸ ». En plus de l'iconographie de la Vierge, elle peut aussi prendre des attitudes relatives aux histoires d'Adam et Ève ou de Judith et Holopherne. Quant au petit socle sur lequel la jeune femme est placée, il confère un aspect statique et sculptural à sa stature, la transformant en un modèle pour artistes, voire en une œuvre d'art à part entière. Véritable sculpture de Pygmalion néoclassique, le corps de Magdeleine G. est ici transformé en une matière inerte que les artistes et les psychiatres sont invités à animer. Dans une lumière

contrastée qui modèle les ombres et les reliefs de ses voiles, elle s'offre aux regards en attendant que la musique et l'hypnose lui insufflent la vie.

Le modèle d'Isadora Duncan

- 13 En plus des dispositifs formels utilisés par Boissonnas, les affinités de Magdeleine G. avec les nymphes antiques sont redevables à d'autres images créées à la même époque et situées dans la continuité de la vogue helléniste, comme les compositions allégoriques de Pierre Puvis de Chavannes ou les sombres personnifications de Franz von Stuck et Arnold Böcklin. Au croisement de la photographie et de la danse, la référence majeure est celle de la jeune danseuse américaine Isadora Duncan (1877-1927), qui danse pieds nus et professe la libération de la chorégraphie. On retrouve chez les deux danseuses une tenue et une coiffure hellénisantes, une prestation solitaire dépouillée d'accessoires et de décor, une formation plus ou moins autodidacte et une programmation musicale résolument nouvelle pour un spectacle qui s'appuie sur des pièces pour piano. Contemporaines à trois ans près, les deux femmes misent non seulement sur une improvisation novatrice, mais aussi sur le dévoilement d'une partie de leur féminité. Tandis qu'Isadora Duncan se débarrasse des classiques ballerines pour fouler le sol de ses pieds nus, Magdeleine G. se présente en « hypnogirl²⁹ » pour divulguer au public la sensibilité de son âme. Toutes deux brisent ainsi les convenances établies par la société et laissaient entrevoir une partie de leur intimité.
- 14 À ses débuts vers 1901, Isadora Duncan fréquente assidûment les salons musicaux et mondains qui réunissent des hommes de lettres, des artistes et des musiciens de renom comme Maurice Ravel qui jouait pour elle au piano. Elle fait ensuite un voyage en Grèce qui confirme sa volonté de développer une esthétique dérivée des vases et des bas-reliefs qu'elle a observés dans les musées européens. Après une tournée triomphale à Budapest, Munich et Berlin et la publication de son manifeste *The Dance of the Future*, Isadora Duncan se produit en 1903 pour la première fois à Paris au théâtre Sarah-Bernhardt, avec *Danses idylles*, sur des pièces de Chopin. Elle est en contact avec Auguste Rodin, Eugène Carrière et Antoine Bourdelle qu'elle inspire³⁰.
- 15 De son côté, Magdeleine G. connaît une intense période de gloire, en particulier sur les scènes privées et publiques de Paris, Munich, Stuttgart, Londres et Berlin. Durant sa très brève carrière de deux ans (1903-1905), elle fait sensation avec ses interprétations somnambules auprès d'un public qui comprenait également Rodin, mais surtout Albert von Keller, August von Kaulbach et Hugo von Habermann, ainsi qu'une myriade de médecins spécialistes appelés à formuler un diagnostic sur sa pathologie. Aussi libre de ses gestes que sa collègue américaine, elle danse sur des compositions modernes et des airs de Frédéric Chopin, Franz Schubert, Robert Schumann, Richard Wagner et Johannes Brahms interprétés en direct par l'orchestre du théâtre ou par des musiciens prestigieux qui improvisent des airs sur le piano à queue. À Berlin, en plus de quelques performances données au Königliches Schauspielhaus, elle fréquente les Thés du lundi (*Montagstees*) dans le salon berlinois d'Emma Vely, une journaliste et écrivain qui participe aux mouvements d'émancipation de la femme et qui compte parmi ses invités des écrivains et des acteurs, dont Max Nordau (auteur de *Entartung*, 1893), Otto Erich Hartleben (coéditeur de la revue *Jugend*) et plusieurs femmes actives professionnellement³¹. En 1905, Schrenck-Notzing et von Keller l'auraient revue à Paris, au moment où elle se produit chez la cousine de l'épouse de Keller, la baronne Marie d'Eichthal³².

- 16 À un an d'intervalle, les deux danseuses posent toutes les deux à Munich pour des photographies très semblables dans leur jeu de clair-obscur, la première au moderne Studio Elvira et la seconde chez Adolf Baumann et chez les frères Lützel³³. Alors que les mises en scène représentant Isadora Duncan valorisent des poses simples, une tenue légère et des jambes dénudées, les portraits de Magdeleine G. par Baumann mettent l'accent sur l'aspect théâtral, mystique et sombre de ses performances (*voir fig. 10*). Photographe à la cour de Bavière et d'Espagne, Baumann avait déjà effectué quelques portraits de Mary et Franz von Stuck dans des costumes romains³⁴. Pour les poses de la *Traumtänzerin*, il adopte un point de vue très différent et moins sélectif que celui de Boissonnas, plus proche des portraits d'actrices ou de chanteuses d'opéra que des silhouettes antiquisantes. Devant le fond noir de la scène, l'apparition de la danseuse se détache comme un corps-lumière venu éclairer le public. La différence se situe notamment dans l'absence générale de légende connue : faute d'illustrer un air de musique, une fable ou une vertu, ces images témoignent d'une recherche expressive qui se situe dans la lignée de celles que l'on rencontre à la fin du XIX^e siècle.

Le « Professeur Jaques »

- 17 Le point de rencontre entre Fred Boissonnas, Isadora Duncan et Magdeleine G. est le musicien et théoricien Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950). Le « Professeur Jaques » enseigne l'harmonie, la théorie musicale et le solfège supérieur au conservatoire de Genève depuis le début des années 1890. Encore à l'aube de sa carrière mais déjà figure incontournable dans sa ville, il prépare une révolution de l'enseignement musical. Rompant avec l'approche purement théorique et privilégiant le sentiment, l'improvisation et la perception corporelle de la musique, il développe la « gymnastique rythmique » grâce à une méthode née des rapports entre le mouvement et la perception musicale. Il entend « créer entre le cerveau, l'oreille et le larynx les courants nécessaires pour faire de l'organisme tout entier ce que l'on pourrait appeler une oreille intérieure³⁵ ». Fondant sa rythmique sur une harmonie entre le corps et le mental, il rêve d'un corps qui jouerait le rôle d'intermédiaire entre les sons et la pensée afin d'exprimer les sentiments de manière plus immédiate³⁶. L'expression rythmique résiderait dans l'opposition entre la tension et la détente, entre la contraction et la décontraction – cette dernière étant considérée comme une recharge de l'activité créatrice³⁷. La future Magdeleine G., dont la décontraction trouverait sa place dans l'hypnose, étudie auprès de ce professeur original et charismatique qui développe de nouveaux objectifs pédagogiques en promouvant les vertus des « danses callisthéniques³⁸ ». Durant une période assez brève, la jeune femme bénéficie de son enseignement qu'elle met en pratique devant les yeux fascinés de Magnin, Boissonnas et Schrenck-Notzing³⁹. Le jeune professeur connaît certainement l'oncle de Magdeleine G., Benjamin Archinard, qui avait signé la chorégraphie du *Poème alpestre* (1896), composé par Jaques-Dalcroze et Baud-Bovy. Si ces sources ne sont pas révélées aux spectateurs de l'époque, c'est parce qu'il faut garder une aura de mystère autour de ses transes, mais peut-être aussi parce que tout le monde lit entre les lignes du *Journal de Genève* lorsqu'est évoqué le « distingué professeur du Conservatoire, qui ne dissimulait pas son admiration pour le spectacle étalé sous nos yeux⁴⁰ ».
- 18 Ainsi, l'hypnose de la *Traumtänzerin* n'est pas la seule raison de ses mouvements gracieux, comme le remarque justement l'œil averti du professeur Theodor Lipps à

Munich : selon lui, la jeune femme a parfaitement conscience d'être hypnotisée « dans le but de montrer son talent artistique » ; sa condition relève non pas d'un endormissement, mais d'une autohypnose et d'un « état de veille concentré » qui lui autorise une désinhibition libératrice et lui apporte une conscience, une clairvoyance et une acuité auditive particulière⁴¹. Lipps contribue ainsi à alimenter le débat sur la nature et la valeur de ces trances, largement contestées par quelques détracteurs comme les médecins Albert Moll ou Gustav Klein. Lipps lui-même est en train de développer la notion d'*Einfühlung* ou empathie (dans son *Ästhetik*, 1903-1906), qui soulève la question des relations entre rythme, espace, couleur, son et mot, et que les performances de Magdeleine G. – fussent-elles inconscientes ou semi-programmées – illustrent parfaitement.

- 19 Comme on pouvait s'en douter, la relation hypnotique entre Magnin et Magdeleine G. tient davantage d'une collaboration consentante que d'une influence imposée, ce qui corrobore par ailleurs les théories sur la suggestion hypnotique développées par les médecins Auguste Liébault et Hippolyte Bernheim à Nancy dès les années 1880, sans toutefois atténuer l'intérêt de ses performances. Derrière ses airs innocents et en deçà de sa position d'objet de monstration dénué de volonté propre, la jeune Emma participe à sa manière au développement des méthodes dalcroziennes autant qu'à l'esthétique hellénisante du début du xx^e siècle, sans s'affirmer autant qu'Isadora Duncan, ni revendiquer la position d'une « femme nouvelle » ou d'une artiste. Derrière un surnom qui fait d'elle une patiente plus qu'une chorégraphe, elle ne tient pas de discours particulier et ne défend pas de valeurs précises – comme le prouve l'une des rares interviews publiées de son vivant⁴². Après 1906, elle sombre dans l'oubli et, malgré les centaines de clichés de Boissonnas, seuls quelques spécialistes s'intéressent à elle au cours du xx^e siècle. Ses traces s'estompent et se brouillent avec celles des nombreuses imitatrices qui reprennent son pseudonyme dans plusieurs pays d'Europe, semant ainsi la confusion dans la tentative de retracer la biographie de la véritable danseuse somnambule. Plus tard, puisant dans la littérature scientifique qui la concerne, les surréalistes ne manquent pas de lui témoigner leur admiration ; aussi Magdeleine G. est-elle peut-être encore domiciliée à Paris en 1933, lorsqu'André Breton avoue dans les colonnes de *Minotaure* sa fascination pour ses « danses automatiques », ses pouvoirs de médium artistique et l'effet libérateur de son hypnose⁴³.
- 20 Les « instantanés » de Boissonnas ont été réalisés dans un contexte où le renouveau de la danse se manifeste à travers la nostalgie d'un passé hellénique et dans la recherche d'une symbiose avec la nature. Avec les portraits de Magdeleine G., le photographe genevois parvient à moderniser l'iconographie de l'hypnose en conjuguant son intérêt pour l'étude de l'expression avec celui pour la Grèce antique. Au-delà de ces recherches formelles et stylistiques, les photographies de Magdeleine G. participent d'une stratégie de légitimation à la fois artistique et scientifique. Pour éviter l'association à l'occultisme, l'habillage antiquisant apporte une garantie artistique solide. Cette stratégie visuelle n'est pas celle adoptée par Robert Demachy lorsqu'il photographie la danseuse devant un paravent et un tapis oriental dans son studio parisien à la même période (*voir fig. 12 et 13*). Alors que Boissonnas cadre frontalement et centre son sujet dans une composition orthogonale, Demachy – ou le photographe qui use de son atelier pour l'occasion⁴⁴ – joue sur les lignes obliques pour photographier Magdeleine G. dans le coin d'une pièce éclairée par une lumière zénithale diffuse, parfois avec une légère plongée qui accentue la fugacité de son corps en mouvement. Par des recadrages opérés lors du tirage⁴⁵, il se concentre sur les expressions faciales et les mouvements du buste, créant à l'occasion des

effets de flou. Intensément expressives, ces images offrent l'impression d'un corps à corps avec la danseuse et favorisent l'empathie avec les sentiments suggérés par la musique. À mille lieues du parti pris rationnel et antiquisant de Boissonnas, elles proposent un enchevêtrement de visions spectrales, de corporalité féminine et d'onirisme.

- 21 Sculpture détachée du Parthénon ou protagoniste de rêves occultes, Magdeleine G. a permis le développement d'esthétiques complémentaires, servant à faire circuler les idées à travers les disciplines de l'art et de la science. L'essayiste Alfred Kerr résuma le mieux la force visuelle qui s'imprime sur les rétines et les objectifs de son époque : « Les inhibitions sont tombées [...]. Son for intérieur comme retourné vers l'extérieur. Elle qui est entièrement libérée, dans la douleur et la volupté et la colère, dans la misère et la béatitude, se tient, ineffaçable, devant mon regard⁴⁶. »

NOTES

1. Émile MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, Genève, Atar / Paris, Alcan, n. d. [1906]. La preuve que ce livre date de 1906 réside notamment dans une annonce figurant parmi les nouveautés (*Journal de Genève*, 16 décembre 1906, p. 6). Le volume utilisé pour ce travail est une seconde édition, similaire à la première et apparemment publiée en 1907.

2. Arsène ALEXANDRE, "Terpsichore et Cagliostro", *Journal du Havre*, n. d. [1904], n. p

3. Avant d'installer son cabinet de magnétiseur à Paris, Magnin débute en tant que pharmacien à Genève, où il invente au début des années 1890 un onguent nommé « Magnetic Embrocation ». Il poursuit sa carrière dans la thérapie par le magnétisme. Voir É. MAGNIN, *Devant le mystère de la névrose. De la guérison de cas réputés incurables*, Paris, Vuibert, 1920.

4. É. MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose, op. cit.*, p. 9.

5. *Ibid.*

6. Née le 2 octobre 1874 à Tiflis, elle épouse le négociant Albert Guipet en 1898 à Paris dont elle a deux enfants. Son nom de famille Guipet est révélé dans un ouvrage sur le peintre Keller. Voir Hans ROSENHAGEN, *Albert von Keller*, Bielefeld / Leipzig, Velhagen & Klasing, 1912, p. 94.

7. É. MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose, op. cit.*, p. 1-2 et p. 284.

8. James BRAID, *Hypnose ou traité du sommeil nerveux, considéré dans ses relations avec le magnétisme animal*, Paris, L'Harmattan, 2004, p. 55.

9. Albert DE ROCHAS, *Les Sentiments, la musique et le geste*, Grenoble, Librairie Dauphine, 1900. Voir aussi *L'Extériorisation de la sensibilité*, Paris, Chamuel, 1895.

10. Nicolas BOUVIER, "Frédéric Boissonnas", *Les Boissonnas*, Genève, Éditions Héros-Limite, 2010, p. 74-165.

11. Albert von Schrenck-Notzing précise qu'un millier de clichés était en vente et que le client avait la possibilité de choisir le format d'agrandissement. Albert VON^{SCHRENCK-NOTZING}, *Die Traumtänzerin Magdeleine G. Eine psychologische Studie über Hypnose und*

dramatische Kunst, avec la collaboration de F. E. Otto Schultze (Naumburg), Stuttgart, Ferdinand Enke, 1904, p. 79.

12. Les archives Boissonnas conservent vingt-quatre négatifs sur verre de format 13 x 18 cm, accompagnés de cyanotypes sur papier fin (Centre d'icongraphie genevoise, BGE, n. inv. 63.000-1011). La moitié d'entre eux sont inédits. Je remercie Ninon Boissonnas et Cléo Borel pour leur chaleureuse collaboration.

13. A. ALEXANDRE, "Magdeleine et la Suggestion musicale", *Paris Illustré*, 10 février 1904, p. 12-15, reproduit dans É. MAGNIN et Fred BOISSONNAS, *Magdeleine : étude sur le geste au moyen de l'hypnose*, Genève, Lagier, n. d. [1904], n. p. traduction anglaise *Magdeleine. Gestures while in the Hypnotic State*, n. d. [1904].

14. Théodore FLOURNOY, "Chorégraphie somnambulique. Le cas de Magdeleine G.", *Archives de psychologie de la Suisse romande*, Genève, éd. Édouard Claparède et Théodore Flournoy, t. III, n^o 12, juillet 1904, p. 357-374.

15. Ernst SCHUR, "Die Traumtänzerin", *Der moderne Tanz*, Munich, Gustav Lammers, 1910, p. 55-61.

16. É. MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose*, op. cit., p. 392.

17. MADAME SÉVERINE, *Gil Blas*, 23 mai 1903, reproduit dans É. MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose*, op. cit., p. 284.

18. POPPY, "Vision brève à l'Opéra comique", *Le Gaulois*, 26 janvier 1904, reproduit dans É. MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose*, op. cit., p. 341-342.

19. Georg FUCHS, *Der Tanz*, Stuttgart, von Streker & Schröder, 1906, p. 24, traduction de l'auteur.

20. Édouard BUGNION, *Les Mouvements de la face ou le mécanisme de l'expression*, Lausanne, Georges Bridel, 1895, p. 15. Voir Gunnar SCHMIDT, "Medienkunst", *Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2003, p. 117-133.

21. Jacqueline CARROY, "Artistes inconscients, scènes magnétiques, hypnotiques et scientifiques", *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, Presses universitaires de France, 1991, p. 96.

22. É. MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose*, op. cit., p. 182.

23. Jugé supérieur à l'hypnotisme pour ses vertus bienfaisantes, le magnétisme prôné par Magnin s'appuie sur la croyance en ce « rayon N » ou « od de Reichenbach », une radiation émanant du corps, qualitativement proche du rayon X et découverte par le professeur Blondlot à Nancy en 1903. Voir à ce sujet René Blondlot, *Rayons « N » : recueil des communications faites à l'Académie des sciences*, Paris, Gauthier-Villars, 1904.

24. A. M., "La Marche funèbre du Crépuscule des dieux", *Le Monde musical*, 15 janvier 1904, p. 2.

25. Anne HIGONNET, "Femmes et images", in Geneviève Fraisse et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident, IV. Le XIX^e siècle* [1991], Paris, Plon, 2002, p. 303-377.

26. Don Lacoss en a donné une tout autre interprétation. Voir Don LACOSS, "Our Lady of Darkness : Decadent Arts & the Magnetic Sleep of Magdeleine G.", in Anne Stiles (dir.), *Neurology and Literature, 1860-1920*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, p. 52-73.

27. Gian Casper BOTT, *Albert von Keller. Salons, Séances, Secession*, cat. exp. Zurich, Kunsthaus, Munich, Hirmer Verlag, 2009, ill. 27 et 28, p. 159.

28. É. MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose*, op. cit., p. 199.

29. SPARKLET, [sans titre], *Écho de Paris*, 31 janvier 1904.

30. Juliette LAFFON, Hélène PINET, Stéphanie CANTARUTTIIET al., *Isadora Duncan. Une sculpture vivante*, cat. exp. Paris, musée Bourdelle, Paris, Paris-Musées, 2009.

31. Petra WILHELMY, *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*, Berlin, W. de Gruyter, 1989, p. 369-373 et p. 873-877.

32. Albert VON KELLER, *Notes autobiographiques non publiées, cité par Ulrich Linse, "Mit Trancemedien und Fotoapparat der Seele auf der Spur", in Marcus Hahn et Erhard Schüttpelz (dir.), Trancemedien und neue Medien um 1900: ein anderer Blick auf die Moderne, Bielefeld, Transcript, 2009, p. 97-144.*
33. *L'Art et l'Hypnose* reproduit un cliché d'Adolf Baumann (1859-?), et un des frères Christian (1859-?) et Friedrich (1861-?) Lützel (p. 54 et p. 237). Je remercie Andreas Fischer et le Dr Ulrich Pohlmann de m'avoir aidée à identifier ces photographes.
34. Ulrich POHLMANN et al., *Franz von Stuck und die Photographie*, cat. exp. Munich, Museum Villa Stuck, Munich, Prestel, 1996, p. 31, p. 46-47.
35. Henri BOCHET, *Le Conservatoire de musique de Genève. Son histoire de 1835 à 1935*, Genève, impr. du Journal de Genève, 1935, p. 79.
36. Valentina ANKER, "Spiritisme, hypnose, parallélisme et les débuts de la psychanalyse: de Théodore Flournoy à Sigmund Freud", *Der Schweizer Symbolismus* [2009], trad. fr. *Le Symbolisme suisse*, Berne, Benteli, 2009, p. 141-157.
37. Claire-Lise DUTOIT-CARLIER, "Le créateur de la rythmique", in Frank Martin et al., *Émile-Jaques Dalcroze. L'homme, le compositeur, le créateur de la rythmique*, Neuchâtel, Éditions de la Baconnière, 1965, p. 316-412.
38. Jules COUGNARD, "Émile Jaques-Dalcroze et Nina Faliero-Dalcroze", *Le Nouveau Panthéon*, ill. de Godefroy et de Fred Boissonnas, Genève, Société d'affiches et de réclames artistiques Sonor, 1908, p. 33.
39. Entre 1885 et 1894, on retrouve la trace d'Emma Archinard dans les archives du conservatoire de musique de Genève dans les inscriptions aux cours et examens de piano, chant, solfège supérieur, accompagnement, diction et harmonie. Elle a côtoyé les cours de Jaques-Dalcroze durant presque deux ans.
40. Édouard CLAPARÈDE, "Le geste dans l'hypnose", *Le Journal de Genève*, 12 mai 1904, p. 2.
41. Theodor LIPPS, "Die Schlaf tänzerin", *Freistatt*, n° 9, 1904, reproduit dans É. MAGNIN, *L'Art et l'Hypnose, op. cit.*, p. 360-363.
42. Detta ZILCKEN, "Die Schlaf tänzerin Magdeleine", *Die Schönheit*, 1904, p. 49-55, cité par Anna BÖRNER, *Die Schlaf tänzerin Magdeleine Guipet. Eine Studie über Hypnose und Kunst um 1900*, mémoire de licence, université de Lüneburg, octobre 2004 (non publié), p. 109.
43. André BRETON, "Le message automatique", *Minotaure*, n°s 3-4, décembre 1933, p. 55-65.
44. Je remercie Julien Faure-Conorton pour la confirmation du lien à Robert Demachy. Pour d'autres reproductions d'images de la même série, voir Andreas FISCHER et Veit LOERS, *Im Reich der Phantome, Fotografie des Unsichtbaren*, cat. exp. Städtisches Museum Abteiberg Mönchengladbach, Kunsthalle Krems, Fotomuseum Winterthur, Ostfildern, Cantz, 1997, p. 100-101; G.C. BOTT, *Albert von Keller, op. cit.*, p. 158-159.
45. Les plaques conservées à la SFP possèdent des bandes de délimitation qui marquaient le niveau de l'agrandissement prévu. Paris, Société française de photographie, n. inv. 99 PN 101, 101bis et 102.
46. Alfred KERR [Alfred Kempner], "Magdeleine G." [8 février 1905], *Gesammelte Schriften. Das neue Drama*, t. V: *Das Mimenreich*, Berlin, Fischer, 1917, p. 486. Je remercie Arno Renken pour son aide à la traduction.

RÉSUMÉS

Au début du xx^e siècle, le photographe genevois Fred Boissonnas effectue une série de 500 photographies représentant les danses automatiques de la jeune femme surnommée Magdeleine G., prévues pour illustrer l'ouvrage *L'Art et l'Hypnose* du magnétiseur Émile Magnin. Présentées parallèlement à des vues sur la Grèce antique lors d'une exposition en 1904, elles renouvellent l'iconographie de l'hypnose, jusqu'alors rattachée à l'occultisme et à des images jouant sur des effets de clair-obscur. Intégrées à l'esthétique hellénisante du tournant du siècle, ces images témoignent d'un mélange de références classiques, de technologie moderne et de recherche expressive. Posant en plein air devant un téléobjectif moderne ou sur un socle qui la rend sculpturale, Magdeleine G. exprime les sentiments que lui inspirent les airs de Chopin, Wagner ou Schubert. Bien que présentée comme une artiste inconsciente de son talent, il s'avère qu'elle était une élève d'Émile Jaques-Dalcroze et qu'elle entretenait avec la danseuse américaine Isadora Duncan plusieurs similitudes.

In the early twentieth century the Genevois photographer Fred Boissonnas took five hundred photographs of the automatic dances of a young woman known as Magdeleine G. These images were commissioned to illustrate the hypnotist Émile Magnin's book *L'Art et l'Hypnose*. Presented alongside views of ancient Greek sites at an exhibition in 1904, they transformed the visual range of hypnosis photography, previously restricted to occultism and playing with light and shade. Merged with the Hellenizing trend of the turn of the century, the images display a mix of classical references, up-to-date technology, and the exploration of expressivity. Posing outdoor for a telephoto lens or indoor on a pedestal that imbued her with a sculptural quality, Magdeleine G. gave free rein to emotions inspired by the music of Chopin, Wagner, and Schubert. Initially presented as an artist unaware of her own talent, it becomes clear that, hardly culturally impoverished as was claimed, she had been a pupil of Émile Jaques-Dalcroze and bore some resemblances to the American dancer Isadora Duncan.

AUTEURS

CÉLINE EIDENBENZ

Céline Eidenbenz est historienne de l'art et assistante à l'université de Lausanne depuis 2007. Elle a présenté l'exposition thématique intitulée "Salomé, danse et décadence" à la Fondation Neumann (Gingins, Suisse) en 2003. Suite à des études à Lausanne, Vienne, Paris et Genève, elle a soutenu sa thèse de doctorat intitulée *Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)* en 2011. Céline Eidenbenz has been an art historian and a lecturer at the University of Lausanne since 2007. She presented the thematic exhibition *Salomé, Danse et Décadence* at the Neumann Foundation in Gingins, Switzerland, in 2003. After studying in Lausanne, Vienna, Paris, and Geneva, she defended her doctoral dissertation 'Expressions du déséquilibre. L'hystérie, l'artiste et le médecin (1870-1914)' in 2011.