UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE CHOIX DE L'OCCULTE : UNE RHÉTORIQUE DES CORRESPONDANCES DANS L'ART ACTUEL

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

FANNY CURTAT

MARS 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Ce qui peut facilement devenir, selon les mots d'Umberto Eco, « un rite masochiste » n'aurait pu se transformer en une « chasse au trésor » (Eco 2016) sans la foi indéfectible que m'a toujours témoignée mon entourage. À commencer par mon directeur Jean-Philippe Uzel, qui fut sans conteste le pilier de mes études supérieures et que je ne remercierai jamais assez de m'avoir instillé le goût de l'histoire de l'art. Ma mère, Brigitte, ma correctrice de toujours, dont le soutien immuable m'accompagne à chaque instant et qui m'accorda de son précieux temps pour me relire et jouer avec moi à Monsieur Jourdain et son maître de philosophie pour retourner certaines de mes phrases dans tous les sens. Mon père, Jean-Pierre, toujours prêt à m'encourager et à me rappeler de garder, autant que faire se peut, le stress à bout de bras. Mon frère, Jean-Loup, toujours complice malgré la distance, et mon oncle, Michel, avec qui je partage l'amour des mots. Monique Brodeur que je remercie pour ses encouragements bienveillants. Mes oncles, tantes, cousins et cousines répartis à travers le globe, ma belle-famille d'outre-Atlantique : je dois à tous et toutes une confiance inépuisable que je ne saurais expliquer mais que je n'ai jamais cessé d'apprécier. Mes amis de toujours : Josée, ma comparse de thèse qui m'offrit non seulement ses encouragements mais qui prit également le temps de me lire et de m'aiguiller, Lucie, ma sœur de cœur toujours à mes côtés, Véronique et Crystelle, amies inestimables toujours prêtes à m'épauler, Jérôme et Alex, toujours prêts à me distraire. Toutes et tous m'ont soutenue à travers le mutisme et l'isolement, lot des derniers temps d'une thèse, tolérant mon silence et mon absence et me faisant rire et sourire malgré tout. Et puis, et surtout, mon mari, Clément, présence aimante et rassurante, écoute fidèle et patiente, ancrage solide sans qui cette aventure n'aurait pas eu le même goût. Enfin, mes grands-parents, Marthe et Jacques, m'ayant fait promettre, au seuil de leur vie, de faire un doctorat, témoignage d'une foi inébranlable dont le souvenir m'est précieux. Chose promise, chose due.

Pour finir, je tiens à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada dont l'aide financière permit de me lancer avec confiance et tranquillité d'esprit dans le projet dantesque de cette chasse au trésor.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS ii

TABLE DES MATIÈRES iii

LISTE DES FIGURES vi

RÉSUMÉ xxv

INTRODUCTION 1

PREMIÈRE PARTIE 28

INTRODUCTION : REPENSER LE LIEN AU SAVOIR 29

CHAPITRE 1 : LAURENT GRASSO : REGARD ET IMPURETÉS 37

1.1 Sous un même ciel : saisir l'indécidable 39
1.1.1 Effets de cadres : espace-temps indécidable 39
1.1.2 Effets de marges : l'art de douter 43
1.1.3 Effets de doute : décloisonner les dualités 47

1.2 Fissurer le regard : entre croire et savoir 50
1.2.1 Impureté du temps, impureté de l'image 50
1.2.2 Impureté du regard : décloisonner le voir 53
1.2.3 Impureté du réel : réalité feuilletée 55

1.3 Border le ciel : une connaissance par correspondances 57
1.3.1 Du réseau à la rhétorique de l'entrelacs 57
1.3.2 Du *templum* au regard lointain 59

Conclusion 62

CHAPITRE 2 : MATT MULLICAN : LIMITES ET ENGLOUTISSEMENT 64

2.1 Une rhétorique des seuils : exploration liminale 67
2.1.1 Simagrées et simulacre : au seuil de la scène 67
2.1.2 Validité et véracité : au seuil du laboratoire 69
2.1.3 Croyance et doute : au seuil de la confiance 72

2.2 Voie médiane et mises en suspens 75
2.2.1 Objectivité intériorisée : raison en suspens 75
2.2.2 Agnosticisme en mouvement : croire en suspens 79
2.2.3 Entre effets et projections : réel en suspens 81

2.3 Virtualité incarnée : parcourir la connaissance 83
2.3.1 Regard intime : impureté du sujet 83
2.3.2 Connaissance incarnée : atlas et correspondances 86

Conclusion 90

CONCLUSION : UNE RHÉTORIQUE DES SEUILS ET DE L'ENTRELACS 93

DEUXIÈME PARTIE 97

INTRODUCTION : REPENSER LE LIEN AU MONDE 98

CHAPITRE 3 : BENOÎT PYPE : POUSSIÈRE ET ÉCLATEMENT 106

3.1 Temps du passé : éclatement du déterminisme 109
3.1.1 Cristalliser la crise : voir l'indéchiffrable 109
3.1.2 Cristalliser le non-sens : voir l'indéterminable 112
3.1.3 Cristalliser l'archaïque : voir l'indécidable 116

3.2 Temps du futur : éclatement du sens 118
3.2.1 Lire l'image : lire l'être 118
3.2.2 Relier le délié : indice et intuition 121
3.2.3 Donner forme à l'informe : *faire* sens 124

3.3 Temps du présent : éclatement de la matière 125
3.3.1 Présence de l'œuvre : fiction et sollicitude 125
3.3.2 Présence des choses : intrusion et immanence 128
3.3.3 Présence du monde : tautologie du présent 131

Conclusion 133

CHAPITRE 4 : MARIKO MORI : RÉVÉLATION ET RÉSONANCE 136

4.1 Révéler l'universalité 140
4.1.1 Suivre l'indécidable : voisinage et enchevêtrement 140
4.1.2 Plier l'espace-temps : feuilletage et migration 143
4.1.3 Deviner le semblable : correspondance et résonance 146

4.2 Révéler le vivant 150
4.2.1 Au cœur de la crise : technologie indécidable 150
4.2.2 Au cœur du vivant : prothèse révélatrice 154

4.3 Révéler l'enchantement 158
4.3.1 Présence et immanence : la relation 158
4.3.2 Présence et engagement : le relié 162

Conclusion 165

CONCLUSION : UNE RHÉTORIQUE DE L'ÉCLATEMENT ET DE L'ENCHEVÊTREMENT 169

TROISIÈME PARTIE 174

INTRODUCTION : REPENSER LE LIEN AUX AUTRES 175

CHAPITRE 5 : SUSAN HILLER : INFILTRATION ET MANIFESTATION 183

5.1 Manifester l'aveuglement 187

5.1.1 Contrastes et marges : occulter l'original 187
5.1.2 Continuité et collectif : occulter le présent 189
5.1.3 Dénégation et infiltration : occulter le passé 193

5.2 Manifester la marginalisation 196

5.2.1 Écart et crise : l'occulte oublié 196
5.2.2 Image et ostracisme : l'occulte montré 200

5.3 Manifester la concordance 204

5.3.1 Résistance et monstration : mettre en images 204
5.3.2 Écoute et reconnaissance : porter attention 207

Conclusion 211

CHAPITRE 6 : KAPWANI KIWANGA : BROUILLAGE ET ARTIFICE 215

6.1 L'occulte clivant 219

6.1.1 Fétiche et crédulité : marginalisation par la croyance 219
6.1.2 Raison abyssale : marginalisation par le savoir 222
6.1.3 Étrangeté hors du temps : marginalisation par l'image 224

6.2 L'occulte résistant 229

6.2.1 Brouillage en puissance : croire et pouvoir 229
6.2.2 Brouillage en résistance : archive et image 233

6.3 L'occulte rassembleur 237

6.3.1 Frontière artifice : nébuleuse relationnelle 237
6.3.2 Image artifice : engagement indécidable 241

Conclusion 244

CONCLUSION : UNE RHÉTORIQUE DE LA MANIFESTATION ET DU BROUILLAGE 248

CONCLUSION 253

ANNEXE : FIGURES 268

BIBLIOGRAPHIE 295

LISTE DES FIGURES

Figure 0.1 Shannon Taggart, *Table-Tipping Workshop with Mediums Reverend Jane and Chris Howarth, Erie, Pennsylvania*, 2014, dimensions variables, élément de la série *Séance* (2001-2019) et couverture de la publication du même titre (Taggart 2022). Source : site de l'artiste 268

Figure 0.2 Cécile Babiole, *Reflections*, 2015, installation sonore, haut-parleur hyper directionnel, système rotatif, miroirs, dimensions variables, vue de l'installation dans le cadre de l'exposition *Babylone électrifiée #2*, Le Bon Accueil, Rennes, 16 janvier – 21 février 2015. Source : site de l'artiste..... 268

Figure 0.3 Cullen Miller et Gabriel Dunne, *Claves Angelicæ*, 2018, podium, cercle de craie, machine à dessiner, écran, ordinateur, programmation procédurale réalisée à l'aide d'Ethereum, Solidity, Python, JavaScript, Node.js, TouchDesigner, Leap Motion, EMSL, AxiDrawV3, installation tenant dans un diamètre d'environ 365 cm, détail. Crédit photographique : Eric Fernandez. Source : site de l'œuvre 268

Figure 0.4 Yen-Chao Lin, *The Eroding Garden*, 2019, émaux sur cuivre (pièces de 1 cent canadiennes), plâtre, acier forgé, acier inoxydable, feuille d'or 24k, porcelaine, dimensions variables, vue de l'installation lors de l'exposition *La machine qui enseignait des airs aux oiseaux*, Musée d'art contemporain de Montréal, 10 février – 25 avril 2021.Crédit photographique : Yen-Chao Lin. Source : site de l'artiste..... 268

Figure 0.5 Ernesto Neto, *Flower Crystal Power*, 2014, contreplaqué, tissu, mousse polyuréthane, pierres semi-précieuses, épices, dimensions variables, vue de l'installation lors de l'exposition *Ernesto Neto: Gratitude*, Aspen Art Museum, 6 juin – 7 septembre 2014. Crédit photographique : Tony Prikryl. Source : Aspen Art Museum 268

Figure 0.6 Linda Stupart, *A Spell to Bind Male Artists from Murdering You*, 2016, sort crée par Linda Stupart et jeté lors de performances dans le cadre de l'exposition *A Dead Writer Exists in Words and Language is a Type of Virus*, Arcadia Missa, Londres, 26 février – 8 mars 2016. Source : site de l'artiste..... 268

Figure 0.7 Janet McKenzie, *Jesus of the People*, 1999, couverture du numéro spécial « Jesus 2000 » du *National Catholic Reporter*, 24 décembre 1999, matériaux et dimensions non précisés. Source : site de l'artiste 268

Chapitre 1 : Laurent Grasso : regard et impuretés

Figure 1.1 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, à droite : Laurent Grasso, *The Silent Movie*, 2010, film 16 mm sur support Blu-ray, couleur et son, 23 min 27 s en boucle, collection privée. Source : Galerie Perrotin 269

Figure 1.2 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, à gauche : Laurent Grasso, *Visibility is a Trap*, néons, transformateurs, dimensions variables; à droite : Laurent Grasso, *Les Oiseaux*, 2008, vidéo numérique, couleur et son, 8 min 55 s en boucle, collection Kitty et Tom Stoner (Maryland). Crédit photographique : Guy L'Heureux. Source : Galerie Perrotin 269

Figure 1.3 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d., huile sur bois, plusieurs exemplaires. Crédit photographique : Guy L'Heureux. Source : Musée d'art contemporain de Montréal 269

Figure 1.4 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Jeu de Paume, Paris, 22 mai – 23 septembre 2012, à gauche : Laurent Grasso, *sans titre*, 2010, terre, bois laqué, pigments, 127,5 x 55 x 55 cm; à droite : Laurent Grasso, *The Silent Movie*, 2010, film 16 mm sur support Blu-ray, couleur et son, 23 min 27 s en boucle, collection privée. Source : *La Métropole* [En ligne] 269

Figure 1.5 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Jeu de Paume, Paris, 22 mai – 23 septembre 2012, à gauche : Laurent Grasso, *1610 III*, 2011, néons, transformateurs, environ 260 x 178 cm; à droite : Laurent Grasso, *The Construction of History*, film, vidéo couleur, 15 min 29 s en boucle. Source : *La Métropole* [En ligne] 269

Figure 1.6 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Jeu de Paume, Paris, 22 mai – 23 septembre 2012, Laurent Grasso, *Specola Vaticana*, 2012, quatre tirages argentiques, images d'archive de Specola Vaticana entre 1910 et 1963. Source : *La Métropole* [En ligne] 269

Figure 1.7 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Jeu de Paume, Paris, 22 mai – 23 septembre 2012, à droite : Laurent Grasso, *Visibility is a Trap*, 2012, néons, transformateurs, dimensions variables, détail. Crédit photographique : Romain Darnaud. Source : Musée d'art contemporain de Montréal 270

Figure 1.8 Château d'Uraniborg, bâtiment principal, 1665, extrait de l'*Atlas Major* de Joan Blaeu (Amsterdam, 1662-1665), image titrée *Orthographia Præcipæ Domvs Arcis Vranibvrgi*, illustration 41 x 49 cm, double page 52 x 61 cm. Source : National Library of Scotland 270

Figure 1.9 Château d'Uraniborg, 1665, extrait de l'*Atlas Major* de Joan Blaeu (Amsterdam, 1666-1665), image titrée *Arcis Vranibvrgi*, illustration 46 x 56 cm, double page 52 x 61 cm. Source : National Library of Scotland 270

Figure 1.10 Vue actuelle de l'emplacement et des ruines du château d'Uraniborg, en date du 27 octobre 2023. Source : Google Earth 270

Figure 1.11 Laurent Grasso, *Les Oiseaux*, 2008, vidéo numérique, couleur et son, 8 min 55 s en boucle, collection Kitty et Tom Stoner (Maryland). Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 23, 102) 270

Figure 1.12 Laurent Grasso, *Les Oiseaux*, 2008, vidéo numérique, couleur, son, 8 min 55 s en boucle, vue de l'exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, collection Kitty et Tom Stoner (Maryland). Source : page Facebook du Musée d'art contemporain de Montréal 270

Figure 1.13 Laurent Grasso, *Studies into the past - 1619*, s.d., peinture faisant référence au film *1619* (Laurent Grasso, 2007), colle animale, résine mastic, huile cuite et pigments sur panneau de chêne, peinture 25,4 x 31,8 cm, encadré 37,5 x 43,8 cm, collection du Musée d'art contemporain de Montréal. Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 29, 102) 271

Figure 1.14 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d. peinture faisant référence au film *Psychokinesis* (Laurent Grasso, 2008), colle animale, résine mastic, huile cuite et pigments sur panneau de chêne, peinture 34,5 x 26 cm, encadré 42 x 34,5 cm, collection de l'artiste. Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 71, 106) 271

Figure 1.15 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d., colle animale, résine mastic, huile cuite et pigments sur panneau de bois, peinture : 100 x 69,9 cm, encadré 119,1 x 88,9 cm. Source : Artsy.net 271

Figure 1.16 Laurent Grasso, *Psychokinesis*, 2008, vidéo numérique, couleur et son, 12 min 30 s en boucle. Source : Sean Kelly Gallery 271

Figure 1.17 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d., huile sur panneau de bois, encadré 116,8 x 94 cm. Source : Art Basel/Sean Kelly Gallery 271

Figure 1.18 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d., huile sur panneau de bois, encadré 114,3 x 95,1 cm. Crédit photographique : Ringo Cheung. Source : Art Basel/Sean Kelly Gallery 271

Figure 1.19 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d., huile sur panneau de bois, peinture 100,5 x 75 cm, collection du Centre Pompidou (Paris). Source : Centre Pompidou 271

Figure 1.20 Laurent Grasso, *Horn Antenna*, 2010, cuivre, aluminium, bois, maquette 37,5 x 69,2 x 34,3 cm, podium 90,2 x 45,1 x 45,1 cm. Source : Sean Kelly Gallery 271

Figure 1.21 Vue arrière de l'antenne Horn et de l'édifice n°3, 1988, Holmdel, New Jersey. Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso :Uraniborg* (Fraser 2012a : 67, 105)..... 271

Figure 1.22 Auguste en augure, autel des *Lares Augusti*, site du *Vicus Sandalarius*, Rome, II^e siècle av. J.-C., moulage en plâtre à partir de l'original situé dans le Musée des Offices, Florence, 113, 03 x 104,14 x 74,93 cm, collection Metropolitan Museum of Art Cast Collection Morehead State University (Kentucky). Source : Morehead State University 272

Figure 1.23 John G. Hagen, S. J. (1847-1930) devant le télescope, Specola Vaticana, après 1910, tirage argentique par Laurent Grasso pour l'œuvre *Specola Vaticana*, 2012, dimensions variables. Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 19, 102) 272

Figure 1.24 Vue de l'exposition *Portrait of a Young Man*, Bass Museum, Miami, 29 octobre – 12 février 2012, de droite à gauche : Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d., huile sur bois; Élève de Guido Reni, *Extase de saint François*, XVII^e siècle, peinture; Laurent Grasso, *Rétroprojection*, 2007, sérigraphie sur aluminium; École italienne ou française, *Vierge à l'enfant*, XV^e siècle, sculpture; Marcellus Coffermans, *Sainte Famille avec un ange*, XVI^e siècle, peinture; Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d., huile sur bois. Source : Bass Museum et catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 30, 31, 103, 104) 272

Figure 1.25 Vue de l'exposition *Paramuseum*, Palais Fesch, Ajaccio, 1^er juillet – 3 octobre 2016, à gauche : Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d., huile sur bois; à droite : Antoniazzo Romano, *Christ bénissant*, fin XV^e siècle, tempera sur bois. Crédit photographique : Claire Dorn, Source : Palais Fesch et *Wallpaper* [En ligne]..... 272

Figure 1.26 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, à gauche : Laurent Grasso, *Studies into the past (parhelion)*, s.d., huile sur bois; à droite : Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (Songe de Poliphile), 1499. Crédit photographique : Guy L'Heureux. Source : Musée d'art contemporain de Montréal 272

Figure 1.27 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, en haut : Laurent Grasso, *Rétroprojection (comète)*, 2007, sérigraphie sur aluminium; en bas : Tycho Brahé, *Astronomiæ Instauratæ Mechanica*, 1602. Crédit photographique : Guy L'Heureux. Source : Musée d'art contemporain de Montréal 272

Figure 1.28 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, de gauche à droite : inconnu, *Chapiteau*, 2^e moitié du XII^e siècle; Laurent Grasso, *Studies into the past (Bomarzo)*, s.d., huile sur bois; inconnu, *Petite tête féminine*, probablement III^e siècle av. J.-C. Crédit photographique : Guy L'Heureux. Source : Musée d'art contemporain de Montréal 272

Figure 1.29 Laurent Grasso, *1610 I*, 2011, néons, transformateurs, environ 350 x 250 cm, collection Alfonso Artiaco (Naples). Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 9, 101) 272

Figure 1.30 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, de gauche à droite : Francesco Fontana, *Novae coelestium terrestrium rerum observations*, 1646; Laurent Grasso, *Rétroprojection (éclipse*), 2007, sérigraphie encre argentée contrecollée sur aluminium, châssis affleurant; Laurent Grasso, *Rétroprojection (montgolfière)*, 2007, sérigraphie encre argentée contrecollée sur aluminium, châssis affleurant; Tycho Brahé, *Astronomiæ Instauratæ Mechanica*, 1602; Laurent Grasso, *Rétroprojection (comète)*, 2007, sérigraphie encre argentée contrecollée sur aluminium, châssis affleurant. Crédit photographique : Guy L'Heureux. Source : Musée d'art contemporain de Montréal 273

Figure 1.31 Laurent Grasso, *The Construction of History*, 2012, film, vidéo, couleur, 15 min 29 s en boucle, images extraites d'un tournage effectué à partir du cortège diplomatique lors des funérailles du pape Jean-Paul II, Vatican, 2005. Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 15, 102)..... 273

Figure 1.32 Laurent Grasso, *Uraniborg*, 2012, film 16 mm sur support Blu-ray, couleur et son, 15 m 48 s. Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 7, 101) 273

Figure 1.33 Galileo Galilei, dit Galilée, *Sidereus Nuncius*, 1610, Venise : Tommaso Baglioni, détail. Source : Christie's 273

Figure 1.34 Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, planches 79, 45 et 46, The Warburg Institute Archive, University of London, détail. Crédit photographique : The Warburg Institute. Source : Input Party..... 273

Figure 1.35 Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, planche 1, The Warburg Institute Archive, University of London, détail. Crédit photographique : The Warburg Institute. Source : The Warburg Institute 273

Figure 1.36 Laurent Grasso, *Project 4 Brane* (alternativement titré *Project for Brane*), 2007, tôle perforée, verre fumé, peinture Epoxy noire mate, moquette, vidéoprojecteur, enceintes, caisson de basse, écran 420 x 280 x 250 cm, vue de l'exposition *Laurent Grasso : Neurocinema*, Musée de Rochechouart, 14 juin – 22 septembre 2008, collection Frac Ile-de-France. Source : Galerie Perrotin..... 273

Figure 1.37 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d., dessin faisant référence au film *Les Oiseaux* (Laurent Grasso, 2008), encre et aquarelle sur papier, 21,3 x 27,6 cm. Source : (Fraser 2012a :24, 25, 102) et MutualArt 273

Figure 1.38 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d., peinture faisant référence au film *Horn*

Perspective (Laurent Grasso, 2009), colle animale, résine mastic, huile cuite et pigments sur panneau de chêne, peinture 27,9 x 34,3 cm, encadré 38,1 x 44,5 cm, collection Robert Littman. Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 33, 103) et Arthur.io 274

Chapitre 2 : Matt Mullican : limites et engloutissement

Figure 2.1 Vue de l'exposition *DC: Matt Mullican: Learning from that Person's Work*, Museum Ludwig, Cologne, 19 mars – 12 juin 2005, Matt Mullican, *Untitled (Learning from that Person's Work)*, 2005, collage et encre sur papier, marouflé sur des draps de coton, bois, vidéo (couleur et son), panneau individuel 276,9 x 224,8 cm, dimensions variables pour l'ensemble, collection Johann Widauer (Innsbruck), collection Manuel Rios (Lisbonne), collection Ringier (Zurich). Source : catalogue d'exposition *Il Palazzo Enciclopedico*, La Biennale di Venezia (Gioni 2013a : 128-129) 274

Figure 2.2 Vue de l'exposition *DC: Matt Mullican: Learning from that Person's Work*, Museum Ludwig, Cologne, 19 mars – 12 juin 2005, Matt Mullican, *Untitled (Learning from that Person's Work*), 2005, collage et encre sur papier, marouflé sur des draps de coton, bois, vidéo (couleur et son), panneau individuel 276,9 x 224,8 cm, dimensions variables pour l'ensemble, collection Johann Widauer (Innsbruck), collection Manuel Rios (Lisbonne), collection Ringier (Zurich). Source : ROOM diseño 274

Figure 2.3 Vue de l'exposition *Il Palazzo Enciclopedico : La Biennale di Venezia*, Arsenale, Venise, 1er juin – 24 novembre 2013, Matt Mullican, *Untitled (Learning from that Person's Work)*, 2005, collage et encre sur papier, marouflé sur des draps de coton, bois, panneau individuel 276,9 x 224,8 cm, dimensions de l'ensemble variables. Crédit photographique : Haupt & Binder. Source : Worlds of Art – Universes in Universe 274

Figure 2.4 Matt Mullican, *Untitled (Learning from that Person's Work)*, 2005, collage et encre sur papier, marouflé sur drap de coton, bois, panneau individuel 276,9 x 224,8 cm, vue de l'exposition *Il Palazzo Enciclopedico : La Biennale di Venezia*, Arsenale, Venise, 1er juin – 24 novembre 2013, collection du Museum of Modern Art (New York), détail. Source : Museum of Modern Art, New York 274

Figure 2.5 Vue de l'exposition *Sites of Reason: A Selection of Recent Acquisitions*, Museum of Modern Art, New York, 11 juin – 28 septembre 2014, Matt Mullican, *Untitled (Learning from that Person's Work: Room 1)*, 2005, collage et encre sur papier marouflé sur 12 draps de coton, vidéo 14 min 4 s (couleur et son), panneau individuel 276,9 x 224,8 cm, dimensions de l'ensemble variables, collection du Museum of Modern Art (New York). Source : Museum of Modern Art, New York 275

Figure 2.6 Vue de l'exposition *Matt Mullican : Representing the Work*, Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, Boussu, 16 février – 18 octobre 2020, Matt Mullican, *Representing the Work*, 2018-2019, collage et encre sur papier, marouflé sur 64 draps de coton, bois, panneau individuel 276,9 x 224,8 cm, dimensions de

l'ensemble variables. Source : Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu .. 275

Figure 2.7 Vue de l'exposition *Mapping the World: 50 Years of Work*, Kunsthalle St. Annen, Lübeck, 30 octobre 2022 – 8 janvier 2023, Matt Mullican, *Representing the Work*, 2018-2019, collage et encre sur papier, marouflé sur draps de coton, bois, panneau individuel 276,9 x 224,8 cm, dimensions de l'ensemble variables. Crédit photographique : Fred Dott. Source : *Frieze* [En ligne] (Speed 2022) 275

Figure 2.8 Vue de l'exposition *Matt Mullican 12 by 2*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne / Rhône-Alpes, 4 juin – 19 septembre 2010, de haut en bas : Matt Mullican, *Untitled (Learning from that Person's Work: Room 1 to Room 6)*, 2005, collage et encre sur papier, marouflé sur draps de coton, vidéo (couleur et son), panneau individuel 276,9 x 224,8 cm, dimensions de l'ensemble variables, collection Johann Widauer (Innsbruck), collection Manuel Rios (Lisbonne), collection Ringier (Zurich); Matt Mullican, *Cityplan Etched on Crystal Balls*, 2009, marqueur sur verre, table 90 x 80 x 80 cm, collection Johann Widauer (Innsbruck); Matt Mullican, *Untitled (Models after the Ludwig)*, 2005, maquette, 7 tables, objets variés, bois, papiers, impressions, une des tables 136 x 402 x 55 cm, 6 autres tables 136 x 205 x 105 cm. Source : Les presses du réel 275

Figure 2.9 Matt Mullican, *Performance: Under Hypnosis*, 1982, performance, The Kitchen, New York. Crédit photographique : Paula Court. Source : Museum of Modern Art, New York..... 275

Figure 2.10 Matt Mullican, *Matt Mullican Under Hypnosis*, 27 janvier 2007, performance dans le cadre de UBS Openings: Saturday Live, Tate Modern, Londres. Source : Tate Modern, chaîne Youtube Tate Shots (Tate 2008) 275

Figure 2.11 Matt Mullican, *Matt Mullican Under Hypnosis*, 27 janvier 2007, performance dans le cadre de UBS Openings: Saturday Live, Tate Modern, Londres. Source : Saci Art 276

Figure 2.12 Matt Mullican, *Live Performance Under Hypnosis: Breakfast*, 1er avril 2023, performance dans le cadre de l'exposition *Sunday, August 9, 1908*, 2 mars – 15 avril 2023, Peter Freeman Inc., New York. Source : Peter Freeman Inc. 276

Figure 2.13 Carl Gustav Jung, *The Red Book: Liber Novus*, 2009, extrait de l'ouvrage préparé par Sonu Shamdasani (Jung 2009), détail. Source : *New York Times* [En ligne]..... 276

Figure 2.14 Carl Gustav Jung, *The Red Book: Liber Novus*, 2009, extraits de l'ouvrage préparé par Sonu Shamdasani (Jung 2009), détails. Source : *Medium* [En ligne] 276

Figure 2.15 Suzanne Treister, *Hexen 2.0: Historical Diagrams: From ARPANET to DARWARS via the Internet*, 2014, dessin imprimé selon dimensions variables. Source : site de l'artiste..... 276

Figure 2.16 Suzanne Treister, *Hexen 2.0: Historical Diagrams: From ARPANET to DARWARS via the Internet*, 2014, dessin, reproduction marouflée à même le mur, vue de l'exposition *La Biennale de Montréal : L'avenir (looking forward)*, Musée d'art contemporain de Montréal, 22 octobre 2014 – 4 janvier 2015. Source : site de l'artiste 276

Figure 2.17 Vue de l'exposition *La Biennale de Montréal : L'avenir (looking forward*), Musée d'art contemporain de Montréal, 22 octobre 2014 – 4 janvier 2015; à gauche : Suzanne Treister, *Hexen 2.0: Cibernetic Séance*, 2011, vidéo 15 min en boucle (noir et blanc, son); à droite : Suzanne Treister, *Hexen 2.0: Tarot*, 2009-2011, 22 cartes, impression jet d'encre sur papier, dimensions variables. Source : site de l'artiste . 277

Figure 2.18 Suzanne Treister, *Hexen 2.0: Tarot: VI The Lovers: Margaret Mead and Gregory Bateson – Anthropologists*, 2009-2011, dessin imprimé selon dimensions variables. Source : site de l'artiste 277

Figure 2.19 Laurent Grasso, *The Silent Movie*, 2010, film 16 mm sur support Blu-ray, couleur et son, 23 min 27 s, en boucle, collection privée. Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 97, 107)..... 277

Figure 2.20 Laurent Grasso, *On Air*, 2009, film DVC pro HD, 17 min 30 s, en boucle. Source : catalogue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg* (Fraser 2012a : 83, 106) 277

Figure 2.21 Laurent Grasso, *Echelon*, 2007, stéréolithographie, résine, bois, peinture, socle en bois laqué, plexiglas, 180 x 100 x 100 cm. Source : Institut d'art contemporain de Villeurbanne/Rhône-Alpes..... 277

Figure 2.22 Francisco Goya, *Nadie se conoce*, 1799, eau-forte, aquatinte, brunie, extrait de *Los Caprichos*, planche 6, 18,8 x 11,9 cm, collection de la Royal Academy of Arts (Londres). Source : Royal Academy of Arts 277

Figure 2.23 Francisco Goya, *El sueño de la razon produce monstruos*, 1797-1799, eau-forte, aquatinte, extrait de *Los Caprichos*, planche 43, 30,6 x 20,1 cm, collection du Museo del Prado (Madrid). Source : Museo del Prado 277

Figure 2.24 Chloe Piene, *Untitled (CB)*, 2010, fer, 33,02 x 38,1 x 38,1 cm. Source : site de l'artiste..... 277

Figure 2.25 Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, The Warburg Institute Archive, University of London, détail. Crédit photographique : The Warburg Institute. Copyright : Getty – Heritage Images. Source : Radio France..... 278

Figure 2.26 Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-2013, composé de plus de 5000 documents, photographies, dessins, plans, collages, panneau individuel environ 51,7 x 66,7 cm, dimensions de l'ensemble variables, vue de l'exposition *Atlas*, MACBA, Barcelone,

23 avril – 4 juillet 1999, (composé de 641 panneaux au moment de l'exposition). Source : MACBA 278

Figure 2.27 Vue de l'exposition *Atlas: How to carry the world on one's back?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 26 novembre 2010 – 28 mars 2011. Source : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia 278

Figure 2.28 Vue de l'exposition *Atlas Critique*, Parc Saint Léger Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux, 17 mars – 27 mai 2012. Source : Parc Saint Léger 278

Chapitre 3 : Benoît Pype : poussière et éclatement

Figure 3.1 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015, installation, sept éléments sculpturaux en étain sur sept socles avec caissons protecteurs, chaque élément sculptural environ 2 x 2 x 1 cm, vue de l'exposition *Talents contemporains 5^{e} édition*, Fondation François Schneider, 29 avril – 10 septembre 2017, collection François Schneider (Wattwiller), détail. Crédit photographique : Raoul Ermel. Source : Fondation François Schneider (sur requête) 278

Figure 3.2 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015, installation, sept éléments sculpturaux en étain sur sept socles avec caissons protecteurs, chaque élément sculptural environ 2 x 2 x 1 cm, vue de l'exposition *Talents contemporains 5^{e} édition*, Fondation François Schneider, 29 avril – 10 septembre 2017, collection François Schneider (Wittwiller), détail. Crédit photographique : Raoul Ermel. Source : Fondation François Schneider (sur requête) 278

Figure 3.3 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015, installation, sept éléments sculpturaux en étain sur sept socles avec caissons protecteurs, chaque élément sculptural environ 2 x 2 x 1 cm, vue de l'exposition *Talents contemporains 5^{e} édition*, Fondation François Schneider, 29 avril – 10 septembre 2017, collection François Schneider (Wittwiller), détail. Crédit photographique : Raoul Ermel. Source : Fondation François Schneider (sur requête) 279

Figure 3.4 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015, installation, sept éléments sculpturaux en étain sur sept socles avec caissons protecteurs, chaque élément sculptural environ 2 x 2 x 1 cm, vue de l'exposition *Talents contemporains 5^{e} édition*, Fondation François Schneider, 29 avril – 10 septembre 2017, collection François Schneider (Wittwiller). Crédit photographique : Steeve Constanty. Source : Fondation François Schneider (sur requête) 279

Figure 3.5 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015, installation, éléments sculpturaux en étain sur socles, chaque élément sculptural environ 2 x 2 x 1 cm, vue de l'exposition *A.N.T.H.R.O.P.O.C.E.N.E.*, Meessen De Clercq, Bruxelles, 12 décembre 2015 – 6 février 2016. Source : site de l'artiste 279

Figure 3.6 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013, installation, éléments sculpturaux en étain sur

socles, chaque élément environ 2 x 2 x 1 cm, vue de l'exposition *12e Biennale de Lyon : Entre-temps… Brusquement et ensuite*, 12 septembre 2013 – 5 janvier 2014, détail. Source : site de l'artiste 279

Figure 3.7 Hicham Berrada, *Kéromancies*, 2017, concrétions de bronze artificielles, plusieurs exemplaires, environ 60 x 20 x 20 cm. Source : site de l'artiste 279

Figure 3.8 Alice Lejeune, *Laissons aux racines les prédictions futures*, 2021, installation, cuivre, noyer, caramel et béton, dimensions variables, vue de l'installation aux Grandes Serres, Pantin. Source : portefolio de l'artiste 279

Figure 3.9 Anonyme, illusion du canard-lapin, publiée pour la première fois le 23 octobre 1892 dans le journal *Fliegende Blätter*, n°2465, p. 145. Source : Heidelberg University Library 280

Figure 3.10 Benoît Pype, *Fabrique du résiduel*, 2012, installation, table de travail, résidus, objets trouvés, socles, loupes, mobilier par Art Composit, dimensions variables. Crédit photographique : Aurélien Mole et Glwadys Le Moulnier. Source : site de l'artiste 280

Figure 3.11 Benoît Pype, *Sculptures de fond de poche*, 2011, installation, table de travail, résidus et poussières sur socles, dimensions variables. Source : site de l'artiste 280

Figure 3.12 Véronique Béland, *As We Are Blind*, 2016, installation interactive pour aura et piano mécanique, 600 x 450 x 200 cm, vue de l'installation à l'Espace Culture Lille 1, Villeneuve d'Ascq, 2016. Source : site de l'artiste 280

Figure 3.13 Véronique Béland, *As We Are Blind*, 2016, installation interactive pour aura et piano mécanique, 600 x 450 x 200 cm, vue de l'installation au Museu da Cidade, Aveiro, 2019. Crédit photographique : Joana Magalhães. Source : site de l'artiste 280

Figure 3.14 Véronique Béland, *As We Are Blind*, 2016, installation interactive pour aura et piano mécanique, 600 x 450 x 200 cm, vue de l'installation. Source : site de l'artiste 280

Figure 3.15 Véronique Béland, *As We Are Blind*, 2016, installation interactive pour aura et piano mécanique, photographies d'aura prises et imprimées par l'œuvre, détails. Source : site de l'artiste 280

Figure 3.16 Donald Judd, *sans titre*, 1973, contreplaqué, chaque parallélépipède 182,9 x 256,5 x 182,9 cm, collection du Musée des beaux-arts du Canada (Ottawa). Source : site du Musée des beaux-arts du Canada 280

Figure 3.17 Robert Morris, *Two Columns*, 1961-1973, aluminium peint, deux éléments de 244 x 61 x 61 cm, vue de l'exposition *Robert Morris: Early Sculpture*, Sprüth Magers, Londres, 22 juin – 30 juillet 2005. Source : Sprüth Magers 280

Figure 3.18 Benoît Pype, *Le Sablier millénaire*, 2021, poix, verre soufflé, 30 x 40 cm, deux

exemplaires. Source : site de l'artiste 281

Figure 3.19 Hicham Berrada, *Présage, Tranche*, 2007-en cours, paysage chimique évoluant dans un caisson de verre, lumière, 37 x 28 x 5 cm, vue de l'exposition *Climats artificielles*, Espace Fondation EDF, Paris, 4 octobre 2015 – 28 février 2016. Crédit photographique : Laurent Lecat. Source : site de l'artiste 281

Figure 3.20 Hicham Berrada, *Présage, performance*, 2016, performance, bécher, produit chimiques, caméra, projection en direct, donnée le 20 janvier 2016, Institute of Contemporary Arts, Singapour. Source : site de l'artiste 281

Chapitre 4 : Mariko Mori : révélation et résonance

Figure 4.1 Mariko Mori, *Tom Na H-iu*, 2006, verre, acier inoxydable, LED, système de contrôle en direct, 327,4 x 115,3 x 39,6 cm, vue de l'installation à SCAI The Bathhouse, Tokyo, 21 avril – 3 juin 2006. Crédit photographique : Richard Learoyd. Source : SCAI the Bathhouse 281

Figure 4.2 Mariko Mori, *Tom Na H-iu*, 2006, verre, acier inoxydable, LED, système de contrôle en direct, 4,5 m de hauteur, vue de l'installation à Deitch Projects, New York, 8 novembre – 22 décembre 2007. Source : Deitch Projects 281

Figure 4.3 Cercle de Brodgar (*Ring of Brodgar*), Orcades, Écosse, 2500-2000 av. J.-C. Source : site des Orcades, Orkney.com 281

Figure 4.4 Pierres dressées de Stenness (*Stones of Stenness*), Orcades, Écosse, 3000-2500 av. J.-C. Source : site des Orcades, Orkney.com 281

Figure 4.5 Solstice d'été à Stonehenge, Royaume-Uni, 2023. Crédit photographique : Toby Melville / Reuters. Source : *The Guardian* [En ligne] (The Guardian 2023) 282

Figure 4.6 Solstice d'été à Stonehenge, Royaume-Uni, 2023. Crédit photographique : Toby Melville / Reuters. Source : *The Guardian* [En ligne] (The Guardian 2023) 282

Figure 4.7 Solstice d'été à Stonehenge, Royaume-Uni, 2023. Crédit photographique : Toby Melville / Reuters. Source : *The Guardian* [En ligne] (The Guardian 2023) 282

Figure 4.8 Mariko Mori, *Transcircle*, 2004, Corian, LED, système de contrôle en direct, diamètre de 336 cm, chaque monolithe 110 x 56 x 34 cm. Source : Arthur.io 282

Figure 4.9 Stonehenge, Avebury, Royaume-Uni, vers 2400 av. J.-C. Crédit photographique : Megumi Takimoto, 2010. Source : UNESCO 282

Figure 4.10 Mariko Mori, *Tea Ceremony III*, 1994, impression Cibachrome montée sur aluminium, 121,9 x 152,4 cm. Source : Christie's 282

Figure 4.11 Mariko Mori, *Garden of Purification*, 1999, sel, pierres de gué en résine, bois pétrifié, cristaux (calcite orange, quartz rose, œil de tigre vert, pierre bleue, améthyste), dimensions variables, vue de l'exposition *Mariko Mori: Dream Temple*, Fondazione Prada, Milan, 22 mai – 15 juin 1999. Crédit photographique : Attilio Maranzano. Source : Fondazione Prada 282

Figure 4.12 Mariko Mori, *Dream Temple*, 1997-1999, métal, verre, plastique, fibres optiques, tissu, dôme de projection hémisphérique 3D, son, 500 x 1000 cm, vue de l'exposition *Mariko Mori: Dream Temple*, Fondazione Prada, Milan, 22 mai – 15 juin 1999. Crédit photographique : Attilio Maranzano. Source : Fondazione Prada 282

Figure 4.13 Mariko Mori, *Flatstone*, 2006, pierres en céramique, vase en acrylique, 487,5 x 314,6 x 8,8 cm, vue de l'installation à SCAI The Bathhouse, Tokyo, 8 septembre – 3 octobre 2009. Crédit photographique : Keizo Kioku. Source : SCAI The Bathhouse 282

Figure 4.14 Cercle de pierres Nonakado, site des cercles de pierres d'Ōyu, 2000-1500 av. J.-C., préfecture Akita, Japon. Source : Jomon Japan/UNESCO 282

Figure 4.15 Vase Jōmon (*Suien-uzumakimon-fukabachi*), 3500-2500 av. J.-C., faïence, 43,18 x 37,47 cm, collection Idojiri Archeological Museum (Nagano). Source : catalogue de l'exposition *Rebirth* (Tezuka 2013a : 15)..... 282

Figure 4.16 Vue de l'exposition *Mariko Mori: Oneness*, Pinchuk Art Center, Kiev (Ukraine), 12 avril – 8 juin 2008, photographies des pierres dressées de Stenness, Orcades, Écosse, dimensions variables. Source : Galerie Perrotin 283

Figure 4.17 Mariko Mori, *Oneness*, 2003, Technogel, acrylique, fibre de carbone, aluminium, magnésium, 493 x 1134 x 528 cm, vue de l'installation à Deitch Projects, 10 mai – 28 juin 2003. Source : Deitch Projects 283

Figure 4.18 Anonyme, Miroku Bosatsu, Maitreya, également connu sous le nom de Hokan Miroku, VII^{e} siècle, bois, temple Kōryū-ji, Japon. Source : catalogue de l'exposition *Oneness* (Hayward et Mori 2007) et Masterpiece of Japanese Culture 283

Figure 4.19 Anonyme, mandala Ryokai (mandala des deux royaumes), XIV^{e}-XV^{e} siècles, couleurs sur soie, deux pans suspendus, chaque pan 138,5 x 122,2 cm, temple Kyō-ō-gokoku-ji, Kyoto, Japon, détail. Source : Miho Museum 283

Figure 4.20 Mariko Mori, *Kumano*, 1998, installation vidéo (couleur et son), photographie couleur, verre, 305 x 610 x 2,2 cm. Source : Artnet 283

Figure 4.21 Caspar David Friedrich, *A Walk at Dusk*, 1830-1835, huile sur toile, 33,7 x 43,2 cm, collection du Getty Center (Los Angeles). Source : Getty Center 283

Figure 4.22 John Constable, *Stonehenge*, 1835, aquarelle, 38,7 x 59,1 cm, collection du Victoria and Albert Museum (Londres). Source : Victoria and Albert Museum 283

Figure 4.23 Mariko Mori, *Tom Na H-iu*, 2010, verre, acier inoxydable, LED, système de contrôle en direct, 450 x 164 x 65 cm, vue de l'installation permanente au Benesse Art Site, Naoshima, Japon. Source : Benesse Art Site 284

Figure 4.24 Mariko Mori, *Primal Rhythm: Sun Pillar*, 2011, acrylique, 419,1 cm de hauteur, vue de l'installation permanente sur l'île Miyako, Okinawa, Japon. Crédit photographique : Richard Learoyd. Source : Faou Foundation 284

Figure 4.25 James Bridle, *Autonomous Trap 001*, 2017, cercle de sel, véhicule autonome, performance donnée au Mont Parnasse, Grèce, 14 mars 2017. Source : site de l'artiste 284

Figure 4.26 Louis Darget, *Rayonnée*, 1898, gélatino-bromure sur plaque de verre, 8,8 x 11,9 cm, collection du Getty Center (Los Angeles). Source : Getty Center 284

Figure 4.27 Hippolyte Baraduc, *Évocation et accouplement animique*, 1896, image reproduite dans *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières, et l'iconographie de l'invisible fluidique* (Baraduc 1896), planche L. Numérisation par Harvard Library. Source : National Library of Medecine 284

Figure 4.28 Petrus Christus, *Christ as the Man of Sorrows*, 1450, huile sur bois, 11,2 x 8,5 cm, collection du Birmingham Museum and Art Gallery. Source : Birmingham Museum and Art Gallery 284

Figure 4.29 Marina Abramović, *Black Dragon*, 1989-1994, quartz rose, quartz bleu, quartz argileux, quartz vert, hématite, obsidienne neige, quartz clair, sodalite, chrysocolle et quartz améthyste, supports métalliques, lucite, dimensions variables. Source : Sean Kelly Gallery 284

Figure 4.30 Marina Abramović, *Crystal Cinema I (crystal on the floor)*, 1991, quartz et banc en bois, environ 120 x 150 x 360 cm. Source : Sean Kelly Gallery 284

Figure 4.31 Marina Abramović, *Beds for Human Use*, 2012, quartz et bois, environ 31,5 x 78,7 x 25,6 cm. Source : site de l'artiste 285

Figure 4.32 Marina Abramović, *The Communicator*, 2012, tête en cire noire, quartz et tourmalines, 34,29 x 30,48 x 33,02 cm. Source : Sean Kelly Gallery 285

Figure 4.33 Marina Abramović, *The Current*, 2017, vidéoprojection, couleur, sans son, 59 min 31 s. Source : Sean Kelly Gallery 285

Figure 4.34 Marina Abramović, *Crystal Wall of Crying*, 2021, mur d'anthracite, 75 cristaux de quartz, 4000 x 300 cm, installation permanente, Babyn Yar Holocaust Memorial. Source : Marina Abramović Institute 285

Figure 4.35 Marina Abramović, *Inner Sky*, 1991, géode d'améthyste montée sur une structure de fer, 290 x 100 x 80 cm. Crédit photographique : Hick Duarte. Source : site de l'artiste 285

Figure 4.36 Marina Abramović, l'artiste devant une mine de quartz, Brésil, extrait de la documentation présentée lors de la conférence *Transitional Objects* donnée au Crystal Bridges Museum of American Art en 2019. Source : chaîne Youtube du Crystal Bridges Museum of American Art..... 285

Chapitre 5 : Susan Hiller : infiltration et manifestation

Figure 5.1 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras*, 2008, 50 impressions en offset sec, tirages numériques archives, image individuelle : 30,4 x 30,4 cm, ensemble environ 190 x 380 cm, vue de l'exposition *Susan Hiller: Paraconceptual*, Lisson Gallery, New York, 28 avril – 10 avril 2017. Crédit photographique : Jack Hems. Source : *Frieze* [En ligne]..... 285

Figure 5.2 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras*, 2008, 50 impressions en offset sec, tirages numériques archives, image individuelle : 30,4 x 30,4 cm, ensemble environ 190 x 380 cm, détail. Source : *Frieze* [En ligne]..... 285

Figure 5.3 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras*, 2008, 50 impressions en offset sec, tirages numériques archives, image individuelle : 30,4 x 30,4 cm, ensemble environ 190 x 380 cm, détail. Source : *Auras/Levitations* (Hiller 2010) 286

Figure 5.4 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras (Blue Woman*), 2017, impression giclée, 182,5 x 121,5 cm. Source : Lisson Gallery..... 286

Figure 5.5 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras Triptych*, 2011, impression (C-print) sur Dibond, tirage numérique archives, image individuelle : 123 x 85 cm, dimensions de l'ensemble variables. Source : Lisson Gallery 286

Figure 5.6 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras (Blue Boy)*, 2011, impression (C-print) sur Dibond, tirage numérique archives. Crédit photographique : Todd White Art Photography. Source : catalogue de l'exposition *Susan Hiller: From Here to Eternity* (Lohrey 2011) et Art Blart..... 286

Figure 5.7 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras (Purple Man)*, 2011, impression (C-print) sur Dibond, tirage numérique archives. Crédit photographique : Todd White Art Photography. Source : catalogue de l'exposition *Susan Hiller: From Here to Eternity* (Lohrey 2011) et Studio International 286

Figure 5.8 Marcel Duchamp, *Portrait du Dr Dumouchel*, 1910, huile sur toile, 100,3 x 65,7 cm, collection du Philadelphia Museum of Art. Source : Philadelphia Museum of Art 286

Figure 5.9 Wilhelm Conrad Röntgen, *La main de Bertha Röntgen*, 22 décembre 1895, positif sur carton, 18 x 13 cm, première radiographie humaine, collection du Deutsches Röntgen Museum (Remscheid). Source : Deutsches Röntgen Museum 286

Figure 5.10 Annie Besant et Charles W. Leadbeater, *Affection pure, mais vague*, 1905, figure 8 de l'ouvrage *Les Formes-Pensées* (Besant et Leadbeater 1987 : 31). Source : Project Gutenberg 286

Figure 5.11 Susan Hiller, *Belshazzar's Feast*, 1983-1984, installation, collages, vidéo couleur et son, 21 min 52 s, mobilier, dimensions variables. Source : site de l'artiste..... 286

Figure 5.12 Susan Hiller, *Psi Girls*, 1999, cinq canaux de projection synchronisés, couleur et son, 15 min, projection individuelle environ 266 x 355 cm. Source : Lisson Gallery ... 287

Figure 5.13 Susan Hiller, *Psi Girls*, 1999, cinq canaux de projection synchronisés, couleur et son, 15 min, projection individuelle environ 266 x 355 cm, détail. Source : Lisson Gallery 287

Figure 5.14 Susan Hiller, *Channels*, 2013, installation, projection multicanaux, 106 téléviseurs, lecteurs multimédias, sept lecteurs DVD, diviseurs de fréquence, dimensions variables. Source : site de l'artiste..... 287

Figure 5.15 Susan Hiller, *Witness*, 2000, installation, 350 haut-parleurs, 10 lecteurs CD, amplificateurs, filage, lumière, dimensions variables, vue de l'exposition *Susan Hiller*, Tate Britain, Londres, 1er février – 15 mai 2011. Crédit photographique : Tate Photography / Sam Drake. Source : *Esse* [En ligne]..... 287

Figure 5.16 Susan Hiller, *Witness*, 2000, installation, 350 haut-parleurs, 10 lecteurs CD, amplificateurs, filage, lumière, dimensions variables, vue de l'installation à The Chapel, Londres, 16 mai – 26 juin 2000. Crédit photographique : Sarah Lee. Source : *The Guardian* [En ligne] 287

Figure 5.17 Susan Hiller, *Resounding (ultraviolet)*, 2014, vidéoprojection monobande 16 : 9, couleur et son stéréo (français), 30 min. Source : Lisson Gallery..... 287

Figure 5.18 Susan Hiller, *Illuminazioni*, 2018, vidéoprojection haute-résolution, couleur et son, 30 min. Source : site de l'artiste 287

Figure 5.19 Susan Hiller, *Sisters of Menon*, 1972-1979, section I (1972) : quatre panneaux en forme de L, écriture automatique, encre bleue sur papier A4 étiquetés, 91,2 x 64,2 cm; section II (1979) : quatre panneaux, éléments dactylographiés et gouache sur papier, 31,8 x 23 cm. Source : site de l'artiste 288

Figure 5.20 Jacob von Narkiewicz-Jodko, *Effluves d'une main électrifiée posée sur la plaque photographique*, mars 1896, épreuve à la gélatine argentique, 18,1 x 12,9 cm, collection de la Société astronomique de France, Fonds Camille Flammarion. Source : catalogue de l'exposition *Le Troisième œil : la photographie et l'occulte*

(Chéroux 2004b : 111) et *Observance: A Record of Experiments*, Olivia L. Mosley, Thèse de doctorat [En ligne] 288

Figure 5.21 Sano Espiritu, service de photographie d'aura, Playa del Carmen, Mexique, 2015, image du compte Facebook de Sano Espiritu, kiosque de photographie Kirlian situé à Paseo del Carmen. Source : compte Facebook Sano Espiritu 288

Figure 5.22 Christina Lonsdale, portrait auratique de Gwyneth Paltrow, 2015, à l'occasion d'une publication de la plateforme *Goop*, mise en ligne le 19 mars 2015 et mise à jour le 26 juillet 2022. Source : *Goop* (Goop 2022) 288

Figure 5.23 Marie-Jeanne Musiol, *Corps de lumière #401 (Leaf)*, 2018, saisie électromagnétique sur film argentique, tirage numérique archives, 27,9 x 21,6 cm, extrait de la série *Corps de lumière*. Source : Galerie Pierre-François Oulette art contemporain..... 288

Figure 5.24 Susan Hiller, *Wild Talents*, 1997, installation, deux vidéoprojections synchronisées, couleur et son, 6 min 26 s en boucle, programme sur téléviseur, noir et blanc sans son, 6 min 30 s en boucle, lumières votives, chaise, dimensions variables, vue de l'exposition *Susan Hiller*, Lisson Gallery, Londres, 13 novembre 2015 – 9 janvier 2016. Source : Lisson Gallery 288

Figure 5.25 Marcel Duchamp, *Le Buisson*, 1910-1911, huile sur toile, 127,3 x 91,9 cm, collection du Philadelphia Museum of Art. Source : Philadelphia Museum of Art 288

Figure 5.26 Susan Hiller, *Homage to Yves Klein: Levitations*, 2008, 150 impressions monochromes en offset sec, 25 cadres, image individuelle 10,2 x 15,2 cm, ensemble 170 x 170 cm. Source : site de l'artiste 288

Figure 5.27 Susan Hiller, *Homage to Joseph Beuys*, 1969-2019, série de cabinets doublés de feutre, bouteilles antiques d'eau bénite collectée à travers le monde, dimensions variables. Source : site de l'artiste 288

Figure 5.28 Bernd et Hilla Becher, *Fördertürme, Belgien, Frankreich* (Tours d'extraction, Belgique, France), 1967-1988, impression à la gélatine argentique, ensemble 171,61 x 140,97 cm, collection The Doris and Donald Fisher Collection, San Fransisco Museum of Modern art. Source : San Francisco Museum of Modern Art..... 289

Figure 5.29 Virginia Lupu, *Tin Tin Tin*, 2018-2019, photographie, élément d'une série, dimensions variables. Source : *Art Portal* [En ligne] (Muskovics 2019) 289

Figure 5.30 Virginia Lupu, *Tin Tin Tin*, 2018-2019, photographie, élément d'une série, dimensions variables. Source : *Art Portal* [En ligne] (Muskovics 2019) 289

Figure 5.31 Virginia Lupu, *Tin Tin Tin*, 2018-2019, photographie, élément d'une série, dimensions variables. Source : *Artsy* [En ligne]..... 289

Figure 5.32 Virginia Lupu, *Tin Tin Tin*, 2018-2019, photographie, élément d'une série,

dimensions variables. Source : *Artsy* [En ligne]..... 289

Figure 5.33 Virginia Lupu, *Tin Tin Tin*, 2018-2019, photographie, élément d'une série, dimensions variables. Source : *Artsy* [En ligne]..... 289

Figure 5.34 Camille Ducellier, *Sorcière Lisa*, 2021, affiche de la série documentaire, 8 épisodes, publiée sur France.tv le 18 avril 2021. Crédit photographique : Igor Tourgueniev. Source : *Manifesto.XXI* [En ligne] 290

Figure 5.35 WhiteFeather Hunter, *The Witch in the Lab Coat*, 2019-en cours, photographie numérique, sorts de sorcellerie pour influencer la micro performativité de la culture tissulaire sur des pétris trouvés, culture tissulaire de fluide nutritif, dimensions variables, détail. Source : site de l'artiste..... 290

Chapitre 6 : Kapwani Kiwanga : brouillage et artifice

Figure 6.1 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji*, Jeu de Paume, Paris, 3 juin – 21 septembre 2014, dans le cadre de l'événement *Satellite Programme 7*, Kapwani Kiwanga, *Rumours that Maji was a lie…*, 2014, techniques et médiums mixtes, dimensions variables. Crédit photographique : Romain Darnaud. Source : Galerie Tanja Wagner 290

Figure 6.2 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji*, Jeu de Paume, Paris, 3 juin – 21 septembre 2014, dans le cadre de l'événement *Satellite Programme 7*, Kapwani Kiwanga, *Rumours that Maji was a lie…*, 2014, techniques et médiums mixtes, dimensions variables. Crédit photographique : Romain Darnaud. Source : Galerie Tanja Wagner 290

Figure 6.3 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji*, Jeu de Paume, Paris, 3 juin – 21 septembre 2014, dans le cadre de l'événement *Satellite Programme 7*, Kapwani Kiwanga, *Rumours that Maji was a lie…*, 2014, techniques et médiums mixtes, dimensions variables. Crédit photographique : Romain Darnaud. Source : Galerie Tanja Wagner 290

Figure 6.4 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga Maji Maji*, Jeu de Paume, Paris, 3 juin – 21 septembre 2014, dans le cadre de l'événement *Satellite Programme 7*, Kapwani Kiwanga, *Rumours that Maji was a lie…*, 2014, techniques et médiums mixtes, dimensions variables. Source : Goodman Gallery 290

Figure 6.5 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji*, Jeu de Paume, Paris, 3 juin – 21 septembre 2014, dans le cadre de l'événement *Satellite Programme 7*, Kapwani Kiwanga, *Rumours that Maji was a lie…*, 2014, techniques et médiums mixtes, dimensions variables. Crédit photographique : Romain Darnaud. Source : monographie *Kapwani Kiwanga* (Dirié et Kiwanga 2022)..... 290

Figure 6.6 Amulettes Nyamwezi, Tanzanie, s.d., collection du Musée du quai Branly (Paris),

images intégrées au corpus de *Rumours that Maji was lie…*, Kapwani Kiwanga, 2014, techniques et médiums mixtes, dimensions variables. Source : catalogue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji* (Kiwanga 2014) 291

Figure 6.7 Amulette, Tanzanie, s.d., photographie de travail, collection du Ethnologisches Museum (Berlin), image intégrée au corpus de *Rumours that Maji was a lie…*, Kapwani Kiwanga, 2014, techniques et mediums mixtes, dimensions variables. Source : catalogue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji* (Kiwanga 2014) 291

Figure 6.8 Kapwani Kiwanga, *Fragments of a Repository*, 2014, photogramme, dimensions variables, élément d'une série, objet présenté : pistolet, collection d'Afrique orientale, Ethnologisches Museum (Berlin), détail. Crédit photographique : Kapwani Kiwanga. Source : *Esse* [En ligne] 291

Figure 6.9 Kapwani Kiwanga, *Fragments of a Repository*, 2014, photogramme, dimensions variables, élément d'une série, objet présenté : cuillère yao, Tanzanie, collection de l'Ethnologisches Museum (Berlin), détail. Crédit photographique : Kapwani Kiwanga. Source : catalogue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji* (Kiwanga 2014) 291

Figure 6.10 Kapwani Kiwanga, *Forms of Absence*, 2014, photogramme, élément d'une série, dimensions variables, détail. Crédit photographique : Kapwani Kiwanga. Source : Centre national des arts plastiques (CNAP) 291

Figure 6.11 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga: Rumors that Maji was a lie…*, Kunsthalle 3,14, Bergen, Norvège, 16 août – 16 octobre 2016, Kapwani Kiwanga, *Rumours that Maji was a lie…*, 2014, techniques et mediums mixtes, dimensions variables. Source : Kunsthalle 3,14 291

Figure 6.12 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga: Kinjeketile Suite*, South London Gallery, Londres, 15 avril – 7 juin 2015, Kapwani Kiwanga, *Kinjeketile Suite*, 2015, techniques et médiums mixtes, dimensions variables. Crédit photographique : Andy Keate. Source : South London Gallery 292

Figure 6.13 Kapwani Kiwanga, *Ifa-Organ*, 2013, performance, carte perforée pour orgue de barbarie, vidéo HD, couleur et son, 2 min 27 s, dimensions de la carte perforée 13 x 450 cm. Source : Galerie Tanja Wagner 292

Figure 6.14 Kapwani Kiwanga, *Glow #6*, 2019, marbre Cora noir, bois, LED, Plexiglas, 160 x 60 x 35 cm, élément de la série *Glow* (2019-en cours), collection Scharpff & Striebich. Source : Galerie Tanja Wagner 292

Figure 6.15 Kapwani Kiwanga, *Nations: Ogé's Uprising, 1790*, 2000, acier, tissu, tissu brodé, sequins, perles, franges, 158 x 347 x 18 cm, élément de la série *Nations* (2018-en cours), collection de la Banque Européenne d'Investissement. Source : *La Liberté* [En ligne] 292

Figure 6.16 Kapwani Kiwanga, *Nations: Vertières, 1803*, 2018, acier, tissu, tissu brodé, sequins, perles, franges, 158 x 330 x 10 cm, élément de la série *Nations* (2018-en cours), collection privée. Source : Fondation d'entreprise Pernod Ricard 292

Figure 6.17 Maxon Scylla, *Damballah Bossou*, 2017, perles, sequins, satin, 78,74 x 55,88 cm, oriflamme de vdou haïtien. Source : Myriam Nader Gallery 292

Figure 6.18 Jean-Jacques Frilley, *La Bataille de Vertières, Saint-Domingue, 18 novembre 1803*, 1803, lithographie, collection privée. Source : The Louverture Project 292

Figure 6.19 Kapwani Kiwanga, *Potomitans*, 2021, fleurs, feuilles et chaînes en argent massif, dimensions variables, vue de l'installation à Art Basel, Galerie Poggi, 21-26 septembre 2021. Crédit photographique : Julien Deceroi. Source : *Konbini* [En ligne] 293

Figure 6.20 Kapwani Kiwanga, *Potomitans*, 2021, fleurs, feuilles et chaînes en argent massif, dimensions variables, détail. Crédit photographique : Aurélien Mole. Source : The FARM, Paris 293

Figure 6.21 Anonyme, échelle de sorcière (*Witch's Ladder*), avant 1911, plumes d'oiseaux, corde, environ 148 cm, collection du Pitt Rivers Museum (Oxford). Source : Pitt Rivers Museum 293

Figure 6.22 Marina Abramović, *Presence and Absence (The Witch Ladder)*, 2022, vidéo, interaction avec l'échelle de sorcière conservée au Pitt Rivers Museum lors de la résidence de l'artiste, 24 septembre 2022 – 30 juin 2023. Crédit photographie : Tim Hand. Source : Pitt Rivers Museum 293

Figure 6.23 Susan Hiller, *The Last Silent Movie*, 2007-2008, vidéo, noir et blanc, son, monobande Blu-ray DVD, 22 min, œuvre accompagnée de 24 gravures, dimensions variables. Source : Lisson Gallery 293

Figure 6.24 Mariko Mori, *Wave UFO*, 1999-2002, interface pour ondes cérébrales, dôme de visionnement, système informatique, fibre de verre, 528 x 113,4 x 493 cm. Crédit photographique : Richard Learoyd. Source : Sean Kelly Gallery 293

Figure 6.25 Mariko Mori, *Wave UFO*, 1999-2002, interface pour ondes cérébrales, dôme de visionnement, système informatique, fibre de verre, 528 x 113,4 x 493 cm, vue de l'intérieur. Crédit photographique : Tom Powel Imaging. Source : Sean Kelly Gallery 294

Figure 6.26 Kapwani Kiwanga, *The Sun Ra Repatriation Project*, 2009, vidéo Définition Standard, couleur et son, 43 min, détail. Source : Galerie Tanja Wagner 294

RÉSUMÉ

Le monde de l'art des trente dernières années témoigne d'un intérêt marqué et croissant pour l'occulte. Terme nébuleux partageant les champs lexicaux de la magie, de la spiritualité, de l'ésotérisme, du paranormal ou encore de la gnose, l'occulte fait de ses frontières floues le lieu de rassemblement de croyances diverses, ralliant époques et cultures à travers la formation de communautés d'interprétation variées. Aussi ambiguë que grandissant, il forme un nuage de croyances dont la présence seule pose problème pour un monde de l'art se voulant désenchanté et étant plus habitué à l'iconoclasme qu'au spectre des formes du croire. Reprenant à son compte la théorie de la sécularisation, le monde de l'art manifeste son ascendant moderne, avalisant le dualisme courant et récurent voulant que l'occulte, lieu de l'irrationnel par excellence, s'oppose à une « Modernité » théorisée et considérée – notoirement par Bruno Latour – comme un cadre de pensée dominé en premier lieu par la raison. Oublié lorsqu'il n'est pas résolument dédaigné ou méprisé, l'occulte laisse alors dans son sillage un vide théorétique que cette thèse entend combler : dans un monde de l'art aux velléités globales, espérant rejoindre lieux et cultures n'ayant jamais adhéré au désenchantement du monde, il importe de pouvoir aborder et parler de ces croyances se déployant en dehors des grandes religions institutionnalisées. Partant du constat voulant que les œuvres qui font référence à l'occulte nous laissent bien souvent dans le doute par rapport aux intentions et croyances des artistes les ayant produites, l'hypothèse avancée ici propose d'encadrer la présence occulte se déployant dans l'art actuel – communauté d'interprétation en soi – par la notion que Jacques Rancière applique à la frontière entre l'art et le non-art : l'indécidable. Développée à titre d'outil heuristique, la notion originale d'« occulte indécidable » amenée par cette thèse se présente comme un levier discursif permettant de rendre compte de cette croyance oscillant entre croire et non-croire et se présentant sous forme de choix artistique. Instrument d'enquête, image plutôt que concept, l'occulte indécidable ouvre sur une complexification de la croyance et du rôle binaire astreint à l'occulte par la Modernité : non plus opposition obscure et archaïque aux Lumières de la raison et du progrès, il se perçoit comme une voie médiane permettant de contribuer, via les modalités opératoires des artistes, à la refonte d'une Modernité en déclin et saturée de crises. À travers ce contexte crisique – fractionné en crises épistémologique, écologique et politique – l'occulte indécidable prend la forme d'une rhétorique s'articulant à travers la théorie des correspondances – rare dénominateur commun de la nébuleuse occulte voulant que toutes choses, visibles ou invisibles, soient reliées entre elles – et permettant de repenser notre rapport à la connaissance, au monde et aux autres. À travers l'analyse du travail de Laurent Grasso, Matt Mullican, Benoît Pype, Mariko Mori, Susan Hiller et Kapwani Kiwanga, cette thèse entend ancrer l'occulte non plus dans le champ de l'exégèse sociologique – qui viserait à justifier sa résurgence – ou dans une approche typologique – qui tenterait l'exercice vain de l'astreindre à une quelconque taxinomie – mais bien plutôt dans son efficacité : non plus symptôme mais bien outil critique, il s'agit de voir ce que l'occulte indécidable permet.

Mots clefs : art actuel, art contemporain, occulte, croyance, indécidable, Laurent Grasso, Matt Mullican, Benoît Pype, Mariko Mori, Susan Hiller, Kapwani Kiwanga.

INTRODUCTION

Sujet de la recherche : prendre la mesure de l'occulte

Explorations alchimiques, parcours astraux, performances télépathiques, périples dans l'éther, interrogations divinatoires et spirites, croisements magiques et écologiques, mises en œuvre de la puissance des sorcières, propositions utopiques d'inspiration chamanique : le monde de l'art semble pris d'une véritable fièvre occulte[1]. Terme complexe, ne possédant ni définition standardisée ni frontières nettes le séparant d'autres notions telles que la magie, l'ésotérisme, le surnaturel, la gnose ou même l'occultisme (Richards 2000 : 3; Styers 2004 : 8), mais renvoyant à une panoplie intriquée de phénomènes, convictions et techniques couvrant un territoire global (Richards 2000 : 28; Kiernan 2006), l'occulte fascine autant qu'il intrigue et décontenance. Visible dans les différents événements et expositions organisés au cours des trente dernières années – concernant tant l'art actuel que l'histoire de l'art de manière générale[2] – cette frénésie magique se traduit dans la dernière décennie par un nombre croissant d'œuvres faisant référence à diverses croyances ou pratiques évoluant dans les vastes terres largement non balisées se trouvant en dehors des religions institutionnalisées. Spiritisme dans le travail de Shannon Taggart (*Séance*, 2001-2019) (Fig. 0.1) ou de Cécile Babiole (*Reflections*, 2015) (Fig. 0.2), formules magiques et cryptographie chez Cullen Miller et Gabriel Dunne (*Claves Angelicæ*, 2018) (Fig. 0.3), radiesthésie

[1] Voir, entre autres, les expositions et événements suivants : *Alchemy: Transformations in Gold* (Des Moines Art Center, Iowa, 11 février – 2 mai 2017), *Astralis* (Espace Culturel Louis Vuitton, Paris, 7 février – 11 mai 2014), *Beyond Telepathy* (soirée de performances, Somerset House, Londres, 20 avril 2017), *Dernières nouvelles de l'Éther* (La Panacée, Montpellier, 7 février – 22 juin 2014), *Le jour des esprits est notre nuit* (CRAC Alsace, 13 juin – 15 septembre 2019), *Magie verte* (Espace 29, Bordeaux, 1er au 31 octobre 2020), *Neo-Pagan-Bitch-Witch* (Evelyn Yard, Londres, 11 février – 20 mars 2016), *Witchy Methodologies* (symposium et performances, Institute of Contemporary Arts, Londres, 13 janvier 2017), *Witch Hunt* (Hammer Museum, Los Angeles, 10 octobre 2021 – 9 janvier 2022) et *Le serpent cosmique* (Musée de l'Hospice Comtesse, Lille, 16 mai – 2 octobre 2022).

[2] Dans le sillage de l'influente exposition *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985* (Los Angeles County Museum of Art, 1986) et de la tout aussi imposante *Les Magiciens de la terre* (Centre Pompidou, 1989), citons à titre d'exemples *L'Âme au corps, art et sciences, 1793-1993* (Grand Palais, Paris, 1993), *Le troisième œil : la photographie et l'occulte* (exposition itinérante, 2004), *Traces du sacré* (Centre Georges Pompidou, 2008), *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950* (Strasbourg 2011, Berne 2012), *Secret Societies* (Schirn Kunsthalle, Frankfort, 2011, CAPC Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2011), *Les Maîtres du désordre* (Musée du quai Branly, 2012), la Biennale de Venise de 2013, *The Encyclopedic Palace* – qui, sous la direction de Massimiliano Gioni, laissa la part belle aux explorations occultes, particulièrement par le biais de pratiques médiumniques considérées *outsider* (Gioni 2013 : 18-21) –, *Art and Alchemy: The Mystery of Transformation* (Stiftung Museum Kunstpalast, 2014), *Cosa Mentale : art et télépathie au XXe siècle* (Centre Pompidou-Metz, 2015), *Imponderable: The Archive of Tony Oursler* (Les Forges, Parc des Ateliers, 2015) et *SpellBound: Magic, Ritual & Witchcraft* (Ashmolean Museum, Oxford, 2019).

chez Yen-Chao Lin (*The Eroding Garden*, 2019) (Fig. 0.4), références aux rituels chamaniques de guérison du peuple Huni Kuin chez Ernesto Neto (*Flower Crystal Power*, 2014) (Fig. 0.5), sorcellerie chez Linda Stupart (*A Spell to Bind Male Artists From Murdering You*, 2016) (Fig. 0.6) : ce qui, il y a quelques années encore, aurait pu être considéré comme une résurgence marginale prend de plus en plus des allures de raz-de-marée.

En cela, le monde de l'art se fait le miroir d'une tendance à échelle sociétale et même globale (Yoneyama 2019 : 9) : à l'accroissement des rayons ésotériques dans toutes librairies – qui n'ont fait que prendre en expansion depuis le début des années 2000[3] – s'ajoute l'incroyable croissance de l'occulte provoquée par le développement d'Internet (Styers 2004 : 19; Voisenat 2005a : 36-40) et des applications en tous genres – permettant autant la pratique de l'astrologie (Paul 2018; Noble 2019) que de la divination *Ifà* ou du vodou haïtien (Gosden 2020 : 306-307; Boutros 2013) – ainsi qu'une incroyable commercialisation de la magie sous toutes ses formes, des cristaux au tarot et autres cartes divinatoires en passant par une large panoplie d'objets promettant une pléthore de bénéfices métaphysiques (Paul 2018; Josephson-Storm 2017 : 35; Ritzer 2005)[4]. Dans sa prolifération occulte croissante, le milieu de l'art rejoint ainsi ce que l'autrice Françoise Champion nommait, déjà en 1994, la « nébuleuse mystique-ésotérique » : expression heureuse – et largement reprise, voire surutilisée, et pourtant toujours aussi juste (Voisenat 2005a : 29) – désignant le foisonnement de croyances et de pratiques égalé seulement par l'abondance de termes et de définitions tentant de les circonscrire (Champion 1994 : 315; Voisenat et Lagrange 2005; Richards 2000). Cette nébuleuse, puisant à même des termes et traditions occidentales plus établies et légèrement plus faciles à cerner, bien que loin de faire l'unanimité – tels le spiritisme d'Allan

[3] Jean Vernette constatait déjà dans les années 90 l'incroyable popularité de ce qu'il nomme « l'ésotérisme au sens large » sur le plan éditorial, les rayons ésotériques remplaçant selon lui « les travées consacrées traditionnellement à la "religion" » (Vernette 1998 : 7). Un constat semblable était posé au début des années 2000 par Claudie Voisenat et Pierre Lagrange, autrice et auteur de *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs* (Voisenat et Lagrange 2005), qui notaient particulièrement l'influence de certains ouvrages clefs, tels *Le matin des magiciens : introduction au réalisme fantastique* de Louis Pauwels et Jacques Bergier (Pauwels et Bergier 1963), *The Aquarian Conspiracy : Personal and Social Transformation in Our Time*, de Marilyn Ferguson, publié en 1980 (Ferguson 2009), ou encore les romans à succès de Dan Brown et de Bernard Werber (Voisenat 2005c). Toute visite en librairie de nos jours ne peut que confirmer que nous nous trouvons, bientôt vingt ans plus tard, dans le prolongement et le développement de leurs conclusions.

[4] Sans mentionner le développement d'emplois – dont Jean Vernette notait déjà la popularité il y a vingt-cinq ans, particulièrement au sujet de la voyance et de la parapsychologie (Vernette 1998) – ainsi que de commerces et d'entreprises centrés autour de cet essor qui suit, selon plusieurs à commencer par Theodor W. Adorno, une mouvance et une assimilation capitaliste (Adorno 2016; Josephson-Storm 2017 : 35; Ritzer 2005).

Kardec, l'occultisme d'Éliphas Lévi ou du sulfureux Aleister Crowley, ou encore les principes de la Franc-Maçonnerie, de l'hermétisme alexandrin ou de la théosophie, pour ne nommer qu'eux[5] –, décrit le contexte des soixante dernières années comme étant marqué par un éclectisme entremêlant de multiples traditions se jouant des frontières dans un monde hyperconnecté et globalisé[6]. Accompagnée par la menace toujours pesante de l'appropriation culturelle (Paul 2018; Gosden 2020 : 410, 414), la nébuleuse se caractérise par un bricolage à la hauteur de la diversité qui la compose (Voisenat 2005c : 279). C'est ce qui amènera Jean Vernette – prêtre catholique qui sera l'un des meilleurs connaisseurs et diffuseurs de la littérature scientifique sur l'occulte en France – à affirmer :

> […] aujourd'hui chacun s'invente et se bricole de manière éclectique sa petite religion. Mais une religion en kit : un peu de yoga, un zeste d'ésotérisme, un bout de croyance en la réincarnation, le tout mêlé aux souvenirs du catéchisme de l'enfance ou de l'école du dimanche, qui ne sont pas niés mais relativisés dans un aimable mélange syncrétiste destiné d'abord à l'épanouissement personnel. […] Ne vous inquiétez pas, il y a en aura pour tous les goûts aux rayons du supermarché religieux contemporain. Hindouisme rebricolé pour Occidentaux, techniques de développement du potentiel humain issues d'outre-Atlantique, religions des Incas, des druides ou du vaudou (Vernette 1998 : 20)[7].

Cette thèse prend donc pour sujet ce premier constat : l'art actuel, écho rapproché de ces « religions en kit », de ces spiritualités bricolées et nébuleuses, témoigne, selon une expression de Marco Pasi,

---

[5] Pour plus d'information sur les mouvements cités ainsi qu'un tour d'horizon des histoires croisées de la magie, de l'occulte, de l'occultisme et de l'ésotérisme, voir les ouvrages d'Antoine Faivre (Faivre 1986; Faivre 2012), *Le Dictionnaire de l'ésotérisme* sous la direction de Jean Servier (Servier 2013), *The Occult, Witchcraft and Magic: An Illustrated History* de Christopher Dell (Dell 2020) ou encore *The Oxford Illustrated History of Witchcraft & Magic*, édité par Owen Davies (Davies 2021).

[6] Claudie Voisenat, soulignant l'influence de la globalisation et de mouvements comme le Nouvel Âge, explique cette nébulosité en comparant la pensée ésotérique à un palimpseste : « Si les couches les plus anciennes de cette histoire sont aujourd'hui assez bien connues, il n'en est pas de même de la période la plus récente, allant des années 1930 à nous jours, et en particulier les quarante-cinq dernières années […] » (Voisenat 2005a : 41). Précisons que Voisenat présente ici une application plus large de la notion de « pensée ésotérique » que celle qu'a largement popularisée Antoine Faivre (Faivre 1986), qui posera les bases de ce qu'il nommera l'ésotérisme occidental, notion autant reprise que contestée en raison d'une division artificielle entre *praxis* et idées ainsi qu'un ancrage occidental trop restrictif (Galbreath 1971; Hanegraaff 1996; Richards 2000 : 91; Pasi 2006; Von Stuckrad 2006a) – nous y reviendrons au chapitre quatre.

[7] Soulignons que, bien que l'orthographe « vaudou » soit largement répandue dans la langue française, la version créole « vodou » est de plus en plus répandue et défendue, particulièrement par les communautés afro-haïtiennes (Ramsey 2011 : 6), afin de renouer avec l'orthographe originale et de marquer une distance envers l'utilisation coloniale du terme « vaudou » (ou « vaudoux ») : « the barbarism relentlessly attributed to Haiti by imperial denigrators during the mid- to late nineteenth century was consolidated in the figure of *vaudoux*—this one word, as Hannibal Price wrote, from which "all the misunderstandings, sincere or not, spread against the Haitians in the world" […] » (Ramsey 2011 : 2). L'orthographe « vodou » est employée au travers de cette thèse bien que le choix des auteurs et autrices cités soit respecté.

d'une « présence fantomatique de l'occulte et du spirituel » (Pasi 2013 : 123) difficilement saisissable et ne faisant que prendre en expansion. « Le XXI^e siècle sera spirituel ou ne sera pas » : peu importe le poids que l'on accorde à cette déclaration aux élans prophétiques attribuée à Malraux – dont les diverses versions et variantes annoncent alternativement la prépondérance à venir du religieux ou de la mystique dans une indétermination déjà nébuleuse (Vernette 2002 : 5-6; Legrand 2009; Alizart 2017 : 189)[8] – l'occulte, quoi qu'on veuille et quoi qu'on fasse, est de l'ordre d'un *déjà-là*.

Contexte et état de la question : l'occulte aux prises avec la Modernité

Prendre pour sujet les relations entre l'occulte et l'art actuel nécessite cependant de noter un second constat permettant à la fois de cerner l'état de la question et, dans un second temps, d'ancrer notre problématique générale. Malgré la constante expansion de la nébuleuse sous forme de ce que Ulrich Beck et Shoko Yoneyama[9] qualifient de « nouvelle culture spirituelle », dépassant les frontières pour former des boutures à travers le globe[10], l'occulte – entendu au sens large et dont nous préciserons l'étendue lors de la description des assises théoriques – demeure un sujet démesurément inexploré et trouvant difficilement sa place dans le monde académique. De fait, il s'agit presque d'un lieu commun à travers la profusion d'ouvrages traitant de n'importe quel secteur de la nébuleuse que de procéder comme nous le faisons en ce moment même pour ouvrir et situer cette thèse : souligner la grande popularité de l'occulte pour la juxtaposer à l'intérêt, faible et disproportionné, du monde académique envers celui-ci (Richards 2000 : 26, 39). Qu'il s'agisse de la tendance, principalement américaine, de l'*Occult Revival*, constatée depuis les années 70

[8] Bien qu'il soit récurrent de voir retranscrite la prophétie malrucienne dans sa forme annonçant l'importance à venir du religieux, les propos de Malraux étaient effectivement bien plus nébuleux, tel qu'il le précisa lui-même en 1975 : « On m'a fait dire : *Le XXI^e siècle sera religieux*. Je n'ai jamais dit cela, bien entendu, car je n'en sais rien. Ce que je dis est plus incertain : je n'exclus pas la possibilité d'un événement spirituel à l'échelle planétaire » (Malraux, cité dans Vernette 2002 : 5; Malraux et Desgraupes 1975). Jean Vernette, dans son ouvrage d'ailleurs intitulé *Le XXI^e sera mystique ou ne sera pas* (Vernette 2002), souligne alors le fait que, via cet « événement spirituel à l'échelle planétaire », Malraux prédisait davantage une transformation du religieux qui évoluerait « sous une forme aussi différente de celle que nous connaissons, que le christianisme le fut des religions antiques » (Malraux, cité par Vernette 2002 : 6).

[9] Notons au passage que tous les noms d'origine japonaise qui seront mentionnés dans cette thèse suivent le modèle occidental prénom-patronyme par souci de cohérence avec la circulation internationale de ces derniers.

[10] Yoneyama cite par exemple le mouvement *seishin sekai* au Japon, forme de pensée « Nouvel Âge » que Yoneyama traduit du japonais à l'anglais par « *mind/heart world* » en renvoyant aux travaux d'Ito Masayuki (Yoneyama 2019 : 8), en précisant toutefois, avec Beck, que beaucoup des croyances et pratiques composant cette culture ne sauraient être qualifiées de « nouvelles » (Yoneyama 2019 : 222; Beck 2010 : 27).

(Tiryakian 1972; Truzzi 1971; Truzzi 1972)[11], d'une forme de réenchantement du monde (Partridge 2002, Nelson 2012), d'une révolution spirituelle (Heelas et Woodhead 2005; Tacey 2004), ou bien simplement d'une « vogue inédite » de la sorcellerie (Chollet 2018 : 29) ou encore d'une « revitalisation » comme dernière étape d'une persistance de la magie à travers le temps (Josephson-Storm 2017 : 35; Gosden 2020 : 29-30), il est pratique courante pour tout historien, historienne, anthropologue ou sociologue des religions de justifier l'analyse d'un sujet considéré comme académiquement collant par la démonstration de sa prévalence dans l'esprit du temps, prévalence dont l'importance considérable vise alors à dépasser l'idée que l'occulte soit une « curiosité épocale qui ne mérite pas qu'on lui accorde trop d'attention, comme si l'analyser contribuait à lui donner une légitimité » (Voisenat 2005a : 29). Là où Antoine Faivre – à qui l'ont doit en grande partie la reconnaissance de l'étude de l'ésotérisme comme partie prenante de l'Histoire des religions – parle de « rhétoriques d'exclusion » et de « grands interdits » dans l'héritage théorétique des études religieuses (Faivre 2012 : 28), la grande majorité des auteurs et autrices mentionne au minimum une réserve et un manque d'intérêt sociologique pour l'occulte (Richards 2000 : 39), lorsqu'il ne s'agit pas ouvertement d'un dédain et d'une répugnance rendant les sciences sociales, particulièrement occidentales, inaptes à aménager un espace discursif pour l'analyse des spiritualités (Yoneyama 2019 : 7; Kieran et Jupp 2007; Servier 1994a : 12)[12].

Il serait tentant de rabattre la constance de ce besoin de justification et de ces critiques à l'égard d'un champ trop restrictif – étrangement semblables depuis la fin des années 70 – sur une conjecture supposant un champ qui s'ignore, des auteurs et autrices ne se lisant pas mutuellement. Toutefois, au-delà du fait que tout chercheur ou chercheuse explorant un tant soit peu l'occulte constatera rapidement l'intrication des auteurs et autrices marquant ce corpus, le décalage entre un sujet auréolé d'irrationnel – et régulièrement ramené à cette large catégorisation – et les sciences humaines – marquées quant à elles de l'étalon de la Raison avec un grand « R » (Latour 2012 : 27; Gosden 2020 : 6) – n'est en soi ni étonnant ni difficile à concevoir. Avec un sujet imbibé de toutes

[11] Notons toutefois, avec John D. Richards, que les renouveaux occultes (*occult revivals*) ne se limitent pas aux années 70 et que, sous la plume de divers auteurs et autrices, ils ponctuent même les trois cents dernières années (Richards 2000 : 26, Hanegraaff 1996).

[12] Alors que Yoneyama souligne les limites du paradigme des sciences sociales – « in particular its inadequacy or reluctance to grant discursive space for spirituality » (Yoneyama 2019 : 29) –, Chris Gosden affirme quant à lui : « We are only just starting to uncover these histories, partly because Western prejudices against magic have made its study seem like something no one but a bold scholar would attempt » (Gosden 2020 : 27).

parts de foi comme de superstition et dont la curiosité seule du chercheur ou de la chercheuse pourrait laisser supposer un rapprochement indu contrevenant à l'« athéisme méthodologique » (*methodological atheism*) – principe arc-boutant de l'anthropologie et de l'étude des religions annoncé par Peter L. Berger, qui le nuancera cependant ultérieurement (Berger 1967 : 100; Berger 1969) –, la croyance se présente d'office comme la source de l'irréconciliable division entre l'occulte et ce qu'avec Bruno Latour nous nommerons la Modernité avec un grand « M » (Latour 2012). Cadre dominant des sciences comme des sociétés principalement occidentales, la notion de Modernité, en soi polysémique et complexe, est ramenée par Latour moins à une époque et à un territoire précis qu'à une pensée héritière d'une longue histoire, marquée tant – et notamment – par la Réforme que par Galilée, Robert Doyle, Thomas Hobbes (Latour 2014 : 52) et par les Lumières et leurs idéaux de Progrès, de Raison et d'émancipation :

> Est moderne celui qui va – qui allait – de ce passé [archaïque] à ce futur [radieux] par l'entremise d'un « front de modernisation » à l'avancée inéluctable. C'est grâce à un tel front pionnier, une telle Frontière, qu'on pouvait se permettre de qualifier d' « irrationnel » tout ce à quoi il fallait s'arracher et de « rationnel » tout ce vers quoi l'on devait se diriger pour progresser (Latour 2012 : 20-21).

Pétrie d'eurocentrisme et caractérisée par une Histoire condamnable faite de vainqueurs et de vaincus (Bourriaud 2017 : 90), la Modernité, bien qu'en déclin (Latour 2014 : 20) – nous y reviendrons – domine pour autant notre contemporanéité, teintant particulièrement le monde académique, mais plus généralement tout Moderne qui se respecte, d'une obligation de ne pas croire (Gell 1992 : 41; Berger 1967 : 107), amenant à ce que certains et certaines qualifient de dé-spiritualisation des pratiques et des cultures (Yoneyama 2019 : 7; Kieran et Jupp 2007 : 1). La place de l'occulte et de la croyance demeure ainsi difficile à trouver et à faire dans le monde académique, à l'image de l'anthropologue imaginaire de Latour tentant d'élucider le rapport des Modernes à la religion au sens large :

> […] elle est sans illusion, elle sait bien qu'il n'y a rien de pire, en modernisme tardif, que d'afficher pour la perte du religieux une infinie tristesse. Surtout si on l'accuse déjà de « ne pas croire » aux sciences et qu'on prétend qu'elle a pour les fantômes, esprits et succubes une complaisance coupable! (Latour 2012 : 328).

Le monde de l'art, cloisonné par ce même cadre Moderne, n'échappe alors pas à ce constat : au-delà des mises en garde habituelles envers la croyance[13], on retrouve dans les publications concernées une même tendance à prendre acte d'une présence lacunaire voire d'un mépris envers l'analyse des liens entre l'occulte et l'art (Moffitt 1988 : 73; Kokkinen 2013 : 11; Pasi 2013 : 123-124)[14]. Marginalisé avec une « certaine continuité » (Pasi 2013 : 128) depuis des années et même ouvertement critiqué, comme c'était déjà le cas en 1948 par Terence Harold Robsjohn-Gibbings, à titre d'agent corrupteur de l'art (Robsjohn-Gibbings 1947; Pasi 2013 : 121-122)[15], l'occulte se retrouve tributaire d'un rapport à la croyance marquée par ce que nous pourrions appeler, en empruntant l'expression à Nicolas Bourriaud, « une dramaturgie du clair-obscur […] dont l'exclusion constitue le moteur » (Bourriaud 2017 : 56, 123)[16]. Plusieurs auteurs et autrices observent alors la complexité des rapports, imprégnés d'un dédain sourd parfois aussi inconscient que volontaire, entre le milieu de l'art et une croyance entendue au sens large – ajoutant le sacré, la religion et la religiosité à la déjà vaste nébuleuse occulte[17]. Alors qu'une facilité d'analyse amène, selon l'autrice Nina Kokkinen, plusieurs commentateurs et commentatrices à considérer

[13] Donnons comme exemple le rappel que les auteurs et autrices du catalogue de l'exposition *Le troisième œil : la photographie et l'occulte* sentaient le besoin de faire à l'égard d'une approche croyante des photographies effluvistes et spirites : « Elles étaient des preuves au service d'une croyance en l'existence ou l'inexistence de l'occulte. Le danger, pour l'observateur contemporain, serait de se situer dans le même registre d'utilité que les personnes dont il étudie la démarche, c'est-à-dire, en somme, d'épouser leur croyance » (Apraxine et Schmit 2004 : 14).

[14] John F. Moffitt affirme, dans ses écrits sur les liens entre Joseph Beuys et l'occultisme : « This scholarly lacuna probably […] exists because the typical academic abhors the very idea of occultism […] », constatant dès les années 80 la difficulté supplémentaire de l'analyse de la période moderne aux prises avec un « occultisme Nouvel Âge » éparpillé et populaire, et non les mouvements légèrement plus ordonnés et savants des époques précédentes (Moffitt 1988 : 73). Nina Kokkinen souligne quant à elle, avec raison, le fait que les liens entre l'art et les religions institutionnalisées sont largement plus explorés que les références au champ ésotérique (2013 : 11).

[15] Dans son ouvrage *Mona Lisa's Mustache: A Dissection of Modern Art*, Robsjohn-Gibbings use de l'occulte et de la magie pour critiquer l'art moderne, du postimpressionnisme au surréalisme, voyant dans la curiosité des artistes pour la magie un retour à une mentalité « primitive » aux émanations fascistes – au même titre qu'Adorno et d'autres, tel que nous le verrons, bien que servant ici des visées différentes à travers la volonté de préserver les valeurs bourgeoises – dans un contexte troublé par la Seconde Guerre mondiale : « Perhaps most unexpected for the curious pioneer will be the realization that *modern art is not modern at all*. It is a revival of one of the oldest systems for getting power. It is a revival of magic. […] Under the spell of all this propaganda, modern art "authorities" flocked to the fold, more often than not in complete ignorance that they were the victims of necromantic systems » (Robsjohn-Gibbings 1947 : 13-14).

[16] Notons que Bourriaud ne renvoie pas ici spécifiquement à la croyance mais plus généralement à tout ce qui fut exclu par cette même « passion pour les classifications » de l'idéologie d'une « modernité impossible » (Sutter 2017 : 8), exclusion dans laquelle il inclut l'ésotérisme (Bourriaud 2017 : 56, 123). Nous y reviendrons lors du troisième chapitre.

[17] La Chaire La jeune création et le sacré, créée en 2019 via un partenariat entre l'École des Arts Décoratifs de Paris et la Fondation d'entreprise AG2R LA MONDIALE pour la vitalité artistique, en est l'exemple en rassemblant sous les expressions « le fait religieux » et le « sacré » tant les religions qu'une « spiritualité multiforme » et des secteurs de la nébuleuse, comme la sorcellerie ou la divination (Tibloux 2022a).

comme simplement non religieuse toute œuvre montrant des signes de religiosités ou de spiritualités n'étant pas clairement identifiables, une œuvre montrant quant à elle un « excès » de religiosité sera pénalisée : « […] apparent religiosity becomes a problem for some scholars and critics, who seem to think that religiosity diminishes artistic self-expression and freedom » (Kokkinen 2013 : 12)[18]. James Elkins, dans son ouvrage *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art* (Elkins 2004), arrivait à la même conclusion dès le début des années 2000, affirmant qu'une séparation claire entre l'art et la religion – dans laquelle il comprend une spiritualité au sens le plus étendu du terme – s'expliquait par le contraste entre les visées et les valeurs portées par les références religieuses contre celles de la modernité artistique[19]. Prenant l'exemple d'une peinture intitulée *Jesus of the People* (1999) (Fig. 0.7) réalisée par Janet MacKenzie dans le cadre du concours *Jesus 2000* organisé par sœur Wendy Beckett dans le but de trouver une nouvelle image du Christ pour le nouveau millénium, Elkins note que malgré les qualités modernes de l'œuvre – Jésus étant représenté en homme noir androgyne entouré d'un halo et accompagné du symbole du Yin et du Yang et d'une plume représentant les nations autochtones – celle-ci ne remplit tout de même pas les exigences de la modernité (Elkins 2004 : 16). Elkins en conclut qu'un art croyant, sincèrement religieux (*sincerely religious art*), évolue en dehors des limites bien gardées du monde de l'art et du label convoité d'art contemporain[20], conclusion à laquelle font échos les propos de l'artiste Vidya Gastaldon en 2013 : « Sur les notions de spirituel ou de sacré, les artistes qui se préoccupent vraiment de ça aujourd'hui ne sont-ils pas souvent considérés comme des outsiders? » (Adamo et Gastaldon 2013). En 2019, la Chaire La jeune création et le sacré de l'École des Arts Décoratifs de Paris actualisait à son tour les conclusions

[18] Donnons l'exemple récent du compte rendu de l'exposition *Gates and Portals* de Marina Abramović (Modern Art Oxford, 2023) par Jonathan Jones, intitulé « Why Surrender Your Liberty to These Wafer-thin Ideas? », affirmant à propos de l'utilisation des cristaux par l'artiste : « Is that what Abramović wants to share, a revelation of New Age belief? Gates and Portals is offering a religious, not an aesthetic experience. […] To experience it you give up your liberty of thought and action for an hour and a quarter » (Jones 2022).

[19] Elkins affirme : « As a rule ambitious, successful contemporary fine art is thoroughly nonreligious. Most religious art—I'm saying this bluntly here because it needs to be said—is just bad art. Virtually all religious art made for homes and churches is poor and out of touch. That is not just because the artists happen to be less talented that Jasper Johns or Andy Warhol: it is because art that sets out to convey spiritual values goes against the grain of the history of modernism » (2004 : 20).

[20] David Morgan va dans le même sens : « Even if there is a large market in art about spirituality, the professional discourse on art will resist recognizing it because it does not fit the grain of the discourse, which does not run in the direction of personal or institutional affirmation of metaphysical commitments » (Morgan 2009 : 18). Selon Morgan, cette réticence est due au fait que toute forme de religiosité en art risque de mener le chercheur ou la chercheuse là où il ne saurait s'aventurer, c'est-à-dire loin de la position esthétique privilégiée et de sa fameuse contemplation désintéressée (2009 : 18).

d'Elkins en justifiant sa mise en place par le constat – maintenant familier – de la forte prégnance du « sacré, du spirituel et des religions, qu'elles soient "du Livre" ou sans livre » (Tibloux 2022 : 11) dans la production contemporaine et la réalisation miroir – tout aussi familière – de son absence marquée dans les institutions, qu'il s'agisse des écoles ou des infrastructures de support et de mécénat (Martin 2022 : 7; Tibloux 2022 : 11).

Problématique générale : l'occulte et la crise de la Raison

Nimbée de nébulosité, cette « présence fantomatique de l'occulte et du spirituel » en art pose donc problème. Au vide théorique entourant l'annonce de sa prévalence s'ajoute un rapport complexe à la croyance qui, suivant cette séparation entre le label contemporain et un art spirituel, religieux ou occulte, se retrouve plus facilement accepté lorsque sous caution d'une forme de transgression ou d'ironie (Elkins 2004 : 15). Comme l'affirme Marco Pasi : « [s]i l'on considère les religions dominantes et l'occulte comme appartenant au même monde illusoire de réalité transcendante, qui s'éloignerait du rôle émancipateur attribué à l'art contemporain, il devient facile de les rejeter ensemble » (Pasi 2013 : 125). Plus enclin à l'iconoclasme et au blasphème et faisant preuve de méfiance envers une croyance contrevenant à l'idéal primordial d'émancipation – « why surrender your liberty to these wafer-thin ideas? » nous demande Jonathan Jones à propos du travail avec les cristaux de Marina Abramović (Jones 2022) –, le monde de l'art témoigne de son ascendant Moderne en empruntant à ce cadre de pensée le processus de sécularisation et de désenchantement – notion phare de la Modernité occidentale (Josephson-Strom 2017) – sur lequel il repose. Reprenant cette idée, que l'on doit en grande partie à Max Weber – qui, entre moralisme et nostalgie envers un enchantement perdu, présentera le déclin de la magie comme passage obligé de la modernisation (Weber 2003)[21] – le milieu de l'art se teinte, selon plusieurs, du discours « laïciste »[22] accompagnant la théorie du désenchantement, alors perçue comme essentielle au

[21] Plusieurs auteurs et autrices, particulièrement dans les milieux anglophones, soulignent le fait que l'occulte et la magie soient spécifiquement visés par la notion wébérienne, dont l'original allemand (*die Entzauberung der Welt*) se traduirait plus littéralement par une dé-magie-fication (*de-magic-ing*) du monde (Josephson-Storm 2017 : 4; Schradle 2020 : 735). Le déclin de la magie sera ensuite théorisé par plusieurs, nommons cependant l'influence du travail de Keith Thomas (Thomas 1971).

[22] Marco Pasi note ainsi : « Jusqu'à des temps récents, à quelques exceptions près et avec quelques hésitations, un certain discours laïciste a donc été prédominant dans l'art contemporain » (Pasi 2013 : 130). Soulignons que là où certains auteurs et autrices, tel Pasi, emploient le terme « laïciste », sans forcément en reprendre la nature péjorative pouvant accompagner le terme depuis les « mouvements conservateurs postrévolutionnaires » (Fiala 1991 : 48), d'autres, particulièrement dans les milieux anglophones, ont recours au terme tout aussi sujet à débat de « séculier »

progrès et supputée applicable à l'échelle planétaire malgré ses origines européennes (Yoneyama 2019; Beck 2010 : 21). Tandis que pour certains auteurs et autrices cette emprise laïciste traduit le revers du balancier d'un art pressé de se défaire de l'emprise historique du religieux[23], pour d'autres elle signe la mise en place d'un récit rationaliste et formaliste de l'art prenant bien garde d'évacuer toutes références occultes ou spiritualistes de son développement (Morgan 2009a : 40; Kokkinen 2013 : 12; Pasi 2013)[24] : autant d'éléments constituant le cadre désenchanté d'un monde de l'art souvent avide de se débarrasser en bloc du sacré, y compris de la nébuleuse[25]. « L'iconoclasme est devenu notre culte. Impossible de revenir en arrière » (Latour 2012 : 172).

Dans le contexte d'un monde de l'art aux penchants laïcs et désenchantés, lui-même serti dans l'« ère ultrascientifique » caractérisant la Modernité tardive (Latour 2006 : 93; Legendre 1998 : 319), se tourner vers l'occulte semble ainsi relever de nos jours d'un choix délibéré exigeant de faire abstraction et/ou de s'opposer à la majeure partie des paradigmes scientifiques et philosophiques dominants. De fait, l'occulte et la magie peinent à être définis autrement que par ce rapport d'opposition – hérité en grande partie de l'anthropologie des XIX^{e} et XX^{e} siècles et tout particulièrement des théories d'Edward Burnett Tylor (Tylor 2010) et de James George Frazer (Frazer 2012) – caractérisant la magie comme une forme de pensée archaïque, une anomalie

(Kokkinen 2013), rattachant d'une manière ou d'une autre le monde de l'art à ce qu'avec Pierre Fiala, nous pourrions appeler plus généralement les « termes de la laïcité » (Fiala 1991).

[23] Thierry de Duve se demande par exemple si un art réellement séculier est même possible, affirmant le besoin criant d'une nouvelle théorie de l'image qui soit non pas nihiliste – ce qui ne serait selon lui que l'adaptation d'une théorie de l'image basée sur l'incarnation à un contexte moderne – mais réellement postchrétienne (Duve 2009 : 93). Il rejoint en cela l'interprétation de la thèse du désenchantement du monde de Marcel Gauchet, qui concerne essentiellement le déclin du christianisme qui, au-delà de l'influence fondatrice du judéo-christianisme sur le développement occidental, nous mènerait vers une société hors religion (Gauchet 2005).

[24] Selon David Morgan, ce récit se présente comme une marche vers le séculier et le laïc, faisant de l'avant-gardisme un héritage des Lumières et repliant le sacré dans les confins même de l'art : « […] art as an autonomous cultural force […] was sacralized in its own right […] » (2009a : 40). Ce récit, culminant généralement avec l'art moderne, serait essentiellement dû, selon Nina Kokkinen, à une approche du lien religion/art centré excessivement sur la tradition (*tradition-centred*) justifiant encore une fois l'évacuation de toutes références nébuleuses moins faciles à appréhender pour l'esprit moderne (Kokkinen 2013 : 12).

[25] Ceci est particulièrement visible dans les milieux francophones, comme en témoigne les critiques suscitées par l'exposition *Traces du sacré* présentée au Centre Pompidou en 2008 : la revue *Art Press 2* s'attaquera avec fougue au projet en publiant un numéro intitulé « Le sacré, voilà l'ennemi! » (Art Press 2 2008). Le contraste entre la réception américaine de l'exposition *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1850-1985* (1986) et son retentissement fort critiqué en France en est un autre exemple. Pour Angela Lampe, contributrice de *Traces du sacré*, ces réactions mettent en lumière un milieu français bien plus ancré dans un formalisme positiviste dogmatique que ne le seraient ses homologues occidentaux, comme les États-Unis ou l'Allemagne par exemple (Lampe 2008 : 34).

radicalement distincte à la fois de la science et de la religion et faisant de son renvoi à une forme de non-Modernité l'un des seuls dénominateurs communs du foisonnement de définitions accompagnant la nébuleuse (Styers 2004; Richards 2000; Josephson-Storm 2017; Gosden 2020)[26]. Ce rapport dichotomique viscéral se retrouve d'ailleurs dans l'analyse de la réception de la présence occulte que constate Marco Pasi dans l'art contemporain et qui, selon lui, se divise en deux camps : 1) l'occulte, placé du même côté que les religions institutionnelles, en partage le déclin en étant perçu comme réactionnaire[27]; 2) en contrastant avec les religions institutionnelles ainsi que les autorités étatiques, l'occulte se présente comme une alternative en étant cette fois-ci perçu comme révolutionnaire (Pasi 2013 : 124). L'analyse de Pasi rejoint en cela une conclusion, fréquente dans l'étude de l'occulte, voulant que ce dernier, teinté par la contre-culture des années 60, oscille entre révolution et complot (Voisenat 2005a : 29).

Cette oscillation irrésolue illustre une des conséquences directes de la posture d'opposition qu'occupe de facto l'occulte face à la Modernité : la montée croissante de l'un est posée comme le pendant du déclin de l'autre. La notion hautement problématique et largement contestée de « réenchantement du monde » est à ce titre régulièrement présentée comme explication – bien qu'elle soit considérée pour beaucoup comme simpliste voire inadéquate (Josephson-Storm 2017; Olivier 1999) – d'une Modernité en fin de parcours, surgissant telle une ombre menaçante, à l'heure où les Lumières de la Raison commencent à vaciller[28]. L'irrationnel en puissance, sous toutes ses formes et selon toutes ses trajectoires – qu'il s'agisse de « *revival* », de réenchantement, de vogue inédite ou de revitalisation –, serait ainsi expliqué par une crise de la Raison signant, selon une expression empruntée à Latour, « la fin de la parenthèse moderniste » (Latour 2012 : 20).

[26] L'opposition de l'occulte à la Modernité représente également un lieu commun traversant le champ de l'analyse de l'occulte et de la magie, se retrouvant chez la majorité des auteurs et autrices que nous avons précédemment cités. Pour des comptes rendus particuliers de ce rapport dualiste, nous renvoyons notamment aux ouvrages de Randall Styers (2004) et de Jason Ānanda Josephson-Storm (2017).

[27] Pasi précise « […] l'occulte représente un monde de valeurs et de comportements qui est perçu comme "superstition", car il empêcherait l'émancipation politique, psychologique et sociale des êtres humains des illusions d'une réalité métaphysique qui n'aurait aucune existence concrète » (Pasi 2013 : 124).

[28] Pour plusieurs auteurs et autrices, la notion de réenchantement du monde est rattachée au postmodernisme et se présente comme une création de ce dernier visant justement à théoriser cet au-delà de la Modernité (Olivier 1999; Maffesoli 2009) via une alliance, parfois surprenante, avec l'occulte et le Nouvel Âge (Rosenau 1992; Bauman 1992; Lyon 1993). La revendication de l'annonce de ce réenchantement propre « aux tribus postmodernes » par Michel Maffesoli en est l'exemple (Maffesoli 2009). En cela, l'hypothèse du réenchantement s'évanouit pour beaucoup alors que la parenthèse postmoderne fait de même (Azimi et Bellet 2015) ou que celle-ci est ramenée dans le giron de la Modernité en en partageant les mêmes crises (Josephson-Storm 2017; Latour 2014 : 20; Alizart 2017 : 13, 14).

De fait, aux premiers frémissements de la Raison s'ajoute le pullulement des crises, traversant la Modernité de manière maintenant presque chronique, comme le souligne Bernadette Bensaude-Vincent : « Crise sanitaire, crise financière, crise économique, crise politique, crise écologique, crise du climat, crise de la culture, crise personnelle… Les crises se multiplient si bien que l'on en vient à se demander ce qui n'est pas en crise! » (Bensaude-Vincent 2021 : 5)[29]. L'occulte, se définissant pour plusieurs presque entièrement par sa distinction d'avec la Modernité et la Raison, se présenterait alors comme alternative à cette profusion « crisique » – selon un terme d'Edgard Morin (2012) – que, par souci d'analyse, nous structurerons au travers de cette thèse de manière tripartite : à la crise scientifique ou épistémologique, première conséquence d'une Raison chancelante, font suite une crise écologique – rattachée directement à l'hubris de cette rationalité occidentale exigeant une majuscule (Bensaude-Vincent 2021; Yoneyama 2019) – ainsi qu'une crise politique – indissociable des conséquences sociologiques et humaines d'une Raison ayant parfois servie à justifier les démarches impérialistes et colonialistes de l'Occident (Styers 2004). La nébuleuse, non satisfaite de se limiter aux affaires privées, occupe de fait le même espace que la Modernité, se répandant sur tous les pans de cette crise tripartite; comme le souligne Claudie Voisenat : « Dès lors, l'ensemble des relations sociales, la place de l'homme dans l'univers physique, le système entier de ses connaissances, et peut-être surtout ses systèmes de représentation d'un au-delà du monde et de la vie terrestres peuvent être revisités » (Voisenat 2005a : 35).

Expliquer l'occulte par l'ambiance crisique – lieu commun traversant l'anthropologie autant que la critique et l'histoire de l'art[30] – dans une dynamique de désenchantement/réenchantement a cependant comme contrecoup de maintenir et même d'entériner cette opposition viscérale entre l'occulte et la Modernité, justifiant le vide théorétique qui entoure et isole l'occulte comme sujet de recherche académique et perpétuant la nature problématique de sa présence dans l'art actuel. En ces « temps de débâcle » – selon l'expression d'Isabelle Stengers (Stengers 2020) –, force est de

[29] Proclamer une forme quelconque de crise ou énoncer le déclin de la Modernité est presque une marque de notre époque, élément que remarquait déjà Edgar Morin en proposant d'instaurer une « crisologie » pour réfléchir et définir déjà le siècle précédent : « Le XX^e^ siècle n'est-il pas au contraire, siècle en crise, siècle des crises? N'a-t-il pas ouvert sa crise propre, en 1914 et, aujourd'hui, ne sommes-nous pas confrontés à des crises s'enchaînant, se heurtant, parfois se neutralisant les unes les autres? » (Morin 1981a : 329). Constatant la surutilisation de la notion de crise, Morin suggère même que le terme lui-même soit en crise, pointant vers la béance qui se trouve en son centre (Morin 2012 : 135).

[30] Comme l'indiquent les autrices de l'ouvrage *The Art of the Occult: A visual Sourcebook for the Modern Mystic*, Sarah Walter et S. Elizabeth : « Over history, time and again, people turn to spirituality and the study of the occult for self-empowerment during times of uncertainty and chaos » (Walter et Elizabeth 2020 : 9).

constater la stérilité et même la dangerosité de ce vis-à-vis entre « ceux qui savent » et « ceux qui croient » (Stengers 2020 : 17; Latour 2012 : 312), comme l'a montré l'exemple récent de la pandémie de Covid-19 : agissant comme un accélérateur de la chute déjà entamée des institutions au moment même où celles-ci se révèlent plus nécessaires que jamais, la crise sanitaire catalysa autant les imperfections et les tares des institutions Modernes que les dérapages tout aussi dommageables du croire[31]. « Livrée à elle-même, la pensée magique court au délire » disait Jean Vernette, mais « [c]hassez la magie elle revient au galop » (Vernette 1998 : 19-20). Face à l'impossibilité de se défaire de cette croyance indisciplinée défiant l'étalon de la Raison et attisée par l'exclusion, il importe de confronter ce qui est ainsi moins un retour qu'une omission : « singulière histoire », dirait Daniel Arasse, que celle qui ne prend « en compte que ce qui lui convient parce qu'elle peut en rendre compte » (Arasse 1992 : 9). Présence fantomatique insaisissable, académiquement collante, renvoyée aux marges d'un passé dépassé autant qu'à celles d'une contestation rebelle antimoderne, régulièrement reléguée par facilité à la conséquence malheureuse d'une crise, symptôme crisique qu'un regain de Raison permettrait d'enrayer : l'occulte traversant la contemporanéité artistique traine ainsi dans son sillage, telle une tare, la problématique de cette thèse : que faire de cette présence occulte dans l'art actuel à l'heure des crises et de sa croissance indéniable? Comment concevoir ce choix de l'occulte qui persiste? Comment en parler? Comment l'aborder? Comment percevoir cette présence nébuleuse qui s'ajoute à la déjà « confuse topographie de l'indéchiffrable contemporain » (Auclair 1970 : 235)?

Hypothèse et objectifs : l'occulte indécidable

Cependant, au-delà de ces considérations consolidant la présence problématique de l'occulte en art actuel, oscillant entre réactionnaire et révolutionnaire et isolée dans une posture d'opposition, porter attention aux productions artistiques des dernières décennies force un troisième constat dont la teneur nous amène à l'hypothèse même de cette thèse : une vaste majorité des œuvres témoignant de cette présence occulte dans l'art actuel nous paraissent davantage brouiller à la fois cette posture dualiste de l'occulte et cette démarcation iconoclaste caractérisant le discours officiel de l'histoire

[31] Selon l'auteur Justin E. Smith – pour qui l'irrationnel se trouve au cœur de tous les aspects de l'état de crise actuel –, aucune institution n'a été épargnée par la précipitation pandémique, qu'elle soit scientifique, politique, universitaire ou même muséale (Smith 2020 : xiv - xix). Pour l'épineuse question du rôle de la croyance dans le contexte de la crise sanitaire – sur laquelle nous reviendrons –, voir notamment l'ouvrage de Jean-François Caron, *La citoyenneté irresponsable : les racines culturelles de la crise de l'autorité en temps de pandémie* (2021).

de l'art désenchantée au profit d'un positionnement que nous définirons, empruntant une notion de Jacques Rancière, d'« indécidable » (Rancière 2004 : 65-84). Ce terme, que Rancière emploie pour aborder la frontière de plus en plus floue entre l'art et le non-art (2004 : 67-68), s'applique alors à l'art critique qui, pris entre deux logiques – le régime politique et le régime esthétique – se doit de négocier entre ces deux pôles : alors que l'un tente de se rapprocher de la vie (le politique), l'autre tente au contraire de s'en séparer (l'esthétique). L'œuvre, alors prise dans une sorte de politique du collage entre le « devenir-vie » de l'art et le « devenir-art » de la vie, peut être critique de deux manières : en rendant compte de l'incompatibilité et de la dissemblance de ces deux mondes – celui de la réalité matérielle contre celui du désir et du rêve – ou au contraire, en manifestant le lien caché entre les deux. C'est alors dans ce collage improbable entre la lisibilité (sensée) et l'illisibilité (étrange), entre le monde de l'art (porteur de splendeur et d'histoire) et le monde de la marchandise (fait d'utilité et de valeur) que se trouve l'indécidable à l'œuvre, prenant la forme d'un jeu de tensions et d'unions faisant que « la frontière soit toujours là et pourtant déjà traversée » (2004 : 68). Appliquée, tel que cette thèse se propose de le faire, aux références occultes en art actuel, cette idée d'« effet de seuil » (Lupien 2008 : 89), voulant qu'une chose soit à la fois cette chose et son contraire, se traduit alors par des œuvres nous laissant dans le doute en ce qui concerne leur rapport à la croyance et/ou à la Modernité. Loin du positionnement ironique attendu – basée sur une distinction du monde en deux groupes, les croyants et les non-croyants (Richards 2000 : 24) – ou d'une position tranchée envers la Modernité, une vaste majorité des œuvres produites au cours des trente dernières années se distinguent ainsi par une position ambivalente qui, sans rejeter pour autant l'ensemble des préceptes de la Modernité, jouent d'une certaine irrésolution entre croire et non-croire – Linda Stupart croit-iel au pouvoir des sorts qu'iel propose et partage? Yen-Chao Lin croit-elle à la radiesthésie? Se dessine alors un rapport à l'occulte profondément ourlée d'indécidable, tranchant selon nous radicalement avec le dualisme habituel.

La notion d'indécidable, que nous amenons ici de manière inédite dans le vaste champ de l'occulte, pourrait sembler compliquer encore davantage la problématique : à l'imbroglio de la nomenclature et au rapport épineux à la croyance s'ajoute un occulte au positionnement fuyant, résistant au classement. Cependant, face à ce flou constituant, l'hypothèse défendue ici propose de faire du problème la solution : l'occulte, ainsi indécidable et nébuleux, doit être théorisé comme tel. La notion originale que nous avançons d'un « occulte indécidable » se profile sous la forme de ce que

François Hartog nomme un « instrument d'enquête heuristique » (Hartog 2008 : 158), c'est-à-dire un moyen de naviguer au sein de la nébuleuse sans chercher à la disperser, une façon de traiter de la croyance avec plus d'adaptabilité, une manière d'aborder la Modernité avec plus de subtilité. Posée fermement dans le champ de l'art actuel, cette thèse propose de faire des œuvres même le terreau du développement ainsi que du déploiement de cet outil et de cette enquête heuristique. Au-delà des quelques recherches habitant ce même espace[32], il s'agira non pas de se limiter à une question de perception ou bien de faire l'exégèse des facteurs sociologiques justifiant cette présence occulte en art actuel; il sera plutôt question de voir, à travers l'adjonction originale de l'indécidable et l'analyse des opérations artistiques témoignant de ce choix de l'occulte, l'usage qui en est fait, porte ouverte pour considérer l'*efficace* de l'occulte à l'œuvre, c'est-à-dire ce que *fait* l'occulte indécidable, ce qu'il *permet*.

Dans l'efficace de l'occulte indécidable, dont nous formulons l'hypothèse, se trouve l'objectif de cette thèse : prenant appui sur les positions tranchées et dualistes marquant l'histoire de l'occulte comme de la Modernité, l'occulte indécidable se présente comme une forme de décloisonnement permettant de considérer les seuils et d'ouvrir une voie médiane afin de réintégrer nuances et complexités dans une relation en chien de faïence rendue stagnante par des années de dualisme omniprésent. Via l'occulte indécidable à l'œuvre dans l'actualité artistique, cette thèse cherche à ouvrir sur un au-delà de l'opposition dans lequel la croyance – loin de la perception de crédulité, de naïveté ou de distinction tranchée entre croyants et non-croyants qui marque encore le milieu académique – épouse les nuances d'un contexte où les croyances, souvent pratiquées de manière dilettante bien plus que fervente, peuvent être aussi senties que « clignotantes », aussi fortes que faibles[33]. En posant la croyance sur le seuil et non plus dans un camp ou dans l'autre, l'occulte

[32] Mentionnons principalement « L'art contemporain et la mode de l'occulte », une courte contribution de Marco Pasi à un ouvrage collectif qui pose efficacement les bases de la problématique de l'occulte en art actuel en se concentrant toutefois principalement sur la réception de ce dernier (Pasi 2013). Notons également l'article de Nina Kokkinen, « Occulture as an Analytical Tool in the Study of Art », qui établit les conditions de possibilités nécessaires à l'application du concept d'« occulture » de Christopher Partridge au milieu de l'art, contemporain ou non (Kokkinen 2013). Soulignons également le travail de Pascal Rousseau concernant une relecture de l'histoire de l'art moderne qui interroge les liens entre modernité et occulte (Rousseau 2015), ainsi que l'ouvrage récent de Guillaume Logé combinant Modernité, spiritualité et art à travers la notion de « Renaissance sauvage » axée sur l'idée d'un retour historique (Logé 2019).

[33] La « croyance clignotante » est une expression employée dès les années 80 par les auteurs et autrices de l'ouvrage dirigé par Edgard Morin à propos de la croyance moderne en l'astrologie (Morin 1990 : 19, 113). De nombreux auteurs et autrices notent ce contexte de « croyance faible » dans lequel une vaste majorité du public est susceptible d'au moins « flirter » – selon une expression de Josephson-Storm (2017 : 24) – avec l'occulte et le surnaturel (Vernette 1998 : 9;

indécidable ouvre la porte à une réflexion combinée de l'occulte et de la Modernité permettant une relecture du centre au profit de ses marges. L'occulte indécidable, non plus symptôme embarrassant d'un déclin de la Modernité dont le premier signe serait le choix de l'irrationnel contre la Raison et ses institutions, devient sous sa forme indécidable un puissant outil de relecture des possibles en temps de crise.

Le contexte de la problématique s'adjoint alors aux objectifs de cette thèse pour en délimiter sa structure – sur laquelle nous reviendrons –: au-delà d'un symptôme déplorable d'une époque crisique, l'occulte indécidable se présente comme un véritable outil heuristique capable de contribuer à une éventuelle sortie de la crise tripartite en permettant, face à la crise épistémologique, de repenser notre lien à la connaissance autant que notre lien au monde aux prises avec la crise écologique et que notre lien aux autres en période de crise politique. Divisée en trois parties selon cette logique tripartite, cette thèse propose de tester l'efficace de l'occulte indécidable à même le terrain servant généralement à l'isoler afin de voir si le symptôme peut se faire diagnostic et traitement. C'est ainsi dans l'urgence crisique du moment que s'ancre cette thèse et que se révèle sa structure autant que toute sa pertinence et sa nouveauté : faire des œuvres le lieu de déploiement de l'occulte indécidable comme dépassement du dualisme ambiant et mise en place d'une pensée des seuils. Témoignant simultanément d'une Modernité qui s'accroche et d'une présence occulte qui persiste à égale mesure, le milieu de l'art se présente comme le terrain idéal d'exploration de cette dynamique de l'*entre* permettant de naviguer ces deux héritages compliqués : un occulte auréolé d'irrationnel et de croyances coupables et l'étalon rationnel d'une Modernité eurocentrique fondée sur une rhétorique d'opposition et de purification (Josephson-Strom 2017 : 13-14; Latour 2012 : 180; Latour 2014; Styers 2004)[34]. Traçant sa voie à même cette économie visuelle

Michaud 2014). Selon certains et certaines, dont Marcello Truzzi, le développement de l'occulte dans la pratique populaire se rapproche davantage d'un loisir que d'une réelle tentative de renouer avec une forme de sacralité, témoignant en cela du fait que le surnaturel ne fait plus peur : « It is precisely because we no longer believe in the fearsome aspects of the occult that we are willing to experiment with them » (Truzzi 1972 : 29). Notons tout de même que Truzzi reconnait l'existence, à son époque du moins, d'un nombre grandissant de fervents défenseurs de l'occulte (1971 : 29-30). Cependant, le rassemblement général du champ de l'occulte sous forme de « *pop religion* » ou de « *cultic milieu* » – autre concept clef des milieux anglophones – sera critiqué, notamment par Danny L. et Lin Jorgensen pour qui le milieu se doit d'être divisé en plusieurs groupuscules afin de rendre réellement compte de la situation et de la complexité de la croyance (Jorgensen et Jorgensen 1982).

[34] Le terme de « purification » est employé par Latour dans son ouvrage de 1991 *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique* (Latour 2014) aux côtés du terme d'« hybridation » pour exprimer l'écart entre théorie et pratique agissant comme moteur de la Modernité et l'ayant amenée à opérer un tri principalement entre les

que « les pensées binaires, les pensées du dilemme sont […] inaptes à saisir » (Didi-Huberman 1992 : 51), l'occulte indécidable se présente ainsi non pas comme une relique archaïque, survivance réactionnaire tourmentant le présent, mais bien plutôt comme un tremplin on ne peut plus contemporain permettant de suivre les transformations de l'art actuel autant que de renouveler les réflexions sur les fondements de la Modernité depuis la Modernité même[35]. Cette thèse propose ainsi d'« habiter le trouble » – selon l'expression de Donna Haraway (*staying with the trouble*) (Haraway 2016) – en occupant cette zone largement inexplorée se trouvant au milieu des cercles concentriques de l'art, de l'occulte et de la Modernité en crise.

Méthode et démarche : l'occulte à l'œuvre

La volonté de traquer l'*efficace* heuristique de l'occulte indécidable qui traverse cette thèse permet d'en dégager une méthode, une feuille de route construite à partir de sa matière même. Suivant une approche répandue dans les champs de l'anthropologie et des études religieuses, telle que défendue par exemple par l'auteur John D. Richards (Richards 2000) – et sur laquelle nous reviendrons lorsqu'il s'agira de préciser l'occulte à la section suivante – il s'agit de concevoir l'occulte non pas comme un cadre de référence qui s'imposerait ou se superposerait au sujet d'étude concerné mais plutôt comme ce qui se dégage de ce qui est *dit* et *fait*. À la suite de Richards, mais également d'auteurs et d'autrices comme Pierre Lagrange et Patrizia D'Andréa qui proposent de faire confiance aux « acteurs et à leur capacité à construire la réalité » – « À [la] façon de concevoir l'occulte tel qu'il devrait se faire, nous avons opposé l'occulte tel qu'il se vit et se pratique » (Lagrange et D'Andréa 2002 : 38) – cette thèse prendra fermement appui sur la portée heuristique des œuvres mêmes. Dans une méthode inspirée de la nébuleuse, il s'agira de se concentrer sur la spécificité de quelques œuvres – quelques étoiles – pour en saisir le rayonnement et en dégager éventuellement des constellations. Devant l'ampleur d'un sujet dont il s'agit pour autant de maintenir la nébulosité comme partie prenante de la situation, cette thèse rejoint toutes ces tentatives, comme celle de Frances A. Yates (Yates 1975; Yates 1991), de naviguer dans les eaux

humains d'une part et les non-humains de l'autre, séparant ainsi, et entre autres, Nature et Culture, et participant au fonctionnement dualiste Moderne (Latour 2014 : 21, 47).

[35] Nous ne pouvons ignorer que, bien que cette thèse vise une relecture de la Modernité, son ancrage initial ainsi que son appareillage théorique demeurent largement euro-américains. Au risque de reproduire un certain eurocentrisme – constant objet de vigilance – s'oppose toutefois la nécessité répétée de faire et refaire cette auto-analyse des catégories Modernes afin de poursuivre, sans narcissisme – selon un terme de Latour (2012 : 25) –, la refonte de la Modernité (Josephson-Strom 2017 : 17, 323).

hermétiques et largement inexplorées de l'occulte, telles que les décrit Daniel Arasse : « L'obligation de devoir défricher un terrain vierge explique sans doute aussi une prudence méthodologique, qui préfère les incertitudes des choix individuels aux articulations parfois trop claires des systèmes de pensée » (Arasse 1982 : 46).

Dans l'optique de construire cette thèse à partir de ces « choix individuels » plutôt que de la surimposition d'un système qui relèverait par exemple d'une typologie, un corpus composé de six œuvres a été ici sélectionné à partir de la production artistique des trente dernières années en fonction de références à des pratiques, techniques ou croyances occultes. Prenant appui sur la crise tripartite – scientifique, écologique et politique – chaque œuvre a été choisie en fonction d'un ancrage plus prononcé dans l'un de ces trois pans crisiques permettant la division du corpus en trois parties constituées de deux œuvres chacune[36]. Ainsi, pour chacune d'elles, il s'agira premièrement d'établir et de situer la pratique occulte dont l'œuvre témoigne : dans quel contexte se présente-t-elle et à quelle tradition renvoie-t-elle? Pour ce faire, cette thèse empruntera à la fois au champ des études religieuses, de la sociologie et de l'anthropologie. L'objectif est ainsi d'ancrer la nébuleuse à des techniques ou traditions particulières qui, bien qu'elles fassent rarement l'objet de consensus, offrent l'avantage de réduire considérablement le spectre de l'occulte et d'en faciliter l'application heuristique pratique.

Dans un deuxième temps, il sera question de cerner et de situer le caractère indécidable en opération : l'œuvre comporte-t-elle un aspect indécidable et, si oui, comme se présente-t-il? Le positionnement de l'artiste par rapport à la croyance est-il manifeste ou non? La référence occulte paraît-elle déroger par rapport à la tradition à laquelle elle renvoie? Ce point nécessite alors l'action combinée de l'analyse de certaines opérations artistiques relevant – nous le verrons au point suivant – d'une approche iconologique largement inspirée de l'« iconologie scientifique » d'Aby Warburg (Didi-Huberman 2011 : 201) ainsi que de la prise en compte de certains éléments relevant de la biographie ou de la fortune critique de l'artiste. L'hypothèse de cette thèse reposant essentiellement sur l'indécidable perceptible dans l'œuvre, il s'agit ainsi moins de se concentrer sur les déclarations

[36] Notons qu'il est fort possible, et même courant, qu'une œuvre concerne et renvoie à la fois à des aspects de la crise épistémologique autant qu'écologique ou même politique. La sélection fut faite en fonction du pan crisique dominant dans chaque œuvre en tenant compte pour autant des ramifications permettant et justifiant que celles-ci puissent être évoquées dans les deux autres parties.

et le parcours des artistes que sur ce que leurs œuvres disent elles-mêmes. Il sera donc question à la fois de respecter les éléments biographiques présents et pertinents pour l'analyse de l'œuvre tout en s'assurant de ne pas statuer sur l'état – à la fois privé, complexe, inaccessible dans son entièreté et forcément changeant – des croyances des artistes. L'objectif de la thèse en informe une fois de plus la méthode : il s'agit de prendre en compte les croyances des artistes – selon la proportion avec laquelle elles informent leurs productions artistiques – tout en plaçant ces dernières sur le seuil afin de voir ce que permet l'occulte indécidable à l'œuvre[37].

Afin de remplir cet objectif, il s'agira donc, dans un troisième temps, de suivre l'occulte indécidable tel un fil rouge à travers les différentes opérations artistiques structurant l'œuvre afin de déterminer comment ce dernier peut fonctionner comme instrument heuristique : comment témoigne-t-il du rapport entre occulte et Modernité? Comment s'arrime-t-il au pan crisique auquel l'œuvre renvoie et comment permet-il de repenser le rapport à la Modernité dans ce contexte particulier? Influencée, comme nous le mentionnions par l'approche iconologique d'Aby Warburg – telle que la conçoit et l'a théorisée Didi-Huberman –, nous empruntons à cette « façon de reconnaître aux images, et surtout à leurs modalités de présentation, de coexistence, de montage, un rôle constitutif dans la production des savoirs » (Didi-Huberman 2011 : 201)[38]. Empruntant à l'anthropologie – comme nous le verrons dans les assises théoriques plus bas –, l'approche warburgienne comporte l'avantage de correspondre aux exigences d'un sujet tel l'occulte – traditionnellement traité par l'anthropologie et la sociologie – tout en se pliant à l'approche choisie ici, consistant à découper l'analyse selon les opérations artistiques caractérisant et structurant les œuvres, permettant cet effet

[37] Notons que c'est également pour cette raison qu'une approche psychanalytique – tentante lorsqu'il est question de croyance – fut écartée pour cette thèse au profit de l'anthropologie, de la sociologie et des études religieuses. Il n'est pas question ici de justifier ou d'expliquer la croyance mais davantage de la jeter dans l'indécidabilité afin de lui rendre sa nature complexe et opératoire au-delà des aprioris tenaces qui l'accompagnent et tarent son efficacité discursive. Bien que le champ de la psychanalyse croise avec une certaine facilité celui de l'occulte et ait démontré depuis de nombreuses années, au même titre que l'anthropologie et la sociologie, la complexité de la croyance (Morin 1990) – *Je sais bien, mais quand même…*, d'Octave Mannoni (Mannoni 2022), en est un exemple parmi tant d'autres –, nous nous contenterons de souligner occasionnellement ces croisements afin d'éviter le piège de la justification – susceptible de reproduire la distinction artificielle entre ceux qui croient et ceux qui ne croient pas – et d'aborder la présence de l'occulte comme une opération artistique en soi.

[38] Bien que plusieurs aient contribué à la théorisation de l'approche et de l'héritage warburgien – notons entre autres Edgar Wind (Wind 2018), Lara Bonneau (Bonneau 2022) ou encore Carlo Ginzburg (Ginzburg 1989) –, nous optons ici pour le travail de Didi-Huberman principalement en raison de l'ancrage temporel de ce dernier, situant directement l'approche de Warburg dans une réflexion sur le temps en réaction à une conception de l'histoire de l'art plus positiviste; position qui, bien que reposant sur une conception de la « survivance » warburgienne (*Nachleben*) faisant l'objet de débats (Bonneau 2022), rejoint ici plus directement la remise en question du récit du désenchantement du monde qui traverse cette thèse.

de seuil entre la spécificité d'un choix artistique et l'amplitude de son résonnement en contexte crisique[39]. Comme le décrit Didi-Huberman, Warburg – dont le travail est traversé d'occulte, de la divination à l'astrologie en passant par le « rituel du serpent » de la nation Hopi (Didi-Huberman 2011) – :

> […] reliait l'enquête philologique – détails, spécificités, singularités – aux problèmes les plus fondamentaux de la psychologie et de l'anthropologie […] il tentait réciproquement, d'aborder les actes de croyances en général comme des formes dont il fallait à chaque fois – dans chaque cas spécifique – se faire le philologue (Didi-Huberman 2002 : 46-47).

L'objectif est ainsi d'allier toutes les composantes pragmatiques formant l'œuvre au choix d'une technique ou tradition occulte particulière dans un dialogue iconologique et anthropologique constant afin d'en extraire un appareillage théorique aux ramifications et à la pertinence actuelles.

Assises théoriques : jalonner la nébuleuse

Avant d'appliquer cette méthode qui « préfère les incertitudes des choix individuels aux articulations parfois trop claires des systèmes de pensée » (Arasse 1982 : 46), il nous faut cependant établir quelques balises permettant d'arpenter la nébuleuse sans trop s'égarer – balises qui se présentent ici sous forme de choix et d'assises soutenant le déploiement de cet instrument d'enquête heuristique qu'est l'occulte indécidable autant que la précision des objectifs de cette thèse, évoqués plus haut. À commencer par la notion d'occulte même : au choix de l'occulte que nous constatons chez les artistes fait écho le choix de nomenclature que nous nous devons nous-mêmes de faire. Si théoriser à même la nébuleuse implique de résister à l'exercice d'une typologie ou même d'une définition universelle, aussi caduque qu'impossible et même limitante (Lagrange et D'Andréa 2002 : 38; Richards 2000 : 163), certains termes sont toutefois plus biaisés que d'autres, la marque de l'eurocentrisme étant particulièrement profonde dans l'étude de la magie comme de l'ésotérisme (Styers 2004 : 14-15; Richards 2000 : 163; Yoneyama 2019 : 9)[40]. Bien que portant

[39] Soulignons qu'une fois de plus, les éléments biographiques, de fortune critique ou les déclarations des artistes peuvent survenir en cours d'analyse en ce qu'ils supportent certains choix artistiques mais qu'ils ne représentent pas le pilier central du travail d'analyse.

[40] L'ensemble du champ d'analyse entourant l'occulte échappe difficilement à l'ombre du colonialisme, la magie ayant particulièrement été théorisée par des occidentaux étudiant les « non-Modernes », de Tylor à Frazer en passant par Marcel Mauss et Henri Hubert (Hubert et Mauss 2019) et plus récemment Alice B. et Irvin L. Child (Child et Child 1993) (Styers 2004 : 15). Il en va de même pour l'ésotérisme, rattaché en grande partie à l'Occident principalement sous l'influence d'Antoine Faivre (Faivre 1986) et maintenu comme tel par d'autres (Hanegraaff 2015). Le terme spiritualité, très populaire et tout aussi large (Yoneyama 2019 : 9; Kieran et Jupp 2007), fait difficilement

également l'opprobre colonial et étant rattaché à l'Occident – principalement par le rapprochement avec l'occultisme et les sciences occultes[41] –, le terme occulte, dont l'usage est plus répandu dans les milieux anglophones (Hanegraaff 2013a : 184), tend à être adopté en Occident comme ailleurs justement en raison de son indétermination fondatrice et de son adaptabilité permettant une plus grande inclusion et malléabilité par rapport à d'autres options parfois considérées comme plus problématiques. Comme l'affirme James Kiernan, coordonnateur de l'ouvrage *The Power of the Occult in Modern Africa: Continuity and Innovation in the Renewal of African Cosmologies* : « The spectrum of the occult is broad enough to cover aspects of what might otherwise be termed religion » (Kiernan 2006 : 6)[42]. Couvrant un territoire global et rassemblant un nombre impressionnant de pratiques et de croyances, l'occulte demeure ainsi résolument nébuleux[43]. En réponse à cette résistance taxinomique, plusieurs auteurs et autrices, dont John D. Richards (Richards 2000; Lagrange et D'Andréa 2002 : 38; Truzzi 1971 : 637), proposent alors d'aborder

oublier ses origines chrétiennes et religieuses – particulièrement dans les milieux francophones (Bochinger 2006; Cottin, Gräb et Schaller 2012), les milieux anglophones étant plus susceptibles de le rapprocher du Nouvel Âge et d'une religiosité hors église (Houtman et Heelas 2016).

[41] Là où l'occultisme est un néologisme datant du XIX^e^ siècle visant à encapsuler un ensemble de croyances, pratiques et traditions plus anciennes, antiques comme renaissantes (Lagrange et D'Andréa 2002 : 27; Pasi 2006; Faivre 2012 : 89-95), les sciences occultes désignent habituellement tout ce qui précèdera et qui relèvera, à partir du XIX^e^ siècle, de la pratique de l'ésotérisme et de l'occultisme, évoluant par la suite au XX^e^ siècle pour se rapprocher peu à peu des parasciences (Faivre 2012 : 91; Lagrange 2005b : 46).

[42] Notons que malgré la prévalence du terme occulte, la même ouverture pourrait être trouvée dans les applications contemporaines des termes comme magie et spiritualité, à l'image de Yoneyama insérant sa notion d'animisme postmoderne dans une spiritualité globale (Yoneyama 2019) ou de Gosden retraçant l'histoire de la magie à travers les âges et sur tous les continents pour en chercher une application moderne et générale (Gosden 2020). Soulignons également que le milieu académique tend à refléter « l'interchangeabilité des enchantements » (*interchange of enchantments*) (Josephson-Storm 2017 : 29) de la réalité contemporaine et que la plupart des auteurs et autrices passent alternativement de la magie à l'occulte à l'ésotérisme et au surnaturel souvent sans distinction (Richards 2000 : 90; Hanegraaff 1998 : 18-19).

[43] Richards affirme « On the basis of the vast diversity and complexity of phenomena, ethnocentric classifications, and cross-cultural, historical and intellectual variations in meaning it was further argued that no coherent set of criteria could be established that would meet [the] requirements [for a universal definition of the occult] » (Richards 2000 : 163). En se basant sur des auteurs et autrices comme Christopher Lasch (1979) et Victor J. Stenger (1990), Richards tente une catégorisation fondamentale en affirmant que l'occulte comprend : des objets, des gens, des créatures, des êtres spirituels, des événements, des expériences, des techniques, des sociétés, des lieux, des traditions, des croyances, des phénomènes psychiques, des formes d'énergies, des symboles et des écrits (Richards 2000 : 30). Soulignons d'office que le terme occulte – dont la racine remonte au XII^e^ siècle et dont les dérives néologiques datent du XIX^e^ siècle – fait ainsi régulièrement l'objet d'une application rétroactive – au même titre que les notions de « magie » et d'« ésotérisme » – le rendant parfois anachronique par rapport aux croyances, pratiques et notions qu'il englobe dans la nébuleuse.

l'occulte non pas en termes de définition mais en fonction de la *rhétorique* adoptée pour décrire et pratiquer l'occulte au sein d'une communauté d'interprétation particulière[44] :

> The situation we find is that there are a number of competing interpretive communities that can be characterized by different attitudinal stances and factual claims about the meaning of the occult and occult phenomena. […] As such, occult phenomena cannot be viewed as having either an objective existence or meaning. Instead they must be viewed as construed concepts with multiple interpretations that are constantly changing as a result of social and cultural forces (Richards 2000 : 237-238).

Entendue au sens large comme un moyen de partage du réel impliquant une dimension discursive[45], la rhétorique permet de se concentrer, comme nous l'évoquions, moins sur l'idée d'un occulte en soi et davantage sur ce qui en est dit et fait. Adapté à l'art actuel, devenant communauté d'interprétation par essence, il s'agit alors moins d'identifier une définition qui traverserait uniformément l'ensemble du milieu que de voir la rhétorique comme le moyen de déterminer l'efficace que cherche à déceler cette thèse, c'est-à-dire ce qui est *fait* de l'occulte indécidable par les artistes mêmes. À la malléabilité de l'occulte répond la plasticité de l'art. Prendre appui sur une conception de l'occulte ancrée dans une forme de rhétorique, à la suite de Richards, permet ainsi de rendre compte non seulement de la diversité des pratiques et croyances composant la nébuleuse mais également de la pluralité, tout aussi vaste, de sa présence au sein du monde de l'art. Élément d'autant plus crucial dans un monde de l'art qui, sans pouvoir se prétendre global (Elkins 2007; Arnold 2020; Juneja 2023), tend tout de même à se globaliser, rendant encore plus pressant le besoin de poser la question de l'occulte et de la croyance aujourd'hui : l'ombre du désenchantement domine peut-être encore les Modernes mais celui-ci ne saurait s'appliquer à l'ensemble du globe, « [s]i "Dieu est mort", à l'heure des globalisations, ce n'est sûrement pas vrai pour tout le monde […] » (Conte 2008 : 5).

La rhétorique se présente ainsi comme un des piliers traduisant l'efficace de l'occulte indécidable dans un monde de l'art se jouant de plus en plus des frontières. Une autre assise permettant de

[44] Richards souligne toutefois la fluidité de cette notion de « communauté d'interprétation » que Kim Christian Schrøder remarquait déjà en 1994 (Schrøder 1994), rappelant le fait qu'une personne peut appartenir à plus d'une communauté d'interprétation à la fois et ce sans contradiction (Richards 2000 : 175).

[45] Richards s'en tient à une conception assez générale de la rhétorique, à la hauteur de l'amplitude de l'occulte. Il rejoint ainsi en partie la conception de Chaïm Perelman, reprise par Alexandre Motulsky-Falardeau, pour qui la rhétorique vise le partage d'une réalité, en soi marquée par la nébulosité, sertie dans un réel auquel nous n'avons jamais accès directement : « La rhétorique vise à obtenir un accord avant ou par-delà les difficultés à saisir la réalité en tant que telle » (Motulsky-Falardeau 2018 : 10; Perelman 1990).

naviguer dans la nébuleuse à travers ce vaste territoire se trouve alors dans la théorie des correspondances. Une des rares constantes de l'ésotérisme, de la magie et de l'occulte, la théorie des correspondances est par exemple décrite par Antoine Faivre comme un « principe homo-analogique selon lequel le semblable étant comme le semblable, l'un des deux peut agir sur l'autre; et cela, en vertu de "correspondances" qui unissent entre elles toutes les choses visibles, mais qui également unissent celles-ci aux réalités invisibles » (Faivre 1986 : 29). Bien que se retrouvant elle aussi nimbée d'eurocentrisme puisque popularisée, entre autres, par des études comme celles de Frazer – pour qui la magie reposait sur les notions de contagion et de sympathie, jouant de ressemblances et d'associations (*like produces like*) (Frazer 2012) – ou celle de Faivre – qui théorisera cette « pensée associative hermético-cabalistique » (Arasse 1982 : 48) comme un phénomène occidental permettant d'identifier la pensée ésotérique (Faivre 1986; Faivre 2012) –, la théorie des correspondances trouve résonances et applications bien au-delà de ses premières boutures, apparaissant même comme un élément récurent des analyses anthropologiques des différents secteurs de la nébuleuse autant que comme justificatif de l'attrait de la pensée ésotérique aujourd'hui (Chan 2021; Schradle 2020 : 4; Voisenat 2005a : 27-28; Yoneyama 2019 : 223). Cette idée de résonance avec l'univers et tout ce qui le compose via un système de correspondances visibles ou invisibles marque effectivement par son incroyable actualité, se moulant à des notions plus récentes, comme celle d'hyperconnectivité, et rejoignant « l'horizon contemporain, conceptuel comme visuel [qui, comme le note Nicolas Bourriaud], semble dominé par la pulvérisation, l'éparpillement et le chaînage » (Bourriaud 2017 : 78). Empruntée à l'anthropologie comme à l'étude des religions et posée comme dénominateur commun de la nébuleuse, la théorie des correspondances ancre ainsi la rhétorique de l'occulte indécidable qu'entend révéler cette thèse dans la mise en place de modèles alternatifs de relations. Moteur discursif situé au cœur des cercles concentriques, les correspondances donnent forme à l'efficace de l'occulte indécidable, outil heuristique au sein de la crise tripartite permettant de repenser notre lien à la connaissance, notre lien au monde et notre lien aux autres.

Forte de ces deux balises, la rhétorique et la théorie des correspondances, cette thèse puisera ainsi à même les sciences sociales et l'anthropologie, passage obligé, comme nous le mentionnions, de son sujet (Voisenat 2005a : 30). Cherchant à traquer l'efficace d'un occulte indécidable qui décloisonne et questionne le cadre Moderne en repensant les correspondances, notre hypothèse

partage ainsi une proximité d'esprit avec tous ces penseurs et penseuses de l'*entre*, de la voie médiane, du réseau et de la nuance qui cherchent à anthropologiser l'Occident de l'intérieur dans la foulée du retour critique, entamé dès les années 70, et de l'approche « symétrique » de la sociologie des sciences, théorisée principalement chez Bruno Latour (Latour 2009a; Latour 2014; Latour 2012) et Isabelle Stengers (Stengers 1995; Stengers et James 2017; Stengers 2020). Le retentissement de l'anthropologie des Modernes proposée par Latour ayant notamment inspiré une relecture des liens entre Modernité et magie chez des auteurs et autrices comme Jason Ānanda Josephson-Storm (2017 : 3) et Randall Styers (2004 : 3-5), c'est naturellement que notre thèse prend pied dans ce travail de longue haleine soutenant en grande partie l'ébranlement de la théorie de la sécularisation et du désenchantement du monde, effort de déconstruction auquel entend contribuer cette thèse[46]. De connivence avec le postcolonialisme et le tournant réflexif des études religieuses, ce travail, en prenant appui sur le milieu de l'art comme communauté d'interprétation, se tourne ainsi principalement vers le démantèlement de l'opposition occidentale entre occulte et Modernité, cherchant à amoindrir le sempiternel étonnement qui accompagne le constat de l'occulte, décrit comme surgissement permanent. L'objectif est ainsi, pour emprunter les mots de Rancière, de mettre fin à la « pauvre dramaturgie de la fin et du retour » (Rancière 2000 : 11) : si, comme le prétend Latour, nous n'avons jamais été Modernes (Latour 2014), il est difficile de concevoir que nous n'ayons jamais été désenchantés (Josephson-Storm 2017 : 3)[47].

[46] Notons que Latour est bien évidemment loin d'être le seul à avoir repensé la Modernité sous l'angle d'une refonte du savoir par les réseaux qui le constituent : le travail de Michel Foucault, indépassable, aurait très bien pu servir d'assise à cette thèse dans la mesure où il fait office de fondation pour bon nombre des auteurs et autrices qui s'y trouvent cités, en plus d'avoir pensé l'histoire sur le plan de ce qu'elle exclut et d'avoir théorisé les correspondances sous la notion de *ressemblance* (Foucault 1990). Toutefois, là où le travail de Foucault s'applique aux sciences humaines, les travaux de Latour et de Stengers, redevables à bien des égards à l'œuvre foucaldienne, étendent la réflexion aux sciences dites dures, multipliant les points d'accroche avec la crise tripartite contemporaine. Soulignons également, et à nouveau, l'incroyable influence de Latour dans le champ des études religieuses, du côté francophone comme anglophone, faisant de son travail un élément pratiquement incontournable de toutes réflexions sur la croyance aujourd'hui. Il en va de même pour la théorie de la sécularisation : bien que d'autres auteurs et autrices aient pavé la voie à sa critique – mentionnons Hans Blumenberg et *La légitimité des Temps modernes* (Blumenberg 1999) –, la pensée latourienne offre une structure permettant de penser son prolongement (Latour 2012; Josephson-Storm 2017).

[47] Comme nous le mentionnions en note 28 de cette introduction, si le désenchantement représente une notion phare de la Modernité, le réenchantement est régulièrement décrit comme le propre de la postmodernité, se présentant alors comme une réorganisation des valeurs prenant tout de même pour base le désenchantement du monde (Olivier 1999; Maffesoli 2009). Ainsi, questionner le premier revient à passer outre le second, raison pour laquelle nous suivrons la tendance courante en sociologie et dans les études religieuses de se concentrer sur la Modernité plutôt que son avatar postmoderne (Josephson-Storm 2017; Azimi et Bellet 2015; Latour 2014; Alizart 2017).

En cela, l'anthropologie des Modernes faisant toile de fond de cette thèse rejoint une fois de plus l'anthropologie des images d'Aby Warburg, déployée par Georges Didi-Huberman en une pensée qui non seulement ouvrit l'histoire de l'art au « champ épistémique lié aux objets de l'anthropologie » (Didi-Huberman 2002 : 66), mais l'exposa également à un temps ouvert, plissé, complexe et anachronique (Didi-Huberman 2002 : 51-53), distinct du récit linéaire nous menant de l'enchantement à sa perte. Prenant appui sur cette histoire de l'art warburgienne au temps écartelé, cette thèse se place dans le sillage de ce « sémionaute » (Bourriaud 2017 : 80) ayant ouvert la possibilité de penser l'occulte et la croyance au cœur même de la « teneur *épistémique* des images » (Didi-Huberman 2011 : 200) en dehors de toute tentation de fixité. Posant les bases d'un savoir de la complexité et des correspondances (Didi-Huberman 2011 : 20), le fameux *Atlas Mnémosyne* de Warburg s'offre ainsi comme un « recueil d'images pour montrer *comment agissent les images* » (Didi-Huberman 2011 : 264), tremplin tout désigné pour déployer l'efficace d'une rhétorique des correspondances à l'œuvre dans la présence artistique de l'occulte indécidable.

Découpage de l'argumentaire : l'efficace en trois crises

Munie de sa méthodologie et de ses assises, cette thèse est divisée en trois parties chacune composée de deux chapitres, visant à mettre en lumière l'articulation de cette rhétorique des correspondances de l'occulte indécidable à une refonte de la Modernité en temps de crises : crise épistémologique, crise écologique et crise politique. Chaque partie s'ouvre par une introduction et se clôt par une conclusion : alors que la conclusion permet cet exercice des correspondances d'une thèse en « manteau d'arlequin » – selon l'expression de Michel Serres (Serres et Latour 2022 : 167) – l'introduction permet une mise en contexte des liens que l'occulte entretient avec chaque pan crisique. Combinant le principe des correspondances à la logique de l'atlas, il s'agira ensuite de faire l'exercice de la constellation en mettant en dialogue les deux œuvres composant chaque partie : l'objectif étant, comme le souhaite également Latour, de « réconcilier l'exigence de synthèse d'une part, et la nécessité de reforger toujours localement les outils adaptés » (Serres et Latour 2022 : 142-143).

Ainsi la première partie, ancrée dans la crise épistémologique s'ouvre-t-elle sur les rapports de l'occulte à la science et à la raison pour ensuite se consacrer à la manière dont l'occulte indécidable permet de repenser le lien au savoir. L'exposition *Uraniborg* (2012-2013) de l'artiste Laurent

Grasso (né en 1972) et l'œuvre *Learning from that Person's Work* (2005-en cours) de Matt Mullican (né en 1951) composent respectivement les deux premiers chapitres, faisant du rapport complexe de l'occulte à la science comme à la raison – rapport d'opposition en chef – le tremplin du reste de la thèse en permettant de repenser le lien à une connaissance insufflée d'occulte. Alors que l'œuvre-exposition de Grasso déploie la divination et les parasciences dans un regard historique complexe questionnant de front la notion de désenchantement du monde dans une refonte des liens entre science, religion et occulte, l'œuvre de Mullican explore l'hypnose comme une pratique jouant des marges de la science autant que de celles de la croyance, questionnant les limites ainsi que les zones occultes du savoir. Complexifiant nos rapports à la croyance comme à la Raison, ces deux œuvres remettent en jeu le réflexe de « purification critique » des Modernes (Latour 2014 : 21), grand contributeur à l'exclusion théorétique de l'occulte, pour en révéler les limites et pointer vers une plus grande flexibilité, point d'orgue de l'indécidable.

La deuxième partie se penche ensuite sur la crise écologique, prenant pied dans la particularité d'un rapport au monde placé sous le signe des correspondances occultes et se développant via les œuvres *Chutes libres* (2013-2015) de Benoît Pype (né en 1985) et *Tom Na H-iu* (2006) de Mariko Mori (née en 1967), composant respectivement les chapitres trois et quatre. Prenant la forme de restes issus de la pratique mantique de la molybdomancie – divination par le plomb fondu versé dans l'eau –, l'œuvre de Pype questionne notre rapport au temps à l'heure de la « collapsologie » et de ce qui se présente, selon des accents apocalyptiques, non plus comme la fin d'un monde, mais bien la fin du monde, questionnant ainsi ce fameux « front de modernisation » activé par la Raison Moderne. Évoquant le paganisme celte et le druidisme entourant les qualités thaumaturgiques des cercles de pierres, l'œuvre de Mori explore le potentiel d'une pensée animiste à l'heure de la remise en question de l'héritage de la Raison occidentale sur la nature. Partageant une simplicité de la forme, ces deux œuvres posent les bases d'une relecture de la dualité Nature/Culture dans une révision du progrès comme de la technique à l'ère de l'Anthropocène, élargissant une fois de plus le cadre purificateur et dualiste des Modernes pour y activer une réflexion inclusive et complexe de notre rapport au monde.

La dernière partie se concentre sur le politique en s'ancrant dans le rapport paradoxal aux autres qui traverse l'occulte, entre secret gardé et universalité, et en se déployant dans l'œuvre *Homage to Marcel Duchamp: Auras* (2008) de Susan Hiller (1940-2019) ainsi que *Maji Maji* (2014) de

Kapwani Kiwanga (née en 1978), respectivement chapitres cinq et six. Là où le recours à la photographie d'aura – héritière toujours actuelle des pratiques photographiques spirites et effluvistes – ainsi qu'aux parasciences et à la sorcellerie permet à Hiller de questionner la marginalisation de « ceux qui croient » par « ceux qui savent » (Stengers 2020 : 15-22) au sein même de la Modernité au nom de la domination d'un éthos scientifique rationnel, l'exploration du récit du soulèvement colonial Maji Maji, et de la magie de guerre qui se trouve en son centre, ancre l'œuvre de Kiwanga dans les conséquences directes de la dimension humaine et coloniale du réflexe de purification des Modernes au-delà de ses frontières. Démontrant chacune le potentiel de réflexion sociétal d'un occulte indécidable oscillant entre division, résistance et ouverture, les œuvres de Hiller et Kiwanga, pétries d'anthropologie, permettent de repenser le lien aux autres en pointant vers la résonance politique de la crise épistémologique et le besoin, de plus en plus pressant dans un monde globalisé chroniquement crisique, d'une approche inclusive de la croyance dans la prise en compte de l'être-ensemble.

Sans délaisser les principes fondateurs de la Modernité – raison, progrès, émancipation – la rhétorique des correspondances issue de l'occulte indécidable traversant le corpus de cette thèse permet avant tout d'ancrer l'efficace de l'occulte dans une révision de la purification, du dualisme et de ce que Latour nomme l'« opacité » des Modernes (Latour 2012 : 26). Cas de figure, ces œuvres « ne sont pas là pour prouver, mais pour explorer la manière dont nous disons les situations » (Stengers 1995 : 28); manière de donner forme à la voie médiane, à cette tentation et ce choix de l'occulte comme à cet attachement à certains aspects de la Modernité. Portes ouvertes à ce que permet l'occulte indécidable, elles se présentent comme autant d'étoiles parsemant une nébuleuse en expansion que l'on ne peut qu'arpenter avec précaution et humilité, comme le dit Giorgio Agamben, « [t]ous les temps sont obscurs pour ceux qui en éprouvent la contemporanéité » (Agamben 2008 : 19).

PREMIÈRE PARTIE

INTRODUCTION : REPENSER LE LIEN AU SAVOIR

Croire et savoir : opposition classique qui dresse traditionnellement, avec une simplicité aussi réductrice que butée, la Raison toute-puissante d'une science ouverte à la découverte face à une croyance perçue comme étant fixe – souvent aveugle – rivée dans l'immobilité de ses retranchements traditionnels. « La rhétorique que nous connaissons bien est celle qui fait des sciences la "tête pensante" de l'humanité, alors que les autres sont enfermés dans une subjectivité superstitieuse, irrationnelle, crédule » (Stenger 2008 : 270). À l'ère ultrascientifique dans laquelle on se trouve, l'attribution du croire au vaste champ de l'irrationnel couplé à la reconnaissance, dans un geste miroir, du rôle instituant de la science, est presque un des traits constituants de la Modernité occidentale contemporaine (Latour 2006 : 91-93; Legendre 1998 : 319). Construites à même ce fameux désenchantement wébérien faisant du rejet de l'occulte sous toutes ses formes une condition de possibilité, la science et ses institutions se présentent comme le terreau de la vérité dans ce qui deviendra le paradigme péremptoire de la Modernité appliqué à l'entièreté du globe[48]. La Science[49] – entrée au XII[e] siècle dans les dictionnaires de langues française et anglaise comme synonyme de connaissance (Josephson-Storm 2017 : 59) – ainsi que la Raison – qui, dès l'âge des Lumières, rejettera dans l'irrationnel tout ce qui n'est pas formé à la science (Serres et Latour 2022 : 77)[50] – font en sorte que la Modernité se présente ainsi avant tout comme ce qui encadre la connaissance et l'occulte comme ce qui s'en distingue.

Cette opposition fondatrice, régulièrement radicalisée par le contexte crisique qui amène à rejouer des variantes de ce dualisme à travers tous les pans de la débâcle tripartite, se présente ainsi comme le point de départ tout indiqué pour aborder les relations complexes de l'occulte à la Modernité. Illustrant deux formes distinctes de cet occulte indécidable à travers leurs œuvres, Laurent Grasso

[48] Cette particularité de la Modernité occidentale, remarquée par plusieurs (Josephson-Storm 2017; Stengers et James 2017; Styers 2004; Jewsiewicki 1996; Brugère 2021) de se considérer comme spécifiquement européenne tout en se qualifiant d'étalon pour le reste du monde, sera abordée dans la troisième partie de cette thèse.

[49] Isabelle Stengers comme Bruno Latour et plusieurs autres dotent la Science d'une majuscule, devenant alors « instance supérieure », « Science avec un grand S », unifiée face à ses détracteurs et détractrices (Latour 2012 : 15; Stengers 2020).

[50] Dans ce que nous pourrions qualifier de stratégie de la terre brûlée des Modernes, Michel Serres élargit ce rejet de la Raison à bien plus que ce qui relèverait strictement du croire : « Cela se produit au XVIII[e] siècle, qui cherche à vider de rationalité tout ce qui n'est pas la science : OPA de la science sur la totalité de la raison. Ainsi n'ont plus de raison, ni les religions, bien sûr, ni les lettres ni les humanités, non plus que l'histoire, ou que le passé, tous rejetés vers l'irrationnel » (Serres et Latour 2022 : 78).

et Matt Mullican – abordés respectivement aux chapitres un et deux – nous plongent tous deux au cœur de cette question de la connaissance en crise et des intrications complexes entre croire et savoir. Là où la pratique de Grasso est traversée par une fascination pour la science et ses possibles[51], nous amenant à la lisière de la croyance et du mystère (Fraser 2012b : 150), le travail de Mullican explore les franges de cette même science par la pratique, depuis les années 70, de l'hypnose. Explorant, bien que de manières distinctes, la forme labyrinthique – au niveau des choix muséographiques d'*Uraniborg* (2012-2013) pour Grasso et dans la forme même de l'installation *Learning from that Person's Work* (2005-en cours) pour Mullican –, ces deux études de cas donnent le ton de cette thèse en rejoignant un de ses objectifs principaux, préalablement mentionné en introduction : pointer vers la complexité d'une situation que l'attitude Moderne dualiste – opposition traditionnelle et tenace de la Science rationnelle à la croyance irrationnelle – peine à rendre et que l'indécidable, tel que nous l'appliquons à l'occulte, permet de cerner.

Toutefois, justement en raison de cette complexité, il importe, avant même d'entamer le travail d'analyse, de poser les bases de ce rapport labyrinthique entre occulte et Raison – toile de fond de cette thèse comme du premier pan crisique sur lequel se penche cette première partie, la crise épistémologique –, à commencer par la sédimentation de cette posture dualiste qui nous occupe. De fait, si les relations entre occulte et science, magie et raison, savoir et croire, sont reconnues et vécues plus facilement comme étant complexes particulièrement avant le XIX^{e} siècle, les années 1800 entament de manière plus significative le processus de démarcation qui cimentera cette série d'oppositions en un arrêté constitutif dont nous voyons toujours les traces aujourd'hui. Au tournant du siècle, la thèse du Grand Partage, stipulant une différence fondamentale entre la Science et les autres formes culturelles (Lagrange et D'Andréa 2002 : 22), ne fera ensuite que creuser encore davantage ce qui deviendra un fossé infranchissable. Dès lors les exemples de cette dissension profonde ne feront que se multiplier. En France, la formation de l'Union rationaliste en 1930 avec pour mandat, selon les mots d'un de ses fondateurs, Henri Roger, de « [p]ropager et faire mieux connaître les progrès de la Science, […] faire apprécier les services qu'elle a rendus et qu'elle rendra à l'humanité » (Roger, cité par Lagrange 2005b : 75), s'attaquera par exemple

[51] L'importance de la science pour l'œuvre de Grasso – et tout particulièrement pour l'exposition *Uraniborg* – est telle que le Musée d'art contemporain de Montréal organisa, à l'occasion de l'ouverture de l'exposition, une conversation entre l'artiste et Stéphane Durand, physicien et chercheur au CRM de l'université de Montréal (Musée d'art contemporain de Montréal 2013a).

directement aux potentiels dérapages attribués à l'occulte : « L'accent est mis sur la dénonciation de toute forme de pensée et de toute pratique susceptible d'écarter du droit chemin scientifique » (2005b : 75)[52].

Cette opposition entre science et occulte est d'ailleurs, comme ce fut noté en introduction de cette thèse, particulièrement farouche du côté du milieu académique français. Comme le soulignent Bernadette Bensaude-Vincent et Christine Blondel dans l'ouvrage *Des savants face à l'occulte*, alors que les milieux académiques anglophones et anglo-saxons, particulièrement au Royaume-Uni, s'aventurent plus volontiers dans l'analyse des croisements entre science et occulte, la France demeure plus frileuse et résiste à considérer l'intervention du champ de la magie dans l'histoire des sciences (Bensaude-Vincent et Blondel 2002 : 5-18). Cette réticence se manifeste par le fait que, jusqu'à la deuxième moitié du XX^{e} siècle, l'histoire de l'occultisme et de l'ésotérisme – la magie étant plus généralement couverte par l'anthropologie qui, dans son eurocentrisme, l'attribuera à tous ces « autres » non-Modernes, nous y reviendrons en troisième partie – était faite principalement par des ésotéristes, ce que constatera et déplorera l'auteur René Alleau en 1966 : « En langue française, au XX^{e} siècle, aucune histoire sérieuse de l'astrologie n'a été publiée. On attend encore celle de l'alchimie » (Alleau 1966, cité par Lagrange 2005 : 334)[53]. Il faut attendre Antoine Faivre, figure de proue de l'histoire de l'ésotérisme occidental, pour signaler le début d'une certaine ouverture à l'occulte et à la magie[54] de la part du milieu académique français (Faivre 1986)[55].

---

[52] À titre d'exemple, l'Union rationaliste fera campagne contre l'astrologue Élizabeth Teissier en 1975, lors du lancement de son émission *Astralement Vôtre*, et encore en 2001 lors de la soutenance de sa thèse en sociologie, sous la direction de Michel Maffesoli (Lagrange 2005b : 76). Soulignons qu'ils ne seront pas les seuls à « passer au crible » la thèse de Teissier (Morin 2001), beaucoup s'insurgeant contre la mention « très honorable » que lui accordera le jury en soulignant par exemple, tel Bernard Lahire, le fait que Teissier ne fait que « développer un point de vue d'astrologue » sans pour autant répondre aux exigences de rigueur du travail sociologique (Lahire 2002 : 42).

[53] Alleau poursuit : « Dans une publication universitaire française récente, une histoire générale des sciences depuis la préhistoire jusqu'à notre époque, c'est à peine si l'on a mentionné les théories et les pratiques de la magie et de l'astrologie. Sur les quatorze cents pages, moins d'une vingtaine leur ont été réservées et qui contiennent autant d'erreurs. De telles libertés avec la méthode historique n'étonnent pas quand les occultistes en abusent. Mais si d'éminents spécialistes ne s'en privent point afin de justifier leurs thèses rationalistes, elles nous surprennent et elles nous gênent » (Alleau 1966, cité par Lagrange 2005 : 334).

[54] Deux termes que, comme nous le mentionnions en note six de l'introduction, Faivre renvoie à la praxis de l'ésotérisme (Faivre 1986 : 28-29).

[55] Soulignons toutefois que l'influence de Faivre sera considérable à la fois dans les milieux francophones et anglophones. Ainsi on retrouve l'ascendant de Faivre autant chez des auteurs et autrices comme Jean-Paul Corsetti –

Le milieu anglophone n'est cependant pas en reste et la mise en garde, dans les années 70, du philosophe Paul Kurtz, alors membre du CSICOP (Committee for the Scientific Investigation of Claims of the Paranormal[56]), illustre une crainte constamment renouvelée pour une progression déraisonnée de la popularité de l'occulte :

> There has been an enormous increase in public interest in psychic phenomena, the occult, and pseudoscience. […] Often the least shred of evidence for these claims is blown out of proportion and presented as "scientific proof." Many individuals now believe that there is considerable need to organize some strategy of refutation. Perhaps we ought not to assume the scientific enlightenment will continue indefinitely; for all we know, like the Hellenic civilization, it may be overwhelmed by irrationalism, subjectivism, and obscurantism (Kurtz, cité par Richards 2000 : 199).

Ce genre de rhétorique amène Wouter J. Hanegraaff à identifier une perspective théorique anti-ésotérique parcourant le « grand discours polémique » à la base de l'Occident voulant que l'occulte – ici entendu comme le champ plus restreint de l'ésotérisme occidental – ait été perçu négativement comme antagoniste à la religion et comme antithèse de la science et de la raison (Hanegraaff 2005).

Toutefois l'occulte persiste, véritable ovni dans notre contemporanéité se refusant à rester poliment de l'autre côté des frontières où la raison et la science occidentales voudraient l'astreindre. Le vaste champ de l'occulte, protéiforme, multiple et non-monolithique, est ainsi loin de se détacher et de s'opposer aux idéaux de la Raison des Lumières et de l'exigence de la Science. En ce sens, Marcello Truzzi souligne que les critères de validation de l'occulte vont, pour les adeptes, de la pure mystique aux aspirations résolument scientifiques, amenant ainsi une distinction typologique allant de l'occulte mystique privé – qui repose presque entièrement sur l'expérience subjective avec peu de chance de validation sociale, comme la clairvoyance et la canalisation – jusqu'à l'occulte proto-scientifique – qui reproduit le système de validation de la science sans pour autant être parvenu à

qui affirmera que Faivre a posé les « jalons prioritaires » de l'analyse et de l'identification de l'ésotérisme (Corsetti 1992 : 326) – que chez Wouter J. Hanegraaff – qui reprendra en partie l'approche historiciste de Faivre pour relier l'occultisme au désenchantement du monde mais qui contestera l'attribution par Faivre de la magie et de l'occulte au royaume de la pratique de l'ésotérisme (Hanegraaff 1996). Rappelons à nouveau que l'héritage de Faivre fera bien évidemment l'objet de critiques, particulièrement en ce qui concerne justement l'approche historiciste de sa typologie qui, accusée d'être ethnocentrique, mène à une marginalisation de certaines époques et traditions non-occidentales, rendant l'expression d'« ésotérisme occidental » problématique pour plusieurs (Von Stuckrad 2006a; Richards 2000 : 91).

[56] L'organisation fut renommée et s'appelle aujourd'hui CSI : Committe for Skeptical Inquiry.

intégrer la communauté scientifique, comme la parapsychologie par exemple (1971 : 640)[57]. Truzzi remarque également, dès les années 70, une tendance marquée de l'occulte à se tourner vers le paranormal davantage que vers le surnaturel, conséquence de cette montée de l'ère scientifique et de la thèse de la sécularisation qui l'accompagne habituellement en Occident (Truzzi 1971)[58]. Le XIX[e] siècle, sur les épaules duquel l'être « en quête d'absolu » est perché, selon Jean-Pierre Laurant, est régulièrement identifié comme la source de ce changement et représente une période décisive pour le champ de l'occulte, particulièrement l'ésotérisme occidental, en raison de la montée de cette perspective scientifique ancrée dans une tradition chrétienne[59] (Laurant 2001 : 13). De l'occultisme de Lévi, entièrement centré sur une réconciliation souhaitée entre science et religion (Lévi 2011; Lévi 2011a; Pasi 2006; Laurant 2008), à un ésotérisme savant à la Robert Amadou, dénonçant les faux médiums (Amadou 1957), jusqu'à la curiosité scientifique traversant l'ésotérisme dans *Le matin des magiciens* (Pauwels et Bergier 1963) en passant par le développement des parasciences, de la néoastrologie et de la cryptozoologie (Lagrange 2005b : 55), l'occulte à la connaissance traditionnellement révélée et transmise, se révèle pour autant inséparable de la connaissance acquise de la science[60].

[57] La typologie de Truzzi se divise en cinq : après l'occulte mystique privé vient l'occulte mystique partagé – qui repose sur une forme commune et communicable de l'expérience néanmoins sans possibilité de preuve empirique, comme la méditation transcendantale par exemple –, puis l'occulte pragmatique – qui se revendique des effets de la croyance sans prétendre à un quelconque statut scientifique –, ensuite vient l'occulte quasi scientifique – qui se rapproche des sciences davantage dans le discours que dans la pratique, comme l'astrologie qui, selon l'exemple que donne Truzzi, pose la nécessité de preuves empiriques sans pour autant effectuer de recherches en ce sens – et enfin l'occulte proto-scientifique mentionné plus haut (1971).

[58] Soulignons que la conception de l'occulte selon Marcello Truzzi ne fait bien évidemment pas l'unanimité : son approche sociologique l'amenant à considérer les croyances occultes comme anormales (*anomalous*) implique alors l'épineuse question de la norme et de la normalité. Le fait de considérer une partie de l'occulte comme proto-scientifique reconduit également l'idée problématique voulant que la magie soit l'ancêtre de la science – point sur lequel nous reviendrons dans le premier chapitre. Wouter J. Hanegraaff sera très critique de cette approche en classant notamment Truzzi, ainsi que les philosophes Eric Voegelin (1999) et Carl A. Raschke (1980) par exemple, dans la catégorie des théoriciens anti-ésotériques évoquée plus haut (Hanegraaff 1995; Hanegraaff 1996; Hanegraaff 1998). Toutefois, le rapprochement établit par Truzzi entre science et occulte, bien que sujet à débat, demeure indéniable dans son ensemble et indicatif de relations tendues entre ces deux régimes.

[59] L'influence chrétienne sur la conception occidentale de la science ainsi que sur le concept anthropologique de religion même est un autre élément sur lequel nous reviendrons à travers cette thèse. Nous renvoyons pour l'instant aux ouvrages et textes de Bruno Latour (Latour 2006), Jason Ānanda Josephson-Storm (Josephson-Storm 2012) et d'Olivier Rey (2018), pour ne nommer qu'eux.

[60] Sans parler, bien évidemment des époques précédant l'âge des Lumières en Occident, particulièrement le Moyen-Âge et la Renaissance, où, comme le souligne notamment Ernst Cassirer, l'on peine souvent « à tracer nettement la frontière entre mythe et science, entre "magie" et "philosophie" » (Cassirer 2008 : 132); nous y reviendrons particulièrement dans le premier chapitre dédié à Laurent Grasso.

Et pourtant, il est également difficile de ne pas considérer l'occulte comme un symptôme même de la crise des sciences, la magie se posant alors comme alternative distincte à un « positivisme jugé trop sec » (Lagrange 2005b : 45). Le XIX^e siècle, marqué autant par la consolidation de l'opposition franche entre croyance et Raison que par l'influence du régime scientifique sur le champ de l'occulte, se veut aussi le siècle du doute, le siècle où l'édifice jusque-là inébranlable de la physique newtonienne se met à vaciller (Stengers 2020 : 46). Alors que la Science va s'enfoncer dans « un scepticisme intransigeant [et] une volonté de démystification » (Stengers 2020 : 54) l'amenant à exercer une discrimination grandissante, sa marche inexorable s'accompagnera d'une popularité parallèle et grandissante pour le vaste champ de l'occulte (Josephson-Storm 2017 : 18), alors justifiée, selon plusieurs, par une désillusion et un scepticisme à l'endroit de la raison et de la Science même[61]. Carlo Rovelli souligne l'impact grandissant qu'auront l'ébranlement de l'édifice newtonien et l'évolution subséquente de la science sur la perception du savoir qui s'étirera jusqu'au XX^e siècle, secouée encore davantage par les avancées de la physique quantique : « Actuellement, nous avons compris que l'idée ancienne newtonienne de l'espace et du temps n'est pas bonne et que l'idée ancienne de la matière n'est pas bonne mais on n'a pas un cadre général dans lequel nous aurions une nouvelle compréhension du monde » (Rovelli 2008 : 47-48). Cette ouverture manifeste du cadre scientifique à l'incertain sera reprise comme un refrain pour plusieurs auteurs et autrices œuvrant dans le champ de l'occulte, certains et certaines y voyant une ouverture éventuelle à la prise en considération empirique de certaines pratiques[62], d'autres y voyant un aveu de faiblesse d'une science trop puissante[63].

[61] Précisons qu'il est bien difficile de circonscrire l'origine de la crise des sciences, dans laquelle nous nous trouvons toujours, à une époque particulière. Néanmoins, le XIX^e siècle pourrait être qualifié, selon l'expression de Michel Serres, de « point chaud » (2021 : 11) dans lequel plusieurs éléments saillants de la situation actuelle trouvent une résonance.

[62] Citons, à titre d'exemple, Thierry Melchior, psychologue et philosophe spécialiste d'hypnose, qui affirme : « Et, pour ces mêmes scientifiques qui se veulent arbitres de ce qui existe ou n'existe pas, il fut un temps où existaient réellement le "phlogistique" (permettant la combustion, avant que Lavoisier ne démontre son inexistence) ou l'"éther" (permettant la propagation de la lumière, avant qu'une expérience de Michelson et Morlay ne démontre également son inexistence) » (Melchior 2008 : 301).

[63] L'historien et ethnologue Jean Servier ouvre *L'homme et l'invisible*, en 1964, par ces lignes : « Les orgueilleuses promesses de la science à l'aube de l'ère industrielle ont fait long feu. Les récits anticipateurs du siècle dernier affirmant que la machine à vapeur amènerait le règne de la félicité et la paix universelle nous font sourire, comme nos anticipations, nos rêves de bonheur par l'astronautique et la génétique feront sourire nos descendants s'ils sont encore là pour s'en amuser » (Servier 1994 : 7).

Le XX^e^ siècle verra ainsi une critique des sciences, particulièrement du positivisme, rassemblant autant Husserl (1999) que Bruno Latour (2014), qui se prolongera dans le XXI^e^ siècle – notamment par la critique du transhumanisme qui découle de cette toute-puissance de la science (Rey 2018) – et sera reprise comme un écho par un large public catégoriquement mis de côté et/ou désabusé par un manque de repères[64]. Cette science qui manque à ses promesses et qui exclut trop – point sur lequel nous reviendrons dans la troisième partie de cette thèse – paraît alors ouvrir sur une culture « anti- » ou « post-lumières » aux dérapages inquiétants que la pandémie de la Covid-19 n'a fait que rendre plus évidents (Smith 2020 : 8). Justin E. Smith affirme, particulièrement à propos des États-Unis : « If previously the relationship between pseudoscience, alternative medecine, and right-wing populism, for example, was familiar to some scholars and particularly astute analysts, today, it is a central fact of our civic life, evident to anyone paying the slightest attention » (Smith 2020 : xiv).

Face à ce « public que les institutions traditionnelles n'arrivent plus à discipliner » (Stengers 2020 : 113) ainsi qu'aux glissements complotistes qui en découlent, la question de voir en quoi l'occulte peut permettre de repenser le lien au savoir est délicate. Dans un contexte où l'on ne sait comment parler de l'occulte et où « la question de savoir comment parler des faits scientifiques reste évidemment d'actualité » (Stengers 2020 : 55), la voie de l'indécidable semble tout indiquée, voire nécessaire, pour se poser la question de la magie sans tout sacrifier dans la foulée. À ce titre, les analyses des œuvres de Laurent Grasso et de Matt Mullican, ouvrent cette thèse en nous plongeant d'office dans la complexité des rapports entre occulte et Modernité. Naviguant entre croire et savoir, ils nous mènent au cœur de cet état de crise épistémologique se déployant chez le premier sous forme de ce que Latour qualifie de crise des Certitudes – nerf de la guerre de la crise de la Raison (Latour 2012 : 17) – et chez le deuxième comme une crise de la Confiance (Latour 2012 : 17) – argument principal pour la recherche d'une voie médiane cherchant à éviter la précipitation d'un occulte obscurantiste entièrement coupé d'une Raison dont l'ébranlement n'affecte en rien la nécessité. Exercice de résonance davantage que de comparaison, il s'agira donc de suivre le fil rouge de l'indécidable dans chacune de ces œuvres afin de voir comment se met en place cette

[64] Précisions toutefois qu'il faut résister à la tentation de voir la critique des sciences, particulièrement par les sciences humaines, comme responsable de la situation actuelle par un « relativisme » qui aurait à lui seul fragilisé l'opinion populaire. Il s'agirait ainsi plutôt de signes avant-coureurs n'ayant pas reçu l'attention qui leur était due. Ce point, sur lequel nous reviendrons, est notamment développé par Isabelle Stengers dans son ouvrage *Réactiver le sens commun : lecture de Whitehead en temps de débâcle* (2020).

rhétorique de l'occulte dans l'art contemporain dans le contexte de la crise des sciences et de la connaissance.

CHAPITRE 1 : LAURENT GRASSO : REGARD ET IMPURETÉS

Uraniborg

Sombres couloirs, lueurs fluorescentes, parois entrecoupées, passages étroits, sons feutrés : le dispositif de l'exposition *Uraniborg* de Laurent Grasso se déploie dans l'espace, s'imposant comme l'extension même des œuvres qui s'y trouvent[65]. Loin de la neutralité du dispositif moderniste, *Uraniborg* s'offre comme un tout : « Vidéos, peintures issues de la série *Studies into the past*, dessins, néons, objets et sculptures cohabitent dans une présentation conçue par l'artiste comme une œuvre d'art en soi » (Musée d'art contemporain de Montréal 2013) (Fig. 1.0-1.7). S'inscrivant dans la tendance des dernières années, l'œuvre-exposition de Grasso témoigne d'un intérêt accru pour l'exposition comme lieu d'exploration à la fois esthétique et heuristique.

Ce parti pris du dispositif, qui situe d'ores et déjà le public dans le registre de la connaissance par cette volonté de rendre visible ses modes de présentation, se fait d'autant plus sentir dans l'œuvre-exposition de Grasso via l'inspiration première qui lui sert de titre : le château d'Uraniborg[66] (Fig. 1.8; 1.9). Érigé sur l'île de Ven en 1576 sous les ordres et le financement de Frédéric II, roi du Danemark, Uraniborg fut confié à Tycho Brahé afin que ce dernier puisse y poursuivre ses recherches astronomiques (Sauzereau 2009 : 66). S'inspirant de l'architecture unique de ce palais-observatoire aujourd'hui démoli (Fig. 1.10), Laurent Grasso emplit l'espace muséal de parois et de couloirs divisant et subdivisant l'espace en une sorte de labyrinthe (Lequeux 2012), évoquant tant dans la forme que dans le fond le *genius loci* d'Uraniborg, lieu de science et de connaissance.

Et pourtant, sertie dans les entrailles de ce palais-observatoire, historiquement lieu de science, se trouve une présence occulte multiforme. De la pratique divinatoire des augures romains, visible dans l'œuvre *Les Oiseaux* (2008) (Fig. 1.11; 1.12), à l'ufologie et la psychokinésie intégrées à même la série de peintures *Studies into the past* (Fig. 1.3; 1.13-1.15) – volontairement laissée sans

[65] L'exposition *Uraniborg* fut présentée au Jeu de Paume de Paris du 22 mai au 23 septembre 2012 puis au Musée d'art contemporain de Montréal du 7 février au 28 avril 2013. À noter que le crédit du commissariat de l'exposition, attribué à Marta Gili (Jeu de Paume, Paris) ainsi qu'à Marie Fraser (Musée d'art contemporain de Montréal), est également donné à Laurent Grasso (Fraser 2012 : 192).

[66] Notons que l'exposition sera désignée à travers notre texte par le terme *Uraniborg* en italique et que le château renaissant sera toujours identifié en caractères romains.

date par l'artiste (Turner 2012) –, l'hypothèse des phénomènes paranormaux et occultes circule hardiment au travers de l'œuvre-exposition[67]. Néanmoins, bien que la fortune critique situe régulièrement Laurent Grasso dans le champ de l'occulte (Gauthier 2009 : 23), ce dernier se défend de verser dans l'ésotérisme : « J'essaye de mettre en place une forme de projets qui à chaque fois vont essayer de détecter, de capter, une existence et des phénomènes qui ne sont pas visibles; [mais] il n'y a rien d'ésotérique […] » (Jeu de Paume 2012). Intéressé ouvertement par la croyance, l'inconscient et la science-fiction, l'artiste se défend ainsi de verser dans la pensée magique. Questionné sur la présence de cette dernière dans son travail, il affirme : « On peut parler de pensée magique, moi je parlerais plutôt de l'inconscient. […] On peut l'appeler magique pour résumer, mais en tout cas, cette action existe : quand on voit une œuvre, cette œuvre a un effet réel sur le cerveau et sur la vie de celui qui la regarde » (Gili 2012 : 125). Se situant ainsi au seuil de la pensée magique, Grasso exemplifie l'idée de cet occulte indécidable évoluant au sein d'une communauté d'interprétation précise – le monde de l'art – et se déployant dans ce cas-ci en dehors du cadre analytique habituel de la croyance.

Indécidablement occulte et pourtant historiquement lieu de science, *Uraniborg* s'offre comme le cas tout désigné afin d'éclaircir la question d'une forme éclatée de l'herméneutique magique au sein du paradigme scientifique actuel. Que faire de ces « lambeaux d'ésotérisme » (Faivre 1986 : 41) cousus sur une toile de science? Quelle est la pertinence de l'occulte au-delà de la croyance? Cette exposition aux allures de palais-observatoire nous intime de chercher réponses du côté de cet entrelacs qui la constitue : entre voir, savoir, croire et non-croire. À l'image de l'exercice de seuil en puissance du dispositif muséographique d'*Uraniborg*, il s'agira dans un premier temps de suivre l'indécidable à l'œuvre afin de déterminer les contours mêmes de cet entrelacs constituant le palais-exposition dans son fond comme dans sa forme. Dans un deuxième temps, il sera question de se perdre dans l'impureté, passage obligé de tout exercice des seuils et de décloisonnement pour ensuite, dans un dernier temps, recadrer la notion de correspondance, outil indispensable pour pénétrer sans encombre dans l'entrelacs du voir, savoir, croire et non-savoir. Autrement dit, il s'agira d'établir les conséquences épistémologiques de cette présence occulte « non-ésotérique » :

[67] Précisons que plusieurs œuvres de la série *Studies into the past* font référence à d'autres œuvres de Grasso; c'est le cas par exemple avec le film *Psychokinesis* (2008) (Fig. 1.16) qui donna lieu – nous y reviendrons – à plusieurs variantes sur ce même thème (Fig. 1.14; 1.15; 1.17). Notons également que des itérations plus récentes de la série explorent ouvertement les frontières entre paranormal, jeux optiques et ufologie (Fig. 1.18; 1.19).

comment l'occulte indécidable prend-il forme et que nous dit-il? Loin de représenter l'entièreté du champ et pourtant cas exemplaire du besoin de reconsidérer les rapports entre savoir et croire, *Uraniborg* nous offre les premiers éléments d'une rhétorique de l'occulte indécidable.

1.1 Sous un même ciel : saisir l'indécidable

1.1.1 Effets de cadres : espace-temps indécidable

Dispositif labyrinthique, figure par excellence de l'« oxymore et de l'insaisissable » (Chiari 2010 : 24), *Uraniborg* opère avant tout selon une logique d'espaces limitrophes. Suivre l'occulte indécidable en son sein, c'est errer d'une pièce à l'autre et même – selon les ouvertures coupées à même les parois de ce palais-exposition (Fig. 1.1; 1.2; 1.4; 1.7) – d'un cadre à l'autre. Le château d'Uraniborg de Tycho Brahé fournit à l'*Uraniborg* de Grasso son premier cadre en faisant de ce dernier un lieu de science par appropriation, par « déplaçabilité », selon la terminologie de René Payant (1987 : 62). L'intérêt de l'artiste pour la science étant – comme nous le mentionnions – un des traits saillants et récurrents de son travail, plusieurs des œuvres enchâssées dans l'écrin d'*Uraniborg* se présentent telles des déclinaisons inspirées d'un évènement ou d'une expérience scientifique. L'œuvre *Horn Antenna* (2010) (Fig. 1.20) en est l'exemple : renvoyant aux expérimentations de deux radioastronomes, Arno A. Penzias et Robert W. Wilson, cette maquette reprend la forme du laboratoire et de l'antenne ayant servi à la découverte – accidentelle –, en 1964 et 1965, d'un rayonnement fossile reconnu comme étant la trace sonore, ou l'écho, du Big Bang (Fraser 2012a : 105) (Fig. 1.21). La science, à la base même de cette œuvre, se veut le levier d'une réflexion ouvrant à la fois sur le temps, le possible de l'imagerie scientifique et le commencement du monde : « Les humains savent désormais que le silence n'existe pas, que le bourdonnement de l'explosive Genèse ne cesse jamais » (Gauthier 2009 : 17). À elle seule, cette œuvre, incluse dans l'*Uraniborg* de Grasso, souligne la présence d'un cadre particulièrement tourné vers l'invisible et l'immatérialité de la science.

À ce premier cadre s'en ajoute un second : dans ce dédale de l'*Uraniborg*, Grasso nous présente une science aux prises avec sa marge la plus proche : les parasciences. Expression popularisée essentiellement au XX^{e} siècle pour remplacer l'expression datée de « sciences occultes », elle-même dérivée de l'occultisme (Lagrange 2005a : 397; Lagrange 2005b : 46), les parasciences – ou

pseudosciences[68] – reposent sur un large spectre essentiellement caractérisé par une reprise de l'épistémologie rationaliste appliquée, particulièrement depuis les années 60, à l'étude du paranormal davantage que du surnaturel (Truzzi 1971 : 636)[69]. La série de peintures *Studies into the past* s'inscrit dans ces franges douteuses de la science en flirtant ouvertement avec l'ufologie et la psychokinésie. Dans ces toiles, réalisées à la manière des peintures renaissantes par des restaurateurs ou restauratrices de profession (Turner 2012), des personnages de tout type contemplent un ciel dans lequel s'insèrent des phénomènes naturels ou étranges, tels une aurore boréale ou un objet insolite revêtant par exemple l'apparence d'une masse rocheuse ou d'un polyèdre (Fig. 1.13-1.15). Axées sur la volonté de créer une « fausse mémoire historique » (Fraser 2012a : 102), ces peintures, souvent inspirées des différents films réalisés par l'artiste, ne se contentent pas de souligner l'hypothèse des phénomènes paranormaux, elles les incluent hardiment dans le ciel de notre passé. Une de ces toiles (Fig. 1.14), réalisée d'après le film *Psychokinesis* (2008) (Fig. 1.16), s'inscrit directement, tant par le titre de son référent que par l'objet de sa représentation, dans cette veine parascientifique par le biais de la psychokinésie, notion parapsychologique voulant que l'esprit agisse sur la matière (Radin 2000 : 27). Selon un thème récurrent de la peinture renaissante (Turner 2012), un cavalier regarde au loin, contemplant sans surprise apparente un ciel dans lequel flotte pourtant une structure géométrique non-identifiable. Aucun élément de l'image n'explique cette présence insolite ni la réception qui en est faite par l'énigmatique cavalier nous faisant dos. Il ne nous reste que le titre du référent filmique (*Psychokinesis*) pour faire basculer cet ovni dans la parapsychologie et ainsi faire jouer l'ensemble de l'univers scientifique d'*Uraniborg* aux marges des parasciences. « Ce qui signifie aussi [selon les termes d'Élie During] [que] le paranormal n'est pas le dehors de la science mais son environnement le plus immédiat, il se tient littéralement dans ses *parages*, c'est-à-dire tout contre

[68] Notons que le terme pseudoscience, bien qu'employé régulièrement comme synonyme de parascience, est tout de même plus régulièrement associé, selon Pierre Lagrange, aux savoirs ayant précédé la science expérimentale au XVII^e^ siècle, c'est-à-dire au corpus de savoirs généralement regroupés en Occident sous l'appellation de philosophie occulte (Lagrange 2005 : 330).

[69] Parfois incluses dans le giron du Nouvel Âge et fortement liées à la transformation de la tradition ésotérique – particulièrement à la suite de la parution de l'influent *Le matin des magiciens* de Louis Pauwels et Jacques Bergier (1963) – les parasciences ont largement contribué à la polyphonie de la nomenclature occulte, prise dans une constance nébuleuse. À ce titre, certains auteurs et autrices, comme Claudie Voisenat et Pierre Lagrange, proposent une distinction terminologique semblable à la tentative de Wouter J. Hanegraaff en qualifiant de *New Age* le « noyau dur et bien reconnaissable des croyances liées à l'avènement du Verseau » et de Nouvel Âge l'étendue imprécise de nouvelles formes de sensibilités, pratiques, croyances que décrivent la pléthore d'études sociologiques et qui incluent alors les parasciences (Voisenat et Lagrange 2005; Hanegraaff 2013).

elle » (2009 : 123)[70]. Cette marge occulte est soulignée encore davantage par une autre des œuvres cohabitant au sein d'*Uraniborg*. Le film *Les Oiseaux* (2008), dont le cadrage fixe ouvre sur une nuée d'étourneaux volant au-dessus du Vatican, évoque la pratique mantique des augures romains, particulièrement l'*auspicium*. Cet art augural – qualifié de divinatoire mais pour autant moins voué à la prédiction de l'avenir qu'à la détermination d'un contexte juste ou non, tant dans les rapports au divin qu'au sein de l'action humaine – consistait à observer le vol des oiseaux dans un rectangle, *templum*, découpé à même le ciel par le *lituus*, le bâton recourbé de l'augure[71] (Thomas 2013 :193) (Fig. 1.22).

Néanmoins, cette marge décidément occulte, faite de parasciences et de divination, en rencontre une troisième via les œuvres qui jouxtent *Les Oiseaux*. Dans la salle d'à côté sont exposées, comme par cette « loi du bon voisinage » de la bibliothèque d'Aby Warburg[72], des photos d'archives

[70] Le problème de la démarcation entre ce qui relève de la science ou des parasciences est toujours sujet à débat. Alors que certains et certaines affirment que les *a priori* de la science contre l'occulte sont discutables et du coup devraient simplement être soulevés dans une reconsidération générale, d'autres reviennent à l'indépassable exercice de la preuve comme minimum d'éligibilité à la recherche. Beaucoup, dont John D. Richards, font remonter ce débat au rationalisme critique de Karl Popper et l'idée de réfutabilité voulant qu'une hypothèse, pour relever de la science et non du mythe, se doit d'être réfutable (Popper 1991) – ce qui, en retour, sera repris par une partie du champ occulte, particulièrement la parapsychologie, sous l'argument voulant que plusieurs pratiques occultes remplissent ce critère. Une autre partie du champ questionneront les bases très eurocentrées du raisonnement poppérien en rappelant également que l'occulte est loin de se présenter comme un monolithe uniforme (Richards 2000 : 105).

[71] Dans le cas de la Rome antique, l'augure, le « plein de forces mystiques », cherche ainsi davantage à déterminer la présence ainsi que l'acquiescement de Jupiter, dont il est l'interprète (Thomas 2013 : 193). Pratique relevant de ce que Jean Bottéro appelait la « divination déductive » (Bottéro 1974) ou de ce que Cicéron qualifiait de *divinatio artificiosa* ou *ars* (artificielle ou plus souvent qualifiée d'inductive) (Charmasson 2008) – nous reviendrons sur ces éléments au chapitre trois à propos de l'œuvre de Benoît Pype –, la pratique mantique de la consultation de vols d'oiseaux se retrouve toutefois sous différentes formes et dans différentes cultures. Toufic Fahd retrace par exemple cette pratique dans le cadre de la divination en Arabie préislamique sous forme d'ornithomancie – pratique qui ne se limite d'ailleurs pas forcément au vol des oiseaux : il s'agit de tirer des présages en déchiffrant des signes concrets tels le cri, le siège, le nom ou le vol de différents oiseaux (Fahd 1966; Fahd 2013). Le ciel vaticanais de l'œuvre *Les Oiseaux* ainsi que son voisinage dans *Uraniborg* fait néanmoins particulièrement résonner la pratique issue de la Rome antique dans ce cas-ci. Soulignons également que la conception de l'espace obtenu par le découpage du *templum* peut changer selon les auteurs et autrices : alors que pour Ernst Cassirer, la délimitation opère une sanctification distinguant l'espace en question (Cassirer 1972 : 131), pour Jean Servier, l'espace ainsi démarqué n'est pas séparé du reste mais agit plutôt à titre de « représentation du monde organisé » (Servier 1994a : 103). Plusieurs reprennent cependant une conception similaire à celle d'André Leroi-Gourhan en faisant de ces espaces ce qu'il appelle des « champs opératoires » dans lesquels se retrouvent des réalités hétérogènes permettant d'atteindre la totalité du cosmos (Leroi-Gourhan 2022; Didi-Huberman 2011 : 51-52; Cassirer 1972 : 131).

[72] La loi du bon voisinage, principe au cœur du système de classement de la bibliothèque d'Aby Warburg, implique à la fois une forme originale de correspondances entre les livres – allant au-delà d'une hiérarchie par catégories – mais également une forme de hasard à travers l'idée que le livre que l'on cherche, comme l'explique Fritz Saxl, n'est pas forcément celui qu'il nous faut (Saxl, cité par Hagelstein 2008). Le lien entre les livres, leur proximité, sert alors de force dynamique à la recherche, suscitant potentiellement la découverte via l'égarement. « Dans cet espace rhizomatique – qui, en 1929, comprenait 65 000 volumes –, l'histoire de l'art comme discipline académique subissait

montrant des hommes religieux dans l'observatoire astronomique du Vatican, Specola Vaticana (Fig. 1.6; 1.23)[73]. Ainsi aux cadres de la science et de l'occulte s'ajoute celui de la religion, dans ce cas-ci religion chrétienne. Dans le cadre artistique fourni par l'*Uraniborg* se déploie ainsi un réseau de pièces, de couloirs labyrinthiques et d'œuvres interdépendantes réunissant sous un même ciel croire et savoir à travers trois régimes aux interrelations complexes et régulièrement déclinées sous le signe de l'opposition et des contraires : science, occulte et religion (Styers 2004; Josephson-Storm 2017). L'espace d'*Uraniborg* est ainsi profondément indécidable : à l'image de ce déplacement initial voulant que nous n'évoluions pas dans les vestiges du château de Tycho Brahé, le palais-exposition de Grasso nous transpose dans un espace fait de marges, un « espace autre » évoquant l'hétérotopie foucaldienne, un lieu distinct de tous les lieux qu'il reflète ou dont il parle (Foucault 2009).

Cette déplaçabilité de l'espace en un lieu de marges indécidables s'applique également au temps d'*Uraniborg*. À l'image de la fausse mémoire historique de la série sans date des *Studies into the past,* la loi warburgienne du bon voisinage rassemble sous le ciel du palais-exposition une temporalité feuilletée. Les considérations temporelles étant particulièrement caractéristiques de l'œuvre de Grasso, il n'est pas étonnant de voir coexister non seulement des œuvres ayant le temps pour objets mais également des objets provenant de temps différents. Ainsi, selon une pratique récurrente de l'artiste, objets ou artéfacts tirés de la collection de certains musées accompagnent les œuvres d'*Uraniborg*, qu'il s'agisse de livres anciens – tel un ouvrage de Tycho Brahé ou encore une copie du roman italien du *Songe de Poliphile* – ou d'un chapiteau du XII^e^ siècle (Jeu de Paume 2012, Musée d'art contemporain de Montréal 2023) (Fig. 1.26-1.28; 1.30)[74]. Ce télescopage temporel suscité par la coprésence de ces objets et des œuvres se répercute ensuite à travers l'ensemble d'*Uraniborg*. À l'aura renaissante particulièrement forte qui émane de

l'épreuve d'une désorientation réglée : partout où existaient des *frontières* entre disciplines, la bibliothèque cherchait à établir des *liens* » (Didi-Huberman 2002 : 41).

[73] L'illustration en question, reproduite dans le catalogue de l'exposition, représente le jésuite John G. Hagen, qui dirige l'observatoire du Vatican au début du XX^e^ siècle et qui sera décrit comme « l'un des chercheurs les plus dévoués à la quête de la vérité par l'exploration du ciel » (Fraser 2012a : 102).

[74] Citons notamment les expositions *Portrait of a Young Man* (Fig. 1.24), présentée au Bass Museum de Miami en 2012, et *Paramuseum* (Fig. 1.25), présentée au Palais Fesch d'Ajaccio en 2016 : deux autres exemples d'expositions dans lesquelles Grasso fait résonner ses propres œuvres aux côtés d'œuvres ou artefacts issus des collections muséales. Soulignons toutefois que, comme c'est également le cas pour les toiles de *Studies into the past*, aucune information n'est fournie au public concernant ces objets et artefacts intégrés à même *Uraniborg*.

l'exposition – appuyée par son homonyme fantomal mais également par la facture des œuvres de *Studies into the past* – s'ajoutent des références au XVII^e siècle – notamment à travers l'œuvre *1610 I* (2011) (Fig. 1.29) qui réinterprète en néon un dessin du *Sidereus Nuncius* de Galilée (Fig. 1.33) – ainsi qu'au XIX^e siècle – par exemple à travers la série *Rétroprojection* (2007) (Fig. 1.27; 1.30), une série de sérigraphies argentées reprenant certaines illustrations issues, entre autres, de l'*Astronomie populaire* de l'astronome français Camille Flammarion (Fraser 2012a : 103) – en plus de renvois à certains évènements du XX^e siècle – l'œuvre *Horn Antenna*, évoquée plus tôt, soulignant des expérimentations de 1964 et 1965 en est l'exemple, tout comme *The Construction of History* (2012) (Fig. 1.31), film portant sur les funérailles de Jean-Paul II en 2005[75]. Les références à l'occulte même, allant de la Rome antique aux parasciences du XX^e siècle exemplifient cette temporalité poreuse, constituées de marges entrelacées. Le lieu indécidable, hétérotopique, d'*Uraniborg* se situe ainsi dans un temps télescopé, condensé, faisant résonner dans le présent autant l'écho des augures que celui du Big Bang et les cliquetis des réglages du télescope papal : un temps foncièrement indécidable.

1.1.2 Effets de marges : l'art de douter

Espace-temps fait de cadres, de marges et de seuils, l'action de l'indécidable se perçoit donc dans l'interaction des œuvres entre elles, serties qu'elles sont dans l'espace hors-lieu et hors-temps d'*Uraniborg*. La coprésence des régimes scientifique, religieux et occulte nous indique cependant que le jeu de l'indécidable déborde largement le cadre de la coprésence. Dans cette cohabitation du savoir et du croire, une composante semble être particulièrement mise à rude épreuve : la certitude. Évoquant la crise de la Certitude – volet de la crise épistémologique que Bruno Latour dote d'une majuscule (2012 : 17) pour en faire ce qui fut remis en jeu par l'arrivée dans les années 80 des *science studies* (2012 : 17), nous y reviendrons –, le palais-exposition semble déployer avant tout l'art de douter. Les marges entre les différents « régimes de véridiction » (Latour 2012 : 312) se transforment ainsi en marges internes, amenant chacun de ces régimes au bout de lui-même.

[75] Les exigences de concision empêchent ici les tentations d'exhaustivité. Nous renvoyons au catalogue de l'exposition pour le détail de l'ensemble des œuvres d'*Uraniborg* que nous ne pouvons que mentionner brièvement, voire laisser de côté (Fraser 2012).

À commencer par la science : l'œuvre *Horn Antenna* nous renvoie encore une fois à l'image de cette science aux marges, au bout d'elle-même, qui ne trouve ce qu'elle cherchait que dans l'obscurité de son non-savoir, cette zone trouble où la découverte, accidentelle, demeure ourlée de hasard[76]. Prise entre l'éprouvé et le restant à démontrer, la science de Grasso, dont la progression s'accompagne de doutes, révèle une histoire faite de progrès autant que de dérapages. De même, le ciel que contemple la statue de Tycho Brahé dans le film également intitulé *Uraniborg* (2012) (Fig. 1.32) ne repose plus sur les mêmes principes pour nous que pour l'illustre astronome, dont la vision se situait quelque part entre un monde héliocentrique et géocentrique[77]. La référence à Camille Flammarion, astronome réputé ayant défendu le spiritisme[78], mouvement largement taxé de charlatanisme[79], achève de situer le cadre du savoir scientifique aux marges de son non-savoir. Les certitudes d'hier semblent faire trembler les certitudes des institutions d'aujourd'hui, nous plongeant dans une crise de la Certitude au présent dépassant la « critique de la Certitude savante » (Latour 2012 : 17) – ce que cherchaient à établir les *science studies* – pour jouer dans les eaux troubles d'une remise en question des « connaissances assurées » – ce que ne visaient pas du tout les *science studies* (Latour 2012 : 17) – d'une science arrogante dont les échecs suscitent l'opprobre (Chollet 2018 : 37). La présence de Galilée au sein d'*Uraniborg* – à travers l'œuvre *1610 I*

[76] Le champ lexical accompagnant cette découverte est particulièrement marqué par des termes comme « accidentelle » ou « fortuite ». Voir entre autres l'article de Peter H.Siegel (2021) à ce sujet ou encore celui de Rajeev Bansal (2002), qui affirme : « How Bell Labs scientists Arno Penzias and Robert Wilson discovered, almost accidentally in 1965, that the electromagnetic noise picked up by their own antenna was not caused by "white dielectric substance" (pigeon droppings) within the antenna but represented the cosmic microwave background (CMB) makes for an exciting story even after all the intervening years » (Bansal 2002 : 32).

[77] N'adhérant ni au système géocentrique de Ptolémée ni au système héliocentrique de Copernic, Tycho Brahé avait effectivement adopté une voie médiane, comme l'explique l'auteur Olivier Sauzereau : « Le cosmos qu'il propose est centré sur une Terre immobile […]. La lune et le Soleil tournent autour de notre planète, mais toutes les autres planètes gravitent autour du Soleil. Il s'agit donc d'une conception hybride entre les mondes géocentrique et héliocentrique » (Sauzereau 2009 : 68).

[78] Auteur de la formule « Le spiritisme sera scientifique ou ne sera pas » et grand adepte d'Allan Kardec (Fauchereau 2011 : 138), Flammarion affirmera que « Le spiritisme n'est pas une religion, mais une science, science dont nous connaissons à peine l'abc. […] Nous assistons à l'aurore d'une science inconnue » (Flammarion, cité par Chéroux 2004 :47).

[79] Cette « religion scientifique » s'est développée aux États-Unis en 1848 autour des sœurs Margareta (ou Margaret selon les versions) et Catherine Fox et de leur communication avec l'esprit frappeur se trouvant dans leur maison (Faivre 2012 : 89). Le phénomène sera popularisé en France par Allan Kardec (né Hippolyte Rivail) en 1857 avec son ouvrage *Le Livre des Esprits* (Kardec 1988). Plusieurs grands noms de la fin du XIX^{e} et du début du XX^{e} siècle s'intéresseront à ce phénomène des tables tournantes, dont les écrivains Victor Hugo et Arthur Conan Doyle, ainsi que l'homme de science William Crookes (Lagrange 2005a : 403). Le spiritisme se voulant plus empirique que l'occultisme et l'ésotérisme, il se distingue généralement par une conception différente des entités spirituelles concernées ainsi que par une différence de point de vue sur l'idée d'une tradition ésotérique qui serait transmise à travers les âges (Pasi 2006).

(Fig. 1.29) – semble rappeler à elle seule cette montée du doute dans un relativisme débridé s'incarnant dans l'« effet Galilée » (Durand 2007 : 139) : « puisque la science s'est si souvent fourvoyée, tout partisan de vues tenues aujourd'hui pour erronées peut se convaincre que l'institution finira un jour par changer d'avis à leur égard » (Durand 2007 : 139)[80].

La science n'est cependant pas la seule à être assaillie par le doute : le régime religieux subit lui aussi les coups de semonce d'un indécidable en puissance. L'incertitude face à la vérité – ici vérité révélée de la religion – se traduit une fois de plus par la présence de Galilée au cœur d'*Uraniborg*. Installation lumineuse réalisée à l'aide de néon, l'œuvre *1610 I* reprend, comme nous l'évoquions plus haut, le dessin d'une constellation dessinée par Galilée dans son ouvrage de 1610 intitulé *Sidereus Nuncius* (Fig. 1.29; 1.33), ouvrage dans lequel ce dernier avait confirmé la conception héliocentrique du monde formulée par Copernic (Fraser 2012a : 101). Le *Sidereus Nuncius* étant à la base des accusations d'hérésie portées contre Galilée par l'Inquisition, l'œuvre joue de l'aspect lumineux de son installation pour « établir un parallèle entre le temps que la lumière des étoiles met à nous parvenir et le temps que l'Église a pris pour réhabiliter Galilée après l'avoir accusé d'hérésie » (2012a : 101). Selon l'expression d'Axel Kahn, la vérité révélée de la religion se trouve ainsi aux prises avec la vérité conquise de la science (Kahn 2012 : 61), elle-même plongée dans les affres du doute. La présence des photos d'archives de l'observatoire du Vatican montrant le père Hagen auprès d'un télescope rappelle ainsi ironiquement autant les « lunettes » employées par Galilée que les vérités changeantes qui furent projetées à même le ciel. L'ébranlement de la Certitude scientifique n'a d'égal que celui de la religion, ici retour du pendule de l'« effet Galilée » sur un christianisme également marqué par les retournements et les contradictions de l'histoire.

Ce doute en puissance parcourant les couloirs de l'*Uraniborg* ne peut ensuite manquer d'emporter l'occulte dans son sillage. À l'image de la décadence de l'augurat, dont la « pratique du secret avait

[80]Latour note également l'importance de Galilée dans cette crise où la science, menacée par ses propres retournements, risque de basculer dans l'opinion : « [Galilée] n'a-t-il pas triomphé seul contre l'institution, contre l'Église, contre la religion, contre la bureaucratie savante de l'époque? » (Latour 2012 : 17). La formation dangereuse de camps entre la science et le « monde » ou le « sens commun » (Latour 2012 : 18; Stengers 2020) – nous y viendrons au chapitre suivant ainsi qu'au chapitre cinq – est ce qui amènera les adeptes de la « critique de la Certitude savante » à devoir se défendre de l'accusation de verser dans l'irrationnel et le relativisme : « Et c'est pourquoi nous nous sommes toujours étonnées – moi et mes collègues historiens ou sociologues des sciences – de la fureur de certains chercheurs contre ce qu'ils appelaient le "relativisme" de nos enquêtes, alors que nous ne cherchions qu'à préparer les savants à une défense enfin réaliste de l'objectivité à laquelle nous tenions exactement autant qu'eux – mais d'une autre façon » (Latour 2012 : 18).

ouvert la porte au charlatanisme » (Thomas 2013 : 193) et de l'évolution des sciences occultes en parasciences sous l'impératif de l'expérience empirique, les vérités de l'occulte s'ouvrent tout autant à l'indécidable. Le souvenir de Flammarion, à travers la série *Rétroprojection,* et de sa défense du spiritisme – dont les séances et le recours à la photographie furent bruyamment discrédités (Traverse 2014 : 544; Dell 2020 : 327)[81] – agit comme un rappel de l'éternelle incertitude qui est depuis toujours le lot de l'occulte, ce domaine notoirement soumis à une pratique multiforme relevant de l'« acceptation consensuelle » plus que d'une autorité officielle ou institutionnelle[82]. La série *Studies into the past,* meilleure ambassadrice de ce battement de la Certitude dans l'*Uraniborg,* semble incarner cette part de doute qui accompagne ce que nous pourrions appeler ici la vérité transmise de l'occulte[83], en appliquant son fonctionnement à l'histoire de l'art. Sans date ni titre, ces œuvres se situent déjà dans un certain flottement auquel s'ajoute le caractère déroutant de leur représentation, faisant de ces toiles à leur tour des sortes d'ovni dans le ciel de l'histoire de l'art. Jouant d'un effet de vraisemblance – comme le mentionne Grasso : « […] everything step by step is done to give the feeling of the real technique used » (Grasso, cité par McClure 2013) – ces toiles invitent, ne serait-ce que pour l'espace d'une seconde, à douter de ce que l'on sait réellement de la Renaissance et de l'histoire sur le mode du « et si? »[84]. *Studies into the past* fait alors écho au contexte de croyance faible – ce contexte de « croyance clignotante », selon l'ouvrage d'Edgard Morin, que nous mentionnions en introduction

[81] À titre d'exemple, mentionnons l'ouvrage d'Harry Houdini, *A Magician among the Spirits*, parut en 1924, qui visait justement à exposer le caractère frauduleux des séances des médiums de l'époque (Houdini 2011) – tentative qui n'empêchera pourtant pas qu'il soit à son tour repris comme cas de figure mythifié du véritable magicien, notamment par Arthur Conan Doyle dans son ouvrage *The Edge of the Unknown* (Conan Doyle 1930; Gosden 2020 : 401).

[82] Ce constat, dont nous empruntons la formule à Philippe Borgeaud lors de sa description des pratiques magiques selon Pline l'Ancien (Borgeaud 2008 : 114), est actualisé et repris par plusieurs et régulièrement présenté comme un des attraits principaux de l'occulte aujourd'hui (Lagrange et D'Andréa 2002; Paul 2018; Zhang 2017).

[83] La notion de transmission est particulièrement liée à la tradition ésotérique dont l'origine étymologique, provenant du grec *esôteros*, caractérisera fortement l'ésotérisme en l'associant étroitement à la notion de secret et la notion jumelle de transmission par initiation. Edward A. Tiryakian, auteur très influent dans l'étude de l'ésotérisme occidental, insistera tout particulièrement sur cette dimension de l'ésotérisme : du savoir participatif qu'elle implique à la formation de sociétés secrètes, élément essentiel de toute étude sociologique sur la culture ésotérique selon lui (Tiryakian 1972 : 499). Il est également intéressant de noter que dès 1852, le *Dictionnaire universel* de Lachâtre définit l'ésotérisme ainsi : « Ensemble des principes d'une doctrine secrète communiqué seulement à des affiliés » (Lagrange 2005a : 372). Cette notion sera néanmoins largement relativisée par la suite (Von Stuckrad 2006a; Jorgensen et Jorgensen 1982) et l'ouverture du champ de l'occulte à une perspective plus globale de la magie recadrera cette dimension de transmission dans une perspective culturelle (Gosden 2020). Nous reviendrons sur cet aspect dans l'introduction de la troisième partie de cette thèse.

[84] Comme le souligne un article paru dans *Modern Painters* : « Grasso confronts the past with natural events so vivid and strange that if they had happened they could easily have been dismissed as dream apparitions or signs from above and buried for centuries in a distant collective memory » (Modern Painters 2013).

(Morin 1990) – qui accompagne si souvent l'occulte, particulièrement en Occident, et dont l'astrologie demeure le meilleur exemple : « People today regularly engage with astrology and explore many other magical possibilities, with some believing fully in the potentials of magic and many others wondering 'What if there really is something in this?' » (Gosden 2020 : 6). L'occulte aux croyances clignotantes, l'occulte du « et si? », du « on y croit, on n'y croit pas » (Vernette 1998 : 9; Morin 1990; Michaud 2014) rejoint alors l'ensemble de l'*Uraniborg* de Grasso, réuni sous un même ciel empli de doutes.

1.1.3 Effets de doute : décloisonner les dualités

Palais fait de seuils et de marges, *Uraniborg* a comme conséquence première d'opérer un profond décloisonnement. Suivre l'indécidable à l'œuvre, c'est ainsi plonger dans l'entrelacs de la science, de la religion et de l'occulte, au sein de l'art se faisant ici le véhicule de ce doute en puissance. Les auspices antiques se déploient au-dessus du Vatican, l'homme religieux contemple le télescope et l'homme de science défend les esprits : les antagonismes volontiers reconduits entre ces trois régimes semblent ici se fissurer, laissant entrevoir une nébuleuse en expansion. *Uraniborg* rejoint en cela la tendance des études religieuses et anthropologiques des dernières années dont l'objectif principal est de revoir cette évolution, simpliste mais ô combien tenace, proposée principalement par l'anthropologie des XIX^e^ et XX^e^ siècles – fortement influencée en cela par Tylor et Frazer[85] – voulant que la magie, « the most pernicious delusion ever to afflict mankind » selon les termes de Tylor (Tylor, cité par Gosden 2020 : 11; Tylor 2010), soit le premier stade d'une évolution qui mènerait ensuite vers la religion pour ensuite arriver, en troisième lieu, aux lumières de la science. À l'image de Tycho Brahé à la fois homme de science et passionné d'alchimie – et ce sans contradiction aucune pour l'époque (Thoren 1991) – *Uraniborg* se fait le miroir d'une réalité bien plus proche de la nôtre dans laquelle les relations entre occulte et science sont complexes et alambiquées. Alors que l'espace-temps de l'exposition fait resurgir le XVII^e^ siècle – tournant où cette opposition se sédimentera sous l'influence de Descartes et de la mise en place d'une rhétorique de la preuve – il y fait également reparaître ces figures si régulièrement prises en

[85] Lui-même influencé par Tylor, Frazer publie en 1890 son fameux texte *The Golden Bough* (Frazer 2012) – publié en français sous le titre *Le Rameau d'or* – qui aura une influence considérable sur la définition de la magie dans les cercles savants, bien que l'essentialisme de sa vision et les limitations de ses sources le rendent largement démodé pour l'anthropologie contemporaine. Il est cependant intéressant de noter que ce fier rationaliste aura néanmoins, et paradoxalement, une influence considérable sur les mouvements spiritualistes du tournant du siècle (Styers 2004 : 18; Gosden 2020 : 29).

exemple par les adeptes de la contre-histoire en études religieuses, à commencer par Galilée et Flammarion : ces figures qui, comme Newton et Descartes lui-même, pour autant savants épris de science continuaient d'accorder « le plus grand crédit à la relation des astres et du destin individuel ou à la révélation contenue dans les rêves » (Fabre 2005 : 13). Comme l'affirme Edward A. Tiryakian :

> [The scientific thought] in its empiricist and positivistic image of an objective reality, measurable by empirical means and existing independently of the human subject, is perhaps the key mode of thought in the modernization process which has illegitimated and devalued the practices of occult science. Yet, paradoxically, esoteric influences in the form of symbolisms, imagery, practices, and cosmologies, have been in much of the background of the rise of scientific disciplines (1972 : 506)[86].

De même, l'évocation des parasciences rappelle cette volonté de plusieurs occultistes de chercher à combiner une position matérialiste avec une démarche initiatique ou spirituelle, souvent rassemblées dans une dimension thérapeutique[87]. La science aux marges présentée par Grasso évoque d'ailleurs cette conception partagée par plusieurs depuis le XIX[e] siècle – époque où la démarcation entre occultistes et scientifiques est loin d'être claire – voulant que les sciences occultes représentent simplement ce que la science n'a pas encore découvert[88]. L'exemple de Flammarion dans l'*Uraniborg* de Grasso souligne à nouveau cet enchevêtrement historique et indissociable de la science et de l'occulte. Comme l'affirment Pierre Lagrange et Patrizia D'Andréa :

---

[86] Plusieurs ouvrages clefs contribuèrent particulièrement à faire évoluer cette conception de l'histoire des sciences jusque-là dominante que souligne Tiryakian en stimulant la recherche notamment sur l'hermétisme de la Renaissance; citons entre autres *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance* d'Ernst Cassirer (2008), *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art* de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl (1989) et le fameux *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* de Frances A. Yates (1991) – qui ira encore plus loin en affirmant que la science moderne descendrait directement de l'hermétisme renaissant. De nos jours plusieurs ouvrages s'attèlent à cette tâche de révision historique, surtout du côté anglo-saxon, avec une vision bien plus globale et inclusive du champ de l'occulte, dépassant largement le cadre de l'hermétisme occidental renaissant. Voir notamment les travaux plus récents de Chris Gosden (2020), de Randall Styers (2004) et de Joseph Ā. Josephson-Storm (2017). Il est également intéressant de noter l'influence du concept de survivance de Tylor sur le concept du même nom (*Nachleben*) à la base de l'« histoire des fantômes » d'Aby Warburg (Didi-Huberman 2002) : ce qui était « réalité négative » chez Tylor sera processus obscur de l'évolution chez Warburg et influencera considérable le travail de Yates, duquel découlera le développement de tout un champ d'études. À l'image de cette notion de survivance à l'héritage si paradoxale, Wouter J. Hanegraaff démontrera d'ailleurs toute l'ambivalence du travail de Tylor et la porosité des démarcations qu'il entendait poser (Hanegraaff 1998a).

[87] Au XIX[e] siècle ce sera même un lieu commun pour les occultistes que de vouloir raccrocher vérités ancestrales et révélées aux découvertes de la science dans une volonté de savoir global (Pasi 2006).

[88] Voir l'ouvrage de Josephson-Storm sur la popularité encore actuelle d'une telle conception (2017 : 22-37).

> Les différents porte-parole de l'occulte ne peuvent s'empêcher de se justifier par rapport à la science expérimentale. L'occulte, censé être opposé aux sciences, est en fait profondément façonné par la référence scientifique. L'occulte, ce n'est pas une forme d'irrationnel mais une participation active à la construction et au maintien de la frontière entre rationnel et irrationnel (Lagrange et D'Andréa 2002 : 39)[89]

L'opposition traditionnelle de l'occulte et de la religion, particulièrement judéo-chrétienne, subit le même sort dans l'espace-temps indécidable du palais-exposition. L'histoire de ces deux régimes, marquée par la foi conquérante des débuts du christianisme[90], est sujette, malgré – ou justement en raison de – son extrême complexité, au même exercice de relecture. Les étourneaux au vol auspicieux dans leur *templum* vaticanais évoquent à eux seuls cette histoire trouble entre l'occulte et la chrétienté, mise de l'avant depuis la parution des fameux *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (Yates 1991) et *Saturne et la mélancolie* (Klibansky, Panofksy et Saxl 1989)[91]. Le palais-observatoire nous intime ainsi le fait que, bien que majoritairement orageuse, la relation de l'occulte et de l'Église ne peut se résumer à une incompatibilité : la réalité est bien plus indécidable[92].

[89] Notons à ce sujet l'exemple de la divination inductive qui est régulièrement considérée comme une forme de systématisation et de mise en place d'une structure rationnelle et analytique du monde. L'ouvrage de 1974 *Divination et rationalité*, auquel participa entre autres Jean-Pierre Vernant, en est l'exemple (Vernant 1974), tout comme le parallèle entre la divination et le calcul dans l'ouvrage plus récent de Justin E. H. Smith, *Irrationality: A History of the Dark Side of Reason* (2020).

[90] Daniel Bornemann affirme notamment à propos des traditions druidiques et celtiques : « Magies, mancies, démonologies hantent l'espace que la nouvelle foi conquiert. Les chemins se multiplient à cette période charnière et certains sentiers disparaissent dans les buissons de l'Histoire » (Bornemann : 2011 : 32).

[91] À titre d'exemple, mentionnons l'intérêt particulier que les occultistes chrétiens porteront envers l'Évangile de Jean et son Apocalypse : « Ils y voient la continuation, le prolongement des savoirs ésotériques de l'Antiquité » (Bornemann 2011 : 32). Notons également que le Moyen Âge comptera quant à lui des astrologues chrétiens (Von Stuckrad 2006) et que la Renaissance fera la part belle aux sciences occultes, et tout particulièrement à l'astrologie (Klibansky, Panofsky et Saxl 1989). Tant que cette dernière respectait une interprétation de la théorie des correspondances voulant que les étoiles n'aient pas un pouvoir déterministe en soi mais qu'elles soient l'instrument de Dieu, elle était tolérée (Von Stuckrad 2006a).

[92] Plusieurs penseurs et penseuses, tels Agrippa ou Jean Trithème, mettront de l'avant une conception de la magie sans incompatibilité avec la religion, tendance qui sera reprise par plusieurs. Les occultistes du XIX^{e} siècle sauteront par exemple au-dessus des tumultes du XVII^{e} siècle pour proclamer une combinaison des vérités révélées, des vérités conquises et des vérités immémoriales de la *philosophia perrinis*. C'est notamment le cas d'Éliphas Lévi, influente figure à la source de l'occultisme, qui cherchait à encourager une lecture des textes sacrés afin d'y trouver les traces de cette unité primordiale commune à toutes les religions ainsi qu'à la science (Laurant 2001; Lévi 2011; Lévi 2011a).

1.2 Fissurer le regard : entre croire et savoir

1.2.1 Impureté du temps, impureté de l'image

L'espace-temps d'*Uraniborg*, rendu nébuleux par l'occulte indécidable, dirige notre regard vers cette impureté du temps défiant le mythe – entièrement discursif puisque ne se reflétant pas dans la pratique – d'oppositions binaires et dualistes, voire linéaires, entre science, religion et occulte. Le palais-exposition évoque alors la thèse défendue par plusieurs, dont Jason Ā. Josephson-Storm :

> […] I will argue that *one* of the mechanisms that both makes magic appealing and motivates its suppression is the reification of a putative binary opposition between religion and science, and the production of a "third term" (*superstition, magic,* and so on) that signifies repeated attempts to stage or prevent reconciliation between these opposed discursive terrains (2017 : 13).

L'idée que l'occulte et la magie aient historiquement servi de repoussoir pour les discours de la science et de la religion est d'ailleurs le moteur principal des contre-histoires visant à rétablir ce que nous appellerons le temps indécidable de l'occulte[93]. Dans la foulée des travaux de Bruno Latour, tout particulièrement le fameux *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique* paru en 1991 (Latour 2014), nombreux sont ceux et celles qui tenteront de réévaluer ce sujet – ô combien dédaigné – en questionnant particulièrement le rôle discursif de l'occulte, comme faire-valoir autant que repoussoir, dans la détermination et la création de la Modernité[94]. La Modernité, grande antagoniste de l'occulte, se serait ainsi construite sur ce que plusieurs, à commencer par Josephson-Storm, qualifient du *mythe* du désenchantement Moderne[95] : cette base discursive que nous évoquions en introduction de cette thèse voulant que, comme l'affirme

[93] Comme l'affirme Pierre Lagrange, « les anthropologues ne croient plus depuis longtemps à l'existence d'une pensée magique nettement différenciée de la pensée scientifique. » (2005a : 397).

[94] Ce point de réflexion est presque devenu un point de départ par défaut pour les études ésotériques et religieuses. Voir à ce sujet entre autres l'ouvrage de Randall Styers, entièrement consacré à cette question, *Making Magic: Religion, Magic, & Science in the Modern World* (2004).

[95] L'ouvrage de Josephson-Storm démontre particulièrement efficacement les effluves occultes qui se dégagent des bases de l'édifice Moderne – particulièrement de la théorie critique – dans une époque voyant surgir à la fois une certaine prévalence de l'occulte, de la magie et des esprits en même temps que la production d'un discours visant à désenchanter le monde (2017).

également Zygmunt Bauman (1992), pour que l'objectif d'émancipation totale soit véritablement atteint, le monde doive être entièrement dé-animé, déspiritualisé et foncièrement désenchanté[96].

Le temps feuilleté d'*Uraniborg* paraît pointer vers une même construction mythique et mythifiée de la Modernité. Le palais-observatoire braque son regard sur un édifice Moderne lézardé de toutes parts et dont la base même, le désenchantement et cette « pauvre dramaturgie de la fin et du retour » (Rancière 2000 : 11), n'a plus cours. Mais qu'y a-t-il au-delà de ce décloisonnement du mythe Moderne? Car le doute à lui seul ne saurait être fertile et il ne serait que trop facile de passer de l'ouverture du décloisonnement à la finalité discursive obstinée. D'autant plus que le doute à l'œuvre dans l'*Uraniborg* de Grasso n'invalide pas pour autant les trois régimes de véridictions qui s'y trouvent. Après tout, l'*Uraniborg* est avant tout un lieu de science et souligner les dérapages des uns et des autres témoigne davantage de changements de paradigmes, de visions, permettant d'identifier ces mêmes glissements du savoir et du croire. Faits et croyances se confondent ainsi moins qu'ils ne semblent changer de place selon les époques. Ainsi, que faire de ce *voir* et de ce *savoir* reposant sur une vérité à ce point lézardée par le doute? Maintenant que nous avons suivi ce doute en puissance, que peut nous dire l'occulte indécidable?

La loi du bon voisinage à l'œuvre dans la muséographie de l'exposition semble à elle seule pointer vers une piste de réponse. Évoquant cette fameuse théorie des correspondances qui, dans le cadre renaissant du côté duquel *Uraniborg* nous intime de chercher, prend la forme d'une pensée associative hermético-cabalistique (Arasse 1982 : 48), la muséographie labyrinthique nous amène à passer d'un lieu à l'autre, d'un temps à l'autre. La déplaçabilité symbolique du *genius loci* de l'exposition devient ici déplacement littéral du public d'une pièce à l'autre, d'une vérité à l'autre, d'une œuvre à l'autre, d'une image de la vérité à une autre. En ceci, le mouvement de la vérité semble établir un écho entre la dynamique du public dans l'espace et la dynamique de l'image scientifique telle que l'explique Bruno Latour, c'est-à-dire une dynamique en cascade :

> Une image scientifique isolée est dépourvue de sens; elle ne prouve rien, ne dit rien, ne montre rien, n'a pas de référent. Pourquoi? Parce [qu'une image] – ou mieux encore une inscription scientifique – est un *ensemble d'instructions permettant d'atteindre la suivante* dans la série. […] L'ensemble de la série a une signification mais aucune de

[96] Selon les mots de Zygmunt Bauman : « The war against mystery and magic was for modernity the war of liberation leading to the declaration of reason's independence […] To win the stakes, to win all of them and to win them for good, the world had to be de-spiritualized, de-animated » (Bauman, cité par Josephson-Storm 2017 : 1; Bauman 1992).

> ses parties prises isolément n'a de sens. […] Car l'objectivité, la visibilité, la véridicité procèdent du parcours de bout en bout de la série (2009a : 186,187).

La vérité paraît suivre la même trajectoire que le public d'*Uraniborg*, passant d'une image à l'autre dans les marges de l'indécidable. Parcourir ce grand exercice des correspondances qu'est le palais-exposition de Grasso, c'est ainsi parcourir une image de la vérité autant qu'une vérité en images. Le public est amené à rejoindre ce groupe d'iconoclastes de type B auquel Bruno Latour affirme appartenir :

> Ils savent que « la vérité est images, mais qu'il n'y a pas d'image de la vérité ». Pour eux, la seule manière d'accéder à la vérité, à l'objectivité et à la sainteté, c'est de passer le plus rapidement possible d'une image à l'autre, et non de s'accrocher au rêve impossible d'un bond direct jusqu'à l'original absent (2009a : 169)[97].

Les vérités révélées et transmises s'emportent également dans ce flot d'images, de vérités en cascade. L'original absent, que les iconoclastes de type B n'attendent plus, prend alors la forme de la Tradition avec un grand T : source de ce flot et pourtant, comme nous le disions plus haut, fortement lézardée. Le croire clignotant, indécidable, adopte cette mobilité que Michel de Certeau identifie comme « l'hérésie du présent » : idée voulant que nous soyons, par notre contemporanéité même, toujours tenus à distance d'une tradition fractionnée en de multiples présents : « Du seul fait que nous existons, nous sommes des hérétiques par rapport au passé » (Certeau 1987 : 83).

Uraniborg met en visibilité non pas que l'impureté du temps mais également l'impureté de la Tradition en nous cantonnant dans le registre de l'image, qui selon Jean-Claude Soulages, « reste avant tout un savoir informel et inférentiel tissé d'un réseau de signifiants indiciels qui ne cesse de nous renvoyer à une encyclopédie en perpétuel renouvellement et à des formes de ritualisation qui viennent continûment baliser le parcours spectatoriel » (Soulages 2007 : 15). Impureté de l'image donc, telles les toiles de *Studies into the past*, alliant fausseté et verisimilitude, qui nous amènent à tisser des liens entre les régimes de la connaissance. Les marges révélées par l'occulte indécidable, constamment repoussées mais jamais pour autant complètement dépassées, forcent le déplacement de la vérité dans un entrelacs permanent entre savoir et croire.

[97] Bruno Latour cite ici Marie-Josée Mondzain (Mondzain 2002), dont le chapitre « The Holy Shroud. How Invisible Hands Weave the Undecidable » s'insère dans le catalogue de l'exposition *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* (Latour et Weibel 2002).

1.2.2 Impureté du regard : décloisonner le voir

La loi du bon voisinage aux allures de théorie des correspondances donne ainsi à voir quelque chose de semblable à ce que Didi-Huberman voit dans l'atlas *Mnémosyne* d'Aby Warburg : une « explosion de la présentabilité du savoir » (Didi-Huberman 2011 : 202) (Fig. 1.34; 1.35). Cette explosion – en lien avec le contexte de la grande crise des sciences européennes engagées dès le XVIII[e] siècle sur la voie d'une déconstruction qui trouvera en Michel Foucault un interprète de choix[98] – se traduit par une explosion du cadre auquel le contexte de crise des sciences, proclamée et reproclamée, dans lequel nous sommes peut faire écho. Alors que Foucault rattachait son épistémologie autour du tableau et du cadre comme espace de savoir, *Uraniborg*, œuvre-exposition ancrée dans une dynamique de décloisonnement discursif, semble amener cette question d'un entrelacs entre le savoir et le croire sur le même terrain : affaires de marges deviennent affaires de cadres.

Tout le palais-exposition semble d'ailleurs nous suggérer que, dans cette histoire de présentabilité et de cadres, le savoir et le croire sont intrinsèquement liés au voir. L'exclusion de l'occulte du champ du savoir s'est d'ailleurs souvent faite sous couvert d'observabilité et d'« obsession d'expérimentation » (Berzano 1994 : 46)[99], rappelant cette fameuse formule voulant qu'il faille le « voir pour le croire », formule qui a l'avantage de réunir sans contradiction l'impératif du visible de la vérité conquise autant que des vérités révélées ou transmises[100]. La question se pose d'autant plus que l'Uraniborg de Tycho Brahé nous place au cœur même du visible : nommé d'après Uranie, la muse de l'astronomie, ce palais se voulait avant tout un « vaste dispositif de vision » (Fraser 2012a : 101) braqué vers le ciel[101]. Lieu de regard, de vision, d'observation – au point de

[98] Voir à ce sujet *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines* de Michel Foucault (1990) ainsi que le compte rendu qu'en propose Didi-Huberman en lien avec le « savoir inquiet » qu'il déploie à partir de l'atlas *Mnémosyne* (Didi-Huberman 2011).

[99] Ernst Cassirer fait remonter cet enchevêtrement du savoir au régime du voir à la Renaissance via la figure de Léonard de Vinci : « C'est au niveau de la vision, ni au-dessus, ni au-dessous, que se découvre la véritable nécessité objective. Elle y gagne un sens nouveau et une nouvelle résonance » (2008 : 292).

[100] L'action de croire se veut traditionnellement l'apanage du voir, l'action du visible; deux actions réunies sous le signe de ce fameux doute pernicieux, ainsi que l'illustre l'incrédulité de saint Thomas devant la résurrection du Christ : « Si je ne vois pas dans ses mains les marques des clous, si je n'enfonce pas mon doigt à la place des clous et si je n'enfonce pas ma main dans son côté, je ne croirai pas! » (Jn 20, 25; Société biblique canadienne 1988).

[101] Ainsi que le souligne l'astrophotographe et historien Olivier Sauzereau : « Cet observatoire devient un établissement scientifique de tout premier plan qui, par son organisation, anticipe les observatoires modernes » (Sauzereau 2009 : 66).

basculer, comme nous le verrons au chapitre suivant, dans la surveillance – l'univers de Grasso nous positionne de plain-pied dans la question du visible, terrain de prédilection de cet entrelacs du croire et du savoir.

D'autant plus que ce palais-exposition présente une différence majeure par rapport au palais-observatoire qui lui sert d'équivalent : en étant un lieu clos, sans même une fenêtre donnant sur l'extérieur, *Uraniborg* semble vouloir observer tout autre chose que le ciel. Bien plus que le référent absent du cosmos, c'est le voir même que l'on regarde. Les fenêtres découpées à même les murs des parois de l'exposition soulignent cette idée : agissant comme des cadres proposant des points de vue alternatifs ou compliquant carrément l'accès aux œuvres et artefacts situés de l'autre côté des parois (Fig. 1.1; 1.2; 1.4; 1.7; 1.26), ces fenêtres résonnent avec l'aura renaissante d'*Uraniborg* pour remonter à la source même du voir occidental, comme l'explique l'autrice Louise Charbonnier : « Au *principe* de l'image, comme matrice de l'image, il y a le cadre rectangulaire en tant qu'élément principal du dispositif de représentation en général et du dispositif perspectif en particulier » (Charbonnier 2007 : 29). Les fenêtres-cadres d'*Uraniborg* évoquent ce principe, cette matrice ordonnant le visible du regard occidental dans un système quasiment inchangé depuis la Renaissance (2007 : 18).

Au cœur du dispositif d'*Uraniborg* se trouve donc une mise en visibilité : une volonté de montrer ce cadre « principiel » qui, comme le note Charbonnier, est si régulièrement occulté :

> […] personne ne remarque plus que, pour l'homme occidental, le système de représentation de l'espace est demeuré celui de la perspective artificielle de la Renaissance. Non seulement le regard s'y est habitué au point de glisser sur ces lisses surfaces, mais il est même difficile de concevoir une autre représentation de l'espace, une autre vision du monde (2007 : 18).

Par ces fenêtres-cadres obstacles – imposant des points de vue particuliers n'étant pas toujours alignés avec les œuvres, desquelles d'ailleurs elles tiennent le public à distance – ainsi que par la perspective tronquée qu'elles imposent (Fig. 1.2; 1.4; 1.7; 1.26) – en ouvrant sur la proximité d'un autre mur plutôt que sur le monde quadrillé et ordonné du point de fuite de la *perspectiva artificialis* de la Renaissance – *Uraniborg* décloisonne le regard en exposant à la vue de tous et toutes ce moyen de légitimation du visible en place depuis la *costruzione legittima* d'Alberti

(Charbonnier 2007 : 20)[102]. Bien plus que le visible reproduit, c'est ici le voir même que l'on observe.

1.2.3 Impureté du réel : réalité feuilletée

Décloisonné, montré comme une construction culturelle, au même titre que le mythe du désenchantement de la Modernité, le voir ouvre alors sur les impuretés du regard. Le doute en puissance d'*Uraniborg* questionne ce que nous ne questionnons plus : « Le cadre rectangulaire qui entoure la majorité de nos images est rarement l'objet de questionnement car il semble "naturel". Pourtant il ne correspond pas à la vision humaine sphérique et floue sur les bords » (Charbonnier 2007 : 19). La muséographie du palais-exposition redouble cet effet pernicieux des *Studies into the past* pour nous faire douter de *ce que l'on voit* autant que de *comment on voit*. La fiction ici résiderait moins dans l'invisible que dans le visible même. En décloisonnant cette forme de connaissance indiscutable associée au visible qui se trouvait au fondement du discours scientifique, *Uraniborg* questionne l'élément central blotti au cœur de cette rhétorique de l'entrelacs du voir, croire et savoir qu'il déploie : le réel. À la base même de toute aventure de la connaissance, le réel, dans son acception la plus large, rime alors avec le vrai et le tangible, s'opposant au non-prouvable et l'intangible de l'objet de croyance : « Nul ne se croit réaliste – chez les Modernes du moins – s'il n'est pas "matérialiste" […]; s'il ne croit pas que tout ce qui existe de visible se trouve à jamais taillé dans ce seul tissu de la "connaissabilité" […] » (Latour 2012 : 124). Cette acception, à laquelle s'attaque bien évidemment Latour, ne peut rester intacte devant l'action du doute en puissance d'*Uraniborg*. Espace-temps indécidable dans lequel circulent les impuretés du temps, de l'image et du regard, le palais-observatoire ouvre sur un réel à son image : ouvert sur ses propres marges. L'intérêt de l'artiste pour les franges de la science est d'ailleurs un premier indice de ce réel trituré sur lequel *Uraniborg* braque son regard indécidable : Grasso nous place d'office dans un monde où le réel qui nous est familier est fragilisé par les avancées même

[102] Charbonnier souligne effectivement que la perspective renaissante établit, dans la plupart de nos images actuelles, « le cadre rectangulaire comme intersection perpendiculaire de la pyramide visuelle et ainsi comme constituant central du dispositif où advient la représentation » (2007 : 20). Indissociable du cadre, la perspective, comme construction culturelle, perpétue ainsi son emprise sur le visible en étant à la base même de nos moyens actuels de captation de l'image, tels les appareils photographiques et les caméras (2007 : 20), autant de médiums récurrents dans l'œuvre de Grasso.

du savoir[103]. D'un changement de paradigme à l'autre, de l'héliocentrisme au géocentrisme en passant par cet entre-deux adopté par Brahé, ce dernier se perd dans la fiction que Jacques Rancière, grand maître de l'indécidable, décrit comme ces constructions de formes perceptibles et pensables d'un monde commun, toujours situées au bord du rien et du tout (Rancière 2017).

Le réel, comme la vérité, semble alors basculer dans l'image, cette image en cascade qui se traduit par un déplacement. *Uraniborg* fournit l'indice de ce déplacement dans l'image en se présentant en soi comme l'image de son original. Toutefois, cette relation d'image à l'original absent – souvenir en filigrane du mythe fondateur de la peinture raconté dans le livre XXXV de l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien au I^er^ siècle (Pline l'Ancien 2013) –, est dominée par le même doute qui accapare le ciel des *Studies into the past* et se présente de fait sous le signe de la duplicité, caractéristique même de l'image que Maurice Blanchot décrit en ces termes :

> L'image est image en cette duplicité, non pas le double de l'objet, mais le dédoublement initial qui permet ensuite à la chose d'être figurée; plus haut encore que le doublement, c'est le ploiement, le tour du tournant, cette « version » toujours en train de s'invertir et portant en elle le de-ci de-là d'une divergence (Blanchot 1969, cité par Didi-Huberman 2014 : 48).

Dans le palais-exposition de Grasso, le voir tombe alors dans une divergence, le réel bascule dans un déplacement. Cette divergence duplice nous ramène dans cet entrelacs entre voir, savoir et croire dans lequel nous plongeaient déjà les *Studies into the past* : nous intimant d'appliquer le « voir sans savoir » de René Payant (Lamoureux 2007 : 44), le palais-exposition à l'occulte indécidable nous confronte à quelques plis de réel dont nous ne pouvons avoir qu'une connaissance partielle. Ainsi que l'affirme le sociologue Léo Moulin : « Je sais néanmoins, je suis pleinement conscient, que je ne détiens aucune vérité, sinon une vérité relative, donc éphémère. Je n'ai du réel qu'une vision partielle. Je peux me tromper ou, plus exactement, il est quasiment inévitable que je sois dans l'erreur » (1995 : 205).

De fait, le visible chez Grasso cesse souvent d'être crédible. Le réel se présente résolument dans cette zone de doute où, à son flou constitutif, s'ajoute le faux, le construit et le potentiellement vrai. Le regard, décillé par le cadre et la perspective, s'ouvre sur le mystère : un mystère sans temps et

[103] Notons à ce sujet un projet de Laurent Grasso antérieur à l'exposition qui nous concerne, *Project 4 Brane* (2007) (Fig. 1.36), qui s'inspire directement de la théorie des cordes, aux marges quantiques de la science.

sans repère, incarné par l'image devant laquelle, comme devant *Studies into the past*, on se perd dans l'inconnaissable : « Accepter, devant l'image, de perdre les repères de nos propres mots. Accepter l'impouvoir, la désorientation, le non-savoir » (Didi-Huberman 2014 : 52). Défait de son cadre, le réel s'opacifie ou plutôt se démultiplie, le dispositif du regard d'*Uraniborg* se déclinant comme une prolifération des points de vue dans lesquels l'occulte et l'occulté se mêlent aux savoirs et aux non-savoirs. Les cadres-fenêtres ouvrant sur l'arrière des projections en sont l'image la plus littérale : l'image se perd en devenant floue dans un gros plan forcé (Fig. 1.2). Le réel s'embrouille dans sa propre étrangeté autant que dans notre incapacité à le cerner, évoquant l'oignon de Jean Dubuffet :

> […] et une fois que j'ai voulu peler un oignon j'ai enlevé la première enveloppe puis la suivante et ainsi de suite jusqu'à ce que je me sois aperçu que j'allais enlever tout et qu'il n'y aurait plus d'oignon puisqu'un oignon n'est fait […] que d'enveloppes successives qui n'enveloppent à la fin rien du tout. Ça n'empêche qu'un oignon c'est quelque chose qui existe (Dubuffet 1995 : 301).

La rhétorique de l'entrelacs, entre science, religion et occulte, qui domine *Uraniborg* sous le signe de l'impureté – du temps, de l'image et du regard – ouvre ainsi l'unité ontologique du réel à ce que nous nommons la « réalité » et qui n'a, comme le rappelle Nicolas Bourriaud, « d'autre consistance que celle d'un montage » (Bourriaud 2017 : 74). L'impureté du réel engage une réalité feuilletée dont la pluralité – répartie par Bruno Latour en « modes d'existence » – ébranle l'édifice ontologique du réel comme ce qui existe en soi, hors de nous (Latour : 2012).

1.3 Border le ciel : une connaissance par correspondances

1.3.1 Du réseau à la rhétorique de l'entrelacs

De la théorie occulte des correspondances, qui hante le palais-exposition, à la transposition muséographique de la loi du bon voisinage, jusqu'à cette rhétorique de l'entrelacs qui se dégage de son ensemble, le palais-exposition semble répondre à l'attitude de rupture propre à la Modernité (Josephson-Storm 2017 : 93) par un décloisonnement de toutes dualités au profit du réseau, ces « chaînes de références » qui se trouvent au cœur de la philosophie empirique de Bruno Latour (2012). L'intrication des régimes de véridiction de la science, de la religion et de l'occulte se reflète dans l'enchevêtrement du voir, du savoir et du croire, auquel s'ajoute le non-savoir qui nous est propre. Cette prolifération rejoint celle des valeurs qui se traduit, selon Latour, par l'écart entre la théorie clamée par les Modernes et sa mise en pratique, autrement dit par l'écart entre ce qu'ils font

et ce qu'ils disent. Cet écart révèle alors toute l'étroitesse du cadre des Modernes, qui croient vivre dans « un monde à 3 + 1 dimensions », alors que « rien dans leur expérience, rien, ne valide cette étonnante réduction » (2012 : 112).

Face à cette réduction, si faillible qu'elle risque d'emporter avec elle tout ce qui mérite d'être sauvé – c'est après tout l'objectif de cette thèse autant que celui de Bruno Latour et d'Isabelle Stengers de ne pas succomber au doute stérile de la peur mais plutôt de suivre le doute fécond de l'espoir qui permettrait de conserver tout ce que la Modernité offre de potentiel relationnel (Latour 1996; Latour 2012; Stengers 1995; Stengers 2002; Stengers 2020)[104] – ne reste qu'à penser l'inclusion. *Uraniborg*, espace fait de couloirs et de marges, de seuils et de cadres écartelés, se présente pratiquement comme une transposition littérale d'un réseau d'œuvres interdépendantes. La charge réflexive du palais-exposition, comme nous venons de le voir, se situe dans les interstices, dans l'espace indécidablement *entre*. À l'image du film *Les Oiseaux* qui s'éclaire à la lumière des photos d'archives de l'observatoire du Vatican ainsi que de la maquette d'*Horn Antenna*, ou encore du film *Psychokinesis* ayant, tout comme *Les Oiseaux*, leurs équivalents dans la série *Studies into the past* (Fig. 1.37; 1.38), l'œuvre-exposition se construit comme un réseau dont le sens s'organise au fil du parcours des spectateurs et des spectatrices[105]. Le labyrinthe d'*Uraniborg*, loin du cadrage réducteur des Modernes, révèle la puissance de l'entrelacs en accordant une place et leur « juste poids d'être » à tous ces modes d'existence (Latour 2012 : 245).

À travers cette rhétorique de l'entrelacs, *Uraniborg* adapte et reprend une fois de plus à son compte la théorie des correspondances sur laquelle repose toute la nébuleuse mystique-ésotérique pour plonger de plain-pied dans les réseaux, révélant et décloisonnant les modes de maintien des dualités discursives à la base du mythe fondateur de la Modernité désenchantée. L'occulte, présence

[104] Nicolas Bourriaud va dans une direction semblable avec la notion d'une modernité planétaire qu'il qualifie d'« altermoderne » et qu'il développa sous forme d'écrits (Bourriaud 2009; Bourriaud 2017) et d'exposition, avec *Altermodern*, la triennale présentée à la Tate Modern en 2009. Cette idée de tenter de conserver une certaine structure de la Modernité est de fait assez courante et se retrouvent chez plusieurs auteurs et autrices de tous horizons, de Jacques Attali (2006) à Daryush Shayegan (2022) en passant par Shoko Yoneyama (2019).

[105] Notons que la liste des connexions et interactions visibles dans le réseau des œuvres d'*Uraniborg* ne se résume pas à celles énoncées ici : plusieurs des œuvres de Grasso se retrouvent par exemple sous différentes formes dans l'exposition, telles les œuvres toutes deux de 2010 et intitulées *The Silent Movie*, titre qui désigne dans un cas un film et dans l'autre une installation de néon. Cette pensée du réseau se perçoit ainsi tant dans le fond que dans la forme chez Grasso, dont l'intérêt pour la muséographie est en soi profondément révélateur de cette curiosité pour une pensée de l'*entre*.

persistante de l'*Uraniborg*, loin d'être un fossile, coexiste au sein des autres régimes, en répandant non seulement cette contre-histoire actuellement à l'œuvre dans les études religieuses, mais en diffusant également cette nature pleine de contradictions qui le définit et permet sa coprésence au sein de la triple hélice de vérités : scientifiques, religieuses et occultes[106]. Comme l'affirme Marcello Truzzi : « This contradiction of accepted beliefs is the very thing that makes the occult somehow strange, mysterious and inexplicable. It is the very character of the occult that it deals with dissonant or contradicting knowledge claims » (Truzzi 1971 : 638). Naviguer les multiples contradictions qui jalonnent les modes d'existence n'est alors possible que par le biais d'une théorie des correspondances aguerrie, ne craignant pas l'exercice vertigineux de l'inclusion. À l'image de cette Renaissance se jouant des contradictions dans une volonté de correspondances néoplatoniciennes – s'apparentant à une grande théorie du tout aux effluves occultes[107] –, *Uraniborg* présente une rhétorique de l'entrelacs dans laquelle, entre magie, science et religion, aucun choix ne se pose, seulement l'aventure des correspondances.

1.3.2 Du *templum* au regard lointain

Néanmoins l'infini de possibles des correspondances, qui semblent réunir tout et son contraire, impose en soi le besoin de penser la notion même de correspondance. Tout comme il ne s'agit pas de choisir entre ces différents modes d'existence que sont la science, la magie et la religion, il ne s'agit pas pour autant de les confondre ni d'affirmer que tout se vaut dans un relativisme qui, tout moteur qu'il soit de cette redéfinition des sciences humaines entamée par les *science studies* et Bruno Latour, n'en demeure pas moins une « menace monstrueuse » selon les termes d'Isabelle Stengers (2020 : 20). Dans une section justement intitulée « L'importance des faits », Stengers se base sur Alfred North Whitehead pour affirmer qu'il ne s'agit pas d'invalider les faits mais de questionner ce « rapport privilégié à la connaissance » dont ils bénéficient en prenant en compte que ces derniers, particulièrement dans le monde des sciences, ne sont jamais individuels et se

[106] Dans son ouvrage *Magic: A History from Alchemy to Witchcraft, from the Ice age to the Present*, Chris Gosden identifie cette triple hélice pour la poser au cœur même de sa démonstration, affirmant que son historicisation permettrait une nouvelle conception de l'histoire globale (Gosden 2020 : 13-14).

[107] Kocku von Stuckrad, entre autres, établit un lien entre cette volonté, à travers l'histoire occulte, de trouver un « passe-partout » qui répondrait à toutes les questions du monde – comme c'était le cas pour la philosophie naturelle pratiquée à la cour de Sulzbach au XVII^{e} siècle ou pour John Dee et ses expérimentations visant à étudier les anges pour en apprendre davantage sur la fin du monde – et les tentatives contemporaines de certains scientifiques en quête d'une grande théorie unificatrice (Von Stuckrad 2006a).

déclinent fort différemment selon leurs contextes, c'est-à-dire selon les réseaux ayant permis leur existence (2020 : 57-64). Stengers distingue par exemple les « faits qui prouvent » des « faits individuels concrets », dont la confusion nous mène au « mythe des faits finis » : « Souligner que les faits doivent leur définition à l'importance qu'ils revêtent pour ceux qui les définissent n'est pas les rabaisser mais activer la vigilance et résister au mythe » (2020 : 58). Il ne s'agit donc pas de relativiser à outrance au point de perdre les faits dans le croire ou l'opinion mais davantage de porter attention à la fluidité du savoir et du croire afin d'éviter les « sauts » de l'un à l'autre qui, bien plus que de permettre l'accès au réel comme le croyaient les Modernes, ne fait que l'occulter (Latour 2020).

Uraniborg, par cette rhétorique de l'entrelacs, lance l'occulte indécidable dans une voie semblable en rendant visible ces jeux de marges et seuils dont il ne s'agit pas de penser le remplacement de l'un par l'autre tant que de repenser leurs configurations heuristiques dans cette quête du réel occulté. Par la déplaçabilité qui se trouve au cœur du dispositif muséographique du palais-exposition, *Uraniborg* pointe vers cette question, qu'à la suite de Latour, nous pourrions nommer de bonnes et de mauvaises correspondances. À propos de cette question clef de la correspondance entre le monde et les énoncés sur le monde, autrement dit de la question de répartition entre réalité et vérité qui parcourt tout son ouvrage[108], Latour relève cette confusion des Modernes – une parmi tant d'autres – entre l'épistémologie de la science et le mimétisme de l'art, amenant les sciences à confondre le « monde modèle » pour la « science copie » :

> Apparaît alors l'idée que le monde réel, celui décrit par les sciences, ressemble à s'y méprendre à celui peint par les tableaux, en ce sens qu'il y aurait un original à décrire et une copie qui devrait lui être fidèle. Comme s'il y avait deux éléments, et *deux seulement*, liés par une ressemblance, une figuration mimétique. Les sciences vont se mettre à oublier combien leurs formes d'inscription diffèrent des tableaux – et par combien d'étapes vertigineuses doivent passer les chaînes de référence – et elles vont se mettre à croire vraiment que leurs objets terminaux résident *dans* ce monde peint (Latour 2012 : 257).

[108] L'ensemble de l'*Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes* pourrait effectivement se résumer à un éclaircissement de la notion de correspondances qui, mal posée qu'elle fut, « a servi à juger de la qualité de tous les autres modes » (Latour 2012 : 82). Revoir cette notion revient donc à revoir tout particulièrement l'articulation Moderne de la matière et des idées (*res extansa* et *res cogitans*) en évitant de trop verser du côté d'un excès de réalisme ontologique (2012 : 81, 245).

Uraniborg, souvenir vaporeux des origines mythiques de la peinture autant que grand exercice de cadre écartelé, œuvre de doute et labeur de déplacement, rend impossible cette fausse adéquation d'un registre pour un autre. La présence de l'occulte indécidable dans le ciel faussement renaissant de la série *Studies into the past* ainsi que le doute uchronique et hétérotopique qui traverse cette copie du château d'Uraniborg empêchent la confusion de la copie pour son modèle et porte plutôt notre regard sur la prolifération de tout ce qui fut exclu par cette simplification des Modernes, à commencer par les êtres de la fiction et de la croyance.

Alors que le château de Tycho Brahé se braquait vers le ciel pour y découper son modèle, son *tableau*, *Uraniborg* découpe à même le ciel de notre contemporanéité un *templum*, ce cadre « capable de faire se rencontrer des ordres de réalités hétérogènes » (Didi-Huberman 2011 : 52) et où regarder l'espace revient à regarder le temps. Du mouvement exalté des oiseaux de l'augurat à l'écoute lointaine de l'origine en passant par le regard curieux du jésuite astronome ou encore le combat cosmologique de Galilée, *Uraniborg* illustre cette pluralité hétérogène dont la réelle portée épistémologique ne peut se mesurer qu'à l'aune des correspondances, devenue ici rhétorique de l'entrelacs. Le ciel dans lequel le palais-exposition découpe ce *templum* cesse d'être ce « mobile immuable » de la science, fermé aux autres êtres dans une nécessité indiscutable et dont la permanence ne s'obtient qu'au prix de l'abstraction des chaînes de références et des transformations de tout ce qui l'entoure[109]. Le ciel d'*Uraniborg* expose au contraire toutes les transformations dont il fut l'objet et qu'il continue de subir. C'est ainsi par la perte de ressemblance avec son modèle d'origine « que se gagne la formidable efficacité des chaînes de référence » (Latour 2012 : 88).

Contempler le *templum* du palais-exposition, découpé à même l'espace du musée, c'est ainsi contempler le lieu éthéré de la connaissance, cet horizon lointain, ce grand corps de savoir dans lequel notre regard découpe des cadres pour y lire notre temps, passé et présent. L'occulte indécidable fournit la clef – le cadre – de ce savoir empêtré dans le croire : à l'image de la pratique mantique de la Rome antique, le *templum* d'*Uraniborg* opère une transformation du regard, une

[109] Le point de Latour est qu'il y a effectivement des constantes en science mais uniquement parce que tout se transforme pour les maintenir sous forme de « cascades de transformations » (2012 : 135). « Le *gain* de connaissance que permettent les mobiles immuables provient justement de ce que la carte ne *ressemble aucunement* au territoire, tout en maintenant par une chaîne continue de transformations – continuité constamment interrompue par la différence des matériaux emboîtés – un tout petit nombre de constantes » (2012 : 88).

« transmutation » qu'évoque Jacques Vernant à propos de la divination des haruspices – soit la lecture des entrailles – et qui implique un changement dans le statut de visibilité de l'objet contemplé, qui passe de chose visible à support pour d'autres « choses à entrevoir » (Didi-Huberman 2011 : 47; Vernant 1948). Comme le résume Didi-Huberman : « Il y a transformation structurale parce que, dans le cadre spatial et temporel très précis du *templum*, la chose en tant qu'unité visible fait place à un système de multiples *relations figurales* où tout ce qui est vu ne l'est que par détours, rapports, correspondances et analogies » (2011 : 47). Dans le *templum* d'*Uraniborg*, le ciel intra-muséal devient le support d'une connaissance profondément mobile, pétrie de voir, de croire, de savoir et de non-savoir et convoquant par conséquent la coopération de tous les êtres. L'occulte indécidable à l'œuvre dans le palais-exposition nous invite ainsi à une transformation de notre regard qui emprunte aux augures romains pour se projeter dans le lointain à même un « morcellement de l'étendue » (Didi-Huberman 2011 : 46) dans lequel nous sommes à même de faire et refaire du lien.

Conclusion

Suivre l'occulte indécidable dans le travail de Laurent Grasso, c'est ainsi le voir prendre forme et en prendre la mesure. Réunissant sous un même ciel les régimes de véridictions de la science autant que de la religion et de la magie, le palais-exposition nous intime de considérer l'occulte à l'aune de la contre-histoire permettant de laisser libre cours aux impuretés du temps. Loin d'être une entité isolée, l'occulte se considère d'ores et déjà dans ce qui anticipe et entame une rhétorique de l'entrelacs, c'est-à-dire comme une fraction indissociable de cette triple-hélice. L'indécidable donne l'indice du doute qui ne peut que présider à la coexistence d'autant de régimes de véridiction à l'ère de la crise de la Certitude. Tant la science que la religion et l'occulte se fissurent et se lézardent dans un temps dominé par les impuretés, fragilisant de plus belle le mythe du désenchantement à la base de la Modernité.

L'occulte, révélé sous sa forme indécidable au cœur du régime de l'art, nous intime alors de le suivre dans ce qui se présente comme une vérité ébranlée, remise en mouvement, en cascade, sous le régime de l'image. La quête de l'original absent de la science se transfère aux vérités révélées et transmises, les faisant basculer dans l'impureté de la Tradition et l'hérésie du présent. À travers cette mise en image de la vérité, nous basculons alors dans le registre d'une « présentabilité du

savoir » à laquelle nous avait préparé la muséographie du palais-exposition. Le cadre principiel, déconstruit et décillé, offre au regard les cadres du savoir, desquels le croire et le voir sont indissociables. Le décloisonnement des moyens de légitimation du visible expose les impuretés du regard : le visible, loin d'être circonscrit à la connaissabilité, recèle autant le croire que le non-savoir. Suivre l'occulte revient ainsi à révéler l'occulté.

Les certitudes qui accompagnent traditionnellement le regard se voient donc elles aussi ébranlées, emportant avec elle le réel. Se perdant dans ses marges au point de devenir un oignon, le réel ne cadre plus dans notre regard décillé par le dispositif de l'œuvre-observatoire. Consubstantiel de nos limites, il se déploie alors sous forme de réalités feuilletées dans les confins de cette intrication entre voir, savoir, croire et non-savoir. Se détachant de la mainmise matérialiste l'ayant défini comme une nécessité indiscutable, le réel récupère en mobilité et s'ouvre à une pluralité à plusieurs voix, toutes à même de cohabiter sous un même ciel sans pour autant chercher à se remplacer selon des critères dont le manque de symétrie empêche la bonne entente. Le relativisme est ainsi lui-même relativisé : « [on] voit pourquoi l'expression "À chacun sa vérité" n'a pas seulement la tonalité relativiste qu'on lui accorde le plus souvent; elle implique aussi l'exigence de savoir parler de chaque mode dans sa langue et selon son principe propre de véridiction » (Latour 2012 : 150).

Décloisonné, le réel troque ainsi sa substance pour une multitude de réseaux, exposant les chaînes de correspondances mises en place autant qu'ignorées par les Modernes. Le regard renaissant écartelé englobant l'occulte indécidable chez Laurent Grasso permet alors d'actualiser la théorie des correspondances hermético-cabalistique en une rhétorique de l'entrelacs : pas question de confondre faits et croyances mais pas question non plus de reproduire l'erreur des Modernes en prenant la copie pour le modèle. Là se trouve alors le noyau de l'efficace de l'occulte indécidable à l'œuvre chez Grasso : la théorie des correspondances fournit l'inspiration d'une relecture épistémologique sous le signe de l'inclusion et d'une mise en visibilité des chaînes de références. *Uraniborg* fournit la clef pour naviguer dans la nébuleuse occulte entre croire et savoir par une transmutation du regard : un regard lointain, prêt à suivre cette connaissance mobile, en cascade, dans les différents *templum*. Un regard capable de suivre l'étendue des correspondances.

CHAPITRE 2 : MATT MULLICAN : LIMITES ET ENGLOUTISSEMENT

Learning from that Person's Work

Quitter l'*Uraniborg* de Laurent Grasso pour fouler l'œuvre de Matt Mullican, c'est passer d'un labyrinthe à un autre. Organisée selon un parcours aléatoire, modifié d'une exposition à une autre, l'œuvre *Learning from that Person's Work* (2005-en cours) se présente avant tout comme un dédale de traces, une compilation grandissante de larges dessins à encre noire, réalisés sous hypnose par l'artiste lors de performances, puis marouflés à même de grands draps formant les parois d'un labyrinthe éphémère (Fig. 2.1-2.5; 2.8)[110]. Bien plus qu'une installation spatiale, l'œuvre se présente davantage comme un corpus, une accumulation « à la fois archivistique et expérimentale » (Ergino 2011 : 7) de dessins et d'écrits auxquels peuvent s'ajouter des coupures de journaux, des extraits vidéo ou bien des éléments sculpturaux selon le contexte (Fig. 2.1; 2.8). Son origine remonte à une performance, *Under Hypnosis*, réalisée par l'artiste en 1982 au centre artistique The Kitchen situé à New York (Fig. 2.9) : alors que ce dernier expérimentait déjà avec l'hypnose et l'autohypnose depuis les années 70, cette performance vit surgir ce que Nathalie Ergino décrit comme une « entité pensante », une identité autre, « ni un homme, ni une femme, ni jeune, ni vieux » mais une *personne* « au centre de tous ces concepts » (Ergino 2011 : 6). Cette entité au-delà du sujet conscient, nommée *That Person*[111], passera ainsi de sujet à auteur en étant mise aux

[110] Ce titre ainsi que cette date renvoient à une exposition réalisée pour le Museum Ludwig de Cologne en 2005, *DC: Matt Mullican: Learning from that Person's Work* (Fig. 2.1; 2.2), qui sera ensuite adaptée à plusieurs reprises sous des formes variées, notamment à la Biennale de Venise de 2013 (Fig. 2.3; 2.4) sous le titre *Untitled (Learning from that Person's Work)* ou encore *Untitled (Learning from that Person's Work: Room 1)*, selon la version du Museum of Modern Art de New York de 2014 (Fig. 2.5). Face à une œuvre protéiforme et changeante, nous suivrons ici la tendance commune à la fortune critique de Matt Mullican consistant à reprendre le titre de l'exposition de 2005 comme indicateur de cette pratique marquée par le travail de *That Person* et mise en forme selon une logique labyrinthique. Notons que ce mode d'exposition caractéristique de *Learning from that Person's Work* fut également repris lors des expositions rétrospectives *Matt Mullican: Representing the Work* (2020) (Fig. 2.6), présentée au Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, et *Mapping the World: 50 Years of Work* (2022-2023), présentée à la Kunsthalle St. Annen à Lübeck (Fig. 2.7).

[111] Bien que *That Person* soit caractérisé par sa multiplicité – Mullican lui-même se refusant à statuer sur l'unicité de *That Person* (Rollig 2006 : 5) – ainsi que par sa résistance aux questions de genre, nous suivrons ici l'exemple de l'artiste qui emploie tout de même le masculin singulier pour désigner cette autre part de lui. Notons également que *That Person* est aussi parfois, quoique moins régulièrement, qualifié de *The Other*.

commandes[112] d'une œuvre prolifique toujours active[113] placée sous le signe de l'abondance et de l'obsession[114].

Au même titre que la psychokinésie chez Grasso, l'œuvre de Mullican nous amène à chercher l'occulte indécidable du côté des parasciences et plus spécifiquement de la parapsychologie[115]. L'hypnose qui, selon le titre d'un ouvrage d'Isabelle Stengers, se situe « entre magie et science » (2002), demeure indécidablement plantée entre les registres dits scientistes et ceux relevant de l'occulte. Régulièrement classée du côté de ce dernier (Dell 2020; Richards 2000; Jorgensen et Jorgensen 1982), particulièrement en raison de ses origines mesmériques[116], l'hypnose exemplifie à elle seule le problème de définition de l'occulte qui, tel que le remarque Marcello Truzzi, relève autant de la dénotation que de la connotation : selon leur rapprochement avec ce que Truzzi qualifie

[112] C'est d'ailleurs à *That Person* officiellement que le Ludwig Museum proposera de faire une exposition en 2005, demande qui correspond à la volonté instigatrice de cette œuvre de la part de Mullican, consistant à faire de *That Person* l'artiste : « And I said, "Wow, what if I get That Person to be the artist? So the person that I became in a hypnotic trance, this crazy person, this person that I do not, I cannot control, we'll have him be the artist. He can make the work" » (MoMA 2023a).

[113] Après avoir interrompu sa pratique de l'hypnose pendant quelques années, Matt Mullican reprendra de plus belle dans les années 90 (Ergino 2011 : 6) et alimentera régulièrement son œuvre en performances ayant lieu dans différentes institutions muséales, telles *Matt Mullican Under Hypnosis* à la Tate Modern en 2007 (Fig. 2.10; 2.11), *Uncovering That Person*, présentée au Louvre en 2012 et plus récemment *Breakfast* présentée le 1ier avril 2023 à l'espace Peter Freeman Inc. de New York (Fig. 2.12).

[114] Bien que le corpus entourant *That Person* soit le fleuron de la pratique hypnotique de Mullican, plusieurs œuvres et pièces de ce dernier trouvent également leur source dans les séances d'hypnose ou d'autohypnose de l'artiste, y compris son travail sur la cosmologie, qui représente en soi une part importante de sa pratique (Reymond 2011 : 25).

[115] Issue des recherches de divers groupes et commissions tâchés d'enquêter sur le spiritisme qui défraie la chronique vers la deuxième moitié du XIXe siècle, la parapsychologie se concentre ainsi depuis ses débuts – alors qu'elle était encore appelée *psychical research* en Angleterre et métapsychique en France – sur « l'étude de ces phénomènes écartés par la communauté scientifique » (Lagrange 2005b : 48). Télépathie, clairvoyance, psychokinèse, phénomène de perception extrasensorielle, cette discipline explore le potentiel psychique dans une perspective se voulant scientifique, bien que son histoire traduise une marginalisation grandissante, en France encore plus que dans les milieux anglo-saxons. Notons que de grands noms s'intéresseront à ce champ particulier, dont Sigmund Freud, William James et Henri Bergson, qui présidera même la Society for Psychical Research (Lagrange 2005b : 49) et qui s'intéressera notamment au cas de la fameuse médium italienne Eusapia Palladino.

[116] Il est coutume de faire remonter l'histoire de l'hypnose aux expérimentations de Franz-Anton Mesmer qui développa, au XVIIIe siècle, une technique thérapeutique postulant l'existence d'un fluide universel (magnétisme animal) liant les humains entre eux et les unifiant au cosmos; c'est notamment le parti pris par Isabelle Stengers (2002) et Edward A. Tiryakian (1972). Néanmoins, d'autres auteurs et autrices, comme Thierry Melchior, soulignent que des formes de transes hypnotiques peuvent être identifiées bien avant dans le cadre de différentes pratiques culturelles à l'échelle du globe (Melchior 2008 : 27). Soulignant que ces pratiques diffèrent de l'hypnose telle qu'on la conçoit aujourd'hui, particulièrement en ce qu'elles renvoient parfois moins à l'inconscient qu'à des formes spirituelles ayant un certain statut d'extériorité – comme des esprits, des dieux ou des démons –, Melchior rappelle ainsi que faire remonter l'hypnose à Mesmer est une conception tout à fait occidentale qui implique alors le destin d'une hypnose comme étant « relativement dégagé[e] du magico-religieux » (2008 : 28). Notons qu'à ce titre, le terme « hypnose » remonte à la seconde moitié du XIXe siècle.

de « savoir normal » (*normal knowledge*), les praticiens et praticiennes d'une technique en particulier chercheront ainsi à se détacher du reste du champ lexical magique, établissant par là même une sorte de hiérarchie occulte[117]. Ceci est d'autant plus vrai de l'hypnose qui, comme le remarque Stengers, est marquée par cet éternel espoir de la Modernité, constamment déçue, de constituer une voie enfin scientifique permettant l'accès « à une multiplicité de manifestations plus ou moins inquiétantes, […] que ces manifestations appartiennent aux registres thérapeutiques, magiques ou religieux, qu'il s'agisse d'extases, de possessions ou de transes rituelles » (2002 : 93).

L'occulte indécidable à l'œuvre dans le travail de Mullican, comme c'était le cas pour Grasso, nous amène donc aux marges de la science – ce que reflète d'ailleurs l'approche conceptuelle et mentaliste de l'artiste, qui nous présente « très clairement [selon Pascal Rousseau] une acception plus clinique de l'extase » (Rousseau 2011 : 13). *Learning from that Person's Work*, comme nous le suggérait déjà le titre au-delà des souhaits scientistes de l'hypnose, nous situe directement dans le registre de la connaissance. Pour autant, Mullican – que la fortune critique place dans le prolongement des expérimentations mesmériques et spiritualistes (Pasi 2019) et qualifie parfois carrément de chaman ou de *trickster* (Reymond 2011) – ne peut se défaire d'une certaine aura occulte. De fait, l'indécidable se joue ici différemment que pour Grasso : alors que l'un se défend de verser dans l'ésotérisme, l'autre se présente comme le sujet volontaire de la transe hypnotique qui, comme le rappelle Melchior, requiert une forme de croyance (2008 : 66).

Toutefois, l'aspect spectaculaire des performances de Mullican – qui reconnaît lui-même une part de folie à *That Person* (MoMA 2023a) – doublé du scepticisme profond qui accompagne l'histoire de l'hypnose, amène le public à se questionner sur la validité de la démarche et de la véracité de l'œuvre qui en découle. Œuvre faite de tensions – entre magie et science, entre subjectivité et objectivité, entre performance réelle et réalité performée – *Learning from that Person's Work* détourne le regard lointain, dont l'œuvre de Grasso rend témoin, pour le plonger directement à l'intérieur de l'être. Parfait exemple de ce choix de la magie, il s'agira d'en suivre le caractère

[117] « Some occult beliefs are more "far out" or deviant than others, and as one gains respectability it (1) tends to dissociate itself from other occultisms, and (2) develops non-occult terminology to minimize its occult appearance » (Truzzi 1971 : 639). Ainsi, alors que certains aspects de l'hypnose sont plus largement acceptés par le champ de la psychologie, les adeptes de transe hypnotique tenteront de prendre leur distance par rapport à d'autres éléments moins légitimés du champ parapsychologique, comme tout ce qui relève de la perception extrasensorielle (PES) par exemple; tandis que les parapsychologues intéressés par la PES rattacheront quant à eux volontiers cette dernière au champ de l'hypnose.

profondément indécidable, se traduisant ici dans un premier temps par une structure liminale, pour tâcher de suivre, dans un second temps, les mises en suspens que cette dynamique des seuils implique. Il s'agira ensuite, dans un troisième temps, de voir comment ces rapports complexes entre voir et savoir, que nous suivions au niveau macro chez Grasso, se traduisent au niveau micro dans le contexte d'une pratique prenant l'artiste comme terreau; destination finale d'une connaissance où sujet et objet se confondent et prochain jalon de cette rhétorique de l'occulte indécidable.

2.1 Une rhétorique des seuils : exploration liminale

2.1.1 Simagrées et simulacre : au seuil de la scène

Litanies inaudibles, vociférations impromptues, insultes virulentes, grossièretés insolentes, gesticulations crispées, silence pesant, attente lourde : assister à une performance de Matt Mullican, c'est prendre la pleine mesure d'un premier seuil, soit du contraste marqué entre l'attitude policée du public et l'irrévérence viscérale de *That Person*. L'induction hypnotique, à l'origine du dédale de traces sans cesse reconfiguré de *Learning from that Person's Work,* nous plonge directement dans l'étrangeté de la transe, cet état si particulier qui justifie souvent à lui seul le rapprochement avec le champ indistinct de l'occulte et de l'initiation mystique[118]. De cet état de conscience si idiopathique sur lequel aucune définition fixe n'a de prise (Stengers 2002 : 23) découle à la fois le caractère occulte de l'œuvre et son aspect indécidable : qui est cet être débridé défiant toutes conventions sociales? Qui est cette personne imprévisible que l'on nous invite à considérer comme l'artiste même? Un artiste sans nom, sans genre, sans âge, sans autre ancrage ontologique que son altérité profonde? Face aux simagrées fantasques de *That Person*, comment ne pas penser au simulacre?

Toutes ces questions, propres à l'histoire foncièrement indécidable de l'hypnose, semblent somatisées par le travail de Mullican; à commencer par l'aspect spectaculaire de l'hypnose, responsable en grande partie de l'ombre de charlatanisme qui pèse sur cette pratique et son histoire. Depuis les crises convulsives à l'allure érotique des patientes de Mesmer – qui, malgré sa volonté

[118] Il s'agit par exemple de la position de François Roustang, grande figure de l'hypnothérapie en France (Roustang 1994). Bien que cette conception ne fasse bien évidemment pas l'unanimité, Roustang entrevoit l'hypnose via une notion de « sympathie » qui s'arroge en partie le lourd héritage connotatif de la magie qu'elle implique pour renvoyer à quelque chose comme un au-delà du commun (Stengers 2002 : 39).

de courber le surnaturel afin de l'intégrer dans le giron de la science, devint « l'archétype du charlatan » (Stengers 2002 : 28) – jusqu'aux expérimentations psychopathologiques saisissantes du « grand Charcot » – qui, bien qu'il redora le blason de l'hypnose par le biais d'une réhabilitation de l'hystérie aujourd'hui fortement décriée, sera comparé à un « montreur de spectacle forain » (Stengers 2002 : 28; Melchior 2008 : 31) –, l'hypnose est marquée par sa nécessaire théâtralité. Cela s'explique en partie par le comportement ostensif propre à l'hypnotisant qui, particulièrement selon une approche de type communicationnel, ainsi que le souligne le psychologue et philosophe Thierry Melchior[119], produit un ensemble de signes un peu comme on produit un spectacle afin de manifester, « à autrui – et à lui-même – qu'il entre dans quelque chose de différent » (2008 : 120). Il est d'ailleurs difficile, au grand dam de l'hypnose thérapeutique, de détacher complètement cette dernière de l'hypnose de spectacle, car en dépit du sérieux de la première, on ne peut nier, face à la seconde, qu'« il y a de la théâtralité dans toute hypnose » (Melchior 2008 : 121).

L'aspect performatif du travail de Mullican, justifiant à lui seul l'évocation de la théâtralité de l'hypnose, est cependant redoublé par la « dramaturgie » des transes de l'artiste qui produit alors presque littéralement un spectacle (Fig. 2.9-2.12)[120]. Suivant un déroulement semblable de fois en fois, le tout commence par le procédé d'induction, réalisé dans les coulisses par l'hypnotiste[121]. L'artiste, alors *That Person*, entre ensuite en scène : un espace doublement délimité, par un promontoire ou tout autre matériau posé au sol, ainsi que par une ligne de ruban adhésif que *That Person* applique automatiquement entre le public et lui (Fig. 2.10). Un quatrième mur, jamais franchi, est ainsi posé entre le public et l'espace performatif, champ d'intervention devenant « territoire symbolique de l'action » (Rousseau 2011 : 16). La pratique performative de Mullican instaure de manière littérale cet effet de seuil si caractéristique de l'indécidable et dont Jocelyne

[119] Thierry Melchior se situe ainsi dans le sillage de Milton Erickson, c'est-à-dire d'une approche plus pragmatique de l'hypnose, centrée sur les effets d'une thérapie courte axée sur la « dynamique des processus mentaux du sujet » prenant en compte l'interaction du thérapeute de manière à favoriser l'autonomie du patient (Melchior 2008 : 25-35). Il se distingue ainsi de Roustang, évoqué plus haut, en parlant de l'état hypnotique comme d'une opération de recadrage plutôt que comme d'un état de veille paradoxale.

[120] La première occurrence de *That Person*, lors de la performance de 1982 à The Kitchen, fut filmée dans son ensemble et demeure généralement la référence du déroulement performatif pour une bonne partie de la fortune critique de Mullican. Cela dit plusieurs extraits sont maintenant disponibles en ligne, dont une vidéo réalisée par la Tate Modern à l'occasion de la performance de 2007 dans laquelle l'artiste détaille ce même déroulement (Tate 2008).

[121] Hypnotisant et hypnotiste sont les termes favorisés par bon nombre d'auteurs et d'autrices dans les dernières décennies, particulièrement afin d'éviter le terme d'hypnotiseur, trop lourdement connoté et associé aux « hypnotiseurs de music-hall » (Melchior 2008 : 229).

Lupien remarquait l'application particulière au monde de l'art qui instaure une démarcation plaçant le public dans une zone de flottement (Lupien 2008 : 14), ici entre le réel de la transe et l'artifice de la performance – entendue au sens de prestation.

Devant cet espace *autre* – déjà hétérotopique – dans lequel s'anime cet *autre,* entre transe médiumnique et induction thérapeutique, on retrouve le même basculement provoqué par la série *Studies into the past* de Grasso : alors que l'un fait basculer dans le doute sur le mode uchronique du « et si? », l'autre joue de l'indécidable au présent sur le mode du « *is it?* »; « est-ce vrai? ». L'artiste lui-même, décrivant son expérience hypnotique, ne peut faire l'économie de cette question : « "You're a fake!" I've used the word fake quite often. I did that to get it out of the way, because that seems to be what everyone wants to see: "is it real or is it not real? Is he faking?" » (Tate 2008). Questionnement légitime de la part d'un public pris entre le dévouement de l'artiste à l'hypnose depuis les années 70 et la performance théâtralisée d'une « hypnose de scène » (Rousseau 2011 : 15) renvoyant *That Person* aux limites de l'autodérision, de la caricature, de la moquerie ou encore du délictueux charlatanisme. Hypnotisant ou feinteur, peintre ou faussaire, psychokinésie composée ou transe simulée, *Learning from that Person's Work* comme *Studies into the past* révèlent toutes deux le doute comme un élément constitutif de l'occulte indécidable à l'œuvre dans leur travail.

2.1.2 Validité et véracité : au seuil du laboratoire

En posant la question « *is it real?* », le travail de *That Person* nous amène à nous poser à nouveau, par un de ces revers de traduction, la question de la vérité : est-ce vrai? Question laissée en suspens par l'hypnose, discipline pourtant hantée « par le modèle du progrès scientifique » (Stengers 2002 : 84). La vérité de la science n'a cependant jamais intégré pleinement l'hypnose – à ce jour du moins – au mouvement de sa sempiternelle cascade. L'absence de preuves neurophysiologiques d'un état hypnotique explique en partie le fait qu'il n'y ait pas « de théorie de l'hypnose qui fasse actuellement autorité […]. Il existe plutôt un certain nombre de croyances théoriques, dont chacune contient probablement une part de vérité » (Melchior 2008 : 48). Ce morcellement de vérités issues de multiples croyances à la base de la démarche hypnotique situe ainsi le travail de *That Person* dans une forme de résistance qui, comme l'*Uraniborg* de Grasso, questionne la science et ses limites. Malgré la reconnaissance de l'hypnose comme pratique thérapeutique légitime par un large

pan du champ psychanalytique, rien ne permet *officiellement* de dissiper le doute entourant les questions de validité et de véracité que l'expérience hypnotique de Mullican impose au public.

Là où l'*Uraniborg* exposait une science en mouvement frayant avec le magique et le religieux, le travail de *That Person* nous présente plutôt une science aux prises avec elle-même, confrontée à un objet fuyant entre les mailles de son filet[122]. Que ce soit en raison du lien entre le sujet et son thérapeute – terreau fertile pour soupçonner un contrôle indu –, de la notion d'autohypnose – utilisée pour marquer une distance désenchantante par rapport à la croyance mesmérique en un « fluide » –, de la capacité de simulation du sujet – dont le consentement peut en soi causer problème –, ou encore des notions de jeu de rôle, d'imagination et de suggestibilité – trois grands termes « fourre-tout » qui, trop généraux, empêchent de se rendre nulle part puisqu'ils reviennent toujours au même – l'hypnose représente une mise en échec de la preuve expérimentale et avec elle du processus scientifique reposant entièrement sur ce passage du « on croyait » à « nous savons » [123] (Stengers 2002; Melchior 2008). Devant l'impossibilité suprême de protéger toute expérimentation hypnotique du risque de la simulation, l'effort de purification du laboratoire – temple de la connaissance scientifique au mode d'abstraction si spécifique – touche à ses limites : « En effet, si le comportement des sujets hypnotisés, loin d'être "purifié" par la mise en scène de laboratoire, intègre cette mise en scène dans la composition de leur "rôle", le laboratoire (sauf son ennui) n'est plus très différent d'une scène de music-hall » (Stengers 2002 : 32).

L'aspect performatif au cœur du travail de *That Person*, activant en soi cette théâtralité indomptable refusant de se plier à l'assainissement de l'observation scientifique, nous amène ainsi à ce

[122] La science dont nous parlons ici, renvoie, comme c'est souvent le cas lorsqu'il s'agit d'hypnose, à cet autre seuil, entre sciences dures et sciences humaines qu'évoquait Michel Serres : « Entre les sciences dures et lesdites sciences humaines, le passage ressemble à un rivage dentelé, parsemé de glaces et variable […]. Encore une fois, le trajet de ce passage ressemble étrangement à ce que j'appelais […] le vol de la mouche. Plutôt fractal que vraiment simple. Moins une jonction dominée qu'une aventure à courir. Voilà un espace étrangement dénué de chercheurs » (Serres et Latour 2022 : 103). Isabelle Stengers, lorsqu'elle confronte magie et science dans le cadre de l'hypnose, arrive à une conclusion semblable en constatant l'échec sans cesse réitéré de conformer le modèle des sciences expérimentales à celui des sciences humaines : « [L'histoire de l'hypnose] pourrait être celle des déceptions infligées à ceux qui, à la différence de beaucoup d'autres, ont bel et bien affronté le défi d'avoir à reproduire effectivement, dans le domaine des sciences dites humaines, le modèle des sciences expérimentales » (2002 : 19).

[123] Léon Chertok parlait de l'hypnose comme d'une blessure narcissique nous obligeant à reconnaître, comme le résume Stengers, notre « double incapacité – à définir l'hypnose, et à définir une technique d'intervention thérapeutique échappant aux indécidabilités qui font bégayer toute définition de l'hypnose – [et nous interdisant] le ressort narratif des récits triomphalistes qui définissent ce que Foucault a appelé "l'âge moderne de l'histoire du vrai" : auparavant on "croyait" que… aujourd'hui nous "savons" que… » (Stengers 2002 : 22).

deuxième seuil : après la scène, le laboratoire. Par sa nature même, l'hypnose défie et résiste au cadre du laboratoire en se présentant comme un sujet/objet potentiellement corrompu ou trop facilement corruptible[124]. Pour autant, l'aura du laboratoire persiste : la démarche de Mullican, comme c'est le cas pour l'hypnose même, demeure encadrée par une structure rationnelle et scientifique se traduisant chez l'artiste par le suivi d'un protocole hypnotique autant que par une volonté d'archivage et d'analyse des traces qui en découlent. *Learning from that Person's Work* évoque en cela le fameux *Livre Rouge : liber novus* de Carl Gustav Jung (2012), œuvre elle-même à mi-chemin entre ésotérisme et exotérisme, psychanalyse et alchimie, dont l'objectif était de consigner à des fins d'analyse sa vie intérieure, particulièrement à travers la figure de Philémon, référent essentiel de cette intériorité (Eveno 2012 : 59; Maillard 2008). Au-delà de l'exhalaison occulte qui se dégage du *Livre Rouge*[125] (Fig. 2.13; 2.14), le vocabulaire graphique de Jung emprunte à celui des sciences naturelles et du manuel de médecine afin de rendre compte de la topologie de son inconscient (Eveno 2012 : 53-54). De manière semblable, l'écriture psychédélique et les dessins curvilignes de *That Person* sont consciencieusement compilés et marouflés sous forme de grille, rappelant l'ascendance conceptuelle de Mullican en plus de situer l'œuvre dans une volonté analytique : objet/sujet débridé et irrationnel, approche minutieuse et rationnelle de son observateur. Parcourir l'œuvre de Mullican, c'est se prêter au jeu de l'apprentissage annoncé par le titre, par le biais d'une observation clinique des irruptions quadrillées de *That Person.*

Incarnant à la fois le laboratoire et ce qui s'en échappe immanquablement, l'œuvre nous place donc avant tout devant une mise en échec de cette « recherche désintéressée » de la science (Stengers 2020 : 60) par le biais de ce même principe d'incertitude au fondement de la physique

[124] Le laboratoire est souvent posé comme le marqueur signifiant le début du règne de la science. C'est notamment le cas de Sébastien Soubiran et Marie-Dominique Wandhammer qui affirment : « À la veille de la Seconde Guerre mondiale, la recherche en laboratoire apparaît alors comme le modèle dominant des pratiques scientifiques, dont les acteurs sont les porteurs légitimes de la connaissance. Les frontières de la science sont alors clairement posées : les scientifiques se définissent eux-mêmes comme ceux qui savent séparer les faits des illusions » (Soubiran et Wandhammer 2011 : 369).

[125] Le *Livre Rouge : liber novus* témoigne particulièrement de l'intérêt notoire de Jung pour l'alchimie et de sa volonté d'établir des parallèles entre symboles alchimiques et procédés psychanalytiques (Dell 2020 : 16). Selon John D. Richards, plusieurs concepts occultes furent d'ailleurs introduits dans le champ de la psychologie par le biais de Jung : « Astrology, I Ching, alchemy, mandalas, and UFOs are among the concepts that Jung interpreted psychologically. For the most part he saw these concepts as an expression of his idea of synchronicity or meaningful coincidence » (Richards 2000 : 160).

quantique, exigeant de prendre en compte l'interférence de l'observateur ou de l'observatrice et des instruments de mesure (Alizart 2017 : 60)[126]. L'œuvre de Mullican, comme l'hypnose, est ce qui résiste à l'effort de catégorisation, ce qui persiste à flotter. Entre music-hall et laboratoire, entre phénomène avéré et simulation, la science, comme le public, est confrontée à l'irrévérence suprême de *That Person*, électron libre contrariant le cadre qui permettrait de traduire, enfin, l'expérience de tant de gens, hypnotisants comme hypnotistes, dans le langage de la science. À l'image du mode labyrinthique qui structure paradoxalement la volonté archivistique et expérimentale du travail de *That Person*, l'œuvre et son moteur occulte défient ainsi avant tout cette « exigence impossible du parler droit » de la science (Latour 2012 : 147) : ce modèle d'un « parler sans obstacle » que les Modernes ont posé comme étalon, idéal de la connaissance « emprunté à la démonstration des mathématiciens lesquels, au contraire, savent fort bien, et de première main, tous les obstacles qu'il faut lever un à un pour parvenir à transporter une nécessité d'un point du raisonnement à un autre » (2012 : 136). La marche inexorable des « faits qui prouvent » se heurte ici aux multiples effets de seuils constituant *That Person* : le parler droit devient dédale.

2.1.3 Croyance et doute : au seuil de la confiance

That Person, au même titre que l'hypnose, est ainsi « ce qui fait obstacle à l'économie de la preuve scientifique, ce qui détruit l'autorité du fait expérimental, ce qui signe l'échec des opérations de purifications » (Stengers 2002 : 58). Rappelant en cela la crise de la Certitude ébranlant l'édifice scientifique Moderne, que nous abordions avec Grasso, l'œuvre de Mullican résonne néanmoins avec un autre aspect du contexte crisogène actuel : une crise de la Confiance (Latour 2012 : 17), ce grand corrélat du croire que Latour dote une fois de plus d'une majuscule. Confiance d'abord envers une institution marquée par l'aventure de la modernisation qui, dans sa magnanimité, lui a partagé son plus grand tort selon Latour : le « défaut de la théorie à saisir les pratiques ». Ce défaut, angle mort, l'amena à trancher dans l'expérience selon une coupure que, reprenant Latour, nous résumerons à ceux et celles qui *parlent droit* contre ceux et celles qui *parlent de travers* :

> Par comparaison avec cet idéal inatteignable, les tenants du parler droit vont se mettre à nommer « figuratifs », « ordinaires », « incomplets » tous les déplacements, manipulations, opérations, toutes les discontinuités, tous les arrangements devenus plus ou moins illégitimes à travers lesquels s'expriment maladroitement ceux qui ne parlent

[126] Mark Alizart de préciser : « Le postulat essentiel de la mécanique quantique [est] qu'il n'est jamais possible de distinguer le phénomène de son observateur, puisque mesurer une particule quantique modifie son être […] » (Alizart 2017 : 60).

> pas droit : les poètes, les rhéteurs, les gens du peuple, les hommes de métier, les devins, les prêtres, les médecins et les sages, bref, tout le monde […] (2012 : 135-136).

Ce que Latour attribue à l'entièreté de l'édifice Moderne par le biais d'une réflexion sur les chaînes de références, Stengers l'exemplifie à l'échelle locale par le cas de l'hypnose, talon d'Achille d'une science en quête de purification « de tous les éléments de "croyance" jugés parasites » (Stengers 2002 : 21). Il s'agirait alors d'un étrange retournement par lequel le problème de la confiance au cœur de l'hypnose, l'amenant au seuil du laboratoire – peut-on être sûr que l'hypnotiste n'influence pas, consciemment ou non, son sujet? peut-on être certain que l'hypnotisant ne simule pas, consciemment ou non?[127] –, se trouverait renversé par ce qu'Alfred North Whitehead qualifiait de « sens commun », distinct de l'autorité de « ceux qui savent » (Stengers 2020 : 15) : peut-on croire cette institution qui ne reconnaît pas l'expérience, hors-laboratoire, vécue et défendue par plusieurs? Peut-on croire cette science arrogante (Chollet 2018 : 37) qui, au nom de la pureté de son laboratoire, exclut ce qui n'y cadre pas?

Ce problème de confiance est décuplé dans l'œuvre de Mullican par son aspect foncièrement indécidable, entre music-hall et laboratoire : face aux contorsions de *That Person*, s'agit-il de faire confiance à l'artiste, au mutisme de la science ou bien à la mosaïque de vérités morcelées de la théorie hypnotique? D'autant plus que l'ombre de la manipulation n'est jamais bien loin de l'hypnose (Melchior 2008 : 515), qu'il s'agisse de la manipulation du charlatan envers une foule crédule ou bien de celle d'un hypnotiste abusant de son pouvoir. Bien que l'image freudienne de l'hypnotiseur/père tout-puissant n'ait plus cours de nos jours (Stengers 2002 : 36), les différents clichés de l'hypnose demeurent tenaces : « autorité abusive, manipulation, vampirisation mentale, fascination amoureuse, etc.… » (Rousseau 2011 : 15). Les premières expérimentations de Mullican avec l'hypnose en firent les frais alors que l'artiste, pas encore le sujet de ses expérimentations, organisa une performance à The Kitchen dans laquelle il demanda à un hypnotiste de suggérer, sous l'induction de la transe, certains scénarios à trois « acteurs » et « actrices » préalablement sélectionnés[128]. Ainsi que le rapporte l'historien d'art Pascal Rousseau : le « public médusé […]

[127] Ainsi va la position des détracteurs et détractrices de l'hypnose selon Stengers : « Pour certains expérimentateurs, tout "comportement hypnotique" peut être réduit à un simple "jeu de rôle" induit par le protocole, et puisque l'hypnose ne peut être différenciée de la simulation, elle "n'existe pas" » (2002 : 31).

[128] Les acteurs comme les actrices sélectionnés devaient entre autres se mettre dans la peau d'une femme, de sa naissance à sa mort (Rousseau 2011 : 14-15).

assistant à cette technologie de l'emprise sur l'autre, va immédiatement reprocher à l'artiste une déviance manipulatrice, volontiers fasciste, "*authoritarian control freak*" » (2011 : 15).

Cette anecdote – à l'origine de la démarche de *That Person* puisqu'à partir de cette performance, Mullican se prendra lui-même comme sujet d'étude – révèle ainsi qu'il n'y a pas que la science qui puisse manquer de crédibilité mais également, et sans surprise, l'occulte. Ce dernier peut alors être un outil de manipulation, comme dans le cas de l'hypnose, autant que symptôme d'une régression de la conscience associée à une pensée fasciste – c'est notamment le cas dans le court roman *Mario et le magicien* de Thomas Mann (Mann 1983) ou encore dans les écrits, nous l'avons vu, de Robsjohn-Gibbings (1947) et de Theodor W. Adorno[129] – ou bien image archétypale d'un pouvoir organisé dominant le monde sous le signe du secret. L'œuvre *Hexen 2.0* (2009-2011) de Suzanne Treister est l'exemple de cette association entre pouvoir politique et instances occultes, réunies dans son cas autour du développement de la cybernétique, d'Internet et du Web 2.0, et donnant lieu à de nouvelles formes, bien que d'allures anciennes, de manipulation (Fig. 2.15-2.18)[130]. De même le dispositif de regard dans l'*Uraniborg* de Laurent Grasso frôle quant à lui bien souvent le système de surveillance, générant alors chez le public toutes sortes de doutes par rapport à une instance supérieure protéiforme exécutant son contrôle grâce à l'espionnage ainsi qu'une construction et/ou déviation de l'information, rendant les questions de savoir et de croire indissociables de celle du

[129] Cette volonté d'Adorno – développée dans l'aphorisme 151 du *Minima Moralia*, « IX Thèses contre l'occultisme » (Adorno 2016) mais également avec Max Horkheimer dans *Dialectique de la raison* (Adorno et Horkheimer 2020) – de vouloir empêcher toute « régression vers la pensée magique, à l'époque du capitalisme avancée » dans le but d'éviter une dégénérescence de la conscience vers un état fasciste (Tirvaudey 2016; Münster 2011) est assez partagée et se retrouve même de nos jours chez des adeptes de la sorcellerie, telle l'artiste Hestia Peppe, qui affirme : « It is naïve to simplify the politics of magic and overlook its use by fascists and white supremacists » (Peppe, citée par Jeffreys 2018); exemple de la prévalence de l'aura fasciste et contrôlante de l'occulte autant que de l'aspect problématique de sa nomenclature au sein de la nébuleuse actuelle. À ce titre, ajoutons, en plus du roman de Mann mentionné plus haut – dans lequel le pouvoir de l'hypnotiseur est comparé à celui d'un dictateur (Mann 1983) –, l'ouvrage de Jean Clair, *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes* (Clair 2003) dans lequel la théorie politique du surréalisme est examinée à travers le prisme de ses rapprochements indus envers à la fois le spiritisme et les idéologies totalitaires se développant à l'époque. Soulignons toutefois, tel que le fait également Josephson-Storm, que plusieurs sondages réalisés depuis les années 2000, particulièrement aux États-Unis, témoignent aujourd'hui d'une répartition plus généralisée de l'occulte au sein du spectre politique, ce dernier affectant tant la droite que le centre et la gauche (Josephson-Storm 2017 : 28).

[130] Combinant événements réels – telles les conférences Macy (1946-1953) – et projections futuristes, *Hexen 2.0* se présente, entre autres, sous forme de diagrammes alchimiques reliant différents acteurs, actrices et événements dans le but d'en faire ressortir les correspondances, alors indice indécidablement occulte de notre trajectoire future (Fig. 2.15; 2.16). L'œuvre rassemble également un jeu de tarot, une œuvre vidéographique, des éléments de textes ainsi qu'un site Internet, présenté comme un outil de détermination de futurs alternatifs (Treister 2023) (Fig. 2.17; 2.18).

pouvoir, elle-même au cœur de cette crise de la Confiance[131]. Ainsi à la vérité révélée, la vérité conquise et la vérité transmise, s'ajoute la vérité de ce que l'on nous montre ou veut bien nous montrer de même que, dans le cas de Mullican, la vérité à laquelle on veut potentiellement nous faire croire. L'occulte, le music-hall et le laboratoire, par cette association à un pouvoir qui dissimule, manipule et tranche, ouvrent sur cette crédibilité fractionnée par une vérité divisée entre une multitude d'énonciateurs et d'énonciatrices, diluée par les réseaux autant que par le mouvement de cascade qui lui est propre et laissée en friche par la fissuration de l'édifice Moderne. L'œuvre de Mullican nous positionne donc de but en blanc dans la crise de la Confiance qui en découle, évoquant alors l'incessante question du postmodernisme lyotardien : *qui croire? que croire?* (Lyotard 2009).

2.2 Voie médiane et mises en suspens

2.2.1 Objectivité intériorisée : raison en suspens

Qu'il s'agisse donc du doute d'une surveillance malvenue par une instance supérieure laissée floue comme chez Grasso, d'un sentiment d'angoisse frôlant la paranoïa envers un consortium occulte chez Treister ou d'une induction potentiellement manipulatrice ou trompeuse chez Mullican, l'occulte indécidable, porteur de doutes ou de cabales, force à tout questionner face à la fragilisation de l'édifice Moderne et à l'ébranlement de ses institutions, laissant libre court à un occulte n'offrant guère plus de marques de confiance. Comment faire lorsque l'on soupçonne l'énonciateur autant que l'énoncé? D'autant plus qu'avec Mullican, le processus d'induction hypnotique ne nous est jamais montré : on nous demande ainsi de faire confiance – acte de foi de la croyance ou du « faire comme si » de la fiction – avant même qu'on puisse statuer sur le degré de véracité ou la teneur scientifique de l'hypnose. Ce manque de confiance envers les énonciateurs ouvre bien évidemment

[131] Le film de Grasso, *The Silent Movie* (2010) (Fig. 2.19), présenté dans l'*Uraniborg*, porte sur la surveillance et le contrôle en dévoilant une architecture militaire de la côte de Carthagène, braquée depuis le XVII[e] siècle sur un ennemi potentiel au large des côtes africaines (Jeu de Paume 2012). Via le dispositif particulier de l'exposition, divisé en cadre donnant accès à des points de vue différents des mêmes œuvres, Grasso fait osciller le public entre le point de vue de l'attaquant et de l'attaqué (Fraser 2012a : 107), du surveillant et du surveillé, amenant alors ce dernier à prendre conscience de la fine paroi séparant les deux postures. Notons aussi le film *On Air* (2009) (Fig. 2.20), également intégré à l'*Uraniborg*, dont les images proviennent d'une caméra fixée sur le dos d'un faucon survolant, tel un espion, des lieux inaccessibles. Mentionnons également une autre œuvre de Grasso ne faisant pas partie de l'*Uraniborg*, *Echelon* (2007) (Fig. 2.21) qui reproduit sous forme de maquette, présentée dans une boîte noire, la base du réseau Echelon, un « système mondial d'interception des télécommunications privées et publiques » (During 2009 : 122). Inspiré par le travail de Foucault, la question du regard est ainsi inséparable de la question du pouvoir chez Grasso, élément qu'un besoin de concision nous retient d'aborder plus en détail.

sur les affres du complotisme, d'autant plus que les dernières années semblent conforter l'idée d'une corrélation directe entre le manque de confiance envers les institutions, particulièrement la science, et une montée d'un irrationalisme en friche dans lequel l'occulte trouve une place de choix[132]. Ainsi que le souligne Stengers : « Ce qui me frappe est que celles et ceux qui se délectent des *fakes news* ou autres *alternative truths* semblent moins manifester une aveugle crédulité qu'une sombre volonté de ne rien entendre, de prendre leur revanche contre "ceux qui savent" » (2020 : 22).

Néanmoins, l'indécidable à l'œuvre dans le travail de *That Person*, entre laboratoire et music-hall, invite pour autant à ne pas trancher. Mullican, par une dislocation sujet/objet, agit effectivement comme le chercheur, l'analyste, ou au minimum comme le commissaire de *That Person* :

> It's absolutely a grammar. It is an experimental memory. […] The most interesting one I think, to a large extent has to do with the subject of *That Person*. What I am doing is that I am treating my psyche as a found object—I become artist. This makes it legitimate for me. The material being me (Mullican, cité par Meschede 2011 : 148).

Entre les irruptions débridées, irrationnelles, et la démarche analytique, grammaticale, de l'artiste post-conceptuel, il n'y a pas à choisir. Face à la pratique de l'hypnose flirtant entre l'occulte et la science, Mullican semble signifier la même indécidabilité : il s'agit moins de laisser libre cours à un occulte entièrement défait de toute tentative rationnelle – porte ouverte au complotisme – que d'ouvrir la science au *parler de travers*. Par l'adoption d'un langage savant[133], Mullican rejoint ainsi Bruno Latour et Isabelle Stengers dans leur questionnement de l'étanchéité des sciences dites dures : « Il s'agit de pendre au sérieux la révolte des magnétiseurs face à la transformation radicale que la volonté de faire science, une science respectable, conforme au canon de la méthode expérimentale, peut faire subir à ce qui est étudié » (Stengers 2002 : 66). *Learning from that*

[132] Josephson-Storm souligne « American conservatives increasing distrust of science is a well-known phenomenon of recent decades » (2017 : 33); une conclusion que les années de pandémie – comme nous le mentionnions en introduction – ont rendue d'autant plus claire et répartie à l'échelle de l'Occident. Soulignons toutefois que les liens entre idéologie du complot et occulte ne sont pas nouveaux en soi et que le complotisme représentait une part importante du mouvement de contre-culture des années 60 (Heath et Potter 2005).

[133] Soulignons l'intérêt de Mullican pour la cosmologie, autre grand pan, avec l'hypnose, de sa démarche, ainsi que la sémiotique, la linguistique et le structuralisme.

Person's Work est ainsi moins une porte fermée à la raison scientifique qu'une invitation lancée à cette dernière de se perdre dans le maquis de l'esprit et de l'occulte[134].

De fait, Mullican et *That Person* semblent opérer une série de mises en suspens : de la vérité d'abord, de l'objectivité ensuite. Chercheur autant qu'objet d'étude, l'artiste paraît effectivement commettre un crime de lèse-majesté envers la pureté tant recherchée par toute entreprise de savoir. Comment l'objet, un objet « purifié » censé respecter l'exigence scientifique en correspondant au détachement objectif de la preuve, peut-il être à la fois observé analytiquement par l'artiste tout en étant à la fois construit, produit, par celui-ci? Le public sillonnant le labyrinthe de *That Person* ne se promène-t-il pas dans une construction doublement subjective? Artistiquement construite à partir d'une subjectivité même, extériorisée sous les traits d'un Autre, certes, mais non moins idiosyncrasique? Les traces composant le dédale de *That Person* évoquent alors ces objets-fées identifiés par Latour, ces « fétiches », distincts des objets-faits privilégiés par les Modernes alors prompts à accuser les non-Modernes de se rendre coupables d'un non-sens : « Vous ne pouvez pas dire à la fois que vous avez fabriqué vos fétiches et qu'ils sont de vraies divinités, *il vous faut choisir*, c'est l'un ou bien c'est l'autre » (Latour 2009a : 21). Dans une reprise bipolaire, voire schizophrénique, de l'acte de création, Mullican pose une question semblable : les dessins sont-ils des surgissements indépendants du corps qui les créés, ou bien sont-ils le fait de l'artiste lui-même? En ne choisissant pas, Mullican rejoint l'appel à une nécessaire redéfinition de la notion d'objectivité qui, défaite du principe d'exclusion sur lequel elle repose – à commencer par ces Autres avec un grand « A » de la Modernité, nous y reviendrons au chapitre six –, « permettrait de reprendre enfin confiance dans une institution scientifique profondément redéfinie » (Latour 2012 : 23). Tout comme c'était le cas à travers la rhétorique de l'entrelacs chez Grasso, le dédale de traces de *That Person* nous oriente vers une forme d'inclusion, s'apparentant ici à une prise en compte de la subjectivité au cœur du processus objectif[135].

[134] L'ouvrage récent d'Isabelle Stengers, *Réactiver le sens commun : lecture de Whitehead en temps de débâcle* (2020), aborde cette question de l'écart grandissant entre « ceux qui savent » et un « public prêt à croire n'importe quoi » – ouvrage initialement paru en 2017 pour être ensuite adapté et réédité en 2020 dans le contexte de la pandémie – en postulant que les scientifiques, après des siècles passés à renvoyer dans l'irrationnel des pratiques culturelles, courantes ou populaires, ont leur part de responsabilité dans la situation actuelle et dans un éventuel rétablissement du sens commun.

[135] Cela rejoint la nécessaire redéfinition du rôle de l'observateur et de l'observatrice mise en lumière par la physique quantique, que nous évoquions plus haut, mais s'applique également au rôle de l'historien et de l'historienne, dont la

De cette mise en suspens de l'objectivité en découle une suivante : mise en suspens de la raison. Car force est d'admettre qu'en excluant ces « Autres », les Modernes se sont aussi rendus coupables de l'exclusion du « Moi », cette vie intérieure à laquelle, selon Olivier Rey, ils sont complètement aveugles, coupés qu'ils sont de leurs propres corps (Rey 2018 : 78-87). *That Person* se présente comme un retour en force de ce « Moi » exclu par l'exigence de pureté de l'objectivité. Monstre tapi au cœur du labyrinthe – lieu mythique à jamais hanté par le Minotaure[136] –, il s'impose comme une limite à la raison, dont l'idéal même définit à lui seul la Modernité[137]. En exposant au travail d'analyse ainsi qu'au regard du public le langage abscons de *That Person*, Mullican nous présente un être dont il ignore tout lui-même. En déchiffrant les indices griffonnés par cet *autre*, le public a donc autant de chance d'apprendre à le connaître que Mullican lui-même[138]. Le travail de *That Person* conjure cette gravure de Goya et ce qui, dans ce contexte, paraît être un appel à l'humilité invitant à mettre en suspens cette raison trop puissante : *Nadie se conoce* (1799) (Fig. 2.22), personne ne se connaît. Confrontés à l'étrangeté constitutive de l'être, nous voilà forcés d'accepter que nous soyons tous porteurs et porteuses, en notre sein, d'une irrationalité profonde, monstrueuse, *minotauresque*; à la manière de cette autre gravure, si connue, de Goya : *El sueño de la razon produce monstruos* (1797-1799) (Fig. 2.23), le sommeil de la raison produit des monstres[139]. L'état de veille de l'hypnose, proche et pourtant distinct du sommeil, souligne la paroi, plus fine que l'on croit, entre ces deux états contraires. Alors que l'œuvre de Grasso nous amenait

subjectivité ne peut être ignorée : « L'historien n'est, à tous les sens du terme, que le *fictor*, c'est-à-dire le modeleur, l'artisan, l'auteur et l'inventeur du passé qu'il donne à lire » (Didi-Huberman 2012 : 10).

[136] Ainsi que le rappelle Jean-Pierre Bayard dans un ouvrage établissant d'ailleurs les correspondances multiples entre l'image du labyrinthe et le corpus ésotérique occidental : « Nos miroirs peuvent nous égarer mais Thésée devant le Minotaure a peut-être été devant le reflet de ses sentiments, de ses passions, de tout ce qui était instinctif. Ne s'est-il pas reconnu autre? » (Bayard 2008 : 89).

[137] *That Person* évoque en cela le questionnement antique au sujet de la raison cherchant à établir la place de celle-ci dans le corps ou l'esprit. Comme le souligne Bertrand Saint-Sernin : « Elle ne constitue pas à elle seule l'âme ou l'esprit (*animus*) de l'individu ni non plus son intelligence ou son psychisme (*mens*) : elle est une instance intérieure à l'être humain, dont il n'est pas assuré qu'elle puisse bien fonctionner en situation de risque ou dans un état de trouble » (Saint-Sernin 2003 : 3). Consubstantielle de cette question du positionnement vient alors la nécessaire faillibilité de la raison, toujours aux prises avec ses monstres.

[138] On apprend par exemple que *That Person* aime « l'amour et la magie des chiffres, le café et les fleurs, la divine géométrie » (Fig. 2.2; 2.4), que c'est quelqu'un de romantique qui aime la répétition et se poser de grandes questions : « What is thought? What are deep thought? What are the deepest thoughts? » (Rousseau 2011 : 20). C'est ainsi quelqu'un de *sensible*, connecté au corps qui l'héberge et à l'affût de ses perceptions, de ses sensations et de ses goûts : au-delà de son obsession pour le café (Fig. 2.4), il adore la restauration rapide et les chansons d'amour. Il s'agit aussi de quelqu'un pouvant être foncièrement critique de Mullican lui-même, en l'insultant profusément.

[139] Détail à noter : en France, cette gravure de Goya servira longtemps de couverture aux *Cahiers rationalistes* (Lagrange 2005b : 75).

à prendre la mesure de nos limites en raison de la vision forcément partielle que nous avons du réel, le travail de *That Person* nous confronte à cette limite insondable que nous portons en nous-mêmes[140].

2.2.2 Agnosticisme en mouvement : croire en suspens

Mettre la raison en suspens au profit d'une redéfinition de l'objectivité n'implique cependant pas une suspension définitive de celle-ci au profit d'un irrationnel indomptable; il ne s'agit pas, une fois de plus, de retirer la bride au monstre et de basculer dans le côté sombre du croire. La démarche hypnotique – révélatrice de ce monstre irrationnel en nous – qui nous impose ce que Martin Orne qualifiait de « logique de la transe » (Melchior 2008 : 62; Orne 1981), faisant en sorte que les sujets hypnotisés soient largement plus à l'aise avec les contradictions, nous intime une fois de plus de ne pas choisir. D'autant plus que les performances de Mullican ne tentent aucunement de nous faire croire à l'hypnose : la dramaturgie choisie par l'artiste implique effectivement de ne pas montrer le processus d'induction, élément si crucial pourtant dans la détermination de la véracité de la transe et du degré de suggestibilité de l'hypnotisant (Melchior 2008 : 68). Le public n'a accès qu'au résultat de l'induction ainsi qu'à l'accumulation des traces qui en découlent. Le caractère ainsi profondément indécidable de l'œuvre, suscitant tant de doutes à travers l'interrogation notée par l'artiste lui-même – « *is it real?* » – semble alors renchérir par « *does it matter?* », est-ce important? Le croire paraît lui aussi être mis en suspens au profit de ses effets, de ce que Stengers qualifie de l'efficace de l'hypnose (2002 : 133).

En cela, le travail de *That Person* touche un des aspects particuliers du contexte de croyance faible dans lequel l'Occident se trouve. Comme le souligne Mona Chollet à travers les propos qu'elle reprend de Jack Parker, autrice de *Witch Please* : « [Effet placebo ou magie ancestrale]. L'important, c'est que ça marche et que ça nous fasse du bien, non? » (Parker 2019, citée par Chollet 2018 : 29)[141]. L'hypnose repose d'ailleurs sur un exercice de croyance semblable. Comme

[140] Précisons que cette conception des rêves ou de tout état de sommeil conçu comme étant le lieu de l'irrationnel, duquel par conséquent ne devrait découler aucune prise de décision conséquente, est une conception typiquement occidentale (Smith 2020 : 74-76).

[141] Alors que l'ouvrage de Jack Parker vise à allier pratique occulte et vie moderne (Parker 2019), l'ouvrage de Chollet établit un parallèle indéniable entre la popularité de l'occulte, particulièrement à travers une réhabilitation de la figure de la sorcière, et la montée tout aussi fulgurante de l'industrie du développement personnel (Chollet 2018 : 30), ce que Claudie Voisenat et Pierre Lagrange annonçaient déjà en 2005 dans leur ouvrage *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs* : « Il s'agit moins de débattre de l'énergie des pyramides que d'apprendre à ordonner son intérieur en tenant

l'explique Thierry Melchior : « C'est, si l'on veut, en partie une question de foi. Mais il ne s'agit pas d'une "foi aveugle en quelque chose qui n'existerait pas". Il s'agit d'une foi en un phénomène qui, pour se développer pleinement, réellement, exige qu'on y croie, au moins dans une certaine mesure » (2008 : 66). Un croire nonchalant et un croire incomplet. Dans les deux cas, la croyance se traduit par un choix dont la fonction ne vise pas à trancher mais bien plutôt à faire abstraction de ce qui la sous-tend au profit de ce qu'elle procure.

Cette mise en suspens du croire implique alors de vivre avec une contradiction, d'enjamber le monstre sans pour autant le faire disparaître. *That Person* exige du public – comme de Mullican d'ailleurs – une forme d'agnosticisme, position canonique de la mise en suspens du croire. Ce terme, galvaudé s'il en est, requiert cependant d'être lui aussi revisité puisque la mise en suspens – et non la suspension – de la raison contrevient à son acception générale voulant que, par définition, l'agnostique soit celui ou celle qui affirme que l'on ne peut pas savoir[142]. Or le fait de concentrer l'œuvre sur les effets de l'hypnose, sur ce qu'elle produit au-delà des notions de croire et de raison, le tout dans une perspective d'apprentissage, semble suggérer une position d'ouverture bien plus que de fermeture. Comme l'appelle de ses vœux Isabelle Stengers :

> Il s'agit donc d'apprendre à prendre au sérieux l'efficace des techniques qui mettent en jeu les transes, c'est-à-dire d'accepter l'épreuve que cette efficace inflige à nos « nous savons bien » au lieu de les réduire aux notions fourre-tout qui permettent à ces « nous savons bien » de survivre contre vents et marées (2002 : 134).

Au-delà de l'agnosticisme « traditionnel », *That Person* nous oriente donc plutôt vers la position d'André Malraux, celui que Claude Tannery qualifie d'« agnostique absolu » (Tannery 1985) et qui, devant l'« incertitude englobante » se distinguera de la position limitée – et même mortifère – du sceptique résolu. En effet, bien que nous ne prenions ici que des bribes de ce dernier – n'allant pas jusqu'à l'instaurer en foi, comme le voudrait « l'absolutisme » de son auteur – nous retiendrons toutefois l'appel à la vie et à l'efficace que ce dernier représente. Partant du principe que les formes de légitimation de l'Univers proviennent d'une importance supérieure accordée à la question de la

compte de ces nouvelles connaissances. Il s'agit moins d'apporter des preuves de la communication avec les morts que de parvenir à communiquer avec eux (dans le cas de la transcommunication, cette version moderne du spiritisme) » (Lagrange 2005b : 94).

[142] L'auteur Marc Lambret précise cette attitude attendue de l'agnostique : « Justement au sujet des attentes les plus passionnées, les plus vives ou les plus douloureuses des hommes, il est décidé au départ que ce n'est pas la peine de discuter puisqu'il n'y aura pas de réponse, puisqu'il ne peut y en avoir » (Lambret 2007 : 58).

mort plutôt qu'à celles que pose la vie – via une transcendance à jamais située dans un au-delà inaccessible au commun des mortels –, l'agnosticisme de Malraux avance qu'en « ayant trop voulu légitimer l'univers, l'homme s'est privé de l'éprouver et de le vivre » (Tannery 1985 : 386). Ainsi, face à l'inconnaissable, ne pas se perdre dans une transcendance invisible, trajectoire unique ne menant nulle part, mais plutôt se tourner vers la vie et ses multiples métamorphoses : se libérer de la tentation que « tout cela ait un sens » (1985 : 385) sans pour autant se fermer au sens même. Le labyrinthe de Mullican évoque une position similaire : le sens-signifiant, délesté de la transcendance, n'a peut-être pas de sens mais il a une existence et surtout une exigence qui nous amène au mouvement, à l'expérience, au sens-direction. Au-delà du croire, nous sommes invités à nous perdre dans l'entrelacs de ses effets – « la croyance en l'hypnose conduit à l'hypnose » comme nous le rappelle Melchior (2008 : 87). Néanmoins, dans cet agnosticisme à la Malraux, la suspension du croire permet de se risquer hors du laboratoire en ne se limitant pas pour autant au « ça marche » qui forcerait l'abandon du sens via l'abandon de la quête des causes, c'est-à-dire cette « aventure » de la science, selon l'expression de Whitehead (Whitehead 2004 : 191)[143]. Dans la flânerie subtilement déstabilisante du labyrinthe de Mullican, l'agnosticisme de Malraux rejoint – en partie du moins – l'agnosticisme de Latour invitant à ne croire ni à la raison ni à la croyance[144] sans pour autant se complaire dans la fixité mais plutôt accepter de « nous aventurer en dehors des territoires balisés par l'impératif de la preuve et hantés par la dénonciation des artefacts » (Stengers 2002 : 102).

2.2.3 Entre effets et projections : réel en suspens

Prendre en compte l'efficace afin de ne plus croire aux conceptions Modernes du croire et de la raison implique ensuite de se tourner vers le lieu de cette mise en effet : l'inévitable réel – entendu comme la manifestation ontologique, en soi, de ce qui est extérieur à nous[145] – auquel

[143] L'avantage d'un agnosticisme ouvert aux métamorphoses, mettant la transcendance en suspens, est également de permettre de reconsidérer les métamorphoses de la transcendance même et ainsi d'aménager suffisamment d'espace pour tous ceux et celles pour qui le ciel, malgré le désenchantement déclamé par la Modernité, n'est pas vide – élément que nous aborderons au travers des deuxième et troisième parties de cette thèse.

[144] Latour vise par cette double mise en suspens la suspension, là encore « nul doute provisoire », de « la critique en la croyance » et de la « croyance en la critique » (2009 : 12).

[145] Thierry Melchior, considérant la question du réel à travers la lunette de l'hypnose – pratique particulièrement tournée vers la question des effets selon son approche communicationnelle de cette dernière –, souligne la difficulté de définir « ce qu'est réellement le réel » mais en revient à cette perception générale voulant que « dans la pratique, le fait est que ce que nous tenons pour le plus réel est généralement ce qui s'offre le plus évidemment au témoignage de

l'interrogation du public, notée par Mullican, allait forcément nous ramener : « *is it real?* ». L'objectif de l'hypnose est après tout, et particulièrement dans sa dimension thérapeutique, d'apporter des changements réels, concrets. Au-delà des exemples saisissants de l'efficace de l'hypnose se traduisant par un impact perceptible sur le corps humain – opérations sans anesthésies, contrôle des douleurs chroniques, préparation à l'accouchement, traitements des grands brûlés, etc. (Melchior 2008 : 434)[146] –, l'hypnose est aussi ce qui donne un degré de réalité à ce qui n'en a pas. *That Person*, entité autonome élevée au titre d'artiste, n'est accessible que par la transe le faisant sortir de son immatérialité et de son invisibilité[147]. Et pourtant, manifesté par l'induction, il produit des traces : gestes enregistrés, écriture automatique conservée, dessins catalogués, etc.

Invisible rendu tangible, l'œuvre de Mullican évoque le travail de Chloé Piene qui traite, par le dessin et la sculpture, des liens du visible à l'invisible, du perceptible à l'imperceptible au quotidien. Travaillant particulièrement la forme du crâne – comme dans l'œuvre *Untitled (CB)* (2010) (Fig. 2.24) –, il s'agit de réfléchir l'invisible comme condition de possibilité, comme structure même du visible : ce squelette duquel tout dépend et qui demeure – notre survie en dépend – entièrement dissimulé. L'œuvre de Mullican pousse cependant cette notion encore plus loin en posant comme source de l'efficace du réel, comme condition de possibilité, l'immatériel en chef, l'inconnu ultime : au-delà de la conscience, l'étrangeté suprême et inquiétante de l'inconscient. Alors que le réel chez Grasso se perdait dans un mystère constitutif, activé par une multiplication de points de vue – une pluralité d'êtres, une réalité feuilletée – le travail de Mullican, par ce transfert de l'invisible au sensoriel, de l'intangible à la manifestation physique, révèle l'inquiétante étrangeté – selon l'expression freudienne – mettant le réel en suspens à travers la présence d'un « Moi » feuilleté.

---

nos sens, ce qui est le plus distinctement observable (encore faut-il le voir) et/ou ce sur l'existence de quoi le plus grand nombre est d'accord » (2008 : 299).

[146] Dès 1829, le chirurgien Jules Cloquet affirme avoir procédé à l'ablation d'un sein sur une patiente sous « anesthésie » ou « sommeil magnétique », affirmation que sera raillée et soumise à l'accusation de simulation mais qui sera loin d'être la dernière occurrence de proclamation des conséquences réelles rendues possibles par l'état de transe (Stengers 2002 : 31). Léon Chertok conduira lui-même une expérience, filmée et facilement accessible en ligne, dans laquelle une sujette développera une phlyctène à la suite d'une suggestion de brûlure sous hypnose (Lockert 2018).

[147] Mullican affirme d'ailleurs : « 'That Person' can never live because it is a projection, a tragic existence that wants to live badly, that is mentally disturbed because of the fact it cannot exist » (Mullican, cité par Peter Freeman Inc. 2023).

À l'image des multiples feuilles qui constituent – incarnent même – *That Person*, le réel se perd donc à nouveau dans une réalité multiple faite d'images et de projections. La figure du labyrinthe choisie pour ordonner les traces de *That Person* – ordre qui, comme la fonction du jeu de Roger Caillois, n'a pas fonction de sortir du désordre[148] – est d'ailleurs définie par les auteurs André Peyronie et Bertrand Gervais comme un « espace de projection » : « projection du monde, de soi, de ses peurs et de ses fantasmes […] Dans la discontinuité de son labyrinthe, Thésée fait l'expérience de sa propre altérité, projetée sur l'écran disloqué de sa conscience » (Gervais 2002 : 15, 63; Peyronie 1988a). Les grands draps sur lesquels sont marouflées les traces de *That Person* n'agissent-ils pas en soi comme de grands écrans de projection? Ainsi défini comme espace de projection, donnant lieu à des choix interminables constituant un « soi diffracté » (Gervais 2002 : 63), le labyrinthe offre l'image d'un réel tout aussi insaisissable que le réel-oignon de Dubuffet révélé par l'*Uraniborg* de Grasso. En matérialisant sa pensée dans cet agrégat de sens, Mullican conjure un réel fait de projection, mis en suspens par un sujet/objet feuilleté : « une reconfiguration du réel sous la forme d'un vaste agglomérat d'images à mi-chemin entre "chose" et "représentation" » (Rousseau 2015 : 80)[149].

2.3 Virtualité incarnée : parcourir la connaissance

2.3.1 Regard intime : impureté du sujet

Suivre l'occulte indécidable dans l'œuvre de Mullican implique donc une triple mise en suspens, de la raison, du croire et du réel, qui, rassemblant choses et représentations, projections et effets, évoque cette position de Bruno Latour – elle-même indécidable – entre réalisme et constructivisme, c'est-à-dire accordant une réalité aux choses, avant la connaissance qu'on peut en avoir, qui permet alors de donner une teneur d'existence à la connaissance même (2012). À l'image de cette confusion entre le sujet et l'objet dans l'œuvre de Mullican, il s'agit ainsi moins de distinguer les deux que de penser les réseaux de la connaissance permettant de relier un « sujet connaissant » et

[148] Combinaison de règles et d'issues incertaines, le « jeu revêt sa fonction tout à fait paradoxale : poser un semblant d'ordre sur un désordre total, mais un ordre qui n'a pas fonction à sortir du désordre […]. Au contraire, il s'agit, par la mise en ordre, de conserver l'absurdité de la situation, de la protéger de toute lecture rationalisante qui gâcherait le plaisir » (Caillois 1958, cité par Thoisy 2022 : 124).

[149] Pascal Rousseau, dans le catalogue de l'exposition *Cosa mentale*, retrace efficacement la volonté symboliste à la fin du XIX^{e} siècle, d'extérioriser la pensée en objectivant le subjectif, précédent indéniable – quoiqu'un parmi d'autres, à commencer par le surréalisme – d'une démarche comme celle de Mullican (2015 : 78).

un objet ou une « chose connue » (Latour 2012 : 102)[150]. La manière qu'a Mullican de traiter son inconscient comme un objet extérieur[151], une extériorisation de son intériorité, illustre à elle seule la complexité de ce parcours de la connaissance nécessitant d'élargir les notions traditionnellement Modernes de Sujet et Objet – catégories identifiées et rassemblées une fois de plus par Latour sous leurs majuscules respectives (Latour 2012 : 102). Par le biais de cette réflexion, errer dans les méandres du travail de *That Person* nous ramène donc à la question de la connaissance.

L'installation spatiale labyrinthique de l'œuvre – évoquant d'ailleurs les circonvolutions d'un cerveau –, en matérialisant la pensée de Mullican, se présente en soi comme un lieu de connaissance. Il s'agit après tout d'y apprendre. Suivre *That Person* revient alors un peu à suivre l'inconnu *x*, comme le fit Michel Serres :

> Depuis qu'un instituteur bienveillant m'invita au secret de l'inconnu *x* et, du même coup, m'ouvrit à l'abstraction, depuis qu'il m'en apprit les applications possibles et souvent incroyablement pratiques, je crois en l'existence d'un monde virtuel, invisible, formel […]. Ce monde existerait-il, ici, maintenant et pour nous, humains, sans l'autre, puisque nous ne pourrions pas, sans lui, comprendre et travailler avec efficacité? Où se trouvent équations et algorithmes, triangles et polyèdres, langage et musique, solfège

[150] Latour d'affirmer : « Or, si l'on a bien repéré le mouvement de ces deux modes, la figure du "sujet" manque entièrement (en quoi [REF] est-il un "sujet connaissant"? – c'est un réseau d'instruments et de formalismes qui produit à ses extrémités connaissances et connaisseurs), et celle de l'objet plus encore (en quoi [REP] ressemble-t-il à un « objet à connaître »? –, il a bien autre chose à faire!). En fin de compte, il n'y a pas plus de Sujet que d'Objet mais un sujet connaissant et un objet connu, résultats jumeaux de l'extension de la connaissance avérée – pas étonnant qu'ils se ressemblent et se correspondent en effet puisque ce sont les mêmes comptés deux fois! » (2012 : 102). Il s'agit, selon Latour, du plus gros décalage entre théorie et pratique des Modernes : bien qu'il y ait le monde d'un côté et l'esprit de l'autre, les chaînes de références – nous y revenons toujours – les reliant n'ont pas été pensées ou ont été ignorées, au même titre qu'on ne pense pas, rappelle-t-il, au réseau du gaz tant que celui-ci fonctionne (2012 : 102).

[151] La dimension de contrôle ou d'influence de l'hypnotisant sur ses actes est un des grands points d'irrésolution de l'hypnose. Mullican, lors de la performance donnée à la Tate Modern en 2007, décrit l'état hypnotique en ces termes : « People ask this question: are you totally unconscious? No, you're not totally unconscious. You have a kind of a hyper consciousness as well. It's not like you're knocked out, and it's not like you're not aware, you are aware, and there's this odd, odd relationship to yourself » (Tate 2008). La question du libre arbitre du sujet est ainsi particulière puisque, selon Melchior, les sujets conservent une volonté propre – ils peuvent refuser de voler ou de tuer par exemple – mais semblent incapables de sortir de l'état de transe par eux-mêmes (2008 : 69). La perspective communicationnelle de Melchior, accordant une large place à l'autohypnose dans toute transe hypnotique, vise ainsi à accorder une plus grande liberté, une liberté profonde, au sujet via cet échange de contrôle avec l'hypnotisant. Notons cependant que la dissociation – le sentiment que les choses se passent en dehors du sujet et de sa volonté – est caractéristique de l'expérience hypnotique et correspond au compte rendu qu'en fait Mullican lui-même, tel que nous le rapportions plus haut : « this person that I do not, I cannot control » (MoMA 2023a). En cela l'approche hypnotique de Mullican évoque la *Ego-state therapy*, de John et Helen Watkins, voulant que l'hypnose permette la communication avec un « état du Moi », particulièrement par l'écriture automatique : « En communiquant par l'écriture ou le dessin automatiques, le patient peut souvent s'exprimer plus librement que par la parole, parce que d'une manière qui lui assigne moins nettement la *responsabilité* de ce que "sa main" écrit ou dessine » (Melchior 2008 : 218).

> et alphabets, enfin les images? Indiquez-moi leur place ou leur lieu (Serres 2021 : 11, 15).

L'utilisation du labyrinthe, espace hors du temps[152] foncièrement hétérotopique, renforce cette idée d'un lieu virtuel, dans ce cas-ci noirci par l'étrange algèbre et les curieuses élucubrations de *That Person*. Le lieu de l'œuvre, profondément *autre* à l'image du *genius loci* de son hôte, se présente en soi comme une trajectoire de la connaissance; une connaissance qui ne peut ignorer le monstre avec qui elle cohabite, le moi feuilleté qui l'organise et la constitue. Au même titre que le travail de Grasso déclinait une série d'impuretés, le travail de Mullican nous expose à une connaissance foncièrement impure : lieu virtuel dans lequel se croisent le sujet et l'objet, le subjectif et l'objectif, la raison et l'irrationnel, le savoir et le croire. Dans un sens constamment reconfiguré – l'installation variant parfois considérablement d'une exposition à l'autre – la connaissance devient consubstantielle d'une pensée proprement labyrinthique, désarticulée, décrite par Bertrand Gervais en ces termes : « Une pensée qui capte, mais qui ne retient pas l'ordre des choses, une pensée désordonnée, qui se réinvente sans cesse, par la force des choses car elle ne repose pas sur ce qui est déjà établi » (Gervais 2002 : 29). Une connaissance qui ne peut donc éviter le Minotaure ni faire l'économie de la fameuse injonction socratique « Connais-toi toi-même ». Dans ce lieu virtuel, connaître l'objet ne va pas sans connaître le sujet.

Alors que l'*Uraniborg* de Grasso se présentait comme un large dispositif du regard orienté vers le lointain, le dispositif de projection de traces hypnotiques de Mullican invite donc à un regard intime. Les images produites par *That Person* ne sont-elles pas marouflées à même des draps, surface de l'intimité vulnérable du sommeil? Circuler dans le lieu virtuel de l'œuvre, lieu caché de l'intériorité, c'est donc également déployer un regard intime, englouti dans les multiples limites, détours, contradictions et courts-circuits qui constituent l'être, profondément idiosyncrasique et multiple à la fois. Croisement entre ce qu'Antoine Faivre qualifie des « yeux de la chair », propre à la science, et du « regard de feu » de l'occulte, ouvrant sur ce savoir gnostique[153] des vérités

[152] La symbolique du labyrinthe est indissociable de sa composante temporelle, revenant régulièrement à une sorte d'atemporalité ou alors de temps immuable duquel le sujet serait prisonnier, comme c'est le cas chez Jean-Pierre Bayard par exemple : « Le labyrinthe peut suggérer une idée de temps aboli puisque l'homme prisonnier de couloirs obscurs peut parcourir une infinité de fois le même trajet dans un espace alors figé » (Bayard 2008 : 39).

[153] La gnose à laquelle Faivre fait référence n'est pas celle des premiers siècles du christianisme primitif – mouvement à la fois philosophique et religieux ayant eu un impact décisif dans les premiers siècles de notre ère (Davy 2013) – mais correspond à une vision plus ouverte du terme renvoyant dans son cas à une « connaissance nécessairement de

autres, transmises et révélées (Faivre 1986 : 327, 328), auxquelles s'ajoutent ici les vérités surgies de *That Person*, l'œuvre invite à regarder l'inquiétante étrangeté qui nous habite autant qu'elle inquiète notre regard : « Or, l'objet, ni le sujet, ni l'acte de voir, jamais ne s'arrêtent à ce qui est visible au sens de ce qui donnerait un terme discernable et adéquatement dénommable […]. Donner à voir, c'est toujours inquiéter le voir, dans son acte, dans son sujet » (Didi-Huberman 1992 : 51). Le travail de *That Person*, surgissement sans entraves, détaché de façon presque acheiropoïète de Mullican lui-même, ébranle le sujet en révélant son impureté constitutive.

2.3.2 Connaissance incarnée : atlas et correspondances

Activé par ce regard intime, le lieu virtuel de l'œuvre se présente alors comme profondément ancré, devenant le lieu d'une connaissance viscéralement incarnée. À l'image du vocabulaire et du fonctionnement unique à *That Person* – demandant à être déchiffrés face à l'incapacité du langage et de la signalétique rationnels de s'adapter à cet *autre* – la connaissance que nous parcourons dans le lieu virtuel de l'œuvre relève d'un être qui, bien que multiple, demeure paradoxalement particulier : Matt Mullican. L'artiste et *That Person*, entre science et magie selon l'indécidabilité de l'hypnose, combinent le regard de feux et les yeux de la chair, combinant la notion alchimique du savoir – « Savoir, c'est voir ça : c'est se mettre à distance des faits et les constater » – à celle de la connaissance – « Connaître, au contraire, c'est co-naître, c'est naître avec » (Burensteinas 2017 : 22)[154]. Apprendre de *That Person*, c'est ainsi incorporer au savoir l'engagement intime que demande l'effort de connaissance, c'est enrôler la totalité de l'être dans les voies sinueuses du monde. Les différentes pages qui incarnent en retour *That Person* font alors de lui ce livre qu'évoquent Gilles Deleuze et Félix Guattari, ce « *corps sans organe* » qui ouvre la pensée du

type religieux puisqu'elle porte sur le pourquoi de l'Univers et son sens » (Faivre 1986 : 328). Notons toutefois qu'il applique celle-ci en dehors du cadre religieux occidental et même monothéiste en en faisant une connaissance d'un type particulier qu'il retrace autant chez Héraclite que chez Ibn Arabî, Jacob Boehme ou encore les auteurs inconnus du *Yi-King* chinois : « Il semble qu'à la faveur de révélations fulgurantes ou d'une inspiration progressive, certains êtres reçoivent la connaissance par voie immédiate, non discursive, des principes ultimes de la réalité du monde » (Faivre 1986 : 328). À ce titre, il est intéressant de mentionner que Faivre considérait la psychanalyse, particulièrement la psychologie analytique de Jung, comme une néo-gnose : exemple des liens indécidables et des multiples croisements entre le champ de la psychologie et celui de l'occulte (1986 : 347).

[154] Précisons que Patrick Burensteinas se présente lui-même comme alchimiste – scientifique de formation – et que son ouvrage se veut en quelque sorte une autobiographie initiatique actualisant les principes de l'alchimie pour un public contemporain (Burensteinas 2017). Nous retiendrons ici cette distinction entre savoir et connaissance régulièrement reprise dans le contexte alchimique mais également dans l'étude de l'ésotérisme occidental en général, comme en ce qui concerne la gnose : « Le savoir n'est pas la connaissance. Les sciences vont vers la multiplicité; la gnose, elle, ramène toujours à l'unité, même si cette unité se révèle complexe » (Faivre 1986).

rhizome, constitué de plateaux[155] : « Nous appelons “plateau” toute multiplicité connectable avec d’autres par tiges souterraines superficielles, de manière à former et étendre un rhizome » (Deleuze et Guattari 2020 : 10, 33). Écho d’une pensée du multiple se fondant à même le monde qui se retrouve aussi dans l’image du labyrinthe perpétuellement reconfigurable de l’œuvre, où chaque chemin peut mener à un autre dans une interconnexion dépourvue de centre, une interconnexion sans début et sans fin : un engloutissement total de l’être dans le parcours éternellement variable et dynamique de la connaissance[156]. Cette connaissance incarnée – ce corps rhizome – met fin à ce mythe Moderne d’une connaissance désincarnée, capable d’aller « partout » dans un monde lisse et sans interstice (Latour 2012 : 149). *Learning from that Person’s Work* déploie une connaissance engloutie, aux prises avec l’être, ne faisant qu’un avec lui.

La connaissance incarnée à laquelle nous expose l’œuvre évoque à nouveau, par ce corps de rhizome autant que par le Minotaure qui le hante, l’atlas *Mnémosyne* d’Aby Warburg. Alors que l’*Uraniborg* de Laurent Grasso rappelait l’explosion de la présentabilité du savoir propre à la démarche warburgienne, l’œuvre de Mullican en invoque sa force motrice : l’être. Cherchant à établir une connaissance dialectique de la culture occidentale, « cette tragédie toujours reconduite – sans synthèse donc – entre raison et déraison » (Didi-Huberman 2011 : 22), Aby Warburg combine sur son atlas autant « les *astra* de ce qui élève vers le ciel de l’esprit [que] les *monstra* de ce qui nous précipite vers les gouffres du corps » (2011 : 22). Le travail de *That Person* présente une invitation semblable en incitant à ne pas se perdre dans le sidéral au détriment du viscéral. « Méditez sur vos viscères » demandait Whitehead à ses étudiants et étudiantes (Whitehead, cité par Stengers 2020 : 105), tout savoir serait incomplet sans cette co-naissance[157]. L’œuvre rejoint les rangs de ce que Georges Didi-Huberman qualifie, à partir de Nietzsche (1997), de « gai savoir

[155] Les auteurs d’affirmer : « Un livre n’a pas d’objet ni de sujet, il est fait de matières diversement formées, de dates et de vitesses très différentes. [...] Un livre n’a donc pas davantage d’objet. En tant qu’agencement, il est seulement lui-même en connexion avec d’autres agencements, par rapport à d’autres corps sans organes » (Deleuze et Guattari 2020 : 9-10).

[156] *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux* évoque d’entrée de jeu cette multiplicité de l’être en soulignant la multitude qui soutient chacun des deux auteurs : « Non pas en arriver au point où l’on ne dit plus je, mais au point où ça n’a plus d’importance de dire ou de ne pas dire je. Nous ne sommes plus nous-mêmes. Chacun connaîtra les siens. Nous avons été aidés, aspirés, multipliés » (Deleuze et Guattari 2020 : 9).

[157] À propos de l’expérience plus « viscérale » à laquelle l’aventure de la science doit s’ouvrir, Whitehead affirme : « La doctrine que je soutiens est que ni la nature physique ni la vie ne peuvent être comprises si nous ne les fusionnons pas, à titre de facteurs essentiels, dans la composition des choses “réellement réelles” dont les interconnexions et les caractères individuels constituent l’univers » (Whitehead 2004 : 169; Stengers 2020 : 105).

inquiet » (Didi-Huberman 2011) : un savoir déployé par Warburg, Goethe, Benjamin et, bien évidemment, Nietzsche lui-même; un savoir ouvert au surgissement de l'étrangeté, aux affres de la co-naissance incarnée[158].

Au-delà du fantôme du Minotaure/*That Person* rôdant à même le labyrinthe de l'œuvre, *Learning from that Person's Work* rappelle d'ailleurs l'atlas dans sa forme même : parcours constitué de panneaux, ici des draps, couverts d'images et de signes (Fig. 2.25)[159]. D'autant plus que, là où l'*Uraniborg* de Grasso appelait à une posture d'inclusion, l'œuvre de Mullican semble répondre par un réflexe d'accumulation. L'artiste au penchant connu et documenté pour le collectionnement – sa collection, débutée en 1973, s'étant peu à peu intégrée et même confondue avec son travail[160] – fait reposer le mode d'apprentissage clamé par son œuvre sur une logique cumulative des traces, rappelant en cela la logique mnémonique au cœur de l'atlas warburgien. Le caractère obsessionnel de *That Person* fait écho à celui de son hôte pour qui la volonté de *faire* sens – selon cet anglicisme si commode – passe par l'agrégat : « You can just trust that there's a terrain and that these things all relate to something » (Mullican, cité par Schmidt-Wulffen 2006 : 11). Cette accumulation pose donc la question de l'articulation du savoir justement sous la forme du sens : comment faire sens? Au-delà d'inquiéter le savoir par une connaissance incarnée, ouverte à l'étrangeté irrationnelle d'un

[158] Nietzsche et Warburg, tous deux marqués par des troubles de santé mentale, vécurent au plus profond d'eux-mêmes cette expérience de l'étrangeté et de l'inquiétude que Mullican révèle par le processus hypnotique. Tous deux accablés par les *monstra* et émerveillés par les *astra* (Didi-Huberman 2011 : 111), ils fournirent les bases d'une pensée particulièrement apte à accommoder les surgissements de l'irrationnel constitutif de l'être.

[159] La figure de l'atlas est un élément particulièrement approprié pour le travail de Mullican qui, rappelons-le, explore énormément les questions de cartographie et de cosmologie. Cette figure marqua les générations d'artistes conceptuels et post-conceptuels, comme Mullican ou encore Gerhard Richter qui entama son *Atlas* dans les années 60 (Fig. 2.26). Soulignons toutefois la popularité depuis les vingt-cinq dernières années de cette figure qui, comme le remarque Catherine Grenier, informe de nombreuses pratiques artistiques comme muséographiques (Grenier 2014 : 102), que ce soit l'exposition *Atlas. How to carry the world on one's back?*, présentée en 2010 au Reina Sofía de Madrid par Georges Didi-Huberman (Fig. 2.27) ou encore l'exposition *Atlas Critique,* présentée par le collectif Le peuple qui manque au centre d'art du Parc Saint-Léger en 2012 (Fig. 2.28).

[160] Mullican collectionne de tout, des photographies de magazine aux boîtes d'allumettes en passant par les bandes dessinées Marvel, des sachets de sucre, des montres, des pierres néolithiques, des machines à vapeur et des *sandpaper drawings* – technique de dessin par grattage populaire au XVII[e] siècle aux États-Unis (Rollig 2006 : 5; Meschede 2011).

moi feuilleté, comment s'y retrouver dans ce dédale sans se perdre? Le labyrinthe n'est-il pas l'image même de l'errance et des tourments de l'existence[161]?

La logique de la transe, permettant la coexistence de contradictions, rejoint ici la logique de l'atlas pour nous fournir un élément de réponse : les correspondances. Pierre angulaire de l'occulte, ce principe des correspondances se retrouve effectivement à la base même du principe-atlas de Warburg autant que du labyrinthe-atlas de Mullican, dans lequel nous passons de chiffres traversés de flèches à une énumération d'items alimentaires jusqu'à des formes sinueuses, voire phalliques (Fig. 2.1; 2.2; 2.8), et ainsi de suite. Telles les planches d'un atlas : « [d]isparates y peuvent être les supports, les règles de disposition, les objets disposés. Il y a surtout une connivence inattendue […] entre *classification* et *désordre* ou, si l'on veut, entre raison et imagination » (Didi-Huberman 2011 : 55).

Cet apparent désordre irrationnel cintré par le grillage conceptuel de l'œuvre appelle alors de ses vœux ce qui, pourtant, représente souvent l'arrêt de mort discursif de l'hypnose : l'imagination. Terme fourre-tout se présentant souvent comme une réduction indépassable – ce n'est que de l'imagination – et régulièrement sous-estimée, voire dédaignée, à travers la tradition occidentale depuis Platon – y compris dans le champ pourtant propice de la psychothérapie (Melchior 2008 : 325) –, s'offre comme liant ultime, capable de gérer le réel et les êtres de l'extériorité – *astra* du savoir – et les affres des réalités et des êtres de l'intériorité – *monstra* de la connaissance incarnée, impure et imparfaite. L'imagination engloutit tout sur son passage. Suivant en cela la définition baudelairienne de :

> […] l'*imagination* qui, par-delà toute fantaisie gratuite ou personnelle se rend capable de mettre au jour les « lignes de suture » ou les « points de jonctions » entre des choses que tout semblait opposer – le rire et l'angoisse, l'humanité et l'animalité, le visage extérieur et le spectre intérieur –, cette perception des « rapports intimes et secrets des choses » dont le savant lui-même, et pas seulement le poète, ne peut faire l'économie (Didi-Huberman 2011 : 136; Baudelaire 2004).

L'imagination nous ramène donc au jeu des correspondances par le biais d'un fonctionnement, à l'image de l'hypnose, étrangement psychologique – évoquant le travail du rêve dans lequel le

[161] Comme le souligne François Laroque « La construction de l'ingénieux architecte permet l'avènement d'un monde du secret, de la dissimulation et de l'occulte, et son art témoigne de son habilité comme de sa profonde perversité » (Laroque 2010 : 14).

parcours erratique de la pensée saute, sans contradiction aucune, d'un sujet à un autre selon un réseau que notre conscience rationnelle peine à suivre – autant qu'occulte – à travers ces concordances capables de relier les réalités les plus hétérogènes. L'œuvre déploie ce pouvoir de non-contradiction de l'imagination comme ouverture, appel à l'aventure. Cadrée par le principe-atlas rationnel de l'œuvre, cette dernière n'est donc pas une incitation à sombrer dans l'occulte mais bien une invitation à suivre l'occulte indécidable, à marcher à même les seuils, à suivre l'impureté pour saisir le réel comme l'être dans son entièreté : une connaissance penchée sur nos monstres à la lueur des astres.

Conclusion

Traverser l'œuvre de Mullican, c'est ainsi s'engager sur la voie de l'apprentissage et de la connaissance. L'aventure commence par le doute, porte d'entrée de l'occulte indécidable, induit par la théâtralité de l'hypnose. Au seuil du music-hall, l'hypnose nous pose la question de la véracité et de la validité, obligeant une science éprise de pureté à se confronter à ce sujet qui ne cadre pas dans son processus choisi et déterminé. La pratique hypnotique de Mullican, indocile, trop facilement faillible et corruptible, nous mène au seuil du laboratoire sans pour autant se débarrasser d'une volonté analytique et d'un regard se voulant clinique. Cette mise en échec de l'idéal désintéressé de la recherche scientifique ouvre alors sur le caractère, là encore faillible, de la science. Face à une science arrogante divorcée de l'expérience de ceux et celles qui *parlent de travers* – une science qui en connaît plus sur le monde quantique que sur le monde du sens commun (Latour 2012 : 129) –, confrontée à un occulte rappelé à ses dérapages contrôlants parfois accusés de virer au fascisme, devant un artiste à la pratique indécidablement spectaculaire, le public ne peut que reprendre à son compte le « qui croire? que croire? » du doute postmoderne, nous amenant au seuil de la Confiance à travers l'association inéluctable du savoir, du croire et du pouvoir. Ouvrant sur une rhétorique des seuils, *Learning from that Person's Work* nous amène ainsi à explorer le liminal, ce monde de limites heideggériennes à comprendre non pas comme l'endroit « où quelque chose cesse, mais bien, comme les Grecs l'avaient observé, ce à partir de quoi quelque chose commence à être » (Heidegger, cité par Thoisy 2022 : 139).

Cet au-delà de la limite se définit ensuite par une triple mise en suspens de l'œuvre. Proposant une voie médiane – propre à l'occulte indécidable – entre dérapages complotistes et arrogance

scientifique, le travail de *That Person* nous adjoint à repartir à l'aventure en mettant en suspens l'objectivité, telle que conçue et louangée par les sciences dures, et en prenant la mesure de la subjectivité lovée au cœur de l'effort scientifique. Devant l'indépassable en soi, cette limite du sujet faillible irrémédiablement porteur du rationnel comme de l'irrationnel, l'œuvre propose de mettre l'idéal de Raison des Modernes, cette Raison toute-puissante, en suspens : non pas suspendue à jamais – comment combattrions-nous le complotisme? – mais suffisamment pour aménager une place à l'expérience du sens commun. Comme le rappelle Marc Alizart : « Le péché originel de la raison des Lumières est de s'être isolée du reste du monde : la raison *contre* les passions, la raison *contre* le corps, l'émancipation *contre* la nature, la liberté *contre* le monde… [Cette raison] était vouée à se replier sur elle-même et à s'assécher » (Alizart 2017 : 189). L'expérience rappelée au-devant par une mise en suspens de la raison, incite alors, par le biais de l'efficace de l'hypnose, à mettre également le croire en suspens – résonnant avec la position actuelle voulant que, si ça fonctionne, pourquoi pas? Au croire clignotant de l'*Uraniborg* s'ajoute le croire nonchalant ou incomplet se dégageant de l'occulte indécidable dans le travail de Mullican : un croire choisi autant que suspendu au nom de son efficace. L'œuvre, faite de pratique et de traces, incite alors à la voie de l'agnosticisme, cet agnosticisme à la Malraux qui, tourné vers la vie et ses métamorphoses, se distingue par sa position d'ouverture et de remise en mouvement : suspendre le croire pour mieux le suivre et pour espérer savoir. Cet agnosticisme de la vie et de ses effets, mettant en suspens le croire et la raison, lève le voile sur un réel complexe, dans lequel effets et projections se confondent. Réel fuyant, réel-oignon, inaccessible dans son ensemble par la vision forcément partielle que nous en avons, comme chez Grasso, et qui se perd ici dans le Moi feuilleté, qui nous impose de ne pas être maître dans notre propre maison (Freud 2015).

À la fois sujet et objet et pourtant distinctement l'un et l'autre, le Moi ainsi démultiplié invite à prendre la mesure de la connaissance qui circule entre les deux. Se déployant dans ce lieu virtuel, semblable à celui où réside *That Person* – ce lieu où logent les chiffres et les images – la connaissance se présente comme un entrelacs entre sujet et objet exigeant de rectifier cette erreur des Modernes ayant oublié de penser le lien entre le monde et l'esprit qui le conçoit. Suivre l'occulte indécidable à l'œuvre, c'est alors inquiéter son regard, inquiéter le sujet et inquiéter le savoir même, par un regard intime tourné vers une connaissance alors véritablement incarnée; co-naissance alchimique nous amenant à prendre en compte notre nature profondément,

magnifiquement, monstrueuse. Dans l'expérience modulable du réel, dans le débordement du laboratoire, le sujet se révèle être l'incarnation même du rhizome, naviguant entre *astra* et *monstra* grâce à son pouvoir d'imagination. Fouler l'œuvre de Mullican, c'est ainsi se lancer dans une connaissance par accumulation qui, comme l'atlas de Warburg, ne vise pas à clarifier mais plutôt à complexifier, à obscurcir – principe arc-boutant de l'occulte indécidable même. Une connaissance qui appelle à l'aventure. Ainsi parlait Zarathoustra : « Je vous le dis : il faut encore porter en soi le chaos, pour être capable d'enfanter une étoile dansante. Je vous le dis : vous portez en vous un chaos » (Nietzsche 1947 : 35).

CONCLUSION : UNE RHÉTORIQUE DES SEUILS ET DE L'ENTRELACS

Uraniborg et *Learning from That Person's Work* : un labyrinthe hanté par l'esprit d'un illustre astronome danois auquel répond un dédale dominé par un monstre à l'hybridité indécidable. Ayant toutes deux fait de l'écheveau le mot d'ordre de leur mise en espace, ces œuvres se font l'indice d'une contemporanéité profondément marquée par les multiples crises dont elle fait son étendard; évoquant en cela la fonction même du labyrinthe que soulignait Sophie Chiari : « [m]ettant au jour les articulations problématiques entre l'ordre et le chaos, les lignes de forces labyrinthiques nouent des problématiques propres aux périodes qui les accueillent et les revivifient » (2010 : 637). Opérant chacune une forme de mise en visibilité – révélant l'entrelacs des régimes de connaissance d'un côté et les effets de seuils au sein de l'être de l'autre – les œuvres de Laurent Grasso et de Matt Mullican s'ancrent dans le contexte de crise des sciences, se précisant ici à travers une crise de la Certitude doublée d'une crise de Confiance, pour mettre en forme une complexification du savoir et de la connaissance. Le labyrinthe, figure même de la complexité, annonce chez Grasso cet « effondrement de l'image du centre » caractéristique du thème labyrinthique (André Peyronie, cité par De Coninck 2002 : 129), ouvrant sur un monde de marges combinant science, religion et occulte, alors qu'il préfigure chez Mullican cette « progression vers la connaissance de l'être en constante mutation » (Chiari 2002 : 637). Figure synonyme de lieu d'oubli (Gervais et Archibald 2002 : vii), le labyrinthe annonce une certaine volonté de combiner le *tabula rasa,* posture de l'égarement, au *templum* de Grasso comme aux planches, *tabla,* de Mullican afin de revoir les bases mêmes de la connaissance.

L'occulte indécidable, bien que prenant forme différemment dans ces deux cas – Grasso se présentant au seuil de la croyance, sans y entrer, et Mullican s'y aventurant pleinement sans pourtant se défaire d'un croire clignotant –, s'impose ici comme instigateur de cette complexité, intégrant le mystère à même notre regard et révélant notre étrangeté constitutive ô combien inquiétante. Incorporé à la réflexion sur la connaissance, l'occulte indécidable évoque ce syncrétisme propre aux traditions magiques (Dell 2020), se reflétant dans le savoir par inclusion à l'œuvre chez Grasso comme dans la connaissance par accumulation présente chez Mullican. Contre l'attitude de cloisonnement et de rupture propre à la Modernité (Josephson-Storm 2017 : 62), l'occulte indécidable pointe ici vers un savoir fait d'impuretés. Contre le réflexe Moderne de

purification à travers lequel les discours de la science et de la religion se sont bâtis (Josephson-Storm 2017 : 14; Styers 2004; Latour 2014), faisant de l'occulte le repoussoir au cœur de cette dynamique d'exclusion discursive, l'occulte indécidable décloisonne par définition.

Décloisonnant en premier lieu le schéma historique d'exclusion l'astreignant à une posture préscientifique antimoderne, l'occulte se présente ainsi moins comme une réaction foncièrement contraire à la Modernité qu'une continuation d'un corrélat à la Modernité la précédant largement[162]. De ce décloisonnement initial surgit l'incitatif de mettre en suspens les cloisons établies comme étanches par une Modernité s'ignorant elle-même (Latour 2014). L'occulte indécidable prouve son efficace en se faisant alors levier d'une réflexion obscurcissant le croire comme la raison dans ce qui se veut une remise en question bien plus qu'une suspension. Contre l'arrogance décriée de la Modernité, il s'agit de mettre en suspens ce qui empêche ceux et celles qui *parlent droit* d'écouter – ou de donner la parole à – ceux et celles qui *parlent de travers*. Dans son indécidabilité, l'occulte devient un diplomate latourien, tel que résumé par Stengers :

> Et sur cette agora se tentera la formulation de manières de « bien parler » de savoirs qui, aujourd'hui, rivalisent, tentent de se disqualifier mutuellement ou ne s'accordent que pour en éradiquer d'autres. Le diplomate sur l'agora doit réussir à « bien parler de quelque chose devant ceux qu'elle concerne – devant tout le monde, en pleine assemblée » (Stengers 2020 : 115; Latour 2012).

« Bien parler » exige alors de s'aventurer dans le labyrinthe et de prendre la mesure d'une science remplie d'hybridité, une science *minotauresque*. Loin du Grand Partage, aujourd'hui dépassé, qui en faisait une tour d'ivoire, la science que nous expose l'occulte indécidable est appelée à se remettre en question et à reconnaître l'incertitude qui la constitue. Rejoignant la position du physicien Ilya Prigogine, voulant que la fin des certitudes soit, selon Stengers, la condition « cruciale pour la réconciliation entre la science qu'il pratiquait, la physique, et l'ensemble des savoirs humains, scientifique ou non, qui ont tous affaire avec un monde incertain » (2008 : 264)[163],

[162] Comme l'affirme Wouter J. Hanegraaff, critiquant l'approche qu'il qualifie d'anti-ésotérique de Marcello Truzzi que nous invoquions en introduction de cette première partie : « […] it simply ignores the abundant historical evidence that occultism is not a reaction to modernity but a modern continuation of traditions which far predate the formulation of a modernist world-view » (Hanegraaff 1995 : 119).

[163] La « fin des certitudes » est une référence à l'ouvrage d'Ilya Prigogine, *La fin des certitudes : temps, chaos et lois de la nature*, paru en 1996, dans lequel une critique des lois déterministes de la physique permet selon lui de sortir les sciences d'une certaine fatalité limitante au profit d'une posture créatrice, ouverte et productrice de sens (Prigogine 2009).

l'occulte indécidable pose l'incertitude et le non-savoir du mystère et de l'étrangeté non pas comme une fin discursive – position de l'agnosticisme dans son acception la plus large – mais comme une posture d'ouverture. Comme l'affirme Bruno Latour : « [c]ette impression qu'il y a toujours quelque chose *de plus* que le connu dans la chose connue ne renvoie pas du tout à de l'inconnaissable […] mais à la *présence des autres modes* dont l'épistémologie, malgré tous ses efforts, n'a jamais permis de reconnaître l'égale dignité » (2012 : 95). La monstruosité du Minotaure tapi au cœur du dédale du savoir devrait ainsi moins son statut, comme le suggère Montaigne, au non-savoir qu'à notre incapacité temporaire d'en comprendre « l'arrangement et les rapports » (Montaigne 2009 : 863)[164]. Force d'hybridité et de contradictions, l'occulte indécidable est ainsi avant tout une invitation à l'aventure lancée à la science. Embourbée dans la dualité discursive qu'elle porte comme fer de lance, la science est sommée de reconnaître sa multiplicité, sa nébulosité la rendant moins distincte de l'occulte qu'il n'y paraît. Comme l'affirme Jacques Rancière :

> Le travail de la science n'est pas de désenchanter un monde dont les occupants se perdraient dans des représentations illusoires. Il doit à l'inverse montrer que le monde tenu pour prosaïque par les esprits sobres est en réalité un monde enchanté dont il faut découvrir la sorcellerie constitutive (2017 : 66).

L'occulte, ici tremplin de cette complexification labyrinthique du savoir dans lequel l'on doit s'aventurer, devient alors fil d'Arianne, espoir d'articulation de la connaissance. La théorie des correspondances, son principe arc-boutant, intime de suivre les chaînes de références pour s'orienter, de penser par le milieu pour circuler parmi les mille plateaux et, finalement, de se fier à l'atlas à la cartographie constamment ouverte. Loin d'être sans précédent, la rhétorique des correspondances de l'occulte rejoint ainsi l'atlas *Mnémosyne*, l'œuvre maîtresse d'Aby Warburg, iconologue des intervalles, telle que décrite par Didi-Huberman : « ce bouleversant pari épistémique, cette forme nouvelle de savoir visuel – où tout ce qui est réuni, recueilli, délivre des

[164] Précisions toutefois que la monstruosité décrite ici par Montaigne, dans un chapitre d'ailleurs intitulé « Au sujet d'un enfant monstrueux », n'a rien de mythologique mais concerne plutôt le corps humain (Montaigne 2009). Prenant position dans un débat de l'époque, Montaigne affirme, à propos d'un enfant joint à un jumeau parasitique, que cet être n'est pas contre-nature puisqu'il n'est sûrement monstrueux que pour nous et non pour Dieu, qui l'a créé ainsi. La monstruosité dépend alors de l'évolution de nos connaissances et de la compréhension des rapports divins au sein de la nature. « Les [êtres] que nous appelons monstres ne le sont pas pour Dieu, qui voit dans l'immensité de son ouvrage l'infinité des formes qu'il y a englobées; et il est à croire que cette forme, qui nous frappe d'étonnement, se rapporte et se rattache à quelque autre forme d'un même genre, inconnu de l'homme. De sa parfaite sagesse il ne vient rien que de bon et d'ordinaire et de régulier; mais nous n'en voyons pas l'arrangement et les rapports » (Montaigne 2009 : 863).

multiplicités de relations qu'il est impossible de réduire à une synthèse » (Didi-Huberman 2011 : 262). De même, l'occulte indécidable nous invite à ne pas choisir, mais à tout relier.

Savoir fou dont le désordre n'est que déraison pour celui qui ne peut penser le morcellement du monde, l'atlas – dont la nature réticulaire cristallise la matrice visuelle de notre époque (Bourriaud 2017 : 84) – donne forme à la théorie des correspondances à laquelle l'indécidable ajoute un vertige trouvant lui aussi un écho chez Aby Warburg : « Warburg [affirme Didi-Huberman] a multiplié les liens entre les savoirs c'est-à-dire entre les réponses possibles à la folle surdétermination des images — et, dans cette multiplication, il a probablement rêvé de ne pas choisir, de différer, de ne rien couper, de prendre le temps de tout prendre en compte : folie » (Didi-Huberman 2002 : 43). Dans un réseau de correspondances révélé par un indécidable qui met tout en suspens et alourdi par l'effort nécessaire de trier le bon grain de l'ivraie, le labyrinthe devient dantesque. La solution warbugienne, « partir sur le terrain » (Didi-Huberman 2002 : 43), rejoint alors l'incitative whiteheadienne de « partir à l'aventure ». À l'image de Mullican et Grasso qui, par leurs dispositifs respectifs, mettent en scène notre déplacement, suivre l'occulte indécidable est ainsi s'aventurer dans les entrelacs et les multiples effets de seuils, c'est confronter la folie autant que la raison de l'indécidable.

Dans un mélange de sa-voir et de co-naissance, cette épopée se vit alors dans la chair comme dans l'esprit, dans une combinaison forcément impure des *astra* et des *monstra* : connaissance incarnée qui nous presse de trouver notre place dans le réseau, de nous situer sur le chemin de la montagne dirait Latour (2012). Connaissance ouverte au faillible de l'être, faisant de l'objectivité et de la subjectivité des positions complémentaires et non mutuellement exclusives, les œuvres de Grasso et Mullican répondent à la question posée plus tôt en introduction – comment l'occulte indécidable permet-il de repenser le lien à la connaissance? – : en la travaillant littéralement au corps, en l'incarnant, en la rendant consubstantielle du regard (subjectif) et de l'être (idiosyncrasique). À travers le regard lointain chez Grasso et le regard intime chez Mullican, l'occulte indécidable ouvre sur le regard ésotérique qui, comme le rappelle Jean-Pierre Laurant, « s'inscrit dans cette perspective de spéculation sur le saut; il mesure la distance à franchir et vérifie l'appui de la saine raison critique pour anticiper la réception. Celui qui est prêt à le faire s'élance alors sur les flots ou s'enfonce dans la forêt » (Laurant 2001 : 8).

DEUXIÈME PARTIE

INTRODUCTION : REPENSER LE LIEN AU MONDE

De la question, toute épistémologique, des distinctions indécidables entre croire, savoir et non-savoir, vers les considérations écologiques qui accaparent l'actualité, il n'y a qu'un pas. Entre « l'impuissance relative de la science » et l'idée que « l'incertain [ne soit] pas dans l'objet mais dans le sujet connaissant » (Dupuy 2009 : 130), la perspective de la catastrophe écologique expose la connaissance à sa non-prévisibilité constitutive soulignant, comme le rappelle Jean-Pierre Dupuy, la position centrale qu'occupent le croire et le savoir face à la crise climatique : « […] l'obstacle majeur qui se dresse ici [est que nous] ne croyons pas ce que nous savons » (Dupuy 2009 : 141-142). Les débats entre principe de prévention – concerné par la probabilisation des aléas – et principe de précaution – renvoyant l'incertain au manque de connaissance – mettent en relief la distance problématique entre un savoir quasi probable et une difficulté voire une impossibilité fondamentale de croire. Avant tout, la crise écologique nous renvoie donc au lien immuable entre la croyance et le rapport au monde : au-delà de la toute puissante Raison, incapable à elle seule de susciter une réaction à grande échelle, la croyance paraît alors être ce qui nous meut autant que ce qui nous immobilise.

Ce pouvoir de la croyance n'a alors d'égal que le pouvoir que cette dernière octroie à l'être par rapport à son environnement, élément que l'ère de l'Anthropocène, en rattachant l'histoire du développement humain à l'histoire de la terre, n'a rendu que plus évident (Bensaude-Vincent 2021 : 12). Le contexte de la crise écologique se fond ainsi dans celui de la crise scientifique, nous confrontant aux conséquences concrètes et palpables des intrications complexes de la croyance et du savoir sur notre rapport au monde et nous menant naturellement à la deuxième partie de cette thèse. Renvoyant à l'inexorable lien que l'occulte entretient avec les forces de la nature, Benoît Pype et Mariko Mori – dont nous analyserons le travail respectivement aux chapitres trois et quatre – rendent compte d'un occulte indécidable ancré dans la matière même du monde. Prenant des allures de rebut de procédé scientifique – débris résultant de la précipitation d'une goutte de métal en fusion se figeant au contact de l'eau –, l'œuvre *Chutes libres* (2013-2015) de Pype nous plonge dans les eaux troubles du temps par le biais de la molybdomancie, divination par le plomb conjurant avant tout les questions de déterminisme et de libre arbitre à l'heure où la crise se cristallise au futur, qui s'annonce « obscur et menaçant » (Hartog 2003 : 210). Comment

concevoir l'avenir en pleine catastrophe écologique, alors que notre expérience semble se résumer au présent face à un futurisme en crise ? Comme le souligne François Hartog : « Le futurisme s'est abîmé sous l'horizon et le présentisme l'a remplacé » (Hartog 2003 : 126). Par le biais d'un monolithe mégalithique renvoyant indécidablement aux progrès de la technique et de la science autant qu'aux croyances païennes rattachées au druidisme celtique, l'œuvre *Tom Na H-iu* (2006) de Mori évoque quant à elle les forces thaumaturgiques ainsi que les liens cosmiques-telluriques unissant l'être et le monde qui l'entoure. Comment rétablir le lien au vivant en pleine « hégémonie de la Technique » (Priaulet 2020 : 12), à l'heure où le déclin de la Modernité amène à revoir la progression l'ayant toujours guidée (Hartog 2003 : 213)? Prenant appui dans l'actualité d'une réévaluation du rôle de la Modernité dans la crise écologique, ces deux œuvres illustrent, dans la simplicité de leurs présentations respectives, toute la complexité d'une situation dans laquelle l'état de crise paraît révéler une certaine radicalisation du dualisme au cœur de la crise des sciences. Alors que « ceux qui croient » accusent de plus belle une Raison perçue comme coupable, « ceux qui savent » réaffirment les mises en garde contre l'irrationnel dans une situation dont la Raison seule peut nous sortir. Et pourtant, témoins discrets et silencieux, ces deux œuvres donnent le pouls d'un contexte actuel qui, tout bercé de science et de technique soit-il, se retrouve pour autant imprégné de croyance (Latour 2012; Bensaude-Vincent 2021; Rey 2018; Wall Kimmerer 2013), proposant une fois de plus la voie de l'indécidable.

Au nom de cette intrication, nous nous devons une fois de plus, avant même de procéder au travail d'analyse, de situer le décor des rapports entre croire et savoir en ce qui a trait à notre rapport au monde, grande fresque dans laquelle prend place l'occulte indécidable. Dans l'opposition de « ceux qui savent » à « ceux qui croient », dans un contexte où le savoir comme le croire possèdent le pouvoir de nous faire agir comme de nous immobiliser, il importe de prendre la mesure de ce sur quoi repose ce pouvoir, à commencer par le croire, et plus spécifiquement la religion. De fait, dans l'état actuel et crisique des choses, plusieurs font du religieux ce dont « tout découle à l'état naissant » (Serres 2021 : 40) et du judéo-christianisme tout particulièrement le responsable d'un rapport de domination de la nature que le verset 28 du premier chapitre la Genèse paraît confirmer : « Dieu les bénit et Dieu leur dit : "Soyez féconds et prolifiques, remplissez la terre et dominez-là. Soumettez les poissons de la mer, les oiseaux du ciel et toute bête qui remue sur terre!" » (Gn 1 : 28, Société biblique canadienne 1988). L'être aurait alors été créé à l'image de cet acte ordonnateur

qui, selon un principe de raison – que l'on retrouve autant dans la science que dans la notion de *kosmos* de la pensée grecque ou dans l'ensemble des religions abrahamiques –, repose sur le principe d'une création divine imposant un ordre au chaos, tohu-bohu, préexistant[165]. Cet exceptionnalisme humain amène certains auteurs et autrices, dont Pascal Picq, à tracer une ligne directe dans la pensée occidentale allant d'Aristote – et même avant – aux religions abrahamiques et jusqu'au principe d'hominisation de Teilhard de Chardin qui, entre science et christianisme, teintera la philosophie comme l'évolutionnisme de son idée centrale voulant que la nature ait tendance, depuis ses origines, à se perfectionner; idée qui fera de la domination de la nature non seulement un projet mais une certitude (Picq 2008 : 55-56).

Les religions monothéistes, la chrétienté en tête, sont ainsi accusées, particulièrement en dehors du monde occidental (Yoneyama 2019 : 20-21), d'être à la source des problèmes environnementaux actuels en inscrivant comme vérité fondamentale la séparation entre un « monde réel, incarné, d'une part, et, d'autre part, un royaume définitivement séparé de lui » (Serres 2021 : 24)[166]. Ce rapport de distance, instaurant autant la singularité de l'être humain que la passivité de la nature, se transfèrera, par la puissance de l'entrelacs établie dans la première partie de cette thèse, vers la Science dont les lois mécaniques de l'univers s'accordaient avec – voire confirmaient – la création du Dieu ordonnateur :

> On comprend alors pourquoi [nous dit Olivier Rey], avant qu'un certain esprit scientifique ne devienne l'ennemi de la religion, il fut un temps où les succès de la science mathématique de la nature furent reçus comme autant de confirmations que le monde avait bien été créé par Dieu, et lui obéissait de part en part (2018 : 111).

[165] Comme le souligne Justin E. H. Smith : « On the most common understanding of divine creation in the Abrahamic religious traditions, God does not make the world out of nothing, but rather imposes order on something that is already there, namely, that which had previously been formless and empty, "chaotic." It is only when the order is there that it deserves to be called a "world" at all, or, alternatively, a "cosmos" » (Smith 2020 : 55). Smith rapproche d'ailleurs l'idée d'une raison comme principe ordonnateur de l'étymologie latine *ratio*, intimant l'idée d'un rapport entre deux grandeurs, ou entre un numérateur et un dénominateur, qui structurerait le rapport entre immanence et transcendance des traditions abrahamiques (Smith 2020 : 55-56).

[166] Shoko Yoneyama donne l'exemple du philosophe Takeshi Umehara et de l'archéologue Yoshinori Yasuda, deux figures intellectuelles japonaises pour qui la chrétienté est responsable de l'instauration d'un rapport non-viable à la terre, Yasuda affirmant même : « Christians live strategically […] But their crop-and-livestock farming has destroyed forest and exploited nature, and prosperity can no longer be expected » (Yasuda, cité par Yoneyama 2019 : 21).

Dans la complexité des liens les unissant – desquels, nous l'avons vu, l'occulte n'est pas en reste[167] – s'établit une distance infranchissable entre l'être et une conception de la nature vécue comme altérité suprême, ce que Val Plumwood résume par l'expression « demarcated sphere of otherness » (Plumwood 1993 : 442). Contrefort de la rationalité occidentale, cette distance déterminante de l'être et du monde pose les bases du dualisme caractéristique de la Modernité qui, à partir du XVII^{e} siècle, fera du rapport distinct entre Nature et Culture l'élément arc-boutant de son édifice (Latour 2014). Illustrant la volonté de purification des Modernes cherchant à distinguer le monde des humains de celui des non-humains (Latour 2012 : 20), le rapport Nature/Culture servira de pierre de touche au discours du désenchantement du monde, désireux de faire oublier ses antécédents religieux dans une quête d'émancipation entérinée dans l'idée de changer le rapport de pouvoir entre l'être et les forces du monde (Josephson-Storm 2017 : 4, 5, 10; Styers 2004 : 12). Ainsi que l'affirment Max Horkheimer et Theodor W. Adorno dans leur ouvrage de 1944 *La Dialectique de la raison* (*Dialektik der Aufklärung*):

> Le programme de l'*Aufklärung* avait pour but de libérer le monde de la magie […] Elle croit encore discerner dans l'autorité des concepts généraux la crainte inspirée par les esprits démoniaques que les hommes représentaient dans les rituels magiques pour influencer la nature. Dès lors, la matière doit être dominée enfin sans qu'on l'imagine habitée par des forces actives ou dotées de qualités occultes (Adorno et Horkheimer 2020 : 22, 27).

Dans un même effort de purification prenant pour cible, nous l'avons vu, l'occulte et le religieux, le discours du désenchantement du monde se définit avant tout comme une vision du monde[168] cherchant à se distancer autant du rapport d'interactions possibles avec la Nature auquel prétend la magie que de l'attribution de pouvoirs aux instances divines annoncée par la religion. Fort de ce dualisme fondateur purifiant la Culture de toute intrusion extérieure, le désenchantement achève ainsi de faire de la Nature une réalité indivisible constituée d'une matière morte et inanimée,

[167] Aux exemples phares précédemment cités de cet entrelacs religion/science/occulte, comme Newton et Descartes, rajoutons le cas initial de Giordano Bruno, pour qui la magie dépendait de Dieu comme principe ordonnateur suprême, permettant ainsi à chacun d'imiter ce principe agissant dans une démocratisation du divin qui lui valut d'être brûlé comme hérétique (Sutter 2015 : 89-93); entrelacs de religion et d'occulte qui n'empêchèrent cependant pas d'en faire rétrospectivement un héros de la science moderne (Josephson-Storm 2017 : 61). Un exemple de plus, s'il en faut, de la complexité des effets de seuils.

[168] Pour l'importance de la notion de vision du monde, ou *worldview*, dans le discours du désenchantement du monde, voir l'article « The Disenchantment and Re-enchantment of the West: The Religio-Cultural Context of Contemporary Western Christianity », de Christopher Partridge (2002).

devenant le domaine de la science, seule puissance restante, et laissant au droit le soin de gérer les sujets maintenant libres de la Société (Larrère et Larrère 2018; Josephson-Storm 2017 : 5).

Bien que le discours du désenchantement du monde soit, comme nous l'avons vu, largement contesté, il n'en reste pas moins que cette vision du monde, toujours d'actualité aujourd'hui (Josephson-Storm 2017; Styers 2004), demeure un élément clef d'une connaissance qui, défaite du croire, requiert alors de faire le vide autour d'elle pour se lancer dans l'avancée inéluctable du « front de modernisation » (Latour 2012 : 20). Le progrès – autre grand coupable régulièrement pointé du doigt dans notre contemporanéité en crise – poussé par cette « avancée *effrénée* d'une connaissance qui exige d'être protégée de tout ce qui pourrait la ralentir » (Stengers 2020 : 30), incarne l'idée même d'un modèle techno-économique aux effluves nihilistes reposant sur une conception de la nature comme ressource, pouvoir ultime de l'être dominant un monde désenchanté.

Cette même connaissance ayant guidé le progrès, prise dans sa perpétuelle cascade, trace aujourd'hui un lien facile entre la crise d'habitabilité de la terre que nous traversons (Logé 2019 : 41) et cette vision progressiste à profit et profiteuse : « À mesure que nous comprenons mieux, grâce aux savoirs scientifiques, dans quel monde nous vivons, nous apprenons à quel point nous avons été imprudents en définissant la nature comme ce que nous pouvions faire obéir, soumettre à nos fins » (Stengers 2008 : 268). La nature a donc changé de visage à nos yeux : non plus statique et passive mais bien active et en expansion depuis Albert Einstein, faisant de l'espace-temps un « acteur dynamique dans la pièce du monde » (Gunzig 2008 : 21-33), elle force la réflexion, faisant des préoccupations écologiques un élément tout aussi marquant pour le XX^{e} siècle qu'il est pressant pour le XXI^{e} (Logé 2019 : 108). Le rapport Nature/Culture, base même de cette progression désenchantée, est ainsi aujourd'hui largement critiqué, avec pour chefs de file Philippe Descola (2015) et Bruno Latour (2014)[169], amenant ce dernier à constater que, malgré la prolifération des hybrides résultant de cet effort de purification des Modernes – signe même du manque de correspondance entre le monde et les énoncés sur le monde de la Modernité – les termes

[169] L'objectif de Descola, dans son fameux *Par-delà nature et culture* (2015), est alors de démontrer que cette opposition Nature/Culture, plus tardive qu'on ne le croit, ne s'applique qu'au cercle restreint des Modernes, étant alors complètement « dépourvue de sens pour tous autres » qu'eux (2015 : 16) alors que Latour illustre quant à lui que cette distinction se révèle être tout aussi abstraite pour les Modernes eux-mêmes (Latour 2014; Latour 2012).

de « modernisation » ou de « Modernes » s'opposent aujourd'hui à « Écologie » : « Entre moderniser ou écologiser, il faut choisir » (2012 : 20).

Cette vision du monde issue de la Modernité, animée par un progrès que, bien que largement conspué, l'on semble incapable d'arrêter – « grande accélération », innovation, croissance, il ne fait que changer de nom sans ralentir pour autant (Bensaude-Vincent 2021 : 15, 19, 53; Stengers 2020 : 38) – est alors posée d'office comme antithèse d'un rapport occulte au monde qui, basé sur la théorie des correspondances, paraît pourtant résonner avec le monde de relations que révèle de plus en plus la science – tant la physique que l'écologie, la biologie et la géologie avec l'arrivée notoire de l'ère de l'Anthropocène (Rovelli 2008 : 51; Gosden 2020 : 418-427). De la *philosophia occulta* – philosophie antique de la magie faisant de la *magia* une vision du monde (Richards 2000 : 85; Faivre 1986) – à la théorie antique, médiévale et renaissante des humeurs – établissant un lien viscéral entre le corps humain, les éléments et les astres dans une cosmologie basée sur l'indécidable même entre *astra* et *monstra* (Gosden 2020 : 359-360; Klibansky, Panofsky et Saxl 1989) – à la *Naturphilosophie* allemande du XVIII^{e} siècle – entreprise philosophique et savante se présentant comme une gnose cherchant à atteindre les secrets d'une nature naturante globale (Malkani 2013 : 913) – à la notion jungienne de synchronicité – récupérée par l'occultisme alors qu'elle se voulait, selon son auteur, un dépassement de la théorie des correspondances, obsolète (Richards 2000 : 95-99) – jusqu'aux visées écologiques du néopaganisme (François 2007; Dell 2020 : 388), la nébuleuse occulte se définit avant tout comme un rapport au monde distinct de la Modernité par ses correspondances même, annonçant un rapport de participation entre l'être et son environnement. Comme le souligne Claudie Voisenat : « La conscience d'une communauté de destin entre l'homme et l'univers est en effet au cœur de la pensée ésotérique, une pensée qui fonctionne par associations, qui postule la cohésion entre le tout et les parties, qui tisse sans relâche les liens de sens qui unissent toutes choses » (Voisenat 2005a : 27). L'ensemble des pratiques occultes de la nébuleuse, oscillant quelque part sur ce continuum allant du surnaturel au naturel mais dont la trop grande variété empêche un classement plus précis (Richards 2000 : 284), se retrouve néanmoins dans ce lien postulé – bien que différemment – avec le monde, positionnant l'être fermement dans l'univers, loin de la distance caractéristique de la religion et de la science (Gosden 2020 : 18).

Opposition évidente face à un discours Moderne ayant fait de l'occulte le repoussoir tout désigné d'un effort de définition par la négative, il n'est pas surprenant de voir l'occulte flirter avec une écologie dégoûtée par la Modernité[170]. Comme le remarque Melissa Jayne, propriétaire d'une « boutique métaphysique » interrogée par Kari Paul dans un article intitulé « Why Millennials are Ditching Religion for Witchcraft and Astrology » : « For a generation that grew up in a world of big industry, environmental destruction, large oppressive governments, and toxic social structures, all of which seem too big to change, [the occult] can be incredibly attractive » (Paul 2018). Qu'il s'agisse de la contre-culture des années 60 (Logé 2019 : 108) ou encore de la levée de boucliers des sorcières d'aujourd'hui contre l'asservissement des femmes qui s'est « aussi accompagné d'une mise en coupe réglée de la nature » (Chollet 2018 : 37), l'occulte se teinte d'activisme autant qu'il rejoint ce pan des sciences humaines cherchant dans le croire de quoi alimenter le savoir de nouvelles perspectives – que ce soit l'animisme chez Philippe Descola (2015) et Achille Mbembe (2023) ou les traditions autochtones chez la biologiste Robin Wall Kimmener (2013)[171].

Néanmoins, au-delà de ce pouvoir attractif de l'occulte et des multiples tentatives de questionner la Modernité, il demeure plus facile de déconstruire un monde que d'en bâtir un nouveau et la mise en place des bases de ce qui serait un paradigme alternatif déterminant les interactions entre vivants et non-vivants, être et monde, demeure complexe et parsemée d'embuches (Yoneyama 2019 : 217). Bien que la théorie des correspondances fasse écho aux développements scientifiques, il serait facile d'écarter cette dernière par l'argument, régulièrement repris par un camp de la Raison rassemblé dans une réticence à la croyance, qu'avec le catastrophisme ambiant, la solution serait davantage dans plus de raison et non dans moins; davantage dans plus de progrès scientifique et non dans moins; davantage dans plus de technologie et non dans moins. Dans cette ère du temps où le dualisme abordé en première partie se traduit en débats et en une application concrète de la pratique Moderne de la purification, cette deuxième partie vise à appliquer à la crise écologique l'un des objectifs premiers de cette thèse : trouver une voie médiane. Ainsi, par l'analyse des

[170] Soulignons que le rapport Nature/Culture est également condamné, comme le rappelle Isabelle Stengers, en raison de ses liens trop grands avec la thèse du Grand Partage, qui distinguerait alors ceux et celles capables d'établir cette distinction entre Nature et Culture de ceux et celles qui ne le sont pas et qui ne la voient tout simplement pas (Stengers 2020 : 122).

[171] Josephson-Storm cite plusieurs auteurs et autrices critiques du matérialisme issu du désenchantement du monde qui proposent alors des alternatives comme « *agential realism* » de Karen Barad ou « *enchanted materialism* » de Jane Bennett (Barad 2007; Bennett 2001; Josephson-Storm 2017 : 5). Mentionnons également l'ouvrage régulièrement cité et évoqué d'Eduardo Kohn, *How Forests Think: Towards and Anthropology Beyond the Human* (Kohn 2013).

œuvres de Benoît Pype et de Mariko Mori, nous tâcherons de voir dans cette partie en quoi l'occulte indécidable, pourfendeur de la simplification dualiste, permet de repenser le lien au monde d'une contemporanéité entre croire et savoir et pétrie de peurs et d'angoisses face à une effroyable réalisation : « S'il n'y a qu'une Terre et qu'elle est contre nous, qu'allons-nous faire? » (Latour 2012 : 483). Entre la crise du futur, dans laquelle nous plonge Pype, et celle du progrès et de la technique, à laquelle nous confronte Mori, se dessine l'efficace de l'occulte indécidable : outil de réflexion prenant la forme d'une rhétorique qui, construite à même la matière artistique, tente de réinsuffler, entre croire et savoir, le pouvoir et la volonté d'agir.

CHAPITRE 3 : BENOÎT PYPE : POUSSIÈRE ET ÉCLATEMENT

Chutes libres

Au commencement un geste simple : une goutte d'étain en fusion est plongée dans de l'eau froide, transformant le volume lisse et sphérique de la goutte en une explosion minuscule d'à peine un centimètre de haut figée et posée sous verre sur un socle blanc (Fig. 3.1-3.6). L'œuvre *Chutes libres* (2013-2015)[172] de l'artiste français Benoît Pype repose sur la pratique divinatoire de la molybdomancie, voulant qu'une goutte de métal, originalement du plomb[173], agisse à titre de ce que Jean Servier qualifie de *media* à « substrat diffus » (Servier 1994a : 110) : un support matériel dans lequel les formes révélées par le hasard sont interprétées et déchiffrées afin de prédire l'avenir (Fahd 2013 : 415)[174]. Évoquant le rituel du *Bleigießen* – issu des cultures germaniques et pratiqué encore à ce jour en Allemagne lors de la Saint Sylvestre par exemple –, ce type de pratique basée sur la lecture de signes cléromantiques se retrouve néanmoins tout au long de l'histoire et dans toutes les sociétés sous une forme ou une autre (Vernant 1974), tels le rituel de l'achillée[175] en Chine ou encore la bélomancie[176] dans l'Arabie préislamique. Classée dans la divination inductive – au même titre que l'*auspicium* visible dans l'œuvre *Les Oiseaux* (2008) de Laurent Grasso –, la

[172] *Chutes libres* représente un ensemble dont la présentation se compose habituellement de plusieurs socles, généralement sept, arborant chacun une goutte d'étain. Le nombre de socles est cependant amené à changer et les caissons de verres à disparaître selon les expositions (Fig. 3.4; 3.5) (Lamarche-Vadel 2015). Nous renvoyons ici au dispositif présenté à la Fondation François Schneider en 2017 (Fig. 3.1-3.4).

[173] Bien que la molybdomancie renvoie à la divination par le plomb – rattaché à la racine grecque *molybdo* – et que ce dernier soit encore parfois utilisé, il est aujourd'hui fréquemment remplacé par de l'étain, moins nocif et plus accessible.

[174] À titre d'exemple de pratiques semblables reposant également sur des *media* à substrat diffus citons la kéromancie (lecture de gouttes de cire figées par l'eau), l'ooscopie (blanc d'œuf également plongé dans l'eau), la crithomancie (graines de céréales jetées sur un tamis) ou encore l'empyromancie (lecture des flammes et des braises) (Vernette 1998 : 62). La liste de ces *media* est toutefois fort longue et peut compter autant les fumées de parfums que le marc de café ou des objets triviaux (cauris, noix de cola, épingles, etc.) lancés au hasard (Servier 1994a : 110).

[175] Le rituel de l'achillée est une pratique cléromantique permettant de sélectionner un hexagramme parmi les 64 qui constituent le traité philosophique et divinatoire du *Livre des Mutations* – Yijing ou I-Ching (Homola 2018 : 40). À partir de 50 tiges contenues dans un réceptacle cylindrique, le rituel se déploie comme une « procédure itérative de décompte d'objets par paquets [produisant] des restes qui sont ensuite recomposés (ici additionnés) entre eux pour identifier, pas à pas, des sous-parties de la figure mantique (ici les lignes) qui, juxtaposées, constituent la figure mantique finale (l'hexagramme formé de six lignes) » (Homola 2018 : 42).

[176] Pratique courante tant dans la vie nomade que sédentaire de l'Arabie préislamique mais prohibée dans le Coran parce qu'associée à la divination païenne, la bélomancie (*istiqsâm bi-l-azlâm*) consiste à utiliser des flèches inachevées secouées dans un carquois afin d'en soutirer des oracles (Fahd 2013 : 416). Toufic Fahd souligne d'ailleurs le parallèle entre cette pratique et la rhabdomancie – « divination à l'aide de bâtons ou de verges » – des Hébreux, dont il cite le prophète Osée (IV, 12) : « Mon peuple consulte son bois, et son bâton lui apprend l'avenir » (2013 : 416).

molybdomancie se distingue ainsi de la divination intuitive en ne relevant pas d'une communication directe avec une divinité ou une entité surnaturelle – par la possession ou les rêves par exemple – mais en se présentant plutôt comme un art divinatoire reposant sur l'observation, l'interprétation, une certaine logique et une systématisation du monde[177] permettant – de manières différentes selon les cultures et les époques – d'accéder au continuum spatio-temporel (Annus 2016; Charmasson 2008; Servier 1994a : 111)[178]. En ce sens, la divination est souvent le propre d'experts ou d'expertes, devins ou autres initiés, bien qu'un don naturel ou une pratique régulière puisse également en justifier la pratique (Fahd 2013 : 412; Servier 1994a : 137). L'œuvre de Pype évoque cette attribution large de la pratique divinatoire – entre la pratique populaire du Bleigießen et l'analyse instruite d'un devin ou d'un expert ou experte – par l'ajout d'une performance donnée en 2013 lors de laquelle des performeurs étaient invités à prédire l'avenir des spectateurs et spectatrices prêts à figer leurs destins dans de minuscules gouttes d'étain (Palais de Tokyo 2013).

Présentée sous forme d'infimes sculptures abstraites, sans intervention autre que de mettre sous verre les restes du processus opératoire les ayant produites, l'œuvre de Pype s'approprie directement cette pratique du fond des âges. La reprise sans fard de la molybdomancie évoque alors ce questionnement au cœur même de l'occulte indécidable : l'artiste croit-il ou non à l'efficace de la divination? D'autant plus que la molybdomancie s'insère dans pratiquement toutes les descriptions de *Chutes libres*, tant dans la fortune critique que dans le propre discours de l'artiste (Lamarche-Vadel 2015; Fondation François Schneider 2016), alors même que Pype rappelle que

[177] Comme l'affirme Toufic Fahd à propos de la divination inductive : « Nous pénétrons dans un domaine immense, où l'esprit de l'homme dissèque, déchiffre, cherche à comprendre tous les phénomènes observables de la nature, afin de leur faire dire son avenir. Le résultat de ce décryptage a conduit à une classification très riche de tout ce qu'il a recueilli comme signes » (2013 : 415). Fahd classe ces signes et leurs significations selon trois rubriques : 1) signes cléromantiques, qui nous concernent ici; 2) signes physiognomoniques, comme dans la chiromancie, et 3) signes omineux, c'est-à-dire l'analyse des *omens* issus du règne de la nature, comme dans l'ornithomancie (Fahd 2013 : 415-419).

[178] Il convient d'insister sur le fait que le champ de la divination, par son caractère ancestral et global, est vaste et difficile à circonscrire. En ce sens, bien qu'elles aient leurs limites (Annus 2016), les deux grandes catégories décrites par Cicéron et les stoïciens entre la divination naturelle ou intuitive (*divinatio naturalis*) et artificielle ou inductive (*divinatio artificiosa*) demeurent largement reprises encore aujourd'hui, la dernière catégorie rassemblant la grande majorité des pratiques divinatoires (Charmasson 2008). Grouper l'ensemble des pratiques mantiques sous une seule grande théorie serait tout bonnement impossible d'autant plus que dans la plupart des contextes, comme dans le cas de la mancie en Occident à partir du Moyen Âge, la divination n'a jamais fait l'objet d'une doctrine cohérente et unique (Charmasson 2008). L'influence des cultures les unes sur les autres au fil du temps, comme l'impact de la diffusion de certains traités traduits de l'arabe sur les pratiques divinatoires du XII[e] siècle, contribue à en faire un champ complexe (Charmasson 2013 : 430).

la réflexion initiale de l'œuvre ne portait pas tant sur la divination que sur la forme insaisissable de l'eau[179]. Le flottement du positionnement de l'artiste – éternellement en suspens, comme nous l'avons vu en introduction et à travers le croire clignotant chez Matt Mullican – fait également écho à la participation du public qui, lors de la performance, combinait dans un même espace la fantaisie de la démarche au sérieux de la technique séculaire. Par son aspect indéniablement ludique, composante essentielle du rituel du Bleigießsen autant que de la performance de Pype – il s'agissait après tout de se *prêter au jeu* –, *Chutes libres* renvoie directement au contexte de croyance faible constaté précédemment et amenant Richard Conte à affirmer que ce ne sont pas tous les « "croyants" qui croient » (Conte 2008 : 6)[180]. La mise sous vitrine des résidus de consultations oraculaires, entre croire et non-croire, évoque en cela l'évolution de certaines pratiques occultes, comme l'astrologie qui est graduellement passée, particulièrement dans le contexte euro-américain du XX^{e} siècle, d'une conception originalement théiste vers une vision dominée par ce que Gregor Ahn appelle une providence impersonnelle (*impersonal providence*) (Ahn 2006) la rendant compatible avec toutes sortes de croyances, y compris les croyances « clignotantes »[181].

Au-delà de son caractère profondément indécidable, *Chutes libres* nous plonge donc directement – et doublement – dans les eaux troubles du temps[182]. Questionnant la fabrique du contemporain par un objet pétri d'archaïsme, l'œuvre nous propulse dans la question du destin et du déterminisme en sondant l'étoffe même du monde. La préoccupation ancestrale de l'être humain pour son destin – qui compte parmi les questions essentielles qui structurent le champ de l'occulte selon Jean

[179] Pype affirme que son travail sur l'aléatoire des formes a acquis un sens nouveau lorsqu'il a découvert l'existence de la molybdomancie, découverte qui alimenta alors l'œuvre *Chutes libres* (Fondation François Schneider 2016).

[180] L'émission « Karambolage » de la chaîne de télévision *Arte* présentait d'ailleurs le rituel du Bleigießen comme « un petit jeu de société » qu'on peut répéter à « plusieurs reprises pour tenter d'améliorer son sort » (ARTE 2016).

[181] Kocku von Stuckrad souligne d'ailleurs que l'astrologie, même dans son application sérieuse et non dilettante, renvoie de nos jours davantage à une conception psychologique – largement marquée par l'influence de Jung sur la culture *New Age* – reposant carrément sur une vision non-déterministe du monde et des astres (Von Stuckrad 2006). Au-delà de ce parallèle providentiel, soulignons toutefois que bien que l'astrologie compte parmi les pratiques divinatoires, cette dernière est souvent exclue du champ d'études de la divination en raison d'un développement indépendant conséquent lui méritant son propre champ d'analyse, au même titre que l'oniromancie ou la nécromancie par exemple (Charmasson 2008).

[182] Notons que Pype n'est pas le seul à avoir recours à la divination dans le cadre de sa pratique artistique. Mentionnons à titre d'exemple Hicham Berrada, dont il sera question plus tard dans ce chapitre, et son œuvre *Kéromancies* (2017) : moulages en bronze réalisés à partir des formes éclatées de la cire, soumise à des degrés précis de pression et de température, évoquant, comme l'indique le titre, la pratique mantique de la kéromancie (Fig. 3.7) (Berrada 2023). Citons aussi Alice Lejeune et son œuvre *Laissons aux racines les prédictions futures* (2021) : installation montrant des moulages évoquant les objets divinatoires « *Jiaobei* » propres à une ancienne pratique taoïste proscrite en Chine mais survivant à Taïwan (Fig. 3.8) (Moreno 2021).

Vernette (1998 : 10) et qui permet de distinguer un grand nombre de techniques selon Edward A. Tiryakian (1972 : 498) – rejoint alors les préoccupations environnementales actuelles faisant de la crise écologique une crise du futur impliquant, de manière inédite, la totalisation du monde (Afeissa 2014). Au cours de cette analyse, il s'agira de voir comment l'occulte indécidable se déploie à travers *Chutes libres* comme une rhétorique des correspondances amenant à reconsidérer notre rapport au monde dans une réflexion menant premièrement à l'éclatement du déterminisme – pierre angulaire de la divination et grand antagoniste du projet Moderne d'émancipation –, pour ensuite, dans un deuxième temps, éclater le sens – premier concerné dans une crise écologique questionnant un *à venir* à l'horizon coupé – et finalement, dans un troisième et dernier temps, éclater la matière même du monde – terreau des correspondances au cœur du fonctionnement divinatoire.

3.1 Temps du passé : éclatement du déterminisme

3.1.1 Cristalliser la crise : voir l'indéchiffrable

Une petite forme abstraite de quelques centimètres de haut, presque à l'état de poussière, posée sur un socle : la première question que pose l'œuvre est avant tout de savoir ce que l'on regarde. Au-delà de la transformation de la forme de l'étain au contact de l'eau, la référence à la molybdomancie transfigure instantanément l'objet pour le faire passer de scorie à *reste*, une trace de consultation oraculaire produite artificiellement dans le cadre de la divination inductive[183]. Au cœur de l'éclat d'étain s'ouvre alors un gouffre télescopique nous ramenant abruptement à cette préoccupation première de l'être notée par Thomas Hobbes :

> [I]l est impossible à un homme qui s'efforce continuellement de s'abriter des maux qu'il redoute et de se procurer le bien qu'il désire, de ne pas être dans un souci perpétuel de l'avenir. […] ainsi l'homme qui regarde trop loin devant lui par souci de l'avenir, a le cœur rongé tout le jour par crainte de la mort, de la pauvreté ou de quelque autre malheur : et son anxiété ne connaît ni apaisement ni trêve, si ce n'est dans le sommeil (Hobbes 1971 : 105).

L'inquiétude viscérale de l'humain face à l'avenir que remarque Hobbes, du haut du contexte puritain aux effluves millénaristes dans lequel il se trouve, n'est pas sans rappeler l'ambiance

[183] À propos de l'importance des restes dans l'analyse de la divination inductive, particulièrement dans le contexte chinois mais dans un regard également transculturel, voir l'article « La fabrique des restes : réflexions sur les procédures aléatoires produisant des restes dans les arts divinatoires chinois » de Stéphanie Homola (2018).

anxiogène caractéristique de la contemporanéité depuis son entrée dans l'ère de l'Anthropocène. Par la simple évocation de l'avenir, *Chutes libres* touche à ce point sensible et douloureux, cette peur sourde qui semble définir notre époque depuis que, comme l'a remarqué Michel Serres, le temps qu'il fait – pour lequel les Anglais ont le terme de *weather* – a rejoint le temps qui passe – *time* – (Serres et Latour 2022 : 87), et rendu incontournable, voire fatidique, la question du temps dans la perspective large, non plus seulement de l'avenir, mais bien du futur. De fait, le titre même de *Chutes libres* paraît faire écho au « spectre de l'effondrement » qui, comme le souligne Bernadette Bensaude-Vincent, gagne en ampleur depuis le début des années 2000, au point d'élever la « collapsologie » en discipline académique : « La fin est jugée à la fois inévitable et imminente » (Bensaude-Vincent 2021 : 9-10). La chute libre de l'œuvre, saut sans parachute rendant l'écrasement inévitable et dont l'aboutissement se solde par une explosion, un éclatement de la matière, semble alors cristalliser autant la crise que l'angoisse qui en découle pour toute une époque aux prises avec le mur climatique et la crise du futurisme (Hartog 2003 : 203) : « Le présent se trouve en quelque sorte investi de tout le futur, puisqu'il doit savoir qu'un "héritage dégradé dégradera en même temps les héritiers" » (Hartog 2003 : 212)[184].

D'autant plus que le fatalisme ambiant (Robert 2018 : 56), qui baigne dans ce que Gérald Bronner qualifie d'« idéologie de la peur » (Bronner 2014) nous donnant cette impression vertigineuse de chute[185], semble être paradoxalement la seule certitude que nous possédions : la trajectoire paraît claire, les moyens d'en déroger, infiniment moins. « Le climat est déréglé : vite, on fait des projections, des simulations […]; vite, on se réunit, les conférences succèdent aux conférences. On cherche désespérément des solutions et on n'avance guère, presque immobiles à grands pas » (Bensaude-Vincent 2021 : 19). Figées dans l'eau froide puis fixées au bout d'une tige, flottant dans l'espace vide de leurs caissons de verre et posées dans l'espace hors-temps que leur confèrent leurs socles, les gouttes d'étain de *Chutes libres* paraissent cristalliser un présent tétanisé. Du fatalisme à l'immobilisme – décuplé par la crise de Confiance, évoquée avec Matt Mullican, et visible tant

[184] Hartog renvoie ici à la « futurologie de l'avertissement » qu'il retrace dans *Le Principe responsabilité* de Hans Jonas (Jonas 1990), paru initialement en 1979, voix incontournable de cette crise du futurisme qu'il constate (Hartog 2003 : 211-212).

[185] Bronner d'affirmer, en semblant ainsi confirmer le constat de Bensaude-Vincent posé plus haut : « […] l'apocalypse n'est pas seulement possible… mais certaine » (Bronner 2014 : 99).

sur le plan scientifique qu'individuel et politique – nous voilà à l'image de ces minuscules gouttes : figés en plein vol. Que faire face à l'irrémédiable?

D'autant plus que l'œuvre n'offre à première vue aucune forme de réponse. Pour le public, en dehors de la performance, aucune information n'accompagne l'œuvre; aucun outil, chartre, devin ou glossaire ne vient éclairer les gouttes d'avenir qui nous sont présentées. On n'en connaît ni la date, ni la teneur, ni même le sujet. De fait, l'œuvre place le public dans une posture ipso facto ignorante : l'art divinatoire nous est montré mais rien ne nous est donné pour le pratiquer. Face au destin que l'on pouvait espérer défini puisque, comme le rappel Amar Annus, la divination repose généralement sur des schémas de pensées déterministes (Annus 2016), l'œuvre se présente comme foncièrement indéterminée. *Chutes libres* rappelle ainsi à la fois l'aspect ludique du rituel du Bleigießen lors de la Saint-Sylvestre – au cours duquel identifier des images dans la forme éclatée de l'étain est en soi sujet à débat, telle l'identification de formes dans les nuages[186] – et le caractère potentiellement douteux de la divination artificielle basée sur l'analyse cléromantique faisant en sorte que les réponses fournies puissent être obscures et mêmes faillibles : « Despite its aspiration to truth, divination can be legitimately fallible » (Annus 2016)[187]. L'interprétation des images qui la constituent évoque en cela le fameux canard-lapin (Fig. 3.9), image d'Épinal, duplice et

[186] Précisions que, selon les contextes, l'aspect ludique et divertissant n'est toutefois aucunement antithétique du processus divinatoire. Jean Servier consacre une section de son livre *Les techniques de l'Invisible* aux rapports entre jeu et divination (1994a : 115-130), distinguant ainsi différents types de jeux oraculaires selon s'ils relèvent du hasard ou d'une structure agonistique. Gilles Deleuze s'attarde également à cette question dans *Logique du sens* (1969).

[187] Selon James G. Février, la divination par signes cléromantiques « consiste à confier à un hasard apparent le soin de révéler la volonté ou la pensée de la divinité. Mais la réponse peut être obtenue de deux façons différentes. En premier lieu, on pose la question de façon explicite et la divinité répond "oui" ou "non" […]. Mais on peut aussi constituer un ensemble de signes symboliques, dont chacun correspond à un groupe d'idées (l'adversité, la femme, la guerre, etc.), en sorte que toutes les éventualités possibles puissent s'exprimer de façon plus ou moins vague, par un ou plusieurs de ces symboles » (Février 1984 : 512). Toufic Fahd souligne quant à lui que l'opinion négative que Mahomet (Muhammad) avait des devins – versus la divination en soi, qu'il « voyait comme un moyen de percer le mystère de Dieu, surtout avant sa vocation prophétique » – était le manque de fiabilité des intermédiaires de la révélation, qu'il s'agisse du devin ou du djinn qui « caquète, comme caquète la poule, à l'oreille de celui au service duquel il est placé; ils y mêlent plus de cent mensonges » (Bukhâri, *al-Sahîh* I, 308) (Fahd 2013 : 414). Anne Stamm note quant à elle, à propos de la divination en Afrique subnigérienne, que l'analyse de « la forme peut être interprétée de façon différente en fonction du message que – consciemment ou non – le devin veut ou doit transmettre » (Stamm 2013 : 411), soulignant l'importance de l'intermédiaire et insistant alors sur la nécessité de l'initiation – particulièrement pour l'astragalomancie pratiquée par les Tonga – et l'incompétence des néophytes : « l'astragalomancie est une pratique exotérique […] car tous les hommes assistent aux consultations et connaissent la signification des principales figures mais elle est ésotérique car la plupart sont incompétents pour en conduire l'analyse » (Stamm 2013 : 412). Amar Annus affirme lui, comme Chris Gosden (2020 : 305) que la divination est intrinsèquement ouverte au doute sans que le système complet soit remis en question pour autant : « Should an omen or oracle turn out to be false, the correctness of the divinatory discipline itself seldom gets challenged » (Annus 2016).

facétieuse, reprise notamment par Ludwig Wittgenstein afin de souligner la complexité de « dire le voir » (Didi-Huberman 2014 : 62) :

> J'observe un visage et je remarque soudain sa ressemblance avec un autre. Je *vois* qu'il n'a pas changé, et pourtant je le vois différemment. […] Il nous est également possible de *voir* [une image] une fois comme telle chose, une autre fois comme telle autre chose. – Nous l'interprétons donc, et nous la *voyons* comme nous l'*interprétons* (Wittgenstein 1953, cité par Didi-Huberman 2014 : 62).

Ainsi, l'interrogation première voulant qu'on se demande ce que l'on regarde ne quitte-t-elle jamais l'œuvre, foncièrement marquée dans son fonctionnement même par l'indécidable : à la fois canard et lapin et pour autant nécessairement l'un ou l'autre. Le sens prescriptif de l'image divinatoire s'ouvre donc au faillible et au conditionnel par le biais de l'interprétation, amenant l'œuvre – après avoir cristallisé l'angoisse du fatalisme et l'immobilisme tétanisé du présent – à devenir en soi des « cristaux de non-sens »[188].

3.1.2 Cristalliser le non-sens : voir l'indéterminable

Le chemin menant de la peur à la question du sens, en passant par la croyance, n'est en soi pas nouveau. Là où Toufic Fahd affirme, à propos de la divination intuitive, que « [l]e besoin de comprendre et de prévoir est profondément enraciné dans le psychisme de l'homme » (Fahd 2013 : 413), et où Michel de Certeau parle du « besoin de croire » et de l'« exigence du sens » (Certeau 2003 : 99, 202), Hobbes trace un lien direct entre l'angoisse de l'avenir et la croyance :

> Cette crainte perpétuelle qui accompagne sans cesse l'humanité plongée dans l'ignorance des causes et, pour ainsi dire, dans les ténèbres, doit nécessairement prendre quelque chose pour objet. […] C'est peut-être en ce sens que quelqu'un des anciens poètes a dit que les dieux ont d'abord été créés par la crainte humaine […] (Hobbes 1971 : 105).

Néanmoins, comme le souligne Hobbes, l'inquiétude qui ronge l'être, le poussant vers le divin et la divination, ne se situe pas que dans l'inconnu *à venir* mais également dans les ténèbres engendrées par cette ignorance viscérale de l'origine, rendant les questions du sens et de l'avenir

[188] « Cristaux de non-sens » est une expression de Didi-Huberman à propos des idées de Deleuze entourant le lien entre divination et jeux évoqué plus haut (Deleuze 1969) : « Que l'*Aiôn* surgisse dans le visible à travers un vol d'hirondelles, un groin de porc ou un foie de mouton, voilà encore – Deleuze y insiste – qui peut nous faire comprendre à quel point les enjeux les plus profonds du destin de l'homme ont partie liée avec les éclats de rire et, en général, cet "*art des surfaces*, des lignes et points singuliers qui y apparaissent" comme des cristaux de non-sens » (Didi-Huberman 2011 : 74; Deleuze 1969 : 168).

indissociables de la recherche des causes. La crainte latente de l'inconnu amènerait ainsi les « *jeux avec le temps* » propres à la divination à sonder autant ce qui vient que ce qui précède, devenant alors indissociables, selon Didi-Huberman et Gilles Deleuze, des « *jeux avec le sens* » (Didi-Huberman 2011 : 73; Deleuze 1969 : 167-173). Ainsi retrouve-t-on au cœur des préoccupations de la divination le même principe de causalité décrit depuis Platon en ces termes aux allures d'aphorisme : « […] tout ce qui naît, naît nécessairement par l'action d'une cause car il est impossible que quoi que ce soit puisse naître sans cause » (Platon 1963 : 140); principe qui se trouve, selon Claude Lévi-Strauss mais également Marcel Mauss, au cœur de la pensée magique, alors décrite comme cette « gigantesque variation sur le thème du principe de causalité » (Mauss 2016 : 56; Lévi-Strauss 2010 : 23). En quête de causes autant que de présages, la divination ne se réduit ainsi pas qu'à la projection dans l'avenir mais se définit plutôt comme une quête de réponses prenant le temps, présent, passé et futur, comme champ d'analyse (Charmasson 2013 : 430; Servier 1994a : 109)[189].

Chutes libres, par sa présence seule, impose la question de la causalité face à ce qui paraît être de prime abord des « cristaux de non-sens ». Gorgée d'indécidable, n'offrant ni la question d'origine qu'aurait pu poser l'être rattaché à l'éclat d'étain ni une quelconque manière de pouvoir lire la réponse qui y serait projetée, l'œuvre nous plonge effectivement dans une forme de causalité ouverte, mettant en tension l'indéterminé et le déterminisme. D'autant plus que *Chutes libres* semble allier, par sa nature comme par son contexte d'exposition, plusieurs types de déterminismes. Le simple procédé de précipitation faisant qu'une goutte d'étain se figera instantanément au contact de l'eau nous intime de considérer en premier lieu le déterminisme radical issu d'une vision mécanique de la causalité, reposant entièrement sur les lois physiques d'une nature régie par elle-même (Grätzel 2006). Rattaché à la naissance des sciences classiques depuis Newton, Galilée et Kepler (Bensaude-Vincent 2021 : 96; Grätzel 2006), ce déterminisme rigoureux initial, caractérisé

[189] Amar Annus (2016) et Chris Gosden, entre autres, insistent également sur ce point, Gosden soulignant, comme plusieurs, l'ancrage profond de la magie dans l'enchaînement de causes à effets (2020 : 11). La quête des causes est d'ailleurs particulièrement visible lorsque la divination est employée dans un contexte judiciaire, comme c'est le cas dans différentes cultures à différentes époques (Annus 2016; Gosden 2020 : 20). De l'exemple issu des livres de Samuel soulevé par James G. Février – « Par éliminations successives, on arrive, par exemple, à faire désigner un coupable dans une foule : c'est ainsi que Saül découvre que son propre fils Jonathan a violé un interdit (I Sa, 14, 37 ss) […] » (Février 1984 : 512) – à la publication récente de la médium Geneviève Delpech racontant sa participation (via ce qui serait alors de la divination intuitive) à diverses enquêtes policières (Delpech 2020), l'histoire de la divination est marquée par ce lien au judiciaire qui en fait une affaire de causes autant que de présages.

par ce que Stephan Grätzel qualifie de « déni de liberté » (*denial of freedom*), sera bien évidemment remis en question tout au long du XX^{e} siècle (Grätzel 2006). De la relativité d'Albert Einstein à la physique quantique en passant par le principe d'incertitude de Werner Heisenberg (Grätzel 2006), la cascade de la science et la fin des certitudes – abordée dans la première partie de cette thèse –, il convient aujourd'hui de revoir l'austérité du déterminisme mécanique et d'aménager plus d'espace au hasard et à la contingence (Stengers 2008 : 263, 264)[190]. Pour autant, l'inspiration initiale de l'œuvre – voulant que Pype n'y cherche qu'une réaction physique permettant de voir la forme de l'eau en impression négative (Fondation François Schneider 2016) – agit comme un rappel de la prépondérance de la causalité et du déterminisme physique[191], devenant presque métaphysique en apparaissant comme ce que Grätzel qualifie de *Weltanschauung* : une conception du monde reposant sur un besoin psychologique de prévoir et d'anticiper (Grätzel 2006).

Toutefois le cadre de la molybdomancie ajoute une autre forme de déterminisme à celle suggérée par la précipitation de l'étain. Le déterminisme au cœur de la divination, moins radical que le déterminisme de la science classique et pourtant tout aussi rigoureux dans son effort de systématisation[192], repose généralement sur la croyance en un plan guidant notre évolution (Hammer 2006). La manière dont se structure ce plan, tout comme les moyens d'y accéder et les façons dont il se manifeste, varient d'une époque à une autre et d'une culture à une autre[193].

[190] Voir à ce propos l'ouvrage *Lexiques de l'incertain*, sous la direction de Spyros Théodorou (2008) centré autour de l'idée de la « fin des certitudes » d'Ilya Prigogine (2009), que nous évoquions en première partie, et de la critique du fatalisme des lois déterministes de la physique.

[191] Bernadette Bensaude-Vincent fournit, comme exemple de la mainmise de la physique sur le déterminisme, les propos d'Albert Einstein qui, bien qu'ayant démantelé le déterminisme radical de la physique classique, maintenait face à Henri Bergson l'unicité du temps du physicien devant le prétendu « temps des philosophes » ne relevant selon lui que de la psychologie. Bensaude-Vincent note ainsi la fin du dialogue entre savants et philosophes sur la question du temps et du déterminisme : « Les physiciens ont conquis le monopole du discours sur la nature du temps. Eux seuls sont légitimes à dire le temps réel […] » (2021 : 103).

[192] Claude Lévi-Strauss constate une « exigence de déterminisme plus impérieuse et plus intransigeante » à la pensée magique en raison d'un « souci d'observation exhaustive et d'inventaire systématique des rapports et des liaisons » qu'elle implique (Lévi-Strauss 2010 : 23). Son argument est alors que magie et science ne se distinguent pas au niveau de la rigueur et de l'effort de rationalisation mais davantage au niveau des associations et liens causals auxquels elles aboutissent, affirmant même que la pensée magique – qui *soupçonne* et *joue*, selon lui, la vérité du déterminisme de manière inconsciente – anticipe néanmoins certains aspects de la recherche scientifique que la science elle-même mettra du temps à reconnaître, telle « la systématisation au niveau des données sensibles » (2010 : 24).

[193] Michael Strmiska note toutefois certains points communs – quoique limités – notamment entre le paganisme, ancien et moderne, et les religions monothéistes au niveau d'une conception d'un ordre sous-jacent de l'univers responsable du déroulement du destin du monde comme de la destinée des individus. Il fait alors de cette idée d'un ordre cosmique le point de départ potentiel d'une analyse comparative de diverses traditions : « This conception of a fundamental

Reposant généralement sur la théorie des correspondances, aménageant une « vision magico-astrologique de la causalité » (Cassirer 2008 : 131) via des correspondances « cosmico-anthropomorphes » (Didi-Huberman 2011 : 42), la divination laisse cependant la porte ouverte à l'intervention de l'être : « Dans cette perspective […] l'homme garde un entier libre arbitre, il peut à chaque instant modifier l'intention divine en utilisant différentes médiations » (Servier 1994a : 141)[194].

Au déterminisme mécanique et à la causalité magico-astrologique s'ajoute ensuite le cadre fourni par le contexte même de présentation de l'œuvre. Bien que *Chutes libres* se définisse comme un ensemble de restes de molybdomancie, nous sommes loin du contexte domestique de la pratique qui aurait pu les produire par exemple lors de la Saint-Sylvestre. Le milieu de l'art, comme nous le mentionnions en introduction, cadre en effet difficilement avec l'idée de consultation oraculaire. De commissaires en critiques, de musées en galeries, l'œuvre s'insère ainsi dans un lieu et une contemporanéité imprégnés de la pensée des Modernes, imbibés de relents de postmodernisme et reprenant à leur compte la force motrice de la Modernité : la volonté d'émancipation de tous les déterminismes (Kokkinen 2013 : 12; Tibloux 2022a; Pasi 2013; Elkins 2004; Moffitt 1988)[195]. De la critique du déterminisme au nom de la raison suffisante par Kant (Kant 2006; Kant 2000)[196]

harmony or order in the cosmos is one of the more promising points for dialogue and mutual understanding between Paganism, the monotheistic faiths, and other religious traditions » (Strmiska 2005 : 38).

[194] La question de l'étendue et des paramètres de cette intervention varie elle aussi largement et fut l'objet d'une longue tradition philosophique. Ernst Cassirer retrace par exemple différentes conceptions, de Marsile Ficin à Pic de la Mirandole ou encore Pietro Pomponazzi, cherchant dans cette vision magico-astrologique de la causalité un compromis « entre la confiance médiévale en Dieu et la confiance en soi de l'homme de la Renaissance » (Warburg 1907 : 129, cité par Cassirer 2008 : 100).

[195] Anne-Cécile Robert se base notamment sur les recherches de l'historien Zeev Sternhell pour faire remonter la volonté d'émancipation aux Lumières : « il ne fallait pas permettre que l'histoire et la culture rendent l'homme prisonnier d'un quelconque déterminisme » (Sternhell, cité par Robert 2018 : 149; Sternhell 2010). Le désir d'émancipation toujours plus grand représente, selon Sternhell, la naissance et même l'essence de la Modernité. Robert voit quant à elle le même désir d'émancipation totale dans ce qu'elle nomme le « camp du progrès », l'identifiant également à l'enjeu central de la démocratie (Robert 2018 : 145, 166). Dans le monde de l'art, reprenons l'exemple – précédemment cité dans l'introduction de cette thèse – du critique d'art Jonathan Jones associant directement l'utilisation des cristaux par Marina Abramović à une atteinte au principe d'émancipation : « Is that what Abramović wants to share, a revelation of New Age belief? Gates and Portals if offering a religious, not an aesthetic experience. […] To experience it you give up your liberty of thought and action for an hour and a quarter » (Jones 2022). Nous reviendrons sur cet aspect dans la troisième partie de cette thèse ainsi que dans la conclusion.

[196] Précisions que la position de Kant, entre universalisme et mécanisme – renvoyant l'un au principe de la faculté de juger déterminante et l'autre à la faculté de juger réfléchissante (Kant 2000 : 87-142; Rey 2018 : 99) –, repose essentiellement sur le fait que le déterminisme est hors d'atteinte du domaine de la connaissance : « [the] human understanding is not in a position to cognize and to identify determinism or deterministic processes » (Grätzel 2006).

jusqu'au rejet du déterminisme comme élément caractéristique de la pensée de Lumières, la Modernité – fortifiée par le discours du désenchantement du monde[197] – repose sur une élimination de la croyance en un destin causal prédéterminé (Grätzel 2006). Ni Dieu, ni la magie, ni la nature ne peuvent déterminer la trajectoire de l'être.

Un minuscule éclat d'étain contient ainsi une multitude. Dans ces cristaux de non-sens, l'indécidable déploie toute la puissance de l'effet de seuil : entre tous ces déterminismes, il n'y a pas à choisir. Tous coexistent, nous faisant passer du canard au lapin et vice versa sans jamais se fixer.

3.1.3 Cristalliser l'archaïque : voir l'indécidable

Un avenir indéchiffrable, un déterminisme indéterminé : l'occulte indécidable se révèle pleinement. Indécidable dans son fond, *Chutes libres* l'est tout autant dans sa forme. Résidu non-retouché issu d'une réaction physique, l'œuvre évoque cet échange de statut entre art et non-art au cœur même de la définition de l'indécidable selon Jacques Rancière (Rancière 2004 : 65-84), dans lequel l'« objet esthétique » et les « formes de l'art » se confondent dans une « radicale étrangeté » à travers « l'appropriation active du monde commun » (Rancière 2004 : 71-72). Rappelant cet intérêt pour les détritus des avant-gardes au sortir de la Première Guerre mondiale ou encore les ready-mades de Marcel Duchamp, *Chutes libres* se situe dans cette tradition de l'intrusion du « non artistique » dans l'art au point d'amener Nicolas Bourriaud à faire du déchet un modèle opératoire de l'art contemporain (Bourriaud 2017)[198]. Sa qualité de reste oraculaire l'amène néanmoins à jouer avec un autre seuil : celui séparant l'objet artistique – souvent associé, voire confondu, avec l'objet

[197] Comme nous le soulignions en introduction ainsi que dans le premier chapitre, rappelons que cette conception d'un monde désenchanté impliquant une libération de l'homme du déterminisme magique est loin d'être elle-même confinée au passé et demeure un fondement pour plusieurs penseurs et penseuses dont par exemple le philosophe Charles Taylor : « The decline of the world-view underlying magic was the obverse of the rise of the new sense of freedom and self-possession. From the viewpoint of this new sense of self, the world of magic seems to entail a thraldom, an imprisoning of the self in uncanny external forces, even a ravishing or loss of self. It threatens a possession which is the very opposite of self-possession » (Taylor 1989 : 192).

[198] Soulignons l'intérêt de Pype pour le résidu et ce que nous appellerons, à la suite de Georges Perec, « l'infra-ordinaire » (Perec 1989). À titre d'exemple, citons l'œuvre *Fabrique du résiduel* (2012), installation rassemblant poussières, résidus et autres « matières délaissées » (Loisy 2012) glanés par l'artiste et montés sur de minuscules socles (Fig. 3.10); ou encore *Sculptures de fond de poche*, une installation de 2011 fonctionnant sur le même principe et témoignant de l'intérêt de l'artiste pour ce que Jean de Loisy qualifie de « formes du peu » (Loisy 2011) (Fig. 3.11).

esthétique – de l'objet culturel ou ethnographique[199]. En effet, rien ne distingue l'œuvre de Pype d'un artéfact, reste mantique échantillonné par un ou une éventuelle ethnologue. Le type de présentation choisie – la goutte d'étain plantée sur une tige à la manière d'un papillon dans sa boîte entomologique – renforce cette idée, amenant même la Fondation François Schneider à décrire l'œuvre en ces termes : « De minuscules sculptures argentées, sont en lévitation sur des tiges, telles des talismans protecteurs, des amulettes ou d'étranges petites bêtes » (2016)[200]. Toutefois, du haut de leurs socles, les poussières d'étain de *Chutes libres* s'obstinent à ne pas choisir, demeurant indécidablement ethnologiques et artistiques et intimant le dépassement de ces catégories. Ainsi que le rappelle Jean-Marie Schaeffer, l'objet esthétique et l'objet ethnographique ne se comparent pas en termes de fonction mais ne se catégorisent pas non plus en termes d'objets ontologiques : « Il n'y a pas d'"objet" esthétique : il y a des objets tout court et de toutes sortes […] qui peuvent être ou ne pas être investis esthétiquement » (Schaeffer 2004 : 36). Le dépassement de cette tendance à la catégorisation visible dans l'indécidable de *Chutes libres* – et sur lequel nous reviendrons au chapitre six – rappelle alors cette ouverture du champ de l'histoire de l'art à l'anthropologie opérée par Aby Warburg :

> *Mnémosyne* dispose ainsi ses objets anthropologiques – dont beaucoup relèvent de la mythologie, de la religion, de la superstition – sans jamais sacrifier au mythe scientiste du classement exhaustif, à la religion positiviste des explications finales ou à la « superstition causale » des déterminations univoques (Didi-Huberman 2011 : 271)[201].

Cette ouverture de l'objet, visant à se débarrasser de la surdétermination mise en place par une pulsion de catégorisation, se traduit alors par une ouverture du temps chez Warburg (Didi-Huberman 2002 : 53) que l'on retrouve à nouveau dans la dimension ranciérienne de l'œuvre de Pype : ce que nous pourrions appeler l'efficace de l'indécidable se présente alors « en cassant le

[199] Le reste de cette section reprend des extraits d'un article publié dans le numéro Printemps-Été de la revue *Espace* en 2016 (Curtat 2016).

[200] Dans son texte « La fabrique des restes : réflexions sur les procédures aléatoires produisant des restes dans les arts divinatoires chinois », Stéphanie Homola – défendant le fait que les restes mathématiques en lien avec la divination, pour lesquels elle renvoie au terme anglais de « *remainder* », devraient être pris davantage en compte dans une perspective analytique – souligne cette attribution classique du reste aux domaines de l'archéologie et de l'anthropologie : « Les vestiges et les restes humains (*remains*) constituent les objets et matériaux premiers de l'archéologie. Les restes alimentaires (*leftovers*) et les interdits et rituels dont ils font l'objet intéressent quant à eux l'anthropologie de l'alimentation et l'anthropologie religieuse » (Homola 2018 : 39).

[201] Comme nous le mentionnions dans la première partie, Warburg fut considérablement inspiré par les travaux de Edward Burnett Tylor, amenant Didi-Huberman à souligner que sa réflexion sur l'histoire de l'art se développa dans un « champ épistémique lié aux objets de l'anthropologie et à l'horizon général des théories évolutionnistes » (2002 : 66).

cours uniforme du temps, en remettant un temps dans un autre » (Rancière 2004 : 71)[202]. Au cœur de *Chutes libres* se joue une tension à jamais irrésolue entre l'archaïque et le contemporain rejoignant la pensée de l'anachronisme de Warburg et ce temps feuilleté et hétérogène que nous évoquions dans la première partie : petite poussière d'étain dans l'engrenage de l'histoire Moderne qui affecte tous ceux et celles « qui se sentent poussés aux reins par une flèche du temps orientée de telle sorte qu'ils aient *derrière eux* un passé archaïque […] et *devant eux* un futur plus ou moins radieux où la distinction entre les Faits et les Valeurs serait enfin plus claire et plus distincte » (Latour 2012 : 20). Nous retrouvons ici ce temps impur, visible dans la rhétorique de l'entrelacs à l'œuvre chez Laurent Grasso, contredisant l'évolution linéaire de la magie vers la science voulue, notamment par E. B. Tylor, comme un affranchissement du déterminisme magique dans un rapport au monde purement désenchanté. À rebours du mythe fondateur de la Modernité (Josephson-Storm 2017), *Chutes libres*, présence affirmée de l'archaïque, conjugue ainsi pléthore de déterminismes dans son indécidabilité, faisant voler en éclat celui qui avait tenté de les contenir tous : le déterminisme de l'histoire, temps imaginaire et vectorisé (Serres et Latour 2022 : 77; Lambert, Niney et Didi-Huberman 2011 : 89).

3.2 Temps du futur : éclatement du sens

3.2.1 Lire l'image : lire l'être

Cette complexification du temps, ce feuilletage enraillant la rhétorique des fins et des retours de la Modernité, n'est pas sans complexifier également la lecture de l'œuvre : que faire de ces cristaux de non-sens indéchiffrables, indéterminés et indécidables? Une fois de plus, « on n'efface pas si vite la référence à un vouloir, la requête d'un désir ou l'exigence d'un sens » (Certeau 2003 : 202). D'autant plus que la question du sens-signifiant qui, nous l'avons vu avec Matt Mullican, se fond par homonymie avec le sens-direction, se double ici d'une dimension temporelle projetée dans le lointain anxiogène de l'Anthropocène : si, comme nous le mentionnions avec Hartog, le « futurisme s'est abîmé sous l'horizon », remplacé par un présentisme dominant à l'heure de la crise écologique (Hartog 2003 : 126), comment s'orienter dans ce paysage contemporain « obscur et menaçant » (Hartog 2003 : 209) sans point de fuite qui caractérise ce que Dipesh Chakrabarty appelle notre « entrée dans l'âge planétaire » (Chakrabarty 2023)? L'œuvre de Pype paraît

[202] Rancière s'inspire particulièrement de la pensée de Walter Benjamin pour élaborer ce « travail dialectique dans les choses » suscité par l'indécidable (Benjamin 1989; Rancière 2004 : 71).

reprendre directement cette interrogation qui parcourt le paysage intellectuel des dernières années. La divination ne compte-t-elle pas parmi ses objectifs celui de nous orienter dans ce monde? Ce qui informait chez Mullican notre rapport à la connaissance se trouve ici à engager notre rapport au monde. Entre sens-signifiant et sens-direction, la nature mantique de l'œuvre nous intime de regarder du côté de l'image : *faire* sens de l'œuvre, c'est *faire* sens des images qui s'y trouvent. Images qui s'offrent alors à nous sous un type bien particulier : les restes produits par la molybdomancie qui composent *Chutes libres* se présentent avant tout comme une cristallisation d'une multitude d'images acheiropoïètes. Non produites par l'humain, les images mantiques se veulent le reflet inaltéré d'un destin unique dessiné à même le monde.

L'indécidable mène ainsi à considérer l'œuvre de Pype non seulement comme frôlant le non-art mais également comme une effigie relevant pratiquement d'un non-être, non-humain : chaque éclat d'étain cristallise une myriade d'images en un portrait idiosyncrasique agissant comme guide désincarné dans ce paysage sans horizon. L'œuvre de Pype rejoint en cela l'œuvre *As We Are Blind* (2016) de l'artiste Véronique Béland[203]. Constituée d'un capteur d'aura, d'une caméra, d'une imprimante ainsi que d'un piano mécanique (Fig. 3.12-3.15), l'œuvre de Béland consiste à traduire les informations électrodermales des spectateurs et spectatrices en un portrait auratique ainsi qu'en une partition musicale transmise en direct à un piano mécanique. Une main se pose sur le capteur lumineux : l'œuvre s'active, imprimant sur le champ l'image d'effluves idiosyncrasiques et interprétant en temps réel l'harmonie d'une résonance intime[204]. La codification algorithmique de l'œuvre, permettant cette double traduction des données biométriques en couleurs et en musique, semble ainsi actualiser l'irrésolution de la position de l'auteur ou de l'autrice, si cruciale dans le genre de la photographie effluviste, conférant à l'image une qualité acheiropoïète garante d'une certaine objectivité. À mi-chemin entre la preuve algorithmiquement objective et le portrait subjectif ludique, *As We Are Blind* rejoint alors *Chutes libres*, dont le procédé évoque en soi une

[203] Des éléments de la section suivante proviennent d'un article publié dans le numéro 105 de la revue *Esse* Printemps-Été 2022 (Curtat 2022).

[204] Soulignons que, comme l'œuvre de Pype, l'installation de Béland comporte un aspect inévitablement ludique rappelant cette tension irrésolue entre récréation et conviction remarquée par Clément Chéroux à propos de la photographie spirite du XIX^{e} siècle, période pendant laquelle l'exploration auratique battait son plein en étant tout de même largement dominée par l'exigence de la preuve (Chéroux 2004 : 48).

forme particulière du fameux *ça-a-été* de Roland Barthes[205] : la captation d'un être, d'une trajectoire, dans un moment précis, figé, transformant l'image en une « sédimentation mémorielle » (Lambert, Niney et Didi-Huberman 2011 : 96).

Les deux œuvres, chacune productrice d'images acheiropoïètes à leurs manières, se présentent donc comme des images/objets au statut indécidable menant au portrait « objectif » d'une subjectivité – l'image produite par *As We Are Blind* se voulant même, selon les dires de l'artiste, une « cartographie émotionnelle » (Béland 2023). Tout comme les portraits auratiques dont la théosophie fournissait de véritables chartres d'interprétation alliant couleurs et états d'âme (Besant et Leadbeater 1987) (Fig. 5.10)[206], les images produites par l'œuvre ne se révèlent pas tant comme des images à contempler que des images à *lire*. Il en va de même pour l'image fixée dans le métal de l'œuvre de Pype : à la base de la divination inductive se trouve la conception d'un monde dans lequel le « Livre de la Nature » peut être lu par le biais de la théorie des correspondances, unissant toutes choses entre elles[207]. Visible dans la double traduction associant des composantes tangibles du corps humain à des teintes et notes prédéterminées par un algorithme dans *As We Are Blind*, ainsi que dans le lien invisible, postulé et solidifié à même l'étain, entre le parcours singulier d'un être et les forces suprasensibles animant le monde dans *Chutes libres*, la théorie des correspondances fait ainsi de ces images acheiropoïètes des portraits de singularités indécidablement être, monde et image.

Les cristaux de non-sens deviennent alors portraits, révélant si ce n'est les êtres qu'ils représentent, du moins un accès au sens – signifiant, directionnel et temporel – via la lecture. Loin du mimétisme classique, ces portraits reposent alors moins sur la ressemblance que sur l'idée d'une « participation mystique », remarquée entre autres par l'anthropologue Lucien Lévy-Bruhl et Carl G. Jung

[205] Barthes décrit ce « noème de la photographie » en ces termes : « cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet (*operator* ou *spectator*); il a été là, et cependant tout de suite séparé; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé » (Barthes 1980 : 121).

[206] L'ouvrage d'Annie Besant – personnage important de la Société Théosophique dont elle assurera la présidence en 1907 – et de C. W. Leadbeater – auteur théosophique se disant clairvoyant – vise à justement expliquer ce qu'ils nomment des « formes-pensées » issues de la « "vision astro-mentale" des pensées et des émotions » (Rousseau 2015 : 67). À partir des travaux du docteur Hippolyte Baraduc, ils tenteront d'analyser ce qu'ils conçoivent comme une visualisation des tempéraments dans les auras (Rousseau 2015 : 67; Besant et Leadbeater 1987).

[207] Jean Servier note que plusieurs traditions qu'il qualifie d'« initiatiques » ont avancé cette métaphore du monde et de l'univers comme livre. À titre d'exemple, il cite l'ouvrage *Al-Futuhat al-Makkiyah* de Ibn Arabî ainsi que le *Liber Mundi* de la Rose-Croix (Servier 1994a : 145).

(Downing 2018 : 6; Lévy-Bruhl 1951; Jung 1958), c'est-à-dire une identification à l'objet ainsi qu'au plan occulte qui le sous-tend et le transforme pour en faire un signe[208]. Devant ces poussières d'images, il est ainsi difficile de ne pas penser à Walter Benjamin pour qui la mancie, particulièrement inductive, fut le point de départ d'une réflexion riche et largement reprise sur la lisibilité du monde (*Lesbarkeit*)[209]. Dans un contexte allemand empreint de *Naturphilosophie* romantique, transitionnant vers la *Lebenphilosophie* et revisitant le lien entre l'humain et le non-humain (Downing 2018 : 3)[210], Benjamin libère la lecture de son cadre linguistique afin d'en faire une manière d'intégrer le monde. Ainsi que le résume Georges Didi-Huberman : « *Lire le monde* est une chose bien trop fondamentale pour se trouver confiée aux seuls livres ou confinée en eux : car lire le monde, c'est aussi *relier les choses du monde* selon leurs "rapports intimes et secrets", leurs "correspondances" et leurs "analogies" » (2011 : 15; Benjamin 1989). L'être, précipité dans l'œuvre au même titre que l'étain dans l'eau, fusionne avec les cristaux de non-sens, fait monde avec eux, les transformant alors en des cristaux de « lisibilité » (2011 : 15; Benjamin 1989 : 470-480).

3.2.2 Relier le délié : indice et intuition

À l'insistante question de savoir ce que l'on regarde lorsque l'on contemple ces minuscules poussières métalliques, *Chutes libres* nous fait ainsi passer du non-sens, à l'image acheiropoïète puis au signe; signe que la nature résiduelle de l'œuvre ne peut manquer de transformer en indice. Scories jouant par leur échelle même avec les limites de notre perception en invitant le public à se

[208] Au cœur de l'idée de participation mystique se trouve l'idée d'une ressemblance par similarité renvoyant souvent à la notion de magie « sympathique », concept ayant fait, comme nous le mentionnions, couler beaucoup d'encre et qui fut notoirement analysé par E. B. Tylor (2010) et James G. Frazer (2012). Frazer identifiera deux types de magie sympathique, l'une passant par une logique du semblable (*homeopathic* or *imitative logic*) – le semblable appelle le semblable – et l'autre par le contact (*contact, contiguity*) – lien spirituel entre idées et objets rattachant par exemple la partie au tout (Frazer 2012; Downing 2018 : 7; Belmont 2023). Les conclusions de Frazer furent largement critiquées, notamment par Marcel Mauss et divers anthropologues, mais alimentèrent d'autres domaines comme la psychanalyse, par exemple chez Freud, ou encore la linguistique, notamment chez Roman Jakobson (Downing 2018 : 7; Belmont 2023).

[209] L'impact du concept de « lisibilité » de Benjamin, comme plusieurs des éléments de sa pensée, n'est plus à démontrer. Voir à ce sujet les ouvrages, entre autres, de Eric Downing (2018), Nicolas Bourriaud (2017) et Georges Didi-Huberman (2000).

[210] Cette transition notée par Éric Downing correspond ainsi à un passage d'une « philosophie de la nature » à une « philosophie de la vie » affectant particulièrement la conception du temps dans la pensée et littérature allemande de l'époque (Downing 2018 : 3).

rapprocher au plus près de ces étranges singularités sédimentées[211], l'œuvre s'offre effectivement à nous comme intrinsèquement indécidable : objet dont on ne connaît ni l'impulsion d'origine ni les codes permettant de lire l'élan de l*'à venir*. Loin du livre ouvert, facilement accessible, l'œuvre offre un agrégat d'images reliées à un *ça-a-été* à décoder. *Chutes libres* rejoint alors cette caractéristique commune de la mantique déductive et du paradigme indiciaire chez Carlo Ginzburg, ce « modèle de connaissance qui [comme le résume Nicolas Bourriaud] consiste à prendre en compte les indices les plus insignifiants en apparence » (2017 : 86) pour les rattacher à une « réalité plus profonde impossible à atteindre autrement » (Ginzburg, cité par Bourriaud 2017 : 86; Ginzburg 1989)[212]. L'intérêt de Pype pour l'infra-ordinaire (Perec 1989) rejoint ainsi l'attrait, présent chez Benjamin comme chez Ginzburg, pour le détail, l'insignifiant, qui nous permet d'arriver, par l'indice comme par la divination, à une vision « astérochronique », que Muriel Pic décrit comme ce qui « établit des *connexions* entre des événements hétérogènes dans l'espace et dans le temps » (Pic 2011 : 156; Bourriaud 2017 : 86)[213].

Néanmoins, là où Bourriaud note une distinction entre la divination, tournée vers l'avant, et le paradigme indiciaire, tourné vers l'arrière[214], *Chutes libres* semble une fois de plus déjouer le sens auquel on pourrait l'astreindre en demeurant indécidablement les deux à la fois et profondément astérochronique. Affaire de causes autant que d'avenir, la divination, au même titre que

[211] Notons à ce sujet l'utilisation fréquente de la loupe dans les dispositifs de présentation de Pype, comme c'est le cas par exemple dans l'œuvre *Fabrique du résiduel* (Fig. 3.10).

[212] Le paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg eut une influence considérable, que ce soit en philosophie, en psychanalyse, en histoire de l'art – via l'incontournable travail de Giovanni Morelli (Bourriaud 2017 : 86) – ou encore sur le développement du roman policier (Rancière 2017 : 89). « Symptômes, indices, signes picturaux : le "paradigme indiciaire" relève d'une sémiotique médicale et d'une science du diagnostic, tout autant que de l'art patient du détective » (Bourriaud 2017 : 86).

[213] L'importance théorique du détail, du résiduel et de l'indice est soulignée par Nicolas Bourriaud qui, comme nous l'évoquions, fait de la « multiplication des déchets » une caractéristique de la contemporanéité en évoquant la richesse heuristique de l'œuvre de Benjamin et de Ginzburg, parmi d'autres, à ce sujet (2017). Soulignons toutefois que l'aspect indiciaire de la divination, qui inspira justement Benjamin et amènera Bourriaud à tresser les écrits de Benjamin, Louis Althusser et Karl Marx dans une pensée de l'« exforme », est généralement ce qui justifie sa reprise dans les domaines psychanalytiques et même linguistiques (Downing 2018). L'intérêt de Tylor et Warburg pour le trivial – notamment les foies de moutons, employés dans le cadre de la pratique divinatoire de l'haruspicine, qui ouvrent l'atlas *Mnémosyne* (Fig. 1.35) – représente également un aspect important de cette réflexion (Didi-Huberman 2011). Soulignons encore que l'indice occupe une place considérable dans le reste de l'œuvre de Pype, où se constate une fascination pour le prélèvement et pour la collecte mais également pour toutes formes de résidus relevant du hasard ou de l'accident.

[214] Bourriaud d'affirmer : « Mais là où la divination, la *mantique*, cherche à "analyser des empreintes, des astres, des déjections (animales ou humaines), des glaires, des cornées, des ongles, des pulsations, des champs de neige ou des cendres de cigarette" afin de prédire l'avenir, c'est afin de reconstituer le passé que le savoir indiciaire les interroge » (Bourriaud 2017 : 87; Ginzburg 1989).

l'indécidable à l'œuvre dans *Chutes libres*, incite à remonter non pas le fil du temps mais à connecter l'être singulier de la scorie à tous les temps, archaïques comme contemporain, à l'entièreté du continuum spatio-temporel. Ainsi à la « lisibilité » de l'histoire de Benjamin et aux « prophéties rétrospectives » du paradigme indiciaire de Ginzburg – évoquées par le *ça-a-été* des infimes portraits de *Chutes libres* – s'ajoute le travail du « détective idéal » de la fiction qui, selon Jacques Rancière, même s'il ne considère pas des causes d'ordre surnaturel, repose sur une forme de liaison spirituelle pour lier toutes choses entre elles (Rancière 2017 : 89). Évoquant l'idée de la « vision de l'esprit » et des « yeux de chair » (Rancière 2017 : 89)[215], Rancière démontre l'influence swedenborgienne sur la naissance du roman policier dans un contexte de « foi scientifique » pré-matérialiste reposant alors sur l'idée qu'« il y a dans l'univers une liaison de tous les phénomènes qui échappe à l'intelligence ordinaire mais se laisse saisir par cette forme particulière d'intelligence qui est capable de voir le lié dans le délié » (2017 : 90)[216]. L'œuvre pétrie d'occulte indécidable de Pype – d'ailleurs qualifié par le Palais de Tokyo de « méticuleux investigateur » (Palais de Tokyo 2012) – ouvre la porte à une lecture du temps de l'être qui, passant par le temps composite et hétérogène de l'image, se détermine par cette intelligence particulière, mélange d'intuition et de déduction – au même titre que les deux grandes catégories de la divination –, de la fiction policière (2017 : 87). Lire c'est ainsi renouer avec « l'intuition intropathique » (Serres et Latour 2022 : 144) du poète et de la littérature : voir du lien dans le délié, voir dans la corrélation un indice de lien causal au-delà de l'évidence. *Chutes libres*, indécidablement ouverte, sans chartre pour nous guider dans le désordre de ses escarpements, offre l'intuition comme moteur prophétique, comme lien viscéral, intime et profond au monde qui nous entoure[217]. Plutôt que le lien au surnaturel, l'œuvre nous pointe alors davantage vers l'exercice du lien surnaturel.

[215] Concept ésotérique que nous retrouvions également au chapitre deux sous la plume d'Antoine Faivre comme le « regard de feu » et les « yeux de chair » (Faivre 1986 : 327, 328).

[216] Rancière situe la naissance du roman policier avec Edgar Allan Poe et Honoré de Balzac, soulignant l'influence d'Emmanuel Swedenborg ainsi que de Georges Cuvier – naturaliste intéressé par le particulier plutôt que le général – menant avant tout à une conception de la science bien particulière où « […] le savant […] reconstitue une espèce disparue à partir d'un seul élément anatomique et le mystique […] inscrit cette reconstitution dans l'univers qui lui convient : celui de la grande liaison entre les êtres et les événements, une liaison toute spirituelle que seule une intelligence dotée de pouvoirs sensibles d'exception peut percevoir » (2017 : 89).

[217] Les liens entre l'intuition et la littérature sont nombreux. Soulignés par Serres et Latour (Serres et Latour 2022) comme par Rancière (Rancière 2017), ils sont également visibles chez Benjamin (Benjamin 1986; Downing 2018; Bourriaud 2017) et trouvent une traduction dans la lisibilité de l'atlas *Mmémosyne* d'Aby Warburg qui manifestait « tour à tour le souci méticuleux du détail historique et le souffle incertain de l'intuition prophétique » (Didi-

3.2.3 Donner forme à l'informe : *faire* sens

Cristaux de non-sens et cristaux de lisibilité, *Chutes libres* s'offre alors comme un nœud de correspondances foncièrement ouvert à l'exercice prophétique de l'intuition. Toutefois, située indécidablement à mi-chemin entre la sculpture abstraite et le portrait singulier, l'œuvre exige encore que l'on précise ensuite non pas ce qu'on lit, mais bien *qui* nous avons à lire, l'aspect mantique de l'œuvre, chargée de surnaturel, ne laissant pas facilement oublier le rapport singulier unissant – comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre – le sujet et l'objet. Face à ces sédiments mémoriels, ces cartographies singulières de l'être dans lesquels l'individu d'origine brille par son absence, il serait facile de ramener ces restes oraculaires à leur statut de déchets, en faisant d'eux non plus des cristaux de lisibilité mais des *ça-a-été* rendus caduques parce que *déjà lus*. La présentation de l'œuvre, sur socle et sous verre, indique qu'il y a cependant encore quelque chose à regarder et même à regarder de près, invités que nous sommes à nous rapprocher aux abords du caisson pour tenter de voir des formes surgir des éclats métalliques. Du simple reflet de l'individu qui en fut l'instigateur, chaque goutte apparaît comme le miroir de tout un chacun posant son regard de feu et de chair sur ces sédiments d'étain. Devant ces signes abstraits, spectateurs et spectatrices se fondent dans l'œuvre, rappelant cette interprétation psychanalytique de la divination voulant que, par projection, ces derniers *informent* l'informe : « [Leur] "désir secret" *déforme* l'image – ou plutôt l'*informe*, puisqu'il donne forme à ce qui n'en a pas » (Chéroux 2004a : 122)[218]. Dans un réseau inextricable, l'œuvre nous invite à lire l'altérité autant que nous-mêmes nous conférant le pouvoir, intuitif, d'activer la destinée qui s'y trouve en lui donnant forme.

Ainsi *Chutes libres*, indécidablement objet esthétique et ethnologique, ramène la question du libre arbitre – indissociable des questions de divination et de déterminisme – par le biais du régime de l'art et de l'image. Ouverte à l'indéterminé, l'œuvre présente un sens à faire, une histoire à remonter, un indice à suivre; le tout placé sous le signe de l'intuition, du choix et de l'interprétation, conscients ou non. La lecture faite de choix implique alors ce que Whitehead qualifie d'une appropriation des causes par les décisions subjectives, qui, sans pour autant nier le principe de

Huberman 2002 : 32), amenant Didi-Huberman à se demander si Warburg n'avait pas lui-même voulu jouer au devin (2011 : 229).

[218] Clément Chéroux renvoie ici à Louis Darget, photographe effluviste du XIX^e siècle auquel il applique les conclusions de Freud sur l'interprétation et les erreurs de lectures dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* (Freud 1963) : « Dans la majorité des cas, en effet, c'est le désir secret du lecteur qui déforme le texte, dans lequel il introduit ce qui l'intéresse et le préoccupe » (Freud, cité par Chéroux 2004a : 122; Freud 1963).

causalité, suppose alors que les « “causes” n’expliquent plus, mais “s’expliquent” par la manière dont elles participent à la décision occasionnelle » (Stengers 2020 : 85). L’exigence de sens mène donc vers un temps que l’être s’arroge : « […] chaque existence immédiatement présente exige *son* passé. Non pas le passé mais son passé, celui qu’elle prolonge à sa manière, celui qui se fait cause de *cet* accomplissement. Mais chaque existence exige également son futur “en tant que facteur essentiel de sa propre existence” » (Stengers 2020 : 86). L’œuvre, viscéralement ouverte comme le rappelle Umberto Eco (Eco 1979), propose, ainsi que l’incite à le faire la philosophe Élisabeth de Fontenay, de « ne pas croire au sens » (Les chemins de la philosophie 2019) : devant l’indécidable, *Chutes libres* suggère de bâtir un sens-signifiant constamment à refaire pour s’orienter dans un sens-temporel à déterminer. La chute annoncée par l’œuvre, se déleste alors, ne serait-ce que potentiellement, de son lourd manteau de fatalisme pour voir dans la liberté annoncée par le reste du titre une lueur d’espoir dans un monde qui reste à faire. À l’image de l’avenir révélé par le rituel répétable à outrance du Bleigießen, le sens est perpétuellement remis en jeu, ouvert aux vicissitudes du hasard et de la forme : choisirons-nous le canard ou le lapin?

3.3 Temps du présent : éclatement de la matière

3.3.1 Présence de l’œuvre : fiction et sollicitude

Au sein de *Chutes libres*, le temps de l’être rejoint donc le temps de l’image dans un mélange indécidable entre l’introspectif, le rétrospectif et le prospectif. Le hasard, principe arc-boutant de la divination inductive (Fahd 2013 : 415), s’allie aux aléas des choix possibles au cœur des cristaux de lisibilité de l’œuvre afin d’éclater le sens. Il serait néanmoins réducteur de faire des restes oraculaires de l’œuvre de simples écrans de projection prêts à recevoir la psyché de tout membre du public[219]. Face à ces agrégats d’images acheiropoïètes, la tentation d’aplanir l’œuvre dans un trop grand relativisme dénué d’objectivité est grande. À trop éclater le sens, on risque de s’éparpiller dans tous les sens. Néanmoins, composée d’objets indécidablement archaïques et contemporains, ethnologiques et artistiques, l’œuvre nous fournit un ancrage à travers ces « êtres de la fiction », que Bruno Latour décrit dans son *Enquête sur les modes d’existence* comme relevant

[219] Notons que l’interprétation de la divination par la lunette psychanalytique n’est cependant pas nouvelle et demeure encore fréquente depuis le XIX^{e} siècle qui l’a vue naître. Dans le chapitre précédent et l’introduction de celui-ci, nous mentionnions déjà l’exemple de Jung qui cherchait à allier alchimie et psychanalyse, mais il convient également de mentionner le travail de sa collaboratrice Marie-Louise von Franz et son ouvrage *La psychologie de la divination : le hasard signifiant* (Von Franz 1986).

du monde matériel et pourtant souvent relégués par les Modernes à un genre de réalité particulier, quelque part entre le « monde symbolique » et les œuvres d'art (2012 : 242). Valorisés et pourtant exclus de toutes velléités d'objectivité, Latour précise cependant qu'il faut éviter de les prendre pour de simples produits de l'imagination :

> L'œuvre nous *engage* et, s'il est vrai qu'elle doit toujours être interprétée, à aucun moment nous n'avons l'impression d'être libres d'en faire « ce que nous voulons » […]. Dire que les êtres de fiction peuplent le monde, c'est dire qu'ils viennent à nous et qu'ils s'imposent mais avec ceci de particulier qu'ils ont besoin néanmoins […] de notre *sollicitude* (Latour 2012 : 244, 246).

Aussi libres que nous soyons, nous ne pouvons faire n'importe quoi. L'œuvre, pour reprendre un terme cher à Latour, fait réseau avec le public, l'artiste et la matière, la liberté de l'un s'arrêtant là où la liberté de l'autre commence, comme le veut l'adage. À la hiérarchie classique des Modernes entre le sujet et l'objet fait place une mise à plat révélant « les enchaînements du social indéfiniment partagés entre plusieurs […] "actants" » (Sauvageot 2014 : 91-92)[220]. Le réseau entourant les êtres de la fiction résonne d'ailleurs d'autant plus dans le cas de reliquats divinatoires postulant une correspondance comprise comme une résonance intime entre l'être et la matière du monde, ici de l'étain. La sollicitude exigée par l'œuvre paraît se traduire dans *Chutes libres* par une attention alors portée à la matière de l'œuvre, à sa *présence*. Cette dernière rappelle ainsi le retournement paradoxal du minimalisme dont l'objectif – l'élimination de la temporalité, des illusions, du détail, des jeux de signification et de tout anthropomorphisme (Didi-Huberman 1992 : 27-36) – se solda par une révélation de son contraire. Bien que le dispositif d'exposition classique de l'œuvre sculpturale semble empêcher tout parallèle minimaliste, il n'en est pas moins vrai que l'œuvre reprend à première vue – les gouttes n'étant réellement perceptibles qu'au plus près de l'installation – plusieurs des codes rendus célèbres par les pontes du minimalisme tels Donald Judd (Fig. 3.16) ou Robert Morris (Fig. 3.17). De manière semblable, *Chutes libres* – perçue et même conçue en premier lieu comme un exercice formel aux antipodes de l'anthropomorphisme – ouvre une brèche

[220] Notons que cette réflexion sur les êtres de la fiction et les objets d'art de Bruno Latour rejoint en partie la réflexion sujet/objet que nous abordions avec Matt Mullican, l'objectif de Latour étant de considérer les « objets comme des acteurs sociaux à part entière » (Sauvageot 2014 : 91-96). Anne Sauvageot place ainsi Latour dans le prolongement d'une réflexion entamée dans les années 1990 par Jean Baudrillard et qui mènera à faire du « retour de l'objet » un dépassement de l'interactionnisme classique vers une « interobjectivité » : il s'agit alors de ne plus considérer les objets « comme de simples outils que l'intersubjectivité peut mettre entre parenthèses » pour en faire plutôt des « actants » – distinct des « acteurs » afin de marquer une distance avec la « théorie classique de l'action ». Le sujet et l'objet sont ainsi liés dans une « sociologie de l'acteur-réseau » dans laquelle sujets comme objets se partagent l'action (Sauvageot 2014 : 91-96).

phénoménologique débouchant sur l'expérience de l'intersubjectivité, l'expérience d'une présence rendue littérale par l'exercice des correspondances et mise à hauteur de sujet par le mode d'existence des êtres de la fiction[221].

Présence complexe, quelque part entre l'ethnologique et l'artistique, entre la sociologie de l'« acteur-réseau », l'être-au-monde de la phénoménologie – notion originellement heideggérienne (Heidegger 1986) – et l'acception plus pragmatique que lui confère l'anthropologie comme manière de « composer le monde » – telle la notion d'être au monde que l'on retrouve chez Philippe Descola et Tim Ingold (Descola, Ingold et Lussault 2014)[222] – l'œuvre se distingue des restes divinatoires conventionnels renvoyant généralement à une présence qui, malgré les variations d'époques et de cultures, relève du domaine spirituel et/ou surnaturel (Annus 2016). La matière oraculaire, à travers les « signes de l'informe » (Chéroux 2004a : 121), se veut après tout le conduit, l'intermédiaire, vers une présence située dans un ailleurs capable de répondre à nos interrogations, d'apaiser potentiellement notre esprit en géhenne. Renvoyant à une ou plusieurs divinités ou encore à des djinns, des daïmons, des anges, des génies ou des jumeaux invisibles (Servier 1994a : 111-112; Fahd 2013 : 414), la divination ouvre une voie privilégiée de contact avec une forme de transcendance. Ne connaissant ni l'individu concerné par l'œuvre ni à qui elle s'adresse – vers quelle forme ou force suprasensible les performeurs et performeuses de l'œuvre se tournaient-ils? –, *Chutes libres* semble néanmoins laisser cette présence-transcendance en suspens, rappelant cette suspension du croire menant à l'agnosticisme chez Matt Mullican. La chute annoncée par l'œuvre se teinte alors d'une connotation étrangement biblique, évoquant son homonyme judéo-chrétien,

[221] La question de la « présence » dans le cadre du minimalisme est en soi un sujet complexe à travers lequel on retrouve plusieurs « mots parapluie », selon une expression de Rosalind Krauss reprise par Didi-Huberman, qui vont de l'« objectivité » à l' « être présent » en passant par la fameuse « théâtralité » de Michael Fried (Didi-Huberman 1992 : 49; Fried 1988). Pour une étude visant à dialectiser l'*entre* de l'œuvre et du regard qui se pose sur elle, voir *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* de Georges Didi-Huberman (1992). Pour les besoins de cette étude, nous nous concentrerons sur l'impossibilité du minimalisme d'évacuer tout anthropomorphisme, amenant par exemple à voir les formes en parallélépipèdes de Robert Morris comme étant « capables d'une puissance relationnelle propre à nous les faire *regarder* debout, tombant ou bien couchées, voire mortes » (Fig. 3.17) (1992 : 42); anthropomorphisme que la théorie des correspondances au cœur de l'occulte nous incite à considérer de manière littérale.

[222] L'autrice Isabelle Priaulet souligne que de repenser « l'être-au-monde » heideggerien ne suffit pas en soi à transformer notre rapport à la nature puisqu'on ne trouve dans la phénoménologie heideggerienne – bien que ce dernier ait tout de même « pris au sérieux la question écologique » – comme dans la phénoménologie en général, aucun réel « souci » écologique. « En gagnant la nature comme "monde", ne pourrait-on dire que la phénoménologie, en général, la perd comme nature concrète (*physis*), la "préoccupation" restant "souci" de soi et non préoccupation de la nature? » (Priaulet 2020 : 11). Priaulet invite donc à une réflexion plus large sur la notion de monde même empruntant à la phénoménologie comme à l'anthropologie ainsi qu'à l'écologie profonde et qu'aux traditions asiatiques.

marqueur de l'expulsion du jardin d'Éden et signe ultime de l'humanité face à une divinité immortelle. Dans le vide ouvert par l'indécidable de l'œuvre, cette présence semble alors moins renvoyer à l'au-delà qu'à l'ici-bas. Entre le soi projeté du public et l'être singulier figé par correspondance dans la goutte d'étain, l'œuvre se tourne vers une immanence dont l'écho transcendant reste silencieux. L'être, non défini par cette incarnation du divin dans l'humain, semble alors pris dans une sorte de tautologie : il se retourne vers lui-même dans un éclatement de la transcendance à même l'immanence[223].

3.3.2 Présence des choses : intrusion et immanence

Chutes libres, ce saut dans le vide garant d'une certaine liberté, est donc un plongeon dans l'immanence. D'autant plus que, bien que la force transcendante de l'œuvre soit laissée en suspens – telles les gouttes métalliques suspendues dans le vide de leurs écrins de verre –, le principe de la participation mystique de la molybdomancie demeure : il s'agit de lire la matière à travers ce qui est conçu comme une frontière poreuse entre le sujet et l'objet-monde, entre l'être et la matière (Downing 2018 : 6). Ainsi que le note Jean Servier à propos de la communication avec l'Invisible[224], « Notre temps, notre durée morcelée, n'existent que par référence à une propriété de la matière » (Servier 1994a : 167). L'œuvre, acheiropoïète par définition, nous y ramène immanquablement : « La forme ne ressort pas d'une contrainte mais d'une révélation du monde matériel » (Logé 2019 : 122). Matière révélée à même la matière – l'eau modelant l'étain modelant l'être –, l'œuvre fait résonner la théorie des correspondances occultes avec cette fin du partage entre Nature et Culture propre à la Modernité. Annoncée entre autres par Bruno Latour (2014 : 7) et maintenant tenue pour assurée par des auteurs et autrices comme Bernadette Bensaude-Vincent

[223] Nous retrouvons ici le concept d' « incarnation tautologique », notion originale qui fut développée dans notre mémoire de maîtrise. Pivotant sur un renversement nihiliste du dogme de l'incarnation, il s'agissait de faire de cette idée – outil conceptuel plutôt que concept – un levier pour une restructuration du sacré en dehors de la présence d'un Dieu, faisant alors de cette mise en suspens de la transcendance l'occasion de réfléchir le sacré sous un jour totalement humain (Curtat 2012). Ancrés dans le judéo-christianisme, certains aspects de cette réflexion résonnent néanmoins avec les thèmes développés dans cette thèse, comme c'est le cas particulièrement ici avec Benoît Pype. Rappelons toutefois que, comme ce fut expliqué dans la première partie, l'occulte indécidable permet dans ce cas-ci, comme chez Mullican, de suspendre la transcendance, offrant un seuil agnostique entre nihilisme et fondamentalisme laissant ouverte la question de la transcendance. Après tout, comme nous le mentionnions en introduction de cette thèse via les mots de Richard Conte : « [s]i "Dieu est mort", à l'heure des globalisations, ce n'est sûrement pas vrai pour tout le monde […] » (Conte 2008 : 5) – élément sur lequel nous reviendrons particulièrement au chapitre six.

[224] Servier emploie le terme d'Invisible, avec une majuscule, pour englober tout ce qui relèverait du sacré, de l'occulte ou du numineux à toute époque, espérant ainsi en faire le tremplin d'une réflexion à velléité universelle questionnant les « dogmes évolutionniste et matérialiste de la civilisation occidentale » (1994).

(2021 : 16), la fin du partage Nature/Culture se traduit par une reconsidération générale d'un être au monde alors tourné vers les *choses* (Bensaude-Vincent 2021 : 16). Cristaux de non-sens, cristaux de lisibilité, présence incarnée dans une tautologie, l'œuvre de Pype évoque cette reconsidération de la matière que l'on retrouve par exemple chez Edgar Morin : « Nous sommes de fait condamnés [écrit-il] à ne connaître qu'un univers de messages, et, au-delà, rien. Mais nous avons du même coup le privilège de lire l'Univers sous forme de messages […]. Nous cheminons, nous errons, dans la forêt de symboles *qui nous observent avec des regards familiers* » (Morin 1981, cité par Faivre 1986 : 339)[225].

À la complexification du déterminisme et du sens se greffe alors une complexification de la matière, l'immersion dans cette dernière que propose l'œuvre n'étant pas sans rappeler l'« intrusion de Gaïa » dans le monde Moderne qui, avec la notion d'Anthropocène, vint dissoudre la frontière Moderne biséculaire entre Nature et Culture (Bensaude-Vincent 2021 : 13)[226]. L'occulte indécidable, ici pensée de l'immanence, nous incite alors à considérer l'intrusion de Gaïa sous le signe des correspondances dans une communication directe avec le monde réclamant le même effort de sollicitude exigé par l'œuvre. À l'encontre de l'entêtement acharné de la Modernité qui, dans son besoin impérieux d'émancipation, chercha à se détacher de la nature dans un récit progressiste axé sur la domination croissante de l'humain sur le monde naturel, *Chutes libres*, dans une tautologie indécidable, nous invite à lire avec attention ce qui nous observe « avec des regards familiers ». Notre destin est après tout inextricablement lié à celui de la matière du monde : entre l'être au monde de l'étain et l'être au monde de celui qui s'y reflète, il n'y a pas à choisir.

Néanmoins, l'exercice de sollicitude exigé par l'œuvre ne peut manquer de nous faire remarquer que les destins entrelacés de l'être et de la matière au cœur de *Chutes libres*, bien que liés, ne se

[225] Faivre renvoie à Morin dans le contexte d'une reconsidération de la matière se situant au croisement de l'hermétisme chrétien et de la science, faisant de l'occulte une fois de plus un tremplin pour une reconsidération de la science (Faivre 1986). Notons également que Morin paraphrase ici un vers issu de « Correspondances », quatrième poème des *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire, poème décrivant le projet esthétique baudelairien aux effluves swedenborgiens : « La Nature est un temple où de vivants piliers / Laissent parfois sortir de confuses paroles; / L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers » (Baudelaire 2017).

[226] Bensaude-Vincent emprunte cette expression à Isabelle Stengers dans son ouvrage *Au temps des catastrophes : résister à la barbarie qui vient* (Stengers 2013) pour affirmer : « Gaïa personnifie la terre dans la cosmogonie d'Hésiode et dans l'hypothèse que le scientifique James Lovelock a avancé, en 1990, selon laquelle la terre fonctionne comme un organisme autorégulé » (Bensaude-Vincent 2021 : 13). Pour Bensaude-Vincent, les événements dramatiques de Fukushima en 2011 représentent néanmoins un tournant rendant incontournable l'intrusion de Gaïa dans la « vie de la cité » (2021 : 68).

déroulent pas sur un même temps : l'être incarné dans la goutte d'étain disparaîtra de la surface de la terre bien avant que le résidu métallique ne disparaisse lui-même. *Le Sablier millénaire* (2021) (Fig. 3.18), autre œuvre de Benoît Pype, exemplifie d'ailleurs l'intérêt de l'artiste pour la différence de régimes temporels régissant le monde : sablier de verre contenant de la poix, l'œuvre consiste à reprendre l'expérience commencée en 1927 par le professeur Thomas Parnell visant à analyser la « viscosité de fluides d'apparence solide », c'est-à-dire la « résistance d'un liquide à la déformation » (Pype 2022). Le bouchon de l'entonnoir ayant été retiré en 1930 – laissant trois ans à la poix pour se stabiliser – il s'agissait ainsi de mesurer le temps de l'écoulement de ce liquide visqueux et collant, écoulement qui prendra quatre-vingt-quatre ans, la dernière goutte étant tombée le 24 avril 2014 (Pype 2022). Remplaçant l'entonnoir par un sablier, Pype pointe ainsi vers le temps long de la matière dont la trajectoire à même le monde se fait sur un temps diamétralement différent de celui de l'être[227]. Ainsi ne suffit-il pas de porter attention aux différentes manières d'être au monde, il nous incombe également de considérer le temps des choses et les diverses façons d'être au temps. « La discordance des temps ne renvoie pas seulement à la cohabitation des cultures – moderne, présentiste, animiste ou autre – mais aussi à la cohabitation des êtres qui peuplent la terre » (Bensaude-Vincent 2021 : 16)[228].

Chutes libres, rappelant que prévoir le futur passe par une lecture du monde dans le réseau inextricable produit par sa profonde hétérochronie, rejoint en cela l'œuvre *Présages* (2007-en cours) de l'artiste Hicham Berrada, qui pointe vers la même idée (Fig. 3.19). Se définissant comme une série comprenant plusieurs itérations, *Présages* est composée de larges caissons de verre déployant un paysage en constante évolution, créé et recréé à chaque instant par l'interaction des minéraux plongés dans une solution aqueuse (Berrada 2023)[229]. Se déroulant dans un temps long, l'œuvre dépend de la trajectoire et du temps nécessaire à chacun des éléments chimiques qui s'y

[227] Soulignons à cet effet que Parnell, décédé en 1948, ne vit pas la dernière goutte tomber, le temps de son expérience dépassant le sien.

[228] L'exemple de Bensaude-Vincent est celui du carbone : focalisés que nous sommes sur le cycle biologique, nous manquons de voir « l'enchevêtrement des cycles », illustré dans ce cas-ci par le fait qu'il y aurait un « gentil carbone », qui stabiliserait le climat sur une échelle de millions d'années, et un « vilain carbone », qui perturberait l'échelle temporelle des cycles glaciaires; l'objectif étant alors de ne pas perdre le temps des choses et les « multiples facettes du processus de transformation des éléments » lorsque nous considérons le temps dans une perspective globale (2021 : 124).

[229] *Présages* fut adaptée à différents formats, notamment vidéo et performance, en plus des « tranches » de paysages visibles dans les caissons de verre (Berrada 2023) (Fig. 3.19; 3.20).

trouvent pour se révéler pleinement, *Présages* exige de respecter le temps des choses et de ne pas déplacer l'œuvre au risque de détruire le paysage qui s'y trouve (Berrada 2023). Dans un mélange de prévisibilité scientifique et de divination à substrat diffus, l'œuvre traversée d'occulte indécidable combine une réflexion sur le temps long et sur le paysage donnant lieu à ce qu'avec Bensaude-Vincent nous qualifions de « paysage de temps » (*timescape*)[230]. Contre la tentation du temps uniforme de la chronologie, il s'agit alors de faire preuve de sollicitude envers les choses et leur temps et « d'ouvrir les yeux sur l'ordre temporel que produisent les croisements et interférences de lignes de temps disparates » (Bensaude-Vincent 2021 : 148).

3.3.3 Présence du monde : tautologie du présent

Chutes libres, comme *Présages*, nous plongent toutes deux dans une contemplation du temps long, hétérochronique. Pensées comme des séries – signe même du multiple –, chacune postule à sa manière une forme de sollicitude envers des objets-monde dans lesquels l'*à venir* se détermine via une attention portée aux « signes de l'informe » pointant vers les temps des choses. L'événement, l'accident et la scorie s'inscrivent dans une large tapisserie combinant la grande Histoire et les petites dans une trame à déchiffrer, à lire. Dans la divination indécidable de leurs œuvres, Pype et Berrada rappellent en cela l'action du devin (*barûm*) qui emploie « d'abord le mode de pensée causale présupposant un laps de temps linéaire : une succession d'événements, puis l'intuition lui [permettant] de "voir" le champ des événements synchroniques qui se groupent autour d'un "moment" […] » (Servier 1994a : 136). De manière semblable, l'occulte indécidable incite à faire éclater le faisceau linéaire de la causalité pour non plus penser la question du temps mais la « question des temps » (Didi-Huberman 2002 : 66).

Le temps qui nous est montré rejoint ce temps feuilleté, plissé, que nous croisions en première partie et dont Michel Serres voit un reflet dans la théorie du chaos permettant de questionner la théorie classique du temps linéaire en fonction d'un temps évoluant de manière « extraordinairement complexe, inattendue, compliquée… » (Serres et Latour 2022 : 86). Ainsi le futur, préoccupation de la divination résonant avec le climat anxiogène de la crise écologique, se voit-il complexifié. Loin de l'eschatologie propre à une pensée de la fin des temps – typiquement

[230] Bensaude-Vincent emprunte l'expression « *timescape* » à la sociologue Barbara Adam pour décrire le projet *Climate Chronograph*, réalisé par Erik Jensen et Rebecca Sunter en 2016 pour le National Park Service américain (Bensaude-Vincent 2021 : 144, 147).

moyenâgeuse (Bensaude-Vincent 2021 : 36) mais que l'on retrouve également dans divers mouvements religieux encore aujourd'hui (Laubier 1998 : 85) –, perturbée dans *Chutes libres* par la mise en suspens de la transcendance, le rappel à l'immanence de l'œuvre incite également à mettre en suspens la vision téléologique de la Modernité, caractérisée par cette fameuse flèche du temps mise en place depuis le XVIII[e] siècle (Latour 2014 : 91). Passant de l'eschatologie de la foi à la téléologie de la foi envers le progrès, les Modernes seraient effectivement passés d'une transcendance à une autre, laïque cette fois-ci, qu'ils se seraient imposée en cherchant à s'émanciper toujours davantage du monde naturel : transcendance d'un opérateur abstrait et absent imposant l'hégémonie de la chronologie[231]. Remarquant cette continuité de la linéarité perpétuant l'idée de maîtrise du monde naturel par l'humain dans ce qui se présente comme un déterminisme du futur, Bernadette Bensaude-Vincent note alors l'ironie de l'Anthropocène qui, bien qu'il marque l'intrusion de Gaïa dans la Cité, maintient en place l'idée d'une ère géologique (*cène*) conservant l'illusion rectiligne dominant et occultant les temps des choses, les temps de Gaïa (2021 : 20-21). Semblable au point de vue du Dieu des philosophes, permettant une vue d'ensemble des affaires humaines (Saint-Sernin 2003 : 4-8), et à celui de la Providence, ce « métarépartiteur » laïc des Modernes (Latour 2012 : 399-400), la posture de l'Anthropocène reconduit alors inévitablement une « position de surplomb » : « Ce point de vue de nul temps, équivalent par rapport au temps au point d'Archimède qui devrait théoriquement permettre de soulever le monde, permet sans doute d'agir sur le système Terre mais pas de l'habiter » (Bensaude-Vincent 2021 : 126). Incarnée dans la matière, l'œuvre semble proposer, après l'eschatologie et la téléologie, une forme de tautologie[232] : un retour sur soi-même, une redondance de la matière dans la matière, une manière d'habiter le monde.

Forme d'incarnation tautologique, *Chutes libres* évoque alors la notion de « temps-paysage », cette métaphore proposée par Bernadette Bensaude-Vincent comme alternative à la flèche du temps des Modernes. Sans nier l'intrusion de Gaïa, il s'agit au contraire de réellement prendre la mesure de l'impact de l'humain sur son environnement afin d'efficacement réintégrer ce dernier dans le

[231] Ainsi que le relève Kocku von Stuckrad, et tel que nous le mentionnions en introduction de ce chapitre, la transition de l'astrologie d'une conception théiste vers une providence abstraite, souvent reléguée à la psychologie, serait en cela un symptôme de ce passage de la Modernité de l'eschatologie à une autre forme de téléologie (2006).

[232] Sans référence particulière à la logique de Wittgenstein (Wittgenstein 2021) ou aux procédés rhétoriques, la tautologie est entendue ici selon son sens étymologique de répétition du même.

réseau du monde, dans l'immanence : « Le temps-paysage compose les temps propres aux choses avec les temps propres aux histoires humaines et sociales. En outre, il associe intimement ces temporalités plurielles à des localités, composant ainsi des petites histoires en lieu et place des grands récits sur l'Homme » (2021 : 22). De manière semblable, les gouttes d'étain de *Chutes libres*, infimes signes de l'informe, renvoient au temps court de l'intime autant qu'au temps long du monde, ramenant l'un et l'autre dans un plissage à lire et à constamment reconfigurer. Ainsi, à la crise du futur, l'œuvre semble répondre par la résolution de ne pas être déterminé par lui. L'espoir d'un sens à faire et d'un déterminisme indéterminé se solde par une sollicitude envers l'objet-monde ramenant tout l'exercice de divination et toute l'efficace de l'occulte indécidable au présent feuilleté, aux choix et au travail à faire : contre le « présent monstre » auquel le futur en crise nous astreint, l'acceptation d'un présent à notre image (Hartog 2003 : 218-219). Chute dans la liberté totale de l'immanence, l'occulte indécidable ancre l'exercice de la divination dans la contemporanéité même, rejoignant le souhait de Bensaude-Vincent : « Au lieu de spéculer sur le futur proche ou lointain, tentons de sonder le présent et ses contradictions, de plonger dans les eaux troubles du courant qui nous emporte pour explorer les possibles, sans prétendre disposer d'un phare permettant de voir mieux et plus loin » (2021 : 20).

Conclusion

Faire d'une poussière l'instrument de l'éclatement : écho inquiet d'une époque en crise, *Chute libres* se révèle porteuse d'angoisse comme d'espoir en remettant en jeu l'être au monde. Dans le contexte aux allures apocalyptiques de la contemporanéité, l'œuvre paraît en premier lieu se faire le reflet de l'immobilisme désœuvré d'un monde aux prises avec un fatalisme à la fois pressant et tétanisant. Face aux craintes qui auraient justifié le recours à la molybdomancie, l'œuvre demeure cependant foncièrement indécidable, se présentant comme moyen de prédire l'avenir sans pour autant fournir les moyens d'en déchiffrer la teneur. De l'indécidable de la pratique, l'œuvre nous fait passer à l'indécidable de l'image, nous laissant au large de sa duplicité qui, entre canard et lapin, nous plonge dans l'indéchiffrable, faisant de ces poussières devant initialement nous orienter des cristaux de non-sens. Face au futur occulté, l'œuvre n'offre pas plus de réconfort au besoin de comprendre et à l'exigence de sens amenant à nous lancer dans une quête des causes : alliage de plusieurs déterminismes – du mécanisme de la physique à la causalité magico-astrologique en passant par la volonté moderne de révoquer toute forme de déterminisme – *Chutes libres* déploie

toute la puissance de l'indécidable en nous laissant sur le seuil, lieu de l'indéterminé. Évoquant le temps feuilleté abordé dans la première partie, l'œuvre semble contenir tous les déterminismes pour n'en éclater qu'un seul : entre le contemporain et l'archaïque, l'objet ethnologique et l'œuvre artistique, *Chutes libres* passe de l'indécidable de son fond à l'indécidable de sa forme pour éclater, feuilleter, le déterminisme vectorisé de l'histoire. Entre l'archaïsme et le contemporain, il n'y a pas à choisir.

Dans un mélange d'indéchiffrable, d'indéterminable et d'indécidable, l'œuvre ne pose alors que plus prestement la question du sens, amenant Jean Vernette à affirmer que « Si les devins n'existaient pas, le besoin viscéral et universel de connaître l'avenir les ferait surgir aussitôt » (1998 : 41). Exposant pleinement l'inaccessibilité de son origine et l'inconnu de son avenir, l'œuvre ramène la question du sens à une question d'image. Acheiropoïète par son fonctionnement mantique, figeant l'être dans un étrange *ça-a-été*, l'œuvre se révèle comme l'image d'une singularité à lire, faisant des œuvres des cristaux de lisibilité et de l'exercice de la lecture le lien entre l'être, le monde et l'image. Évoquant par son fonctionnement oraculaire la constellation de Walter Benjamin ou encore la connaissance par montage d'Aby Warburg, l'œuvre propose de « lire ce qui n'a jamais été écrit » (Benjamin 2000b, cité par Didi-Huberman 2011 : 22), situant le pouvoir de l'œuvre dans le pouvoir de l'image. Platon en avait déjà l'intuition, « les images savent prévoir le temps » (Didi-Huberman 2011 : 38; Platon 1963). Infime signe de l'informe, reste échantillonné et préservé, *Chutes libres* se présente comme signe, indice à décoder. Contempler l'œuvre est ainsi faire œuvre de fiction : comme le détective de Jacques Rancière, il s'agit de voir du lien dans le délié, sautant d'un élément à l'autre de manière surnaturelle et permettant un éclatement causal n'étant pas sans rappeler les mots de Bruno Latour : « Partout où il y a un hiatus, il y a une articulation. Partout où l'on peut définir des antécédents et des conséquents, il y a du sens » (Latour 2012 : 153). L'intuition, guide prophétique s'il en est, devient le lien d'un temps astérochronique, unissant le temps de la fiction et de l'image au temps de l'être. Manière de suivre le sens pour *faire* sens, l'intuition permet au public d'informer l'œuvre, de donner forme à l'informe. Forte de ce pouvoir d'activation, l'interaction du public permet à l'œuvre de reposer différemment la sempiternelle question du libre arbitre : libre de faire sens, le sujet est aussi libre de *refaire* sens et ainsi, surtout, de ne plus croire au sens. Dans l'image se négocie une émancipation – terme Moderne entre tous – réelle, actée. Dans l'image se joue l'espoir d'un monde à faire.

Œuvre à lire dans laquelle se projette l'intuition, *Chutes libres* n'en demeure pas moins l'incarnation du suprasensible dans un substrat diffus, rappel insistant de la matérialité. Le libre arbitre du public croise ainsi la présence de l'œuvre avec laquelle, comme avec les êtres de la fiction, on ne peut pas faire n'importe quoi. Exigeant notre sollicitude, l'œuvre opère alors une complexification de la présence à laquelle elle devrait, par le biais de la divination, renvoyer. Plutôt que le surnaturel, l'occulte indécidable de *Chutes libres* semble davantage révéler une forme littérale de l'être au monde. Dans le lien inextricable entre l'être et l'étain, l'œuvre à l'origine diffuse – surgissement plutôt que Genèse (Bourriaud 2017 : 36) – met la transcendance en suspens, ramenant l'œuvre dans l'ici-bas, domaine de l'immanence. La théorie des correspondances, doublée de la présence complexe de l'œuvre, amène alors à revoir la séparation biséculaire entre Nature et Culture de la Modernité, intégrant l'être à même le monde. Être au monde, c'est être parmi les choses du monde, ces choses auxquelles on doit notre attention et qui, en échange, portent sur nous des regards familiers. Ainsi, après la complexification du déterminisme et la complexification du sens vient la complexification de la matière. Semblant répondre à l'intrusion de Gaïa, l'œuvre étend la sollicitude de l'œuvre à l'objet-monde, duquel, l'Anthropocène ne l'a que trop montré, notre destin dépend. L'occulte indécidable semble ainsi nous inciter à porter attention aux choses, c'est-à-dire aux différentes manières d'être au monde, aux diverses façons d'être au temps. Ouvrant le temps de l'histoire à la scorie, combinant la petite histoire et la grande, *Chutes libres* ouvre sur la contemplation du temps court et du temps long, lointain et intime, du temps foncièrement hétérochronique. Dans le foisonnement d'images duplices de l'œuvre, le futur, démultiplié par un pullulement d'avenirs, change de visage, change d'image. Dans l'être-étain de *Chutes libres*, l'eschatologie de la foi et la téléologie progressiste des Modernes font place à une tautologie. Contre le désir farouche d'émancipation des Modernes qui, en voulant se libérer de tout, ne se sont jamais libérés d'un déterminisme au futur, l'œuvre ouvre sur un temps-paysage, cette combinaison du temps qui passe et du temps qu'il fait incitant à faire corps avec le présent et les temps du monde. À l'image de l'être consultant son reflet dans l'étain, c'est dans l'écoute du temps court de l'intime et du temps long du monde que le futur se dessine, se lit et se détermine. Gaïa est déjà là.

CHAPITRE 4 : MARIKO MORI : RÉVÉLATION ET RÉSONANCE

Tom Na H-iu

Bleu léger, vert opale, rose poudré, jaune pâle : l'œuvre *Tom Na H-iu* (2006) de l'artiste Mariko Mori emplit la pièce d'une lumière douce et changeante (Fig. 4.1; 4.2). Inspirée des monuments néolithiques écossais – tels le cercle de pierres de Brodgar et les pierres dressées de Stenness dans les Orcades (Fig. 4.3; 4.4) – l'œuvre se présente comme un mégalithe de verre de 4,5 m de haut, lisse, lumineux et sans aspérités[233]. Derrière son enveloppe de verre poli, l'œuvre recèle en son sein un système complexe de LED interactif la rattachant directement à l'Observatoire de Kamioka, situé sous le mont Ikeno (Hida, préfecture de Gifu au Japon) et opéré par l'Institut de Recherche sur les Rayons Cosmiques de l'Université de Tokyo. Équipé d'un dispositif particulier appelé le Super-Kamiokande, l'observatoire permet de détecter et d'essentiellement capturer des neutrinos, ces particules élémentaires émises notamment lors de l'explosion de supernovæ (Hayward et Mori 2007). Reliée directement au cosmos, *Tom Na H-iu* permet ainsi de suivre en temps réel la matière même de l'univers : bleu pour les neutrinos atmosphériques, vert pour les neutrinos solaires, rose et jaune pour les muons (autres particules élémentaires) et multicolore pour les supernovæ, autrement dit la mort d'une étoile (Deitch Projects 2007). Après les poussières d'étain, nous voilà dans les poussières intersidérales.

Connectés que nous sommes au cosmos, le titre de l'œuvre vient ensuite nous ramener à l'occulte par le biais du paganisme celte et du druidisme : rattaché à l'au-delà dans ce que Georges Bertin nomme la religion des Celtes (Bertin 2013 : 275), *Tom Na H-iu* – ou encore Tom na h'iubhraich ou Tomnahurich – renvoie au lieu de transmigration spirituelle dans lequel les âmes s'attardaient pendant un certain temps avant leur prochain voyage sur terre (Mori et Cox 2013 : 7, 25; Deitch Projects 2007). Généralement traduit du gaélique par « colline aux ifs » (*hill of the yew trees*) – arbre significatif pour le druidisme – mais renvoyant également à une colline d'Inverness en Écosse réputée pour ses fées et événements mystiques en tous genres (Mori et Cox 2013 : 7), le titre achève d'ancrer l'œuvre dans ce que Bertin qualifierait alors d'« ésotérisme des Celtes » (Bertin 2013 :

[233] Il existe deux versions de l'œuvre en galerie, l'une de 4,5 m de haut présentée notamment à la galerie Deitch Projects en 2007 (Fig. 4.2), et une autre d'un peu plus de 3 m présentée entre autres à Scai The Bathhouse en 2006 (Fig. 4.1).

275) : ce domaine rempli d'approximations et d'inventions, associé au paganisme d'hier et d'aujourd'hui (Bertin 2013 : 275; Gosden 2020 : 410).

L'attribution du titre *Tom Na H-iu* à un mégalithe[234] corrobore cette même idée : bien que les mégalithes et cercles de pierres datent principalement du début du Néolithique jusqu'au premier Âge du Bronze – avec certaines constructions réalisées plus tardivement (Scarre 2005 : 6-7) – et n'aient aucun lien vérifiable avec les Celtes, ils continuent d'être associés à un druidisme repris de nos jours par le néopaganisme[235], le mouvement Wicca et l'occulte de manière générale (Mohen 1998 : 13-14). Il n'y a qu'à constater l'énorme foule bigarrée qui se rassemble chaque année à Stonehenge durant le solstice d'été (Fig. 4.5-4.7) pour se rendre compte de l'attrait de ce type de monuments pour une vaste majorité de la nébuleuse[236]. Jean-Pierre Mohen souligne que le tournant vers la pseudo-histoire se fera essentiellement au XVIII[e] siècle, époque où la figure du druide, désignant initialement les savants et les devins de la société celtique, devient un « prêtre aux longs cheveux blancs et à la barbe abondante vêtu d'une grande chasuble [et se voit] associée aux monuments mégalithiques, leur donnant une dimension religieuse et rituelle » (Mohen 1998 : 22). Cette vision romantique et pseudo-historique, qui marquera la recherche mégalithique pendant

[234] On rassemble habituellement sous le terme de mégalithe tout type de constructions préhistoriques en pierre érigées par l'humain sans ciment ni mortier, qu'il s'agisse de dolmens, de menhirs, de cairns, de cromlechs ou de tumulus (Mohen 1998; Scarre 2005).

[235] Phénomène complexe combinant plusieurs croyances, pratiques et traditions (Pearson 2008), le néopaganisme pourrait être considéré comme une nébuleuse parmi la nébuleuse. Afin de le distinguer du paganisme d'autrefois – considéré comme un champ et un phénomène différent – les milieux académiques usent alternativement du terme « néopaganisme » ou bien « Paganisme » avec une majuscule pour parler des manifestations plus récentes du paganisme (Rogers 2006), dans lesquelles le lien à la tradition est parfois si fortement réinventé qu'il semble oblitérer cette dernière (Strmiska 2005 : 10). Rattaché particulièrement au christianisme dans une relation complexe que nous pourrions dire véritablement indécidable (Hanegraaff 1998) – n'ayant plus besoin d'une opposition à la chrétienté pour se définir et cherchant plutôt le dialogue interreligieux, particulièrement depuis les années 90 –, le néopaganisme se caractérise par sa grande fluidité : « […] in neopaganisme, no one belief system can claim to be correct, and each person has the freedom to choose their own religion. Neopaganism has no official doctrines and no central authority » (Pearson 2008). Cette grande liberté de croyances l'amène alors à puiser dans des traditions non-européennes, ce qui lui vaut régulièrement des accusations d'appropriation culturelle (Gosden 2020 : 410; Dell 2020 : 388) – nous y reviendrons. Notons toutefois que l'appellation « néopaganisme » est parfois contestée par les nouveaux païens (ou païens modernes) puisqu'elle implique, selon eux, une différence trop grande par rapport à la tradition qu'ils tentent au contraire de faire revivre ou de reconstruire. Ils exigent ainsi la même continuité faisant que l'on n'emploie pas les termes de néo-chrétiens ou de néo-musulmans pour parler des fidèles des religions contemporaines (Strmiska 2005 : 9).

[236] Notons que l'attrait pour les sites mégalithiques, comme Stonehenge ou autres, dépasse largement la nébuleuse pour être carrément transculturel, et ce depuis des décennies, comme le remarque Jean-Pierre Mohen : « En 1974, [la] cérémonie du soleil attire encore les représentants de nombreuses religions adeptes de Bouddha, d'Allah, de Jésus, de la Terre, de l'environnement, d'Oglolala, une divinité océanienne, et même d'un dieu sioux. La foule est telle que la cérémonie doit être interrompue » (1998 : 28).

longtemps, se cristallisera en ce que Mohen appelle un « druidisme poético-religieux » chez des figures comme William Stukeley, Henry Hurle et James Macpherson qui auront une influence considérable sur la « celtomanie » d'hier et d'aujourd'hui (1998 : 24-25)[237]. Ainsi les fonctions originales attribuées par l'archéologie aux monuments néolithiques – notamment liées aux cultes des morts, à la vénération des ancêtres ainsi qu'aux événements astronomiques – se virent-elles happées dans une double appropriation à la fois du druidisme et de ces ruines devenues, face au silence de leurs origines, cercles magiques, lieux de rencontre de fées, de sorcières ou de géants, capteurs de courants telluriques ou même traces d'une civilisation extraterrestre (Mohen 1998 : 17-18, 116; Gallay 2011 : 14)[238].

Pour autant *Tom Na H-iu,* qui incarne à elle seule ce foisonnement de références occultes occidentales, prend place dans le corpus d'une artiste japonaise dont le travail demeure imprégné de sources bouddhistes et shintoïstes. Mori discute d'ailleurs ouvertement de l'étude de ces traditions dans le contexte de son propre parcours spirituel qui, à partir de 1998, marque un tournant dans sa pratique artistique en remplaçant son intérêt pour l'autoreprésentation par une exploration de la méditation, de la pleine conscience, de l'invisible, de l'énergie, de la philosophie et de la spiritualité de manière générale : « I was undergoing an important spiritual transformation » affirme-t-elle, ajoutant à propos d'un pèlerinage vers un lieu de culte shintoïste : « I had many magical and supernatural experiences that I cannot explain in words » (Hayward et Mori 2007). Intégrant autant le bouddhisme zen que l'animisme shintoïste, la mythologie et la spiritualité occidentale à sa pratique (Feinstein 2013), Mori nous pointe ainsi vers un indécidable qui, plutôt

[237] Mohen, au même titre que l'auteur Chris Scarre (Scarre 2005 : 19), souligne particulièrement l'influence de William Stukeley, non seulement sur la recherche archéologique des sites de Stonehenge et d'Avebury mais également sur cette version ésotérico-religieuse du druidisme : « Le druidisme inventé par Stukeley est donc une réflexion poétique et sacrée originale, qui ne se rattache en rien à la science des druides, ces prêtres gaulois connus par César au I^er^ siècle avant J.-C., c'est-à-dire un millénaire et demi après la fin de l'utilisation cérémonielle des monuments mégalithiques » (1998 : 25).

[238] Les sociétés mégalithiques et le druidisme ont en commun l'absence de traces écrites, les unes étant préhistoriques et l'autre relevant d'une transmission orale complexe – la formation des druides s'étalant sur plus de vingt ans (Bertin 2013 : 276) – facilitant ainsi le travail d'invention venant occuper l'espace laissé vacant par le mystère. Notons d'ailleurs que ce mystère entourant les ruines mégalithiques demeure largement présent dans l'archéologie et l'anthropologie d'aujourd'hui, amenant Chris Scarre à faire appel à la prudence lors de l'association de ces monuments néolithiques à des événements astronomiques (Scarre 2005 : 20-21). Bien que les astres aient probablement exercé une influence sur ce type de construction – influence d'ailleurs notée par Stukeley qui fut le premier à remarquer en 1723 que l'axe de Stonehenge était dans l'axe du soleil au solstice d'été (Scarre 2005 : 19) – il demeure « hasardeux d'essayer de démontrer quels phénomènes astronomiques étaient associés à quels monuments » (2005 : 22).

que de se situer au niveau des croyances de l'artiste, se loge davantage dans l'effet de seuil constitutif de l'occulte même, nous faisant passer de l'indécidable à l'indiscernable : contempler *Tom Na H-iu* c'est ainsi plonger dans les étoiles autant que dans la nébuleuse mystique-ésotérique. Contrairement à Laurent Grasso qui se défend ouvertement de verser dans l'ésotérisme, à Matt Mullican au croire potentiellement nonchalant ou bien à Pype au croire en suspens, Mori nous présente un travail au croire plus ouvertement senti combinant plusieurs traditions et pratiques dans un rapport pourtant toujours indécidable à la Modernité.

Enchevêtrement en puissance, l'œuvre de Mori donne ainsi le ton d'une réflexion dans laquelle l'ancrage à l'univers implique de passer en premier lieu par une « résonance universelle », élément clef de la pratique autant que de la fortune critique de Mori[239]. De l'univers à l'universel, *Tom Na H-iu* rejoint ainsi *Chutes libres* dans ce qui se présente comme un questionnement de notre rapport au monde à la lumière d'une crise dont la portée globale se reflète directement dans l'œuvre. Toutefois, alors que l'œuvre de Pype se présentait comme une appropriation directe d'une technique archaïque, *Tom Na H'iu* vibre de technologie, combinant occulte et Modernité sous le signe une fois de plus de l'entrelacs. Suivant ce qui s'annonce comme une rhétorique de l'enchevêtrement et de la résonance, il s'agira de retracer l'indécidable pour voir comment l'occulte à l'œuvre dans *Tom Na H-iu* questionne notre rapport au monde en posant une révélation en trois temps : de l'universalité d'abord – terrain où converge à la fois la crise écologique et l'occulte –, du vivant ensuite – enjeu central du temps présent et d'une refonte de la Modernité –, et finalement de l'enchantement – comme forme d'engagement dans le grand réseau de la coexistence et source d'efficace de l'occulte indécidable au cœur de *Tom Na H'iu*.

[239] Les catalogues *Mariko Mori: Oneness* (Hayward et Mori 2007) ainsi que *Rebirth: Recent Works by Mariko Mori* (Tezuka 2013a) ne sont que deux exemples parmi d'autres d'instances au cours desquelles cette propension à l'universalité est mise de l'avant. En plus d'insister sur l'aspect collaboratif de son travail, exigeant la mise en commun d'expertises internationales – « Since the beginning, I have been collaborating with a diverse group of specialists from different fields and different nationalities » (Hayward et Mori 2007) –, ainsi que sur la portée mondiale de ses œuvres dans un monde de l'art se voulant global (Vendredi-Auzzaneau 2013 : 51), Mori mentionne elle-même régulièrement cette volonté d'atteindre une « résonance universelle » (*universal resonance*) (Hayward et Mori 2007).

4.1 Révéler l'universalité

4.1.1 Suivre l'indécidable : voisinage et enchevêtrement

Une artiste japonaise connue pour son exploration d'éléments propres à sa culture – cérémonies rituelles du thé, jardins de purification d'influence shintoïste, temples bouddhistes de renom, etc.[240] – incluse dans un travail traitant de l'occulte : cela mérite qu'on s'y attarde. D'autant plus que, comme nous le mentionnions, bien que la fin des années 90 marque un tournant vers « l'universalité » dans la pratique de Mariko Mori, son œuvre demeure largement empreinte de références typiquement japonaises. Il n'y a qu'à voir les autres œuvres d'inspiration mégalithique qui accompagnent *Tom Na H-iu* dans le corpus de Mori pour s'en rendre compte. Parmi celles-ci, l'œuvre *Transcircle*, réalisée quelques années plus tôt en 2004, reprend la forme d'un cercle de pierres dans lequel chacun des neuf grands monolithes de Corian[241] posé sur un lit de pierres correspond à une planète – Pluton compris – et recèle un système interactif permettant de suivre en temps réel les différentes trajectoires planétaires à travers les légères pulsations de l'œuvre (Fig. 4.8) (Littman 2013 : 32; Takayo 2013 : 18). Semblable à des structures mégalithiques telles que l'incontournable Stonehenge (Fig. 4.9), *Transcircle* marque néanmoins le début de l'exploration de la période Jōmon par l'artiste, ce qu'elle nomme son « Jōmon Project », c'est-à-dire une étude approfondie doublée d'un travail de terrain entourant cette longue période couvrant le Néolithique japonais et marquée par des sociétés mégalithiques à la culture riche et variée (Takayo 2013 : 11-13). Bien que l'œuvre, en corrélation avec *Tom Na H'iu*, souligne la présence de sociétés mégalithiques à travers le globe[242], des montagnes et vallées du centre du Japon aux îles Britanniques, elle n'en demeure pas moins arrimée dans la culture japonaise. Il en va de même pour l'œuvre *Flatstone* (2006) (Fig. 4.13) dont la forme – des pierres polies faites de céramiques posées à plat sur le sol – reprend directement la disposition d'un site archéologique Jōmon, un des cercles de pierres d'Ōyu (Fig. 4.14), avec en son centre, plutôt que la dalle dressée originale, une

[240] Voir notamment les œuvres *Tea Ceremony II* (1994) (Fig. 4.10), *Garden of Purification* (1999) (Fig. 4.11) et *Dream Temple* (1997-1999) (Fig. 4.12).

[241] Le Corian est une marque déposée d'un matériau composite réalisé à partir de résine acrylique et de minéraux naturels. Voir le site officiel de la compagnie pour plus d'information : www.corian.fr.

[242] Comme le rappelle entre autres Alain Gallay, on retrouve des traces de sociétés mégalithiques sur tous les continents, autant en Asie du Sud-Est qu'en Océanie ou en Afrique. Bien qu'il n'y ait aucun lien historique entre tous ces peuples, plusieurs points communs les relient entre eux, dont le défi de construction que représentaient ces structures colossales pour ces sociétés d'avant l'ère industrielle (Gallay 2011 : 15).

reproduction en acrylique d'un vase typique de la céramique Jōmon (Fig. 4.15) (Takayo 2013 : 13-15; Scai the Bathhouse 2009).

À ce voisinage formel de *Tom Na H-iu* s'en ajoute un second : celui du projet d'exposition itinérante dans lequel s'intégrait l'œuvre et qui mena finalement à une publication du même titre : *Oneness* (Hayward et Mori 2007)[243]. Ce concept de la philosophie bouddhiste zen que nous pourrions traduire, avec Frédéric Girard, par « non-dualité » (Girard 2008 : 1628) ou avec Victor Sōgen Hori, comme « non-dualité du soi » ou « non-soi » (Sōgen Hori 2004 : 126), est décrit par Mori elle-même, comme le principe arc-boutant de son travail : « I named this book "Oneness," because it has been and it is still an unanswered question I carry through the journey of making work » (Hayward et Mori 2007). Impossible ainsi de faire l'économie de cette doctrine bouddhiste traditionnelle du non-soi que le zen, branche du bouddhisme Mahāyāna, place en son centre (Sōgen Hori 2004 : 126) et qui traverse la pratique de Mori, entrainant *Tom Na H-iu* avec elle[244]. Les références au bouddhisme abondent d'ailleurs au travers de *Oneness* et sont particulièrement visibles dans la publication : aux photographies reprises telles quelles des cercles de pierres et mégalithes écossais de Stenness et de Calanais, qui ouvrent l'exposition comme le catalogue (Fig. 4.16), font suite, entre autres, l'effigie de Miroku Bosatsu (Fig. 4.18) – bodhisattva connu sous le nom de Maitreya –, des images du temple Hōryū-ji (Nara) – comptant parmi les plus anciens temples bouddhistes du Japon –, ou encore des photographies des peintures se trouvant à l'intérieur du temple Daigo-ji (Kyoto) – particulièrement le mandala Ryokai (mandala des deux royaumes) (Fig. 4.19), témoin de la tradition du bouddhisme ésotérique japonais issue de l'école Shingon (Hayward et Mori 2007)[245].

[243] Présentée entre autres au Groninger Museum (Pays-Bas, 2007), au ARoS Aarthus Kunstmuseum (Danemark, 2007-2008), ainsi qu'au Pinchuk Art Center (Ukraine, 2008), l'exposition pouvait changer légèrement de format en présentant davantage d'œuvres dans un lieu plutôt qu'un autre mais demeurait essentiellement la même dans sa composition générale. Le titre *Oneness* correspond également à une autre œuvre de 2003 intégrée dans l'exposition du même nom (Fig. 4.17). Notons au passage que la publication *Oneness*, de trois cent huit pages, est volontairement laissée sans pagination (Hayward et Mori 2007).

[244] Le bouddhisme Mahāyāna, apparu au I^er^ siècle de notre ère, se distingue du bouddhisme Theravāda (bouddhisme des origines) par son universalité : non plus réservé aux moines, il donne accès à la « nature du Bouddha » pour tout un chacun. Le bouddhisme zen japonais, variante du Mahāyāna s'en rapproche grandement, au même titre que le bouddhisme chan chinois, bien qu'ils aient chacun leurs spécificités (Priaulet 2020 : 528).

[245] Notons que les traductions autant que les retranscriptions de termes japonais peuvent varier selon les sources.

Aux voisinages mégalithique Jōmon puis bouddhiste qui entourent *Tom Na H-iu* s'ajoutent ensuite celui des références shintoïstes. Souvent qualifié de « religion » japonaise antérieure au bouddhisme – bien que le terme soit contesté par plusieurs[246] –, le shintoïsme se présente comme une pensée animiste, polythéiste et panthéiste dans laquelle les frontières entre être et nature sont perméables, unis qu'ils sont dans les énergies cosmiques comme manifestations du Shinto, la « voie des *kami* » ou la « voie des dieux » (Yoneyama 2019 : 26; Reader 2022)[247]. Rattaché avec le temps au bouddhisme comme à la vie politique, le shintoïsme s'entremêle à la vie quotidienne, formant une des facettes de l'identité japonaise (Yoneyama 2019 : 4)[248]. Élément clef de la réflexion de Mori, l'influence shintoïste est centrale à certaines œuvres rassemblées dans la publication *Oneness*, telles *Kumano* (1998) (Fig. 4.20) – prenant son titre de la forêt japonaise du même nom dans laquelle se trouve un lieu de culte Shinto, objet de pèlerinage depuis plusieurs siècles (Hayward et Mori 2007)[249] – ou encore *Garden of Purification* (1999) (Fig. 4.11) – nommée ainsi en raison du « jardin de sel » que le public doit traverser pour accéder à l'œuvre et qui emprunte au shintoïsme ses qualités purificatrices[250]. La description de *Tom Na H-iu* par Mori rejoint également la veine animiste – essence même du shintoïsme folklorique selon Yoneyama (2019 : 27)[251] – qui traverse son travail : « *Tom Na H-iu*, a light sculpture whose theme is the neutrino, the

[246] Nous renvoyons notamment aux ouvrages de Jason Ānanda Josephson-Storm, *The Invention of Religion in Japan* (2012) et de Shoko Yoneyama, *Animism in Contemporary Japan: Voices for the Anthropocene from Post-Fukushima Japan* (2019) à ce sujet.

[247] Alors qu'Alain Sainte-Marie, traducteur de l'ouvrage *Le shintô : voie des dieux* de Ian Reader (2022), traduit « Shinto » par la « voie des dieux » (2022), Yoneyama emploie quant à elle la traduction « voie des *kami* » selon le nom donné aux divinités shintoïstes, décrites par John Clammer comme des « entités numineuses » sources des forces spirituelles et régénératives de la nature liées à des lieux particuliers (Yoneyama 2019 : 205; Clammer 2004 : 95).

[248] Yoneyama, comme Clammer (2004), souligne le poids identitaire et politique du shintoïsme en marquant une distinction entre le shintoïsme d'État (*state shinto*) – projet politique de l'ère Meiji –, centré sur le national, et un shintoïsme populaire (*folk shinto* ou *grassroot shinto*), centré sur le local et posé comme réaction au projet moderne de l'institutionnalisation du Shinto (2019 : 24). Bien que cette distinction ne s'applique plus de nos jours – particulièrement suite à l'ébranlement du nationalisme qui découla de la Seconde Guerre mondiale, au cours de laquelle le shintoïsme d'État servit à alimenter l'idéologie guerrière (*war ideology*) –, Yoneyama souligne que le shintoïsme occupe toujours une place importante au cœur de la structure politique japonaise, citant en exemple les visites répétées des premiers ministres japonais au temple Yasukuni, de même qu'il demeure omniprésent dans le quotidien dans sa forme populaire à travers le culte des *kami* (2019 : 24-25).

[249] Pèlerinage que, comme nous le mentionnions en introduction de ce chapitre, Mori fera elle-même.

[250] *Garden of Purification* se présente comme un complément à l'œuvre *Kumano*, le public devant traverser la première pour atteindre la seconde selon certains dispositifs d'exposition (Hayward et Mori 2007). La présence du sel reprend alors directement la pratique Shinto voulant qu'une fois placé sur le seuil d'une maison, le sel empêche toute impureté de pénétrer dans la demeure (Hayward et Mori 2007).

[251] Yoneyama emploie d'ailleurs les termes animisme et shintoïsme de manière interchangeable dans son ouvrage, particulièrement lorsqu'il s'agit d'aborder le contexte contemporain, insistant sur le fait que, bien que le shintoïsme

soul of the universe » (Takayo 2013 : 20). Évoquant le lien potentiel entre les neutrinos et la matière noire ainsi que la capacité de ces particules de transporter plus de 99 % de l'énergie émise par la mort d'une étoile (Mori et Cox 2013 : 7, 19), Mori fait de son œuvre bien plus qu'un capteur de particules élémentaires. *Tom Na H-iu* révèle ni plus ni moins l'âme des étoiles, de l'univers même, rejoignant ainsi l'animisme dans sa forme la plus élémentaire : la croyance voulant que toute vie ou phénomène naturel possède une âme[252].

Une boucle s'opère alors : partant de *Tom Na H-iu* comme ancrage dans la tradition occulte occidentale, voilà qu'on y revient sous forme cette fois-ci d'ancrage dans la spiritualité japonaise via l'animisme shintoïste[253]. La loi du bon voisinage, outil heuristique d'Aby Warburg, nous ayant menés des sociétés mégalithiques japonaises et écossaises au bouddhisme zen puis au shintoïsme, nous renseigne ainsi sur le fonctionnement de cette tendance à l'universalité sertie dans son écrin de particularismes qui traverse l'œuvre de Mori : ce qui était signe de décloisonnement discursif chez Grasso devient révélateur d'enchevêtrements chez Mori. Indécidablement occulte, bouddhiste et shintoïste, *Tom Na H-iu* place ainsi l'effet de seuils, constitutif de l'indécidable, au cœur même de son fonctionnement : suivre le chemin vers l'universalité, c'est suivre plus d'une voie à la fois.

4.1.2 Plier l'espace-temps : feuilletage et migration

Indécidablement indiscernable, l'occulte à l'œuvre dans le travail de Mori fait alors de son mégalithe une sorte de phare de l'enchevêtrement. Vecteur de l'universalité dans son travail autant que vecteur de l'occulte, cet enchevêtrement se traduit par un double pliage. Pliage du temps d'abord : l'archaïsme que l'on voyait surgir chez Pype devient effectivement monument chez Mori. *Tom Na H-iu* revendique à elle seule une double ancestralité, de la préhistoire au druidisme, dont l'héritage se manifeste au présent dans la fascination actuelle et perpétuellement renouvelée pour

soit distinctement japonais, il n'existe toutefois pas d'« animisme japonais » en soi, donnant volontairement à cette notion une applicabilité bien plus large dépassant les frontières japonaises (2019 : 205).

[252] Cette description basique de l'animisme, applicable également au shintoïsme, confère une certaine constante à la définition de l'animisme qui, peu importe sa source culturelle, se reflète encore dans une définition qui, comme le constate Yoneyama mais également Nurit Bird-David, demeure relativement stable depuis la description, pourtant péjorative, qu'en fit E. B. Tylor en 1871 dans *Primitive Culture* (Tylor 2010; Yoneyama 2019 : 17; Bird-David 1999 : S67).

[253] Notons que l'œuvre établit ainsi un parallèle entre un animisme shintoïste et un animisme druidique qui, comme le remarque Christopher Dell, est l'un des éléments probables, quoique difficilement démontrables, de ce qu'il nomme la « magie celtique » (2020 : 109).

les mégalithes et leurs diverses qualités thaumaturgiques ou forces telluriques. Il en va de même pour le voisinage de l'œuvre : au-delà du particularisme japonais des références qui traversent le travail de Mori, celles-ci couvrent diverses temporalités dont la localité ne garantit aucunement l'uniformité. Entre la spiritualité Jomōn qui émane de *Transcircle* – œuvre cousine de *Tom Na H-iu* –, le bouddhisme zen qui couvre l'ensemble de ce corpus par son intitulé, et le shintoïsme qui insuffle une âme aux références mégalithiques, époques et périodes se fondent et se confondent nous ramenant une fois de plus à ce temps feuilleté, gaufré, chiffonné que l'occulte indécidable ne cesse de manifester[254].

Néanmoins, alors que ce dernier transparaissait à travers la reprise sans fard d'une technique ourlée d'ancienneté chez Pype, *Tom Na H-iu* donne l'exemple d'un archaïsme justement fardé de modernité : impossible de confondre le mégalithe satiné et pastel de Mori avec les ruines rocheuses de l'Écosse ou d'ailleurs. Loin de la contemplation romantique devant les ruines du passé – telle que la représente Caspar David Friedrich (Fig. 4.21) ou encore John Constable (Fig. 4.22) – l'enchevêtrement temporel semble ici dénué de toute nostalgie ou d'idéalisation devant ce qui s'offre comme un passé actif, vivant, présent. *Tom Na H-iu* évoque en cela l'exemple de la voiture employé par Michel Serres pour traduire l'idée d'un temps « multiplement plissé » (Serres et Latour 2022 : 89) :

> [une voiture automobile] forme un agrégat disparate de solutions scientifiques et techniques d'âges différents; on peut la dater pièce à pièce : tel organe fut inventé au début du siècle, l'autre il y a dix ans et le cycle de Carnot a presque deux cents ans. Sans compter que la roue remonte au Néolithique. L'ensemble n'est contemporain que par le montage, le dessin, l'habillement, parfois seulement par la vanité de la publicité (Serres et Latour 2022 : 69-70).

Alliant technologie de pointe et suppositions astronomiques ancestrales sous une même enveloppe de verre à l'habillement moderne voire futuriste, l'œuvre paraît alors incarner ce temps composite dans lequel le passé s'emmêle immanquablement au présent. À l'image de *Tom Na H-iu* nous

[254] Soulignons le parallèle entre l'approche choisie pour l'exposition *Oneness*, particulièrement visible dans la publication, et la démarche muséographique de Laurent Grasso visant à intégrer des artefacts et œuvres de toutes époques aux côtés de ses propres œuvres. De manière semblable, l'on retrouve dans le catalogue de *Oneness*, en plus des photographies et références mégalithiques, une quantité de représentations d'objets préhistoriques ou historiques, allant d'une hache de pierre du début de l'ère Jomōn (4000-3000 ans avant notre ère) à une statuette de l'ère Jomōn tardive (1000-400 ans avant notre ère) en passant par des éléments du temple Hōryū-ji, tel l'ornement se trouvant sur le toit du bâtiment Yumedono, remontant au VIII[e] siècle (Hayward et Mori 2007).

éclairant de la lumière des étoiles éteintes dans un temps long et différé, l'éclat du passé brille toujours dans notre contemporanéité dans une temporalité complexe, feuilletée.

À ce pliage du temps, que l'on remarquait également chez Pype, Grasso et même Mullican, Mori en ajoute cependant un second : un pliage de l'espace. Aux temporalités composites révélées par l'œuvre se joint un enlacement de cultures amenant le travail de Mori à se déployer tant temporellement que géographiquement. Des îles Orcades ou des Hébrides de l'Écosse à l'archipel japonais en passant par les confins de l'univers, *Tom Na H-iu* couvre d'office un territoire incommensurable. Celui-ci ne fait alors que prendre en expansion si l'on considère la nature foncièrement globale des constructions mégalithiques – dont on retrouve des traces sur tous les continents[255] – ainsi que le rayonnement de la « résurgence celtique » (Bertin 2013 : 276) s'étant largement répandue à travers l'Europe[256]. Une même intrication spatiale peut également être constatée au sein des références japonaises traversant *Oneness*, le catalogue montrant par exemple des artefacts provenant de la Chine ou encore de l'Inde ou du Tibet, soulignant géographiquement l'évolution du bouddhisme et de l'identité japonaise[257]. À la transmigration spirituelle des âmes – à laquelle renvoie le titre de *Tom Na H-iu* – fait alors écho la migration des images, pratiques et idées (*Wanderung*) que remarquait Aby Warburg par exemple à propos des fameux foies de moutons ouvrant l'atlas *Mnémosyne* et que Didi-Huberman décrits en ces termes :

> […] les foies de mouton divinatoires […] représentaient, à ses yeux, un cas exemplaire de cette mobilité historique et géographique dont les images sont les véhicules privilégiés : *images migratoires* dont la prise en considération fait de tout « style artistique » et de toute « culture nationale », comme on dit abusivement, une entité

[255] Jean-Pierre Mohen affirme d'ailleurs, à propos des monuments mégalithiques du Sénégal, de l'Indonésie ou encore de la Colombie : « La ressemblance entre ces monuments et ceux de l'Europe est un exemple du phénomène de convergence : à de grandes distances et à des époques différentes les architectures peuvent évoluer de façons similaires, sans relations directes entre les régions » (1998 : 93).

[256] Georges Bertin affirme à ce propos : « De ce point de vue, l'ésotérisme des Celtes semble bien avoir accompli un parcours exemplaire; dans ses périodes de grande diffusion, sur une aire géographique qui va du cours supérieur du Rhin et du Danube aux îles occidentales, à l'extrême pointe de l'Europe, il a tour à tour visité des sites et des sociétés locales qu'il a fécondées de sa métaphysique » (2013 : 275).

[257] L'image d'un miroir de la dynastie Han de l'Ouest sert ainsi de rappel de l'influence chinoise sur les regalia impériales japonaises alors que des reproductions de statuettes d'Asanga et de Vasubandhu de 1212 soulignent l'ascendance indienne dans le bouddhisme Mahāyāna et qu'une image d'un mandala de sable tibétain est mise en parallèle du mandala Ryokai du bouddhisme tantrique (bouddhisme ésotérique). Mori souligne particulièrement cet aspect lorsqu'elle mentionne les sutras dans le contexte de son œuvre *Dream Temple* (1997-1999) : « These scriptures traveled from India through China, across the continent, via a human chain » (Hayward et Mori 2007).

> essentiellement hybride, impure, métisse. Mélange ou montage des choses, de lieux et de temps hétérogènes (Didi-Huberman 2011 : 27).

L'espace se retrouve alors tout aussi « multiplement plissé » que le temps, amenant à considérer les arcs spatiaux et les rythmes temporels selon une rhétorique de l'enchevêtrement. Là où le recours à l'archaïsme permettait à l'œuvre de Pype de questionner la fabrique du contemporain, le détour par le passé de *Tom Na H-iu* permet alors d'atteindre l'universalité, un pliage du monde, une géographie feuilletée, dans laquelle nous sommes tous et toutes concernés, enchevêtrés. Arrimée à l'univers, l'œuvre-phare brille néanmoins tout autant à la lumière de l'œcuménicité.

4.1.3 Deviner le semblable : correspondance et résonance

Tom Na H-iu, phare de l'enchevêtrement, montre ainsi la voie vers un espace-temps plissé, devenant monument à la migration des images et des croyances et guidant le public au travers de la nébuleuse mystique-ésotérique. Néanmoins, comme à l'approche de tout phare, il nous faut être à l'affut des écueils qui l'entourent. L'universalité, ainsi posée et voulue par l'artiste (Hayward et Mori 2007), n'en demeure pas moins problématique, particulièrement lorsque la nébuleuse se perd dans le syncrétisme qui pourtant la détermine[258]. La nature contentieuse du terme même de « syncrétisme » anticipe ce qui sera source d'accusations, d'appropriations et d'inventions (Lindenfeld 2016), particulièrement lorsqu'il s'agit d'allier l'Orient et l'Occident. Le néopaganisme auquel nous renvoient les références druidiques de *Tom Na H-iu* en est l'exemple même : rattaché au christianisme dans une relation complexe, et donc demeurant objet d'étude eurocentré, mais se définissant essentiellement par son absence d'unité de croyance, de doctrine ou de pensée (Rogers 2006), il se présente comme un terrain où foisonnent l'appropriation culturelle en raison des références fréquentes puisées à même des traditions non-occidentales (Gosden 2020 : 410)[259].

[258] Tel que nous l'évoquions lors du premier chapitre, le Nouvel Âge se caractérise par exemple par l'étendue imprécise qu'il couvre, faisant du syncrétisme une de ses caractéristiques motrices, combinant, comme le souligne Wouter J. Hanegraaff, la théosophie chrétienne d'Alice Bailey et l'anthroposophie de type steinerien à la « conviction que les OVNIS étaient des astronefs peuplés par les habitants d'un autre monde » (Hanegraaff 2013 : 942).

[259] Comme le souligne Jean-François Mayer, le syncrétisme « a toujours existé dans l'histoire des religions » (Mayer 2006 : 12). Il cite toutefois le travail du chercheur japonais Nobutaka Inoue qui, pour désigner le contexte actuel, proposa le terme de « néosyncrétisme » : « non pas un phénomène naturel découlant de la coexistence de plusieurs religions, mais l'amalgame intentionnel de différentes doctrines et pratiques, sans nécessité d'un contact réel avec les traditions auxquelles sont faits ces emprunts » (Mayer 2006 : 12; Inoue 1997).

Par cette présence occulte à l'œuvre dans son travail, signalant une rhétorique de l'enchevêtrement, Mori va ainsi à l'encontre de l'attitude universitaire de plusieurs, à commencer par Antoine Faivre (Faivre 1986) ou même Robert Amadou – universitaire influent dans le champ d'études de l'ésotérisme se présentant lui-même comme un théosophe chrétien (Faivre 2012 : 106; Pasi 2006) –, pour qui l'ésotérisme et l'occultisme, d'un point de vue historique et sociologique, se cantonnent résolument dans l'Occident[260]. Le fait que cette frontière soit dans les faits régulièrement traversée[261] amènera cependant d'autres auteurs et autrices, tel John D. Richards à considérer au contraire l'approche de Faivre comme étant eurocentrique – puisque négligeant l'apport des traditions ésotériques orientales établies (Richards 2000 : 91), tel l'animisme shintoïste par exemple (Yoneyama 2019) – tout en reconnaissant la difficulté de rassembler sous le terme « occulte » des communautés aux visions du monde distinctes. Difficulté qu'incarne en soi *Tom Na H-iu* : en combinant les traditions celtes, druidiques, païennes et néopaïennes occidentales à l'animisme d'inspiration shintoïste, l'œuvre pointe vers l'écueil potentiel d'une universalité qui se perdrait en uniformité. Cette crainte liée aux développements de la globalisation point dans l'idée même de réunir au sein de *Tom Na H-iu* ce qui pourrait être considéré comme un occulte occidental versus un occulte oriental au risque de perdre les subtilités de la localité : « Unlike the West, where 'New Age' is positioned as a counter-culture to mainstream Christian culture, the new spiritual movement in Japan is part of mainstream cultural discourse, and is promoted by intellectuals whom Shimazono Susumu calls "spiritual intellectuals" » (Yoneyama 2019 : 10)[262].

Ainsi le pliage de l'espace-temps, sous le signe de l'enchevêtrement et de l'universalité, ne peut se défaire de sa part de localité, amenant alors à questionner les chemins qui vont de l'une à l'autre au cœur de *Tom Na H-iu*. L'aspect même de l'œuvre – artificielle, futuriste, colorée, polie – par

[260] Rappelons que Faivre et Hanegraaff emploient d'ailleurs, en étant loin d'être les seuls, l'expression d'ésotérisme occidental tant en anglais qu'en français.

[261] Jean Corsetti évoque d'ailleurs à ce propos la « migration des idées », écho de la migration des images, qui fera de l'ésotérisme un mélange d'influences orientales et occidentales (1992 : 84). Donnons à titre d'exemple récent, parmi tant d'autres, l'ouvrage *Spell Bound: A New Witch's Guide to Crafting the Future* de l'autrice coréenne américaine Chaweon Koo qui se déclare sorcière et allie dans la foulée traditions orientales et occidentales (Koo 2022).

[262] Shoko Yoneyama souligne la présence de ce qui pourrait être un développement occulte au Japon, parlant alors de « re-spiritualisation » en s'inscrivant dans la mouvance théorique qui entoure ce phénomène depuis quelques années en Occident dans le sillage d'ouvrages comme celui de Peter Berger en 1969, *A Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural* (Berger 1969). Selon elle, l'animisme shintoïste est ainsi le grand absent des réflexions sur l'occulte et la spiritualité qui accaparent les sciences sociales et études religieuses depuis les dernières décennies, particulièrement en ce qui a trait au discours sur le « nouvel animisme » qu'elle remarque dans les milieux occidentaux (2019).

rapport aux mégalithes néolithiques – naturels, rugueux, bruts, antiques – incite alors à penser l'œuvre et l'enchevêtrement qu'elle recèle sous le signe de ce qu'avec Goethe nous appellerons les différences et les affinités (Goethe 1963; Goethe 2003; Didi-Huberman 2011 : 158). Inspiration motrice de l'atlas *Mnémosyne* de Warburg et parangon de ce « gai savoir inquiet » que nous évoquions dans la première partie, Goethe place effectivement l'image comme interface du monde, permettant alors d'y cerner, par l'imagination autant que par l'entendement, le « grand jeu du monde » selon ce jeu perpétuel de différences et d'affinités électives, intimes, qui transgressent les frontières sans pour autant les abolir (2011 : 158-159) : « L'affinité élective, ce serait donc, avant toute chose, *aimer son dissemblable* et vouloir le connaître par "constellations", montages ou atlas interposés […] » (2011 : 165)[263]. Ce savoir inquiet qui nous servait à revoir notre rapport à la connaissance dans la première partie de cette thèse, permet ici de penser notre rapport à la différence en situant l'œuvre de Mori dans cette tension continuelle, indécidable, entre l'universel et le particulier.

Alors que l'ancrage japonais de *Tom Na H-iu* nous invite à penser l'enchevêtrement de l'œuvre depuis les différences dues à sa localité, l'ancrage occulte occidental de l'œuvre nous incite tout autant à y chercher des affinités, rejoignant en cela l'affirmation de l'auteur Urs Stäheli, « […] the local becomes a place that opens up different ways of "decoding" the global » (Stäheli 2003 : 7). Ainsi le syncrétisme propre au Japon – une des rares instances où ce terme équivoque s'applique à bon escient selon David Lindenfeld (2016)[264] – visible au travers du travail de Mori semble rejoindre la théorie des correspondances, apanage de l'occulte, dans une quête des affinités qui, sans nier les différences, n'en cherche pas moins des formes de résonances[265].

[263] Didi-Huberman reprend ce filon des *Affinités électives* goethéennes pour le rattacher à l'atlas de Warburg mais aussi à la notion d'« image dialectique » chez Walter Benjamin : « C'est bien un "gai savoir imaginatif" que Benjamin visait donc, et c'est bien à Goethe qu'il voulut une nouvelle fois se référer […] » (Didi-Huberman 2011 : 163; Benjamin 2009; Benjamin 2000; Goethe 1963; Goethe 2003).

[264] La relation entremêlée du bouddhisme japonais et du shintoïsme, constatée par plusieurs, dont Yoneyama (2019) et Clammer (2004), particulièrement au niveau de l'association des bodhisattvas du bouddhisme Mahāyāna aux *kami* du shintoïsme, représente selon Lindenfeld une application fructueuse du syncrétisme et, à ce titre, est souvent mise de l'avant comme telle par les défenseurs du terme. Il met toutefois en garde contre une simplification face à une relation complexe dans laquelle le syncrétisme ne représente qu'un aspect du développement historique et où les tentatives de séparations et de distinctions abondent également (Lindenfeld 2016).

[265] Notons que le terme « résonance » à une fortune critique particulièrement riche dans la réflexion écologique actuelle, citons par exemple l'ouvrage d'Hartmut Rosa de 2018, *Résonance : une sociologie de la relation au monde* (Rosa 2018). Il faut cependant souligner que le terme accompagne la fortune critique de Mori depuis les débuts de sa

La connexion astrale de *Tom Na H-iu*, âme de l'œuvre autant que manifestation du lien cosmique-tellurique, se pose alors comme base de cette praxis des résonances au cœur de l'enchevêtrement. Entre le druidisme celte et l'animisme, l'œuvre semble effectivement poser comme affinité élective ce rapport alternatif au monde, distinct du rapport Moderne Nature/Culture. L'itération *in situ* de *Tom Na H-iu* réalisée en 2010 pour le Benesse Art Site Naoshima (Fig. 4.23) souligne encore davantage le rapport à la nature qui traverse l'œuvre autant que la pratique de Mori : dressée au milieu d'un étang entouré d'une bambouseraie, l'œuvre illustre la volonté de Mori de tresser une rhétorique de l'occulte à des considérations écologiques. Sertie dans son écrin de verdure, elle rejoint le travail de la Faou Foundation, organisation à but non lucratif créée par Mariko Mori en 2010 afin d'insérer sa pratique directement à même des sites écologiques distincts répartis à travers le monde : « Through the gifting of Mariko Mori's artworks, Faou continues the sacred and primal tradition of honoring nature » (Faou Foundation 2020)[266]. Du local au global, *Tom Na H-iu* semble ainsi mettre cette quête d'affinités en parallèle d'une crise qui, comme nous le rappelions avec Hicham-Stéphane Afeissa au chapitre précédent, concerne le monde dans sa totalité (Afeissa 2014). Ancrée dans des considérations écologiques, l'œuvre de Mori fait donc du rapport au monde le dénominateur commun, le diapason permettant l'accord à plusieurs voix/voies. Ce faisant, Mori rejoint l'approche de plusieurs penseurs et penseuses contemporains, comme Anna Lowenhaupt Tsing (2015), Shoko Yoneyama (2019), John Clammer (2004), Isabelle Priaulet (2020), Achille Mbembe (2023) ou encore Philippe Descola (2015), pour qui l'ère de l'Anthropocène signe la fin de la domination occidentale sur le discours écologique à travers l'influence maintenant perçue comme mortifère du rapport Nature/Culture encore lourdement rattaché à ses racines judéo-chrétiennes (Yoneyama 2019 : 6)[267]. *Tom Na H-iu*, œuvre-phare de l'enchevêtrement et de la résonance, évoque ainsi les mots d'Isabelle Priaulet : « Pour répondre à cette menace globale que constitue le changement climatique, nous ne pouvons continuer à penser la nature uniquement dans la philosophie occidentale […] » (2020 : 523). Partant du local pour

carrière et puise à mêmes des sources bien plus anciennes, telle la « spiritualité de la résonance » que l'on retrouve dans le bouddhisme zen, particulièrement chez maître Dõgen, comme le note la commentatrice de ce dernier, Yoko Orimo, ainsi qu'Isabelle Priaulet (Priaulet 2020 : 535).

[266] L'œuvre *Primal Rhythm: Sun Pillar* (2011) (Fig. 4.24), première œuvre produite par la Faou Foundation et intégrée à même le paysage de l'île Miyako au Japon, partage avec *Tom Na H-iu* son aspect mégalithique, soulignant encore davantage les parallèles entre l'œuvre de 2006 et les préoccupations actuelles de Mori (Faou Foundation 2020).

[267] La liste d'ouvrages signifiant cette tendance est trop conséquente pour être récitée ici; notons toutefois l'influence d'Arne Næss et de l'écologie profonde (*deep ecology*), qui présente par exemple un double effort de traduction des pensées spinoziste et bouddhiste (Næss et Dunand 2017).

arriver au global, du particulier pour arriver à l'universel, l'œuvre de Mori fait résonner pratiques ancestrales et discours contemporains en posant comme fondement notre être au monde. Au-delà des différences et des comparaisons, l'heure est aux affinités et aux correspondances.

4.2 Révéler le vivant

4.2.1 Au cœur de la crise : technologie indécidable

En liant les croyances pour se relier au cosmos, *Tom Na H-iu* établit ainsi un rapport occulte au monde comme fondement de l'enchevêtrement nous faisant passer de l'univers vers l'universel. Penser le global par le local dans le cas de Mori implique de répondre à notre monde en crise par l'écho de résonances anciennes intégrées à même la trame du présent. Néanmoins, le fondement même de *Tom Na H-iu*, œuvre dont l'âme dépend entièrement de la technologie, paraît en premier lieu nous ramener davantage à la source du problème qu'à une redéfinition nécessaire du rapport Nature/Culture. De fait, pour plusieurs auteurs et autrices, dont Isabelle Priaulet, la technologie est perçue justement comme la racine même de la crise écologique en transformant « de façon irréversible notre "être-au-monde" » (Priaulet 2020 : 12). N'est-ce pas le drame de Fukushima en 2011 – mélange de cataclysme naturel et de catastrophe nucléaire, terrain même des neutrinos et des particules élémentaires[268] – qui signale l'inévitable intrusion de Gaïa (Bensaude-Vincent 2021 : 68)? La flèche téléologique du temps des Modernes, propulsée par le progrès, est effectivement indissociable de ce que Priaulet qualifie d'« hégémonie de la technique » (2020 : 12) et d'une évolution que Bernadette Bensaude-Vincent décrit en ces termes :

> De l'homme porteur d'outils à la domestication de la nature au Néolithique, puis à sa maîtrise par la science à l'âge moderne, le récit de la marche de l'humanité s'organise autour d'un axe : la maîtrise croissante de l'espèce humaine sur la nature, poussée jusqu'à l'infiniment grand avec la conquête de l'espace et jusqu'à l'infiniment petit des briques élémentaires avec l'avènement des nanotechnologies. Dans ce grand récit, chaque nouvelle technologie trouve sa place et son sens comme marqueur d'une étape de plus dans l'émancipation de l'homme à l'égard des contraintes naturelles (Bensaude-Vincent 2021 : 36-37).

[268] Roxanne Guénette, physicienne à l'Université de Manchester, précise que les neutrinos sont produits par des réactions nucléaires, comme les supernovæ par exemple, ou celles que l'on retrouve dans un réacteur : « C'est une particule qui participe aux désintégrations radioactives. Sur Terre, elles apparaissent dans les réacteurs nucléaires lorsque l'uranium se brise pour créer du plutonium » (Labelle 2023).

Tom Na H-iu paraît alors correspondre presque mot pour mot à ce souhait tacite d'une Modernité prise dans le rythme téléologique – maintenant accompagné d'effluves apocalyptiques – de ce que Max Weber qualifiait de « pétrification mécanisée » (Weber 2003 : 252) : l'artificiel cède le pas au naturel[269]. D'autant qu'il semble facile de voir dans la technologie de pointe qui anime l'œuvre – dans toute la force de l'*anima* latin – une expression de la croissance exponentielle sur laquelle reposent les promesses de la Modernité autant que les espoirs du transhumanisme – cette idéologie présentée comme solution à la crise en reposant sur l'augmentation du potentiel humain par le développement de la technologie et de l'ingénierie biologique et que plusieurs, à commencer par l'auteur Olivier Rey, condamnent avec véhémence[270].

Une même perception de la technologie comme nocive et mortifère, enchâssée comme elle l'est dans son chaton capitaliste, est d'ailleurs régulièrement offerte comme explication pour la popularité montante de l'occulte, particulièrement du néopaganisme (Dell 2020 : 388); popularité que souligne pourtant *Tom Na H-iu*. L'artiste et auteur Gary Zhexi Zhang explique par exemple la cote que connaît actuellement la sorcellerie – dont l'imaginaire païen accompagne la fascination mégalithique – par le contraste frôlant la désobéissance qu'elle oppose à ce qu'il nomme le « rationalisme technoscientifique » (Zhang 2017). Il cite ainsi l'exemple de l'œuvre *Autonomous Trap 001* (2017) de l'artiste James Bridle qui renvoie à la magie et à la sorcellerie en entourant une voiture autonome d'un cercle de sel ayant pour effet de perturber l'algorithme de la voiture, l'empêchant ainsi d'avancer (Fig. 4.25)[271]. Le recours aux pratiques et croyances considérées comme archaïques dans ce contexte se teinte alors d'une nostalgie d'un temps d'avant face à la

[269] Notons que mécanique, technique et technologie surgissent de manière parfois indistincte sous la plume de leurs détracteurs et détractrices.

[270] Bensaude-Vincent fait remonter aux années 30 et 60 l'origine de cette pensée qui évoluera en parallèle de la croissance exponentielle incarnée par la « loi de Moore », cette pseudo-loi mimant le régime de la nature pour poser l'augmentation exponentielle « naturelle » des performances électroniques et technologiques (2020 : 49-51). Olivier Rey, constatant ce qu'il considère être une propagande idéologique particulièrement active en ce moment, entreprend quant à lui de dénoncer, comme son titre l'indique, les *Leurre et malheur du transhumanisme* (2018) face à une technologie accomplissant l'inverse des rêves d'émancipation promise : « Avec la technologie […] l'effet se retourne : l'être humain se trouve à nouveau réduit à une totale impotence, sans le recours permanent d'un gigantesque dispositif sur lequel il n'a aucune prise » (2018 : 90).

[271] Il est intéressant de noter que cette particularité du sel se fait alors l'écho des propriétés magiques et superstitieuses attribuées au sel en Occident autant que de ses qualités purificatrices que nous mentionnions plus haut dans le cadre du shintoïsme.

réalisation que le progrès nous a potentiellement coupé du temps à venir[272]. Devant la crise du futur que l'on constatait avec *Chutes libres* de Pype, il est difficile de faire abstraction du rôle joué par la technologie.

Pour autant, *Tom Na H-iu*, à la suite de l'enchevêtrement des croyances, semble postuler de prime abord une non-contradiction foncière de ces dernières aux avancées de la science et de la technologie. Plutôt que de se présenter comme un obstacle à abattre pour renouer avec un rapport à la nature semblable à celui d'avant l'ère industrielle – qu'il s'agisse du paganisme druidique, de l'animisme shintoïste ou bien de la spiritualité Jōmon – *Tom Na H-iu* fait de la technologie le vecteur rendant visible l'âme du monde, rendant visible l'invisible. De manière semblable à la science que l'on voyait intervenir dans l'*Uraniborg* de Laurent Grasso, la technologie – extension de la science – touche le mystère même de l'univers, révélant un monde fait d'énergies intangibles. Cette révélation, toute scientifique en soi, rejoint ensuite le vaste champ de l'animisme et de l'occulte par le dispositif même de l'œuvre : que ce soit dans la pénombre de la galerie ou dans le cadre verdoyant de la bambouseraie, *Tom Na H-iu* nous présente cet invisible sous forme de couleurs douces et changeantes invitant à la contemplation méditative dans une atmosphère qui confine au sacré davantage qu'à une approche laboratoire de l'univers[273]. Œuvre d'art avant tout, *Tom Na H-iu* présente ainsi une confusion des registres entre l'expérience esthétique, l'expérience technologique et l'expérience spirituelle révélant par la même occasion un enchevêtrement indécidable entre une science touchant à l'enchantement et un enchantement touchant la science[274].

Par sa fonction même, *Tom Na H-iu* nous oriente vers une science et une technologie qui, plutôt que de nous éloigner dans une flèche rectiligne de l'enchantement marquant les pratiques archaïques d'antan, semble plutôt nous y ramener, permettant un rapport au monde à la hauteur du

[272] Cette nostalgie se manifeste d'autant plus dans le contexte de l'Anthropocène qui, comme le remarque Bernadette Bensaude-Vincent, rassemble sous son *anthropos* l'ensemble des peuples et civilisations dont certains n'ont pourtant eu « qu'un faible impact sur le climat » (2021 : 12). Des ouvrages comme *L'homme et l'invisible* (1994) et *Les techniques de l'invisible* (1994a), de Jean Servier, sont des exemples parmi tant d'autres de cette veine nostalgique se tournant vers le passé non-Moderne face aux désillusions de la Modernité.

[273] La méditation est un des aspects phares de la pratique de Mori, souvent rattachée à son esthétique épurée dans sa fortune critique autant que dans son propre discours (Hayward et Mori 2007; Tezuka 2013 : 8).

[274] L'œuvre renvoie en cela à ce fameux titre qu'Alfred Gell – théoricien important du concept d'agentivité – applique au domaine de l'art, *The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology* (Gell 1992), bien que les affinités avec le contenu de ce texte, remis en cause par plusieurs en raison notamment d'un certain eurocentrisme, soient limitées (Fourmentraux 2019 : 220; Derlon et Jeudy-Ballini 2010).

temps plissé. Pensée par le local, l'œuvre de Mori évoque alors ce rapport particulier du Japon à la modernité – entendue ici comme technoscientifique (Josephson-Strom 2013 : 118) – pour lequel, comme nous l'évoquions avec Yoneyama, entre un rapport animiste ou scientifique et moderne au monde, il n'y a pas à choisir (2019 : 4)[275]. Néanmoins, loin de se cantonner dans ce qui serait un cliché orientaliste d'une Asie mystique contrastant avec l'occidentalisme d'un Occident exploiteur – contre lequel plusieurs auteurs et autrices, dont Yoneyama (2919 : 24) et Jason Ānanda Josephson-Strom (2017 : 22), mettent en garde –, l'œuvre, dont le titre et l'entrelacement constitutif nous ramènent au global, paraît montrer que l'Orient n'aurait ainsi pas le monopole de l'enchantement face à une Modernité se voulant désenchantée (Josephson-Storm 2017 : 22). Dans sa quête d'affinités, l'œuvre bercée de références occultes occidentales souligne plutôt une même non-contradiction entre Modernité technocratique occidentale et enchantement. L'enchevêtrement de l'œuvre rejoint l'indécidable rapport entre science, religion et occulte que nous voyions dans la première partie, pointant ici directement vers le rapport occidental à la technologie. *Tom Na H-iu*, cette machine qui, comme la voiture de Serres, est imprégnée d'archaïsmes, paraît rappeler que les origines mêmes de l'informatique – indispensable au fonctionnement de l'œuvre – s'accompagnent de ce que Mark Alizart qualifie d'une métaphysique dans laquelle on retrouve tant l'influence religieuse – le terme ordinateur venant directement de *Deus Ordinator*, « Dieu ordonnateur » – que des effluves de « spiritualité *New Age* » entourant un discours universaliste (Alizart 2017 : 16-17). L'œuvre s'aligne en cela avec la réalisation à laquelle arrivent des auteurs et autrices comme Nathan Schradle – selon qui les développements de l'intelligence artificielle et de la physique quantique de nos jours représentent des formes contemporaines de pensée magique

[275] Yoneyama et Clammer soulignent particulièrement la pertinence du cas japonais dans les discours sur l'occulte et le nouvel animisme justement en raison de l'aspect « hautement industrialisé » du Japon, contrastant avec la perception de l'animisme dans les études religieuses occidentales qui ont tendance à cantonner celui-ci justement dans l'archaïsme d'une dichotomie tenace entre « primitifs et modernes » (2019 : 19-20; Clammer 2004 : 84). Yoneyama parle alors d'un « animisme postmoderne » comme bouture actuelle de l'animisme populaire japonais et apport épistémologique aux discours sur le vaste champ de l'occulte actuellement (2019). Josephson-Strom précise quant à lui : « In one of the most technologically and scientifically advanced nations today, one finds – in addition to old-fashioned faith healers and spirit-mediums – flash drives that doubles as magical charms, funeral rituals for old photographs and discarded electronics, iPhone apps for automatic exorcisms or traditional fortune-telling, and Buddhist stupas dedicated to Thomas Edison and Heinrich Hertz as the "Divine Patriarchs of Electricity and Electro-Magnetic Waves" » (Josephson-Storm 2017 : 22), ajoutant également : « Reconciliation can be found, at least in the Japanese context, in an asymmetrical relationship in which technoscientific modernity is seen as empowered by, rather than undermined by, religious praxis » (Josephson-Storm 2013 : 118).

(Schradle 2020)[276] – ou encore Michaël V. Dandrieux et Vincenzo Susca, pour qui la technologie use du même vocabulaire de l'enchantement que l'occulte, devenant « technomagie » :

> C'est ironiquement à son apogée que la technique, promise à l'éclaircissement des secrets du monde, devenue lentement banale, quotidienne et invisible, réinjecte dans le corps social les rites renversés et les merveilles inquiétantes : le magnétisme archaïque des chemins de ferraille, l'assimilation et le rejet des prothèses corporelles, le sacré dans le virtuel, le vaste réseau qui nous contient et nous dissémine (Dandrieux et Susca 2011 : 11).

Du local au global, l'œuvre semble surtout suggérer une fois de plus que, au-delà du cadre japonais, Latour avait raison : même la modernité technicienne n'a jamais été Moderne (2014).

4.2.2 Au cœur du vivant : prothèse révélatrice

Néanmoins, outre ce lien particulier entre occulte et technologie, en Orient comme en Occident, reste le problème de cette dernière comme obstacle à la nature dans un rapport qui demeure ourlé d'artificialité. Comment s'opère cette connexion au « vaste réseau qui nous contient et nous dissémine » révélé par l'occulte indécidablement moderne de *Tom Na H-iu*? Par-delà l'éventuel cliché attribuable à Arthur C. Clarke voulant que toute technologie suffisamment avancée devienne indiscernable de la magie (Clarke 1984 : 36)[277], l'œuvre de Mori paraît davantage indiquer une application pratique de ce que nous pourrions appeler le rôle occulte de la technologie. Rappelant la discipline de l'archéoastronomie[278] selon laquelle les monuments mégalithiques agissent en quelque sorte comme des « observatoires » ou des antennes – amenant l'astronome britannique Gerald S. Hawkins à publier en 1964 un article intitulé « Stonehenge: A Neolithic Computer » (Hawkins 1964) – *Tom Na H-iu*, devenue par la technologie une extension du Super-Kamiokande, se fait également l'extension de nos sens, de notre perception même. En relayant la présence des neutrinos, en soi incroyablement difficiles à capturer et à analyser (Labelle 2023), l'œuvre nous

[276] « [This article] proposes that AI and quantum computing are thus excellent examples of the ways that traditional distinctions between religion, science, and magic fail to account for the vibrancy and energy that surround modern technologies » (Schradle 2020 : 733). Bernadette Bensaude-Vincent parle quant à elle de « techno-théologie » (2021 : 53).

[277] « Any sufficiently advanced technology is indistinguishable from magic » (Clarke 1984 : 36).

[278] L'archéoastronomie est une discipline qui étudie « la signification astronomique des monuments antiques, notamment mégalithiques » (Lagrange 2005a : 358). Bien que cette discipline soit aujourd'hui reconnue par l'archéologie, elle tente toujours de se détacher des relents occultes qui l'accompagnent, comme les théories associant les monuments mégalithiques aux extraterrestres ou encore aux lignes telluriques (*ley lines*) (2005a : 359). La mise en garde de Chris Scarre que nous évoquions plus haut s'applique particulièrement à ce genre de démarche (Scarre 2005 : 22).

branche directement à ce qui nous dépasse – l'artiste évoquant souvent ce ratio révélé par la science voulant que la matière « ordinaire », dont nous faisons partie aux côtés des plantes, animaux, étoiles et autres, ne représente que 4 % de l'univers, le 96 % restant étant composé de matière noire, dont les neutrinos pourraient être une fraction (Mori et Cox 2013 : 19, 23; Agence spatiale canadienne 2022). Antenne tendue vers l'invisible, l'œuvre indécidablement occulte et technologique, agit ni plus ni moins comme une prothèse : un dispositif artificiel suppléant aux manquements de notre perception.

Tom Na H-iu rejoint en cela l'œuvre *As We Are Blind* de Véronique Béland que nous évoquions au chapitre précédent (Fig. 3.12-3.15)[279]. Distincte des tentatives de captures auratiques et fluidiques des effluvistes du XIX^e^ siècle – telles celles de Louis Darget (Fig. 4.26) ou Hippolyte Baraduc (Fig. 4.27) (Chéroux 2004a) – justement par le bond technologique qui les sépare, l'œuvre de Béland reprend toutefois à son compte cette relation indécidable entre occulte et technologie autant qu'elle évoque l'âge de la technologie dans l'Occident des XVI^e^ et XVII^e^ siècles dans lesquels magie naturelle et technologie travaillaient conjointement pour visualiser la nature analogique du monde (Gunning 2015 : 526). Par le biais de son capteur nécessitant la main des membres du public pour s'activer (Fig. 3.13), l'œuvre nous fait ainsi littéralement toucher le monde virtuel – entendu ici comme le descriptif courant de notre contemporanéité autant que selon son sens originel de « royaume invisible de pouvoirs et de puissances » (Gunning 2015 : 415)[280]. Avec ce geste initial du contact avec l'œuvre, *As We Are Blind*, comme *Tom Na H-iu*, se présente comme l'extension de notre corps dans l'invisible, sorte de prothèse perceptive face à notre condition limitée – puisque nous sommes aveugles, ainsi que le rappelle le titre de l'œuvre – continuellement soulignée par les avancées technologiques mêmes. Ramenant l'imperceptible dans le registre de l'image via la photographie qu'elle imprime pour chaque spectateur et spectatrice, l'œuvre produit donc avant toute chose notre empreinte : enregistrement indexical de notre être à même le monde, véritable voile de Véronique numérique fait de projections, d'ondes et de résonances. Tout comme la photographie était considérée comme le prolongement de notre nerf optique (Traverse 2014 :

[279] Des éléments de cette section proviennent d'un article publié dans le numéro 105 de la revue *Esse* au Printemps-Été 2022 (Curtat 2022).

[280] Notons que pour beaucoup, dont Baraduc, la photographie effluviste visait à capter l'âme même du sujet comme manifestation de la « force vitale » à travers laquelle lumière, âme et pensée deviennent des concepts interchangeables (Traverse 2014 : 536) : émanations animistes chez les effluvistes.

543)[281], les algorithmes se font ici l'extension de notre individualité, illustrant cette collaboration presque symbiotique entre l'intériorité humaine et l'extériorité du monde.

De manière similaire, *Tom Na H-iu* visualise ce que notre corps limité ne peut voir, permettant de rendre compte littéralement de la matière-monde. Loin des craintes que suscitent les dérapages potentiels d'une visée transhumaniste qui nous éloignerait du monde (Rey 2018 : 58) et dans laquelle, comme l'affirme Jacques Attali – exemple du retentissement large de cette angoisse sourde –, « la prothèse sera la mesure de la modernité » en transformant l'homme en artefact (Attali 2015 : 8), l'œuvre de Mori fait de la prothèse ce qui nous permet de rejoindre à la fois l'infime et l'intersidéral, le microscopique du neutrino autant que le macroscopique des confins de l'univers. Traduisant toutes deux l'éther et le vide dans le langage de la couleur et de l'énergie, *Tom Na H-iu* et *As We Are Blind* produisent, dans le lexique propre à l'art – prothèse en soi – une image active, changeante selon les individus ou selon les espèces de neutrinos; en soi une image *animée*. En lieu d'une vision mortifère de la technologie dominant le monde en créant un espace toujours plus grand entre l'humain et sa nature même, ces deux œuvres témoignent plutôt d'une relation d'âme à âme. Prothèses lancées vers le vide, elles révèlent ainsi non pas le néant mais bien le vivant.

Cette idée est appuyée encore davantage par le fait que l'animation multicolore qui constitue *Tom Na H-iu* est avant tout révélatrice de la mort d'une étoile. L'œuvre vit et vrombit selon le cycle de la vie et de la mort évoquant la transmigration des âmes à laquelle son titre fait référence : une supernova, signal d'une mort provenant du fond du cosmos, donne vie à l'œuvre dans son ancrage terrestre. Un des seuls consensus concernant les monuments mégalithiques est par ailleurs leurs liens au culte des morts, aux pratiques funéraires ainsi qu'à la vénération des ancêtres (Mohen 1998 : 83; Scarre 2005 : 23, 53). Phare de l'enchevêtrement, l'œuvre semble ainsi contenir plusieurs variantes de cette présence de la mort que l'on retrouve autant dans l'idée de *karma* (ou

[281] Le choix de la photographie comme médium spirite au XIX^e^ siècle s'explique d'ailleurs par cette perception de la photographie non seulement comme prolongement du nerf optique mais également comme dispositif analogue au système nerveux, capable de saisir et de réagir aux vibrations invisibles. Anthony Enns précise : « Just as the photographic apparatus was capable of capturing and recording invisible yet material vibrations in the atmosphere, so too was the brain understood as being capable of capturing and recording thought vibrations in a visible form » (Enns 2013, cité par Traverse 2014 : 544).

karman) bouddhiste[282], que dans la notion de régénération de l'être au cœur de l'âme celte (Bertin 2013 : 276) ou que dans la pensée animiste à travers la croyance, que notait déjà Tylor, voulant que l'âme de toute créature perdure au-delà de la destruction de son corps (Yoneyama 2019 : 17). En ce sens, la lumière que nous montre *Tom Na H-iu* n'est que restes, entendus ici selon le terme anglais de *remains* : des âmes d'étoiles persistant au-delà de leurs morts, transportées à travers l'univers à dos de neutrinos.

En nous connectant à la mort, l'œuvre-prothèse opère ainsi un revirement par rapport à une technologie habituellement perçue comme ce qui est censé nous en prévenir. Le dépassement de la mort comme ultime défi – ou ultime déni – de la Modernité amène l'autrice Céline Lafontaine à qualifier notre société de « postmortelle », soulignant qu'un « phénomène de brouillage entre science et mythologie [se met en place] lorsqu'il est question de l'immortalité », contribuant à faire de la mort l'ultime frontière (Lafontaine 2008 : 18, 65)[283]. Contre ce vœu suprême d'un transhumanisme victorieux par rapport à toutes contraintes naturelles (Bensaude-Vincent 2021 : 51), *Tom Na H-iu*, prothèse technique, extension mécanique, nous plonge pourtant dans une sorte de continuité entre la vie et la mort semblable à un ruban de Möbius, les rendant inséparables, voire indécidables. L'œuvre, phare des affinités, fait alors résonner science et occulte en son sein à travers cette éternelle question du cycle de la vie qui traverse tant le bouddhisme que le paganisme et l'animisme : « Life emerges from a rhizome-like and chaos-like world, where it eventually returns only to re-emerge later again and again as part of an endless cycle » (Yoneyama 2019 : 224).

[282] Selon Isabelle Priaulet, la notion de *karman* s'insère dans la notion de *pratityasamutpada*, ou « loi de coproduction conditionnée » ou encore « roue de la vie », qui « rend compte du surgissement de tous les phénomènes », intégrant le tout dans une notion de continuum contrastant avec l'impression de fatalité qu'une expression comme « mauvais karma » peut suggérer en Occident (2020 : 528).

[283] Lafontaine cite la cryogénisation comme « l'incarnation la plus poussée de l'imaginaire technoscientifique de la postmortalité » (2008 : 175), notant le transfert de cette technique du domaine de la science-fiction vers notre imaginaire quotidien comme indice de sa banalisation. Bernadette Bensaude-Vincent constate une même volonté d'affranchissement de la mort dans le discours entourant la nanotechnologie (2021 : 51). Précisons néanmoins que la difficulté intrinsèquement humaine d'accepter la mort ne date pas d'hier, que l'on pense à la nécromancie ou encore à la popularité du spiritisme au XIX^{e} siècle (Dell 2020 : 16), dont la photographie effluviste évoquée par l'œuvre de Béland est un phénomène connexe.

4.3 Révéler l'enchantement

4.3.1 Présence et immanence : la relation

La technologie, elle-même âme de *Tom Na H-iu*, rend alors possible un rapport occulte au monde, perçu comme grouillement continuel de vie. En cela, l'œuvre rejoint la description de la magie proposée par Chris Gosden : « Magic is a technology for recongnizing that life exists in every nook and cranny » (2020 : 422). Néanmoins, l'évocation de la mort contre les espoirs d'immortalité du transhumanisme nous ramène immanquablement, comme c'était le cas également avec Pype, à la question de l'immanence, signifiée par notre mortalité même. Alors que *Chutes libres* de Pype nous ramenait à l'incarnation par le biais de la matière donnant à son titre une résonance édénique, *Tom Na H-iu* se ferait presque vanité, nous faisant miroiter notre mortalité au même titre que la chrétienté faisait de *l'ostentatio vulnerum*, – consistant à mettre de l'avant les plaies du Christ comme prémisses de sa mortalité (Fig. 4.28) (Steinberg 1987 : 19) – le signe ultime de son incarnation et de la nôtre.

Du local au global, l'œuvre de Mori déploie néanmoins une vision de cette immanence bien distincte que celle ayant marqué l'Occident à travers le dogme chrétien de l'incarnation. De fait l'œuvre se pose comme un miroir d'une immanence devant laquelle l'au-delà – Tom Na H-iu – se révèle être impermanent et omniprésent bien plus que lointain et transcendant. Par sa nature cyclique, perceptible tant dans l'idée de transmigration des âmes que dans l'indécidable relation vie/mort qu'elle rend visible, l'œuvre suggère l'idée d'un processus dans lequel s'intègre l'être, notion rappelant alors la « roue de la vie » du bouddhisme Mahāyāna : « De ce point de vue, ce que nous appelons le soi est bien le fruit d'un processus, un pur devenir pris dans un *continuum* dont il ne saurait être isolé » (Priaulet 2020 : 528). Dimension que l'enchevêtrement de l'œuvre met alors en résonance avec l'idée celte de transmigration des âmes, amenées à revenir sur terre après un certain temps, ou encore avec l'animisme que Yoneyama qualifie de postmoderne : « For postmodern animism […] life is not just the opposite of death. Life means "life" as a vitalistic force of the living and of the dead […] » (Yoneyama 2019 : 224).

L'enchevêtrement de l'œuvre nous guide donc vers l'enchevêtrement de l'être comme expression de l'immanence. Ce retour à l'incarnation que nous voyions avec *Chutes libres* est cependant poussé encore davantage avec *Tom Na H-iu*. Là où l'œuvre de Pype révélait notre lien à la matière,

l'œuvre de Mori expose le peu de place que celle-ci occupe dans la vaste étendue de l'univers : 4 % d'être – que l'on partage avec le reste de la « matière ordinaire », du brin d'herbe à l'étoile – contre 96 % de matière noire, tout aussi insondable qu'ubiquiste. À la chute de Pype fait écho la chute de l'égo humain dont témoigne *Tom Na H-iu* : délogé du centre de l'univers depuis la révolution copernicienne, puis relégué à une minuscule planète au creux d'une galaxie parmi les milliards qui constituent l'univers observable au cours des siècles qui ont suivi, pour maintenant arriver à une fraction seulement de la matière-monde, et encore : sa fraction « ordinaire » (Mori et Cox 2013 : 13)[284]. Le neutrino, infime particule imperceptible, n'en révèle que davantage l'espace négligeable qu'occupe l'être dans le vaste espace-temps. Poussière d'étain, poussière d'étoiles, poussière tout court.

Prothèse tendue vers ce qui nous dépasse, le 96 % qui nous engloutit, l'œuvre déconstruit ainsi avant tout cette confrontation Nature/Culture établie par la Modernité occidentale dans un rapport de domination rendu risible. Au cœur de *Tom Na H-iu*, ici phare d'une science aux marges, l'égo de l'être suscite autant le « sentiment prégnant d'un englobant » de la tradition celtique (Bertin 2013 : 275) que la « non-dualité du soi » (*oneness*) du bouddhisme zen ou encore l'unité de la vie et de l'âme de l'animisme[285]. À l'ère de l'Anthropocène, l'œuvre de Mori éclaire de sa lumière un monde post-anthropocentrique qui, pensé par l'enchevêtrement du local au global dans l'espace-temps plissé niant tout discours du désenchantement, a toujours été en germe, particulièrement en dehors de l'Occident, comme le souligne Anna Lowenhaupt Tsing :

> Ever since the Enlightenment, Western philosophers have shown us a Nature that is grand and universal but also passive and mechanical. Nature was a backdrop and resource for the moral intentionality of Man, which could tame and master Nature. It was left to fabulist, including non-Western and non-civilizational storytellers, to remind us of the lively activities of all beings […] (Lowenhaupt Tsing 2015 : vii).

[284] Selon Pascal Picq, la révolution copernicienne représente « la première blessure à l'amour propre de l'humanité » et la « première certitude : l'homme n'est pas au centre de l'univers » (Picq 2008 : 58). Soulignons aussi, avec Picq toujours, l'importance de Thomas Henry Huxley, inventeur du terme « agnosticisme » et auteur de *Evidence as to Man's Place in Nature* (Huxley 2009), et de Charles Darwin dans ce que nous pourrions appeler un « désenchantement ontologique » voulant que l'histoire du monde ne tourne pas autour de l'humain (2008 : 63).

[285] Comme l'affirme Yoneyama : « What needs to be emphasised here, though, is the *oneness* of nature and *anima* (= life and soul). This is what animism means » (2019 : 213).

Tom Na H-iu montre la voie : remplacer le rapport d'hubris et de dominance par un rapport d'humilité et de résonance.

Ce travail de résonance, mis en place, comme nous l'avons vu, comme rhétorique de l'occulte indécidable au cœur de *Tom Na H-iu*, se reflète également dans le rapport même à l'œuvre. Là où *Chutes libres* rappelait par son dispositif l'expérience intersubjective face aux œuvres minimalistes comme les formes en parallélépipèdes de Robert Morris, « capables d'une puissance relationnelle propre à nous les faire *regarder* debout, tombant ou bien couchées, voire mortes » (Didi-Huberman 1992 : 42) (Fig. 3.17), l'œuvre de Mori double littéralement cette présence d'une âme. Indécidablement technologique et magique, *Tom Na H-iu* s'anime, vit, pulse. La réaction anthropomorphique que révélait le minimalisme face à l'œuvre d'art semble suggérer ici le fonctionnement de la résonance comme redéfinition de notre être au monde comme relation au vivant tout autant qu'au non-vivant, apparaissant ici comme un mégalithe inerte et pourtant *animé*, doté d'une âme. À travers la présence à l'œuvre s'articule ainsi une réflexion ontologique puissamment teintée d'un indécidable prenant la forme d'une non-dualité comme alternative au dualisme constitutif du rapport au monde de la Modernité (Descola 2015 : 15). À travers la quête totale d'émancipation animant les Modernes se profile effectivement une société qui, en plus d'être post-mortelle, apparaîtrait presque comme post-naturelle, rendant d'autant plus difficile l'acceptation des changements climatiques, comme le remarque Justin E. Smith : « […] over the past few centuries in particular, human beings have become so effective at screening out the nonhuman world from our social reality that when nature does come roaring back in […], it can be hard to see this as anything other than an injustice, not to mention an effrontery » (Smith 2020 : xvii). À l'encontre de ce détachement, la présence occulte enchevêtrée de *Tom Na H-iu* tend vers le non-humain en dévoilant une correspondance intime entre le soi et le monde faite d'affinités et de différences – ou de continuités et de discontinuités selon Latour (2012 : 45) ou Descola (2015 : 210) – rappelant alors l'alternative « moniste » que Descola appelait de ses vœux :

> […] non pas [moniste] au sens quasi religieux du terme […] ni, bien sûr, dans l'ambition de réduire la pluralité des existants à une unité de substance, de finalité ou de vérité comme des philosophes du XIX^{e} siècle avaient tenté de le faire, mais pour qu'il devienne clair que le projet de rendre raison des relations que les humains entretiennent avec eux-mêmes et avec les non-humains ne saurait s'appuyer sur une cosmologie et une ontologie aussi étroitement arrimées que les nôtres à un contexte particulier (Descola 2015 : 15).

Sans verser dans un anthropomorphisme à outrance rendant l'appellation « humaine » caduque, il s'agit plutôt, comme le suggérait *Tom Na H-iu* – aidée de Goethe – au niveau des croyances, de trouver les affinités tout en aimant les dissemblances.

Une même idée traverse le travail de l'artiste Marina Abramović autour de ce qu'elle nomme les *Transitory Objects* (1988-en cours). Regroupant diverses œuvres, comme *Black Dragon* (1989-1994) (Fig. 4.29), *Crystal Cinema I (crystal on the floor)* (1991) (Fig. 4.30), *Beds for Human Use* (2012) (Fig. 4.31), la série *The Communicator* (2012) (Fig. 4.32), *The Current* (2017) (Fig. 4.33) ou encore *Crystal Wall of Crying* (2021) (Fig. 4.34) – pour ne nommer qu'elles –, cette série d'« objets transitoires » s'articule autour de l'utilisation de minéraux et de cristaux choisis en fonction de leurs propriétés énergétiques. Ayant amorcé cette série dans la foulée de l'expérience personnelle de ce qu'elle décrit comme l'impact de l'énergie du sol sur son corps[286], Abramović expose un corpus d'œuvres dont l'indécidabilité rappelle la frontière ranciérienne originale entre art et non-art : présentant des cristaux, géodes ou autres minéraux sans grandes interventions autres que la taille les ayant révélés, l'œuvre renvoie directement à la lithothérapie ainsi qu'au tellurisme. Reléguées respectivement aux pseudosciences ainsi qu'à l'occultisme mais témoignant chacun d'un rapport à la terre plus ancien – comme la magie savante au Moyen Âge ou encore la magie populaire à la Renaissance (Gosden 2020 : 360, 389)[287] –, ces deux pratiques n'en connaissent pas moins une popularité sans précédent depuis quelques années (Leblanc 2022) et ce pour les mêmes raisons ayant mené Abramović à explorer ce type de matériaux dans le cadre d'une pratique relationnelle : le potentiel énergétique, bénéfique et thérapeutique attribué aux pierres[288]. Invité à

[286] Abramović entama cette série lors de la performance marquant la rupture avec son partenaire de couple et de collectif artistique, Ulay (Frank Uwe Laysiepen). Alors que chacun d'eux partait d'une extrémité de la Grande Muraille de Chine pour se retrouver au milieu, Abramović expérimenta ce qu'elle décrit comme des changements énergétiques en fonction des minerais ou cristaux qu'elle croisait en chemin (Sean Kelly Gallery 2022; Crystal Bridges Museum of American Art 2019).

[287] Alors que les cristaux pouvaient avoir une fonction apotropaïque à la Renaissance – au même titre qu'une panoplie d'objets – dans le cadre de la protection des maisons ou des églises contre des attaques démoniaques (Gosden 2020 : 389), ceux-ci pouvaient également, selon certaines croyances moyenâgeuses, contenir (ou plutôt retenir) des anges suffisamment longtemps pour qu'on puisse converser avec eux (2020 : 360).

[288] Contestées par la communauté scientifique, ces vertus thérapeutiques reposent effectivement entièrement sur l'assignation de propriétés énergétiques attribuées aux minéraux en raison de leur « symétrie réticulaire » – appuyée scientifiquement – ainsi que de leur résonance vibratoire – remise en cause par la science (AFIS Science 2013). Basée sur une mise en relation corps/minéraux via un système de corrélations n'étant pas sans rappeler la théorie des humeurs (Klibansky, Panofsky et Saxl 1989), la lithothérapie se caractérise également par une forme de syncrétisme empruntant autant à la physique quantique qu'à des notions orientales, telles les chakras et la médecine chinoise (AFIS

contempler un gigantesque cristal (*Crystal Cinema*) ou bien à tout simplement se tenir sous une géode d'améthyste (*Inner Sky*, 1991) (Fig. 4.35) ou à apposer son front et sa poitrine sur des coussins de quartz rose (*Black Dragon*) (Fig. 4.29), le public devient le déclencheur d'un corpus entièrement centré sur la présence, la relation et le toucher – sempiternel interdit muséal[289]. Là où l'œuvre de Mori se fait prothèse, l'œuvre d'Abramović fait du corps un transistor, intégré à même un champ de forces ne marquant pas de distinction entre le vivant et le non-vivant : tous vibrent, frémissent et résonnent indécidablement. Contre le réflexe de purification des Modernes, ces deux œuvres offrent la perspective d'un syncrétisme écologique, une ouverture fondamentale à ces hybrides dont Latour a notoirement noté la prolifération dans les soubassements Modernes (Latour 2014). Du temps des choses que l'on perçoit dans *Chutes libres* de Pype et *Présages* de Berrada, on revient au corps des choses avec Mori et Abramović : une immanence enchevêtrée sous le signe d'une ontologie relationnelle avec la matière-monde, noire comme ordinaire. Rappelant la nature foncièrement géologique de l'ère de l'Anthropocène dans laquelle l'humain, force tellurique, a marqué la terre jusque dans sa nature minérale, les objets transitoires d'Abramović soulignent une relation de résonance ancestrale ramenant l'hubris Moderne sur terre. Quelle plus grande preuve d'humilité que de s'incliner face au sol du monde, à la terre même?

4.3.2 Présence et engagement : le relié

Cristaux thérapeutiques, mégalithes telluriques, sel à fonction purificatrice : les objets transitoires et *Tom Na H-iu* ramènent à l'immanence par le biais de ce que maître Dōgen, grande figure du bouddhisme zen, qualifiait de « temps d'une présence » comme indice de participation au sein d'un grand continuum d'interrelations : « Animées ou inanimées, toute chose entre, à titre égal, dans ce jeu d'interactions. Rien ne permet de tracer une frontière infranchissable entre homme, animal, plante et pierre, montagne et grain de sable » (Priaulet 2020 : 545). Entre le minéral et nous, il n'y a pas à choisir. Cette conception post-anthropocentrique faite d'humilité face à l'enchevêtrement

Science 2013). La popularité de la lithothérapie est telle que cette dernière se serait même immiscée à l'Hôpital de Montréal pour enfants, avant d'être écartée à la suite de l'ébruitement de la nouvelle (Giroux 2023).

[289] Abramović fait également de la présence le moteur même de la création de ce corpus pour lequel elle effectua des séjours notamment dans des mines brésiliennes, résumant son processus ainsi : « I wanted the idea to come from the stone. I didn't want the idea to come from my head. I didn't want to construct anything. I wanted the materials tells [*sic*] me what to do. And the material was actually telling me what to do. If I was staying there long enough. Because I believe that, vibration of the crystals, you can actually receive vibration and you can respond too » (Crystal Bridges Museum of American Art 2019) (Fig. 4.36).

de l'être dans un espace-temps plissé s'exprime toutefois bien différemment chez Mori et Abramović : à la continuité de la présence dans les objets transitoires et *Tom Na H-iu* s'oppose la discontinuité de leurs fabriques respectives. Indécidablement art et non-art, le travail d'Abramović se rapproche davantage de la nature dans une approche presque ready-made là où le travail de Mori pourrait être un monument à l'artificiel. Au-delà de sa fonction de prothèse dépendant d'une technologie dissimulée à l'intérieur de l'œuvre, *Tom Na H-iu* se décline en une série d'opérations artistiques marquant un contraste voulu par rapport à ses origines mégalithiques autant qu'envers la nature même; ce que l'itération *in situ* de l'œuvre souligne d'autant plus clairement (Fig. 4.23). De la forme trop lisse aux couleurs trop pastel, l'œuvre paraît davantage renouer avec les origines extraterrestres qui entourent les monuments mégalithiques qu'avec les ruines plantées dans l'humus et la poussière depuis des millénaires.

L'aspect presque bonbon d'une œuvre invitante aux couleurs gourmandes n'est pas sans rappeler la veine kitsch qui traverse l'œuvre de Mori autant que sa fortune critique, particulièrement au début de sa carrière (Heartney 2008 : 269). Ce terme, développé vers le milieu du XIX^{e} siècle en parallèle d'un monde de l'art en voie de s'institutionnaliser (Barragán et Ryynänen 2023 : 4), est teinté dès ses débuts d'une association à la culture populaire le marquant au fer rouge et le transformant en terme hautement péjoratif, voire insultant (Kovalčik et Hučko Pasteková 2023). Esthétique du trop brillant, trop coloré, trop ordinaire, trop sentimentaliste ou trop sucré – régulièrement associée au Nouvel Âge pour cette raison (Barragán et Ryynänen 2023 : 4) –, le kitsch connaît une évolution semblable à la beauté, son corollaire (Kovalčik et Hučko Pasteková 2023 : 230), au cours de laquelle tous deux ont été ostracisés, tout particulièrement par l'avant-garde européenne : « Thus, real art rejects tradition and everything it represents, including beauty, not to mention popular culture » (Kovalčik et Hučko Pasteková 2023 : 238)[290]. Rattachée à une culture de la production de masse déterminant le quotidien de l'Occident autant que de l'Extrême Orient – ce que les auteurs Paco Barragán et Max Ryynänen nomment la *everyday culture* (Barragán et Ryynänen 2023 : 4) – cette esthétique se présente avant tout comme une beauté facile, accessible et invitante (Barragán et Ryynänen 2023 : 23) dont *Tom Na H-iu* représente un

[290] Soulignons notamment l'influence du fameux « Avant-Garde and Kitsch » de Clement Greenberg**,** publié en 1939, que Barragán et Ryynänen qualifient de « pape de l'anti-kitsch » (*pope of anti-kitsch*) (Barragán et Ryynänen 2023 : 32; Greenberg 1969).

parfait exemple[291]. Dans la simplicité de sa rotondité chatoyante, l'œuvre semble donner forme au merveilleux mystère qu'elle contient, une matière-monde saisissante et intriguante nous ramenant à la conception de la beauté par Goethe : « Le beau est une manifestation des lois secrètes de la nature qui, sans lui, nous seraient restées éternellement cachées » (Goethe 1809-1810, cité par Didi-Huberman 2011 : 157). Le kitsch à l'œuvre dans *Tom Na H-iu*, moteur de la contemplation, a valeur d'enchantement.

L'aspect artificiel de l'œuvre rejoint alors la description de ce que Philippe Descola nomme « le paradoxe du jardin japonais » : « Comble apparent de l'artifice, ce haut lieu de la culture nippone ne vise pourtant pas à témoigner d'une domestication obsessive de la nature, mais bien à offrir au plaisir de la contemplation une représentation épurée du cosmos » (Descola 2015 : 69)[292]. L'artificiel nous mène à prendre part dans le grand continuum du monde autant que l'artifice que recèle l'œuvre nous branche par prothèse interposée à sa matière. *Tom Na H-iu* révèle le fonctionnement de ce temps d'une présence : être au monde, c'est prendre conscience de l'enchantement du monde. Située quelque part entre les discours post-anthropocentriques appelant à « rematérialiser » la Modernité et ceux amenant à la réenchanter à la suite du désenchantement wébérien (Yoneyama 2019 : 3; Josephson-Storm 2017 : 5), l'œuvre de Mori propose une voie médiane dans laquelle prendre la mesure de l'espace-temps plissé, c'est saisir l'enchantement qui n'a jamais quitté le monde afin de renouer avec la matière. L'esthétique kitsch rallie l'occulte indécidable qui, dans une rhétorique de l'enchevêtrement et de la résonance, fait de l'enchantement une forme d'engagement aux allures de fondement éthique permettant d'étendre le réseau de la coexistence de l'humain au non-humain, du vivant au non-vivant, de l'animé à l'inanimé. *Tom Na H-iu* fait de la présence à l'œuvre une reconnaissance de la diversité de ces autres – neutrinos,

[291] L'histoire du kitsch est complexe, autant que peuvent l'être les efforts de définitions et de déterminations qui marquent son parcours théorique. Notons toutefois que plusieurs voient les années 90 – années marquantes pour la carrière de Mori – comme le début d'une lente pente ascendante menant vers une appréciation toujours plus grande du kitsch. Nous renvoyons à l'ouvrage collectif sous la direction de Paco Barragán et de Max Ryynänen pour plus de détails à ce sujet : *The Changing Meaning of Kitsch: From Rejection to Acceptance* (2023a). Soulignons également la parution récente de l'ouvrage de Gilles Lipovetsky et Jean Serroy, *Le nouvel âge du kitsch : essai sur la civilisation du "trop"* (2023), autre exemple de la présence du kitsch dans le *zeitgest*.

[292] Il importe de nuancer cette association du jardin japonais à l'artifice et de souligner, avec Hiromi Matsugi, que pour plusieurs occidentaux visitant le Japon au XIX[e] siècle, les jardins, particulièrement les jardins zen, étaient vus comme des alternatives plus naturelles aux jardins réguliers, dits à la française, ou aux jardins paysagers, dits à l'anglaise, tous deux critiqués comme « excessivement artificiels » (Matsugi 2020). Néanmoins, l'idée de l'artifice menant à une certaine représentation du monde demeure.

minéraux, étoiles – qui nous entourent et dans lesquels on se retrouve à travers un partage de différences et d'affinités.

Phare de l'enchantement aux allures futuristes et pourtant traversée d'archaïsmes, l'œuvre *Tom Na H-iu* touche à ce pan des sciences humaines contemporaines pour lesquelles spiritualités anciennes et nouvelles posent les bases d'une éthique environnementale post-anthropocentrique. Annonçant des travaux comme ceux de Shoko Yoneyama avec l'« animisme postmoderne » shintoïste (2019), d'Achille Mbembe avec les pensées animistes africaines (2023) ou encore Robin Wall Kimmerer autour de la sagesse autochtone (2013), *Tom Na H-iu* puise à même l'archaïsme ancien et contemporain pour éclairer de sa lumière douce et joyeuse la voie de l'enchevêtrement, jeu des correspondances en puissance, dans laquelle modernité technoscientifique et occulte posent les bases conjointement d'une dimension éthique puisée à même l'enchantement du monde. L'œuvre de Mori semble alors se rallier, par la joie et la douceur qui s'en dégage, à la vision d'espoir d'un futur à construire que l'on voyait dans l'œuvre de Pype. Bercée d'occulte indécidable, *Tom Na H-iu* n'est pas une ruine mais une série de recommandations pour le futur. Pour paraphraser le propos de Wall Kimmerer : le paysage peut changer, la science peut évoluer, les solutions peuvent varier, mais les instructions sont les mêmes depuis toujours (Wall Kimmerer 2013 : 7-8). Contre le catastrophisme ambiant, la douceur kitsch de l'œuvre se fait revendicatrice de la joie assumée d'un monde à retrouver, à refaire : « C'est parce que la Joie nous meut qu'elle nous permet de nous "é-mouvoir" (*e-movere*) et de mouvoir le monde dans un jeu de résonance infini… » (Priaulet 2020 : 561).

Conclusion

Monument aux racines locales à résonance globale, universelle, *Tom Na H-iu* rappelle cette « apparition unique d'un lointain, aussi proche soit-il » dont parlait Benjamin pour décrire l'aura, cette force tellurique de l'œuvre (Benjamin 2018 : 25)[293]. Prise dans un lointain aux appartenances multiples, entre paganisme druidique, bouddhisme zen et animisme shintoïste, l'œuvre de Mori fait de son emmêlement d'ascendances le signe d'une intrication vécue au présent, au cœur même d'un

[293] De l'aura à l'âme, il n'y a qu'un pas, nous l'avons vu dans l'entrelacs d'affinités entre les œuvres de Mori et Béland. Ironie tout de même de faire surgir ce concept benjaminien pour des œuvres symptômes de l'« effroyable déploiement de la technique » que condamnait Benjamin après les horreurs de la Grande Guerre (Benjamin 2000c : 365); et pourtant, ironie renouvelée, encore à notre époque, de voir la technique devenir prothèse animiste.

proche feuilleté. Menant à cette rhétorique de l'enchevêtrement, l'occulte trace un chemin du local au global, écho de l'entrelacs planétaire. Le lacis de croyances traversant *Tom Na H-iu* mène conséquemment à un double pliage de l'espace-temps, ajoutant à la temporalité composite que dévoilait déjà *Chutes libres*, *Uraniborg* et *Learning from That Person's Work*, une géographie hétérogène marquée par la (trans)migration des images et des idées. Face aux écueils connus et redoutés d'une tendance affichée pour l'universalité, l'œuvre offre néanmoins le contraste envers ses origines mégalithiques comme guide contre l'uniformité. Entre différences et affinités, *Tom Na H-iu* souligne l'importance de la localité en faisant du gai savoir inquiet une porte ouverte à l'universalité. Cherchant le semblable tout en aimant le dissemblable, l'œuvre montre la voie du jeu des correspondances, ici exercice de résonances, reflet de l'occulte indécidable en puissance. Ancrée dans le sol, et même dans l'humus de la bambouseraie de l'île Naoshima, autant que dans les étoiles, *Tom Na H-iu* pose les bases du semblable dans son rapport à la terre et au cosmos, faisant de l'être au monde un dénominateur commun face à la globalité de la crise écologique. À marasme général, réflexion globale.

Néanmoins, monument informatique et électronique, émissaire d'une science animée par la puissance de ses avancées, *Tom Na H-iu* nous ramène en premier lieu aux sources de la crise écologique, prenant pour moteur cela même qui se présente comme l'outil fétiche d'une Modernité coupable : la technologie. Et pourtant, dans l'indécidabilité de son expérience, faite d'esthétique, d'émerveillement technologique et de recueillement contemplatif, spirituel, l'œuvre éveille le potentiel d'enchantement d'une science aux marges. Du local au global, *Tom Na H-iu* tisse des liens entre une modernité japonaise, vivant dans la non-dualité au plus près de l'animisme, et une Modernité occidentale gorgée d'archaïsmes marquant, encore à ce jour, le développement technologique d'une aura métaphysique, voire carrément magique. La technologie, plutôt que d'entraver l'accès à la nature, devient, au cœur de *Tom Na H-iu*, outil de connexion, prothèse rattachée à une nature grouillante. Tendue vers le néant, l'œuvre capte le vivant imperceptible; ainsi que l'explique la physicienne Roxanne Guénette, « Le problème avec les neutrinos, c'est qu'ils sont très difficiles à détecter puisque ce sont les particules qui interagissent le moins avec la matière. Par exemple, des milliards de neutrinos traversent notre corps chaque seconde. Ils font juste passer dans la matière sans rien faire » (Labelle 2023). Âme impondérable du monde saisie par une technologie ourlée de merveilles, les neutrinos nous ramènent au vivant de manière double :

via la substance même du cosmos autant que par sa fin inéluctable, annoncée par la mort d'une étoile. *Tom Na H-iu* opère alors un renversement par rapport à une technologie transhumaniste, outrepassant la biologie dans une quête post-mortelle, en n'étant plus ce qui nous coupe du vivant mais ce qui nous y reconduit par le biais de l'inévitable cycle, ruban de Möbius, entre vie et mort. Comment espérer l'immortalité face à la mort d'une étoile?

Véritable vanité, *Tom Na H-iu* ouvre sur l'immanence qui, au-delà de notre matérialité, comme chez Pype, se détermine par notre nature incarnée, éphémère. Cependant, loin de la dichotomie chrétienne opposant l'immanence périssable à une transcendance figée, éternelle, l'œuvre de Mori fait de l'enchevêtrement le signe de notre participation au grand continuum, l'expression de notre immanence même. Dissolution de l'être dans la matière-monde, *Tom Na H-iu* signe la chute de l'égo ayant modelé un rapport à la Nature à son image, comble de l'hubris Moderne mis en échec par la science, son fer de lance, dans une longue décentration. Phare du monde post-anthropocentrique, l'œuvre suggère un monde d'interconnexions dans lequel l'humilité devient condition de possibilité. Par la dimension intersubjective dont témoigne l'allure minimaliste de *Tom Na H-iu* autant que dans l'aspect relationnel des objets transitoires de Marina Abramović, la résonance devient le mot d'ordre de notre présence au monde, élargissant le réseau de coexistence aux non-humains autant qu'aux non-vivants. Au-delà de l'anthropomorphisme – forme d'aplanissement aussi coupable que l'uniformité – ces deux œuvres déploient une ontologie relationnelle amarrant l'être au monde au temps d'une présence.

Toutefois, là où Abramović suscite la relation au non-vivant-non-art par un accès direct au minéral, le non-vivant-art de l'œuvre de Mori nous confronte avant tout à l'artificiel. Jouant du kitsch et de la beauté invitante – forces populaires laissées-pour-compte des avant-gardes – *Tom Na H-iu* fait de l'artifice le vecteur d'un enchantement se présentant comme une forme d'engagement, cœur de son efficace. Susciter l'émerveillement pour inciter le temps d'une présence, la participation interrelationnelle au monde : via l'occulte indécidable, l'œuvre pose les bases d'une éthique environnementale. *Tom Na H-iu* murmure des instructions qui, bien qu'elles laissent ouvertes les solutions, offrent une lueur pastel d'espoir. Ironie du neutrino, particule élémentaire produite par réaction nucléaire – telles celles qui alimentent le soleil et les supernovæ ou surgissent au cœur d'un réacteur (Labelle 2023) – qui, plutôt que de nous pousser à l'apocalypse redoutée depuis l'âge atomique, se fait agent de l'*apokalupsis* : agent de la révélation. Révélation d'un monde possible,

d’un monde animé, *Tom Na H’iu*, monument de l’artifice, paraît faire résonner les mots de Goethe jusqu’au fond de la galaxie : « Pas de plus sûr moyen que l’art pour échapper au monde, et pas de plus sûr moyen non plus pour y être rattaché » (Goethe 1809-1810, cité par Didi-Huberman 2011 : 157).

CONCLUSION : UNE RHÉTORIQUE DE L'ÉCLATEMENT ET DE L'ENCHEVÊTREMENT

Chutes libres et *Tom Na H-iu* : poussière d'étain dans l'engrenage déterministe, poussière de particule dans l'œil de l'égo Moderne. Penser par le milieu, cette recommandation de Deleuze et Guattari reprise par Isabelle Stengers (Stengers 2020 : 113, 144; Deleuze et Guattari 1991) à laquelle nous invitaient les rhétoriques des seuils et de l'entrelacs de la première partie, devient ici penser par l'infime et le dispersé. Suivre le fil de l'indécidable c'est alors suivre ces scories, métallurgiques, explosives, qui agissent dans « les dormances ou les latences de la réalité historique » (Didi-Huberman 2011 : 158). Traquer ces poussières d'archaïsmes infiltrées à même la linéarité Moderne, c'est plonger dans ce temps feuilleté, ce temps chaotique qui percole plus qu'il ne coule (Serres et Latour 2022 : 87). L'occulte indécidable, devenant indéterminé dans l'œuvre de Pype puis indiscernable dans l'œuvre de Mori, fait éclater le déterminisme autant qu'il emmêle les dualismes. Complexification en puissance, les poussières avalanches ouvrent sur le temps des choses autant que sur le temps des migrations dans un espace-temps multiplement plissé, renouant avec l'atlas et sa « cartographie paradoxale […] capable de nous dépayser et de nous orienter en même temps dans les espaces et les mouvements de l'histoire » (Didi-Huberman 2011 : 79).

Échos d'un choc – impact figé d'une goutte de métal en fusion pour *Chutes libres*, déflagration nucléaire signalant la mort d'une étoile pour *Tom Na H-iu* – ces œuvres sont à l'image d'une contemporanéité ensevelie sous les affres apocalyptiques de la crise environnementale. Là où l'œuvre de Pype se fait le reflet d'une crise du futur – effondrement (*collapse*) d'un monde précipité dans une chute annonçant une sixième extinction (Bensaude-Vincent 2021 : 69) –, l'œuvre de Mori renvoie à l'« urgence nouvelle à penser la globalité » (Voisenat 2005a : 27) dans un monde aux prises avec une « techno-théologie » (Bensaude-Vincent 2021 : 53), aussi cupide que coupable, prolongement de la menace nucléaire (Hartog 2003 : 210). Échos d'un sanglot donc que ces deux œuvres, fortes de leurs présences indécidablement minimales et monumentales, font retentir dans le vis-à-vis de l'expérience : face à l'étain comme face à l'étoile, comme le rappelle Latour :

> [c]'est désormais devant Gaïa que nous sommes appelés à comparaître. Gaïa, cette étrange figure doublement composite, faite de science et de mythologie, qui sert à certains spécialistes pour désigner la Terre qui nous enserre et que nous enserrons, ce

> ruban de Möbius dont nous formons à la fois l'extérieur et l'intérieur, ce Globe vraiment global qui nous menace alors même que nous le menaçons (Latour 2012 : 21-22).

Répondant à Gaïa par ce même mélange « de science et de mythologie », l'occulte indécidable à l'œuvre, entre croire et savoir, évoque ce gai savoir inquiet qui, modelé par les anxiétés de la Grande Guerre, s'en faisait le reflet en devenant lui-même une explosion : « une violente rupture de régime qui suppose en même temps une *manifestation*, plus ou moins "éclatante" et une *destruction* plus ou moins totale, l'"éclatement" d'un monde » (Didi-Huberman 2011 : 201). De la fin d'un monde à l'éventuelle fin du monde, les œuvres de Pype et Mori allient de manière semblable éclatement et manifestation, révélant un monde Moderne en déclin face à un monde à construire et manifestant la voie médiane signant l'efficacité de l'occulte indécidable : tenter de raccorder écologie et refonte de la Modernité pour que nous n'ayons plus à choisir, comme nous le soulignions avec Latour, entre moderniser ou écologiser (Latour 2012 : 20). Dépassement du déterminisme autant que du dualisme, *Chutes libres* et *Tom Na H-iu* nous gardent donc pour autant de la mélancolie, du vœu impossible d'un retour élégiaque à l'archaïsme, illusoire rhétorique des fins et des retours dans l'espace-temps feuilleté. Prophétie du présent chez Pype, archéologie du maintenant chez Mori, l'occulte indécidable disperse les visées téléologiques d'une technologie apocalyptique au profit d'une complexification de notre environnement, de notre temps-paysage :

> Contrairement à la flèche du temps, qui refuse la diversité en alignant des techniques différentes sur une séquence chronologique, le temps-paysage oblige à penser un monde en devenir où une multitude de techniques diverses et variées, anciennes ou nouvelles, inscrivent leur histoire en croisant leurs devenirs (Bensaude-Vincent 2021 : 27).

L'occulte indécidable, exercice de non-dualité, réintègre ainsi progrès et technique dans le glissement de ses effets de seuils, amenant non pas à condamner ou affranchir intégralement mais à questionner la direction qu'il leur fut donnée. Nous ne pouvons renoncer ni au progrès ni à la technique, mais nous pouvons, pour paraphraser Olivier Rey, rétablir leurs possibilités (Rey 2018 : 63).

Œuvres de présence et d'immanence, *Chutes libres* et *Tom Na H-iu*, entre chute et paradis, ne cherchent ainsi pas tant à retrouver un au-delà perdu qu'à renouer avec une terre qui ne l'est pas encore. Pliage du temps, enchevêtrement de l'histoire, entrelacement du croire et du savoir,

l'occulte indécidable est avant tout une complexification de notre être au monde. Au-delà de l'enjambement d'une « chair du monde » anonyme comme chez Merleau-Ponty ou d'une phénoménologie de l'être-au-monde heideggerienne n'ayant aucun réel « souci » écologique (Priaulet 2020 : 10, 11, 550), *Chutes libres* et *Tom Na H-iu* ouvrent sur un rapport analogique et animiste où le monde, fragmenté par le temps des choses et le « pluralisme ontologique » (Latour 2012 : 150) des non-humains autant que des non-vivants, prend forme dans le jeu dynamique, *animé* et non anonyme, des correspondances. Révélation de l'éclatement et de l'enchevêtrement, les œuvres de Pype et de Mori font ainsi de ce « savoir de la protéiformité », mis en place entre autres par Goethe, Aby Warburg et Walter Benjamin (Didi-Huberman 2011 : 144) – surgissant sous forme de connaissance par montage dans *Chutes libres* et de conjugaison continuelle entre différences et affinités dans *Tom Na H-iu* –, le guide d'un rapport au monde placé sous le signe du lien et de la résonance. L'épistémologie à la mémoire inquiète nous guide vers une ontologie ouverte, gaie.

Poussière sur son socle, particule érigée en mégalithe, ces deux œuvres font alors de leur présence sculpturale minimale l'indice même d'une structure ontologique déterminée par la relation, rappelant en cela ce que nous pourrions qualifier de force tellurique de la forme goethéenne, particulièrement telle que décrite par Georges Didi-Huberman : « […] la forme ne saurait se réduire au simple aspect visible des choses, fût-il géométrisé. Non seulement chaque phénomène suppose "des millions de cas" connexes, mais encore chaque cas implique que la forme y soit opératoire à plusieurs niveaux de *puissance* et d'*actualisation* » (2011 : 145). Ces formes feuilletées, puissantes, aux multiples ramifications, semblent alors faire face autant que faire front au fameux désir de purification de la Modernité pour devenir respectivement indice et phare de l'inclusion. Contre la hiérarchie de la *scala naturae*, cette « idée d'une grande échelle des êtres […] qui marquera l'imaginaire occidental » en proposant un perfectionnement croissant allant vers davantage d'âme, du minéral à l'humain (Bossi 2003 : 77-79)[294], *Chutes libres* et *Tom Na H-iu* – au même titre que les objets transitoires d'Abramović – nous mettent en présence du minéral, l'animant même. Au-delà du rapport Nature/Culture, l'occulte indécidable propose ainsi ce que

[294] Laura Bossi souligne que l'on retrace cette conception de la nature et de la place que l'humain y occupe chez Platon autant que dans la *Naturphilosophie* allemande ou dans l'œuvre de Victor Hugo, affirmant même que l'on constate toujours son emprise au XXI^e^ siècle (Bossi 2003 : 73-120), ce que tendent à confirmer les ouvrages de Jason Ānanda Josephson-Storm (2017) et de Chris Gosden (2020).

Christian Jacob appelle un « espace aux multiples échelles » (Jacob 2007 : 14) qui, facilité par les connexions multiples de la forme, invite à partir à la rencontre au même titre que la connaissance revisitée en première partie invitait à « partir sur le terrain » (avec Warburg) et à « partir à l'aventure » (avec Whitehead).

Conviant à la rencontre d'une poussière et d'une particule, les œuvres de Pype et de Mori suggèrent ainsi une feuille de route pour s'aventurer dans le temps-paysage. Alors que l'un cherche la ressemblance dans le portrait éclaté d'une subjectivité dans l'étain, l'autre incite, selon l'exemple de Goethe et Benjamin, à chercher les différences tout en aimant les dissemblances (Didi-Huberman 2011 : 165; Goethe 1963). La posture de sollicitude qui ressort de *Chutes libres* – grande entreprise de lier le délié – résonne avec la posture d'humilité à laquelle nous ramène *Tom Na H-iu*. Simple matière « ordinaire » dans le vaste univers, notre immanence post-anthropocentrique, ramenée sur terre par la science même, doit apprendre, comme le souligne Isabelle Stengers, « ce que les anciens savaient et que nous avons un peu oublié : il faut "faire attention" » (Stengers 2008 : 268). Au même titre qu'il faut apprendre à bien parler des sciences, il faut apprendre à bien parler de ce que nous appelons « nature » (Stengers 2020 : 121). Ainsi suivre la feuille de route de l'occulte indécidable, c'est accepter de se perdre avec sollicitude et humilité dans le « tissu relationnel du réel » (Logé 2019 : 93).

Faisant de l'enchantement une forme d'engagement au monde, l'occulte indécidable se présente donc comme une lueur d'espoir face au catastrophisme ambiant, rejoignant en cela les idées de ces penseurs et penseuses du post-anthropocentrisme, de Philippe Descola (2015) à Bruno Latour (2012) en passant par Michel Serres (2018), Bernadette Bensaude-Vincent (2021), Isabelle Stengers (2020), Shoko Yoneyama (2019), Achille Mbembe (2023) et Robin Wall Kimmerer (2013), pour ne nommer qu'eux et qu'elles. Entre la perfection nécessaire de l'image acheiropoïète et l'attrait kitsch d'une lueur pastel, *Chutes libres* et *Tom Na H-iu* invitent à voir la beauté dans l'éclatement autant que dans l'enchevêtrement car, comme le dit Michel Serres : « il y a une beauté dans le disparate qui n'existe pas de la même manière dans l'harmonie » (Serres 2011 : 11). Artistes devenant « sourciers » selon Goethe, capables de révéler des « phénomènes que nul n'aurait pu voir sans eux » (Didi-Huberman 2011 : 157), Pype et Mori pointent vers la beauté de la poussière, l'élégance des restes, à la fois chutes et scories, vestiges et dépouilles (*remains*). Entourés que nous sommes de ruines et de déchets dans l'esprit de délabrement ambiant, *Chutes libres* et *Tom Na H-*

iu proposent au contraire de penser par la poussière et par la ruine pour éveiller l'imagination et l'émerveillement. Tout comme Anna Lowenhaupt Tsing traquant la cueillette d'un champignon, le matsutake, pour renouer avec la vie dans un capitalisme mortifère (Lowenhaupt Tsing 2015), les œuvres de Pype et Mori incitent à suivre l'occulte indécidable pour s'engager dans la matière-monde : « En s'affranchissant du schéma unilinéaire de l'Anthropocène, on peut faire attention aux multiples solidarités qui s'inventent sur les ruines et renoncer pour de bon à l'idéal moderne d'autonomie, en misant sur des interdépendances soigneusement cultivées » (Bensaude-Vincent 2021 : 24). Penser par la ruine et la poussière pour susciter le désir – « sidérant, sidéral, de *sidere* » (Serres 2011 : 10) – d'une habitabilité retrouvée.

TROISIÈME PARTIE

INTRODUCTION : REPENSER LE LIEN AUX AUTRES

Penser le tissu relationnel du réel dans un engagement éthique nous incitant à élargir la réflexion de l'être au monde aux non-humains comme aux non-vivants dans la complexité du temps-paysage, c'est se poser la question de l'environnement comme « zone d'interpénétration à l'intérieur de laquelle nos vies et celles des autres s'entremêlent en un ensemble homogène » (Ingold 2018 : 12). Dans l'effort d'inclusion généralisé que requiert une remise en cause du réflexe de purification des Modernes se profile ainsi la nécessaire refonte du contrat social rousseauiste au profit de ce que Michel Serres appelle le « contrat naturel », faisant de la question « Peut-on considérer la nature comme un sujet de droit? » le point de bascule entre l'écologie et la politique (Serres 2018). L'ébranlement des institutions démocratiques, anthropocentriques par nature (Yoneyama 2019 : 218), devant aménager dans leurs rangs suffisamment d'espace pour y accommoder une nature non plus objet mais bien sujet – telle la rivière Whanganui en Nouvelle-Zélande qui fut dotée d'une personnalité juridique en 2017 (Taïx 2017) – pose ainsi directement la question du lien social dans une ère où l'urgence climatique ne fait que révéler de jour en jour les inégalités qui le traversent (Drique et Lejeune 2017; Flipo 2009). De l'accès aux ressources de la terre à leur partage en passant par les enjeux de la migration écologique, la dégradation de l'environnement s'accompagne d'une dégradation de la justice sociale rendant toute analyse de l'être au monde indissociable des considérations sur l'être-ensemble (Drique et Lejeune 2017; Logé 2019 : 47, 84; Rey 2018 : 138)[295].

De la crise épistémologique à la crise écologique, nous voici donc à la crise politique, dernier pan crisique de cette thèse. Écho des deux premières parties en se retrouvant aux prises avec une Raison que la tendance au dualisme et un couplage implacable au progrès ont mise en crise, la crise politique s'ancre ainsi dans la traduction inévitable du travail de purification des Modernes en une

[295] Ce constat d'une imbrication des changements climatiques et de la justice sociale ne date pas d'hier. Comme le rappellent Marie Drique et Caroline Lejeune : « Il se confirme empiriquement dès les années 1980 aux États-Unis avec l'émergence des mouvements sociaux de justice environnementale. En démontrant que la dégradation de l'environnement – entendu comme cadre de vie – présente des risques sanitaires et accentue ainsi la fracture sociale et la ségrégation spatiale des populations les plus modestes, ces mouvements font de l'environnement un enjeu, non plus de conservation, mais de justice sociale » (Drique et Lejeune 2017 : 111). Voir également, entre autres, *La fin de l'hospitalité : L'Europe, terre d'asile?* de Fabienne Brugère et Guillaume Le Blanc (Brugère et Le Blanc 2018) ainsi que *Le mode de vie impérial : vie quotidienne et crise écologique du capitalisme* de Ulrich Brand et Markus Wissen (Brand et Wissen 2021).

forme d'exclusion que l'urgence climatique ne fait que révéler davantage. À l'heure où l'entièreté du globe est en crise, la question de l'universalité se fond ainsi avec le politique, amenant à remettre en question les grands tracés que la Modernité a posés entre elle et ces fameux « autres » – dont, si nous n'avons jamais été Modernes, on peut douter qu'ils n'aient jamais été « autres »[296]. Évoluant à même ces lignes et frontières mises en place par une Modernité dissimulée sous un fard d'universalité, les artistes Susan Hiller et Kapwani Kiwanga – dont les pratiques seront abordées ici respectivement aux chapitres cinq et six – questionnent l'artificialité de ces enceintes par le biais de pratiques empreintes d'anthropologie – terreau tout trouvé pour déployer la dimension politique de l'occulte parallèlement au réflexe de dualisme et de purification des Modernes. Alors que les œuvres *Homage to Marcel Duchamp: Auras* (2008) et *Psi Girls* (1999) de Susan Hiller interrogent les normes depuis l'intérieur même du milieu les ayant conçues via l'évocation d'un occulte renvoyé aux marges de l'histoire – rendu anecdotique, telle l'influence de la photographie effluviste sur l'œuvre de Marcel Duchamp, où carrément disqualifié, tels les savoirs « de bonnes femmes » relégués à la sorcellerie par des relents de misogynie (Chollet 2018 : 26, Stengers 2008 : 271) – l'œuvre *Maji Maji* (2014) de Kapwani Kiwanga fait de l'occulte – à travers la magie de guerre parcourant le récit du soulèvement Maji Maji (1905-1907) – le tremplin d'un questionnement anticolonial portant sur les marges et frontières que la Modernité établit à l'extérieur d'elle-même. Marquées par l'anthropologie tant dans la forme que dans le contenu, ces deux pratiques artistiques rejoignent ainsi directement l'un des objectifs principaux de cette thèse : proposer une voie médiane permettant, via l'occulte indécidable, de renouveler les réflexions sur la refonte de l'étalon de la Raison.

Cependant, avant même de procéder, il nous faut une fois de plus poser les bases de cette réflexion transposant au domaine politique le remodelage du couplage problématique entre croire et savoir de la Modernité. Faire de l'occulte, aussi indécidable soit-il, l'instigateur d'une réflexion sur l'être-ensemble est loin de se présenter comme une évidence. Le contexte de l'urgence climatique que nous évoquions en est l'exemple même : devant la nécessité de penser le vivre-ensemble sur une échelle globale, la croyance semble plus souvent faire office d'obstacle que de ressource : au

[296] Latour affirme effectivement que le conflit entre « Modernes » et « autres » ne peut que poser problème puisque l'étalon même servant à la définition des deux camps fait défaut : « Étrange conflit qui ne sait définir aucun des protagonistes : ni les ci-devant Modernes puisqu'ils ne l'ont "jamais été", ni, bien sûr, les "autres" puisqu'ils n'étaient "autres" que par comparaison avec une modernité maintenue dans le vague » (Latour 2012 : 25).

croisement des crises écologique et scientifique se niche un affaiblissement des institutions ne faisant qu'enrayer leur capacité d'agir. L'immense enquête anthropologique que Bruno Latour consacre aux Modernes ne s'ouvre-t-elle pas sur cette mise à niveau problématique entre les spécialistes du climat et les climatosceptiques, amenant les uns à parler de croyance là où elle n'a pas lieu d'être et les autres à implorer la confiance envers une institution scientifique prompte à lancer des accusations d'irrationnel et d'ignorance? (Latour 2012 : 14-18)[297]. La « défaite du sens commun » que remarquait Stengers (2020 : 18), perceptible à travers la double crise de la Confiance et de la Certitude que nous évoquions en première partie, se prolonge en des conséquences alarmantes lorsque combinée aux exigences pressantes de l'ère de l'Anthropocène, indiquant le besoin autant que la difficulté de faire front commun en période de crise. Ainsi la pandémie de Covid-19, symptôme au confluent de toutes ces crises, aura par exemple permis de révéler tant la « nécessité d'une refondation des valeurs de notre vivre-ensemble sur la base d'une communauté élargie à l'ensemble du vivant » (Priaulet 2020 : 9) que l'incroyable popularité et propagation de « croyances dangereuses » – divisant la Modernité à travers le développement d'un « ésotérisme extrémiste » alimentant complots en tout genre (Voisenat 2005 : 298; Boulanger et Tousignant 2020; Cordonier 2020) –, de même que la persistance non-négligeable et tenace du poids des religions face à l'État – amenant plusieurs fidèles de confessions différentes à travers le globe, à respecter leurs rites et croyances avant les consignes sanitaires mises en place par leurs gouvernements (Caron 2021 : 9-10). S'éloignant encore et toujours de son étymologie contestée de *religare*, la religion rejoint l'occulte aux tendances complotistes dans ce qui semble avant tout être l'affaiblissement du bien commun et du vivre-ensemble, faisant de l'action collective le défi le plus conséquent de notre siècle face aux épreuves actuelles et à venir (Caron 2021; Anthony 2020).

De fait, le vaste champ de l'occulte est marqué dès les débuts de son histoire par une aura fractionnelle. Entre l'étymologie du terme ésotérisme, du Grec *esôteros*, le rapprochant de l'intériorité, du secret et de l'initiation (Von Stuckrad 2006a; Tiryakian 1972 : 499), à la racine

[297] Latour raconte une anecdote voulant que lors d'une réunion de 2010 rassemblant des industriels français et un chercheur du Collège de France, l'un des industriels ait interpelé le spécialiste en demandant « Mais pourquoi faudrait-il vous croire, vous plus que les autres? », ce à quoi le professeur aurait répondu « Si l'on n'a pas *confiance dans l'institution scientifique*, c'est très grave ». Interloqué tant par la question – « comment ose-t-il parler de "croyance" à propos des sciences du climat? » – que par la réponse – comment s'est-on rendu à invoquer l'institution plutôt que la certitude? –, Latour fait de cet incident le symptôme premier de la crise sur laquelle s'arrime son enquête (Latour 2012 : 14-15).

grecque de magie (*magiké*) qui renvoyait aux activités religieuses des prêtres perses, considérées comme excentriques, sanctionnées ou interdites (Graf 2008; Graf 1994) et celle de l'occulte dont le latin *occultus* évoque le caché, le dérobé, le secret et le dissimulé (Pasi 2006), la nébuleuse se distingue par une nature oppositionnelle qui, on l'a vu, sera entérinée par le mythe du désenchantement du monde d'une Modernité se définissant par la négative (Josephson-Storm 2017; Styers 2004; Gosden 2020). La perception de ces savoirs que le XIX[e] siècle, tout particulièrement, ratifiera par projections rétrospectives comme étant rejetés et distincts de la science et de la religion selon la thèse du Grand Partage, cristallisera ainsi une certaine dimension politique de l'occulte (Josephson-Storm 2017 13; Lagrange et D'Andréa 2002 : 22) : l'ésotérique contre l'exotérique. Défini comme une sous-culture de la société, un monde social déviant (*a deviant social world*) (Tiryakian 1974, cité par Richards 2000 : 58), la dimension politique de l'occulte est ainsi régulièrement représentée, comme nous le mentionnions en introduction, selon deux camps : ceux et celles qui, bien qu'au nom d'une rhétorique repoussoir contre l'établissement de la société libérale fondée sur l'individualisme et une logique capitaliste (Styers 2004 : 11; Fitzgerald 2003), rejoindront le camp réactionnaire en occupant un rôle semblable à celui des religions (Pasi 2013 : 124) – qui, en affirmant relever du privé, joueront paradoxalement un rôle clef dans le déploiement de la pensée libérale[298] –, contre ceux et celles qui, plongés dans des désillusions semblables envers l'idéologie progressiste libérale dictée par l'économie, formeront une contre-culture marginale alors perçue comme révolutionnaire (Richards 2020 : 15-24; Tiryakian 1972 : 493; Pasi 2013 : 124; Voisenat 2005b)[299]. Associée largement au contexte des années 60 et au développement de la contre-culture californienne et de l'*Occult Revival* qui se répandront à travers le monde dans les décennies qui suivront via le *New Age* et le coup d'envoi de l'ouvrage de Marilyn Ferguson en 1980 – justement intitulé *The Aquarian Conspiracy*

[298] Randall Styers remarque ainsi, dans la veine des travaux de Timothy Fitzgerald (2003) ou encore John Milbank (2006), que la tendance sociologique à astreindre l'occulte et la religion dans la sphère privée dans ce qu'il nomme une « domestication du religieux » sera une composante essentielle de la pensée sociale libérale en posant la thèse de la sécularisation et la Raison comme principes régulateurs de la politique, de la science et du capitalisme (Styers 2004 : 11). La magie, présentée comme une quête égoïste de pouvoirs indus, permet alors de détourner la question du pouvoir de la sphère du religieux pour en faire une démarche privée, alors quête de confort et de validation, compatible parce que distincte et parallèle de l'idéologie capitaliste moderne : « The dominant theories of magic offer a harmless, rationalized model of religion serviceable for liberal modernity » (Styers 2004 : 12).

[299] Tiryakian, dont l'article influent « Towards the Sociology of Esoteric Culture » paru en 1972, renvoie particulièrement à une conférence de John R. Staude de 1970 – également citée par John D. Richards (2000 : 16) – intitulée « Alienated Youth and the Cult of the Occult » (Staude, cité par Tiryakian 1972 : 493) ainsi qu'aux écrits d'Andrew M. Greeley, notamment l'article « Superstition, Ecstasy and Tribal Consciousness » (Greeley 1970).

(Ferguson 2009) –, la nature révolutionnaire de l'occulte trouvera cependant des itérations bien antérieures, notées particulièrement par Edward A. Tiryakian qui souligne l'importance des idées révolutionnaires franc-maçonniques ainsi que l'influence des symboles ésotériques et occultes sur les mouvements d'avant-garde (Tiryakian 1972 : 505)[300]. Perçue comme réactionnaire par une Modernité progressiste n'y voyant qu'une régression dans la superstition, à l'instar de Theodor W. Adorno et de Max Horkheimer (Adorno 2016; Adorno et Horkheimer 2020) – attitude que Marco Pasi et plusieurs auteurs et autrices remarquent cependant encore aujourd'hui (Pasi 2013) – cette nature antithétique de l'occulte se traduira en affiliations politiques, qu'il s'agisse d'une association de la gauche au mouvement hippie ou bien d'une exploitation des symboles occultes par l'extrême droite, du nazisme au Ku Klux Klan (Josephson-Storm 2017 : 28; Tiryakian 1972 : 505)[301]. Parsemé d'un extrême à l'autre du spectre politique dans une variété dont la pandémie a révélé toute l'actualité (Boulanger et Tousignant 2020; Gagnon-Paradis 2022), l'occulte se détermine ainsi par les sillages politiques qu'il laisse sur son passage.

Cette caractérisation politique de l'occulte présente toutefois un autre défi en regard de la crise écologique : si, comme nous l'avons vu avec Mori, les questions environnementales exigent une collaboration à échelle planétaire (Priaulet 2020 : 523; Næss et Dunand 2017 : 37-54; Descola 2015 : 18-19; Lowenhaupt Tsing 2015 : vii; Yoneyama 2019 : 6-20), la perception occidentale de l'occulte comme marginalisation ne peut manquer une fois de plus de diviser la géographie feuilletée que nous abordions au chapitre précédent : géographie hétérogène marquée par la transmigration des images et des idées, prise entre le besoin de combattre l'effet aplanissant de la globalisation (Yoneyama 2019 : 208) et la nécessité de prendre acte des décloisonnements

[300] Tiryakian affirme par exemple : « The influence of occult themes, particularly those dealing with the demonic and the satanic, is a striking aspect in the historical development of modern avant-garde culture, which is viewed here as both a literary and a political protest against the institutionalization of a rationalistic-industrial bourgeois social order » (1972 : 504). Loin d'être le seul auteur ou autrice dans cette veine, particulièrement du côté anglophone du champ théorique de l'occulte dans les années 70, Tiryakian demeure cependant l'une des voix dominantes du domaine.

[301] Rappelons, comme nous le faisions au deuxième chapitre, que plusieurs sondages au cours des vingt-cinq dernières années, surtout aux États-Unis, démontrent que les croyances en l'occulte se trouvent encore de nos jours dans tous les partis politiques, bien que parfois sous des formes différentes (Josephson-Strom 2017 : 28). Josephson-Storm souligne à propos de ce constat : « This is significant because in the popular culture, the occult is often associated with reactionary right-wing politics, especially fascism (e.g., the occult Nazis in Steven Spielberg's *Raiders of the Lost Ark*) » (2017 : 28), indiquant par la même que l'association de l'occulte au totalitarisme que nous mentionnions avec Mullican, décriée par Adorno et Horkheimer (Adorno 2016; Adorno et Horkheimer 2020) autant que Thomas Mann (Mann 1983), Jean Clair (Clair 2003) et Robsjohn-Gibbings (1947), persiste de manière tenace dans l'inconscient collectif.

des « pratiques effectives » qui « comprennent à la fois des paroles, des gestes, des images, des croyances aussi et des mythes issus de tous horizons » (Borgeaud 2008 : 133). Efforts de tensions contraires à échelle globale que le problème de nomenclature ne fait que souligner davantage : bien que les termes d'occulte et de magie soient, comme nous l'avons vu en introduction de cette thèse, indistinctement et volontairement employés pour qualifier les traditions non-occidentales en raison de leur malléabilité plus grande que le terme de religion (Servier 1994a : 13; Kiernan 2006 : 6; Gosden 2020) – la distinction entre occulte et religion étant d'ailleurs identifiée dès les années 70 comme profondément ethnocentrique (Hammond 1970 : 1355) –, les conséquences de ce que Bronislaw Malinowski nomme des « implications terminologiques inopportunes » (Malinowski 2011 : 12) se font encore sentir aujourd'hui, et ce malgré le tournant réflexif que l'on constate dans les études religieuses des dernières années (Josephson-Storm 2017 : 11). À l'aplanissement des croyances – issu d'une transformation de la notion de religion entre les XVI^{e} et XVIII^{e} siècles, dans la foulée des grandes découvertes (Styers 2004 : 4), autant que de l'apparition de l'expression problématique de « religions du monde » (*world religions*) avec la globalisation, deux développements qui en feront une notion universalisante aux fondations eurocentriques (Josephson-Storm 2017 : 14; Josphson-Storm 2012; Brodd 2016) – répondra ce qui sera qualifié d'« invention de la tradition » (Hobsbawm et Ranger 2012; Palmisano et Pannofino 2017), faisant de l'occulte comme des religions un bastion identitaire, « affirmation de particularismes parfois extrêmement féroces » (Bayart 2008 : 214) cherchant à contrer la standardisation du développement capitaliste autant que l'impact du colonialisme (Yoneyama 2019 : 220-222; Shayegan 2022 : 86; Bayart 2008 : 214)[302]. Dans le dialogue global qu'exigent les questions environnementales – combinant les questions identifiées par Latour : comment bien parler? Combien y a-t-il de façons de parler? Et comment vont réagir ceux et celles à qui nous nous adressons? (Latour 2012 : 71) – la question du croire semble une fois de plus faire obstacle.

Pour autant, au-delà de cette levée de boucliers religieuse et d'un occulte révolutionnaire illustré par ce que Gary Zhexi Zhang qualifie de militarisations de l'ésotérisme (*weaponizations of the*

[302] Notons avec Yoneyama que même les comptes rendus de l'occulte présentant une ouverture théorique à la croyance sont régulièrement traversés de biais eurocentriques, soulignant par exemple, avec Ulrich Beck : « […] the use of "new" in 'New Religious Movements' [including 'New Age' and deep ecology] points yet again to a Eurocentric approach [because] to non-Western eyes, and especially the eyes of the pantheistic religious traditions of Asia, this "postmodern" religiosity turns out to be a familiar story » (Yoneyama 2019 : 222; Beck 2010 : 26).

arcane) (Zhang 2017), l'affirmation identitaire et communautaire que révèle l'impact de la globalisation souligne également le potentiel rassembleur de la croyance[303]. Capables de supporter des identités nationales – pour le meilleur comme pour le pire (Yoneyama 2019 : 27; Shayegan 2022 : 101; Strmiska 2005 : 42) – les croyances qui sous-tendent les perspectives occultes comme religieuses forment des agrégats de savoirs qui, loin d'être rejetés par toutes les cultures (Gosden 2020 : 27; Yoneyama 2019 : 208), représentent des lieux de consensus formant le centre de la vie sociale – la magie étant après tout présentée comme une clef indispensable à la compréhension de toutes sociétés, y compris euro-américaines, depuis les débuts de l'anthropologie[304]. De même, aux démonstrations s'attelant à déconstruire l'image « contre-culturelle » de l'occulte depuis plusieurs années (Heelas et Woodhead 2005; Styers 2004; Kripal 2010; Richards 2000; Partridge 2002; Josephson-Storm 2017) s'ajoute le rôle fondateur de ce dernier, avec en premier lieu l'influence de la franc-maçonnerie sur le développement des démocraties d'aujourd'hui – dont les traces se trouvent tant dans les symboles légués par la majorité des pères fondateurs des États-Unis, que dans la devise « Liberté, Égalité, Fraternité » de la République française et les pensées de Simón Bolívar en Amérique du Sud ou Giuseppe Garibaldi en Italie (Tiryakian 1972 : 505)[305]. Non plus affaire de secret et d'initiation, l'état de la nébuleuse, particulièrement en Occident, relève ainsi davantage de l'idée de partage et de rassemblement que de division (Truzzi 1971 : 642; Von Stuckrad 2006a; Voisenat 2005 : 297)[306]. De la notion de sympathie qui traverse la magie depuis ses origines (Cassirer 2008 : 90-91; Hubert et Mauss 2019;

[303] Soulignons que la pandémie fournit aussi plusieurs exemples de croyances, religieuses et/ou occultes, allant dans ce sens. Citons notamment l'ouvrage *Les spiritualités en temps de pandémie*, sous la direction de Laëtitia Atlani-Duault, visant justement le dialogue et le rassemblement de perspectives provenant de différents leaders religieux (Atlani-Duault 2022).

[304] Que ce soit via Mauss, Tylor, Durkheim, Malinowski ou Weber, Randall Styers note cette tendance à faire de la magie un incontournable de la sociologie comme de l'anthropologie – « understansting magic has seemed key to understanding human society » (Styers 2004 : 6) –, les différentes perceptions que l'on peut avoir de la magie ne lui enlevant ainsi en rien la centralité de son rôle social, y compris à titre de repoussoir pour les Modernes.

[305] Notons que c'est paradoxalement cette association au pouvoir révolutionnaire – qu'il s'agisse de la franc-maçonnerie ou bien du mouvement de courte durée mais à l'héritage persistant des Illuminati de Bavière d'Adam Weishaupt – qui continue d'alimenter l'acception politique et complotiste de l'occulte, plusieurs associant ce dernier à des décisions prises derrière des portes closes à l'encontre de tout processus démocratique (Lachman 2011 : 29), comme en témoigne l'œuvre de Suzanne Treister vue en première partie. Cette conception, qui contribua, notamment via Tiryakian, à associer l'occulte au secret, fut largement remise en question pour arriver à des conclusions plus nuancées afin de refléter plus adéquatement le rôle très public de ces sociétés (Von Stuckrad 2006a; Truzzi 1971 : 642).

[306] Marcello Truzzi note à propos du besoin de relativiser la notion du secret lorsqu'il est question de l'occulte : « Historically, this has been a prominent characteristic, but in recent years, privacy hardly seems a defining characteristic of the occult » (1971 : 642).

Voisenat 2005a : 28) au concept récent d'occulture (Partridge 2002; Partridge 2013), en passant par le particularisme culturel aux résonances globales de certaines pratiques – tel le travail sur l'animisme que nous avons vu avec Yoneyama (2019) ou celui aux visées semblables d'Achille Mbembe (2023) –, ou encore la notion d'individuo-globalisme de Raphaël Liogier – synthèse d'une double quête de paix intérieure et extérieure à la fois individuelle et mondialisée (Liogier 2009) –, l'occulte nous plonge directement au cœur de l'être-ensemble.

C'est ainsi une fois de plus dans l'urgence du contexte que prend pied la troisième partie de cette thèse. À travers les crises cumulées de l'épistémologie et de l'écologie s'impose la nécessité de s'attarder aux crises politiques affectant, du dedans comme du dehors, une Modernité ébranlée. Entre opposition et appartenance, il s'agira ici de voir, à travers les œuvres de Susan Hiller et de Kapwani Kiwanga, de quelle manière l'occulte peut permettre de repenser le lien aux autres dans une contemporanéité qui, pour produire « différentes manières de se retrouver "sur Terre" » (Latour 2012 : 293), devra élargir l'exercice des correspondances à ses semblables. À travers une rhétorique prenant pied sur l'anthropologie infiltrant les opérations artistiques de ces deux artistes, la voie de l'occulte indécidable propose une fois de plus de révéler nuances et intrications, meilleur moyen de contrer et de moduler – selon l'un des objectifs principaux de cette thèse – l'exercice excessif du dualisme et de la purification des Modernes. De l'invalidation de certains savoirs à la marginalisation de ceux et celles qui les pratiquent – ces « autres » que la Modernité ignore en son sein – que nous verrons avec Hiller, de l'abaissement de certaines croyances à l'exclusion de ceux qui les entretiennent – ces « Autres » que la Modernité est cette fois prompte à identifier – que nous verrons avec Kiwanga, cette troisième partie tâche de révéler l'efficace de l'occulte indécidable, se présentant ici comme une complexification des frontières et des sillons, des divisions et des relations, visant à renouveler la réflexion sur l'être-ensemble et l'universalité. Instrument heuristique se déployant en une rhétorique des correspondances, il s'agira de suivre l'occulte indécidable dans cet exercice paradoxal – noté dès l'introduction de cette thèse – cherchant à embrouiller plus qu'à simplifier. Mais, comme le souligne Didi-Huberman – inspiré en cela de Nietzsche – « *Reconnaître* le monde, [n'est-ce pas] d'abord s'attacher à le rendre *problématique* »? (Didi-Huberman 2011 : 109).

CHAPITRE 5 : SUSAN HILLER : INFILTRATION ET MANIFESTATION

Homage to Marcel Duchamp: Auras

À travers des brumes lumineuses, une foule nous contemple. Rassemblés sous forme de grille, cinquante cadres au format identique s'alignent en rangs serrés pour composer l'œuvre *Homage to Marcel Duchamp: Auras* (2008)[307] de Susan Hiller (Fig. 5.1)[308]. Chacun d'eux donne à voir des émanations de couleurs chatoyantes et moirées dans lesquelles se profile un visage, parfois à peine perceptible (Fig. 5.1-5.7). Femmes, hommes ou enfants d'origines variées émergent de leur halo, souriant ou posant simplement : photos ordinaires noyées dans des distorsions colorées. Si ce n'est de leurs différences de formats, les images de l'œuvre de Hiller ne sont pas sans rappeler les portraits produits par l'œuvre *As We Are Blind* de Véronique Béland, vue précédemment : des clichés légèrement modifiés et recadrés pour former des carrés d'environ 30 cm par 30 cm chez Hiller, de petits formats imprimés « pour emporter » chez Béland (Fig. 3.14; 3.15). Toutes sont le résultat d'une captation fonctionnant selon le même principe mis en œuvre dans le travail de Béland : une main posée sur un capteur active le processus photographique par le biais d'électrodes recueillant le galvanisme de la main et traduisant les informations reçues en différentes teintes. Néanmoins, alors que l'œuvre de Béland produit et imprime les images sur le champ, permettant à chaque membre du public de repartir avec leur cliché, l'œuvre de Hiller se compose d'images collectées sur divers blogues et sites Internet. Témoignages multiples à la provenance éclatée, ces images nous sont présentées comme un tout anonyme, une foule silencieuse rassemblée par des effluves occultes[309].

[307] Bien que le titre complet de l'œuvre soit *Homage to Marcel Duchamp: Auras*, il est courant de laisser de côté ce dernier terme, pratique que nous adopterons également.

[308] Présentée à de multiples reprises depuis sa création, l'œuvre fut plus récemment exposée en 2017 à la Lisson Gallery de New York lors de l'exposition *Susan Hiller: Paraconceptual* ainsi qu'à l'OGR (Officine Grandi Riparazioni) de Turin en 2019 pour l'exposition *Susan Hiller: Social Facts*. Bien que la forme originale de l'œuvre consiste en cette grille de cinquante cadres, certaines expositions, tels ces deux exemples récents, comptent également des portraits isolés de grands formats présentés seuls (Fig. 5.4; 5.6; 5.7) ou bien sous forme de triptyque (Fig. 5.5).

[309] Bien que l'œuvre ne présente aucune information sur les images elles-mêmes – leur ajoutant même des titres tels que *Blue Boy* ou *Purple Man* lorsque les portraits sont présentés par eux-mêmes (Fig. 5.6; 5.7) – une courte publication établie par Hiller elle-même en 2008 présente certains des clichés de l'œuvre en fournissant les liens URL desquels ils furent tirés (Hiller 2010).

Ce « mur » auratique se veut alors, comme son titre l'indique, un hommage à Marcel Duchamp. Au-delà d'un lien évident entre l'appropriation d'images à partir d'Internet et les fameux ready-mades duchampiens, l'hommage fait référence à une œuvre plus obscure de Duchamp, soit le *Portrait du Dr Dumouchel* (1910) (Fig. 5.8). Traversé d'influences fauves et impressionnistes (Heiser 2011 : 28), le portrait montre le docteur Raymond Dumouchel, ami d'enfance de Duchamp, présenté de trois quarts, debout au milieu de couleurs ondulantes, la main gauche tendue devant lui. Auréolée de différentes teintes de pourpre et de rose, aussi contrastante que le visage même, cette main paraît alors être ce que nous montre le docteur Dumouchel autant que Duchamp lui-même. L'œuvre semble ainsi traduire l'intérêt commun de ces deux hommes pour les études de radiologie du premier, alors une discipline nouvelle qui, en offrant la possibilité de voir à travers les corps opaques, donnera un nouveau souffle aux tentatives des effluvistes (Chéroux 2004a : 116)[310]. L'aura colorée entourant la main du Dr Dumouchel souligne cette évolution conjointe des images en grisaille ou camaïeu sépia produites par la radiologie (Fig. 5.9) et celle des thèses occultes – tout particulièrement les formes-pensées multicolores de la théosophie (Besant et Leadbeater 1987) (Fig. 5.10) – laissant supposer que ce qui était auparavant perceptible uniquement par clairvoyance le deviendrait également par le biais de la science, à l'image d'Hippolyte Baraduc et de sa volonté de « pénétrer dans le monde de l'Invisible, celui des causes secondes, qui actionne le monde matériel, vaste milieu d'où tout sort, où tout rentre, où tout se transforme » (Baraduc 1896 : 3-4)[311].

[310] Les expérimentations des effluvistes et de la photographie spirite précèdent la découverte du rayon X par Wilhem Röntgen en 1896 mais cette dernière sera décisive en donnant à leurs tentatives de « désocculter l'occulte » – selon l'expression de Paul Bourget (Bourget 1929, cité par Chéroux 2004a : 119) – une forme de légitimité : « Sans la découverte de Röntgen, ces quelques photographies fluidiques seraient probablement restées confinées à la confidentialité des expériences de laboratoire […] » (Chéroux 2004a : 117). Fortifiés par ces avancées radiologiques, les effluvistes changeront notamment de nomenclature, remplaçant le magnétisme mesmérique, l'od de Reichembach ou la force neurique de Baraduc par le champ lexical plus crédible et plus en vogue des rayons, bien qu'ils n'aient à peu près rien en commun : « Après 1896, il n'est plus question que de rayons. Apparaissent ainsi les rayons "physiologiques", "céramique", "critiques", "psychiques", "odiques"… ou ceux qui ne sont accompagnés que d'une lettre : les "rayons N" de Blondlot, les "rayons V" puis "Y" de Darget, les "rayons Xx" du Dr Julian Ochorowicz, et tant d'autres encore qu'il en vint à se former un véritable alphabet des rayons invisibles » (Chéroux 2004a : 119).

[311] Comme le note Lucy Traverse, la main jouait un rôle particulièrement important dans le contexte spirite et effluviste de la fin du siècle, au point de devenir selon elle une métonymie pour l'ensemble du mouvement spirite (Traverse 2014 : 540). Des coups des esprits frappeurs portés par une main invisible aux mains guérisseuses en passant par l'arrivée des empreintes digitales dans le système judiciaire en France notamment, la main fut associée à l'identité de l'être autant qu'au régime de la preuve (Traverse 2014 : 541-542). La main baguée de Bertha, l'épouse de Röntgen – première radiographie humaine (Chéroux 2004a : 116) (Fig. 5.9) – résonne avec les tentatives de Baraduc, Louis Darget, Jakob von Narkiewicz-Jodko (Fig. 5.20) et d'autres de capter la force vitale en contournant l'appareil photo pour apposer la main directement sur des plaques sensibles, résultant en « un halo irradiant la main » (Conésa 2011 :

Collection d'images trouvées, indécidablement art et non-art, *Homage to Marcel Duchamp,* trace ainsi une ligne directe entre les préoccupations empirico-occultes de Duchamp et de ses contemporains[312] et les expérimentations ésotériques des nôtres, laissant en suspens la position de Hiller elle-même. Néanmoins, l'occulte traverse comme un fil rouge l'important corpus de cette artiste pionnière des installations multimédias (Gallagher 2011 : 11). Qu'il s'agisse d'apparitions spectrales dans *Belshazzar's Feast* (1983-1984) (Fig. 5.11), de psychokinésie dans l'œuvre *Psi Girls* (1999) (Fig. 5.12; 5.13), d'expériences de mort imminente dans *Channels* (2013) (Fig. 5.14), d'ufologie dans *Witness* (2000) (Fig. 5.15; 5.16) ou de phénomènes visuels inexpliqués dans *Resounding (ultraviolet)* (2014) (Fig. 5.17) et *Illuminazioni* (2018) (Fig. 5.18), l'œuvre de Hiller explore depuis les années 70 les franges parascientifiques de la nébuleuse occulte, expérimentant elle-même certaines pratiques considérées comme pseudoscientifiques. Ainsi dans *Draw Together* de 1972, Hiller sondait la télépathie en ayant convenu avec des amis répartis à travers le monde de dessiner à une heure précise alors qu'elle se concentrerait sur une image de magazine (Verwoert 2011 : 158), expérimentation qui la mènera ensuite à développer l'écriture automatique dans l'œuvre *Sisters of Menon* (1972-1979) (Fig. 5.19). Décrivant une expérience presque médiumnique, Hiller dira : « The pencil seemed to have a mind of its own and wrote page after page of text in an unfamiliar style » (Kenrick 1994 : 97).

Toutefois, à l'image d'*Homage to Marcel Duchamp*, l'œuvre de Hiller déborde largement le cadre de l'expérimentation personnelle de l'artiste avec la parapsychologie. De fait, plusieurs de ses œuvres aux effluves occultes mettent en scène des expériences que Hiller avoue ne pas avoir partagées elle-même, se disant alors neutre et reconnaissant même le fait qu'elle soit « culturellement déterminée » à considérer et endosser certains biais diamétralement opposés à ces mêmes expériences (Louisiana Channel 2015). S'appropriant images et récits, Hiller, en collectionneuse compulsive des choses qui l'intriguent (Gallagher 2011 : 11), met ainsi en évidence pratiques, expériences et croyances ne lui appartenant pas, nous faisant passer de la

378). Bien que d'autres parties du corps aient été l'objet d'expérimentation, particulièrement le front, cette attention portée à la main indique pour Traverse une volonté supplémentaire de donner à l'image produite le statut d'index (Traverse 2014 : 543).

[312] Notons, avec Pierre Apraxine et Sophie Schmit, que la période entre 1870 et 1930 correspond à la période « où les interactions entre la photographie et l'occulte sont les plus prolifiques », la technologie étant trop peu accessible avant cela et trop banalisée par après (Apraxine et Schmit 2004 : 15). Nous renvoyons au magnifique catalogue de l'exposition *Le troisième œil : la photographie et l'occulte* (Chéroux 2004b) pour plus d'informations.

collection au collectif. Explorant les parasciences dans ce qu'elles ont de plus paranormal[313], l'œuvre de Hiller, à commencer par l'hommage à Duchamp, nous ramène à un questionnement de la marge : cet espace où « ceux qui savent » parlent droit et se distinguent de « ceux qui croient encore » et parlent de travers (Stengers 2002 : 143; Stengers 2020 : 17; Latour 2012 : 312), cet espace où les perceptions individuelles se heurtent au multiple. Touchant à l'effritement de la fabrique politique affectant la Modernité depuis l'intérieur de ses frontières – principalement occidentales et euro-américaines – amenant à faire du réflexe de purification une dynamique d'exclusion de ceux et celles épris d'occulte et de croyance, qu'à la suite de la bifurcation la Modernité désenchantée se refuse à voir en son sein (Latour 2012 : 122-123) – et qui sont aujourd'hui directement liés à la crise de ses institutions (Latour 2012; Stengers 2020) –, Hiller fait de son travail le témoignage des répercussions concrètes des frontières tracées au nom de la Raison et d'un « universalisme de surplomb » (Mbembe 2023 : 5; Diagne et Durand 2022). À l'ère de la décolonisation, où la Modernité doit faire amende honorable envers ces « Autres » qui – nous le verrons avec Kapwani Kiwanga – furent assemblés en une masse indistincte non-Moderne (Styers 2004 : 14), il importe de commencer par la question de ces « autres » enchantés ou accusés d'enchantement qui, depuis ses entrailles, en fracture le « sens commun » (Stengers 2020; Stengers 2017 : 9). Ainsi que le rappelle Randall Styers : « magic could not be so stably consigned to the colonial frontier » (Styers 2004 : 15)[314]. Il s'agira donc de voir comment l'œuvre de Hiller, entre expérimentation et appropriation, permet d'articuler ce rapport de la marge au centre et de repenser le lien, les correspondances, de l'être-ensemble à l'heure du questionnement des démarcations Modernes. À travers l'analyse de plusieurs œuvres – tout particulièrement *Homage to Marcel Duchamp* et *Psi Girls* – nous suivrons ce qui se déploie comme une rhétorique de la manifestation en trois volets menant de la marginalisation – via un occulte qui isole par

[313] Le terme paranormal, parfois employé comme synonyme de l'occulte – comme c'était le cas pour Carl Jung par exemple (Richards 2000 : 93) – rassemble ce que l'on appelait autrefois « superstition » et qui renvoie plus largement aux croyances irrationnelles (Josephson-Strom 2017 : 325). Le cadre du paranormal sera considérablement élargi à partir des années 90 pour regrouper l'inexpliqué de la science. Thomas S. Kurtz le décrit en ces termes : « The net was widely flung, so that it now pertained to reincarnation, channeling, levitation, astral projection, firewalking, psychic healing, demonic possession, UFO abductions, visitations by ancient astronauts, astrology, numerology, palm reading, Tarot cards, bio-rhythms, etc. The term "paranormal" now is also used to refer to reports of various anomalies, i.e. strange, unusual, abnormal, or exceptional phenomena » (Kurtz 1996, cité par Richards 2000 : 197).

[314] Soulignons, avec Josephson-Storm, que la Modernité a d'abord construit un rapport antagoniste à la magie et à la superstition – principalement en réaction au paganisme – qu'elle a, dans un deuxième temps, appliquée aux « Autres », « sauvage » et « primitif » (2017 : 61); nous y reviendrons au chapitre suivant. Il convient ainsi de commencer par Hiller et les frontières que la Modernité a établies en elle-même avant de les mettre en place de manière globale dans une logique impérialiste.

l'aveuglement théorique dans lequel il se trouve – à la revendication et à la réappropriation – résistance contre un occulte cette fois volontairement montré pour ostraciser – jusqu'à la concordance – efficace d'un occulte dont l'indécidabilité même ouvre sur l'art de la convention dans l'être-ensemble.

5.1 Manifester l'aveuglement

5.1.1 Contrastes et marges : occulter l'original

Aura et photographie : il est difficile, lorsque l'on fait face à *Homage to Marcel Duchamp*, de ne pas penser au fameux texte de 1935 de Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (Benjamin 2018). Cette thèse annonçant la perte de l'aura, notion « épineuse et polymorphe » (Didi-Huberman 1992 : 102), sous le joug de la technique ne peut que résonner encore plus fortement face à une œuvre qui, contrairement à l'œuvre de Béland, revendique ouvertement l'affiliation à une peinture précise, authentiquement non-sérielle. Le parallèle est d'autant plus marquant du fait que la référence duchampienne évoque une aura littérale : double pouvoir auratique d'une œuvre unique montrant l'idiosyncrasie identitaire de l'aura du docteur Dumouchel. Face à l'imposante grille de l'œuvre, l'hommage à Duchamp met ainsi en lumière un premier contraste par rapport à l'objet de ses louanges en semblant annoncer sa dilution plutôt que son intronisation. « La technique de reproduction – ainsi la désigne-t-on généralement [nous dit Benjamin] – détache l'objet reproduit du cadre de la tradition. En multipliant les reproductions, elle remplace l'autorité de sa présence unique par une existence en masse » (Benjamin 2018 : 22). L'œuvre de Hiller, en s'appropriant des images provenant d'Internet, vaste champ du multiple et du réticulaire, semble alors confirmer ce dont Benjamin avait annoncé les prémisses (Bourriaud 2017 : 78) en combinant la reproduction technique à la multiplication numérique et virtuelle. Face à l'aura double du *Portrait du Dr Dumouchel*, *Homage to Marcel Duchamp* propose ironiquement une double dilution : perte de l'unicité dans la masse et perte de l'identité dans l'anonymat des portraits.

Suivre le filon occulte et auratique de l'œuvre force ensuite un second contraste par rapport à son original effluviste. Dans le jeu des correspondances s'ouvrant entre l'hommage et le modèle auquel il renvoie, l'œuvre de Hiller semble alors insister sur la distinction entre deux types de portraits auratiques : l'un trouvant facilement sa place dans le monde de l'art, les seconds appartenant à la

masse gargantuesque de la culture visuelle. La légitimité de l'un comme œuvre d'art ne fait alors que souligner davantage l'illégitimité de ces images qui, tout comme les photographies d'ovni, recouvrent un corpus bien loin « des conceptions normatives d'art "de haut niveau" et [du] dictat institutionnel du musée » (Joseph 2015 : 613). Cette différence se perçoit également dans le contraste entre l'œuvre de Béland et celle de Hiller : semblables au niveau de l'image – mêmes portraits aux contours flous nimbés de diverses couleurs –, les images imprimées par l'œuvre de Béland demeurent encadrées par le contexte artistique les ayant produites là où l'échantillonnage de Hiller à même la vaste toile virtuelle renvoie les images de l'hommage à la marge de l'art. L'œuvre de Béland paraît alors partager le même espace discursif que l'œuvre de Duchamp, là où les images de Hiller s'en distinguent; pour emprunter les mots de Rosalind Krauss : « They belong […] to two distinct kinds of knowledge; in a more recent vocabulary, one would say that they operate as representations within two separate discursive spaces, as members of two different discourses » (Krauss 1982 : 311). Au statut de l'œuvre artistique s'oppose le statut rêvé de l'index empirique auquel aspire la photographie effluviste depuis toujours (Traverse 2014 : 544).

Cette marge qui nous renvoie à l'indécidable même, à cette frontière originelle entre art et non-art, pourrait alors nous ramener du côté de Duchamp, ce « décloisonneur » en chef de la sphère de l'art, grand maître du ready-made et adepte du *déjà-là*. Toutefois, la référence au *Portrait du Dr Dumouchel* – œuvre qui précède de trois ans le premier ready-made, la *Roue de bicyclette* (1913) – force à poser différemment la question de l'écart entre le portrait de Duchamp et les images échantillonnées par Hiller. Bien qu'elles correspondent à ce que Krauss identifie comme des objets relevant de savoirs différents, l'œuvre de Duchamp et les images de Hiller sont pourtant traversées par l'impulsion d'une même curiosité envers un même savoir : l'exploration et la captation de l'au-delà du visible. En ce sens, ce qui distingue le modèle de son hommage serait moins une différence d'objet qu'une différence de temps : là où l'un était contemporain des recherches et expérimentations effluvistes, les autres sont contemporains de leur échec plusieurs fois réitéré, renvoyant les aspirations positivistes de la photo effluviste du XIX[e] siècle définitivement aux marges des pseudosciences au XXI[e] (Lagrange 2005b : 46)[315]. Alors que Duchamp et Dumouchel pouvaient encore croire à l'annonce prophétique de Rachel du Forez, qui affirmait en 1913 « [l]a

[315] Bien que les spirites, théosophes, anthroposophes et fluidistes considèrent le cadre positiviste comme étant « trop sec », rappelons avec Pierre Lagrange qu'« ils n'en manifestent pas moins une volonté de se rattacher à la nouvelle lecture scientifique du monde » (Lagrange 2005b : 46).

photographie de la pensée sera le triomphe de la science des siècles à venir » (Forez, cité par Rousseau 2015a : 601), nos contemporains ne peuvent que constater le naufrage de toute photographie transcendantale. Après la débâcle de la photographie spirite, entachée d'escroquerie[316], et le mouvement effluviste mis en déroute par l'empirisme même de sa démarche – ainsi que l'affirme Chéroux, « de scientifique, les théories des effluvistes n'avaient […] que l'apparence » (2004a : 120)[317] – *Homage to Marcel Duchamp* pose ainsi un contraste entre l'indécidable posture du Dr Dumouchel – médecin, radiologue, homme de science expérimentant pourtant avec les vibrations auratiques de la « médiation métacarpale » (Traverse 2014 : 540) – et l'imprécise masse anonyme de Hiller évoluant ouvertement dans les marges de la science. Ce qui pouvait encore espérer être normal pendant une courte période à l'époque de Duchamp n'est que paranormal aujourd'hui.

5.1.2 Continuité et collectif : occulter le présent

Contrastes d'auras, contrastes d'objets, contrastes de temps : l'hommage à Duchamp semble fait de dilutions et de dissemblances. Et pourtant, forte de toutes ces différences, l'œuvre met en relief une affinité prépondérante se présentant comme le cœur de l'œuvre même : être face à *Homage to Marcel Duchamp*, c'est contempler la constance presque opiniâtre des croyances et tentatives fluidiques, c'est constater la persistance de l'occulte même. L'échantillonnage de Hiller, dont les images proviennent de sources incroyablement variées, sites et blogues en tous genres (Hiller 2010), souligne cette même idée : la production de portraits auratiques est bien plus accessible, répandue et populaire qu'il n'y paraît. D'un étal en plein milieu de Playa del Carmen (Fig. 5.21) jusqu'aux foires *New Age* en passant par les conventions de médecines alternatives

[316] Distincte de la photographie effluviste par son attention portée aux morts et aux esprits plutôt qu'au fluide vital des bons vivants, la photographie spirite compte de nombreux cas de manipulation du processus photographique – notamment via une double exposition (Traverse 2014 : 544) – au point de devenir ce qui sera qualifié de « colossale mystification » menant à des enquêtes et des arrestations (Chéroux 2004 : 50). Ces relents de canulars lanceront le mouvement effluviste dans une quête de légitimité se voulant distincte de la quête de crédulité des faux médiums.

[317] La Société française de la photographie se penchera sur la photographie des fluides pour arriver à la même conclusion que tous ses détracteurs et détractrices : « il ne fait plus guère de doute à leurs yeux que les traces sur les plaques ne sont pas de nature psychique mais physique » (Chéroux 2004a : 120). Chéroux rapporte alors qu'une des réfutations les plus convaincantes viendra de l'expérimentation de Paul Yvon qui proposa de comparer l'effet de sa main sur une plaque sensible contre celle d'un cadavre à la morgue : bien que la première tentative ne fut pas concluante – le cadavre froid ne laissant pas d'empreinte, semblant confirmer les théories des effluvistes –, la deuxième tentative, lors de laquelle le cadavre fut réchauffé artificiellement, montra des effluves semblables à ceux produits par une main vivante, dotée d'un fluide vital. « Finalement, les seuls effluves dont l'existence fut démontrée avec certitude, écrit un chroniqueur, furent ceux qui, au troisième jour d'expérience, commencèrent à incommoder les narines des opérateurs » (Chéroux 2004a : 120).

(Duerden 2004 : 121; Heiser 2011 : 28), plusieurs dispositifs de photographie auratique sont de nos jours proposés au public. Comme le précise Tim Duerden, « These include Kirlian photography, gas discharge visualisation (GDV) and polychromatic interference photography (PIP) » (Duerden 2004 : 116)[318]. Plusieurs sites Internet proposent d'ailleurs des guides de lecture de ces portraits à la manière d'Annie Besant et de Charles Leadbeater au début du XX^{e} siècle (Besant et Leadbeater 1987) – c'est le cas notamment de la compagnie Goop, fondée par l'actrice Gwyneth Paltrow en 2008 (Goop 2022) (Fig. 5.22) –, rendant ces images d'autant plus courantes pour ne pas dire *mainstream*. Un même intérêt pour la photographie fluidique se constate également dans le milieu de l'art, où le travail de Béland fait office d'exemple auquel nous pourrions cependant ajouter celui de l'artiste Marie-Jeanne Musiol, qui emploie la photographie électromagnétique pour « représenter l'activité énergétique du vivant » (Musiol 2024) (Fig. 5.23)[319].

De Duchamp aux anonymes collectionnés par Hiller, l'œuvre rend donc visible un fil d'Arianne, une continuité occulte traversant le temps feuilleté. Qu'elle soit clignotante, entre récréation et conviction – on ne peut savoir ce qui motive cette foule floutée à poser la main sur le capteur, suspendue qu'elle est entre croire et non-croire – la croyance au paranormal est bien là, et même *déjà-là*. Hiller s'approprie ainsi moins des images que ce qu'elle a coutume d'appeler, à la suite d'Émile Durkheim, un fait social (Baltic Center for Contemporary Art 2017), c'est-à-dire des « manières d'agir, de penser et de sentir qui présentent cette remarquable propriété qu'elles existent en dehors des consciences individuelles » (Durkheim et Berthelot 1988 : 96). La traque de ces faits sociaux, de ces artefacts culturels – selon un autre terme récurrent de sa fortune critique (Gallagher 2011 : 12) – se reflète dans l'échantillonnage en masse de ces portraits dont le nombre même tend à pointer vers le phénomène social plutôt que vers l'événement individuel aux

[318] Ces trois techniques d'imagerie HEF (Human Energy Field) sont les plus fréquemment citées. Notons toutefois que l'essentiel des caméras auratiques repose sur un procédé empruntant à la photographie Kirlian, dispositif électrophotonique développé en 1939 par Semyon et Valentina Kirlian et permettant de capter en image « l'effet couronne » : « In a high intensity electric field, the insulation provided by the air breaks down. An electric current flows, exciting air molecules to such a degree that they give off light—this is termed *corona discharge* » (Duerden 2004 : 117). Le dispositif est alors semblable au fonctionnement de l'œuvre de Béland : une main se pose sur des électrodes pour activer l'effet couronne et le combiner à une photo Polaroid (Duerden 2004 : 121). Bien que Duerden reconnaisse les mérites technologiques de la photographie Kirlian, précisons qu'il qualifie de « frauduleuses » les applications thérapeutiques de cette dernière, particulièrement lorsqu'il est question de couleurs et de leurs significations (2004 : 121).

[319] Le nombre d'artistes explorant l'héritage des photographies spirites et fluidiques dépasse largement ces deux cas. Nous renvoyons au compte rendu de l'exposition *Le troisième œil : la photographie et l'occulte* par Bernard Lamarche, paru en 2005, dans lequel il cite plusieurs autres exemples (Lamarche 2005 : 37).

justifications purement psychologiques. L'association de ces cinquante portraits au précédent duchampien rejoint ainsi cette inclination de Durkheim à considérer les faits sociaux comme des « choses » dont les causes déterminantes sont à chercher en dehors de la psychologie et de la conscience individuelle pour se tourner vers des « faits sociaux antécédents » (Durkheim et Berthelot 1988 : 202). L'appropriation toute duchampienne d'artefacts sociaux déjà-là, *already made*, par cette artiste anthropologue de formation se décline alors de l'échantillonnage à la collection jusqu'à l'accumulation : ce qu'elle nous montre, c'est certes du collectif mais c'est essentiellement du multiple, du nombre. Ce faisant, l'hommage à Duchamp paraît mettre en image la conclusion à laquelle sont arrivés les sociologues Christopher D. Bader, F. Carson Mencken et Joseph O. O. Baker :

> The paranormal is normal […]. Statistically, those who report a paranormal belief are not the oddballs; it is those who have no beliefs that are in the significant minority. Exactly which paranormal beliefs a person finds convincing varies, but whether it is UFOs and ghosts or astrology and telekinesis, most of us believe more than one. If we further consider strong beliefs in active supernatural entities and intense religious experiences the numbers are even larger (Bader, Mencken et Baker 2017, cités par Josephson-Strom 2017 : 26).

L'Œuvre de Hiller, comme nous le mentionnions en introduction, semble alors traversé dans son ensemble par cet intérêt pour une présence paranormale aussi nébuleuse que les portraits diffus de l'hommage à Duchamp. Qu'il s'agisse de piocher dans le monde rhizomatique d'Internet ou dans le vaste répertoire de la culture populaire avec des œuvres comme *Psi Girls* ou *Wild Talents* (1997) (Fig. 5.24) – s'appropriant toutes deux des extraits de films grand public montrant respectivement des jeunes filles et de jeunes enfants dotés de pouvoirs télékinétiques – Hiller échantillonne et collectionne ce que Pierre Lagrange qualifierait d'ésotérisme « populaire » – se développant contre un ésotérisme « savant » ou « littéraire » (Lagrange 2005b : 46)[320] – et que Christopher Partridge qualifierait d'« occulture » : phénomène ubiquiste et quotidien soulignant selon lui l'importance sociologique de la part d'ombre produite par chaque culture : « […] occulture identifies the everyday processes by which rejected and marginalized ideas, the weird and the frightening, shape everyday imaginations and, indeed, contribute to the construction of lifeworlds and of milieux, as

[320] Alors que l'ésotérisme « savant » est lié au développement des sciences à partir du XIX^e^ siècle, telles les tentatives spirites et effluvistes par exemple, l'ésotérisme populaire désigne quant à lui le vaste champ de la littérature populaire « consacrée aux soucoupes volantes, à la parapsychologie, à la zoologie fantastique et qui vient enrichir les collections spécialisées et le rayon "ésotérisme" des librairies » (Lagrange 2005b : 46). L'œuvre de Hiller, entre Duchamp et portraits auratiques contemporains, nous fait ainsi littéralement passer de l'ésotérisme savant au populaire.

well as to the elasticity of plausibility structures » (Partridge 2013 : 135)[321]. Anthropologue du présent, Hiller collectionne et échantillonne ce vaste champ d'ombre, ce champ occulté, où prolifèrent pourtant des portraits de lumière colorée. Explorant le trivial – une image auratique aux allures de portrait de famille sur un blogue lambda – autant que la culture populaire, Hiller s'apparente alors à la figure du « chiffonnier » de Baudelaire : « [t]out ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne » (Baudelaire, cité par Bourriaud : 90).

Prenant le fait social et le collectif pour terrain avec Internet et la culture populaire pour champ d'études, Hiller et *Homage to Marcel Duchamp* nous ramènent à l'aura benjaminienne par la correction qu'y apporte Jacques Rancière : la masse n'a pas acquis une visibilité à l'aide des arts mécaniques : pour « que les arts mécaniques puissent donner une visibilité aux masses, ou plutôt à l'individu anonyme, ils doivent d'abord être reconnus comme arts. […] C'est parce que l'anonyme est devenu un sujet d'art que son enregistrement peut être un art » (Rancière 2000 : 47-48). Plus que la dilution de l'œuvre duchampienne, Hiller nous montre sa prolongation dans l'anonymat de la masse, sujet en soi. Une masse ici rendue doublement anonyme du fait de son affiliation à l'irrationnel – toujours objet d'un dédain tenace (Kokkinen 2013 : 12; Yoneyama 2019 : 7) – et à laquelle le récit du désenchantement du monde dominant les milieux académiques tend à dénigrer ou au mieux ignorer l'existence même. Gosden souligne d'ailleurs que même dans les milieux ouverts à l'analyse de la croyance, la magie demeure souvent présentée comme un dernier recours, « the last refuge of the incompetent » : « [magic] seemed to exist on the fringes, the sole preserve of eccentric people who held dubious attitudes while using outlandish objets » (Gosden 2020 : 397). *Homage to Marcel Duchamp* nous place ainsi littéralement face à face avec cet anonymat volontairement occulté, cette foule adepte d'un paranormal qui, selon Jeffrey J. Kripal, serait ce qui est *déjà-là* et qu'on refuse pourtant de voir : « The paranormal is our secret in plain sight » (Kripal 2010 : 6, cité par Josephson-Strom 2017 : 24)[322]. Le mur de multitude de l'œuvre, foule anonyme, s'octroie alors un peu de cette aura, « ce pouvoir du regard » que Benjamin attribuait à l'œuvre d'art, telle que la perçoit Didi-Huberman : « Sous nos yeux, hors de notre vue : quelque

[321] À propos de l'occulture, voir également « The Disenchantment and Re-enchantment of the West: The Religio-Cultural Context of Contemporary Western Christianity », autre article de Patridge (2002), ainsi que « Occulture as an Analytical Tool in the Study of Art » de Nina Kokkinen (2013).

[322] De Kripal, voir également *Mutants and Mystics: Science Fiction, Superhero Comics, and the Paranormal* (2011).

chose ici nous parle de la hantise comme de ce qui nous reviendrait de loin, nous concernerait, nous regarderait et nous échapperait tout à la fois » (Didi-Huberman 1992 : 104).

5.1.3 Dénégation et infiltration : occulter le passé

Homage to Marcel Duchamp est ainsi avant tout un hommage à l'occulte occulté par une Modernité se voulant désenchantée. Rassemblement d'une foule autant que d'une nébuleuse, l'œuvre évoque ce constat de Bernard Lamarche-Vadel : « la photographie est un point de vue unique sur l'aveuglement de son spectateur » (Lamarche-Vadel 1995, cité par Chéroux 2004a : 123) – aveuglement que Hiller braque sur cette multitude floutée et auquel nous ramène également le titre de l'œuvre de Béland, *As We Are Blind*. Néanmoins, le parallèle duchampien de l'hommage de Hiller semble étendre cet aveuglement au-delà de notre contemporanéité. Dans la persistance occulte que nous montre l'œuvre se trouve l'indice d'un aveuglement affectant également le « lointain, aussi proche soit-il » (Benjamin 2018 : 25) à travers l'aura de Marcel Duchamp lui-même. Figure incontournable de l'histoire de l'art du XX^e^ siècle, Duchamp est régulièrement présenté comme l'instigateur de l'art conceptuel en étant celui qui le plus radicalement prit ses distances par rapport à un art « purement rétinien » au profit d'un art des idées distinguant la sphère esthétique de la sphère artistique (MoMA 2023; Cauquelin 2007 : 66-68). En choisissant le *Portrait du Dr Dumouchel* comme récipiendaire de ses honneurs, Hiller met néanmoins en lumière un au-delà du purement rétinien ne se réduisant pas pour Duchamp au concept mais relevant plutôt d'une véritable quête d'une réalité invisible pétrie d'occulte[323]. Bien que cet intérêt de Duchamp pour l'occulte et l'imaginaire fluidique soit loin d'être une découverte en soi[324], Hiller pointe vers une marginalisation de cet aspect de l'œuvre duchampienne, présenté davantage comme anecdotique plutôt que force motrice, Hiller affirmant ainsi : « You know, for a long time now I've been interested in certain legacies of modernism, in particular the tendency to make use of various

[323] Pascal Rousseau souligne particulièrement l'influence effluviste ainsi que « l'ascendant radiographique » comme « extension voyeuriste du champ du visible » (Rousseau 2015 : 95) sur Duchamp et son œuvre. Lecteur probable des traités d'Albert de Rochas et du comte de Tromelin – qui décrit notamment nombre de machines permettant de « mouvoir la matière sans être médium », selon le titre d'un de ses ouvrages, et qui influencera, selon Rousseau, l'iconographie du *Grand Verre* (1915-1923) (Rousseau 2015 : 90) – Duchamp n'hésitera pas à explorer l'occulte qui traverse les milieux symbolistes de son temps (Caradec 2008 : 84; Grayson 2011 : 24). L'œuvre *Le Buisson* (1910-1911), montrant deux personnages entourés d'un halo bleuté et laiteux (Fig. 5.25), témoigne également de l'impact de l'ouvrage théosophique de Besant et de Leadbeater sur cet artiste en quête du non-rétinien occulte (Fourneaux 2008 : 108).

[324] Voir par exemple l'influent ouvrage *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art* de Jean Clair (Clair 2000).

occult or spiritual traditions. […] And along with this using and passing on of mystical ideas by artists there's an equally strong reactive tendency of dismissing or ridiculing […] » (Hiller, Bois et Brett 2011 : 25). Évoquant la fameuse étude de Leo Steinberg, *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne* (Steinberg 1987) – grande analyse d'une tendance à la monstration accompagnée de son oubli systématique par l'histoire de l'art – Hiller nous montre ainsi avant tout la « censure théorique » (Lambert, Niney et Didi-Huberman 2011 : 105) de l'occulte, ce qui est historiquement *déjà-là* mais qu'on se refuse à voir.

Au-delà de ce que Pascal Rousseau appelle l'« explication canonique du modernisme de Clement Greenberg » (Rousseau 2015a : 612), Hiller s'inscrit ainsi dans la tendance à la contre-histoire de l'art caractéristique des grandes expositions – citées en introduction de cette thèse – traitant de l'occulte au cours des dernières décennies[325]. D'autant plus que l'hommage à Duchamp n'est qu'une variante d'une série d'hommages – cinq au total – posant un regard critique sur l'histoire de l'art en général et tout particulièrement en ce qui a trait à la croyance. Alors que *Homage to Yves Klein: Levitations* (2008) (Fig. 5.26) souligne l'influence mystique et spirituelle sur Klein lui-même autant que sur sa pratique photographique (Hiller 2010) – évoquant les pratiques spirites de manipulations entre croire et non-croire et leur fascination pérenne (Chéroux 2004 : 52-53) –, *Homage to Joseph Beuys* (1969-2019) (Fig. 5.27) rattache la pratique chamanique de Beuys aux pratiques curatives alternatives contemporaines, insistant particulièrement sur l'appropriation symbolique et rituelle d'objet du quotidien (Leventis 2011 : 124; Lisson Gallery 2015)[326]. Contre l'imposant récit du désenchantement du monde, l'histoire de l'art à laquelle nous expose Hiller se présente comme une façade lézardée, infiltrée de toute part par l'occulte occulté. À l'image du

[325] À partir de l'exposition *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, mise en place par Maurice Tuchman en 1986 – moment clef de l'intérêt grandissant pour la conjonction art et occulte –, plusieurs autres projets emboîtèrent le pas de cette révision historique (Tuchman 1986). L'exposition *Traces du sacré* et son catalogue en sont un exemple probant. Nous renvoyons particulièrement aux textes de Jean de Loisy (Loisy 2008 : 17-29), d'Angela Lampe (Lampe 2008 : 31-35) – qui retrace justement cette évolution – et d'Yves Cusset (Cusset 2008 : 261-275). Voir également le texte de Daniel Payot « Souvent dans l'être obscur… » dans le catalogue *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950* (Payot 2011 : 53-60) ainsi que le catalogue *Cosa Mentale* dans lequel Pascal Rousseau propose de revoir l'avènement de l'abstraction au début du XX^{e} siècle à travers l'influence de l'imaginaire télépathique : « Relire les débuts de l'abstraction à travers le prisme des "sciences psychiques" permet d'identifier combien le fantasme d'une transparence physique de la psyché (de la "photographie de la pensée" à la "transmission des images mentales") les conduit assez naturellement vers le projet d'une dématérialisation vibratoire de l'œuvre d'art et son devenir télépathique » (Rousseau 2015 : 107).

[326] En plus des hommages à Duchamp, Klein et Beuys, Hiller en réalisa deux autres : *Homage to Marcel Broodthaers: Voyage* (2009) et *Lucidity & Intuition: Homage To Gertrude Stein* (2011).

grotesque qui, au-delà de l'ornemental, se présente, selon la perspective particulière de Paulette Singley, comme la force du refoulé grugeant le corps des édifices vénitiens autant que les discours qui les entourent[327], Hiller révèle l'histoire d'une infiltration, d'un occulte envahissant l'édifice de la modernité esthétique autant que de la Modernité même, prêt à déborder, comme dans le cas de l'hommage à Duchamp, de la grille qui tente de le contenir.

Manifestant l'aura comme « la hantise de ce qui nous reviendrait de loin » (Didi-Huberman 1992 : 104), comme cet occulte que nous ne saurions voir – pour paraphraser Molière –, l'hommage à Duchamp nous ramène à ce temps feuilleté ébranlant en premier lieu les prosélytes du récit du désenchantement du monde et de la thèse de la sécularisation[328]. Si nous n'avons jamais été modernes, nous n'avons certainement jamais été désenchantés. Appliqué à l'histoire de l'art et formé comme un atlas de cinquante planches où le disparate fait place au rappel insistant du même, l'hommage à Duchamp évoque une fois de plus cette « histoire de fantômes pour grandes personnes » d'Aby Warburg – lui-même forme spectrale hantant l'histoire de l'art autant que notre contemporanéité (Didi-Huberman 2002 : 28; Bourriaud 2017 : 84) –, cette histoire « où les temps [ne sont] plus calqués sur la transmission académique des savoirs, mais [s'expriment] par hantises, "survivances", rémanences, revenances des formes » (Didi-Huberman 2002 : 27-28). Grande collectionneuse de l'anonyme, chiffonnière du banal, du populaire et du laissé-pour-compte, Hiller cherche à exhumer l'occulte occulté, les « documents du non-dits », ces images qui nous concernent et nous impliquent (Lambert, Niney et Didi-Huberman 2011 : 105, 107). *Homage to Marcel Duchamp* nous ramène ainsi une fois de plus à l'aura benjaminienne :

> Auratique, par conséquent, serait l'objet dont l'apparition déploie, au-delà de sa propre visibilité, ce que nous devons nommer *ses images*, ses images en constellations ou en

[327] Singley prend les écrits de John Ruskin (Ruskin 1907) comme point de départ d'une interprétation psychanalytique du grotesque s'appliquant autant à l'édifice qu'au discours de Ruskin même, pour qui le grotesque, loin de se soumettre à un programme esthétique, se présente comme une infection : « […] it consumes the building's face as a leprous growth that feeds off of stony flesh » (Singley 1997 : 113). Refusant le récit linéaire ou cyclique dans lequel l'histoire du grotesque se joue selon une évolution progressive ou une suite de déclins, Singley fait du grotesque un concept fort de son caractère diffus, ambivalent et transhistorique, illustration même du refoulé taraudant l'histoire classique (Singley 1997).

[328] Il est d'ailleurs intéressant de noter que Josephson-Storm, dans *The Myth of Disenchantment: Magic, Modernity, and the Birth of the Human Sciences*, souligne l'influence du vocabulaire ésotérique de son temps sur Walter Benjamin – ce que remarque également Didi-Huberman lorsqu'il propose de « re-séculariser cette notion d'aura » (1992 : 112) –, Josephson-Storm affirmant : « Accordingly, while he was far from the only critical theorist interested in magic, Benjamin's canonization has smuggled an occult vocabulary into the writings of those who would never admit to reading a grimoire. In sum, Benjamin is partially responsible for what makes critical theory in all its varieties a little bit magical today » (2017 : 227).

> nuages, qui s'imposent à nous comme autant de figures associées, surgissant, s'approchant et s'éloignant pour en poétiser, en ouvrager, en *ouvrir* l'aspect autant que la signification, pour en faire une œuvre de l'inconscient (Didi-Huberman 1992 : 105).

5.2 Manifester la marginalisation

5.2.1 Écart et crise : l'occulte oublié

L'histoire infiltrée, temps feuilleté traversé par un occulte occulté, se décline ainsi sur le thème de la persistance, de l'oubli et du refoulé. Toutefois, tout en manifestant cet aveuglement face à l'occulte lézardant la façade de l'histoire de l'art comme de la Modernité, Hiller en manifeste également la conséquence directe, qu'on ne saurait alors reléguer à une simple omission de l'inconscient. Marginaliser l'occulte, c'est alors marginaliser les êtres qui peuplent sa nébuleuse, marginalisation que l'on sent dans le format même de l'œuvre. Reprenant les codes de l'art conceptuel, l'hommage à Duchamp nous présente une grille dont la structure toute rationnelle et ordonnée contraste avec l'objet nébuleux – ou plutôt la foule de sujets vaporeux – qu'elle tente de contenir. Fortement influencée par le contexte artistique de la fin des années 60 – marqué par cette volonté (très duchampienne) de revendiquer une fusion entre art et vie via l'appropriation qui mènera à questionner la « trame de relations invisibles » (Logé 2019 : 58) structurant le monde de l'art en empruntant aux méthodologies scientifiques (Grenier 2014 : 23; Grayson 2011 : 12) –, l'œuvre de Hiller, à l'instar de *Homage to Marcel Duchamp,* est ainsi empreinte du même « éthos des scientifiques » (Stengers 2017 : 17) que reprenait à son compte l'art conceptuel. L'organisation sous forme de grille – typique de ce « Nouveau Réalisme » que l'on retrouve fameusement dans l'œuvre de Bernd et Hilla Becher (Fig. 5.28) par exemple (Bourriaud 2017 : 89) – se veut alors un outil analytique réduisant la matière à l'essentiel pour atteindre une forme se voulant universelle (Kenrick 1994 : 94). Pour autant, le sujet éthéré échantillonné par Hiller jure – ne serait-ce que par son déballement flamboyant de couleurs – avec ce mouvement empreint de raison. Entre conviction et récréation, ces images-index au statut de preuve ambiguë semblent faire dérailler la fonction de la photographie, traditionnellement « instrument visuel des sciences positives et de leurs atlas d'images » (Didi-Huberman 2011 : 210). Posant un contraste de plus, l'œuvre évoque le fossé séparant le rapport à l'invisible et à l'image séparant la science et l'occulte, illustré notamment par Bruno Latour via la différence entre les astronomes et les ufologues (Latour 2006a : 99-100). Alors que les astronomes ne se contentent jamais d'une seule image, cherchant dans la cascade même de

quoi tracer la consistance d'une image à l'autre, les ufologues cherchent au contraire la perle rare, ou plutôt l'index rare :

> Ils trouvent toujours de quoi impressionner des plaques photographiques, taches, bandes, halos, ombres inexplicables. Superficiellement, les traces qu'ils obtiennent à grand peine ressemblent assez, en effet, à celles sur laquelle la science dite officielle fonde sa conviction. Mais les ufologues chargent une trace isolée de tout le poids de l'évidence. C'est là toute la différence (Latour 2006a : 99-100).

Là où la science cherche la connaissance dans le multiple, Hiller nous montre un multiple en mal de reconnaissance en raison d'un rapport à l'invisible et à l'image considéré comme erroné, sinon carrément loufoque, à tout le moins marginal[329].

Tout comme l'on constatait, au chapitre précédent, la mise à distance par rapport au monde de la science des Modernes, l'œuvre de Hiller illustre la « mise à distance systématique » de la science envers le public (Stengers 2017 : 12). Tout obnubilés par la bifurcation – selon ce terme whiteheadien repris par Bruno Latour (2012 : 123) – entre le monde et l'expérience, autrement dit entre la pratique et la théorie[330], les Modernes en sont venus à faire reposer l'édifice de leur savoir sur les épaules d'un « être rationnel anonyme » (Stengers 2017 : 8), selon l'idée voulant que, les faits une fois séparés des valeurs, soient les mêmes pour tous et toutes, rendant la moindre expérience accessible à cet être de raison qui arrivera ainsi forcément aux mêmes conclusions qu'un extraterrestre qui, passant par-là, se prendrait de curiosité pour les lois de notre monde (Stengers 2017 : 8; Stengers 2020 : 46)[331]. À cet être rationnel anonyme, résultat de ce que

[329] En cela, l'utilisation de la grille par Hiller évoque moins cette « réduction à l'essentiel » fréquemment attribuée à ce motif que sa tendance à « passer sous silence » (*its will to silence*), remarquée notoirement par Rosalind Krauss : « In the early part of this century there began to appear, first in France and then in Russia and in Holland, a structure that has remained emblematic of the modernist ambition within the visual arts ever since. Surfacing in pre-War cubist painting and subsequently becoming ever more stringent and manifest, the grid announces, among other things, modern art's will to silence, its hostility to literature, to narrative, to discourse. As such, the grid has done its job with striking efficiency » (Krauss 1979 : 50).

[330] « Que ce monde soit impossible et si opposé à l'expérience ne sera pas retenu contre lui : au contraire, qu'il soit contraire à l'expérience, c'est ce qui va *prouver* sa réalité » (Latour 2012 : 124).

[331] Précisions que cette conception du monde et de la raison rejoint l'idée d'une nature des physiciens que nous évoquions en deuxième partie de cette thèse, soit une nature « connaissable telle qu'elle est en elle-même » (Stengers 2020 : 45). Stengers résume cet argument de l'« extraterrestre », que l'on doit à Max Planck, en ces termes : « Typiquement, [cette notion de la nature connaissable en elle-même] est associée à des lois telles que, proclament certains sans soulever de scandale, si des extraterrestres quelque part dans l'univers ont développé un intérêt actif pour le fonctionnement de la réalité, savent observer et calculer, ils doivent, inévitablement, avoir formulé des lois similaires » (Stengers 2020 : 45-46). Au-delà de toutes questions de culture ou même de perception de la nature que ces extraterrestres pourraient avoir – autant d'éléments pouvant « être mis entre parenthèses » – l'idée est que les « faits se suffisent à eux-mêmes » : « il suffit que ces extraterrestres soient outillés pour observer et capables de construire

Whitehead voyait comme le « triomphe de la notion de fait autosuffisant » (Stengers 2020 : 45), Hiller oppose une foule auréolée d'irrationnel dont l'expérience ne trouve pas d'écho dans le « rationalisme auquel les Modernes croient devoir tenir comme à la prunelle de leurs yeux » (Latour 2012 : 126).

Cette marginalisation alors volontaire de l'occulte est encore plus manifeste dans certaines autres œuvres de Hiller, particulièrement *Witness* (2000) et *Channels* (2013). Dans la première, le public pénètre dans un espace à l'éclairage tamisé dans lequel environ quatre cents haut-parleurs pendent du plafond, formant une croix et emplissant la pièce d'un murmure (Fig. 5.15; 5.16). Les haut-parleurs se partagent une dizaine de pistes audios comprenant chacune de cinquante à soixante enregistrements de récits d'observation ou de contact avec des ovnis[332]. De son côté, l'installation *Channels* (Fig. 5.14) place le public face à un mur de cent six téléviseurs projetant une lumière bleutée – semblable à des oscilloscopes (Louisiana Channel 2015) – desquels émane un enchevêtrement de voix, chacune racontant en même temps leurs récits d'expérience de mort imminente[333]. Non-vérifiables, reléguées à l'irrationnel, à l'hallucination quand ce n'est pas carrément au délire, les expériences partagées par ces deux œuvres forment un échantillonnage conséquent et anonyme d'êtres dont les récits, vécus, sentis, constatés et perçus comme réels au-delà de la possibilité d'être expliqués, ne trouvent pas d'écoute de la part d'une science qui tend davantage à les ridiculiser (Louisiana Channel 2015). Exclus, ces témoignages rappellent l'hétérologie, cette « science des limites », de « ce qui est tout autre » (Bataille 1970 : 61), inventée par Georges Bataille et qui met en relief, selon Nicolas Bourriaud, « le mouvement d'expulsion

---

des raisonnements mathématiques, et ils seront tous mis d'accord par la "réalité physique" qu'ils étudient » (Stengers 2020 : 46).

[332] Notons que ces récits sont alors racontés en plusieurs langues, selon la nationalité des témoins en question. En plus de l'anglais, on retrouve ainsi notamment des témoignages en mandarin, en allemand, en biélorusse, en bengali, en arabe et en hébreux (Milne 2011 : 100, 101). Rappelons également que l'ufologie relève de cet « ésotérisme populaire » qui, bien que reposant sur la « technique moderne de la "preuve" » (Laurant 2001 : 198), dépasse « largement la question de la pertinence scientifique du sujet » (Lagrange 2005b : 56), prenant place dans la nébuleuse occulte depuis les années 50 et se divisant aujourd'hui en plusieurs branches : enlèvements extraterrestres, astroarchéologie, voyage dans le temps, dissimulations gouvernementales, etc. (Richards 2000 : 45-46).

[333] Les expériences de mort imminente (EMI) ou NDE (*near death experience*) sont contemporaines de l'évolution des techniques médicales de réanimation suscitant plusieurs récits relativement semblables que Lagrange résume en ces termes : « Arrachés à une mort certaine après un accident, des hommes ou des femmes décrivent avoir effectué un "voyage". Ils seraient sortis de leurs corps et, alors que les infirmiers s'affairaient autour de leur corps, auraient observé quelque temps la scène d'en haut avant d'être happés par un tunnel au bout duquel ils auraient vu une lumière et vécu une expérience mystique » (Lagrange 2005a : 392). Selon les contextes culturels et historiques, ces expériences oscillent alors du côté de l'expérience religieuse, spirituelle, psychologique ou surnaturelle (Richards 2000 : 157).

engendré par la formation de tout savoir » (Bourriaud 2017 : 123), devenant ici une foule expulsée du laboratoire. Grande chiffonnière collectionnant le laissé-pour-compte à même les marges, Hiller semble, comme c'est également le cas pour l'hommage à Duchamp, insister sur le fait que ces êtres anonymes « que l'on ne saurait voir » sont pourtant bien de l'ordre du *déjà-là* : ils ont un visage – aussi indistinct soit-il dans le cas de l'hommage – et ils ont une voix – aussi inconnue soit-elle dans le cas de *Witness* et *Channels*. L'universalité de l'être rationnel souhaitée par la science se lézarde, infiltrée par une multitude, consciencieusement échantillonnée, ne se retrouvant pas dans le reflet que lui propose la Raison. Là où nous soulignions dans la première partie l'exclusion du sens commun, l'œuvre de Hiller se présente comme une manifestation de la marginalisation des êtres qui le composent.

Ainsi retrouve-t-on à nouveau la crise épistémologique – cette science ébranlée par une Certitude vacillante et une Confiance en perte de vitesse –, sous forme ici de crise du sens commun et du lien social : l'exclusion de ceux et celles qui parlent de travers au profit de ceux et celles qui parlent droit[334]. Le fait que les images proviennent d'Internet, « véhicule privilégié pour les rumeurs, la dénonciation de complots [et] les théories les plus extravagantes » (Stengers 2017 : 19) – particulièrement depuis l'avènement des réseaux sociaux (Boulanger et Tousignant 2020) –, ne fait alors qu'accentuer l'éloignement entre le grand public et une science basée sur une universalité peinant à établir le partage auquel elle prétend. L'écart entre le format conceptuel et l'indomptable foule qu'il contient nous plonge alors directement dans les diverses crises politiques enclenchées par l'effritement du lien entre science et sens commun, à commencer par une « balkanisation », défaite de l'être-ensemble (Laygues 2006 : 841), renvoyant chacun à des positions tranchées. Rehaussée par l'éclairage brutal de la pandémie, l'œuvre de Hiller paraît prendre la température d'une situation dont le temps n'a fait qu'augmenter la fièvre, évoquant en cela les propos de Jean-Marc Lévy-Leblond : « Si ces frères ennemis, le scientisme et l'irrationalisme, prospèrent aujourd'hui, c'est que la science inculte devient culte ou occulte avec la même facilité » (Lévy-

[334] Donnons un exemple plus récent de cette distance consommée entre le public et la science via la réaction de la communauté scientifique face aux recherches de l'astrophysicien Avi Loeb, selon qui « Oumuamua », « un objet interstellaire passé près de la Terre en 2017, était un véhicule extraterrestre » (Ahmed 2021). Alors que ce dernier dénonce une « culture de l'intimidation académique », la communauté scientifique semble surtout lui reprocher, comme l'indiquent les propos de l'astrophysicien Ethan Siegel, d'avoir changé de camp : « "Plutôt que de répondre à leurs objections scientifiques, il a complètement arrêté d'écouter les autres astronomes", préférant que le grand public soit le juge de sa théorie » (Siegel, cité par Ahmed 2021).

Leblond 1984 : 97). Au-delà des processus d'exclusion de la Modernité envers ceux et celles qui se trouvent en dehors de ses frontières – physiques comme philosophiques, comme nous le verrons dans le chapitre suivant – l'hommage à Duchamp retrace l'origine de la crise du sens commun dans cette marginalisation systématique du peuple irrationnel qui la constitue, enfant terrible si distinct de l'idéal rationnel anonyme souhaité davantage que supposé.

5.2.2 Image et ostracisme : l'occulte montré

Néanmoins, là où l'hommage à Duchamp montre un occulte que l'on choisit d'oublier, avec pour conséquence cette mise à distance du sens commun, une autre œuvre de Hiller, *Psi Girls* (1999), montre quant à elle une forme de marginalisation via un occulte que l'on choisit cette fois de montrer. Composée de cinq larges écrans de projection, cette installation repose sur des extraits de films grand public des années 70 et 80 dans lesquels on peut voir des jeunes filles, de l'enfance à l'adolescence, exercer une forme de pouvoir télékinétique : alors que l'une pousse par exemple un verre à travers la table, l'autre fait dérailler un train miniature pendant qu'une autre fait flotter un crayon debout sur une table (Fig. 5.12). Sans contexte supplémentaire, ces extraits, chacun teinté d'une couleur différente, sont accompagnés d'une bande sonore alternant entre le silence et un crescendo de percussions et d'applaudissements rythmés provenant d'une chorale gospel; brouhaha qui, combiné au montage saccadé, confère à l'ensemble une atmosphère aussi hypnotique que troublante[335]. Reprenant une fois de plus la simplicité de présentation de l'art conceptuel – ce que Jan Verwoert qualifie de « réductionnisme analytique » (*analytic reductivism*) (Verwoert 2011 : 156) – cette œuvre exhibe cette fois un échantillonnage occulte se voulant décidément fictif : là où la manipulation des images auratiques demeure indécidablement tendue entre conviction et récréation, ici la manipulation est au contraire manifeste, les images familières ne laissant aucun doute quant aux effets spéciaux les ayant permises. Puisant à même la culture populaire, l'œuvre explore ce paranormal qui hante le cinéma, grand façonneur de l'imaginaire collectif (Grenier 2014 : 24), pour mettre en lumière une marge de l'occulte dans laquelle le féminin occupe une place privilégiée (Kokoli 2011 : 144). Les pouvoirs qui nous sont montrés, mais auxquels nous ne saurions croire, se transfèrent alors vers ces jeunes filles sous forme de puissance inquiétante,

[335] Les films en question sont *The Fury* (Brian di Palma, 1978), *The Craft* (Andrew Fleming, 1996), *Mathilda* (Danny DeVito, 1996), *Firestarter* (Mark L. Lester, 1984) et *Stalker* (Andreï Tarkovski, 1979) (Ling 2018). Notons que l'œuvre fut présentée à de multiples reprises depuis sa création, notamment en 2018 à The Polygone Gallery à Vancouver.

démonstration d'un envoûtement inséparable de son lot de séduction (Freedberg 1998 : 293). Manifestation d'un pouvoir occulte genré, l'œuvre témoigne, par sa fortune critique même, d'une confusion entre occulte, sexualité et puissance féminine : là où Christophe Turner parle de la violence subversive de la sexualité adolescente[336], Jörg Heiser évoque un pouvoir menaçant provenant d'une sexualité naissante[337] alors que Brian Dillon mentionne quant à lui la sublimation d'une énergie sexuelle débridée en pouvoir psychique[338]. Notant cette tendance entourant l'œuvre, Steffanie Ling dira d'ailleurs : « What these passages communicate is that when we are shown adolescent girls displaying powers of unknown origin, we still see metaphors for burgeoning sexuality—we see horny little girls—as a liability » (Ling 2018).

Ainsi là où l'occulte se présentait comme une marge où était invisibilisée une partie du sens commun, il se révèle ici comme un discours, une image, servant à marginaliser le féminin. Cette marge occulte incarnée par ces jeunes filles n'est alors pas sans rappeler la figure de la sorcière, figure complexe, sorte de prolongement d'Ève, tentatrice suprême (Wind 2019 : 134), qui combine, en Occident du moins, un mélange de lubricité et de satanisme (Chollet 2018 : 16, 17; Dell 2020 : 215). Image meurtrière à l'origine d'un féminicide à grande échelle qui, selon Mona Chollet (2018) et Silvia Federici (2014), peine à être reconnu comme tel, la sorcière incarne ces « représentations qui nous emprisonnent à notre insu » (Chollet 2018 : 41) : « Nous avons hérité de ces représentations forgées et perpétuées au fil des siècles. Ces images négatives continuent à produire, au mieux, de la censure ou de l'autocensure, des empêchements; au pire, de l'hostilité, voire de la violence » (Chollet 2018 : 34). D'une série de représentations d'un pouvoir télékinétique, l'œuvre *Psi Girls* devient ainsi l'illustration du pouvoir dévastateur d'une image.

[336] « The filmmakers sentimentalise and idealise the visionary qualities of childhood, presenting us with and exhilarating world of imaginative plenitude that is lost to adults. But Hiller assembled them alongside each other and the footage takes on a new meaning, signifying the threat of unchecked female desire and the subversive violence of adolescent sexuality » (Turner 2011 : 96).

[337] « It is a fantasy that may be characteristic of largely puritanical societies like that of the United States: the notion (experienced as either threatening or exciting) of the overwhelming power of the seemingly weak. And what could have given teenage girls this power (and this is of course an unspoken element of the fantasy) if not their as-yet incompletely developed and deployed sexuality? » (Heiser 2011 : 50).

[338] « The blatant sublimation of unruly sexual energy into psychic powers may be a horror-movie cliché, but in *Psi Girls* it is also revealed to have lurid affinities with an earlier archetype: the stage-managed images of Victorian 'hysterics' » (Dillon 2007).

Basée une fois de plus sur l'échantillonnage et la quête de validité dans le multiple, *Psi Girls* pose donc un contraste de plus entre l'art conceptuel traversant la pratique de Hiller et le pouvoir visiblement débridé de ces jeunes filles aux couleurs vives; contraste qui nous ramène à la question du savoir autant qu'il illustre la posture « paraconceptuelle » (Kokoli 2011 : 144) de Hiller dans le monde de l'art. Néologisme de son invention, ce terme entend décrire une pratique qui s'inspire autant qu'elle critique l'art conceptuel qui, en se réclamant de la science, en reprend les biais. Contemporaine de l'article de Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, paru en 1971 (Nochlin 2015), autant que des heures de gloire de l'art conceptuel, le paraconceptualisme de Hiller prend ainsi ses sources dans le constat de la marge dans laquelle elle-même se trouvait, affirmant, à propos du milieu de l'art : « […] my own predilections and talents lie in working with emotional material, but I had to educate my emotions so that when I made a gesture I was not betraying myself as a woman » (Kenrick 1994 : 95)[339]. À la posture marginale vécue par l'artiste elle-même font écho les jeunes sorcières de *Psi Girls* : rappel insistant d'un partage genré du savoir – savoir de « bonnes femmes » (Stengers 2008 : 271) rempli d'une émotivité condamnable (Kendrick 1994 : 95) contre savoir rationnel institutionnalisé – à la source même de la marginalisation des femmes : « [le mot "sorcière"] renvoie à un savoir au ras du sol, à une force vitale, à une expérience accumulée que le savoir officiel méprise ou réprime » (Chollet 2018 : 11)[340]. Alors que la série des hommages, particulièrement ceux réservés à Duchamp et Beuys, pointe vers une forme d'échec de l'histoire à prendre la mesure des infiltrations occultes qui la traversent – amenant Hiller à manifester cette lignée d'artistes versant dans l'occulte qui

[339] Appartenant à la deuxième vague de féminisme – autant qu'à la deuxième génération de l'art conceptuel (Seifermann 2011 : 6) – l'œuvre de Hiller reflète son expérience personnelle autant que l'émergence des discours féministes de la fin des années 60 et 70. Néanmoins, au même titre qu'elle trouvera que sa formation d'anthropologue occupe parfois une place trop importante dans l'analyse de son travail, Hiller sera parfois critique du fait que son œuvre soit systématiquement ramenée à son statut d'artiste femme, éclipsant en partie la particularité de sa contribution artistique et discursive (Gallagher 2011 : 12). Cela dit son intérêt et ses questionnements à propos de la question du genre demeurent régulièrement cités, à juste titre, comme une contribution importante au discours féministe. Voir à ce sujet *Framing Feminism: Art and the Women's Movement: 1970-1985* de Rozsika Parker et Griselda Pollock (Parker et Pollock 1987) ainsi que le chapitre de Penelope Kenrick, « Susan Hiller, Automatic Writing and Images of the Self » dans *Difference in View: Women and Modernism* (Kenrick 1994 : 92-110).

[340] Chollet et Federici insistent sur le fait que c'est essentiellement le savoir des femmes, empirique et sensible, qui sera visé par les chasses aux sorcières, que Federici associe au développement du capitalisme patriarcal en quête de rationalisation de la reproduction sociale (Federici 2014). Chollet affirme quant à elle : « La médecine moderne, en particulier, s'est construite sur ce modèle et en lien direct avec les chasses aux sorcières, qui ont permis aux médecins officiels de l'époque d'éliminer la concurrence des guérisseuses – en général bien plus compétentes qu'eux » (Chollet 2018 : 37). Conclusion que partage également Isabelle Stengers (2008 : 271).

forme un précédent à sa pratique[341] –, *Psi Girls* paraît pointer vers l'échec de l'histoire maintenant en place une certaine image de la femme qui, bien qu'on ne soit plus à l'époque des buchers, est rapidement marginalisée par une Raison bien peu raisonnable[342]. Échec de l'histoire qui se traduit par un échec de la science et de l'art conceptuel, maître et pupille, peinant à reconnaître leurs propres œillères autant que le monde de marges mis en place par leur volonté d'universalité même : « The irregularities in art practice were supposedly smoothed out in this fully conscious way of working […] But whole areas of possible practice were defined as no-no, as 'don't go there' » (Hiller, citée par Grayson 2011 : 14). La portée féministe de *Psi Girls* atteste ainsi des conséquences directes du culte de la Raison de la Modernité sur une population – une parmi d'autres, nous y reviendrons – non seulement mise à l'écart mais régulièrement emprisonnée à même l'irrationnel, incapable d'en sortir[343]. Entre un occulte qui marginalise par l'aveuglement où il se trouve confiné et un autre qui exclut par la mise en image qu'il déploie, *Homage to Marcel Duchamp* et *Psi Girls* manifestent ainsi surtout l'échec de l'universalisme censé incarner l'« être anonyme rationnel », cet « extraterrestre » créé par la science. Marginalisation en puissance, ces deux œuvres semblent confirmer ce que constate Rancière à propos des régimes de l'art : « La "modernité" sous ses différentes versions est le concept qui s'applique à occulter […] » (Rancière 2000 : 33, 34).

[341] Hiller dira elle-même avoir réalisé ces hommages pour mettre en relief une contre-histoire dans laquelle elle trouverait enfin sa place : « Joseph Beuys we know perfectly well talked about shamanism. Duchamp used alchemy which is of course quite intellectual. These are artists who used elements of what was called the occult or the supernatural or the irrational in their work. […] What I'm trying to do there is to in a way, give a context for my own work […] » (Lisson Gallery 2015).

[342] Cette marginalisation trouve des exemples bien évidemment largement en dehors des considérations occultes. Les biais masculinisant de la science ainsi que les questions du genre qui la traverse font l'objet d'études depuis plusieurs années, particulièrement dans les milieux de l'anthropologie féministe américaine, avec Margaret Mead en tête (Mead 1968) – bien que son travail fasse également l'objet de critique (Freeman 1983; Lopesi 2021). Citons toutefois l'exemple soulevé par Pascal Picq à propos de la préhistoire : « N'avez-vous pas remarqué l'idéologie des images de la préhistoire? L'homme est devant la caverne, il attend le troupeau, la femme derrière est avachie, avec des seins tombants, elle donne à manger à son enfant en espérant que son héros va ramener un bout de mammouth! Regardez tout cela et comme c'était vrai dans la préhistoire on justifie ainsi ce qui se passe aujourd'hui, évidemment… » (Picq 2008 : 72). Il n'y a ainsi pas que l'image de la sorcière qui puisse emprisonner : il y a plus d'une manière de conserver la femme à la domesticité de sa caverne.

[343] La campagne présidentielle américaine de 2016 opposant Donald Trump à Hilary Clinton a d'ailleurs fourni plusieurs exemples d'une misogynie ressuscitant la figure spectrale de la sorcière opposant émotions et hystérie à l'exercice rationnel du pouvoir, cas qu'évoque d'ailleurs Mona Chollet (2018 : 26, 27). Notons également que Chollet, comme Anne L. Barstow (Barstow 1995), qu'elle cite, accuse l'histoire de parfois maintenir la femme dans une position d'irrationalité coupable alors même que les atrocités des chasses aux sorcières sont reconnues; à l'image de Voltaire qui affirmait : « Seule l'action de la philosophie a guéri de cette abominable chimère et a appris aux hommes qu'il ne faut pas brûler les imbéciles » (Voltaire, cité par Chollet 2018 : 21; Arnould 2009).

5.3 Manifester la concordance

5.3.1 Résistance et monstration : mettre en images

Manifestation de l'aveuglement et manifestation de la marginalisation : *Homage to Marcel Duchamp* et *Psi Girls* montrent un occulte traversant un lien social tout aussi fissuré que la façade Moderne, où le déni, le dédain et l'oubli côtoient parfois l'exclusion et la violence. Toutefois, l'œuvre de Hiller ne se contente pas d'infiltrer les œillères et l'imaginaire Modernes. Dans son indécidabilité, l'œuvre en reprend également le langage, la paraconceptualité visant justement cet exercice d'équilibriste entre les deux. Puisant à même la science, les grilles et les systèmes, le travail de Hiller semble plutôt les prendre pour ce qu'ils sont, « non pas un décalque du réel, mais une production de l'esprit humain » (Logé 2019 : 98). Rappelant en cela les portraits des effluvistes et leur fascination paradoxale pour la main les situant, comme le rappelle Lucy Traverse, entre la fabrication et l'index – « The duality of the hand—construed as both manipulator ("sleight-of-hand") and as oath taker ("hand-to-God"), signifying both deceit and truth—seems to echo the dual nature of photography as index and fabrication » (Traverse 2014 : 547) – Hiller met en évidence via l'art conceptuel le « fait main » de la raison et de la science tout en puisant à même leur efficace pour montrer – manifester, pointer l'index sur – une réalité marginalisée[344]. Ne délaissant ainsi pas complètement les idéaux de la Raison au profit d'un occulte laissé en friche, *Homage to Marcel Duchamp* et *Psi Girls* sont l'indice d'une situation plus complexe cherchant à mettre les outils de la raison non plus au service d'un effort de purification – mot d'ordre des Modernes – mais une fois de plus d'une inclusion, dans ce cas-ci inclusion de la foule anonyme et inclusion du « savoir au ras du sol » des femmes.

L'occulte, non plus que marge, prend alors des allures de résistance. Ceci est d'autant plus évident dans *Psi Girls* : échantillonnage méthodiquement assemblé et pour autant manipulé, l'œuvre montre un occulte œuvre de fiction qui, bien qu'il mette en lumière la marginalisation en image de la femme, n'en révèle pas moins une forme de pouvoir. En mettant l'emphase sur l'instant où les jeunes filles déploient leurs habiletés, l'œuvre resserre le cadre pour ne montrer qu'une certaine euphorie – Hiller dira « moments of pleasure » (Turner 2011 : 96) –, comme un désir de liberté et d'émancipation qui n'est pas sans rappeler la réappropriation de la figure de la sorcière par les

[344] Traverse souligne d'ailleurs le lien étymologique entre la main, du latin *manus*, et les termes *mani*puler et *mani*fester (Traverse 2014 : 546), trace latine d'une forme de contact et de correspondance.

mouvements féministes autant que par les mouvements queers et anarchistes (Chéné 2022 : 57; Colin 2013; Stengers 2002 : 162-167; Styers 2004 : 19). Figure aussi complexe aujourd'hui qu'elle l'était naguère – la commissaire Anne Colin distingue d'ailleurs au moins trois types de sorcières : « celle qui pratique la sorcellerie, celle qui est qualifiée de sorcière (par le judiciaire, les institutions religieuses ou l'opinion publique) et celle qui s'autoproclame sorcière sans pour autant pratiquer la sorcellerie » (Colin 2013)[345] – la sorcière oscille indécidablement entre pouvoir politique et pouvoir magique, à l'image des propos de Starhawk – écrivaine militante faisant office de figure phare de la sorcellerie néopaïenne contemporaine et de l'écoféminisme : « *Magic* is another word that makes people uneasy, so I use it deliberately, because the words we are comfortable with, the words that sound acceptable, rational, scientific, and intellectually sound, are comfortable precisely because they are the language of estrangement » (Starhawk 1982 : 13). Revendiquer la postérité de cette figure archétypale c'est ainsi choisir l'occulte comme une forme d'affirmation et de résistance[346]. À l'image de l'atlas qui « choisit à un moment là où l'archive refuse de choisir pendant longtemps » (Didi-Huberman 2011 : 289), *Psi Girls* échantillonne et choisit parmi le large corps de la culture populaire pour manifester un occulte nous faisant passer de l'appropriation à la réappropriation, de la marginalisation à la résistance.

Psi Girls prend des allures de manifestation dans tous les sens du terme, faisant de la monstration une forme de revendication. Ce qui devient une véritable rhétorique de la manifestation se retrouve également dans des œuvres comme *Homage to Marcel Duchamp*, *Witness* ou encore *Channels* – pour ne nommer qu'elles – : mettre en évidence le *déjà-là* pour en accepter la présence, pour contrer le refus d'existence imposé à ce qui en a indubitablement une. L'approche du ready-made duchampien – délaissant le « fait main » pour mettre en lumière la figure de l'artiste (Heinich 2011 : 25, 26) – se retrouve ici à travers la pratique de chiffonnière d'Hiller pour jouer de

[345] Le thème de la sorcière, sous toutes ses formes, fait d'ailleurs l'objet d'une popularité grandissante à la hauteur de sa complexité. Nous renvoyons bien évidemment à l'ouvrage de Mona Chollet ainsi qu'à ceux précédemment cités, tel *Sorcières : pourchassées, assumées, puissantes et queer* sous la direction d'Anna Colin (2013). Mentionnons également *Les sorcières : une histoire de femmes* (Chéné 2019), *Sorcières, sages-femmes et infirmières : une histoire des femmes soignantes* (Ehrenreich et English 2016) ou encore *Drawing Down the Moon: Witches, Druids, Goddess-Worshippers and Other Pagans in America Today* (Adler 1986).

[346] Soulignons, avec Mona Chollet, que bien que la figure de la sorcière soit effectivement inséparable d'une certaine forme de militantisme politique pour plusieurs, femmes ou non, sorcières ou non – dont Starhawk et Isabelle Stengers, qui traduira plusieurs ouvrages de cette dernière sans pour autant se reconnaître comme sorcière elle-même (Stengers 2002 : 164) –, pour de nombreuses personnes la sorcellerie s'intègre dans un cheminement spirituel personnel pouvant alors prendre des formes très variées (Chollet 2018 : 28).

l'ambivalence politique de la manifestation. L'hommage à Duchamp et *Psi Girls* rejoignent en cela l'œuvre *Tin Tin Tin* (2018-2019) de l'artiste roumaine Virginia Lupu. Composée d'une série de photographies réalisées dans le style et l'esprit de la photographie documentaire, *Tin Tin Tin* suit le quotidien d'une communauté de sorcières des alentours de Bucarest (Fig. 5.29-5.33). Sans aucune altération, les images montrent ces femmes dans leur quotidien, leur intimité, passant de célébrations traditionnelles, comme des mariages (Fig. 5.29; 5.30), à la performance de rituels au-dessus d'un chaudron (Fig. 5.31) ou encore en pleine nature (Fig. 5.32; 5.33). Rassemblées autour de Mihaela Minca, une des sorcières les plus connues de Roumanie (Muskovics 2019)[347], ces femmes représentent alors une double marge puisqu'à la sorcellerie s'ajoute leur appartenance à la communauté Rom (Muskovics 2019; Art Encounters 2019)[348]. Ayant précédemment suivi et photographié la communauté transgenre, toujours en Roumanie, Lupu fait de la représentation sans artifice de ces communautés l'indice d'un *déjà-là*, un artefact social au même titre que les échantillonnages d'Hiller. Se disant un peu sorcière elle-même – « I have witchcraft in my blood too » (Muskovics 2019)[349] – Lupu revendique néanmoins la distance de l'approche documentaire afin de faire de l'image de ces femmes non pas la continuité d'une représentation stéréotypée de la sorcière mais pour en saisir justement la réalité au-delà de la fiction : ne pas *mani*puler pour mieux *mani*fester. Là où *Psi Girls* montre la persistance d'une image aux allures de cage – « Contemporary art discourse demonstrates a consensus about caging these images of young girls with super powers within a libidinal metaphor » (Ling 2018) – Lupu fait de l'image le véhicule de l'affirmation de cette communauté et l'indice de sa persistance, socle de son pouvoir : « Sentir la destruction, le viol, la brutalité qui démembre, comme ce qui a été infligé à Celle qui, néanmoins, revient, mais ne revient pas autrement qu'en elles et par elles, telles qu'elles sont transformées par la force qu'elles apprennent à convoquer » (Stengers 2002 : 166). Là où les extraits de films échantillonnés par Hiller exhibent le pouvoir de la représentation via des images manipulées, Lupu,

[347] Mihaela Minca défraya notamment la chronique en 2019 lorsqu'elle jeta un sort et organisa un rituel collectif, tous deux destinés à contrer la corruption politique en Roumanie (Cohen 2019; Abellan Mataromos et Barabas 2019).

[348] Alors que Virginia Lupu renvoie à la communauté romani ou Rom en employant les termes de « Roma community » et « Roma culture » (Muskovics 2019), précisons qu'en français la traduction de ce terme peut s'avérer complexe en raison de la grande diversité de communautés et de contextes sociopolitiques différents que le mot tente de rejoindre (Olivera 2009). Nous emploierons ici l'orthographe « Rom » et renvoyons à l'article de Martin Olivera pour plus de détails (Olivera 2009).

[349] Lupu évoque l'influence des rites et pratiques de son arrière-grand-mère mais affirme que le tarot demeure sa principale activité : « I also like paying homage to the moon according to her phases and especially to Lilith, the first feminist of the universe » (Stansfield 2018).

via l'objectivité documentaire, montre des images dénuées de fiction, déployant le pouvoir de démystifier, socle de la résistance : « On ne prend conscience du réel [affirme Catherine Grenier] que lorsqu'il résiste à la tentative de le sublimer, de le désincarner ou encore de l'oublier. Il en va de même avec l'image » (Grenier 2014 : 14)[350].

5.3.2 Écoute et reconnaissance : porter attention

Qu'il s'agisse de *Psi Girls* ou de *Tin Tin Tin*, un format objectif empruntant aux codes de la raison est mis en œuvre afin de manifester un fait social, un ready-made marginalisé complexifiant la purification de l'universalité de l'être rationnel anonyme de la science. Contre l'exclusion qui sous-tend le processus Moderne, ces deux œuvres suggèrent, pour reprendre un titre d'Isabelle Stengers, qu'une « autre science est possible » (Stengers 2017). Inspirées du mode d'imagerie de la science cherchant la vérité dans le multiple et évitant l'écueil du rapport à l'image des ufologues, Hiller et Lupu soulignent ce qu'avait déjà constaté Warburg : une « lutte contre les idées » ne va pas sans une « lutte avec les images » : il s'agit d'« une lutte *contre* certaines images (propagande, mensonge, antisémitisme) *à l'aide* d'autres images (survivances, comparaisons, destruction de l'idéologie) » (Didi-Huberman 2011 : 217). D'une image de la sorcière à l'autre, *Psi Girls* et *Tin Tin Tin* nous font ainsi passer de l'emprisonnement à l'« *empowerment* »[351] dans l'affirmation d'un pouvoir rappelant à la science qu'elle n'est pas innocente et qu'il y a une différence entre la volonté de mettre tout le monde d'accord par des faits se voulant universellement communicables et l'action de « faire taire » (Stengers 2020 : 56). Alors que la science se base sur ce que Latour et Stengers appellent le « *matter of fact* » – selon cette reconstruction rationnelle d'une situation « dont a été éliminée toute raison d'hésiter, où les faits "hurlent" littéralement la conclusion vers laquelle ils mènent avec toute l'autorité désirable » (Stengers 2017 : 8) –, les œuvres de Hiller et Lupu la ramènent au besoin d'inclusion, à un « art de la convention » (Stengers 2020 : 67) où le

[350] Notons que la figure de la sorcière est particulièrement populaire dans l'art actuel en ce moment, voir entre autres le travail de Camille Ducellier et sa série documentaire *Sorcière Lisa* (2021) (Fig. 5.34) ou bien le projet de recherche et création *The Witch in the Lab Coat* (2019-en cours) de WhiteFeather Hunter (Fig. 5.35) ou encore le travail de Marielle Jennifer Couture (Couture 2023), pour ne nommer qu'elles.

[351] Issu de la littérature anglo-saxonne dans laquelle il circule depuis les années 80, le terme « *empowerment* » s'est imposé dans les milieux francophones depuis environ les vingt dernières années (Bacqué et Biewener 2013 : 25), particulièrement dans les discours entourant les formes récentes de sorcellerie. Difficile à traduire en raison de sa double affiliation à la notion de pouvoir autant qu'à la notion du processus permettant de l'obtenir, il est régulièrement maintenu dans sa version anglaise. Notons toutefois qu'au-delà de cette base sémantique, son utilisation varie largement selon les contextes (Bacqué et Biewener 2013).

« *matter of fact* » redevient « *matter of concern* », selon ce « terme heureux, mais difficile à traduire » que Stengers et Latour proposent comme rappel d'une science où tous devraient pouvoir se sentir concernés (Stengers 2017 : 9; Latour 2004).

Toutefois, la question de l'accord et de la convention, si elle nous remmène à la question de l'être-ensemble par le biais de la dimension sociale de la science, paraît plus facile à dire qu'à faire. De l'occulte occulté au « savoir des femmes » exclu (Wind 2019 : 131), la rhétorique de la manifestation à l'œuvre dans le travail de Hiller met certes en échec l'aplanissement et la purification résultant de l'universalité et de l'abstraction théorique, mais elle relève également toute la variété et les différences qui composent la matière même de l'être-ensemble, obstacle premier à toutes velléités d'accord. Paradoxalement, Hiller paraît cependant nous orienter vers une solution possible à travers la reprise même de l'objectivité souhaitée par le format de l'art conceptuel. Alors que la position paraconceptuelle faisait office de mode de résistance – Steffanie Ling affirmant même qu'il s'agissait là de la seule manière pour Hiller de s'engager dans une pratique féministe sans être perçue comme une menace par le monde de l'art largement masculin (Ling 2018) –, elle semble ici permettre de rapprocher ce que la Raison n'avait que mis à distance. Entre l'appartenance et la non-appartenance à l'art conceptuel, Hiller fait de sa posture indécidable l'indice même de la marche à suivre : montrer ce qui est sans chercher à prouver ce qui est ou ce qui n'est pas. Non pas abandonner l'exercice de la preuve, moteur du savoir, mais le suspendre le temps de considérer ce qui l'entoure. En combinant le format rationnel à l'indécidable de la position de l'artiste, *Homage to Marcel Duchamp* laisse ouvert autant les intentions de cette foule anonyme que le jugement que nous pourrions avoir par rapport à elles. L'œuvre rappelle en cela le positionnement d'Isabelle Stengers par rapport aux sorcières :

> Je ne suis pas des leurs, je ne peux témoigner pour elles, je sais seulement que les risques qu'elles prennent m'importent, et que je ne ferai pas partie des ricaneurs. Non que j'aie la moindre raison à opposer aux sceptiques, mais parce que le ricanement est ici redondant par rapport à la crainte du ridicule qu'elles ont dû elles-mêmes surmonter lorsqu'elles ont appris-inventé-expérimenté les rites susceptibles de « convoquer » (*call forth*) ce qui, pour elles, ferait la différence entre le désespoir ou la soumission, et ce qu'elles appellent *healing, reclaiming, empowerment*. Et cela sur un mode pragmatique, expérimentant les effets de nommer « magie » ce que la psychologie ne cesse de rabaisser, sous le nom de suggestion notamment (Stengers 2002 : 164-165).

De manière semblable, l'œuvre invite, par le respect et l'estime que son titre suppose – il s'agit après tout d'un hommage –, à une ouverture dans laquelle l'indécidable permet de donner image et voix à l'occulté autant que de négocier une place à la différence dans l'exercice de la convention.

Contre la science indifférente et arrogante (Chollet 2018 : 37), Hiller propose ainsi une science à l'écoute, ajoutant la reconnaissance à la connaissance. Cela est d'autant plus visible dans l'échantillonnage de récits qui caractérise son œuvre, particulièrement avec *Witness* et *Channels*. N'ayant pas elle-même traversé d'épreuves semblables – affirmant même, à propos des récits de mort imminente : « I'm completely neutral as far as death goes […] I don't know, I have no idea » (Louisiana Channel 2015) – Hiller place littéralement le spectateur et la spectatrice en position d'écoute. À l'image des haut-parleurs suspendus dans le vide dans *Witness* (Fig. 5.15; 5.16), les questions de croire et de savoir sont une fois de plus mises en suspens : il ne s'agit ni de prouver ni de croire les histoires qui nous sont racontées, il ne s'agit que de porter attention à ceux et celles qui les partagent avec nous. Dans la pénombre et les murmures qui entourent l'œuvre – conférant à l'ensemble quelque chose de l'ordre du confessionnal – nous sommes conviés à écouter ces récits qui pendent dans le vide en attente d'être pris en main (Fig. 5.16). Contre le ridicule qui accompagne généralement ces histoires, l'œuvre offre la vulnérabilité du témoignage de ceux et celles qui, n'ayant pas plus d'explications à fournir sur leurs propres récits, ne peuvent que risquer leurs crédibilités en espérant trouver un écho à leurs expériences marquées du fer rouge de la différence. Comme le dit Hiller elle-même : « How can you be ironic about what [they] believed [they] saw? » (Hiller, Bois et Brett 2011 : 29).

Witness et *Channels* deviennent des échos d'*Une voix différente* (*In a difference voice*), cet ouvrage de Carol Gilligan ayant mis de l'avant le concept du *care* (Gilligan 1982). Éthique plutôt que morale, la notion de *care* – autre intraduisible du paysage contemporain, parfois présenté comme « prendre soin » – tire sa source de la volonté de renouveler le lien social en redéfinissant la morale à partir d'une expérience dont les femmes seraient « largement mais pas exclusivement » les dépositaires sinon les témoins (Brugère 2021 : 3)[352]. Axé sur l'idée que le « prendre soin » et le

[352] Notons que la traduction « prendre soin » peut renvoyer à une bouture du concept de *care*, le *caring* (ou *human caring*), développée initialement dans le milieu infirmier par Jean Watson, voulant que « le soignant prodigue le soin infirmier dans une totale congruence avec la personne soignée en suivant son système de représentations et non en imposant ce qu'il est » (Noël-Hureaux 2015 : 12). Pour plusieurs, comme le note Elisabeth Noël-Hureaux, le mot français de soin comporte cependant des limites en ne rejoignant que « certains aspects du *care*, à savoir ce qui nuit à

« sentiment de responsabilité à l'égard du bien-être des autres » (Brugère 2021 : 7) furent généralement relégués aux femmes, le *care* questionne l'universalité assumée de la morale pour chercher dans la perspective de ces dernières de quoi déplacer les frontières afin d'intégrer et de faire intervenir les « voix discordantes » (Brugère 2021 : 7, 8). Dépassant la seule condition des femmes, le *care* se veut une remise en cause du « dogmatisme moral nourri par un universalisme qui, au lieu d'inclure, exclut » (Brugère 2021 : 32) afin de ménager une place à la différence : « la voix de la sollicitude suppose que la pluralité des personnes, leur altérité les unes aux autres et les différences de position de pouvoir ne soient pas oblitérées par l'idée englobante et abstraite d'humanité » (2021 : 39). De manière semblable, Hiller rend visible l'invisible et rend dicible l'indicible, faisant de la reconnaissance de la différence un élément clef du « lien social et du mieux-être collectif : l'entraide, la solidarité ou la fraternité sont issues de cette voix des dominé(e)s enfin entendue et transformée en vérité » (Brugère 2021 : 25).

L'occulte indécidable, posture d'ouverture au dissemblable contre une universalité *mani*pulée, repose ici sur une théorie des correspondances devenant recherche de concordance dans le respect de la différence. Appelant, comme le *care*, à un « retour de l'*empowerment* de sujets oubliés ou négligés par les centres de pouvoir » (Brugère 2021 : 44), l'œuvre de Hiller instaure un rapport empathique aux autres dans lequel se trouve alors peut-être le véritable hommage à Duchamp : de l'éthos des scientifiques, nous passons à l'*éros*, cette force de « transformation et de motricité [qu']est l'amour » et qui traverse l'œuvre duchampienne jusqu'à son hétéronyme Rrose Sélavy, « éros, c'est la vie » (Logé 2019 : 54). Grande entreprise du « porter l'attention sur », centrée sur les occultés et les marginalisés, l'œuvre de Hiller fait de l'empathie son mot d'ordre, s'affirmant comme cet « art difficile et éminemment collectif et politique de "faire attention" » (Stengers 2008 : 273). Au même titre que Mori nous incitait à l'appliquer à l'ensemble de la matière, Hiller nous convie à prendre en compte notre prochain, parfois perçu comme lointain et pourtant si proche. Dans une démarche où la force de l'*éros* devient mise en parole et mise en image, Hiller aura fait de l'occulté le noyau de son travail, alliant vulnérabilité et rationalité pour

la santé de chacun » (Noël-Hureaux 2015 : 8). Le *care* se trouverait ainsi, en français, quelque part entre « le soin, la sollicitude, prendre soin c'est-à-dire souci de l'autre au sens large, s'occuper de, proximité, se sentir concerné » (2015 : 9). Pour plus d'information sur l'évolution du terme, particulièrement du point de vue infirmier, nous renvoyons à l'article d'Elisabeth Noël-Hureaux (2015).

en appeler à une science renouant avec la simplicité de la sagesse du renard de Saint-Exupéry : vraiment, « on ne voit bien qu'avec le cœur » (Saint-Exupéry 2007 : 92).

Conclusion

Là où les collectionneurs-historiens du gai savoir inquiet dressaient « l'échantillonnage du chaos » dans le contexte de la barbarie de la Seconde Guerre mondiale (Didi-Huberman 2011 : 168), Hiller arpente les marges, grande chiffonnière du banal, du trivial, du populaire et du laissé-pour-compte, sur fond de déclin de la Modernité et de crises répétées. Reflet de la figure duchampienne et de sa fascination pour la poussière – rebut encombrant l'engrenage moderne (Kennedy 2005 : 22)[353] – Hiller rend un hommage complexe à celui dont l'ascendant se fait toujours sentir dans l'art actuel, présence fantomatique accompagnant Warburg dans ses déambulations spectrales de la contemporanéité. Dans une série de contrastes, *Homage to Marcel Duchamp* commence par diluer l'objet de ses égards dans la masse de l'anonymat, l'aura duchampienne comme celle du Dr Dumouchel se perdant dans la foule sans nom de portraits auratiques produits techniquement et multipliés virtuellement. Le portrait duchampien, ainsi marginalisé, semble alors prendre encore davantage ses distances par rapport à cette profusion d'images cantonnées aux marges de l'art par leur statut indécidable, entre l'art et l'index. Illustrations de deux modes de savoirs différents, le portrait et les échantillons effluvistes se rejoignent pourtant autour d'une même curiosité pour un au-delà du visible : noyaux de velléités semblables qui, dans l'écart temporel qui les sépare, met en évidence l'aspect normal et attendu de l'un contre l'incompréhensible paranormal de l'autre. Pour autant, la persistance occulte, révélée par cette foule aux intentions indécidables traversant le temps feuilleté, emplit tout l'espace de la grille : mur d'êtres dont le nombre semble vouloir renverser à lui seul le rapport entre ce qui est *para* et ce qui ne l'est pas. Manifestation de cette « part d'ombre » de l'occulture dans laquelle l'œuvre de Duchamp se prolonge plutôt qu'elle se dilue, la foule anonyme devient ce *déjà-là*, artefact social en supériorité numérique dont, malgré le nombre, les milieux académiques peinent à reconnaître l'existence. Faisant du paranormal ce secret bien en vue, l'aveuglement académique, bercé de la rhétorique insistante du désenchantement du

[353] Se concentrant sur le motif de la poussière chez les avant-gardes, Jake Kennedy fait de cette dernière l'image de ce que la Modernité rejette – « the unwanted of modernity itself » (Kennedy 2005 : 22). Figure d'opposition à la modernité masculine éprise de machine, la poussière devient selon lui un élément clef de l'œuvre de Duchamp par ses qualités esthétiques liminaires : « […] Duchampian dust thus works to confirm the radical presence of art-in-life, but also marks multiple, ambiguous sites of gender struggle and self-construction » (2005 : 22).

monde, se traduit par un refus de voir ce qui se présente alors comme un fait social qui, plutôt que d'être considéré comme tel, est renvoyé à l'anecdotique voire à l'archaïque. Ni même considéré comme « *matter of fact* », le fait social *déjà-là* n'atteint pas non plus le statut du « *matter of concern* » : ni fait, ni préoccupation, simplement un refus de considérer cette part d'ombre évoluant en plein jour. L'affiliation duchampienne empêche toutefois de limiter l'aveuglement académique et rationnel au seul présent. Incitant à parcourir le temps feuilleté, l'œuvre met en lumière la « mise en ombre » de l'occulte à l'œuvre chez Duchamp dans une volonté de contre-histoire dont le « modèle fantomal » résonne avec ce pan de l'histoire de l'art, des sciences sociales et des études religieuses qui tente justement, et de plus en plus, de mettre en lumière l'occulte occulté. Contre le récit canonique de Greenberg autant que celui du désenchantement du monde ou de la thèse de la sécularisation, l'occulte occulté de *Homage to Marcel Duchamp* révèle un aveuglement du passé rendant encore plus incongru cet occulte au présent dont l'ascendant historique même est refoulé. Infiltration grotesque de l'édifice Moderne, présent ou passé, l'occulte est ce que l'on ne veut pas voir.

Que ce soit par censure théorique, oubli volontaire ou refoulement inconscient, la marginalisation de l'occulte se traduit alors par une mise à distance des êtres de la nébuleuse rendue visible dans le contraste opposant le format conceptuel de l'œuvre aux ambassadeurs et ambassadrices auratiques qui s'y trouvent. Contre l'éthos scientifique qui domine la présentation de l'hommage à Duchamp, l'œuvre révèle l'incongruité de cette foule ne trouvant pas sa place dans un système dominé par une conception de l'image différente de la leur. À l'image de l'écart entre les astronomes et les ufologues, *Homage to Marcel Duchamp* transpose la crise des sciences en une crise sociale en mettant en lumière cette foule mise de côté, occultée qu'elle est par l'ombre imposante de l'être rationnel anonyme, grand bénéficiaire de la victoire du fait autosuffisant des Modernes. Accusée d'entretenir un mauvais rapport à l'image index et au régime de la preuve, la foule auratique est alors marginalisée. Pourtant tout aussi anonymes que l'être rationnel dont l'idéal les tient à l'écart, les sujets floutés et les voix sans visages d'Hiller ne trouvent ni écho ni explications pour leurs expériences personnelles dans un système reposant sur une universalité dont ils ne peuvent que douter. Deux camps se forment alors dont la réconciliation paraît de plus en plus incertaine : « De même que la science inculte peut devenir facilement culte ou occulte, la confiance indifférente peut

basculer en méfiance et en hostilité […] » (Stengers 2017 : 15) – soubassement de l'ébranlement de la Certitude comme la Confiance.

Toutefois, là où l'œuvre d'Hiller montre la dynamique d'exclusion de la Modernité qui, dans son désir de purification et de sécularisation, cherche à oublier l'occulte, elle pointe également, par l'œuvre *Psi Girls*, vers une marginalisation issue d'un occulte que l'on veut cette fois-ci montrer. Échantillonnage précis et cadrage serré sur l'association séculaire entre occulte, sexualité et puissance féminine, *Psi Girls* montre un occulte fictif au pouvoir d'exclusion pourtant bien réel. Rappelant la figure de la sorcière, cette représentation qui emprisonne, l'œuvre témoigne d'une marginalisation par l'image. Contrastant une fois de plus avec son cadre conceptuel, l'œuvre illustre la mise à l'écart – subie par Hiller elle-même – résultant d'un partage genré des savoirs : savoirs rationnels contre ces savoirs trop émotifs de « bonnes femmes » (Stengers 2008 : 271), ces savoirs « au ras du sol » (Chollet 2018 : 11). À l'échec répété de l'universalité Moderne et de son être rationnel anonyme s'ajoute l'échec de l'histoire préservant cette fiction – aussi fictive que l'occulte de *Psi Girls* – aux conséquences concrètes de la sorcière, ce que Guy Bechtel qualifiait de ce « grand poème idéologique [qui] a beaucoup tué » (Bechtel 1997, cité par Chollet 2018 : 12). Dans la glorification de la raison, l'image de l'occulte est devenue véhicule à ostracisation, déployant un monde de marges excluant les femmes d'un « ordre symbolique et [d'] un mode de connaissance [s'étant] construits explicitement contre elles » (Chollet 2018 : 38). Entre l'hommage à Duchamp et *Psi Girls*, l'œuvre de Hiller manifeste un lien social fissuré de toutes parts, infiltré d'occulte laissé à lui-même dans les friches du déni ou bien déployé dans toute la puissance ostracisante de l'image.

Toutefois, là où l'œuvre de Hiller infiltre l'aveuglement et l'imaginaire de la Modernité, elle en reprend néanmoins le langage : position paraconceptuelle indécidable qui s'applique à montrer le « fait main », l'objet-fait du savoir Moderne, manipulé autant que manipulable, mais pas caduque pour autant. Reprenant les codes de l'objectivité, de la grille et du système, Hiller les retourne pour mettre en lumière ce qui avait été mis en ombre, pour inclure ce qui avait été exclu. L'occulte, figure du marginal par excellence, devient forme de résistance. À l'image des jeunes filles de *Psi Girls* dont on ne peut voir que la démonstration de puissance, l'œuvre passe de l'appropriation à la réappropriation, écho de la reprise de la figure de la sorcière comme forme de résistance contre l'impérialisme culturel ayant disqualifié « l'expérience du monde non dominant »

(Starhawk 1987 : 19). L'objectivité de la grille, dans le cas d'Hiller, ou le « noème » de la photographie documentaire dans le cas de Virginia Lupu, sont mis au service d'une rhétorique de la manifestation, monstration d'un *déjà-là* s'affirmant contre le refus d'existence ou le dédain avilissant. Images libératrices contre images-cages, ces deux œuvres nous font passer d'un occulte qui proscrit et exclut à un occulte qui met en lumière et qui libère. De l'emprisonnement à l'*empowerment,* cette lutte des images remet en question une science coupable pour en rediriger les moyens vers l'inclusion : une autre science serait possible dans laquelle tous et toutes pourraient se sentir pris en compte et concernés. L'objectivité – fer de lance de l'exclusion posée sur son socle d'universalité – devient alors le point d'entrée paradoxal d'une remise en question de l'aplanissement et de la purification de l'abstraction théorique des Modernes en permettant une monstration libre de tout jugement. Déployant une posture véritablement indécidable, l'œuvre d'Hiller permet de suspendre le jugement et de montrer l'occulte non pour choisir un camp mais bien pour établir un pont au-delà du dualisme Moderne et ainsi élargir le terrain de l'art de la convention, véritable cœur de l'efficace de l'occulte indécidable. Contre une science indifférente ou arrogante pourtant pleine de biais – conservant les femmes dans la caverne préhistorique (Picq 2008 : 72) – l'œuvre d'Hiller, entre *Homage to Marcel Duchamp, Psi Girls, Witness* ou *Channels*, propose une science à l'écoute, une science aménageant un espace dans le vaste champ de la connaissance pour la reconnaissance de ceux et celles qui en furent exclus. Rappelant l'éthique du *care* et son questionnement du dogmatisme moral, ces œuvres proposent de repenser le centre à partir de la marge afin de considérer les voix discordantes non comme des problèmes à aplanir mais comme des récits à prendre en compte. Posture d'ouverture teintée d'éros, le travail d'Hiller réintègre la vulnérabilité dans l'intouchable rationalité. Là où les première et deuxième parties de cette thèse exigeaient d'apprendre à bien parler des sciences et à faire attention, avec humilité, au monde qui nous entoure, l'œuvre de Hiller invite à porter attention et à écouter. Là où l'occulte divise, l'occulte indécidable propose de rassembler.

CHAPITRE 6 : KAPWANI KIWANGA : BROUILLAGE ET ARTIFICE

Maji Maji

Passer du travail de Susan Hiller à celui de Kapwani Kiwanga, c'est demeurer ancré dans les préoccupations de l'*anthropôs*. Une imposante étagère métallique allant jusqu'au plafond, un rassemblement d'objets disparates, des projections d'images d'artefacts présentés seuls ou bien manipulés par des mains gantées : tout dans l'aspect de l'œuvre *Maji Maji* (2014) de Kiwanga évoque une recherche anthropologique en cours d'élaboration, un étalage d'archives en processus de catalogage, un récit n'attendant que d'être rapiécé (Fig. 6.1-6.5). L'installation, présentée initialement au Jeu de Paume de Paris en 2014, étale sous nos yeux différents jalons de ce récit comme autant de traces et d'indices : une carte de la Tanzanie face à laquelle se trouve un plan de ricin (Fig. 6.3) – plante originaire de la Tanzanie (Paynter 2022 : 49) – maintenu en vie par une lampe horticole, des images projetées de fourmilières géantes aux propriétés apotropaïques selon la magie *mbale* (Kiwanga et Moukouri 2014 : 29, 58) (Fig. 6.3), des feuilles d'acétate pour rétroprojecteur sur lesquelles se trouvent des images d'amulettes provenant de diverses collections muséales (Fig. 6.4; 6.6; 6.7)[354], des projecteurs diffusant, d'un côté de l'étagère, des dessins et images de fossiles de dinosaures trouvés lors de l'exploration de 1909 à 1911 de la formation géologique de Tendaguru dans l'actuelle Tanzanie, et de l'autre côté des mains pourvues de gants bleus manipulant différents objets – bols en porcelaine chinoise, armes, cuillère yao de Tanzanie, amulettes, etc. (Fig. 6.1; 6.2; 6.8; 6.9) (Kiwanga et Moukouri 2014 : 58-59, Nimis 2014) – ou faisant mine de manipuler des objets absents (Fig. 6.1; 6.4; 6.10)[355], des livres portant sur le soulèvement Maji Maji, une copie de la pièce de théâtre *Kinjeketile* de Ebrahim N. Hussein (Hussein 1970), un portrait de Mwalimu Julius Kambarage Nyerere (1922-1999) – communément appelé Julius Nyerere et considéré comme le *Baba wa Taifa* en swahili, c'est-à-dire le « Père de la nation » tanzanienne (Fig. 6.5) (Dirié et Kiwanga 2022 : 18) – et des pagnes *kanga* avec pour motif

[354] Certaines d'entre elles viennent du musée du Quai Branly, d'autres du Musée ethnologique de Berlin (*Ethnologisches Museum, Staatliche Museen zu Berlin*) (Kiwanga 2014 : 58-59).

[355] Kiwanga rassemble les photogrammes manipulant des objets sous la série *Fragments of a Repository* (2014) et ceux montrant la manipulation d'objets invisibles dans la série *Forms of Absence* (2014) (Kiwanga et Moukouri 2014 : 59).

l'œil magique du Bokero (Fig. 6.5), autre nom donné à Kinjeketile Ngwale[356], figure phare du soulèvement anticolonial Maji Maji[357].

Ainsi au cœur de l'œuvre se trouve un récit : celui d'une révolte ayant eu lieu de 1905 à 1907 au cours de laquelle la population du Tanganyika, territoire de l'Afrique orientale où se trouve la Tanzanie aujourd'hui, se souleva contre l'occupation coloniale allemande et la culture forcée du coton (Iliffe 1979). Au cœur de ce récit se trouve ensuite une croyance : le soulèvement, instigué en partie par Kinjeketile Ngwale – médium spirituel et guérisseur (*mganga*) possédé par l'esprit-serpent Hongo (Dirié et Kiwanga 2022 : 18; Kiwanga et Moukouri 2014; Acquaviva 2018) – se caractérise par la réunion improbable de différents peuples ne parlant parfois même pas la même langue mais réunis autour de l'affirmation prophétique de Kinjeketile voulant qu'une eau sacrée – *maji* en swahili –, composée en partie de ricin, rendrait les guerriers invincibles face aux balles allemandes (Dirié et Kiwanga 2022 : 49; Solanke 2013)[358]. Récit complexe s'étant soldé par un échec – Kinjeketile sera pendu par les allemands dès le début du soulèvement qui fera environ soixante-quinze mille morts (Nimis 2014; Iliffe 1967) – mais devenu depuis un moment clef de l'histoire de l'indépendance du Tanganyika – qui aura lieu en 1961 et qui verra Julius Nyerere devenir le premier premier ministre du Tanganyika avant d'être le premier président de la Tanzanie, quelques années plus tard en 1964 –, la révolte *Maji Maji*, dont on ne sait même pas si les rebelles

[356] Selon les sources, l'orthographe de Kinjeketile peut varier, apparaissant parfois comme Kinjikitile ou encore Kinjiketile.

[357] Notons que nous décrivons ici l'œuvre telle qu'elle fut présentée au Jeu de Paume en 2014. Différentes variantes de l'œuvre existent, comme celle présentée en 2016 à la Kunsthall 3,14 à Bergen (Norvège) qui porte le titre *Rumours that Maji was a Lie…* (Fig. 6.11) – titre qui correspondait, dans la version du Jeu de Paume, à une extension de l'installation montrant une photographie du point d'eau où aurait disparu Kinjeketile ainsi que des photogrammes en 3D tirés du film *Bwana Devil* (1952) portant sur « le thème des lions mangeurs d'hommes du Tsavo » (Nimis 2014; Kiwanga et Moukouri 2014 : 58). Le titre *Rumours that Maji was a Lie…* est également celui qui sera employé pour décrire l'installation du Jeu de Paume et ses versions successives, particulièrement dans le pan anglophone de la fortune critique de l'œuvre. Notons qu'une autre installation intitulée *Kinjeketile Suite* et présentée à la South London Gallery en 2015 explore le même thème avec une présentation complètement différente dans laquelle se retrouvent certains des éléments de la version du Jeu de Paume – tels des pagnes *tanga*, des livres évoquant le mouvement Maji Maji autant que la politique de Julius Nyerere, des plans de ricin, etc. – ainsi que des éléments nouveaux, tels des cordes de sisal – plante dérivée de l'agave importée en Afrique de l'Est à l'époque coloniale, devenue aujourd'hui un élément important de l'économie tanzanienne et dont la nationalisation représenta une étape importante dans le développement d'une autonomie économique de la Tanzanie après l'indépendance (Fig. 6.12) (Gioni et Kiwanga 2022 : 28; Gschwend et Kiwanga 2020 : 20). Mentionnons également une performance qui découlera de ce projet, intitulée *Maji Maji: fragments of a screenplay* (2014). Puisque nous partirons de la version du Jeu de Paume comme point de référence, nous emploierons le titre *Maji Maji* par souci de cohésion et de clarté.

[358] John Iliffe affirme : « The *maji*—the water medicine accepted by each rebel—united in common action peoples with no known prior unity. […] And it inspired its recipients with a passionate courage of which the Germans had believed their subjects incapable » (Iliffe 1967 : 502).

avaient eux-mêmes adopté ce nom (Sunseri 2022), demeure auréolée de mystère[359]. Mystère souligné par la narration à la première personne, par Kiwanga elle-même, qui accompagne l'œuvre : racontant son processus de recherche dans les archives muséales ainsi que l'intérêt personnel qui la rattache à son sujet d'étude par la figure de son père[360], l'artiste évoque les difficultés de rassembler les faits de ce récit transmis largement par tradition orale – ce sera d'ailleurs l'objectif du Maji Maji Research Project de l'Université de Dar es-Salaam, en 1968, de rassembler le plus de témoignages et de traces possibles (Greenstein 2010 : 68; Kiwanga et Moukouri 2014 : 24) – et devenu mythe notamment sous la plume du dramaturge Ebrahim N. Hussein avec sa pièce *Kinjeketile* (1970) – deux sources à même lesquelles puisera Kiwanga.

La croyance ayant fini par donner son nom aux combattants[361] ainsi qu'au conflit lui-même sert alors de fil rouge à l'histoire autant qu'à l'œuvre. La magie traversant ce récit, qualifiée de sorcellerie par les uns – particulièrement de manière péjorative par les Allemands (Iliffe 1967 : 502)[362] –, de religion par d'autres – terme compliqué et controversé en raison de son eurocentrisme (Masuzawa 2005; Josephson-Storm 2012; Brodd 2016) – ou relevant justement de l'occulte – terme dont la flexibilité, comme nous le mentionnions en introduction, permet de mieux rendre compte de la diversité des pratiques et de leurs caractères changeant selon plusieurs auteurs et autrices[363] – évoque notamment ce que D. S. Farrer qualifie de « magie de guerre » (*war magic*)

[359] Au-delà du fait que les détails varient d'un compte rendu à l'autre, nous renvoyons particulièrement aux écrits de Thaddeus Sunseri ou encore Marcia Wright qui soulignent la complexité du conflit, de ses différents acteurs et actrices et influences et de son historiographie rétrospective fortement teintée d'un nationalisme qui en aurait obscurci certains aspects (Sunseri 1997, Sunseri 2003, Wright 1995).

[360] Dans les extraits de cette narration qui se trouvent dans le catalogue accompagnant l'exposition du Jeu de Paume, Kiwanga raconte : « My father took me to Ulanga Chini, the summit of our ancestral village, pointed into the distance and said: "Man-eating lions are to be found there." I did not pay his words any mind, thinking it a meagre attempt to scare. Later, I would learn that his words were true » (Kiwanga et Moukouri 2014 : 19).

[361] Notons que, bien que les combattants semblent avoir été essentiellement des hommes, un article par Athanasy Gregory, paru dans *East African Journal of Education and Social Sciences* en 2020, souligne le rôle essentiel joué par les femmes dans la rébellion (Gregory 2020).

[362] Notons que la sorcellerie est très répandue en Afrique, comme également en Amérique du Sud, en Asie du Sud-Est et ailleurs, et que la littérature à ce sujet est vaste. Le terme même de sorcellerie (*witchcraft*) est régulièrement remis en question. Nous renvoyons par exemple à l'ouvrage *Debating Witchcraft in Africa: "The Magritte Effect"* (Péclard et Warnier 2018) publié en réaction à l'article de Jean-Pierre Warnier « Ceci n'est pas un sorcier : de l'effet Magritte en sorcellerie » (Warnier 2017).

[363] C'est le cas de James Kiernan que nous citions en introduction de cette thèse, et des auteurs et autrices réunis dans l'ouvrage qu'il coordonna en 2006 : *The Power of the Occult in Modern Africa: Continuity and Innovation in the Renewal of African Cosmologies*. Les différentes contributions rassemblent sous le terme occulte autant la sorcellerie que la magie noire (*harmful magic*) ou la pratique de rituels (Kiernan 2006).

(Farrer 2014; Farrer 2016). Catégorie hybride connexe de la « religion guerrière » (*warrior religion*) ou de la « sorcellerie de guerre » (*war sorcery*), la magie de guerre se veut une notion permettant d'analyser plus spécifiquement certaines pratiques, employées particulièrement dans un contexte colonial, afin d'attaquer, de se défendre ou encore de se protéger contre la puissance envahissante (Gosden 2020 : 285) :

> War magic is an umbrella term that includes war sorcery but also encompasses the various measures used to counter malign sorcerous forces, such as invulnerability magic, and the use of special formulas and amulets designed or utilized for spiritual protection […]. Akin to the *pharmakon* (remedy/poison), therefore, the central themes of war magic include violence and healing, brought about through ritual and performance, with the goal of unleashing or controlling the power of gods, ghosts, demons, and the dead (Farrer 2014 : 4, 9)[364].

Loin de se limiter à l'Afrique[365] ou même à l'époque coloniale, la notion de magie de guerre vise essentiellement à souligner l'adaptation de techniques et croyances anciennes par rapport à des épreuves nouvelles (Gosden 2020 : 286). De la création de l'eau sacrée *maji* à la présence des fourmilières géantes et des différentes amulettes, l'œuvre accumule autant d'exemples du déploiement varié de techniques apotropaïques permettant la protection autant que l'invincibilité des guerriers contre la domination coloniale allemande, nous situant d'office dans ce que nous pourrions appeler un occulte guerrier.

Présentée de manière anthropologique, rappelant en cela le travail de Susan Hiller, *Maji Maji* laisse en suspens les croyances de Kiwanga dont le travail, encore là comme Hiller, est traversé par un occulte pouvant se traduire par des références à différentes pratiques, qu'il s'agisse du vodou

[364] Citons *Sorcellerie et politique en Afrique : la viande des autres* de Peter Geschiere qui, comme l'ouvrage de James Kiernan – auquel Geschiere a contribué (Geschiere 2006) – propose l'occulte comme notion plus neutre permettant justement d'appréhender ces pratiques et croyances s'étant modifiées au contact de la colonisation occidentale et de la Modernité en général (Geschiere 2005). Voir également *Magical Interpretations, Material Realities: Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa* édité par Henrietta L. Moore et Todd Sanders (Moore et Sanders 2001).

[365] Farrer et les auteurs et autrices rassemblés dans le numéro de *Social Analysis* qu'il introduit citent des exemples de magie de guerre dans le bouddhisme tantrique autant que dans le chamanisme d'Amérique du Sud et bien plus encore : « Contemporary studies in anthropology, archeology, history, sociology, folklore, and mythology demonstrate that warrior religion and war magic are ubiquitous social phenomena that have arisen across the globe in a diverse range of cultures » (Farrer 2014 : 3). Gosden cite d'ailleurs un exemple de magie de guerre, pratiquée à l'époque de la colonisation hollandaise à Sumatra, visant l'invincibilité : le *ilmu kebal*. Toujours pratiquée de nos jours, cette forme particulière d'*ilmu* aurait notamment permis à un homme nommé Depati Parbo de résister aux balles hollandaises qui auraient alors traversé ses vêtements sans l'affecter, bien que, comme Kinjeketile, sa résistance se solda par un échec (Gosden 2020 : 285).

haïtien, comme dans l'œuvre *Nations* (2018-en cours) (Fig. 6.15; 6.16), de la sorcellerie occidentale, doublée de vodou, comme dans *Potomitans* (2021) (Fig. 6.19; 6.20) ou encore de la divination *Ifà* – pratiquée par les Yorubas du Nigeria et du Bénin ainsi que leurs diasporas – que Kiwanga expérimentera elle-même dans l'œuvre *Ifa-Organ* (2013) (Fig. 6.13)[366]. L'artiste affirme d'ailleurs : « Belief, for me, is very broad, and can range from religious to spiritual to political to ideological beliefs […] Belief is a core interest for me, and that harks back to social science […] » (Kiwanga, citée par Edwards 2022 : 155). Serti dans un croire au sens large rejoignant les plates-bandes de l'idéologie, l'occulte que nous montre Kiwanga nous situe ainsi d'emblée dans une réflexion touchant l'étoffe politique du monde, la croyance se trouvant ici posée de manière littérale entre un peuple et un autre. Là où le travail d'Hiller pointait vers les dynamiques d'exclusion sillonnant la Modernité en son sein, affectant une foule targuée d'irrationnelle dans laquelle les femmes subissent l'occulte comme une tare, le travail de Kiwanga confronte la Modernité à ces « Autres », pour lesquels la majuscule sera la marque même d'une exclusion prenant l'occulte comme argument. Il s'agira alors de suivre cet occulte guerrier, pétri de conflits, afin de voir comment ce dernier, auréolé d'antagonisme, peut permettre de repenser – par une rhétorique de brouillage oscillant entre résistance et artifice – le lien à l'être ensemble globalisé.

6.1 L'occulte clivant

6.1.1 Fétiche et crédulité : marginalisation par la croyance

Maji Maji se présente à première vue comme l'histoire d'un échec : échec sanglant d'une rébellion mais également échec cuisant d'une croyance. Face au cadre anthropologique de l'installation, marquée par la rigueur du travail de recherche qui accompagne le travail de Kiwanga, il est difficile de considérer la croyance envers les vertus apotropaïques des amulettes, des termitières et de l'eau sacrée comme autre chose que de la crédulité, qui plus est une crédulité aux conséquences dramatiques et meurtrières se mesurant en nombre de morts. Devant le reflet glacé des feuilles d'acétate montrant les amulettes protectrices, contemplant la plante de ricin sous son éclairage fluorescent, nous voilà dans la position des Modernes, ces « drogués de l'antifétichisme » (Stengers 2002 : 141; Latour 1996) pour qui « le danger primordial semble être celui d'être dupe,

[366] Après avoir reçu une consultation à distance par un prêtre *ifà*, Kiwanga traduisit le résultat de cette technique de divination – qui repose sur la production et l'interprétation d'un certain nombre de signes binaires sous forme de traits – en une carte perforée pour un orgue de barbarie formant une partition que l'artiste jouera dans une performance filmée en 2013 (Fig. 6.13) (Dirié et Kiwanga 2022 : 206).

celui de se laisser prendre par les apparences » (Stengers 2020 : 68). Le titre alternatif de l'œuvre – *Rumours that Maji was a lie…* – ne suggère-t-il pas l'imposture de ces objets comme de cette eau et du prophète ayant annoncé son pouvoir? Nous retrouvons ici cette distinction notée par Bruno Latour – que nous évoquions dans le deuxième chapitre – entre les objets-faits et les objets-fées à laquelle tenaient obstinément les colonisateurs portugais arrivés sur les côtes guinéennes et qui les amènera à créer le terme « fétiche » (*feitiço*) pour aborder ces objets dont le fait-main semblait contredire d'office une croyance alors perçue comme naïve et idolâtre (Latour 2009a : 21). Devant la magie de guerre que déploie *Maji Maji*, la croyance paraît basculer dans la superstition, ce terme dont l'accusation même devient une forme d'exclusion :

> C'est même ce qui permet à un Moderne de se déclarer tel : lui, du moins, ne croit pas à « toutes ces billevesées »; il s'est « battu » contre ces monstres; il a exposé les pièges de la magie et, quand il a conquis le monde, ce fut à la manière de *Tintin au Congo* pour briser les fétiches, délivrer les peuples de leur terreur ancestrale, mettre fin au pouvoir des sorciers et des charlatans (Latour 2012 : 189).

Position inconfortable pour le public, on s'en doute, que celle du colonisateur. D'autant plus que la présentation anthropologique de l'œuvre ne fait que rappeler avec insistance la crise qui affecte les musées occidentaux depuis des années – particulièrement les musées ethnologiques – mais dont on commence pourtant à peine à égratigner la surface (Kuper 2023; Vergès 2023)[367]. Toutefois, au-delà de la question pressante de la restitution se joue également le problème persistant de la place de ces objets dits « fétiches » dans le milieu de l'art (Warne Monroe 2019; Roger 2020), problème se rapportant une fois de plus à la notion de croyance. L'ambivalence indécidable de *Maji Maji*, entre l'art et l'anthropologie, le souligne : sortes d'ovnis dans le Jeu de Paume, ces objets apotropaïques semblent rappeler que le monde de l'art se compose de différents milieux et de diverses frontières déterminées par des velléités de classement dominées par la distinction entre valeurs d'usage et valeurs esthétiques (Jewsiewicki 1996)[368]. Par son geste empruntant à l'échantillonnage ethnologique, Kiwanga importe des objets qui paraissent alors presque décalés par rapport au régime esthétique dominant le monde de l'art – régime que Jacques Rancière décrit

[367] La première restitution d'œuvres d'art de la part de la France vers une de ses anciennes colonies n'a eu lieu qu'en 2021 lorsque 26 œuvres furent redonnées au Bénin et, bien que certains et certaines félicitent la démarche de la France, entamée depuis 2017, comme « fer-de-lance » dans la question de la restitution (Makooi 2021), d'autres, comme Françoise Vergès, soulignent la résistance toujours vive des institutions muséales occidentales (Vergès 2023).

[368] Notons que Jewsiewicki applique ce « divorce entre la valeur d'usage et la valeur esthétique » à tout l'art africain et non simplement aux amulettes ou autres objets aux propriétés occultes (1996 : 257).

comme ce « mode d'être spécifique de ce qui appartient à l'art, au mode d'être de ses objets » (Rancière 2000 : 31)[369] – suggérant que, sans son intervention, ils se trouveraient ailleurs; suggestion validée par le fait que ceux-ci ne sont présents qu'en image, leurs véritables demeures étant notamment le musée du quai Branly ainsi que le Musée ethnologique de Berlin (Kiwanga et Moukouri 2014 : 58-59). De même que l'art contemporain offre une place difficile aux œuvres témoignant d'une foi affirmée – à l'image de *Jesus of the People* (Fig. 0.7) (1999) de Janet McKenzie, citée en exemple par James Elkins et vue en introduction (Elkins 2004 : 16) – il aménage malaisément une place à ces objets aux usages occultes.

Le cadre archivistique de *Maji Maji* souligne cette même idée : devenues traces, photos répertoriées, reliques étiquetées, les amulettes sont passées de l'objet au document, de l'œuvre à l'échantillon ethnologique. Détachés de leurs propriétés magiques dans ce que Gaetano Ciarcia appelle « l'ingestion fétichiste » muséographique (Ciarcia 2003 : 176), dans une présentation classique dénoncée de longue date par plusieurs en ce qu'elle dénigre à ces objets « leur pouvoir spirituel et leur richesse symbolique » (Jewsiewicki 1996 : 258) – rappelant en cela la critique portée par Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel contre les historiens et historiennes qui ne savent étudier les littératures ésotériques de la culture populaire qu'une fois mortes, « muséographiées et devenues inoffensives » (Lagrange 2005 : 327; Certeau 1974 : 55-94)[370] – ces objets relégués au statut de pièces cataloguées deviennent alors des fétiches. Renouant malgré eux avec cette invention européenne se faisant passer pour une particularité africaine (Warne Monroe 2019 : 41)[371], ils se fondent alors dans l'anonymat d'une « Africanité » (Jewsiewicki 1996 : 258; Benhamou-Huet 2018) dans laquelle domine le postulat ethnocentrique d'une croyance uniformément perçue comme naïve (Voisenat 2005 : 309) :

[369] Rancière parle justement de « régime esthétique des arts » pour recadrer ce qu'il désigne comme « l'appellation confuse de modernité » (Rancière 2000 : 33) en art qui, comme nous le soulignions dans le chapitre précédent, « est le concept qui s'applique à occulter […] » (Rancière 2000 : 33-34) : « Je ne crois pas que les notions de modernité et d'avant-garde aient été bien éclairantes pour penser ni les formes nouvelles de l'art depuis le siècle dernier, ni les rapports de l'esthétique au politique. […] [Le concept de modernité] trace, pour l'exalter ou la déplorer, une ligne simple de passage ou de rupture entre l'ancien et le moderne, le représentatif et le non-représentatif ou l'anti-représentatif » (Rancière 2000 : 34).

[370] « […] la culture populaire ne se saisit que sur le mode de la disparition parce que notre savoir nous impose, quoi que nous en ayons, de ne plus l'entendre et de ne plus savoir en parler » (Certeau 1974 : 78).

[371] John Warne Monroe affirme à propos de l'exemple qu'il donne d'un masque Ngil : « The key, here, is to consider the Ngil mask as something it never was in Gabon, but has since become : a fetish. This term is particularly apt because […] the "problem-idea" of the fetish is a European concept masquerading as an African one » (Warne Monroe 2019 : 41; Pietz 1985; Pietz 1987).

> As a result, the concept of fetishism posits an external observer in a superior epistemological position—whether that of the enlightened social critic, the trained psychoanalyst, or the Jesuit missionary—able to see the "truth" of the object's real value, which the fetishist's allegedly backward mind cannot yet perceive (Warne Monroe 2019 : 41)[372].

6.1.2 Raison abyssale : marginalisation par le savoir

Cette marginalisation eurocentrique de la croyance mène donc à une marginalisation des objets figés dans cette taxinomie simpliste et dénigrante du croire. Tare de la croyance qui, une fois de plus, divise et amènera Jean Bazin à affirmer à propos d'un *nkisi nkondi* du peuple Kongo :

> Le commentaire que nous fournit le musée, dans la mesure où il se veut simplement descriptif, devrait plutôt comporter une mention du genre composition en bois avec clous et autres matériaux. Dire que c'est un fétiche oriente vers un certain usage – la magie des primitifs, les croyances (« irrationnelles ») des « autres »… On en dit déjà trop, plus que ne l'exige le simple « respect » de la chose (Bazin, cité par Bonnot 2009).

Double problème de ce croire dont on regrette l'absence dans une considération purement esthétique de l'objet mais qui, lorsque conçu comme un concept monolithique appliqué à l'ensemble du globe, devient un puissant moteur de cette pensée de l'« Autre » de la Modernité. À la violence sanglante du soulèvement Maji Maji semble alors s'opposer la violence froide d'une taxinomie ici binaire, dualiste, typique des diverses pensées de systèmes qui, selon Édouard Glissant, caractérisent l'Occident (Glissant et Noudelmann 2018 : 134)[373]. Dans le décalage entre la rationalité de la présentation et la part d'irrationnel qu'elle contient – selon tous les sens du terme contenir, de receler comme de limiter –, *Maji Maji* pointe vers cette frontière, cette marge mise en place par l'étalon – fantaisiste nous rappelle Latour (2012 : 27) – de la Modernité : l'avènement de la Raison (Latour 2012 : 26). Prise dans une quête de ce que Glissant nomme la transparence (Glissant 2007), la Raison cherche à dominer, par le classement et la méthode, ces « Autres » dont elle cherche à se distinguer : division en catégories épistémologiques faisant de la science le

[372] Notons que le terme « fétiche » est bien évidemment sujet à débat depuis plusieurs années, mais soulignons également sa persistance. Donnons l'exemple de l'exposition présentée au quai Branly en 2009 intitulée *Recettes des dieux : esthétique du fétiche* et dont Thierry Bonnot, dans son compte rendu, pointe vers le fait que le sous-titre de l'exposition soit le seul endroit où apparaissait le terme « fétiche » : « Il faut voir dans [ce sous-titre] une concession bien comprise à l'affichage promotionnel, le terme "fétiche" n'étant jamais utilisé dans les cartels, qui privilégient les désignations vernaculaires » (Bonnot 2009). Au-delà de son utilisation problématique, il semble ainsi que le fétiche n'ait rien perdu de son pouvoir d'attraction.

[373] Glissant d'affirmer : « On peut dire que la philosophie en Occident s'est rarement détournée de la volonté d'un système de pensée, qui aboutissait d'ailleurs à des pensées de système » (Glissant et Noudelmann 2018 : 134).

partenaire de la domination coloniale (Glissant 1997; Fonkoué 2012 : 117). Violence de l'exclusion que l'on sent une fois de plus dans la présentation de l'œuvre, le pouvoir de l'amulette se perdant dans la puissance de l'archive et « la violence du dispositif muséographique opérant la conversion organique du meurtre de l'objet en sa mort durable, *in vitro* » (Ciarcia 2003 : 179). À la domination coloniale allemande fait suite l'acte de domination de la Raison, tout aussi meurtrière.

L'autorité du savoir occidental opérant une division entre ceux et celles qui savent et ceux et celles qui croient – à laquelle nous sommes maintenant familiers – prend ici une tournure éminemment politique en devenant une forme de discrimination manipulant les frontières du globe selon ce que Boaventura de Sousa Santos qualifie de « pensée abyssale » (*abyssal thinking*) (Santos 2007). Système dualiste se traduisant par la mise en place de distinctions invisibles traçant des lignes irrévocables à même la réalité sociale, la pensée abyssale Moderne crée selon ce dernier une division indépassable entre « ce côté de la ligne » et « cet autre côté de la ligne », faisant du déni radical de « cet autre côté de la ligne » une caractéristique des Modernes contre ces « Autres » sans territoires fixes autre que l'empreinte de ce qu'il nomme la « zone coloniale » (Santos 2007). Entre le Nord global et Sud global se serait alors creusé un abysse qui, bien que remontant à l'époque coloniale, persiste encore aujourd'hui, tout particulièrement au niveau de l'hégémonie du savoir occidental[374]. Postulant, comme nous l'avons vu, l'universalité des faits via « l'être rationnel anonyme » (Stengers 2017 : 8), la pensée abyssale invisibilise autant l'abysse qu'elle pose – condition de sa réussite – que les types de savoirs se trouvant de l'autre côté : alors que la science occidentale peut débattre de ses limites avec la philosophie et la religion, elle demeure ainsi toujours radicalement distincte des savoirs populaires et autochtones : « On the other side of the line, there is no real knowledge; there are beliefs, opinions, intuitive or subjective understandings,

[374] Les frontières dessinées par la pensée abyssale sont ainsi, selon lui, sujettes à changements – particulièrement lors de ce qu'il nomme des réorganisations tectoniques (*tectonic shake-ups*) (Santos 2007) – mais persistent à affecter et à être effectives à travers les deux domaines phares de la pensée abyssale : la loi et le savoir. L'exemple qu'il donne est le cas de Guantánamo pour les États-Unis : « Guantánamo is today one of the most grotesque manifestations of abyssal legal thinking, the creation of the other side of the line as a non-area in legal and political terms, an unthinkable ground for the rule of law, human rights, and democracy » (Santos 2007). Selon Santos, la pensée abyssale reposerait ainsi sur l'idée que « ce côté de la ligne » serait fondé sur la tension entre régulation et émancipation alors que « cet autre côté de la ligne » serait basé sur une dichotomie entre appropriation et violence : les moyens impensables d'un côté de la ligne – un équivalent de Guantánamo sur le territoire américain par exemple – s'appliquent alors sans problème et sans vergogne de l'autre côté de la ligne (Santos 2007).

which, at the most, may become objects or raw materials for scientific enquiry » (Santos 2007)[375]. À l'image de l'anthropologue manipulant les objets comme leurs classements taxinomiques – dont l'œuvre rappelle la présence par les mains gantées de bleu offrant chaque objet à l'objectif photographique, outil privilégié de l'archive – à laquelle s'ajoute la brutale répression allemande, *Maji Maji* fait écho au constat posé par Santos : « The utter strangeness of such practices [as those found in the colonial zone] led to denying the very human nature of the agents of such practices » (Santos 2007). Au catalogage des objets fétiches fait écho la catégorisation marginale de ceux et celles qui les créent ou qui en usent.

6.1.3 Étrangeté hors du temps : marginalisation par l'image

L'occulte, tout comme c'était le cas pour la figure de la sorcière que nous avons vue avec Hiller, divise en participant ainsi à la mise en place d'une image dans laquelle sera enfermée une large portion de l'humanité. Présents sous forme de photographies, les objets apotropaïques de *Maji Maji* paraissent mener à la même conclusion : soumis au regard froid de l'objectif photographique autant qu'à l'objectivité glaciale qui en domine la captation, ils illustrent la violence de l'archive soumise à ce regard qui – comme le soulignait notoirement Foucault – force la rime avec pouvoir (Foucault 1993). Que ce soit par le cadrage serré sur les amulettes, le fond neutre sur lequel elles se trouvent, le fait que ces dernières soient coupées de leurs contextes d'origines ou bien que certaines d'entre elles arborent une étiquette (Fig. 6.7) – signe taxinomique par excellence – la captation photographique rappelle ici la position de supériorité épistémologique prise par l'Occident envers l'objet-fétiche en pointant vers le rôle de l'image et du regard non seulement dans le contrôle de la population – point phare de *Surveiller et punir* (1993) – mais également dans la détermination de la foule amassée de l'autre côté de la ligne abyssale Moderne[376].

[375] Santos insiste : « Again, the colonial zone is, *par excellence*, the realm of incomprehensible beliefs and behaviours which in no way can be considered knowledge, whether true or false. The other side of the line harbours only incomprehensible magical or idolatrous practices » (2007).

[376] Soulignons au passage l'influence de Foucault et l'importance du thème de la surveillance chez Kapwani Kiwanga. Au-delà de son travail récent, dans l'œuvre *Glow* (2019-en cours) par exemple (Fig. 6.14), inspirée de l'ouvrage *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness* de Simone Browne (Browne 2015) et des « lantern laws » américaines – lois mises en place au XVIII[e] siècle aux États-Unis et visant à la surveillance des personnes en condition d'esclavage (Gschwend et Kiwanga 2020 : 18) – Kiwanga signale elle-même la violence du contrôle par l'image d'archive en décrivant l'impact causé par les photographies réalisées par Marc Garranger en Algérie en 1960. Sommé par l'armée française de prendre des photos d'identité de la population d'un camp sous surveillance militaire, Garranger réalisa

Entre le contrôle par la production d'images photographiques et la domination par la mise en place d'une image archétypale, il n'y a qu'un pas : courte distance d'ailleurs largement parcourue par le postcolonialisme depuis les années 70. Plusieurs auteurs et autrices – tels Valentin-Yves Mudimbe et son ouvrage *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Mudimbe 1988), Chinua Achebe dans l'article « An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness* » (Achebe 2016), ou encore les auteurs et autrices sous la direction de Daniel M. Mengara dans *Images of Africa: Stereotypes and Realities* (Mengara 2001), pour ne nommer qu'eux – se sont tout particulièrement concentrés sur la création occidentale de l'image de l'Afrique. Faites d'un mélange de rituels fétichistes étranges, de sauvagerie, de cannibalisme et d'un exotisme qui fascinera tout particulièrement l'imaginaire colonial européen (Mudimbe 1988; Gallagher 2015), les images eurocentriques de l'Afrique mettent l'occulte au premier plan, estampille ineffaçable de l'altérité indépassable. Qu'il s'agisse du « sauvage » ou de son alter ego auréolé d'une nostalgie condescendante, le « bon sauvage » (Latour 2012 : 113; Glissant et Leupin 2020 : 52)[377], tous se retrouvent dans l'emprisonnement occulte, amenant l'autrice Andrea Shaw Nevins – dans son ouvrage portant sur les diasporas afro-caribéennes – à poser le constat généralisé d'une association entre la couleur de la peau et l'étrangeté : *blackness as strangeness* (Shaw Nevins 2019)[378]. Incarnée par une magie considérée comme l'expression même d'une non-Modernité, la théorisation de cette étrangeté occulte s'avèrera un puissant outil idéologique dans la poursuite de l'impérialisme et du colonialisme européen (Styers 2004 : 14), la superstition sous-tendant, comme le remarquait Edward Saïd, la perception Moderne voulant que certains territoires

deux mille clichés dont plusieurs de femmes à qui l'on demanda de retirer leur voile, exposant leur intimité profonde au regard de tous, à perpétuité et sans leur consentement (Kiwanga 2022 : 68).

[377] Le mythe du « bon sauvage » ou « noble sauvage », abondamment analysé depuis les débuts de l'anthropologie – voir l'ouvrage de Ter Ellingson à ce sujet (Elllingson 2001) –, est supporté par l'idée rousseauiste voulant que « l'homme » soit naturellement bon et dépravé par la société. Ce mythe aura une importance considérable sur la formation des sciences humaines, particulièrement l'ethnologie et l'anthropologie (Glissant et Leupin 2020 : 52). Soulignons toutefois que cet ascendant de Rousseau, malgré sa popularité et son emprise, est aussi remis en cause, comme c'est le cas justement dans l'ouvrage *The Myth of the Noble Savage* de Ter Ellingson (2001).

[378] À propos des Caraïbes, Shaw Nevins affirme : « The Caribbean has historically been constructed as a region mantled by the fantastic. Tales of the Maroon leader Nanny's mystical capacity to catch bullets with her buttocks, stories featuring mythological characters such as the cloven-hoofed temptress La Diablesse, and reports of sightings of the disruptive spirit known as a rolling calf are standard fare across the region. These discourses that proliferate within the Caribbean are supplemented by others created beyond Caribbean geographic and cultural boundaries » (Shaw Nevins 2019 : 1).

et peuples exigent et même supplient la domination (Saïd 1994 : 9-11; Styers 2004 : 14)[379]. Encore de nos jours, l'occulte, particulièrement la croyance en la sorcellerie, est alors régulièrement cité, comme le rappelle Achille Mbembe, comme paradigme d'un retard culturel de l'Afrique qui serait alors, justement en raison des croyances irrationnelles qui la définissent, difficile à moderniser (Mbembe 2001 : 4)[380]. Le spectre de Kinjeketile planant sur *Maji Maji* ainsi que le souvenir du traitement réservé aux guerriers galvanisés par son eau semblent rappeler les droits que se sont octroyés les colonisateurs dans l'appropriation de l'Afrique occulte, devenue « *dark continent* » (Achebe 2016)[381] ainsi que l'importance de l'occulte dans l'entreprise coloniale (Gosden 2020 : 287). Comme le souligne Chris Gosden : « Of all the physical and cultural depredations these groups have suffered, to be labelled magical might seem the least pernicious, but the effect of such labelling has been profound and far-reaching » (Gosden 2020 : 287).

L'œuvre place ainsi en son centre une tranchée abyssale entre les uns, Modernes, et ces autres, fétichistes crédules; abysse auquel nous ramène la confrontation d'une eau sacrée contre des balles allemandes. Entre le progrès technique de l'armement allemand et « l'irrationalité » des croyances des guerriers Maji, l'« étrangeté » de l'image eurocentrique de l'Afrique se double ici de son plus grand tort aux yeux des Modernes : un archaïsme qui lui vaudra le terme de « primitif ». Faisant littéralement d'une large partie des habitants et habitantes du globe des « pré-modernes », la désignation de « primitif » condamne ceux et celles à qui on l'impose à un exil en terres occultes, exclus à jamais du savoir puisque exclus de la flèche du temps qui en marque la progression. À l'anonymat de ceux et celles ayant réalisé les amulettes figées dans leurs feuilles d'acétate résonne

[379] Notons que beaucoup, dont Randall Styers, soulignent le prolongement du colonialisme européen dans un impérialisme euro-américain justement centré autour de la question de la conversion religieuse, la chrétienté se présentant comme une forme de religion éclairée face à l'étrangeté ténébreuse de l'occulte (Styers 2004 : 14).

[380] Mbembe affirme : « […] in addition to being moved by the blind force of custom, these societies are seen as living under the burden of charms, spells, and prodigies, and resistant to change » (Mbembe 2001 : 4). Pour cet historien, l'altérité profonde dans laquelle sera placée l'Afrique ne se joue pas en matière de différence mais carrément en termes d'absence : « In fact, here is a principle of language and classificatory systems in which *to differ* from something or somebody is not simply *not to be like* (in the sense of being non-identical or being-other); it is also *not to be at all* (non-being). More, it is *being nothing* (nothingness). » (2001 : 4), propos que l'on pourrait rapprocher de *Forms of Absence* (2014) dans *Maji Maji*.

[381] Notons que plusieurs auteurs et autrices postcoloniaux relativiseront ce portrait manichéen pour apporter davantage de nuances à la situation. C'est le cas notamment de l'ouvrage de Mbembe (2001) ou encore de la préface signée par Mudimbe dans un ouvrage collectif visant justement à tempérer des conclusions comme celles apportées par son ouvrage de 1988 (Mudimbe 2015). Toutefois, même les analyses les plus nuancées, insistant sur la création mutuelle d'images de l'Afrique comme de l'Occident, soulignent l'inégalité profonde de cet échange et la longueur d'avance de l'Europe dans l'exercice biaisé de l'image (Gallagher 2015 : 1).

alors l'anonymat de cette foule occultée prenant cette fois-ci des allures de continents placés hors du temps. Le fait que l'œuvre prenne pour objet un récit dont la teneur demeure largement inconnue pour le public qui en fera l'expérience – signalant en cela son exclusion de l'hégémonie historiographique autant que son exclusion de l'« histoire des vainqueurs » (Gschwend et Kiwanga 2020 : 12; Bourriaud 2017 : 90) – pointe vers les conséquences de cette image nimbée d'occulte pour ceux et celles qui y sont astreints. L'histoire de la magie est d'ailleurs inséparable de ce peuple large et imprécis rassemblé sous le vocable « primitif »; la prépondérance de l'ouvrage *Primitive Culture* de Tylor (2010) dans le champ de l'occulte l'exemplifie à elle seule. Hors modernisation, hors du temps, hors progrès, l'occulte à l'œuvre dans *Maji Maji* pointe vers l'histoire d'une Afrique ignorée, voire réprimée (Roger 2020); une histoire des vaincus qui, à l'image de ces mains gantées tenant du vide, est pleine de trous et d'absence.

Le cadre esthétique dominant *Maji Maji* ne peut ensuite manquer de rappeler l'incidence de l'image du primitivisme qui, même encensée par les avant-gardes européennes, particulièrement françaises (Warne Monroe 2019; Morgan 2009a : 39-40)[382], relègue des peuples entiers dans un passé dont l'histoire de l'art peine à les faire sortir, soumis qu'ils sont à ce que Jewsiewicki appelle « la loi de non-réversibilité du temps » (Jewsiewicki 1996 : 258). Bien qu'il soit évidemment largement contesté, au même titre que le fétiche, l'incidence du terme « primitif » persiste, les alternatives qu'on lui trouve ne faisant que perpétuer le problème. Comme l'affirme Randall Styers : « While it might appear unseemly to speak of "primitives", it remains perfectly acceptable to speak of "magic in the life of traditional peoples"; there is little ambiguity as to who constitutes a "traditional" person and who does not » (Styers 2004 : 14)[383]. La ténacité de ce « préjugé évolutionniste » (Riffard 2019 : 70) s'explique alors en grande partie par celle, tout aussi têtue, du récit du désenchantement du monde par lequel la Modernité s'est construite. Confrontation du progrès Moderne à ce qui porte toutes les marques de l'archaïsme occulte taraudant une histoire oubliée, *Maji Maji* nous rappelle la dimension foncièrement coloniale de ce discours. Après s'être fondée, comme nous l'avons vu, sur une définition nébuleuse de l'occulte comme catégorie

[382] Ainsi que le précise Warne Monroe à propos du rapport entre l'art africain et les avant-gardes françaises : « The artists, collectors, critics, and dealers discussed in the following chapters generally did not see themselves as propagandists for colonial conquest. Many, in fact, strongly opposed it » (2019 : 14).

[383] Randall Styers fait notamment référence à l'ouvrage *Religion and Magic in the Life of Traditional Peoples* par Alice B. Child et Irvin L. Child (1993). Pour un exemple en français, citons les ouvrages de Jean Servier où il est question de « l'homme des civilisations traditionnelles » (Servier 1994 : 9; Servier 1994a).

repoussoir par rapport à ce qui la constitue (Josephson-Storm 2017 : 61) – l'amenant à ostraciser ces « autres » enchantés en son sein, dissimulé derrière une minuscule –, la Modernité s'est ainsi littéralement construite sur le dos de ces « Autres » – rassemblés sous une majuscule, anonymes et non-désenchantés –, au même titre que l'Europe s'est définie contre l'Afrique : « Images of Africa seemed to serve as a way for Europeans to help make sense of themselves » (Gallagher 2015 : 4). Image-cage que celle de l'occulte basé sur une croyance monolithique qui aura pour compagnons de route des notions clefs de la Modernité, telles « racisme » (Tate 2023 : 187)[384] et « civilisation » (Bénéton 1975), et qui fera de l'abysse entre « Nous » et les « Autres » un véritable gouffre temporel : nous devant, eux derrière, nous dans la Lumière du progrès, eux dans l'ombre du passé[385]. Là où l'exclusion de l'occulte prenait une tournure genrée dans *Psi Girls* de Hiller, elle prend une dimension on ne peut plus raciale dans *Maji Maji*.

Écho du passé, l'installation braque le regard vers un occulte ayant contribué à la division abyssale du monde. En contemplant la carte routière de la Tanzanie se trouvant face au plan de ricin, il est difficile de concevoir que les frontières – de toutes sortes – mises en place par la pensée abyssale se soient évaporées avec les mouvements d'indépendance de la deuxième moitié du XX^{e} siècle. Comme le rappelle Daniel M. Mengara : « Clearly the Africa we know or hear about today is, essentially, a European-made Africa » (2001a : 8). Prise dans l'exotisme de ses croyances et fourbue par une « modernité galopante qui, dans sa marche de la conquête du monde, a aplani tous les reliefs de la vie » (Shayegan 2022 : 46), l'Afrique – au même titre que les afro-descendants, afro-descendantes et tous ces « autres » renvoyés de l'autre côté de l'abysse – demeure encadrée par une Modernité toujours opérationnelle et très attachée à sa version du réel (Latour 2012; Shayegan 2022 : 21-22). Qu'elle soit maintenue dans un anonymat généralisé qui, bien qu'évoluant, persiste sur le marché comme au musée[386], ou bien traitée avec cette tolérance dont

[384] La littérature concernant l'invention du racisme est vaste et ne cesse de croître. Nous nous contenterons ici de souligner que, de manière générale, un même esprit de taxinomie occidentale – régulièrement identifié comme le moteur de la mise en place du racisme comme dispositif de contrôle – la traverse, comme le souligne Ytasha L. Womack : « […] race is a skin color-coded system for organizing humans (situated by the continent of family origins) created largely to justify the transatlantic slave trade and enforced through law and violence » (Womack 2023 : 27).

[385] Dans la pléthore d'exemples, reprenons une fois de plus celui de Tylor, tel que le résume ici Josephson-Storm : « In his account, magic belongs to "lower races" and the "lowest known stages of civilization", and the racialization is clear insofar as he means it to be the providence of Africans, Aborigines, and Native Americans » (2017 : 99).

[386] Comme le remarque Ciarcia : « Aujourd'hui, après la fin prétendue du colonialisme, le musée d'ethnographie demeure un des lieux où le discours exotique risque d'engloutir encore les regards sur des altérités dont il faut toujours

Jacques Derrida pointait les limites condescendantes[387], l'Afrique demeure teintée de l'ombre de l'occulte qui divise et persiste. D'autant plus que même lorsque ce dernier est louangé et récupéré – à la manière du primitivisme par l'avant-garde française (Morgan 2009a : 39) – dans un discours ésotérique aux effluves nostalgiques, l'occulte non-occidental reste marqué d'une Altérité avec un grand A, menant de la fascination à l'appropriation; poussant Starhawk à affirmer que nous sommes simplement passés de l'impérialisme culturel à un colonialisme spirituel « exploitant le tiers-monde pour ses ressources de symboles et de shamans et ne donnant rien en échange » (Starhawk 1987 : 19)[388].

6.2 L'occulte résistant

6.2.1 Brouillage en puissance : croire et pouvoir

Toutefois, face aux multiples crises s'inscrivant dans le prolongement du colonialisme, l'œuvre de Kiwanga nous rappelle qu'au-delà de l'échec perçu en premier lieu, *Maji Maji* est avant tout, et surtout, l'histoire d'un soulèvement. Œuvre de mémoire et d'archives, l'installation met en scène un récit dont le cœur même repose sur une magie de guerre, une croyance résistante, révolutionnaire. *Maji Maji* n'est d'ailleurs pas la seule instance d'un occulte rebelle et guerroyant dans l'œuvre de Kiwanga. Dans la série *Nations* (2018-en cours), de grandes bannières inspirées des oriflammes du vodou haïtien (Fig. 6.15; 6.16) – drapeaux couverts de paillettes, de couleurs et de symboles reflétant la nature profondément syncrétique du vodou (Fig. 6.17) (Bergeret 2007; Dell 2020 : 240) – combinent de larges pans de tissus dont certains représentent des détails de peintures européennes illustrant la révolution haïtienne, interprétées et réalisées par des artisans et

renouveler la découverte » (2003 : 177). Situation qui évolue de nos jours mais dont beaucoup reste à faire (Benhamou-Huet 2018).

[387] Dans *Foi et savoir* (Derrida 2000 : 35-36) autant que dans les dialogues avec Habermas qui eurent lieu à la suite des événements du 11 septembre 2001, Derrida critiquera cette notion issue de la chrétienté et conservant selon lui une forme d'intransigeance : « […] je te laisse vivre, tu n'es pas insupportable, je te laisse une place chez moi, mais ne l'oublie pas, je suis chez moi » (Derrida et Borradori 2004 : 186). Pensée dogmatique qui nous renvoie une fois de plus à une variante du « Vous croyez… Nous savons » constatée par Stengers (2020 : 56).

[388] Ainsi la compagnie Goop de Gwyneth Paltrow, que nous évoquions au chapitre précédent, est régulièrement accusée de profiter de diverses traditions occultes : « Actress turned CEO Gwyneth Paltrow sells a variety of spiritual wares on her website, many of which are borrowed or "inspired" by other cultures. A jade egg that costs $66 has its roots in ancient Taoist practice. Her $85 "Goop Medecine Bag" is "inspired by the Shaman's medecine bag from various indigenous traditions," and a $59 Tarot card deck features "mystical artwork" that mirrors Native American patterns » (Paul 2018).

artisanes haïtiens (Gschwend et Kiwanga 2020 : 19)[389]. Évoquant la formation de l'État haïtien tant par l'image que par le titre et le motif même du drapeau, la série *Nations* illustre la place centrale du vodou haïtien dans la quête d'émancipation face à la domination française[390]. L'œuvre *Potomitans* (2021), constituée de délicates chaînes d'argent attachées du sol au plafond et parsemées de fleurs et de feuilles en argent massif représentant des plantes empoisonnées (Fig. 6.19; 6.20), renvoie quant à elle au vodou – notamment par le titre[391] – comme à la sorcellerie – par la forme[392] – en associant ces croyances à une connaissance des plantes employées par les personnes en condition d'esclavage pour tuer ou blesser leurs oppresseurs[393]. Les croyances et les pratiques peuvent varier, un principe reste le même : le rôle insurrectionnel de l'occulte et sa participation dans une quête d'émancipation – entreprise ô combien Moderne – des laissés-pour-

[389] À titre d'exemple, dans *Nations: Vertières, 1803* (2018), le deuxième panneau, réalisé par un atelier en Haïti, montre une interprétation faite de perles et de paillettes d'un dessin que Kiwanga a repris d'une gravure de Jean-Jacques Frilley intitulée *La Bataille de Vertières, Saint-Domingue, 18 novembre 1803* (1803) (Fig. 6.18) (Rifky 2019).

[390] Christopher Dell précise que cette part de résistance du vodou haïtien est même ce qui a contribué à sa popularité hors Haïti : « Haitian voodoo (sometimes spelt 'vodou') became popular in the late eighteenth century, when it was believed that the Haitian's magic had made them invincible against the French » (Dell 2020 : 252).

[391] *Potomitan* (ou poteau-mitan ou poto-mitan) désigne le pilier central présent dans le temple *hounfour* (ou oufo ou oufò) symbole de la connexion entre ciel et terre et donc entre les plans terrestres et spirituels dans le vodou (Dirié et Kiwanga 2022 : 172). Le terme désigne aussi une figure matriarcale sacralisée devenue archétype de la résistance coloniale, notamment à travers des figures comme la Mulâtresse Solitude, engagée dans la résistance guadeloupéenne (Mulot 2021 : 133). Soulignons toutefois avec Stéphanie Mulot que la figure du *potomitan* comme pilier de la société antillaise divise les discours féministes d'aujourd'hui en maintenant en place l'association de la femme à la domesticité (Mulot 2021). Cependant, de nombreuses femmes politiciennes et engagées sont considérées encore de nos jours comme des *potomitans* à la suite de ce que Mulot qualifie de « panthéon populaire de la résistance féminine » issu du contexte colonial (Mulot 2021 : 133-134).

[392] La forme de l'installation évoque une « échelle de sorcière » (*Witch's Ladder*) (Fig. 6.21) qui, selon une découverte auréolée d'incertitude de la part de Tylor, aurait été employée initialement dans le Somerset en Angleterre (Wingfield 2010) mais qui est aujourd'hui largement reprise dans le cadre de la sorcellerie Wicca sous l'influence de Gérald Gardner – son fondateur –, de Margaret Murray et de Charles Leland – tous au courant des découvertes et affirmations de Tylor (Wingfield 2010 : 316). La pratique consiste à « nouer ou à tresser des cheveux ou des cordes avec des charmes (des feuilles ou des plumes par exemple), ayant en tête une intention magique spécifique » (Ministère de la culture 2021). Bien que leur utilisation relève de nos jours d'intentions largement positives, elles pouvaient à l'époque être employées – suppose-t-on à la suite de Tylor – pour causer la mort (Wingfield 2010 : 309, 317; Galerie Poggi 2021). Bien que l'objet qui se trouve au Pitt Rivers Museum ne soit plus considéré comme une échelle de sorcière mais bien comme un effaroucheur de cerfs (Pitt Rivers Museum 2023), il continue d'avoir une influence considérable, comme en témoigne l'intérêt montré pour les capacités magiques de l'objet par Marina Abramović lors de sa résidence au Pitt Rivers Museum en 2022 et 2023 (Fig. 6.22).

[393] Les plantes en question sont le Mimosa Pudica (mimosa pudique) – mentionné dans les notes d'un explorateur et botaniste suédois du XIX[e] siècle comme moyen d'émancipation par les esclaves au Suriname qui en broyaient les feuilles pour empoisonner leurs maîtres – et le Phytolacca americana (raisin d'Amérique) – qui apparaît dans les notes d'un procès en Virginie dans lequel une jeune fille était accusée d'avoir empoisonné sa maîtresse (Dirié et Kiwanga 2022 : 172).

compte de la Modernité. Comme le dit Laurent de Sutter, « Il n'y a de magie que révolutionnaire » (Sutter 2015 : 94; Pasi 2013)[394].

L'association de l'occulte à une forme de résistance pourrait cependant sembler confirmer l'abysse si profondément creusé par les Modernes : Raison d'un côté, une crédulité nourrie de désespoir et d'oppression de l'autre. Toutefois, dans le foisonnement d'archives qui compose l'œuvre, sa narration et son catalogue, Kiwanga oppose à cette vision monolithique d'une croyance simplement naïve la multitude d'éléments et de voix distinctes collectées par le Maji Maji Research Project de 1968. Comme l'artiste le souligne elle-même :

> Certains témoins ont expliqué qu'un remède protecteur, le *maji*, avait été apporté dans certains endroits depuis des zones reculées. Certains habitants ont déclaré n'avoir pas cru aux vertus magiques du *maji*, mais étaient déterminés à contester l'autorité allemande. Le *maji* relevait donc de la coïncidence. D'autres ont affirmé avoir cru en les pouvoirs protecteurs du *maji*, mais ont assuré que ceux-ci avaient été neutralisés car des tabous avaient été transgressés. D'autres encore ont refusé de s'opposer aux Allemands, craignant leur armement trop puissant. Ils ont tenté de persuader leurs semblables de ne pas prendre part à un combat selon eux perdu d'avance (Kiwanga et Moukouri 2014 : 24).

Dans l'amoncellement de traces du soulèvement et de son échec se trouve alors la preuve, la pièce à conviction, de l'erreur Moderne : loin d'une croyance simpliste, l'occulte à l'œuvre se révèle profondément indécidable. Dans un brouillage entre le croire et le non-croire, l'exercice de mémoire de l'installation, en actualisant les trouvailles du Maji Maji Research Project, évoque la question que posait Latour : « Et si personne, jamais, n'avait eu le genre d'*adhésion* aux tabous que supposent les *briseurs* de tabous? Si la néfaste étrangeté du tabou n'était pas dans la tête de l'idolâtre mais dans celle de l'*anti*-idolâtre? » (Latour 2012 : 175). Croyance il y a, mais certainement pas naïve et certainement pas « *à la façon* dont les Modernes croient que les autres croient » (Latour 2012 : 176)[395]. La magie de guerre ayant attisé le soulèvement ne peut en faire

[394] D'autres artistes explorent cette dimension résistante de l'occulte; c'est le cas notamment d'Alice Lejeune que nous citions au troisième chapitre comme exemple d'artistes faisant référence à la divination. La survivance de la pratique mantique taoïste des objets « *Jiaobei* » à Taïwan, après avoir été poursuivie en Chine, se pose alors, selon Juaniko Moreno et l'artiste, « comme un trait d'identité et une déclaration politique » (Moreno 2021) (Fig. 3.8).

[395] L'anthropologue Alfred Radcliffe-Brown rapportait l'anecdote suivante qui, comme le note Claudie Voisenat, fut abondamment commentée par la suite : « Un habitant du Queensland rencontra un Chinois qui portait un bol de riz cuit sur la tombe de son frère. L'Australien, en plaisantant, lui demanda s'il pensait que son frère viendrait le manger. Le Chinois répondit : "Non, nous offrons du riz au gens pour exprimer notre amitié et notre affection. Mais d'après votre question, je suppose que, dans ce pays, vous mettez des fleurs sur la tombe d'un mort parce que vous croyez qu'il aimera les regarder et sentir leur parfum" » (Radcliffe-Brown 1968 : 217; Voisenat 2005 : 309). L'Afrique est

oublier le contexte : avec ou sans Kinjeketile, c'est avant tout la nécessité et non la crédulité qui justifiait l'action et la croyance des guerriers. La crédulité des combattants fait place à la crédulité des Modernes qui ont trop cru à la croyance sans pour autant reconnaître – nous l'avons constaté avec Hiller – ce secret caché en plein jour : la propagation de la croyance, ne serait-ce que clignotante, en leur sein[396]. Hypocrisie des Modernes à la pratique indécidable qui se croient pourtant glorieusement désenchantés en conférant à l'artificialité de leur conception de la croyance une concrétude digne des plus puissants fétiches.

À ce premier brouillage indécidable entre le croire et le non-croire, entre l'eau sacrée et la croyance des Modernes, l'œuvre en ajoute un second. La présence de Julius Nyerere dans l'installation, symbole même de l'indépendance de ce qui allait devenir la Tanzanie, relativise de fait l'échec du soulèvement Maji Maji, dont le récit contribuera grandement à la formation d'un récit national : « La rébellion a été vaincue, mais le nationalisme est né » (Rifky 2019). Le *maji* n'a peut-être pas garanti l'invincibilité aux combattants, mais il n'aura pas été sans pouvoirs : au pouvoir de réunir des peuples n'ayant parfois en commun que la domination coloniale, se joint le pouvoir de galvaniser des combattants entièrement conscients de l'hécatombe probable qui les attend ainsi que le pouvoir de mettre en branle ce qui deviendra une identité nationale, propre et indépendante. La présence de la pièce d'Ebrahim N. Hussein se fait alors l'indice du prolongement de ce pouvoir de l'eau sacrée et de Kinjeketile dans le mythe : expression même de ce pouvoir indécidable de la croyance[397]. Le pouvoir militaire et colonial aura peut-être gagné une bataille mais il n'aura certainement pas gagné la guerre. Cette croyance, jugée naïve et sans effet, contribuera à façonner une société, portant les germes de la politique socialiste *Ujamaa* de Nyerere – « fraternité » ou « communauté » en swahili – dont l'appel à la réunion et à l'émancipation se présente comme un

ainsi loin d'être la seule affectée par cette croyance crédule monolithique. À titre d'exemples : là où Shoko Yoneyama note la perception biaisée de l'animisme par la Modernité (Yoneyama 2019), Paul Veyne interroge quant à lui la crédulité des Grecs et la perception de la croyance dans son ouvrage *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?* (Veyne 2014). L'exemple de l'Afrique est toutefois particulièrement marquant, notamment en raison du passé colonial, et servira d'ailleurs de base à la fameuse démonstration de Latour *Sur le culte moderne des dieux faitiches* (2009a).

[396] Comme le rappelle Latour : « Oui, l'abonné de la presse du cœur, le gorgé de stupéfiants, l'allongé sur un divan, et qui, pour faire bonne mesure, a probablement ajouté à sa longue cohorte d'aides-soignants quelques devins, gourous, féticheurs d'importation, ostéopathes, voyantes et voyants, zen et charlatans divers (sous prétexte que "ça ne peut pas faire de mal"), ce moderniste-là croit que les autres croient à des êtres extérieurs, alors que lui "sait bien" qu'il ne s'agit *que* de représentations intérieures projetées sur un monde en lui-même dénué de sens… » (Latour 2012 : 193).

[397] Pour certains auteurs et autrices, comme Thaddeus Sunseri, le Maji Maji Research Project et le récit du soulèvement qui en résultat relève d'ailleurs tout autant du mythe que la pièce de Hussein en devenant même un récit étatiste (Sunseri 2000).

écho aux prophéties de Kinjeketile (Boukari-Yabara 2022 : 101-102). Bien que les réformes de Nyerere se soldèrent elles aussi par un échec, la politique *Ujamaa* permit la mise en place d'une vision politique spécifiquement africaine plaçant la solidarité en son centre (Boukari-Yabara 2022 : 101). Dans l'accumulation d'archives composant *Maji Maji* se joue ainsi l'efficace de la croyance comme forme de résistance mais également de formation culturelle et identitaire. Ce que l'on retrouve également dans la série *Nations* : portée par le vodou, la révolution haïtienne donnera lieu à la première république noire libre (Adamson 2022 : 33)[398]; et également dans *Potomitans* : à la force de l'oppression répond la force des croyances formant ce que Donna Haraway qualifiait de « savoirs situés » (*situated knowledge*s) que la Modernité avait renvoyés de l'autre côté de la ligne – « on the other side, there is no real knowledge » (Santos 2007). L'occulte indécidable, entre échec et réussite, entre croire et pouvoir, pointe vers la puissance d'une agentivité spécifiquement non-Moderne brouillant les cartes en faisant mentir l'abysse.

6.2.2 Brouillage en résistance : archive et image

Ainsi brouillée, devenue pleinement indécidable, la croyance parcourant le soulèvement Maji Maji résiste à la taxinomie Moderne. Il en va alors de même pour les objets qu'elle habite, les amulettes comme l'eau ensorcelée : « L'objet qui n'était rien *fait bien* quelque chose » (Latour 2009a : 31). Indécidablement objets-fées et objets-faits, sans contradiction qu'une naïveté peinerait à saisir, les amulettes pointent surtout vers l'artificialité, le « fait main » des catégories Modernes – au même titre que le travail d'Hiller montrait le « fait main » de la raison et de la science. La combinaison des projections entourant l'étagère de *Maji Maji* l'exemplifie : avec *Fragments of a Repository* (2014) d'un côté – où des objets nous sont montrés (Fig. 6.8; 6.9) – et *Forms of Absence* (2014) de l'autre – où les mains ne nous montrent que du vide (Fig. 6.10) –, ces gants, que l'on est censé oublier comme de simples supports, prennent le premier plan[399]. Le geste ethnologique du conservateur ou de la conservatrice n'est alors plus innocent, il encadre l'objet, le montre, le déracine, le *mani*pule. Au pouvoir des objets fait écho le pouvoir du geste de classement qui compte, qui n'est pas rien et qui *fait* bien quelque chose. Opérant un brouillage entre artificialité et

[398] Notons qu'une des œuvres de la série *Nations* reprend particulièrement ce dénouement indécidable entre échec et réussite que l'on retrouve dans le soulèvement Maji Maji. *Nations: Ogé's Uprising, 1790* (2020) (Fig. 6.15), comme le souligne Glenn Adamson, « refers to an insurrection by freemen of color—ultimately unsuccessful—that presaged the Haitian Revolution soon to come and its eventual establishment of a free Black republic » (Adamson 2022 : 33).

[399] Certains extrais de cette section emprunte à un article paru en 2016 dans la revue *Espace* (Curtat 2016).

concrétude, facticité et effectivité, l'installation – elle-même marquée par ce que Catherine Grenier appelle « l'indétermination entre œuvre et document » (Grenier 2014 : 12) – suggère un dépassement de ces catégories faisant écho à la position de Jean-Marie Schaeffer, que nous citions déjà au deuxième chapitre, pour qui l'objet esthétique et l'objet ethnographique ne se comparent pas en termes de fonction mais ne se catégorisent pas non plus en termes d'objets ontologiques : « […] il n'y a pas d'"objet" esthétique : il y a des objets tout court et de toutes sortes […] qui peuvent être ou ne pas être investis esthétiquement » (Schaeffer 2004 : 36). L'artificialité du fétiche n'a alors d'égale que la facticité du classement qui en résulte, un brouillage de la croyance incitant alors à un brouillage épistémologique et taxinomique affectant les frontières mêmes du monde muséal : « Fétiche et œuvre d'art ne sont pas immuablement stabilisés dans un usage religieux exotique ou un usage esthétique occidental : s'affranchir d'un tel fixisme permet de mieux comprendre ce que font les autres – ce que fait l'Autre » (Bonnot 2009).

Cette résistance des amulettes opérant un brouillage taxinomique soutient alors une archive qui résiste tout autant à ce besoin de transparence Moderne. Résistance, en premier lieu, par le nombre et les choix qu'il implique : devant l'accumulation de pièces – le Musée ethnologique de Berlin possède onze mille pièces provenant de la Tanzanie nous dit l'artiste (Kiwanga et Moukouri 2014 : 42) – l'archive devient cette masse dans laquelle il faut trancher : « Faut-il procéder par date, par région, par importance esthétique ou métaphorique [demande Kiwanga]? Finalement, ce sera un mélange de tout cela. Mon système de classification sera subjectif » (Kiwanga et Moukouri 2014 : 42). Indécidablement œuvre et document, *Maji Maji* pointe vers l'hubris de l'objectivité se prétendant garante de l'autorité de l'archive; pouvoir de classement abyssal, de détermination de ces « Autres », reposant sur ce que ce côté de la ligne pensait pourtant avoir exclu : croyances, opinions, intuition ou compréhension subjective (Santos 2007)[400]. D'autant plus qu'un des moteurs de *Maji Maji* est le propre récit de l'artiste s'imbriquant à ses recherches à travers l'influence de

[400] Notons que la quantité d'archives et d'objets constituant les collections muséales contribue également à une invisibilisation de ces objets sombrant alors encore davantage dans l'oubli et l'anonymat. C'est ainsi ce que révèle la récente crise affectant le British Museum dont plusieurs objets furent volés et retrouvés sur des sites des reventes tel eBay, le musée reconnaissant alors qu'un inventaire complet – à l'heure actuelle seulement la moitié de la collection est proprement répertoriée dans la base de données – aurait probablement empêché ces vols en premier lieu (Hicks 2023). Ce trop-plein menant à l'égarement nous ramène également à la question de la restitution en défaisant l'argument muséal classique voulant que ces institutions soient les mieux qualifiées pour assurer la préservation de ces objets; comme l'affirme Dan Hick dans un récent article : « […] this sustained neglect of basic-record-keeping and transparency has now itself led to the collapse of museum's self-styled reputation as having a unique, privileged and unassailable role in safeguarding the world's heritage » (Hicks 2023).

son père (Kiwanga et Moukouri 2014 : 19), brouillant encore davantage cette frontière entre mémoire et rigueur scientifique : ce qui nous est montré est une interprétation personnelle des archives sélectionnées[401].

Cette faillibilité de l'archive résistant à une objectivité factice/fétiche – symptôme d'un intérêt particulièrement grand pour une révision anthropologique dans l'art actuel (Wilson-Goldie 2014)[402] – se retrouve, dans un deuxième temps, dans l'ensemble de l'installation. Être devant *Maji Maji*, c'est être devant quelque chose qui cloche : étagère à moitié remplie, portrait et pagnes placés en hauteur, largement plus haut que le niveau du regard, des mains tenant du vide, informations sporadiques et subjectives : récit troué conservant sa part de doute et de mystère. *Maji Maji* montre ce qui résiste à l'archivage. Au trop-plein de l'accumulation répond un trop-vide de ce qui y manque pourtant, de ce qui ne peut s'y trouver autant que ce qui refuse d'y être consigné. À l'image du plan de ricin – ingrédient du *maji* –, dont la nature putrescible contrevient la fonction même de l'archive, l'œuvre résiste avant tout à la fixité. De même la magie et l'occulte résistent à la taxinomie – leur qualité de repoussoirs de la Modernité étant l'un des seuls traits caractéristiques qui vaille après pourtant des siècles d'analyse (Styers 2004 : 8) – l'archive questionne une fois de plus l'artificielle immuabilité de toute classification. Croyances et savoirs situés, ce que l'UNESCO nomme justement les « patrimoines culturels immatériels » (UNESCO 2023), résistent par leur constante mobilité, leur nature vivante impliquant une constante recréation (Yoneyama 2019 : 208). Contre l'hégémonie mortifère du classement, *Maji Maji* montre la fluidité d'une archive vivante, qui glisse entre les doigts, qui demande constamment à être revue, réorganisée.

[401] L'artiste raconte aussi être tombée sur son nom de famille dans une entrée concernant un bouclier dans la base de données du Musée ethnologique de Berlin, transformant cette rencontre fortuite en critère de sélection : « La présence de mon nom de famille a piqué mon intérêt. J'ai placé cette entrée sur ma liste – de toute façon, j'avais prévu de rechercher un bouclier » (Kiwanga et Moukouri 2014 : 48).

[402] Plusieurs constatent ce tournant anthropologique dans l'art actuel prenant l'archive et l'histoire comme matériaux (Wilson-Goldie 2014; Bourriaud 2017; Grenier 2014), tendance remontant jusqu'aux années 90 et s'inspirant de l'anthropologie réflexive – visant une prise en compte plus grande de la subjectivité dans les dispositifs d'enquête et une réflexion critique sur les pratiques de terrain (Nash et Ronald 1972; Blondet et Lantin Mallet 2019) – ainsi que de l'autoethnographie – dans laquelle le chercheur ou la chercheuse combine autobiographie, processus narratifs et outils anthropologiques en réaction à ce qui est perçu comme une trop grande influence positiviste (Blondet et Lantin Mallet 2019; Dubé 2015) – et finalement l'anthropologie comparée ou symétrique de Bruno Latour – cherchant non pas à simplement critiquer les Modernes et l'Occident mais à véritablement rendre compte de qui ils sont en comblant l'écart entre leur théorie et leur pratique (Latour 2009a; Latour 2012).

Cette résistance au classement d'une archive absente ou putrescible implique également une résistance au temps – grand principe ordonnateur des Modernes. Combinant le récit/mythe de Kinjeketile à un plan de ricin bien vivant ainsi qu'au pagne représentant l'œil du Bokero, *Maji Maji* nous plonge à nouveau dans le temps feuilleté, faisant de la présence occulte à l'œuvre quelque chose d'aussi vivant que la plante qui l'habite (Moore et Sanders 2001; Geschiere 2005)[403]. La résistance à la taxinomie comme à l'archivage devient alors résistance à l'archaïsme qui, une fois de plus, montre toute l'artificialité du récit du désenchantement du monde dont la base même, la thèse eurocentrique de la modernisation et de la sécularisation, sera une des cibles premières des penseurs et penseuses postcoloniaux (Mbembe 2001; Mudimbe 1988; Bhabha 2004; Saïd 1994). Comme l'affirme Josephson-Storm « While lingering enchantments used to be taken as a rationale for the backwardness of non-European others, today they are often regarded as evidence that the disenchantment model is an uncomfortable fit outside the land of its birth » (Josephson-Storm 2017 : 23). Le temps feuilleté, signant l'artificialité du mythe du désenchantement du monde – aussi factice et pourtant tout aussi concret et efficace que n'importe quel des fétiches qu'il contient –, se présente donc ici comme une forme de résistance questionnant l'histoire des vainqueurs tout en nous menant vers le plus grand tort perpétré en raison de l'occulte auprès des « vaincus » : la fixation en image de ces « Autres » « primitifs ». Habités par un occulte profondément indécidable, entre croire et non-croire, à la tête de savoirs situés capables d'ébranler la Raison et occupant un temps profondément feuilleté dans lequel l'archaïsme fréquente le progrès technologique, l'autre côté de l'abysse défie ce côté-ci par une symétrie indécidable montrant toute l'artificialité de ce dernier. Au même titre que l'image du Moderne désenchanté se fissure chez Hiller, celle du « primitif » se brouille et éclate au point de devenir insaisissable chez Kiwanga, aussi insaisissable que peuvent l'être les amulettes et l'archive. L'occulte indécidable, agent de résistance produisant un brouillage en puissance, rejoint ces tentatives de « décolonisation

[403] Notons que plusieurs pratiques occultes des diasporas africaines et caribéennes sont non seulement toujours d'actualité mais profitent également des technologies pour se développer. La divination *Ifà*, que nous mentionnions plus tôt, se retrouve par exemple sous forme d'application pouvant être employée par tout un chacun dans la diaspora yoruba – du Nigéria aux Caraïbes en passant par l'Amérique du Sud – ou partout ailleurs (Gosden 2020 : 306-307). La même chose peut être dite du vodou haïtien dont le développement en ligne étend le rayonnement en dehors d'Haïti et des diasporas caribéennes, avec tous les questionnements que cela implique. Pour plus d'informations, voir la contribution d'Alexandra Boutros à l'ouvrage *Deus in Machina*, « Virtual Vodou, Actual Practice: Transfiguring the Technological » (Boutros 2013). Ces exemples – dont on retrouve des cas semblables à travers le Sud global (Josephson-Strom 2017 : 22-23) – s'ajoutent ainsi à ceux que nous constations dans le chapitre quatre à propos du contexte japonais où l'animisme et la divination se voyaient également développés sous forme d'applications dans un rapport antinomique inexistant entre occulte et technologie (Josephson-Storm 2017 : 22; Josephson-Storm 2013).

permanente de la pensée » (Viveiros de Castro 2011 : 60), s'attelant à cette pensée Moderne qui, comme l'anthropologie, est de plus en plus décolonisée en principe mais est encore loin de l'être dans sa dimension théorique[404].

6.3 L'occulte rassembleur

6.3.1 Frontière artifice : nébuleuse relationnelle

Dans une rhétorique du brouillage, l'occulte indécidable se présente donc comme le pivot d'une résistance : celle de la croyance brouillant les pouvoirs, de l'objet confondant les fées et les faits, de l'archive se jouant du classement et de l'image se libérant de l'hégémonie. Il devient ainsi révolutionnaire en brouillant l'objectivité qui, en déterminant une « valeur des savoirs », s'était dotée d'une connotation politique (Stengers 2020 : 56-57), autant qu'il brouille les outils de cette science qui, en imposant son « parler droit » (Latour 2012 : 138) a exigé la soumission et le silence dans une « politique (anticulturelle) de la vérité » (Stengers 2002 : 147). *Maji Maji* paraît alors se faire le porte-voix du questionnement qui taraude une majorité écrasante du globe, comme le résume Shoko Yoneyama : « […] there is a question as to whether the global north/west can provide a frame of reference powerful enough to establish a new knowledge base that is significantly different from the existing one » (Yoneyama 2019 : 226). Question pesante particulièrement en raison de la prégnance du cadre Moderne à travers le monde, dont l'exemple de la figure de Julius Nyerere – formé en Écosse et en Ouganda (Boukari-Yabara 2022 : 101) – et de sa politique socialiste *Ujamaa* montre l'inextricable expansion, amenant plusieurs auteurs et autrices non-occidentaux à devoir trier le bon grain de l'ivraie Moderne dans une défense des institutions qui, bien qu'imparfaites et historiquement coupables, se révèlent – comme nous l'avons vu au travers de cette thèse – bien souvent nécessaires[405]. En montrant la facticité – parfois

[404] Latour cite l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro : « […] anthropology today is largely decolonized, but its theory is not yet decolonizing enough » (Viveiros de Castro, cité par Latour 2009 : 2).

[405] C'est par exemple le cas de Daryush Shayegan dont l'ouvrage *La lumière vient de l'Occident : le réenchantement du monde et la pensée nomade* (2022) se présente à la fois comme un appel à la modification de la Modernité – visant l'intégration de ce qu'il nomme le « continent de l'âme » – autant qu'à une défense de celle-ci : « […] la modernité et ses institutions – même boiteuses – restent notre seule planche de salut dans un monde chaotique où rien ne tient plus debout, où tout est remis en question » (2022 : 23). Shayegan, bien que conférant à son analyse un rayonnement global, donne l'exemple de son propre pays, l'Iran, où une attitude anti-occidentale amena à récupérer « à grand fracas son identité ethno-religieuse » (2022 : 74) glissant vers une forme d'intégrisme niant la triple appartenance de l'Iran (ethnique, religieuse et moderne) et ouvrant sur « la violence des régimes répressifs et la violence du sacré qui surgit du fond des âges » (2022 : 17, 170-171).

consciemment ou inconsciemment hypocrite – de la Modernité et de l'abysse dont elle s'est entourée, Kiwanga paraît susciter le même doute soulevé par Yoneyama par rapport à ce cadre rémanent : les institutions peuvent-elles être adaptées à la complexité du réel-réseau dans lequel, à l'image de la présence du sisal dans *Kinjeketile Suite*, les effets de la colonisation sont aussi profonds que durables et protéiformes[406]? Le réflexe de purification des Modernes peut-il être enrayé? D'autant que, comme c'était également le cas pour Hiller, nous sommes devant une œuvre entièrement modelée par l'anthropologie et les codes de cette science dont l'arrogance n'est plus à démontrer mais dont la teneur de l'installation rappelle l'inévitabilité. Profondément indécidable, juxtaposant la rigueur du cadrage à la fluidité de son contenu, le travail de Kiwanga brouille ainsi les frontières épistémologiques dans ce qui semble être la quête d'une voie médiane dont le maître mot est alors, une fois de plus, l'inclusion[407] : combinant les savoirs situés des patrimoines culturels immatériels – telle la confluence de l'occulte et de la botanique constituant l'héritage de plusieurs diasporas africaines et afro-descendantes au même titre que de la sorcellerie occidentale – avec le cadre épistémologique issu de la Modernité, Kiwanga pointe vers un besoin de diversité. Au même titre que le récit du soulèvement Maji Maji se présente comme une diversification par rapport à l'« histoire des vainqueurs » et que le plan de ricin fait office de renouvellement de l'archive, il s'agit d'employer les outils de l'épistémologie pour les appliquer à ce que Boaventura de Sousa Santos appelle une « écologie des savoirs », notion reposant sur la pluralité des savoirs se trouvant au-delà du savoir scientifique (Santos 2007). Face à l'inexhaustible diversité du monde, il faut adapter le cadre Moderne dans une pensée post-abyssale de la multiplicité. À l'image de l'archive, dispositif ambivalent mais puissant, permettant à *Maji Maji*, comme c'était le cas pour Hiller également, de donner voix et visage à cette pluralité teintée d'occulte, il s'agit d'« accepter une fois pour toutes [comme l'affirme Daryush Shayegan] que nous sommes tous embarqués sur le

[406] Plusieurs aspects de *Maji Maji* indiquent la trajectoire profondément changée de la Tanzanie suite au colonialisme, qu'il s'agisse des cadavres laissés en plan après le conflit Maji Maji qui auraient donné aux fauves de la région le goût de la chair humaine (Kiwanga et Moukouri 2014 : 54), ou encore les ramifications agroéconomiques de l'importation allemande du sisal qui devint un élément clef de la politique *Ujamaa* dans la quête d'autonomie tanzanienne. Le travail de Kiwanga, marqué par un intérêt général pour les plantes et leur intervention dans le cours général de l'histoire, se rapproche en cela des écrits de Fernando Ortiz qui démontra les répercussions sociales des cultures du tabac et de la canne à sucre – ainsi que des valeurs qui leur étaient attribuées par les forces sociales impliquées – sur l'évolution de Cuba (Ortiz 2011). Les ramifications de la Modernité et du colonialisme sont ainsi littéralement rhizomatiques.

[407] Cette posture que nous dirions indécidable est régulièrement attribuée au parcours et éléments biographiques de l'artiste, que ce soit par Kiwanga elle-même ou bien par sa fortune critique – comme l'affirme par exemple Yesomi Umolu : « [Kiwanga's work] converges Western and non-Western epistemologies, which the artist derives from her anthropological studies and transnational background » (Umolu 2022 : 47).

même bateau » (2022 : 73)[408]. Dans le temps comme dans la géographie feuilletés, *Maji Maji* affirme avant tout la co-présence radicale des deux côtés de l'abysse (Santos 2007).

L'inclusion étant plus facile à dire qu'à faire, la question de l'être-ensemble reste cependant entière. L'occulte indécidable traversant *Maji Maji* se présente alors comme une piste à suivre : fil rouge d'un grand exercice combinatoire évoquant une fois de plus la figure si riche de l'atlas, il fait de la nébuleuse le terrain même d'une mise en commun troquant la purification pour l'inclusion, la fixité pour la fluidité, la transparence pour ce qu'Édouard Glissant appelle l'opacité (Glissant et Noudelmann 2018; Glissant 2007). Notion postulant une forme de résistance de la différence face à l'uniformité, l'opacité informe la rhétorique de brouillage dans l'œuvre de Kiwanga en renouant avec le principe des correspondances et la dynamique goethéenne des différences et des affinités de l'occulte vue précédemment. Le syncrétisme au cœur de *Potomitans* le montre : au sein de la nébuleuse se tissent des liens entre vodou haïtien et sorcellerie occidentale, rattachés tels les maillons d'une chaîne dont le rapprochement ne réduit pourtant pas la différence mais incite davantage à penser le partage et la solidarité. Forme de relationnisme plutôt que de relativisme (Latour 2012 : 479), l'occulte se présente alors sous forme de rayonnement où certaines propriétés mises en commun s'informent mutuellement pour donner forme à quelque chose de nouveau, comme ces échelles de sorcières dont l'origine douteuse – probablement une affabulation involontaire de Tylor plutôt qu'une réelle coutume de sorcières (Wingfield 2010) – n'a pas empêché la création de pratiques actuelles se déployant elles-mêmes en un bricolage lévi-straussien que rien n'arrête (Lévi-Strauss 2010 : 30)[409]. Reconnaître la différence, c'est alors éviter le bourbier

[408] Notons que Susan Hiller, qui participa par l'enseignement et la recherche à la déconstruction du mythe du primitivisme – selon le titre de l'ouvrage collectif qu'elle dirigea *The Myth of Primitivism* (Hiller 1991) – abordera elle aussi l'ambivalence de l'archive qui ensevelie dans l'oubli mais qui permet pourtant également de conserver les traces de ce qui fut oublié : l'œuvre *The Last Silent Movie* (2007), film sans images mais composé d'une bande sonore et de sous-titres, se présente comme une collection de langues au bord de l'extinction ou déjà éteintes, auxquelles l'œuvre donne une nouvelle vie, activant le pouvoir de mémoire de l'archive (Fig. 6.23). Écho à la pratique de Kiwanga qui, bien que consciente de la limite des archives, en fait le pivot de son travail : « […] il s'agit du lieu dans lequel je me rends afin d'acquérir une vision du passé et d'"entendre" d'autres voix » (Gschwend et Kiwanga 2020 : 12).

[409] Lévi-Strauss décrit cette pratique au caractère « mythopoétique » en ces termes : « L'ensemble des moyens du bricoleur n'est […] pas définissable par un projet […] il se définit seulement par son instrumentalité, autrement dit, et pour employer le langage même du bricoleur, parce que les éléments sont recueillis ou conservés en vertu du principe que "ça peut toujours servir". […] Chaque élément représente un ensemble de relations, à la fois concrètes et virtuelles; ce sont des opérateurs, mais utilisables en vue d'opérations quelconques au sein d'un type » (Lévi-Strauss 2010 : 31).

de l'appropriation autant que de l'uniformité et de la « fascination du singulier » (Descola 2015 : 161); reconnaître les correspondances, c'est ensuite éviter l'écueil de la fixité et le piège de l'image.

Dans l'opacité de la nébuleuse se joue alors le rapport complexe du soi et de l'autre, du nous et des autres. *Maji Maji*, avec en son cœur le récit de formation d'une identité nationale, nous y ramène directement : de la figure de Kinjeketile à celle de Nyerere, la Tanzanie est née; de la transformation de l'eau sacrée à la transformation de son récit en mythe, une image s'est bâtie, a été déconstruite et une autre s'est formée, plaçant l'occulte au cœur de cette question identitaire. La nébuleuse semble alors étendre son pouvoir de brouillage à l'idée même de nation, évoquant les paroles de Glissant : « Il y a toujours eu des communautés qui se formaient en nations, parce qu'une nation est un devenir, une nation n'est pas une fixité. Si une nation était une fixité, elle périrait » (Glissant et Noudelmann 2018 : 145). *Maji Maji*, œuvre « archipélique » se composant de plusieurs variantes changeant d'aspects et de titres (Fig. 6.1; 6.11; 6.12), reprend la même idée dans sa forme même : réunion du disparate, du lointain comme du plus proche, du vivant comme de l'inerte, l'installation évolue en permanence, fuyant une identité unique et invitant à la recombinaison et reformation perpétuelle. Au même titre que la nébuleuse occulte se formant et se reformant sans cesse, irréductible à une quelconque taxinomie, l'œuvre de Kiwanga brouille la notion même d'identité au profit de la notion glissantienne d'identité-relation. Donnant à celle-ci la forme du rhizome, c'est-à-dire d'une racine allant à la rencontre de l'autre, Glissant affirme : « alors ce qui devient important n'est pas tellement un prétendu absolu de chaque racine, mais le mode, la manière dont elle entre en contact avec d'autres racines : la Relation » (Glissant 2008 : 31). L'inclusion se fait alors dans la relation, reconnaissance de la fluidité nébuleuse transformant les cultures en ce que Latour appelle des « collectifs » : « Utiliser le terme de collectif […] au lieu de ceux de "culture", "société" ou "civilisation", permet déjà d'insister sur l'opération de collecte ou de composition tout en soulignant l'hétérogénéité des êtres qui se trouvent ainsi assemblés » (Latour 2012 : 298). C'est en bâtissant des ponts au-dessus de l'abysse que se déterminent le « soi » et l'« autre ». Moins occupé à montrer les frontières que leur artificialité – leur nature profondément « fait main » – et leur mobilité, l'occulte, après avoir été source de division puis agent de résistance, devient modèle de rassemblement par la nature inclusive de son indécidabilité autant que par la nébulosité de son identité.

6.3.2 Image artifice : engagement indécidable

L'inclusion se fait ainsi dans un brouillage, une nébulosité en puissance permettant le jeu des affinités et des différences. La question de l'inclusion mène alors à celle de la relation, dont la fluidité ne rend pas la préhension plus simple. Comment concevoir l'être-ensemble dans ce brouillard d'un monde qui, comme l'affirme Glissant, « se créolise » (Glissant 2008 : 15)[410]? Là où la nébulosité de l'occulte permet de penser l'inclusion, son indécidabilité permet alors de penser la relation. Combinaison d'une image européenne de l'Afrique autant que d'une image de l'Afrique produite par elle-même prenant toutes deux la magie comme échiquier, *Maji Maji* semble indiquer que c'est dans la qualité d'effet de seuil de l'occulte indécidable, simultanément une chose et son contraire, que se bâtit l'image et que s'établit la relation. Comme l'affirme Julia Gallagher : « In the end, who can tell where Africa starts and Europe ends: the two are inseparable, each appropriating and re-projecting the other. The image – the map, perhaps – of Africa is a creation achieved within the relationship » (2015 : 14-15). Au même titre que l'invention européenne du fétiche influencera la production de l'art africain qui cherchera à s'adapter au développement du marché – amenant à la formation de ce que Warne Monroe qualifie de « fétiches métropolitains » (Warne Monroe 2019)[411] – ou que l'histoire de Kinjeketile deviendra mythe national en réaction à la domination coloniale allemande, l'occulte indécidable forme cette image-seuil dont la fixité emprisonne mais dont l'indécidabilité libère en assurant une agentivité à tous ceux et celles qui contribuent à la former (Gallagher 2015 : 16).

Reposant sur une mise en suspens de la croyance comme de la raison, l'image-seuil de l'occulte indécidable fonctionne alors comme un artifice, non pas neutre mais bien doté de pouvoirs : « it appears to have autonomy or a life of its own because it profoundly affects both inner and outer levels » (Gallagher 2015 : 8). Dans le but d'illustrer la nature relationnelle de l'image dans le contexte de l'Afrique, Julia Gallagher évoque d'ailleurs l'occulte, prenant pour exemple les masques qui, particulièrement dans les traditions ivoiriennes, exigent la participation de tous et toutes – ceux et celles qui les portent comme ceux et celles qui les regardent – dans une suspension

[410] Glissant résume ce point fort de sa pensée ainsi : « La thèse que je défendrai auprès de vous est que *le monde se créolise*, c'est-à-dire que les cultures du monde mises en contact de manière foudroyante et absolument consciente aujourd'hui les unes avec les autres se changent en s'échangeant à travers des heurts irrémissibles, des guerres sans pitié mais aussi des avancées de conscience et d'espoir […] » (Glissant 2008 : 15).

[411] Warne Monroe précise : « The distinctive way in which objects deemed primitive exist between cultures, in turn, gives them a revealing status as what I call "metropolitan fetishes" » (2019 : 15).

de la crédulité (*suspension of disbelief*) (Gallagher 2015 : 7)[412]. Un objet-fée dont les pouvoirs dépendent justement de la participation, du « fait main », de ceux et celles qu'il concerne : l'artificialité, condamnée par les Modernes pour sa facticité, se révèle pourtant ici comme le terrain même permettant l'échange. L'occulte indécidable traversant *Maji Maji* nous ramène donc une fois de plus à cet art de la convention – vu dans le chapitre précédent – qui, comme le rappelle Stengers, « a été cultivé partout dans le monde, pratiqué notamment par les peuples autochtones du continent américain comme aussi en Afrique où les colonisateurs portugais le baptisèrent *palavra* [mots] » (Stengers 2020 : 66) – et qui repose justement sur l'artifice comme moyen de contourner la question épineuse des croyances pour permettre d'hésiter ensemble et de ne pas craindre les contradictions (2020 : 67)[413]. Comme l'affirme Stengers, l'artifice « traduit à sa manière la nécessité de vigilance envers nos modes d'abstraction : il contrecarre la définition d'une situation dans des termes qui font importer la seule question de savoir qui a raison afin que puisse être générée une décision qui n'est la victoire de personne » (2020 : 69).

Après la division, l'exclusion et les violences que l'occulte a pu causer, après les sacrifices et les morts qui ont accompagné ses actes de résistance, voici que, dans sa forme indécidable, l'occulte permet une forme de relation et d'entente en dehors d'une forme de domination. Dans le cadre de l'œuvre, dont la forme même évoque l'artifice par la figure de l'atlas – installation créée par assemblage dans « une "combinaison" qui [comme l'atlas] désigne déjà l'"artifice" figuratif le plus important comme un *montage* de choses diverses et confuses […] "ingénieusement disposées" » (Didi-Huberman 2011 : 131) – l'image-seuil de l'occulte réintroduit ainsi tout ce qui se trouvait de l'autre côté de l'abysse des Modernes : croyances, imagination – élément clef de l'atlas warburgien

[412] Soulignons que Gallagher prend l'Afrique comme point de départ, notant que l'image-relationnelle résonne particulièrement avec la conception du « soi » en Afrique par rapport à l'individualité occidentale, mais qu'elle envisage cette conception de l'image comme ayant une portée globale pouvant notamment contribuer au domaine des relations internationales (Gallagher 2015 : 16).

[413] Stengers précise que ces « échanges de mots interminables », perçus comme « oiseux » par les Portugais, contrastent avec les conventions européennes en ne reposant pas sur un « débat démocratique » puisque des « aînés » sont enrôlés pour y participer : « Cependant, ce rôle endossé ne signifie pas qu'ils sont en position de décision. Si la parole d'une "aînée" n'est pas sujette à contradiction, elle-même est obligée par son rôle d'extraire de son expérience des syntaxes, des rythmes, des manières de dire qui n'anticipent pas cette contradiction, qui ne mettent pas en avant un "moi je" intentionnel défendant "ses raisons", mais font exister l'expérience impersonnelle qui fait d'elle une aînée » (2020 : 66-67), fluidité de l'identité et de la relation s'il en est.

et des choix qui le constituent[414] – et fiction – dont la pièce d'Ebrahim N. Hussein rappelle la « mobilisation particulière du savoir » qu'elle implique en tant que mode historiographique capable, selon Rancière, de lier « des traces effacées dans la neige avec d'autres traces effacées dans la neige » (Rancière 2017 : 140). Croyance en une figure prophétique devenue mythe et récit national, l'image-seuil de l'occulte indécidable brouille les frontières du savoir révélant le rôle de l'imaginaire et de la fiction comme mode d'être-ensemble. Au même titre que l'afrofuturisme, ce mouvement usant de la science-fiction comme forme de résistance permettant la création de futurs alternatifs et « optimistes s'inspirant des histoires de la diaspora africaine » (Laforce 2023)[415] – dont l'anthropologue factice aux gants bleus jouée par Kiwanga évoque l'influence[416] –, *Maji Maji* rappelle le potentiel créateur, unificateur et émancipateur d'un savoir troué de fiction permettant d'en assurer la métamorphose et la fluidité : « C'est un autre usage du savoir, qui ne produit pas seulement une nouvelle sorte de fiction mais une autre sorte de sens commun, un sens commun qui lie sans subordonner ni détruire » (Rancière 2017 : 141).

Entre croire et non croire, entre mythe et récit historique, entre objectivité et subjectivité, les armoires trouées et les vides à combler de *Maji Maji* pointent dans la même direction : l'œuvre se présente comme une image *à faire*, exigeant tant la participation du public que de tous ceux et celles présents sous forme d'archive ou d'absence. Ce qui commença par le récit d'un échec devient alors une lueur d'espoir en faisant de l'indécidable la base de l'artifice permettant cette mise en commun, signe d'une relation s'établissant dans le processus et la création : « [The relational aspect of image] suggests a dynamic and involved idea of image-creation, one where many actors put parts of themselves into the image; and where 'authenticity', 'reality' and 'separation' are substantially undermined » (Gallagher 2015 : 15). *Maji Maji*, œuvre à la forme changeante et à

[414] « Bref, on ne révoque pas l'imagination : on se doit de la *porter* – comme Atlas portant le ciel pour en devenir le savant par excellence – de la *reporter* sur une table de travail ou sur une planche à graver » (Didi-Huberman 2011 : 131).

[415] Cette définition de l'afrofuturisme que Mélodie Joseph emprunte au théoricien Kodwo Eshun (Laforce 2023), élargit ainsi le spectre de ce mouvement initialement apparu aux États-Unis sous la plume du critique Mark Dery en 1994 (Dery 1994) et théorisé notamment par Alondra Nelson (Strait 2023 : 10; Nelson 2023).

[416] Soulignons que l'afrofuturisme occupe une place importante dans le travail de Kiwanga, comme le révèlent particulièrement quelques-unes de ses premières œuvres comme *The Sun Ra Repatriation Project* (Fig. 6.26) (2009) – portant sur ce musicien afro-américain qui sera une figure phare de l'afrofuturisme en faisant de l'espace le lieu de libération des afro-descendants (Strait 2023 : 13; Lewis 2023 : 168-170) – et *Afrogalactica* (2011-2014) – série de trois conférences-performances dans lesquelles Kiwanga joue une anthropologue du futur traitant de la création, en 2058, de l'agence spatiale panafricaine et de ses explorations (Adamson 2022 : 38; Dirié et Kiwanga 2022 : 40).

l'interprétation volontairement brouillée, rappelle en cela l'œuvre *Wave UFO* (1999-2002) de Mariko Mori : large installation présentant un vaisseau spatial iridescent évoquant une large goutte d'eau, l'œuvre consiste à faire entrer trois membres du public dans cet ovni, où ils et/ou elles seront ensuite connectés par électrodes leur permettant de visionner la composition, chaque fois inédite, de leurs ondes cérébrales transformées en images et projetées sur le dôme intérieur du vaisseau (Fig. 6.24; 6.25) (Hayward et Mori 2007). Contre l'interprétation dualiste Moderne posant une dichotomie entre un monde unique et des interprétations multiples, l'œuvre suggère la nature profondément collaborative de la formation du monde comme aménagement d'espaces pour les différents modes de réalités – ce que Latour nomme modes d'existence (Latour 2012)[417]. Partant de l'ufologie et de la figure de l'extra-terrestre – figure de l'altérité par excellence ayant justifié l'objectivité suprême des faits pour les Modernes (Stengers 2020 : 46) tout en maintenant les « autres » dans leur qualité d'étrangeté à travers le vocable anglais d'*alien*[418] –, *Wave UFO* fait ainsi de l'occulte et de la fiction la base d'une réflexion portant sur le potentiel politique et social de l'image-seuil. L'exercice des correspondances, constamment à refaire, comme c'est également le cas pour *Maji Maji*, exige alors à nouveau de « faire attention » aux autres en remettant constamment l'image en jeu et en prenant toute la mesure de l'indécidable à l'œuvre. Comme le dit Édouard Glissant :

> Aujourd'hui on s'aperçoit que le monde, tel que nous le vivons, n'est pas systématique, il ne nous permet pas de définir des axes, des perspectives, des ouvertures qui sont nouées de certitudes. Il est plus beau aujourd'hui d'être certain dans la multiplicité du monde que d'être sûr de soi et de sa pensée (Glissant et Noudelmann 2018 : 134).

Conclusion

De la magie de guerre à l'occulte rassembleur, *Maji Maji* brouille les lignes abyssales dans une réflexion permettant de penser l'être-ensemble. Commençant par le constat d'un échec, du soulèvement comme de la croyance, l'œuvre force d'abord la considération de la posture coloniale

[417] « En effet, la chose du monde la mieux partagée n'est pas la raison – en tout cas cartésienne –, ce n'est sûrement pas la Science, mais bien les élaborations subtiles inventées par tous les collectifs pour explorer le croisement entre les êtres de la reproduction et ceux de la métamorphose » (Latour 2012 : 209-210).

[418] La figure de l'« *alien* » est particulièrement récurrente dans l'afrofuturisme justement pour cette raison : « Historically, African American representation in literature and media have featured them as others, aliens or background figures embodied in racist stereotypes » (Strait 2023 : 11), faisant de l'image de l'extra-terrestre un recours volontaire contre la métaphore « alien/esclave » (Womack 2023a : 53). Mori elle-même affirme : « I could be seen as an alien in another culture. Anyone living outside their own culture could be seen as an alien » (Hayward et Mori 2007), expérience qui se trouve à la base même de l'œuvre *Oneness* (2003) (Fig. 4.17).

par la suggestion de la potentielle supercherie de Kinjeketile – la rumeur voulant, selon le titre alternatif de l'œuvre, que le *maji* n'ait été que mensonges – et de la crédulité supputée et attribuée aux combattants autant qu'à tous les peuples subjugués par les chimères de l'occulte. Amulettes et *maji*, exemples de cette perception Moderne se traduisant par l'invention du fétiche, se font le symptôme d'une marginalisation qui, à l'image de la position épineuse de ces objets dans le monde de l'art, illustre les multiples frontières sur lesquelles repose une pensée de l'« Altérité ». L'objet-fétiche, détaché de ses propriétés et de sa richesse symbolique dans une taxinomie mortifère et rendu inoffensif par le pouvoir de l'étiquetage et de la muséographie, agit alors comme pièce à conviction d'une croyance monolithique perçue comme naïve et appliquée à l'ensemble des non-Modernes par « ceux qui savent » : marginalisation par la croyance reposant sur l'étalon aussi puissant que fantaisiste de la Raison dont les velléités de domination se dissimulent derrière une quête de transparence faisant de la science l'armature du colonialisme. Par cette posture initiale, l'œuvre révèle ainsi l'hégémonie clivante de l'épistémologie comme fer de lance d'une pensée abyssale aux conséquences humaines et politiques inextirpables. Entre la Raison et l'occulte traversant ces savoirs situés, un gouffre est creusé et pourtant paradoxalement invisibilisé par un universalisme factice conservant, au mieux, l'artificialité de cette marginalisation du savoir, et instaurant, au pire, une déshumanisation de ces « Autres » croyants crédules. L'occulte, illustré par ces amulettes aux prises avec la taxinomie, bascule dans l'image-cage, devenant la justification d'un contrôle en image et en archive tombant dans l'archétype : emprisonnement dans l'Altérité reposant paradoxalement sur une négation des différences de tous ces « Autres » que le grand A rend anonymes. Dans l'image eurocentrique de l'Afrique, l'occulte colle à la (couleur de la) peau (Shaw Nevins 2019), devenant agent de division suprême en justifiant une pensée impérialiste et coloniale camouflant l'obscurité de ses conquêtes par l'apport d'une Lumière capable, au mieux, de moderniser les non-Modernes – « There is no "West" without a non-West outside of it that is seen to be ever in need of Westernization » (Smith 2020 : 15) –, au pire, de les renvoyer au-delà de la différence dans l'inexistence (*being nothing*) (Mbembe 2001 : 4). Ainsi, même passer du pire au mieux équivaudrait à tomber de Charybde en Scylla. Dans l'abysse qui se forme entre le *maji* et les armes allemandes se dessine alors la base de cette image-cage : un archaïsme faisant de la figure du « primitif » le marginalisé du progrès, du temps et de l'histoire. Reléguant des continents entiers au passé et à l'oubli par un récit du désenchantement du monde – perceptible tant en art que dans

le champ d'analyse de l'occulte – calquant l'exclusion taxinomique sur la flèche du temps, la Modernité pose l'occulte au centre d'une dynamique d'exclusion aux proportions abyssales.

À cette marginalisation par la croyance, le savoir et l'image, l'œuvre répond cependant par l'affirmation d'une forme de résistance. Toutefois, au-delà d'une reproduction d'une opposition dualiste simpliste, l'œuvre instaure une rhétorique du brouillage prenant le croire pour ancrage : non plus monolithique mais bien complexe, multiple et clignotante, la croyance des combattants du soulèvement Maji Maji devient le miroir symétrique d'une Modernité dont l'abysse est aussi artificiel que la croyance à laquelle ils ont cru. Le renversement de la crédulité préfigure ensuite le brouillage du pouvoir de cette croyance indécidable qui, au-delà de l'échec du soulèvement, affirme sa puissance unificatrice, galvanisante et créatrice dans la formation d'une nation dont la politique émancipatrice de Nyerere et le mythe de Hussein annonce l'efficace. Dans le brouillage des rapports de pouvoirs, l'occulte et les savoirs situés affirment l'incidence des « vaincus » sur leur propre histoire autant que l'agentivité spécifique des prétendus non-Modernes. Faite de croyances brouillées et d'objets indécidables, *Maji Maji* montre avant tout la facticité des catégories taxinomiques et de l'objectivité présidant au classement de ces « autres » et de leurs amulettes. La résistance des combattants se reflète ainsi dans la double résistance de l'archive, dont le trop-plein donne lieu à la subjectivité et dont le trop-vide permet l'ouverture au manquant, au putrescible, au vivant. Résistance à la fixité, non plus restreinte à l'archaïsme, l'œuvre montre un occulte bien vivant faisant mentir une fois de plus le discours du désenchantement du monde. Comme l'affirme Dipesh Chakrabarty : « Although the God of monotheism may have taken a few knocks—if not actually "died"—in the nineteenth-century European story of "the disenchantment of the world", the gods and other agents inhabiting practices of so-called "superstition" have never died anywhere » (Chakrabarty 2008 : 16). L'artificialité du classement et du rapport au temps qui le sous-tend n'a d'égale que celle de l'image du « primitif » dont la symétrie rend l'abysse caduque et dont l'occulte indécidable fait figure de résistance en puissance.

De l'occulte clivant à l'occulte résistant, *Maji Maji* pose la question, toujours d'actualité, de l'adaptation de la Modernité à l'ère de la globalisation. Héritage indécidable que celui des Modernes dont il ne s'agit pas de tout jeter mais dont la reconnaissance des ramifications coloniales continue de révéler des coins encore inexplorés de l'abysse. Entre la nécessité des institutions et le besoin, tout aussi urgent, de leur réfaction, *Maji Maji* fait de l'occulte indécidable un fil d'Arianne

d'une écologie des savoirs combinant épistémologie occidentale et savoirs situés. Dans l'affirmation radicale de la co-présence des deux côtés de l'abysse, l'œuvre établie la nébuleuse comme le terrain même de l'être-ensemble, garante d'une fluidité et d'une diversité archipélique. Troquant la transparence pour l'opacité, l'œuvre donne libre cours à l'exercice des correspondances – siège de l'efficace de l'occulte indécidable – dont la dynamique des différences et des affinités assure la métamorphose perpétuelle : « Et c'est cette naissance permanente de différent qu'il nous faut essayer de mettre ensemble, non pas pour constituer une unanimité, mais pour constituer un corps diffracté de sensibilité et d'idéalité » (Glissant et Noudelmann 2018 : 135). À l'image du champ de l'occulte, résistant depuis toujours à toute préhension et donnant libre cours à un bricolage permanent, l'œuvre fait de la nébuleuse le gage de la différence – bastion contre l'appropriation – et de la métamorphose – rempart contre l'immuabilité forcée. Le rapport à l'autre reprend ainsi en mobilité, perdant l'image et l'identité dans le mouvement et le rhizome. Au même titre que la Tanzanie, nation construite au fil de ses interactions dans un réel-réseau complexe, les collectifs se forment au fil de l'artificialité nébuleuse des frontières formant des identités-relations. Ainsi, dans le monde qui se créolise, si la nébuleuse permet l'inclusion, l'indécidable permet alors la relation : l'occulte indécidable incite à faire de l'effet de seuil le lieu même de l'identité et de l'image. Tout comme les fétiches circulant entre les cultures et le soulèvement Maji Maji frôlant l'histoire comme le mythe, c'est dans l'abysse même que se joue l'échange, assurant une agentivité aux deux côtés du seuil. Suspension du croire et de la raison, l'occulte indécidable, alors image-seuil, devient artifice : dispositif non pas neutre mais efficace dont le fonctionnement dépend de l'engagement et de la participation de ceux et celles qu'il implique. Forme de convention au-delà de la domination, l'artifice de l'occulte indécidable ouvre à la réintégration dans l'être-ensemble de tout ce qui avait été exclu, posant l'imagination et la fiction dans un rôle émancipateur porteur d'espoir par le potentiel d'invention d'identités et de futurs qu'ils permettent. Œuvre trouée fuyant la fixité autant que les certitudes, *Maji Maji* invite, tout comme *Wave UFO* de Mariko Mori, à la participation collective d'un sens commun à faire, de correspondances à tisser, d'un monde à imaginer. Dans la nébuleuse indécidable s'offre la multiplicité du monde qui, comme le rappelle Glissant, « n'est pas une disparité » et « nous permet d'oser entrer dans la fréquentation du monde sans idées reçues, sans idées préconçues, sans systèmes… » (Glissant et Noudelmann 2018 : 139).

CONCLUSION : UNE RHÉTORIQUE DE LA MANIFESTATION ET DU BROUILLAGE

Présence fantomatique duchampienne traversant l'art contemporain dans *Homage to Marcel Duchamp*, spectre mythique de Kinjeketile planant sur la nation tanzanienne dans *Maji Maji* : Susan Hiller et Kapwani Kiwanga manifestent des figures brouillées par l'histoire. L'une chiffonnière de l'anonyme, l'autre anthropologue de l'oublié, ces deux artistes sondent pourtant le temps feuilleté pour en extraire deux personnages légendaires, deux briseurs de frontières : alors que l'un questionne la Modernité de l'intérieur, jouant de l'art et de la vie, de l'art et du non-art, en voyant dans l'occulte les aspirations triomphales d'un futur télépathique et effluviste, l'autre la confronte de l'extérieur en y laissant sa vie, errant entre histoire et mythe et faisant de la magie une arme de guerre porteuse de liberté et d'indépendance. Incomparables dans leurs enjeux et les conséquences qu'ils subirent – l'un, Marcel Duchamp, monstre sacré du XX^e^ siècle, figure encensée de l'histoire de l'art cédant son nom à l'un des plus prestigieux prix dont Kiwanga fut la vingtième récipiendaire en 2020 (Cahen-Patron 2020), l'autre, Kinjeketile, traqué puis tué, victime du colonialisme, martyre devenu mythe à la tête d'une nation dans un continent dont l'histoire des vainqueurs peine à « rendre justice aux vaincus qui gisent, pêle-mêle, dans une fosse commune grouillant de récits à demi effacés, de futurs en filigrane, de sociétés potentielles » (Bourriaud 2017 : 91) – ces deux figures n'en sont pas moins l'indice d'une confrontation des savoirs qui, infiltrant l'édifice grotesque de la Modernité via le premier, montrent toute la caducité des arguments ayant justifiés les démarches impérialistes et colonialistes ayant coûté la vie au second. Contre le récit canonique de l'histoire de l'art – sous l'emprise cette fois du spectre greenbergien – évacuant l'ascendant occulte de la modernité artistique, et contre l'histoire hégémonique eurocentrique prenant appui sur une croyance fétiche, Hiller et Kiwanga rejoignent les rangs des opposants à la thèse de la sécularisation : des penseurs et penseuses du postcolonialisme, qui démontrent, depuis les années 70, la place centrale du mythe du désenchantement du monde comme justificatif des violences coloniales, aux historiens et historiennes en études religieuses ayant dévoilé la prévalence de la magie au sein de toutes les strates du cadre Moderne, des mondes religieux et séculiers à la culture populaire en passant par la culture académique et scientifique (Josephson-Storm 2017 : 17). Ni la mère patrie ni ses colonies ne furent jamais désenchantées. Dans les correspondances qui se tissent entre *Homage to Marcel*

Duchamp et *Maji Maji*, la manifestation de l'occulte – le plus menaçant de tous les ectoplasmes – hante l'exceptionnalisme européen, érigé en force centripète par les sciences humaines Modernes :

> [The founders of the human sciences] inherited the bias that this distinctiveness was to be found in the dismissal of magic, myth, and spirits. There were necessarily vested interests, both colonial and disciplinary, in maintaining this claim to uniqueness. But European culture was not as different in this respect from Africa and Asia as they wanted to believe. They were wrong. Modernity was a false paradigm. It was itself a myth (Josephson-Storm 2017 : 62).

Révélatrices de l'aveuglement historique, archéologues du fait social, ces deux artistes de formation anthropologique nous font ainsi passer de la crise épistémologique à la crise de l'être-ensemble. Reprenant l'éthos des sciences Modernes « prétendant à la fois chercher l'universel et se couper du monde » (Latour 2012 : 456), Hiller et Kiwanga brouillent les prétentions universalistes en manifestant la foule anonyme invisibilisée par l'ombre de l'« être rationnel anonyme », artifice philosophique ne servant qu'à dissimuler l'abysse creusé par un dualisme qui s'ignore. Puisant à même cette « rationalité souvent inhumaine » (Attali 2015 : 124), *Psi Girls* et *Potomitans*, autant qu'*Homage to Marcel Duchamp* et *Maji Maji*, montrent avant tout une dynamique de purification épistémologique prenant l'image de l'occulte comme argument, illustrant ainsi que les militarisations de l'occulte (*weaponizations of the arcane*), que remarquait Gary Zhexi Zhang (2017), fonctionnent dans les deux sens. De l'image de la sorcière à celle du primitif sauvage, la Modernité exclut de ses rangs les « savoirs de bonnes femmes » et les savoirs situés, condamnés à la marginalisation par l'archaïsme les affublant du statut de prémodernes (Latour 2014 : 58), éloignant par la même occasion femmes, croyants et autres féticheurs. Pointant vers la présence toujours active de la sorcellerie et de l'occulte des deux côtés de l'abysse, Hiller et Kiwanga intiment également de prendre en compte la persistance, encore de nos jours, de ces réflexes purificateurs taraudant l'histoire occidentale et coloniale, rejoignant les propos d'Angela Tate : « Two of the main hurdles that keep us from listening are race and gender » (Tate 2023 : 187). L'occulte repoussoir s'ajoute alors à ces deux obstacles dans ce que Randall Styers qualifie de rhétoriques croisées : « Through these intersecting rhetorics, the cultural weight of discourses on gender, sexuality, race, and various other forms of marginality is powerfully amplified » (Styers 2004 : 17; Bleys 1995). Au pouvoir indument désiré par les sorcières comme aux forces magiques animées par une croyance naïve et crédule des féticheurs, la Modernité oppose le plus

puissant de tous les objets-fées : une croyance factice au pouvoir d'épuration pourtant on ne peut plus concret.

Au même titre que l'artifice de la croyance Moderne a le pouvoir d'exclure, les œuvres d'Hiller et Kiwanga montrent toutefois un occulte capable de résister et même d'émanciper par la réappropriation du pouvoir raflé : de l'affiliation affichée à l'archétype de la sorcière comme opposition au patriarcat hétéronormatif, raciste et capitaliste (Epps 2018) à la figure mythifiée de Kinjeketile, symbole de rébellion contre la domination ethnocentrique du Nord global et d'une identité autonome et distincte de la Tanzanie d'aujourd'hui, *Psi Girls* et *Maji Maji* se font signes de résistance, affirmations de présence prenant la forme de luttes en images. Comme le remarque Jacques Rancière : « […] le terrain esthétique est aujourd'hui celui où se poursuit une bataille qui porta hier sur les promesses de l'émancipation et les illusions et désillusions de l'histoire » (Rancière 2000 : 8). Ainsi les œuvres d'Hiller et de Kiwanga rejoignent l'artifice du fétiche, ces objets faits-fées qui *font* pourtant quelque chose. Pour emprunter les mots de Catherine Francblin à propos de Joseph Beuys : « L'œuvre d'art […] ne parle pas, elle *agit*. [Les objets d'art] ont pour fonction de manipuler des forces occultes qu'ils ne mettent pas au jour mais orientent dans une direction déterminée » (Francblin 1980, citée par Conte 2008 : 10-11). Devenant ce que Richard Conte qualifie d'« embrayeur politique » (Conte 2008 : 10), *Psi Girls* et *Maji Maji* renversent la militarisation de l'occulte pour redistribuer le pouvoir, *empowerment* fée et fait. Comme le souligne l'auteur Tom Jeffreys : « Magic, after all, has always been a question of power » (Jeffreys 2018).

Brouillages indécidables entre œuvre, index, archive et document, résolument plantées entre les mérites de l'anthropologie et ses failles, les œuvres d'Hiller et Kiwanga rappellent ces objets rencontrés par Warburg au long de ces voyages sur le terrain, ce type d'objet propice à « déplacer l'"histoire" » et « déplacer l'objet "art" », en « ce qu'il n'était pas un objet, justement, mais un complexe – voire un amas, un conglomérat ou un rhizome – de *relations* » (Didi-Huberman 2002 : 44-45). Rendant toute la complexité du temps et de la géographie feuilletés, entre croire et non-croire, croyance clignotante et militante, *Homage to Marcel Duchamp*, *Psi Girls* et *Maji Maji* demeurent profondément arrimées à l'indécidable. Au-delà du dualisme Moderne faisant de l'abysse un « no man's land », zone de guerre inhospitalière où ne règne que la tolérance dans un « curieux mélange d'ouverture d'esprit et de clôture mentale qui a permis d'accueillir en Occident la diversité des cultures » (Latour 2012 : 32), ces œuvres pensent par le milieu, par l'abysse même,

complexifiant l'acte de résistance occulte par une rhétorique de la manifestation, de l'infiltration et du brouillage. Jouant indécidablement des deux côtés de l'abysse – les deux artistes reconnaissant toutes deux les biais que suscitent leurs contextes euro-américains (Louisiana Channel 2015; Gioni et Kiwanga 2022 : 15-16)[419] –, Hiller et Kiwanga semblent chercher la voie médiane : entre une Modernité *déjà-là* et des institutions dont les crises, de la pandémie à l'écologie, montrent la nécessité, l'occulte indécidable se présente comme le tremplin paradoxal permettant de penser l'élargissement du cadre Moderne qui, du mouvement #MeToo aux protestations sociales suivant la mort de George Floyd jusqu'aux impacts toujours vivaces du colonialisme, demeure on ne peut plus d'actualité[420]. Pour reprendre confiance dans les institutions, il faut manifester l'artifice ayant permis leur fondation, infiltrer les dualismes, brouiller les lignes abyssales. À la « fausse transparence » (Latour 2012 : 26) de la taxinomie Moderne fait face le brouillage occulte, l'opacité qui prend alors Hermès comme inspiration exigeant la mise en place, comme le demandait Michel Serres d'« une fondation qui ait des ailes aux pieds » (Serres et Latour 2022 : 166). Comme le dit Latour :

> Une institution sûre d'elle-même nous inquiète affreusement, mais une institution qui a peur de perdre son trésor ne nous rassure pas non plus. Ce que nous voulons, c'est une institution qui suive la trajectoire de son mode d'existence propre sans préjuger du reste, sans insulter les autres et sans croire non plus qu'elle va durer en l'absence de toute reprise, par simple inertie (Latour 2012 : 480).

Par la brèche occulte se manifeste ainsi toute la nature artificielle des institutions Modernes, secret de leur efficace. Alliage d'objectivité, de subjectivité et de fiction, des sorcières de la culture populaire à la figure mythique et théâtralisée de Kinjeketile, *Psi Girls* et *Maji Maji* font écho aux multiples tentatives de rendre la pluralité des accès au réel feuilleté. Comme l'affirme Achille Mbembe « Why is it the case that these are times of heightened curiosity and experimentation? This is the case because many [of us on the African continent] feel that our encounters with the

[419] Kiwanga comme Hiller, toutes deux Nord-Américaines, l'une Canadienne, l'autre États-Unienne, vivront en Europe, en France pour la première, en Angleterre pour la seconde. Soulignons que Kiwanga, bien qu'elle attribue les plis et biais à l'environnement général d'une personne plus qu'à une nation, reconnaît tout de même l'influence d'une notion comme le multiculturalisme canadien – avec les défauts qu'il comporte – sur son développement ainsi que celle de l'Europe où elle habite dorénavant (Gioni et Kiwanga 2022 : 15-16). Notons aussi que sa nationalité canadienne entre en ligne de compte dans certaines de ses œuvres, comme *Sunlight by Fireside* (2018), présentée au Musée d'art de Joliette, qui fait référence à l'appropriation des terres autochtones. Comme le précise Glenn Adamson : « It hardly needs emphasizing that, as a Canadian of non-Native heritage, Kiwanga is implicated in that history » (Adamson 2022 : 33).

[420] Comme l'affirme Lesley Lokko : « The twin tremors of pandemic and protest are still reverberating, but the true measure of their impact has yet to come » (Lokko 2022 : 127).

world can no longer be explained by orthodox thinking » (Duke Franklin Humanities Institute 2017; Lokko 2022 : 127). Tremplin à l'opacité, à la flexibilité et à la fluidité, l'occulte apparaît dans le travail de Hiller et Kiwanga comme artifice au potentiel réparateur. Garant d'une inclusion permise par la mise en suspens propre à l'indécidable – posture d'ouverture et d'écoute, de *care* teinté d'éros chez Hiller –, l'occulte nébuleux nous place chez Kiwanga au seuil constamment changeant de ce que nous sommes et de ce que sont les autres, faisant de ces frontières des lieux de contact plutôt que de division (Parker 2006 : 77). Si le sens – comme nous l'avons vu avec Benoît Pype – est à *faire*, l'être-ensemble l'est également : « Ni le public, ni le commun, ni le "nous" n'existent; il faut les faire être » (Latour 2012 : 352). La nébuleuse occulte, opaque de nature, devient cette base que cherchait Warburg, « une base, non pas commune et archétypale, mais *différentielle* et *comparative* » (Didi-Huberman 2002 : 45), exercice de correspondances fait d'humilité et d'écoute, naviguant entre les écueils de l'appropriation par l'exercice de la convention. Œuvres rejoignant l'« obsession [des] derniers temps » pour les liens et ces mots qui connectent, de « l'être-ensemble » à « l'être-avec » en passant par « l'être-en-commun » et le « vivre-ensemble » (Glissant et Noudelmann 2018 : 140), *Homage to Marcel Duchamp* et *Maji Maji* font de l'exercice des correspondances le lieu de relations déterminées par leurs processus, inséparables de la complexité des réseaux feuilletés qui constituent et accompagnent l'art de l'accord. Au sein de l'occulte indécidable, un « "sens commun" est venu à l'existence, un "consensus" pourrait-on dire, mais non pas un accord unanime, une voix unique ou totalisante. La situation "fait sens en commun", "fait sentir ensemble", chacun à sa manière, mais avec les autres et grâce aux autres » (Stengers 2020 : 70).

CONCLUSION

Penser à partir de l'occulte

L'occulte : une marge, un sujet risible pour beaucoup, dédaigné par plusieurs, collant pour tout chercheur ou chercheuse qui s'y risque, et touchant néanmoins le centre de notre contemporanéité même, mettant en relief les points névralgiques d'une Modernité en crise, de la science à la politique en passant par l'écologie. Prenant pied dans le monde de l'art comme communauté d'interprétation d'un occulte se manifestant comme un choix artistique déployé chaque fois de manière idiosyncrasique selon les « modalités opératoires » des artistes (Grenier 2014 : 10), cette thèse entreprit de se faire le reflet d'une croyance présentée et/ou vécue comme complexe, dépassant le dualisme et la posture oppositionnelle de la conception Moderne du croire pour prendre l'indécidable comme fer de lance. Réponse directe à ce besoin d'aborder cette présence occulte entre croire et non-croire qui insiste et persiste en art actuel, l'hypothèse originale de l'occulte indécidable développée tout au long de cette thèse se présente ainsi avant tout comme une volonté de relever le défi annoncé par Isabelle Stengers : « […] ou bien il s'agit encore et toujours de "critiquer", ou bien le risque est pris de penser à partir de ce que nous avons disqualifié comme croyances, superstitions, etc. » (2002 : 143). Démontrant qu'il est possible de prendre la croyance comme prémisse, l'occulte indécidable propose de poser cette dernière dans un effet de seuils, indice d'une complexité faisant de cette notion inédite un instrument d'enquête heuristique probant permettant une voie médiane dans la refonte de la Modernité. À la question de savoir comment parler et comment percevoir cet occulte au croire indiscipliné cherchant à nuancer le rôle révolutionnaire ou réactionnaire qu'on lui astreint, l'occulte indécidable répond par une rhétorique des correspondances troquant dualisme et purification pour plus de subtilité et d'adaptabilité. Écho nébuleux de la domination du réticulaire et du labyrinthique dans notre contemporanéité (Bourriaud 2017 : 80), cette rhétorique ouvre sur l'efficace de l'occulte indécidable, outil discursif capable de contribuer à la réflexion critique de la Modernité suscitée par le contexte de crise tripartite : « Nous vivons la débâcle de cette civilisation et, comme lors d'un naufrage, cherchons ce qui pourrait servir, ce que nous devrions mettre dans les canots de sauvetage, ce qui pourrait avoir un avenir transplanté "hors modernité" » (Stengers 2020 : 102).

Entre seuils et entrelacs, éclatement et enchevêtrement, manifestation et brouillage, la rhétorique de l'occulte indécidable en art actuel se décline donc sous le thème du décloisonnement et de la correspondance, s'articulant comme un grand exercice de relier le délié et permettant de repenser notre rapport au savoir, au monde et aux autres sur un fond crisique agrégé à l'épistémologie, l'écologie et la politique, grandes divisions de cette thèse. Entre parasciences, parapsychologie et art divinatoire des augures chez Laurent Grasso, hypnose et parapsychologie chez Matt Mullican, la première partie de cette thèse nous situe d'office au milieu de la relation en chien de faïence entre l'occulte et cette Modernité où est Moderne celui qui va « de l'obscurité à la lumière – aux Lumières » (Latour 2012 : 21), faisant de la Science cette « pierre de touche » dont l'ébranlement risque de « mettre en péril l'appareillage entier de la modernisation » (Latour 2012 : 21). Dans les seuils et entrelacs multipliés par ces œuvres labyrinthiques, l'occulte indécidable se fait le levier d'une réflexion permettant de mettre en suspens la croyance autant que l'étalon de la Raison et la « tyrannie du fait accompli » (Arasse 1982 : 48), amenant la science à intégrer dans son giron tant les impuretés des différents régimes qui la composent autant que celles de l'être et du temps. Redonnant une certaine nébulosité aux sempiternelles divisions entre occulte, science et religion, Grasso fait des correspondances l'incitatif poussant à revoir les chaînes de références, amenant à prendre en compte les « "réseaux" latents [de la science] plutôt que [ses] discours manifestes » (Didi-Huberman 2011 : 196). Confrontant le savoir aux monstres qui le hantent, Mullican pousse la science en dehors de l'artifice et de l'idéalisme de son laboratoire pour explorer l'inquiétude et l'étrangeté d'une connaissance incarnée capable d'ébranler ses certitudes pour rétablir la confiance envers des institutions enfin aptes à faire preuve d'inclusion. L'occulte indécidable teinte les Lumières de son ombre, donnant forme à cette science que le retour critique de la sociologie croit possible et que Bruno Latour, Isabelle Stengers ou encore Edgar Morin appellent de leurs vœux : « une science qui apporte des possibilités d'auto-connaissance, qui s'ouvre sur la solidarité cosmique, qui ne désintègre pas le visage des êtres et des existants, qui reconnaît le mystère en toutes choses […] » (Morin 1981 : 387).

Molybdomancie chez Benoît Pype, paganisme celte, druidisme et animisme chez Mariko Mori, la deuxième partie de cette thèse s'ancre ensuite dans les affres de la crise écologique où le spectre de la dégradation s'impose et domine l'élan progressiste Moderne, signalant le déclin de la Modernité en une chute aux allures de fin du monde. Positionné comme élément privilégié d'une

relation alternative avec le monde – source de son attrait actuel selon plusieurs (Dell 2020 : 371) – l'occulte dans sa forme indécidable fait de la théorie des correspondances la base d'une ontologie renouvelée permettant de penser le rapport au monde sous le signe d'« un dynamisme relationnel » (Logé 2019 : 7). De l'éclatement à l'enchevêtrement suscité par des œuvres oscillant entre poussière et monument, l'occulte indécidable agit à titre de réponse au *déjà-là* de Gaïa, rappel à l'immanence d'un monde qu'on ne saurait considérer comme passif. Infime explosion d'étain formant des cristaux de non-sens, l'œuvre de Pype offre contre la crise du futur l'éclatement du déterminisme de l'histoire, acte réel d'émancipation faisant de la tautologie le lieu où se jouent les possibles d'un monde à faire, ouvert sur le temps des choses. Éclat intersidéral de matière noire, monument à la mort d'une étoile, l'œuvre de Mori oppose au dualisme Moderne un enchevêtrement phare, courbant l'échine de l'hubris de la Modernité, porte ouverte à faire de la technologie non plus œuvre de domination, mais prothèse d'enchantement et d'engagement dans la matière même du monde. Contribuant à « faire valoir d'autres imaginations du cosmos » (Mbembe 2023 : 5), l'occulte indécidable « [en] discernant la magie des métamorphoses sous l'apparent désordre [révèle] qu'en transformant son regard sur le monde et sa connaissance de la nature, [l'être] ne cesse de recréer l'univers qui l'entoure, réveillant alors la vie qui sommeille sous les pierres » (Corsetti 1992 : 328).

Photographie effluviste, télékinésie et pouvoir des sorcières chez Susan Hiller, magie de guerre, vodou, sorcellerie et sorts apotropaïques chez Kapwani Kiwanga, la troisième et dernière partie de cette thèse rend acte de la dimension politique de l'occulte, marquée par une dynamique oppositionnelle traduisant la tendance à la purification des Modernes en une ostracisation se justifiant dans un rejet de la croyance et de l'irrationnel. Alors que s'effrite le sens commun sous le coup des multiples crises – dont la présence même exige pourtant un effort de collaboration globale d'une proportion inédite –, l'occulte indécidable explore les tranchées que creuse une Modernité pressée de se déterminer par contraste avec une croyance perçue comme naïve et crédule, perception entretenue par une anthropologie teintée d'influences tylorienne et frazérienne tenaces : « In short, [to the primitive magician] magic is always an art, never a science; the very idea of science is lacking in his undeveloped mind » (Frazer 2012 : 53). Entre manifestation et brouillage, les œuvres de Hiller et de Kiwanga mettent en relief cette exclusion alternant entre négligence et violence au nom d'une science savante façonnée par une pensée dualiste, faisant de

la rhétorique des correspondances le liant d'une pensée du multiple. Infiltrant le récit canonique greenbergien de l'histoire de l'art, Hiller révèle un occulte qui, par son aveuglement autant que par sa monstration, marginalise depuis l'intérieur même d'une Modernité avide de laisser de côté tant les enchantés que les savoirs « de bonnes femmes », faisant de l'occulte un front de résistance et de l'indécidable un lieu d'ouverture à ces « autres » laissés-pour-compte par le modèle thermodynamique d'une « énergie sociale » générant des « zones d'exclusion où [s'entasse] l'ensemble dévalué de tout *ce que l'on ne saurait voir* » (Bourriaud 2017 : 13). Brouillant l'histoire hégémonique eurocentrique des vainqueurs ayant creusé des lignes abyssales excluant tous ces « Autres » aux savoirs situés, Kiwanga fait de l'image-cage de l'occulte une forme de revendication ouvrant sur le pouvoir agissant d'un occulte fédérateur, faisant de la nébulosité le lieu même d'une opacité bienveillante où se font et se défont des identités-relations libérées de la « fausse transparence » des Modernes (Latour 2012 : 26). Prenant l'anthropologie pour terrain, cherchant un au-delà des positions parfois sectaires de la binarité révolutionnaire ou réactionnaire, ces deux œuvres appellent à un au-delà des « certitudes eurocentriques » ayant longtemps dominé l'ensemble du globe (Mbembe 2023 : 5) pour donner corps à ces propos aux allures prophétiques de Souleymane Bachir Diagne : « la fin de l'universalisme européen sera le commencement de l'universel » (Diagne et Durand 2022).

Une rhétorique des correspondances tressée de fils rouges

Tremplin discursif et heuristique, l'occulte indécidable agit. Divisée en trois pans crisiques, la rhétorique des correspondances déployée dans cette thèse revendique une efficacité alors fondée sur de grands traits théoriques traversant l'ensemble du corpus. À commencer par la quête d'une voie médiane – maître-mot de l'indécidable, objectif arc-boutant de cette thèse et premier fil rouge la traversant – posant comme volonté jumelle à l'ébranlement de la Modernité la préservation d'une partie de ses acquis, écho à la question que pose Latour : « Comment vouloir les Lumières sans la modernité? » (2014 : 22). Du bon usage des chaînes de références chez Grasso à l'ouverture de la science à ses angles morts comme bastion contre les dérapages du croire chez Mullican, du maintien de l'idéal d'émancipation chez Pype au rétablissement des possibles du progrès et de la technique chez Mori, de la préservation de l'exercice de la preuve et de la raison dans l'ouverture de la science au-delà de l'être rationnel anonyme chez Hiller à l'adaptation du cadre Moderne à une pensée post-abyssale chez Kiwanga, l'occulte indécidable ronge l'orgueil de la Modernité

davantage qu'il questionne la nécessité de ses institutions et de certains de ses idéaux. Instrument de tri permettant de remplir les « canots de sauvetage », il propose ainsi la voie de l'adaptabilité, témoignant en cela de l'influence latourienne qui traverse cette thèse : « la proposition que j'explore par cette enquête consiste à distinguer, grâce à une série de contrastes, les valeurs que l'on souhaite défendre du compte rendu qui en a été donné au cours de l'histoire, pour tenter de les installer, ou mieux de les instaurer, dans des institutions qui seraient enfin dessinées pour elles » (Latour 2012 : 19). Prenant pour fondement le décloisonnement de la science, la rhétorique des correspondances fait alors du remaniement épistémologique un passage nécessaire vers un au-delà lumineux de la Modernité, ouvrant sur le sens commun autant que sur l'être au monde post-anthropocentrique. Indissociable de l'héritage complexe de la révolution scientifique, des Lumières et des technosciences, l'occulte indécidable pose la quête d'une voie médiane comme moteur critique de cette science que, comme le souligne Didi-Huberman, réprouvait déjà Nietzsche (Nietzsche 1997 : 305-306) :

> Il fustige dans ce savoir vulgaire un « besoin du déjà-connu » et un « instinct de la crainte » à l'égard de toute étrangeté : ce savoir-là, en effet, n'ose rien comparer – car, pour comparer, il faut transgresser une frontière et, donc, se retrouver en territoire étranger –, il ne s'attache qu'à « ramener quelque chose d'étranger à quelque chose de connu » (Didi-Huberman 2011 :109).

Penser par le milieu, marcher à même les seuils, construire des ponts au-dessus de l'abysse : suivre la voie de l'indécidable c'est ainsi oser le jeu des correspondances, oser la complexité pour faire de l'inclusion le mot d'ordre. Devant le besoin de penser l'inclusion nébuleuse de ce *déjà-là* appelant à transgresser les frontières et à revoir la connaissance au travers des trois pans crisiques, l'occulte indécidable trouve une résonance dans ce gai savoir marqué par une raison inquiète devant « les pouvoirs de l'imagination » (Didi-Huberman 2011 : 39) et dont la tâche consiste à « démaquiller aussi le réel » (Benjamin 2000a : 309; Didi-Huberman 2011 : 172). Écho à tous ces penseurs et penseuses complexifiant la connaissance, de Nietzsche à Goethe ou Baudelaire en passant par Benjamin ou Bataille, l'occulte indécidable fait du principe-atlas inspiré par Aby Warburg un second fil rouge de sa rhétorique et de cette thèse. De la loi du bon voisinage chez Grasso à l'incorporation des *monstra* au cœur des *astra* chez Mullican, de cette connaissance par montage chez Pype à la logique des différences et des affinités chez Mori, de cette histoire de fantômes pour grandes personnes chez Hiller à ce grand exercice comminatoire permettant de revoir catégories et frontières chez Kiwanga, le « cadre solide et cependant mobile, articulable »

(Warburg, cité par Didi-Huberman 2011 : 263) de *Mnémosyne* ancre la rhétorique des correspondances dans ce travail *constellaire*, ce travail par accumulation permettant de suivre la nébuleuse dans ses permutations. Tremplin pour une réintégration discursive du croire, l'atlas permet d'ouvrir sur le semblable autant que le disparate, la scorie autant que la ruine, l'anthropologique autant que la culture populaire, l'art autant que le non-art, le tout dans une « exposition des multiplicités » devenant son enjeu premier (Didi-Huberman 2011 : 259).

Cette ouverture au « tout autre » qui reconnaît et rend au monde son caractère « problématique » (Didi-Huberman 2011 : 109) appelle à « disposer les choses de telle façon que leur *étrangeté* surgisse à partir de mises en contact rendues possibles par la décision de franchir les limites catégorielles préexistantes, là où les choses étaient plus calmement "rangées" » (Didi-Huberman 2011 : 110). Le principe-atlas structurant la rhétorique des correspondances fait alors du décloisonnement – perspective orientant *Mnémosyne* (Didi-Huberman 2011 : 70) – le sésame de l'occulte indécidable, troisième fil d'Ariane de cette thèse. Véritable passe-muraille, contre-pied d'une catégorisation mortifère et d'une transparence trompeuse, l'occulte indécidable complexifie et procède par feuilletage : du réel se perdant en pelures d'oignon au Moi feuilleté par ses monstres, du temps multiplement plissé à une géographie enchevêtrée et une histoire empêtrée dans le proche comme dans le lointain, la rhétorique des correspondances semble à bien des égards « produire du désordre [pour] permettre de mieux comprendre le monde qui nous entoure » (Berdaguer et Péjus 2012 : 248). Rebondissant sur la fluidité même de la notion d'occulte l'amenant à passer d'image-cage à image-seuil[421], la rhétorique des correspondances en art actuel fuit la fixité et met en suspens. Mise en suspens du croire – condition de possibilité de son caractère indécidable –, de la raison, de l'objectivité, de la transcendance ou encore du jugement, l'occulte ouvre la porte à cette hybridité parfois oubliée, voire niée par les Modernes. Pensée rhizomatique en « quête d'une semence capable d'éternelle croissance » (Benjamin 2000 : 276), la rhétorique des correspondances dévisse et déboulonne, ouvre et écartèle, avance et recule, navigue et relie, saisissant – telle que le fait l'œuvre selon Benjamin – « plutôt la vérité en mouvement que la vérité au repos, plutôt l'efficacité temporelle que l'être éternel » (Benjamin 2000 : 276).

[421] Rappelons les propos de John D. Richards, que nous citions en introduction : « occult phenomena cannot be viewed as having either an objective existence or meaning. Instead they must be viewed as construed concepts with multiple interpretations that are constantly changing as a result of social and cultural forces » (Richards 2000 : 238).

Opérant un « *pliage* de l'espace et du temps » (Bourriaud 2017 : 80), reliant et relisant les temporalités dans le « morcellement toujours reconduit du monde » (Didi-Huberman 2011 : 62), l'occulte indécidable décloisonne avant tout le temps et l'histoire, faisant de ce temps feuilleté le quatrième filon théorique de la rhétorique des correspondances. Allant à l'encontre de l'hégémonie du temps chronologique et des explications positivistes, troublant le front de modernisation et sa flèche progressiste, brouillant l'histoire canonique des vainqueurs, refusant l'idée d'une évolution guidée par la science renvoyant la naïveté occulte dans un passé suranné et « primitif », l'occulte indécidable offre un regard décillé sur un désenchantement mythifié par une Modernité ayant trop voulu croire à la croyance (Latour 2012 : 176). Comme le souligne David Morgan :

> Haunting seems to happen where enchantment has been banned or suppressed. The gods are replaced by ghosts and they disturb us with hollow sounds. Ghosts are not the things they once were, but nagging forms of memory that refuse to let the past go away. They are unfinished business, terrifying proof that the past is not yet over (Morgan 2009 : 5).

Aux fantômes d'un enchantement refoulé s'ajoutent les dieux, esprits et fées n'ayant jamais été inquiétés par une quelconque contradiction avec une modernisation jouant pourtant parfois d'un « usage méphistophélique des sciences et techniques » (Rousseau 2015 : 34). Infiltrée de tous bords tous côtés par un enchantement proliférant depuis toujours, la Modernité, si elle veut pouvoir survivre au naufrage, se doit d'aménager un espace pour un occulte considéré non plus comme archaïque mais bien vivace, témoignage du temps « chaotique » (Serres et Latour 2022 : 87) dans le ciel de notre contemporanéité. Reflet d'une certaine propension en art actuel remarquée par Catherine Grenier sous forme de relation nouvelle au passé – « [Le choix des artistes] n'est pas celui du passé contre le présent, ni de la tradition contre la modernité, mais plutôt d'un présent élargi au passé et d'une modernité qui englobe la tradition » (Grenier 2014 : 77) –, l'occulte indécidable résonne avec une pensée on ne peut plus actuelle, trouvant des ancrages tant dans la tendance à la transdisciplinarité (Logé 2019 : 106) que dans le tournant subjectif et réflexif des études religieuses (Josephson-Storm 2017), les études postcoloniales (Mbembe 2001; Chakrabarty 2008), le retour critique de la sociologie des sciences (Latour 2005; Stengers 1995; Stengers 2017; Stengers 2020), l'anthropologie symétrique latourienne (Latour 2009a; Latour 2014; Latour 2012) ou encore l'exercice, de plus en plus courant, de « penser par la croyance » (Stengers 2002 : 143; Yoneyama 2019; Wall Kimmerer 2013; Mbembe 2023). Loin du sempiternel effet de surprise causé par un occulte surgissant importunément là où une Modernité

elle-même crédule ne s'y attend pas, accaparée qu'elle est à vouloir le cantonner dans la « pauvre dramaturgie de la fin et du retour » (Rancière 2000 : 11), l'occulte indécidable du temps des seuils et des époques feuilletées fait de ce temps qui percole le socle même de son efficacité. Suivre la rhétorique des correspondances, c'est explorer ce que Hannah Arendt appelle une « brèche dans le temps » (Arendt 1972 : 21), cette ouverture à ces « périodes qui [selon François Hartog] voient l'évidence du cours du temps se brouiller et plus précisément encore ces moments où la façon dont s'articulent le passé, le présent et le futur vient à perdre de son évidence » (Hartog 2008 : 159).

Ainsi l'occulte indécidable agit, permet et contribue. Image plutôt que concept, rattaché à la Modernité dans un désir d'adaptabilité, empruntant à l'atlas l'artifice de son dispositif combinatoire (Didi-Huberman 2011 : 131), décloisonnant tout sur son passage en faisant du temps feuilleté le promontoire permettant de considérer l'ici et maintenant, il s'appréhende à travers son efficace, dernier fil rouge le traversant. Outil heuristique montrant tout le fait main de la Modernité, l'occulte – jadis acoquiné à ces fameux objets-fées (Latour 2009a) – traduit dans sa forme indécidable le pouvoir de l'artifice, apte à « construire ces enceintes artificielles, ces "serres", ces appareillages d'air conditionné qui rendraient enfin *respirable* l'"atmosphère de la politique" » (Latour 2012 : 332), étape clef du sens commun comme de l'être au monde. Rejoignant la philosophie whiteheadienne dont le propre est de ne rien exclure (Whitehead 2004 : 26; Stengers 2020 : 11), l'occulte fait de sa rhétorique une pratique d'« assemblage » et de sa nébuleuse un lieu bricolé, composé et composite, en le transformant en « paysage partageable », ce paysage que la philosophie active et qui la met au travail (Stengers 2020 :11)[422]. Appel à partir sur le terrain, à partir à l'aventure comme à partir à la rencontre, exhortation à l'écoute autant qu'à l'humilité et à la sollicitude, source d'émerveillement et d'engagement, l'occulte indécidable agit dans la mesure où il nous pousse à agir et à réagir. Bien qu'il soit lui-même une forme d'artifice à travers lequel « toute configuration se voit mise en *crise* » (Didi-Huberman 2011 : 262), bien que le suivre soit se perdre encore davantage dans un dédale dépourvu de centre, marqué par une incomplétude vitale, l'occulte indécidable se perçoit comme une lueur d'espoir au cœur de la crise tripartite. Espoir d'un savoir et d'un monde à faire et à partager. Incitant à *faire sens* de ces étoiles qui plient

[422] Stengers précise : « Les différentes réponses que le philosophe recueille, aussi divergentes et partiales soient-elles, ne seront pas disqualifiées […]. Elles feront partie d'un assemblage qui met le philosophe au travail, qui a le caractère du *problématique* : non pas problème à résoudre, car la bonne réponse éventuelle s'imposerait contre les autres, mais paysage partageable, mis sous le signe d'une perplexité que le philosophe a activée » (Stengers 2020 : 11).

et feuillètent l'espace et le temps, à relier des points lumineux dans l'immensité nébuleuse, faisant de nous des sémionautes, l'occulte indécidable compose une rhétorique des correspondances nous amenant à faire attention, à bien écouter pour bien parler de la croyance; artifice efficace s'il en est.

Penser à partir de l'art

Braquée sur le monde de l'art comme communauté d'interprétation, c'est à même la spécificité du langage artistique que se déploie cette rhétorique tressée de fils rouges. Alors que l'indécidable, selon Rancière, marque un tournant dans les rapports entre l'art et la politique au sein du régime esthétique de l'art (Rancière 2004), l'occulte indécidable, de manière semblable, nous renseigne sur un certain état de l'art, de la figure de l'artiste, de l'histoire de l'art et de ses institutions. Imprégnant chaque aspect de cette thèse, c'est toutefois dans la mise en relief de cet état des choses que se présente l'au-delà de ce travail de recherche, nous amenant à déterminer ici quelques-unes des pistes à explorer, pensées comme les prochains jalons à poser dans la brèche nébuleuse ouverte par la notion originale que nous avons développée et déployée ici. À commencer par son efficace même : arrimé si directement dans l'indécidable ranciérien, l'agissement de l'occulte rejoint directement la force efficiente de l'art dont le suspens esthétique est d'ailleurs, selon Rancière, « invité à plus d'intervention par le déficit même de la politique proprement dite », ce qui accorde à la création artistique une « fonction de politique substitutive » (Rancière 2004 : 84). Dans l'urgence de la crise tripartite, alors que l'art actuel se distingue par ce que Guillaume Logé qualifie d'« esthétique du désastre » – visible dans une prépondérance de l'art engagé (Logé 2019 : 76-78)[423] –, la question du *pouvoir* de l'art se pose effectivement plus concrètement, amenant plusieurs à douter du rayonnement concret du monde de l'art hors de ses frontières, particulièrement en raison de son caractère parcellaire l'ayant éloigné des mouvements, collectifs et manifestes (Logé 2019 : 73; Azimi et Bellet 2015) : « Cet émiettement et ce cantonnement à la dénonciation rendent inaudibles et inefficaces de nombreuses œuvres ouvertement engagées (quand l'engagement des artistes ne se réduit pas à l'entre-soi des critiques, des curateurs, des galeries ou des foires) » (Logé 2019 : 73). L'occulte, en rebondissant sur l'indécidabilité constitutive de l'art,

[423] Logé fait remonter cette propension à des créations « à portée plus politique » aux années 60 en soulignant toutefois un intérêt accru depuis les années 2000 pour les causes écologiques et sociétales, intérêt amenant les artistes – et ce depuis les années 80 – à viser « l'efficacité d'impact la plus forte, la plus directe et la plus rapide. L'engagement de ces artistes bascule alors dans la communication militante ou l'activisme » (Logé 2019 : 76-78).

s'insère directement dans ce questionnement en y ajoutant l'ouverture discursive de son dispositif. Artifice ancré dans le rhizomatique et le réticulaire, faisant de l'art comme du principe des correspondances des reflets de la complexité du monde (Rancière 2004 : 83; Logé 2019 : 79; Bourriaud 2017 : 78-79), l'occulte pourrait ainsi permettre de renouveler la « notion d'*intervention* sur le monde » (Bourriaud 2017 : 75) de l'art actuel en la ramenant à cet éparpillement même. Si « l'art expose le caractère non définitif du monde », tel que l'affirme Bourriaud (Bourriaud 2017 : 75), la rhétorique des correspondances, grand exercice du *sens à faire*, expose le caractère non définitif des relations formant le monde. De l'artifice à l'art de la convention, elle renouvelle le potentiel agissant de l'art en le concentrant sur son caractère perpétuellement ouvert, faisant de la création et re-création du monde un acte combinant espoir et pouvoir. Nébuleuse questionnant la Raison, l'occulte indécidable – outil forgé dans le besoin de prendre en compte et d'écouter – aménage un espace où l'empathique et le *care* fondent potentiellement l'éthique et l'engagement, où la flexibilité et l'adaptabilité s'articulent en dimension morale, renouant ainsi à la fois avec la « dimension empathique » des œuvres (Grenier 2014 : 76) qu'avec cette conception de l'art qu'évoquait Stéphane Lupasco :

> Il s'agit d'un monde irrationnel […] un monde où l'identité de toutes choses et de tout être est pour ainsi dire perforée, rongée, désarticulée, désagrégée par une hétérogénéité insinuante, cynique, libre et conquérante, où les liens établis et solides sont rompus, où les ruptures objectives, au contraire, sont invraisemblablement liées, où, en un mot, la logique – la logique classique, celle du bon sens, de la non-contradiction, de l'identité du tiers exclu (oui ou non, affirmation ou négation, existence ou non-existence, chose ou non-chose) – où la logique qui fait la force de la connaissance objective des données perspectives ne règne plus (Lupasco 1971, cité par Logé 2019 : 105).

C'est justement parce qu'elle questionne la toute-puissance de la Raison, qu'elle établit et remet en question les relations, qu'elle vise un dépassement de l'éthique anthropocentrique[424], qu'elle se fonde dans l'adaptabilité et la fluidité, qu'elle oscille entre révolutionnaire et réactionnaire et qu'elle pense et se déploie par le milieu que la rhétorique des correspondances ouvre sur la question de la dimension éthique et morale de l'occulte indécidable, sertie dans la question plus large et toujours d'actualité, de la fonction politique de l'art.

[424] Comme le souligne Shoko Yoneyama, évoquant cette question à propos de l'animisme tout particulièrement : « In fact, it seems as if anthropocentric ethics have been challenged in unprecedented ways, although the task of establishing a new vocabulary for a new paradigm may be lagging behind » (Yoneyama 2019 : 217).

Poser la question de l'efficacité de l'art en termes de *pouvoir*, en lien avec l'irrationnel qui plus est, nous mène ensuite vers un second champ d'interrogations via les parallèles connexes et complices qui unissent l'art et le sacré au sens large – de l'occulte au religieux en passant par la mystique et le numineux – et qui ponctuent leurs histoires mutuelles et croisées. À l'image d'André Breton se questionnant, comme le note ses éditeurs, sur la portée concrète de ce qu'il nomme l'art magique – « L'art a-t-il réellement le pouvoir *magique* de "changer la vie?" » (Breton 1991 : 10)[425] –, l'occulte indécidable sonde ces croisements de l'art et du sacré amenant plusieurs auteurs et autrices à voir dans le premier un palliatif pour le second (Weber 1986; Pasi 2013 : 130; Morgan 2009 : 15)[426]. L'idée romantique de l'art comme substitut de la religion (Duve 2009 : 96-97; Schaeffer 1994) et la tendance à la sacralisation de l'art (Schaeffer 1994; Morgan 2009 : 15) ne sont pas nouvelles et ont connu de multiples itérations[427], amenant tout particulièrement à considérer l'artiste sous la figure du prophète (Morgan 2009 : 15) ou encore du chaman (Loisy 2012a)[428]. Le rapprochement de l'art et de la spiritualité – comme c'est le cas chez Suzi Gablik par exemple (Gablik 1991) –, et particulièrement de l'art et de l'occulte, touche d'ailleurs à l'image même de l'artiste en Occident, si fortement forgée et influencée par le néo-platonisme et la pensée hermétique renaissante

[425] Breton conclut : « S'il n'appartient pas au surréalisme de jouer le rôle, forcément confusionnel dans le cadre de la société actuelle, des magiciens qui, peut-être, font cruellement défaut à cette société, ni de trancher les débats entre les diverses tendances qui se réclament de la "Tradition" ésotérique, son mot d'ordre fondamental : *libération sans conditions de l'esprit* dans le sens du mieux ne fait que donner, ou rendre, l'impulsion morale et poétique à ce qui fut le vœu de la magie, son secret diversement avoué, toujours menacé, et jamais dissous, tout au long des siècles » (Breton 1991 : 255).

[426] Les exemples sont nombreux et variés; évoquons toutefois les propos de Max Weber : « L'art se constitue désormais en un cosmos de valeurs propres, toujours plus conscientes, plus cohérentes, plus autonomes. Il revêt une fonction de libération intramondaine, quelle que soit la définition qu'on donne à ce terme : libération du quotidien et aussi, avant tout, libération de la pression croissante du rationalisme théorique et pratique. Mais cette prétention le place en situation de concurrence directe avec les religions de salut » (Weber 1986 : 20-21; Pasi 2013 : 130).

[427] Jean-Marie Schaeffer précise : « Bien entendu, la sacralisation, sinon de l'Art, du moins de la poésie, n'est pas une invention romantique : la figure du poète comme interprète de la voix mantique, comme prophète ou *vates*, donc comme intermédiaire entre la parole divine et les hommes, se trouve déjà chez certains auteurs grecs ou latins, à commencer par Pindare, Démocrite et Platon. Elle sera d'ailleurs reprise avec le christianisme naissant, le topos de l'invocation des Muses étant remplacé par une invocation à Dieu : sous cette forme, la thèse de la fonction médiatrice de la poésie resurgira de temps en temps au Moyen Age. Quant à la Renaissance, on sait avec quelle force elle réactivera la figure antique du poète inspiré par les Muses » (Schaeffer 1994).

[428] Au cas incontournable de Joseph Beuys (Beuys et Harlan 1992), ajoutons à titre d'exemple les propos d'Alan Moore, auteur de bandes dessinées, illustrant le caractère répandu de cette image se développant parfois – et même souvent – en dehors de toutes références à des traditions chamaniques spécifiques : « Je crois que la magie est de l'art, et que l'art est littéralement de la magie. L'art, comme la magie, consiste à manipuler les symboles, les mots ou les images pour produire des changements dans la conscience. En fait, jeter un sort, c'est simplement dire, manipuler les mots, pour changer la conscience des gens, et c'est pourquoi je crois qu'un artiste ou un écrivain est ce qu'il y a de plus proche, dans le monde contemporain, d'un chaman » (Moore, cité par Chollet 2018 : 41).

(Panofsky 1983). Toutefois, entre l'iconoclasme radical des avant-gardes – les amenant à se définir par ce transfert du sacré vers l'art dans un mépris du religieux (Morgan 2009a : 39) –, la figure de l'artiste génial troquant son autonomie au profit de l'inspiration divine et la tradition esthétique ne sachant comment réconcilier le mythe du désenchantement et la théorie spéculative de l'art[429], l'occulte indécidable apporte nuances et complexités en faisant une fois de plus du réticulaire le siège d'une conception de l'artiste potentiellement renouvelée. Non plus prophètes athées ni génies divinement inspirés, les artistes qui puisent à même la nébuleuse renouent avec l'image que nous empruntions à Goethe dans la deuxième partie de cette thèse : sondant les profondeurs d'une Modernité « liquide » – selon un terme de Zygmunt Bauman (Bauman 2000; Chan 2021) – et empruntant à la charge énergétique de l'atlas (Bourriaud 2017 : 84), les artistes évoquent les « sourciers », détecteurs et embrayeurs de « phénomènes et de problèmes que nul n'aurait su voir sans eux » (Goethe 1809-1810, cité par Didi-Huberman 2011 : 157). Captant les multiples configurations possibles et potentielles d'un monde feuilleté à faire, naviguant dans l'immanence, entre surface et profondeur, explorant les zones d'ombres des soubassements de la Modernité, ils deviennent alors des sourciers *contemporains*, particulièrement au sens où l'entend Agamben :

> [L]e contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour percevoir non les lumières, mais l'obscurité. […] Cela signifie que le contemporain n'est pas seulement celui qui, en percevant l'obscurité du présent, en cerne l'inaccessible lumière; il est aussi celui qui, par la division et l'interpolation du temps, est en mesure de le transformer et de le mettre en relation avec d'autres temps, de lire l'histoire d'une manière inédite […] (Agamben 2008 : 19, 39).

Non plus tournés vers le divin mais vers le souterrain, conservant leur autonomie tout en s'ouvrant au rayonnement énergétique des profondeurs, les artistes sourciers et sourcières – au même titre que la majorité des radiesthésistes selon Jean-Yves Durand – visent à alimenter et partager une « intimité plus intense et plus profonde avec l'âme du monde » (Durand 2007 : 139), permettant par la même occasion de structurer différemment le lien de l'artiste au sacré en dehors du mythe du désenchantement du monde.

[429] Schaeffer précise par exemple, et ce dès les années 90, que la sacralisation de l'art, qui amène à le considérer comme un savoir spéculatif possédant une « fonction de révélation ontologique » en ouvrant sur une réalité supra-sensible (Schaeffer 1992; Schaeffer 1994), est elle-même en crise puisqu'elle se doit de justifier philosophiquement sa posture spéculative, ce qu'elle peine à faire en raison de la « confusion et [du] désenchantement, qu'on dit régner dans le domaine de la création et de la pensée artistiques et critiques depuis une dizaine d'années » (Schaeffer 1994 : 206). Paradoxe d'enchanter l'art parce que le monde se désenchante et de devoir ensuite désenchanter le monde créé en substitut du premier.

Sourciers et sourcières tendus vers les nappes phréatiques du contemporain à travers la spécificité de l'art, les artistes de l'occulte indécidable, tel que nous l'avons vu, se refusent aux catégories, laissant libre-court à l'exercice radiesthésique des correspondances. Restes de pratique mantique chez Pype, images entre œuvre et index chez Hiller ou encore emprunts à l'ethnologie chez Kiwanga, les pratiques actuelles « fuient le débat "art ou pas art? " » (Logé 2019 : 79) pour embrasser l'indécidable et s'inscrire dans les réflexions actuelles portant sur une « histoire de l'art [qui] se trouble » (Didi-Huberman 2002 : 28; Logé 2019 : 87; Azimi et Bellet 2015). À la question de l'élargissement du spectre des objets pouvant trouver une place en son sein – récurrente et pourtant nécessaire si l'histoire entend suivre les permutations de l'art actuel (Logé 2019 : 84-90; Grenier 2014 : 49) – l'occulte indécidable ouvre également sur celle des catégories structurant une histoire de l'art et des institutions cherchant toujours plus de fluidité (Chan 2021). Lancées dans le temps et la géographie feuilletés, ces catégories – qu'il s'agisse de celles, comme nous l'avons vu, séparant objets esthétiques et objets anthropologiques ou encore celles délimitant un art brut et *outsider*, lui-même régulièrement confondu avec les arts « naïfs » ou « premiers » (Danchin 2013 : 454) – les pratiques de l'indécidable soulignent le caractère flou, parfois ténu et artificiel, voire inadéquat, des lignes qui sillonnent un monde de l'art tâchant toujours d'adapter son cadre comme son fonctionnement à la globalisation[430]. Confondant souvent, comme en témoigne le corpus de cette thèse, les sempiternelles catégories de Sujet et d'Objet, expérimentant avec des modes de création en état second, aménageant une place pour la croyance, empruntant à une nébuleuse en mouvement, l'occulte indécidable étend ses racines bien en dehors de ce que le monde de l'art entend par l'étiquette de *contemporain*. Déterminée par le « récit rationaliste et formaliste » (Pasi 2013 : 129) de l'histoire de l'art, la catégorie de l'art contemporain – particulièrement dans les milieux anglophones où une distinction entre actuel et contemporain ne se pose pas au niveau de la nomenclature (Meyer 2013) – rejoint le développement chronologique d'une Modernité

[430] À propos de la confusion de nomenclature et de classification qui accompagne l'art brut depuis les années 80 – phénomène corollaire de sa popularité montante – le laissant aux prises avec un problème de frontières, Laurent Danchin note : « Cette disparition progressive de vieilles frontières historiquement bien établies tend à prouver que, comme dans tant d'autres domaines transformés par la mondialisation, par les nouvelles technologies et par d'autres facteurs du même ordre, tout le domaine de l'art spontané est engagé aujourd'hui dans une phase inconnue de son histoire où un nouveau paradigme est sur le point d'émerger, prêt à bousculer toutes les conceptions antérieures et à conduire à la définition de nouveaux critères et de nouveaux genres » (Danchin 2013 : 455). Rappelons également les propos de l'artiste Vidya Gastaldon, citée en introduction, soulignant l'attribution habituelle des artistes jouant dans les marges occultes à la catégorie *outsider* (Adamo et Gastaldon 2013), ainsi que les tentatives de jouer à même ces frontières dans l'exposition *Les Maîtres du désordre* (Loisy 2012a) ou encore lors de la Biennale de Venise de 2013 (Gioni 2013 : 18-21).

occidentale, identifiant temporellement ceux et celles qui s'y trouvent et regroupant géographiquement et indistinctement ceux et celles ne s'y trouvant pas. Comme le souligne Miwon Kwon:

> Contemporary art history, in other words, marks a temporal bracketing *and* a spatial encompassing, a site of a deep tension between very different formations of knowledge and traditions, thus a challenging pressure point for the field of art history in general. For instance, what is the status of contemporary Chinese art history? […] How coordinated should it be with Western art history or aesthetic discourse? Is contemporary Chinese art history a subfield of contemporary art history? Or are they comparable categories, with the presumption that the unnamed territory of contemporary art history is Western-American? (Kwon 2009 : 13).

Sourcellerie du temps chaotique du ici et maintenant, l'occulte indécidable incite de manière semblable à poser la question du contemporain comme condition relationnelle : contemporain de qui (McDonough 2009; Meyer 2013)? Suivant, comme nous le soulignions, le souhait de plus en plus fréquent de prendre en compte l'anthropologie et l'ethnographie dans la démarche de muséalisation afin justement d'éviter l'ethnocentrisme (Cury 2021) – « […] l'approche anthropologique permettrait de prendre conscience que sa propre culture ne peut être la norme » (Bergeron et Rivet 2021 : 33) – ainsi que la volonté d'intégrer à même le musée des façons de faire et de savoir alternatives (Bergeron et Rivet 2021 : 37), l'occulte indécidable s'inscrit dans les tentatives d'ouvrir le point de fuite de l'histoire de l'art autant que d'élargir et d'adapter le spectre de ses institutions, particulièrement en ce qui a trait aux savoirs situés, à la croyance et au sacré : « […] la notion du sacré, tel qu'il est présenté dans les musées occidentaux, reflète bien plus la vision des musées qu'elle ne témoigne des multiples aspects et des dimensions expérientielles du sacré dans d'autres régions du globe » (Mairesse 2019 : 28; Brulon Soares 2019). En permettant d'aménager un espace pour la croyance dans le cadre discursif de l'art, l'occulte indécidable fait écho à la « notion polymorphe, à géométrie variable » de la décolonisation, pouvant potentiellement devenir un de ces « vecteurs de transformation muséale » (Bergeron et Rivet 2021 : 37) et d'adaptation de l'histoire de l'art.

Du pouvoir de l'art à la figure de l'artiste, du décloisonnement de l'histoire de l'art à la décolonisation de ses institutions, l'avenir de l'occulte indécidable se dessine donc dans le prolongement des sillons ayant structurés sa rhétorique : une pensée des correspondances et de l'inclusion orientée dans une volonté de relier le délié et, selon les mots de Michel Serres, de relire

le relié : « sonder ces points chauds, traverser l'épaisseur incompréhensible de mythes si noirs que nous nous scandalisons d'en tirer nos lumières, tenter de comprendre ce processus étrange de cristallisation », « espoir insensé » que nous partageons avec ce penseur du tout-feuilleté et du multiplement plissé (Serres 2021 : 27). Mode de convocation du contemporain, sésame de l'art actuel, l'occulte indécidable révèle les peurs d'un monde discursif en ruines et d'une nature trop longtemps anthropisée. Réponse inquiétante et changeante à une angoisse composite, la rhétorique des correspondances nous jette dans les courants contraires d'un monde à déconstruire et d'un autre à bâtir. Embrayeur d'énergies changeantes et de forces configurantes, l'occulte indécidable invite à l'adaptation, à l'attention du cas par cas, à la refonte locale et perpétuelle de ses outils et de ses ancrages. Sujet marginal, tel l'art de la mémoire étudié par Frances A. Yates, « on a omis de l'étudier parce qu'il n'était l'affaire de personne. Et le résultat est pourtant qu'il constitue, dans un certain sens, l'affaire de tout le monde » (Yates 1975 : 417). Touchant le proche comme le lointain, il tisse, détisse et retisse sa méthode autant que les relations « quelques fois extrêmement labiles, extrêmement instables, souvent vivantes ou turbulentes comme des souffles » (Serres et Latour 2022 : 173-174) qu'il tente de saisir. Carte fluctuante, phare clignotant : l'occulte indécidable nous éclaire de son ombre.

ANNEXE : FIGURES

Introduction

0.1 Shannon Taggart, *Table-Tipping Workshop with Mediums Reverend Jane and Chris Howarth, Erie, Pennsylvania, Séance,* 2014.

0.2 Cécile Babiole, *Reflections*, 2015.

0.3 Cullen Miller et Gabriel Dunne, *Calves Angelicæ*, 2018.

0.4 Yen-Chao Lin, *The Eroding Garden*, 2019.

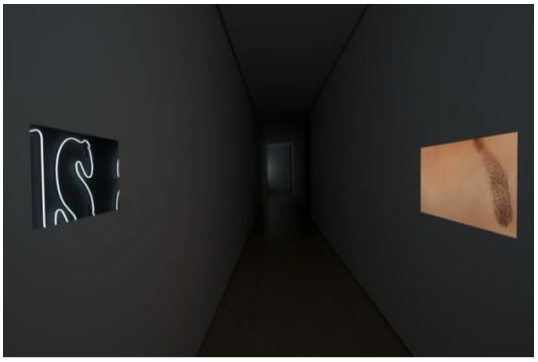
0.5 Ernesto Neto, *Flower Crystal Power*, 2014.

0.6 Linda Stupart, *A Spell to Bind Male Artists from Murdering You*, 2016.

0.7 Janet McKenzie, *Jesus of the People*, 1999.

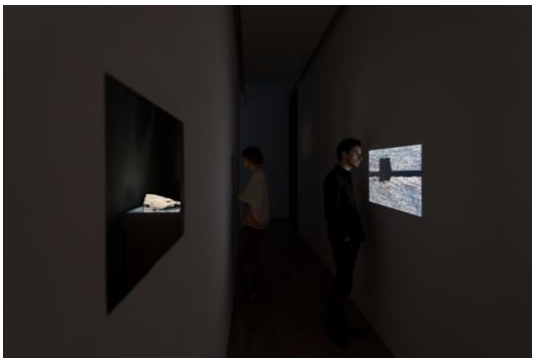
Chapitre 1 : Laurent Grasso : regard et impuretés

1.1 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013.



1.2 Vue de l'exposition, *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013.

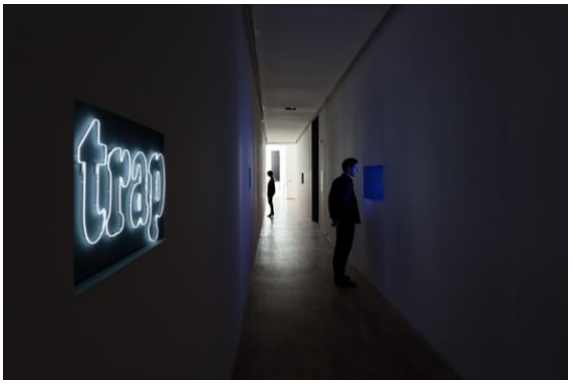
1.3 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013.



1.4 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Jeu de Paume, Paris, 2012.

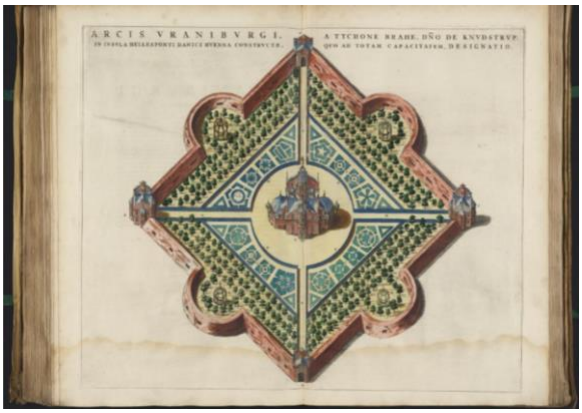
1.5 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Jeu de Paume, Paris, 2012.

1.6 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Jeu de Paume, Paris, 2012.

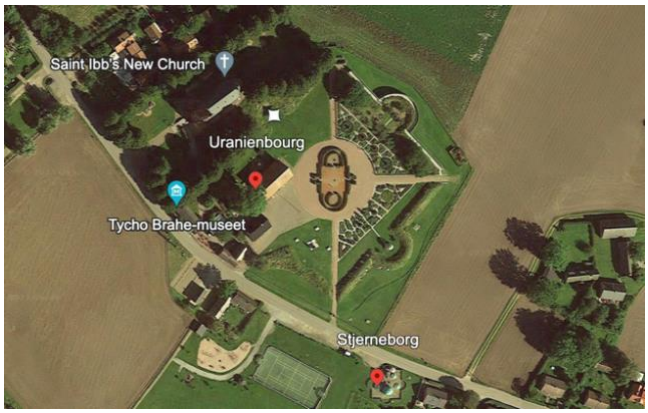


1.7 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Jeu de Paume, Paris, 2012.

1.8 Château d'Uraniborg, extrait de l'*Atlas Major* de Joan Blaeu, 1665.



1.9 Château d'Uraniborg, extrait de l'*Atlas Major* de Joan Blaeu, 1665.



1.10 Vue actuelle de l'emplacement et des ruines du château d'Uranibor, 2023.

1.11 Laurent Grasso, *Les Oiseaux*, 2008.

1.12 Laurent Grasso, *Les Oiseaux*, 2008.

1.13 Laurent Grasso, *Studies into the past – 1619*, s.d.

1.14 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d.

1.15 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d.

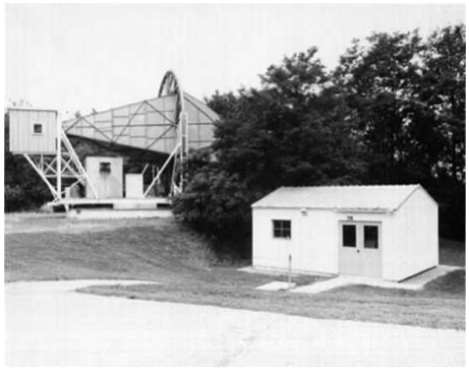
1.16 Laurent Grasso, *Psychokinesis*, 2008.

1.17 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d.

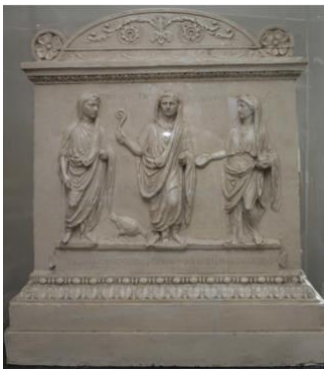
1.18 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d.

1.19 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d.

1.20 Laurent Grasso, *Horn Antenna*, 2010.



1.21 Vue arrière de l'antenne Horn et de l'édifice n°3, 1988.



1.22 Auguste en augure, autel des *Lares Augusti*, II[e] siècle av. J.-C.

1.23 John G. Hagen, S. J. (1847-1930), devant le téléscope, Specola Vaticana, après 1910.

1.24 Vue de l'exposition *Portrait of a Young Man*, Bass Museum, Miami, 2012.

1.25 Vue de l'exposition *Paramuseum*, Palais Fesch, Ajaccio, 2016.

1.26 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013.

1.27 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013.

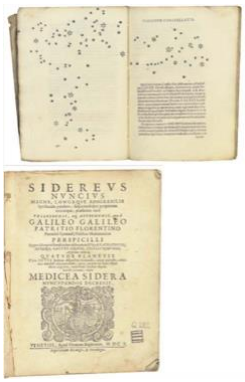
1.28 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013.

1.29 Laurent Grasso, *1610 I*, 2011.

1.30 Vue de l'exposition *Laurent Grasso : Uraniborg*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2013.

1.31 Laurent Grasso, *The Construction of History*, 2012.

1.32 Laurent Grasso, *Uraniborg*, 2012.



1.33 Galileo Galilei, *Sidereus Nuncius*, 1610, détail.

1.34 Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, détail.

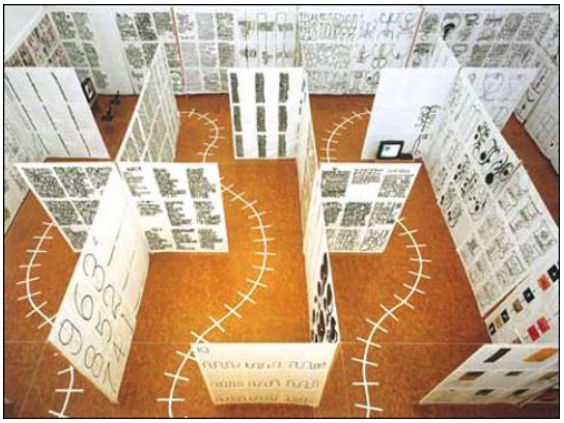
1.35 Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, détail.

1.36 Laurent Grasso, *Project 4 Brane*, 2007.

1.37 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d.

1.38 Laurent Grasso, *Studies into the past*, s.d.

Chapitre 2 : Matt Mullican : limites et engloutissement



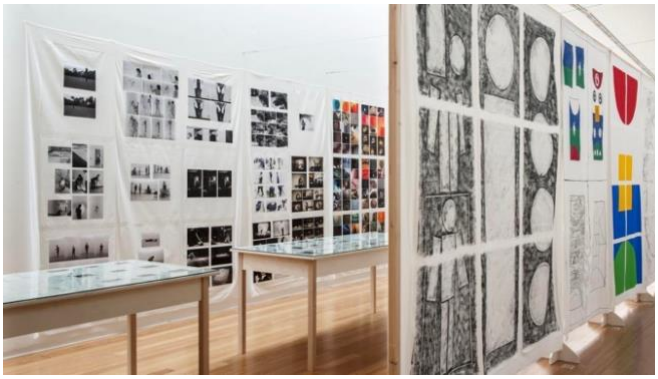
2.1 Vue de l'exposition *DC: Matt Mullican: Learning from that Person's Work*, Museum Ludwig, Cologne, 2005.

2.2 Vue de l'exposition *DC: Matt Mullican: Learning from that Person's Work*, Museum Ludwig, Cologne, 2005.

2.3 Vue de l'exposition *Il Palazzo Enciclopedico : La Biennale di Venezia*, Arsenale, Venise, 2013.

2.4 Matt Mullican, *Untitled (Learning from that Person's Work)*, 2005.

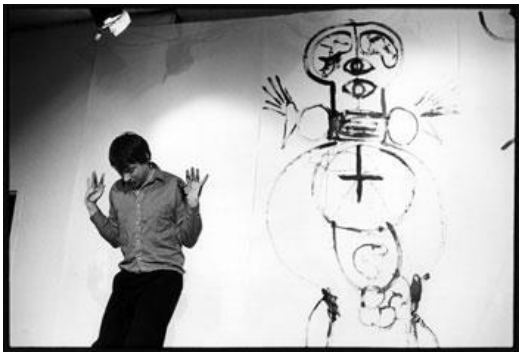
2.5 Vue de l'exposition, *Sites of Reason: A Selection of Recent Acquisitions*, Museum of Modern Art, New York, 2014.



2.6 Vue de l'exposition *Matt Mullican : Representing the Work*, Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu, Boussu, 2020.

2.7 Vue de l'exposition *Mapping the World: 50 Years of Work*, Kunsthalle St. Annen, Lübeck, 2022-2023.

2.8 Vue de l'exposition *Matt Mullican 12 by 2*, Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes, 2010.

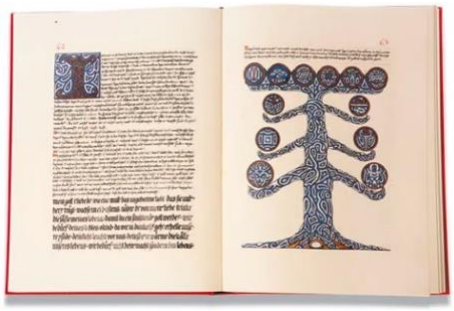


2.9 Matt Mullican, *Performance: Under Hypnosis*, 1982.

2.10 Matt Mullican, *Matt Mullican Under Hypnosis*, 2007.

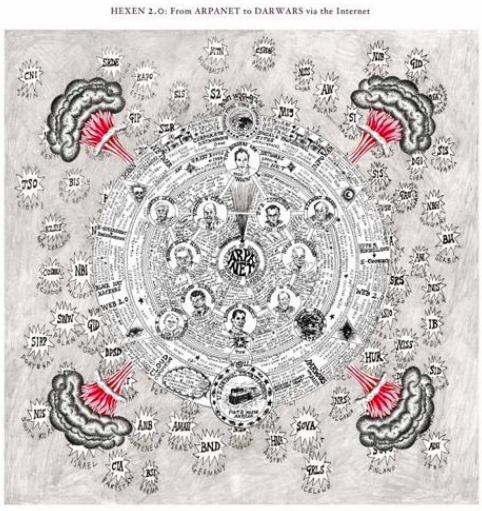
2.11 Matt Mullican, *Matt Mullican Under Hypnosis*, 2007.

2.12 Matt Mullican, *Live Performance Under Hypnosis: Breakfast*, 2023.



2.13 Carl Gustav Jung, *The Red Book: Liber Novus*, 2009, détail.

2.14 Carl Gustav Jung, *The Red Book: Liber Novus*, 2009, détails.



2.15 Suzanne Treister, *Hexen 2.0: Historical Diagrams: From ARPANET to DARWARS via the Internet*, 2014.

2.16 Suzanne Treister, *Hexen 2.0: Historical Diagrams: From ARPANET to DARWARS via the Internet*, 2014.

2.17 Vue de l'exposition *La Biennale de Montréal : L'avenir (looking forward)*, Musée d'art contemporain de Montréal, 2014-2015.

2.18 Suzanne Treister, *Hexen 2.0: Tarot: VI The Lovers: Margaret Mead and Gregory Bateson – Anthropologists*, 2009-2011.

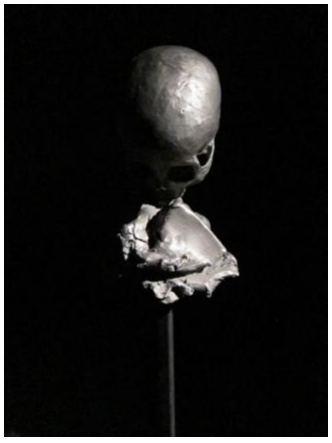
2.19 Laurent Grasso, *The Silent Movie*, 2010.

2.20 Laurent Grasso, *On Air*, 2009.

2.21 Laurent Grasso, *Echelon*, 2007.

2.22 Francisco Goya, *Nadie se conoce*, 1799.

2.23 Francisco Goya, *El sueño de la razon produce monstruos*, 1797-1799.



2.24 Chloe Piene, *Untitled (CB)*, 2010.

2.25 Aby Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, 1927-1929, détail.

2.26 Gerhard Richter, *Atlas*, 1962-2013.

2.27 Vue de l'exposition *Atlas: How to carry the world on one's back?*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2010-2011.

2.28 Vue de l'exposition *Atlas Critique*, Parc Saint Léger Centre d'art contemporain, Pougues-les-Eaux, 2012.

Chapitre 3 : Benoît Pype : poussière et éclatement

3.1 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015, détail.

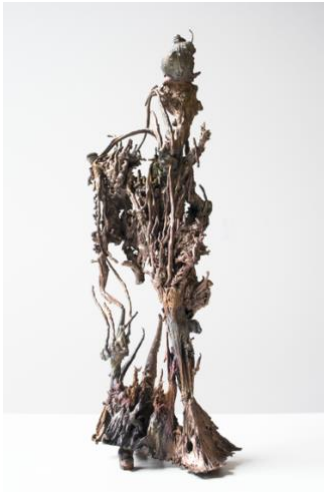
3.2 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015, détail.

3.3 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015, détail.

3.4 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015.

3.5 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015.

3.6 Benoît Pype, *Chutes libres*, 2013-2015, détail.



3.7 Hicham Berrada, *Kéromancies*, 2017.

3.8 Alice Lejeune, *Laissons aux racines les prédictions futures*, 2021.

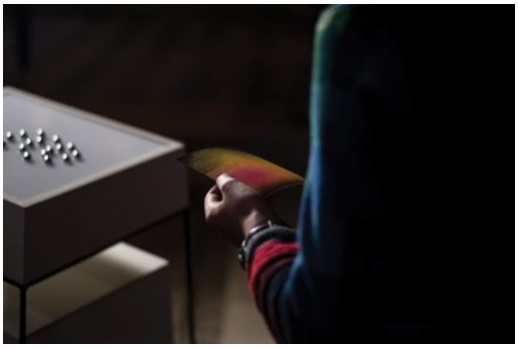
3.9 Anonyme, illusion du canard-lapin, 1892.

3.10 Benoît Pype, *Fabrique du résiduel*, 2012.

3.11 Benoît Pype, *Sculptures de fond de poche*, 2011.

3.12 Véronique Béland, *As We Are Blind*, 2016.

3.13 Véronique Béland, *As We Are Blind*, 2016.


3.14 Véronique Béland, *As We Are Blind*, 2016.

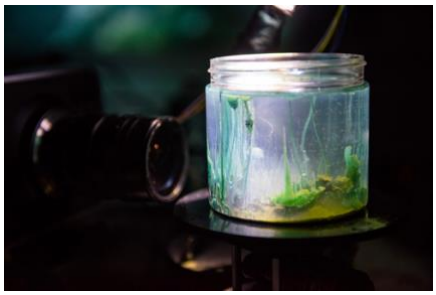
3.15 Véronique Béland, *As We Are Blind*, 2016, détails.

3.16 Donald Judd, *sans titre*, 1973.

3.17 Robert Morris, *Two Columns*, 1961-1973.

3.18 Benoît Pype, *Le Sablier millénaire*, 2021.

3.19 Hicham Berrada, *Présage, Tranche*, 2007.



3.20 Hicham Berrada, *Présage, performance*, 2016.

Chapitre 4 : Mariko Mori : révélation et résonance

4.1 Mariko Mori, *Tom Na H-iu*, 2006.

4.2 Mariko Mori, *Tom Na H-iu*, 2006.

4.3 Cercle de Brodgar, Orcades, Écosse, 2500-2000 av. J.-C.

4.4 Pierres dressées de Stenness, Orcades, Écosse, 3000-2500 av. J.-C.

4.5 Solstice d'été à Stonehenge, Royaume-Uni, 2023.

4.6 Solstice d'été à Stonehenge, Royaume-Uni, 2023.

4.7 Solstice d'été à Stonehenge, Royaume-Uni, 2023.

4.8 Mariko Mori, *Transcircle*, 2004.

4.9 Stonehenge, Avebury, Royaume-Uni, vers 2400 av. J.-C.

4.10 Mariko Mori, *Tea Ceremony III*, 1994.

4.11 Mariko Mori, *Garden of Purification*, 1999.

4.12 Mariko Mori, *Dream Temple*, 1997-1999.

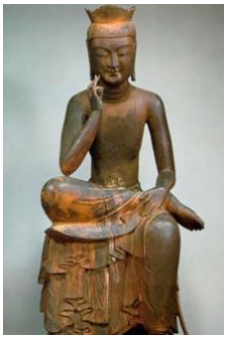
4.13 Mariko Mori, *Flatstone*, 2006.

4.14 Cercle de pierres Nonakado, site d'Ōyu, 2000-1500 av. J.-C.

4.15 Vase Jōmon, 3500-2500 av. J.-C.

4.16 Vue de l'exposition *Mariko Mori: Oneness*, Pinchuk Art Center, Kiev, 2008.

4.17 Mariko Mori, *Oneness*, 2003.



4.18 Anonyme, Miroku Bosatsu, VII^{e} siècle.

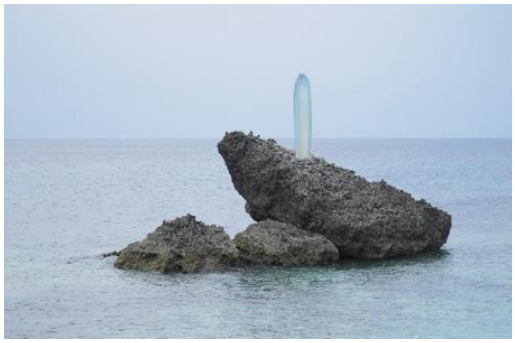
4.19 Anonyme, Mandala Ryokai, XIV^{e}-XV^{e} siècles.

4.20 Mariko Mori, *Kumano*, 1998.

4.21 Caspar David Friedrich, *A Walk at Dusk*, 1830-1835.

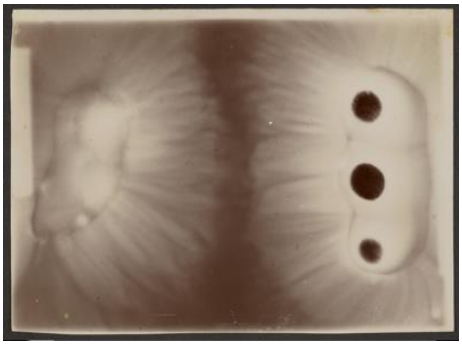
4.22 John Constable, *Stonehenge*, 1835.

4.23 Mariko Mori, *Tom Na H-iu*, 2010.



4.24 Mariko Mori, *Primal Rhythm: Sun Pillar*, 2011.

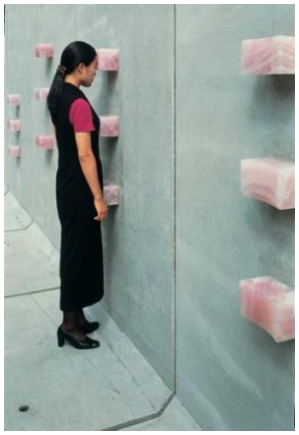
4.25 James Bridle, *Autonomous Trap 001*, 2017.



4.26 Louis Darget, *Rayonnée*, 1898.

4.27 Hippolyte Baraduc, *Évocation et accouplement animique*, 1896.

4.28 Petrus Christus, *Christ as the Man of Sorrows*, 1450.



4.29 Marina Abramović, *Black Dragon*, 1989-1994.

4.30 Marina Abramović, *Crystal Cinema I (crystal on the floor)*, 1991.

4.31 Marina Abramović, *Beds for Human Use*, 2012.

4.32 Marina Abramović, *The Communicator*, 2012.

4.33 Marina Abramović, *The Current*, 2017.

4.34 Marina Abramović, *Crystal Wall of Crying*, 2021.

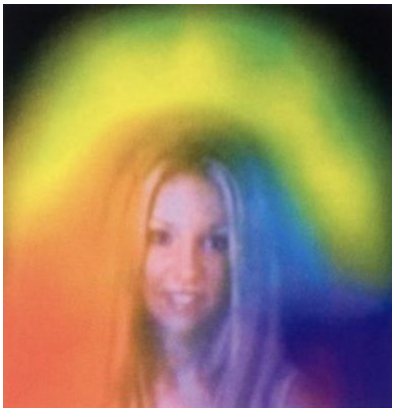
4.35 Marina Abramović, *Inner Sky*, 1991.

4.36 Marina Abramović, l'artiste devant une mine de quartz, Brésil.

Chapitre 5 : Susan Hiller : infiltration et manifestation

5.1 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras*, 2008.

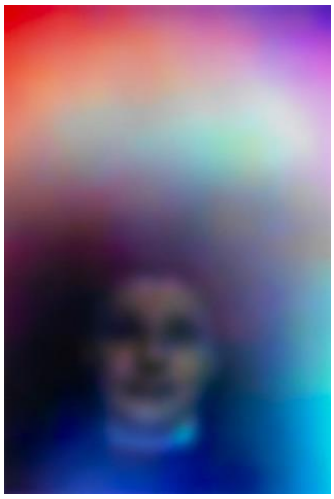
5.2 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras*, 2008, détail.



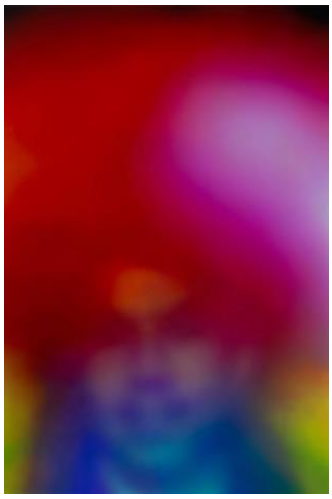
5.3 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras*, 2008, détail.

5.4 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras (Blue Woman)*, 2017.

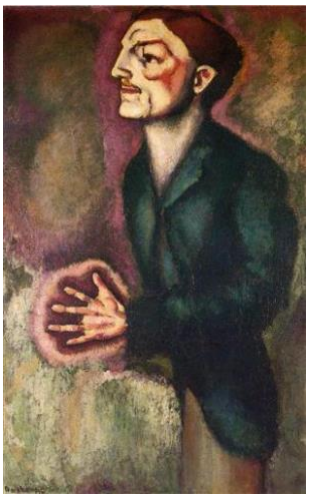
5.5 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras Triptych*, 2011.



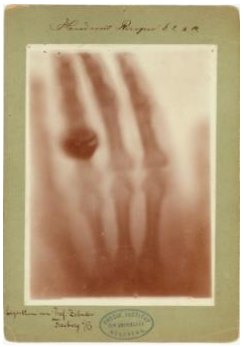
5.6 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras (Blue Boy)*, 2011.



5.7 Susan Hiller, *Homage to Marcel Duchamp: Auras (Purple Man)*, 2011.



5.8 Marcel Duchamp, *Portrait du Dr. Dumouchel*, 1910.



5.9 Wilhelm Conrad Röntgen, *La main de Bertha Röntgen*, 1895.

5.10 Annie Besant et Charles W. Leadbeater, *Affection pure, mais vague*, 1905.

5.11 Susan Hiller, *Belshazzar's Feast*, 1983-1984.

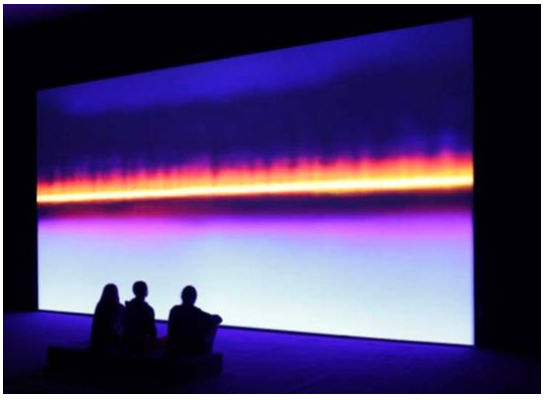
5.12 Susan Hiller, *Psi Girls*, 1999.

5.13 Susan Hiller, *Psi Girls*, 1999, détail.

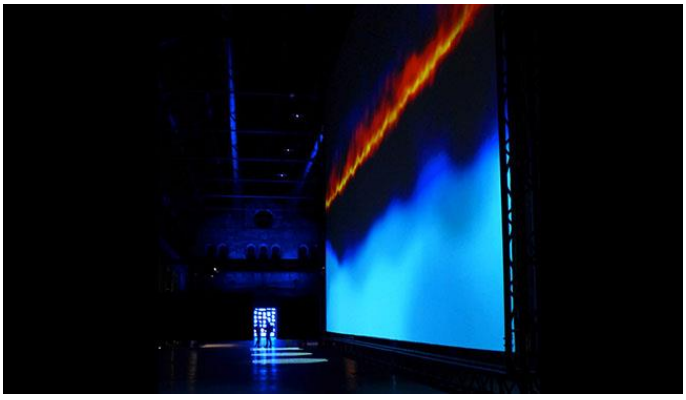
5.14 Susan Hiller, *Channels*, 2013.

5.15 Susan Hiller, *Witness*, 2000.

5.16 Susan Hiller, *Witness*, 2000.



5.17 Susan Hiller, *Resounding (ultraviolet)*, 2014.



5.18 Susan Hiller, *Illuminazioni*, 2018.

5.19 Susan Hiller, *Sisters of Menon*, 1972-1979.

5.20 Jacob von Narkiewicz-Jodko, *Effluves d'une main électrifiée posée sur la plaque photographique*, 1896.

5.21 Sano Espiritu, service de photographie d'aura, Mexique, 2015.

5.22 Christina Lonsdale, portrait auratique de Gwyneth Paltrow, 2015.

5.23 Marie-Jeanne Musiol, *Corps de lumière #401 (Leaf)*, 2018.

5.24 Susan Hiller, *Wild Talents*, 1997.

5.25 Marcel Duchamp, *Le Buisson*, 1910-1911.

5.26 Susan Hiller, *Homage to Yves Klein: Levitations*, 2008.

5.27 Susan Hiller, *Homage to Joseph Beuys*, 1969-2019.

5.28 Bernd et Hilla Becher, *Fördertürme, Belgien, Frankreich*, 1967-1988.

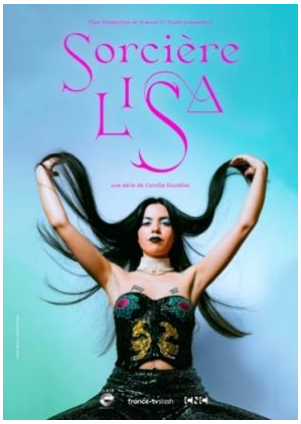
5.29 Virginia Lupu, *Tin Tin Tin*, 2018-2019.

5.30 Virginia Lupu, *Tin Tin Tin*, 2018-2019.

5.31 Virginia Lupu, *Tin Tin Tin*, 2018-2019.

5.32 Virginia Lupu, *Tin Tin Tin*, 2018-2019.

5.33 Virginia Lupu, *Tin Tin Tin*, 2018-2019.



5.34 Camille Ducellier, *Sorcière Lisa*, 2021.

5.35 WhiteFeather Hunter, *The Witch in the Lab Coat*, 2019 – en cours, détail.

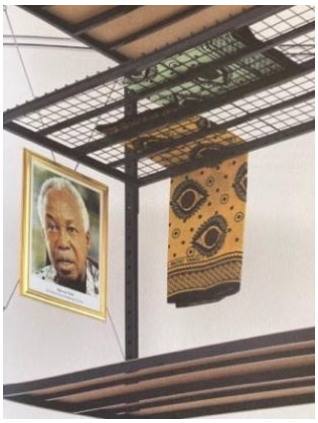
Chapitre 6 : Kapwani Kiwanga : brouillage et artifice

6.1 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji*, Jeu de Paume, Paris, 2014.

6.2 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji*, Jeu de Paume, Paris, 2014.

6.3 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji*, Jeu de Paume, Paris, 2014.

6.4 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji*, Jeu de Paume, Paris, 2014.



6.5 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga : Maji Maji*, Jeu de Paume, Paris, 2014.

6.6 Amulettes Nyamwezi, Tanzanie, s.d.

6.7 Amulette, Tanzanie, s.d.

6.8 Kapwani Kiwanga, *Fragments of a Repository*, 2014, détail.

6.9 Kapwani Kiwanga, *Fragments of a Repository*, 2014, détail.

6.10 Kapwani Kiwanga, *Forms of Absence*, 2014, détail.

6.11 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga: Rumors that Maji was a lie…*, Kunsthalle 3,14, Bergen, 2016.

6.12 Vue de l'exposition *Kapwani Kiwanga: Kinjeketile Suite*, 2015.

6.13 Kapwani Kiwanga, *Ifa-Organ*, 2013.

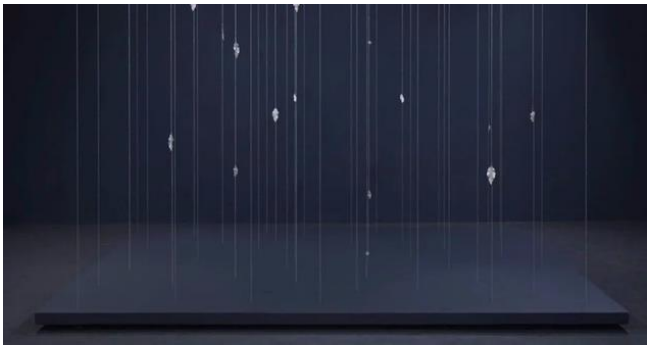
6.14 Kapwani Kiwanga, *Glow #6*, 2019.

6.15 Kapwani Kiwanga, *Nations: Ogé's Uprising, 1790*, 2000.

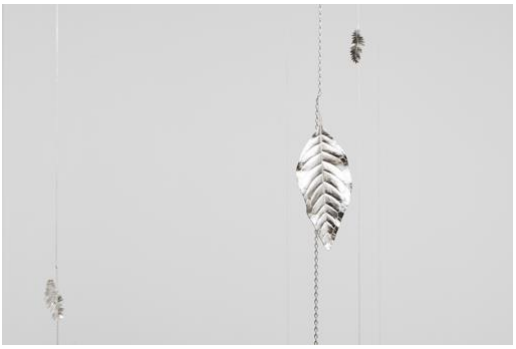
6.16 Kapwani Kiwanga, *Nations: Vertières, 1803*, 2018.

6.17 Maxon Scylla, *Damballah Bossou*, 2017.

6.18 Jean-Jacques Frilley, *La Bataille de Vertières, Saint-Domingue, 18 novembre 1803*, 1803.



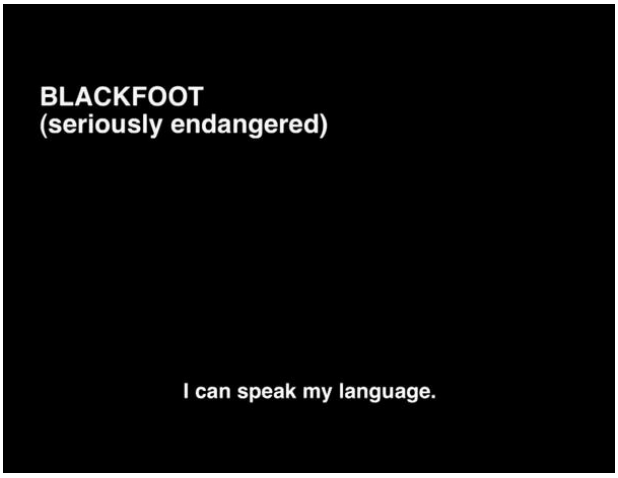
6.19 Kapwani Kiwanga, *Potomitans*, 2021.



6.20 Kapwani Kiwanga, *Potomitans*, 2021, détail.

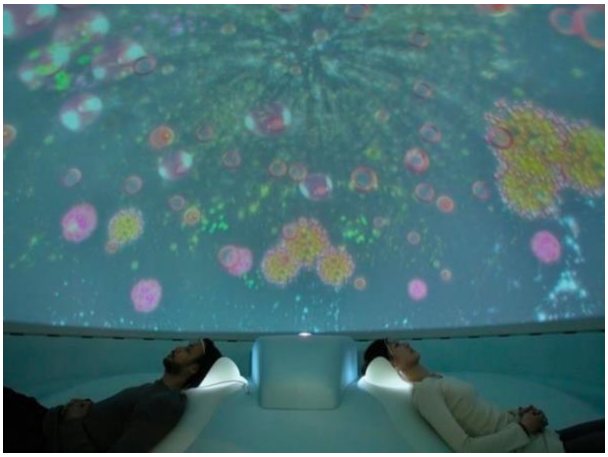
6.21 Anonyme, échelle de sorcière, avant 1911.

6.22 Marina Abramović, *Presence and Absence (The Witch Ladder)*, 2022.



6.23 Susan Hiller, *The Last Silent Movie*, 2007-2008.

6.24 Mariko Mori, *Wave UFO*, 1999-2002.



6.25 Mariko Mori, *Wave UFO*, 1999-2002, vue de l'intérieur.

6.26 Kapwani Kiwanga, *The Sun Ra Repatriation Project*, 2009.

BIBLIOGRAPHIE

ABELLAN MATAROMOS, Cristina et Peter BARABAS (2019). « Meet the Witches Claiming to Fight Corruption in Romania with Spells and Magic », *Euronews*, [En ligne], 13 mai, https://www.euronews.com/2019/05/11/meet-the-witches-claiming-to-fight-corruption-in-romania-with-spells-and-magic. Consulté le 3 octobre 2023.

ACHEBE, Chinua (2016). « An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness* », *The Massachusetts Review*, Printemps, vol. 57, n°1, p. 14-27. [1977].

ACQUAVIVA, Graziella (2018). « Healing and Spirituality in Tanzania: The *Mganga* Figure Between Literature, Myths and Beliefs », *Kervan: International Journal of African and Asiatic Studies*, vol. 22, p. 145-167.

ADAMO, Amélie et Vidya GASTALDON (2013). « Vidya Gastaldon : au pays de l'Œil-levant », *Art absolument*, novembre/décembre, n°56, p. 94-101.

ADAMSON, Glenn (2022). « Escape Velocity », Massimiliano Gioni (éd.) et Madeline Weisburg (éd.), *Kapwani Kiwanga: Off-Grid*, Catalogue d'exposition, New Museum, 30 juin – 16 octobre 2022, New York : New Museum, p. 30-40.

ADLER, Margot (1986). *Drawing Down the Moon: Witches, Druids, Goddess-Worshippers and Other Pagans in America Today*, Boston : Beacon Press, Coll. « Beacon Paperback », 595 p. [1979].

ADORNO, Theodor W. (2016). *Minima moralia : réflexions sur la vie mutilée*. Traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris : Payot, Coll. « Petite bibliothèque Payot », 477 p. [1951].

ADORNO, Theodor W. et Max HORKHEIMER (2020). *Dialectique de la raison : fragments philosophiques*. Traduit de l'allemand par Éliane Kaufholz, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 391 p. [1944].

AFEISSA, Hicham-Stéphane (2014). *La fin du monde et de l'humanité : essai de généalogie du discours écologique*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « L'Écologie en questions », 400 p.

AFIS SCIENCE (2013). « Les cristaux : des pierres magiques aux fonctions thérapeutiques? », *AFIS Science : Association Française pour l'Information Scientifique*, [En ligne], 13 août 2013, https://www.afis.org/Les-cristaux-des-pierres-magiques-aux-vertus-therapeutiques. Consulté le 3 octobre 2023.

AGAMBEN, Giorgio (2008). *Qu'est-ce que le contemporain?*. Traduit de l'Italien par Maxime Rovere, Paris : Payot & Rivages, Coll. « Rivages poche. Petite Bibliothèque », 43 p.

AGENCE SPATIALE CANADIENNE (2022). « Les mystères de la matière noire et de l'énergie noire », *Agence spatiale canadienne : Au-delà du Système solaire*, [En ligne],

https://www.asc-csa.gc.ca/fra/astronomie/au-dela-systeme-solaire/matiere-noire-et-energie-noire.asp. Consulté le 3 octobre 2023.

AHMED, Issam (2021). « Un éminent astrophysicien convaincu qu'une sonde extraterrestre a frôlé la Terre », *La Presse*, [En ligne], 5 février, https://www.lapresse.ca/actualites/sciences/2021-02-05/un-eminent-astrophysicien-convaincu-qu-une-sonde-extraterrestre-a-frole-la-terre.php. Consulté le 3 octobre 2023.

AHN, Gregor (2006). « Destiny/Fate », Kocku von Stuckrad (éd.), *The Brill Dictionary of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1872-5287_bdr_COM_00114. Consulté le 3 octobre 2023.

ALIZART, Mark (2017). *Informatique céleste*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Perspectives critiques », 203 p.

ALLEAU, René (1966). « Préface », Émile-Jules Grillot de Givry, *Le Musée des sorciers, mages et alchimistes*, Paris : Henri Veyrier – Tchou, 420 p. [1929].

AMADOU, Robert (1957). *Les grands médiums*, Paris : Denoël, Coll. « La Tour Saint Jacques », 262 p.

ANNUS, Amar (2016). « Divination », Robert A. Segal (éd.) et Kocku von Stuckrad (éd.), *Vocabulary for the Study of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/9789004249707_vsr_COM_00000277. Consulté le 3 octobre 2023.

ANTHONY, Andrew (2020). « What if Covid-19 Isn't our Biggest Threat? », *The Guardian*, [En ligne], 26 avril 2020, https://www.theguardian.com/science/2020/apr/26/what-if-covid-19-isnt-our-biggest-threat. Consulté le 8 octobre 2023.

APRAXINE, Pierre et Sophie SCHMIT (2004). « La photographie et l'occulte », Clément Chéroux et al., *Le troisième œil : la photographie et l'occulte*, Catalogue d'exposition, Maison européenne de la photographie, 3 novembre 2004 – 6 février 2005, Metropolitan Museum of Art, 27 septembre – 31 décembre 2005, Paris : Gallimard, p. 12-17.

ARASSE, Daniel (1982). « Frances A. Yates ou les labyrinthes d'une histoire occulte », *Le Débat*, novembre, vol. 5, n°22, p. 41-48.

ARASSE, Daniel (1992). *Le détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris : Flammarion, Coll. « Idées et recherches », 287 p.

ARENDT, Hannah (1972). *La crise de la culture : huit exercices de pensée politique*. Préparé par Patrick Lévy, Paris : Gallimard, Coll. « Idées », 380 p. [1954].

ARNOLD, Dana (2020). « A Global Art History? », *Art History: A Very Short Introduction*, Oxford : Oxford University Press, Coll. « Very Short Introductions », p. 48-62. [2004].

ARNOULD, Colette (2009). *Histoire de la sorcellerie*, Paris : Tallandier, Coll. « Le goût de l'histoire », 494 p.

ART ENCOUNTERS (2019). « Virginia Lupu », *Art Encouters: Biennial 2019*, [En ligne], https://2019.artencounters.ro/en/artistbio-en/?id=10938. Consulté le 14 octobre 2023.

ART PRESS 2 (2008). « Le sacré, voilà l'ennemi! », *Art Press*, mai/juin/juillet, n°9.

ARTE (2016). « Bleigiessen », *ARTE – Karambolage en français*, [vidéo Youtube], 2 min 37 s, 30 décembre 2016, https://www.youtube.com/watch?v=VnExx9Yk9lE. Consulté le 3 octobre 2023.

ATLANI-DUAULT, Laëtitia (dir.) (2022). *Les spiritualités en temps de pandémie*, Paris : Albin Michel, Coll. « Spiritualité », 224 p.

ATTALI, Jacques (2006). *Une brève histoire de l'avenir*, Paris : Fayard, 422 p.

ATTALI, Jacques (2015). *Histoire de la modernité : comment l'humanité pense son avenir*, Paris : Flammarion, Coll. « Champs essais », 209 p. [2013].

AUCLAIR, Georges (1970). *Le Mana quotidien : structures et fonctions de la chronique des faits divers*, Paris : Anthropos, 274 p.

AZIMI, Roxana et Harry BELLET (2015). « Désespérance de l'art contemporain », *Le Monde*, [En ligne], 29 août, https://www.lemonde.fr/culture/article/2015/09/13/desesperance-de-l-art-contemporain_4751360_3246.html. Consulté le 27 novembre 2023.

BACQUÉ, Marie-Hélène et Carole BIEWENER (2013). « L'empowerment, un nouveau vocabulaire pour parler de participation », *Idées économiques et sociales*, vol. 3, n°173, p. 25-32.

BADER, Christopher D., F. Carson MENCKEN et Joseph O. BAKER (2017). *Paranormal America: Ghosts Encounters, UFO Sightings, Bigfoot Hunts, and Other Curiosities in Religion and Culture*, New York : New York University Press, 304 p. [2010].

BALTIC CENTER FOR CONTEMPORARY ART (2017). « Susan Hiller Recall 1969 2004 », *Baltic Center for Contemporary Art*, [vidéo Youtube], 22 min 12 s, 4 septembre 2017, https://www.youtube.com/watch?v=7FddjsKGnEo. Consulté le 3 octobre 2023.

BANSAL, Rajeev (2002). « Which Came First: Big Bang or Big Crunch? », *IEEE Microwave Magazine*, décembre, vol. 3, n°4, p. 32-34.

BARAD, Karen (2007). *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/Londres : Duke University Press, 524 p.

BARADUC, Hippolyte (1896). [En ligne] *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières, et l'iconographie de l'invisible fluidique*, Paris : Georges Carré, Google Books,

https://books.google.ca/books?id=tD8wAAAAYAAJ&pg=PA3&hl=fr&source=gbs_toc_r&cad=3#v=onepage&q&f=false. Consulté le 4 octobre 2023.

BARRAGÁN, Paco et Max RYYNÄNEN (2023). « Kitsch: From Rejection to Acceptance—On the Changing Meaning of Kitsch in Today's Cultural Production », Paco Barragán (éd.) et Max Ryynänen (éd.), *The Changing Meaning of Kitsch: From Rejection to Acceptance*, Cham (Suisse) : Palgrave MacMillan, p. 1-62.

BARRAGÁN, Paco (éd.) et Max RYYNÄNEN (éd.) (2023a). *The Changing Meaning of Kitsch: From Rejection to Acceptance*, Cham (Suisse) : Palgrave MacMillan, 270 p.

BARSTOW, Anne Llewellyn (1995). *Witchcraze: A New History of the European Witch Hunts*, New York : Harper Collins, 272 p.

BARTHES, Roland (1980). *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris : Gallimard, Coll. « Cahiers du cinéma », 193 p.

BATAILLE, George (1970). *Œuvres Complètes. Tome II : Écrits posthumes 1922-1940*, Paris : Gallimard, Coll. « Blanche », 464 p.

BAUDELAIRE, Charles (2004). « Notes nouvelles sur Edgar Poe », *Œuvres complètes*. Préparé par Michel Jamet, Paris : Robert Laffont, Coll. « Bouquins », p. 589-600. [1980].

BAUDELAIRE, Charles (2017). « Correspondances », *Les Fleurs du mal*, Montréal : Vertiges/Jean Yves Collette, [En ligne], https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/4277582?docref=G2OLMOxm5lT7AANSNIX-mg. Consulté le 16 janvier 2024. [1857].

BAUMAN, Zygmunt (1992). *Intimations of Postmodernity*, New York/Londres : Routledge, 264 p.

BAUMAN, Zygmunt (2000). *Liquid Modernity*, Cambridge (Royaume-Uni)/Malden (Massachusetts) : Polity Press, 240 p.

BAYARD, Jean-Pierre (2008). *Symbolique du labyrinthe sur le thème de l'errance*, Paris : Éditions du Huitième Jour, Coll. « Symbolique », 112 p.

BAYART, Jean-François (2008). « Incertitudes dans la globalisation », Spyros Théodorou (dir.), *Lexiques de l'incertain*, Marseille : Éditions Parenthèses, Coll. « Savoirs à l'œuvre », p. 207-230.

BECHTEL, Guy (1997). *La sorcière et l'Occident : la destruction de la sorcellerie en Europe, des origines aux grands bûchers*, Paris : Plon, Coll. « Le doigt de Dieu », cité par Mona Chollet (2018). *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris : Zones, p. 12.

BECK, Ulrich (2010). *A God of One's Own: Religion's Capacity for Peace and Potential for Violence*, Cambridge (Royaume-Uni)/Malden (Massachusetts) : Polity Press, 231 p. [2008]

BÉLAND, Véronique (2023). « As We Are Blind », *Véronique Béland*, [En ligne], https://veroniquebeland.art/as-we-are-blind. Consulté le 7 octobre 2023.

BELMONT, Nicole (2023). « Frazer James Georges (1854-1941) », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], https://www.universalis.fr/encyclopedie/james-george-frazer/3-la-theorie-de-la-magie/. Consulté le 7 octobre 2023.

BÉNÉTON, Philippe (1975). *Histoire de mots : culture et civilisation*, Paris : Presses de la Fondation nationale des sciences politiques, Coll. « Travaux et recherches de science politique », 165 p.

BENHAMOU-HUET, Judith (2018). « Art africain : des artistes enfin reconnus », *Les Echos*, [En ligne], 30 novembre, https://www.lesechos.fr/2018/11/art-africain-des-artistes-enfin-reconnus-980728. Consulté le 23 août 2023.

BENJAMIN, Walter (1986). *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*. Traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe et Anne-Marie Lang, Paris : Flammarion, Coll. « La philosophie en effet », 188 p. [1919].

BENJAMIN, Walter (1989). *Paris, capitale du XIX^e^ siècle : le livre des passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Éditions du Cerf, Coll. « Passages », 974 p. [1927-1940].

BENJAMIN, Walter (2000). « Les Affinités électives de *Goethe* », *Œuvres. Tome I*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris : Gallimard, Coll. « Folio. Essais », p. 274-395. [1922-1925].

BENJAMIN, Walter (2000a). « Petite histoire de la photographie », *Œuvres. Tome II*. Traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris : Gallimard, Coll. « Folio. Essais », p. 295-321. [1931].

BENJAMIN, Walter (2000b). « Sur le pouvoir d'imitation », *Œuvres. Tome II*. Traduit de l'allemand par Maurice Gandillac, Pierrre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris : Gallimard, Coll. « Folio. Essais », p. 359-363. [1933].

BENJAMIN, Walter (2000c). « Expérience et pauvreté », *Œuvres. Tome II*. Traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris : Gallimard, Coll. « Folio. Essais », p. 364-372. [1933].

BENJAMIN, Walter (2009). *Origine du drame baroque allemand*. Traduit de l'allemand par Sibylle Muller et André Hirt, Paris : Flammarion, Coll. « Champs essais », 336 p. [1928].

BENJAMIN, Walter (2018). *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris : Éditions Allia, 94 p. [1935].

BENNETT, Jane (2001). *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and ethics*, Princeton/Oxford : Princeton University Press, 224 p.

BENSAUDE-VINCENT, Bernadette et Christine BLONDEL (2002). « Introduction », Bernadette Bensaude-Vincent (dir.) et Christine Blondel (dir.), *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*, Paris : La Découverte, Coll. « Sciences et société », p. 5-18.

BENSAUDE-VINCENT, Bernadette (2021). *Temps-Paysage : pour une écologie des crises*, Paris : Éditions Le Pommier/Humensis, Coll. « Symbiose », 297 p.

BERDAGUER, Christophe et Maris PÉJUS (2012). « Berdaguer et Péjus », Jean de Loisy et al., *Les Maîtres du désordre*, Catalogue d'exposition, musée du quai Branly, 11 avril – 29 juillet 2012, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 31 août – 2 décembre 2012, Fundacío la Caixa, 7 février – 19 mai 2013, Paris : musée du quai Branly; Paris : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, p. 248.

BERGER, Peter L. (1967). *The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion*, Garden City (New York) : Doubleday & Compagny, 230 p.

BERGER, Peter L. (1969). *A Rumor of Angels: Modern Society and the Rediscovery of the Supernatural*, Garden City (New York) : Doubleday & Company, 129 p.

BERGERET, Yves (2007). « Une oriflamme du vaudou », *L'histoire par l'image*, [En ligne], https://histoire-image.org/etudes/oriflamme-vaudou. Consulté le 7 octobre 2023.

BERGERON, Yves et Michèle RIVET (2021). « Introduction. Décoloniser la muséologie ou refonder "re-fonder la muséologie" », *ICOFOM Study Series*, vol. 49, n°2, p. 29-43.

BERRADA, Hicham (2023). « Présage, Tranche », *Hicham Berrada*, [En ligne], https://www.hichamberrada.com/portfolio/presage-tranche/. Consulté le 7 octobre 2023.

BERTIN, Georges (2013). « Celtes », Jean Servier (dir.), *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 275-276. [1998].

BERZANO, Luigi (1994). « Méthodologie de la recherche sociologique en matière de mouvements magiques », Jean-Baptiste Martin (éd.), *Le défi magique : ésotérisme, occultisme, spiritisme. Actes du colloque organisé à la Bibliothèque municipale de Lyon du 6 au 8 avril 1992*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, Coll. « CREA », vol. 1, p. 45-56.

BESANT, Annie et Charles W. LEADBEATER (1987). *Les Formes-Pensées*. Traduit de l'anglais, Paris : Éditions Adyar, 70 p. [1905].

BEUYS, Joseph et Volker HARLAN (1992). *Qu'est-ce que l'art?*. Traduit de l'allemand par Laurent Cassagnau, Paris : L'Arche, 230 p.

BHABHA, Homi K. (2004). *The Location of Culture*, New York/Londres : Routledge, 440 p. [1994].

BIRD-DAVID, Nurit (1999). « "Animism" Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology », *Current Anthropology*, février, vol. 40, n°S1, p. S67-S91.

BLANCHOT, Maurice (1969). *L'entretien infini*, Paris : Gallimard, Coll. « Blanche », 672 p.

BLEYS, Rudi C. (1995). *The Geography of Perversion: Male-to-Male Sexual Behaviour outside the West and the Ethnographic Imagination, 1750-1918*, New York : New York University Press, 328 p.

BLONDET, Marieke (dir.) et Mickaële LANTIN MALLET (dir.) (2019). *Anthropologies Réflexives : modes de connaissance et formes d'expérience*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, Coll. « Nouvelles écritures de l'anthropologie », 304 p.

BLUMENBERG, Hans (1999). *La légitimité des Temps modernes*. Traduit de l'allemand par Marc Sagnol, Jean-Louis Schlegel et Denis Trierweiler, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque de philosophie », 696 p.

BOCHINGER, Christoph (2006). « Spirituality », Kocku von Stuckrad (éd.), *The Brill Dictionary of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1872-5287_bdr_SIM_00059. Consulté le 8 octobre 2023.

BONNEAU, Lara (2022). *Lire l'œuvre d'Aby Warburg à la lumière de ses Fragments sur l'expression*, Dijon : Les presses du réel, Coll. « Œuvres en sociétés », 286 p.

BONNOT, Thierry (2009). « Recettes des dieux : esthétique du fétiche », *Gradhiva*, [En ligne], vol. 10, http://gradhiva.revues.org/1598. Consulté le 8 octobre 2023.

BORGEAUD, Philippe (2008). « Religions de Grèce et de Rome : entre pensée de l'incertitude et respect des règles », Spyros Théodorou (dir.), *Lexiques de l'incertain*, Marseille : Éditions Parenthèses, Coll. « Savoirs à l'œuvre », p. 112-134.

BORNEMANN, Daniel (2011). « Les sentiers infinis de l'imaginal », Serge Fauchereau (dir.) et Joëlle Pijaudier-Cabot (dir.), *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, Catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg, 8 octobre – 12 février 2011, Zentrum Paul Klee de Berne, 31 mars – 15 juillet 2012, Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, p. 27-43.

BOSSI, Laura (2003). « La grande échelle des êtres », *Histoire naturelle de l'âme*, Paris : Presses universitaires de France, Coll. « Science, histoire et société », p. 73-120.

BOTTÉRO, Jean (1974). « Symptômes, signes et écritures en Mésopotamie ancienne », Jean-Pierre Vernant et al., *Divination et rationalité*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Recherches anthropologiques », p. 70-197.

BOUKARI-YABARA, Amzat (2022). « Ujamaa: If One Falls, We All Fall », Clément Dirié (éd.) et Kapwani Kiwanga (éd.), *Kapwani Kiwanga*, Genève : JPR Editions, p. 101-102.

BOULANGER, Marc et Jérémie TOUSIGNANT (2020). « La pandémie sur le web : des conspirations contagieuses », *Radio-Canada : Décrypteurs*, [En ligne], 9 octobre, https://ici.radio-canada.ca/info/2020/10/pandemie-decrypteurs-courriels-complot-covid-19-coronavirus-fausses-nouvelles/. Consulté le 8 octobre 2020.

BOURGET, Paul (1929). « Du métapsychisme », *Au service de l'ordre*, Paris : Plon, cité par Clément Chéroux (2004a), « La photographie des fluides : un alphabet de rayons invisibles », Clément Chéroux et al., *Le troisième œil : la photographie et l'occulte*, Catalogue d'exposition, Maison européenne de la photographie, 3 novembre 2004 – 6 février 2005, Metropolitan Museum of Art, 27 septembre – 31 décembre 2005, Paris : Gallimard, p. 119.

BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicant : pour une esthétique de la globalisation*, Paris : Denoël, Coll. « Bibliothèque Médiations », 217 p.

BOURRIAUD, Nicolas (2017). *L'exforme : art, idéologie et rejet*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Perspectives critiques », 141 p.

BOUTROS, Alexandra (2013). « Virtual Vodou, Actual Practice: Transfiguring the Technological », Jeremy Stolow (éd.), *Deus in Machina: Religion, Technology and the Things in Between*, New York : Fordham University Press, p. 239-260.

BRAND, Ulrich et Markus WISSEN (2021). *Le mode de vie impérial : vie quotidienne et crise écologique du capitalisme*. Traduit de l'anglais par Nicolas Calvé, Montréal : Lux Éditeur, Coll. « Humanités », 337 p.

BRETON, André (1991). *L'art magique*, Paris : Phébus; Paris : Adam Biro, 358 p. [1957].

BRODD, Jeffrey (2016). « World Religions », Robert A. Segal (éd.) et Kocku von Stuckrad (éd.), *Vocabulary for the Study of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/9789004249707_vsr_COM_00000109. Consulté le 8 octobre 2023.

BRONNER, Gérald (2014). *La planète des hommes : réenchanter le risque*, Paris : Presses Universitaires de France, 148 p.

BROWNE, Simone (2015). *Dark Matters: On the Surveillance of Blackness*, Durham/Londres : Duke University Press, 224 p.

BRUGÈRE, Fabienne (2021). *L'éthique du « care »*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 128 p. [2011].

BRUGÈRE, Fabienne et Guillaume LE BLANC (2018). *La fin de l'hospitalité : l'Europe, terre d'asile?*, Paris : Flammarion, Coll. « Champs essais », 244 p. [2017].

BRULON SOARES, Bruno (2019). « Every Museum has a God, or God is in Every Museum? », *ICOFOM Study Series*, vol. 47, n°1-2, p. 57-72.

BURENSTEINAS, Patrick (2017). *Un alchimiste raconte : autobiographie d'un alchimiste*, Paris : Éditions J'ai lu, Coll. « Aventure secrète », 382 p.

CAHEN-PATRON, Iseult (2020). « Kapwani Kiwanga, lauréate du Prix Marcel Duchamp 2020 », *Connaissance des arts*, [En ligne], 11 novembre,

https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/kapwani-kiwanga-laureate-du-prix-marcel-duchamp-2020-11147085/. Consulté le 8 octobre 2023.

CAILLOIS, Roger (1958). *Les jeux et les hommes : le masque et le vertige*, Paris : Gallimard, cité par Éric de Thoisy (2022). « Serious Game : Aire de jeu et espace sacré », Emmanuel Tibloux (dir.), *La jeune création et le sacré : Bureau d'investigation du sacré. Chaire 2019-2021*, Paris : Ensad, p. 124.

CARADEC, Valérie (2008). « Les grands initiés », Mark Alizart (dir.), *Traces du sacré*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 7 mai – 11 août 2008, Haus der Kunst, 19 septembre 2008 – 11 janvier 2009, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 83-84.

CARON, Jean-François (2021). *La citoyenneté irresponsable : les racines culturelles de la crise de l'autorité en temps de pandémie*. Traduit de l'anglais par Catherine Defoy, Québec : Presses de l'Université Laval, Coll. « À propos », 124 p.

CASSIRER, Ernst (1972). *La philosophie des formes symboliques. Tome 2 : La pensée mythique*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun », 348 p.

CASSIRER, Ernst (2008). *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. Traduit de l'allemand par Pierre Quillet, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun », 489 p. [1927].

CAUQUELIN, Anne (2007). *L'art contemporain*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 127 p. [1992].

CERTEAU, Michel de (1974). « La beauté du mort », *La culture au pluriel*, Paris : Union Générale d'éditions, Coll. « Inédit », p. 55-94

CERTEAU, Michel de (2003). *La faiblesse de croire*. Préparé par Luce Giard, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points. Essais », 317 p. [1987].

CHAKRABARTY, Dipesh (2008). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton : Princeton University Press, Coll. « Princeton Studies in Culture/Power/History », 336 p. [2000].

CHAKRABARTY, Dipesh (2023). *Après le changement climatique, penser l'histoire*. Traduit de l'anglais par Aude de Saint Loup et Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque des histoires », p. 397 p.

CHAMPION, Françoise (1994). « La "nébuleuse mystique-ésotérique" : une décomposition du religieux entre humanisme revisité, magique, psychologique », Jean-Baptiste Martin (éd.), *Le défi magique : ésotérisme, occultisme, spiritisme. Actes du colloque organisé à la Bibliothèque municipale de Lyon du 6 au 8 avril 1992*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, Coll. « CREA », vol. 1, p. 315-326.

CHAN, Carson (2021). « How 'Liquid Modernity' Shaped Art and the World », *Frieze*, [En ligne], 28 janvier, n°216, https://www.frieze.com/article/how-liquid-modernity-shaped-art-and-world. Consulté le 8 octobre 2023.

CHARBONNIER, Louise (2007). *Cadre et regard : généalogie d'un dispositif*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Histoires et Idées des Arts », 315 p.

CHARMASSON, Thérèse (2008). « Divinatory Arts », Wouter J. Hanegraaff et al. (éd.), *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1873-8338_dgwe_DGWE_097. Consulté le 24 avril 2023.

CHARMASSON, Thérèse (2013). « Divination : Occident médiéval », Jean Servier (dir.), *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 430-432. [1998].

CHÉNÉ, Céline du (2019). *Les sorcières : une histoire de femmes*, Neuilly-sur-Seine : Michel Lafon; Paris : France Culture, 191 p.

CHÉNÉ, Céline du (2022). « Sorcières d'aujourd'hui : une spiritualité multiforme », Emmanuel Tibloux (dir.), *La jeune création et le sacré : Bureau d'investigation du sacré. Chaire 2019-2021*, Paris : Ensad, p. 53-66.

CHÉROUX, Clément (2004). « La dialectique des spectres : la photographie spirite entre récréation et conviction », Clément Chéroux et al., *Le troisième œil : la photographie et l'occulte*, Catalogue d'exposition, Maison européenne de la photographie, 3 novembre 2004 – 6 février 2005, Metropolitan Museum of Art, 27 septembre – 31 décembre 2005, Paris : Gallimard, p. 45-55.

CHÉROUX, Clément (2004a). « La photographie des fluides : un alphabet de rayons invisibles », Clément Chéroux et al., *Le troisième œil : la photographie et l'occulte*, Catalogue d'exposition, Maison européenne de la photographie, 3 novembre 2004 – 6 février 2005, Metropolitan Museum of Art, 27 septembre – 31 décembre 2005, Paris : Gallimard, p. 114-125.

CHÉROUX, Clément et al. (2004b). *Le troisième œil : la photographie et l'occulte*, Catalogue d'exposition, Maison européenne de la photographie, 3 novembre 2004 – 6 février 2005, Metropolitan Museum of Art, 27 septembre – 31 décembre 2005, Paris : Gallimard, 288 p.

CHIARI, Sophie (2010). *L'image du labyrinthe à la Renaissance : détours et arabesques au temps de Shakespeare*, Paris : Honoré Champion, Coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », 673 p.

CHILD, Alice B. et Irvin L. CHILD (1993). *Religion and Magic in the Life of Traditional Peoples*, Englewoods Cliffs (New Jersey) : Prentice Hall, 272 p.

CHOLLET, Mona (2018). *Sorcières : la puissance invaincue des femmes*, Paris : Zones, 231 p.

CIARCIA, Gaetano (2003). « Le goût de la croyance : sur la dénégation nécessaire et son *objet*

fétiche », *L'Homme*, avril/juin, n°166, p. 171-184.

CLAIR, Jean (2000). *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*, Paris : Gallimard, Coll. « Art et Artistes », 335 p.

CLAIR, Jean (2003). *Du surréalisme considéré dans ses rapports au totalitarisme et aux tables tournantes*, Paris : Fondation du 2 mars; Paris : Mille et une nuits, Coll. « Essai », 215 p.

CLAMMER, John (2004). « The Politics of Animism », John Clammer (éd.), Sylvie Poirier (éd.) et Eric Schwimmer (éd.), *Figured Worlds: Ontological Obstacles in Intercultural Relations*, Toronto/Buffalo/Londres : University of Toronto Press, Coll. « Anthropological Horizons », p. 83-110.

CLARKE, Arthur C. (1984). *Profiles of the Future: An Inquiry Into the Limits of the Possible*, New York : Holt, Rinehart and Winston, 255 p. [1962].

COHEN, Alina (2019). « The Photographer Capturing Intimate Images of Witches in Romania », *Artsy*, [En ligne], 1er octobre, https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-photographer-capturing-modern-witches-romania. Consulté le 9 octobre 2023.

COLIN, Anna (dir.) (2013). *Sorcières : pourchassées, assumées, puissantes et queer*, Paris : B42; Montreuil : La Maison populaire, 168 p.

CONAN DOYLE, Arthur (1930). *The Edge of the Unknown*, New York : G. P. Putnam's Sons, 332 p.

CONÉSA, Héloïse (2011). « Photographie, sciences et occultisme : entre authentification, mystification et création », Serge Fauchereau (dir.) et Joëlle Pijaudier-Cabot (dir.), *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, Catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg, 8 octobre – 12 février 2011, Zentrum Paul Klee de Berne, 31 mars – 15 juillet 2012, Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, p. 376-382.

CONINCK, Laetitia de (2002). « Perdu dans la fiction hypertextuelle », Bertrand Gervais (dir.), Anne-Martine Parent (dir.) et Samuel Archibald (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal : Département d'études littéraires – UQAM, Coll. « Figura, textes et imaginaires », p. 129-139.

CONTE, Richard (2008). « Du sacré dans l'art actuel », Richard Conte (dir.) et Marion Laval-Jeantet (dir.), *Du sacré dans l'art actuel?*, Paris : Klincksieck, p. 5-16.

CORDONIER, Laurent (2020). « Covid-19 : une pandémie de théories du complot », *Fondation Descartes*, [En ligne], https://www.fondationdescartes.org/2020/05/covid-19-une-pandemie-de-theories-du-complot/. Consulté le 9 octobre 2023.

CORSETTI, Jean-Paul (1992). *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Paris : Larousse, Coll. « Références Larousse : Sciences de l'homme », 343 p.

COTTIN, Jérôme (éd.), Wilhelm GRÄB (éd.) et Bettina SCHALLER (éd.) (2012). *Spiritualité contemporaine de l'art : approches théologique, philosophique et pratique*, Genève : Labor et Fides, 325 p.

COUTURE, Marielle Jennifer (2023). « Démarche », *marielle jennifer couture*, [En ligne], https://mariellejennifercouture.com/demarche/. Consulté le 24 décembre 2023.

CRYSTAL BRIDGES MUSEUM OF AMERICAN ART (2019). « Marina Abramović on Crystals », *Crystal Bridges Museum of American Art*, [vidéo Youtube], 48 min 6 s, 18 novembre 2019, https://www.youtube.com/watch?v=aL2_4SHOqqE. Consulté le 9 octobre 2023.

CURY, Marília Xavier (2021). « Metamuseology and Intermuseologies: The Kaingang and their Collections », *ICOFOM Study Series*, vol. 49, n°2, p. 88-102.

CURTAT, Fanny (2012). *Sacré et contemporain : le thème de l'Éden chez Marc Quinn, Raqib Shaw et Sarkis*, Mémoire de maîtrise, Montréal : Université du Québec à Montréal, 186 p.

CURTAT, Fanny (2016). « Le fétiche "indécidable" à l'œuvre : Benoît Pype et Kapwani Kiwanga », *Espace*, Printemps-Été, n°113, p. 36-43.

CURTAT, Fanny (2022). « Occulte indécidable et correspondances en art actuel », *Esse*, Printemps-Été, n°105, p. 52-59.

CUSSET, Yves (2008). « L'absurde et le sublime : d'un double deuil de la transcendance après 1945 », Mark Alizart (dir.), *Traces du sacré*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 7 mai – 11 août 2008, et Haus der Kunst, 19 septembre 2008 – 11 janvier 2009, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 261-275.

DANCHIN, Laurent (2013). *Aux frontières de l'art brut : un parcours dans l'art des marges*, Paris : Lelivredart, Coll. « Mycelium », 640 p.

DANDRIEUX, Michaël V. et Vincenzo SUSCA (2011). « Edito », Michel Maffesoli (dir.) et Gilbert Durand (dir.), « Technomagie », *Les cahiers européens de l'imaginaire*, février, n°3, Paris : Éditions du CNRS, p. 10-11.

DAVIES, Owen (éd.) (2021). *The Oxford Illustrated History of Witchcraft & Magic*, Oxford : Oxford University Press, 310 p. [2017].

DAVY, Marie-Magdeleine (2013). « Gnose : christianisme primitif », Jean Servier (dir.), *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 541-544.

DEITCH PROJECTS (2007). « Mariko Mori: Tom Na H-iu », *Deitch Projects: Archive*, [En ligne], https://www.deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/tom-na-h-iu. Consulté le 9 octobre 2023.

DELEUZE, Gilles (1969). *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 392 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (1991). *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 208 p.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI (2020). *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 647 p. [1980].

DELL, Christopher (2020). *The Occult, Witchcraft and Magic: An Illustrated History*, New York/Londres : Thames & Hudson, 400 p. [2016]

DELPECH, Geneviève (2020). *Les enquêtes d'une medium*, Paris : FIRST Éditions, Coll. « Témoins de l'extraordinaire », 200 p.

DERLON, Brigitte et Monique JEUDY-BALLINI (2010). « L'art d'Alfred Gell : de quelques raisons d'un désenchantement », *L'Homme*, [En ligne], n°193, p. 167-184, https://journals.openedition.org/lhomme/24354#bodyftn2. Consulté le 9 octobre 2023.

DERRIDA, Jacques (2000). *Foi et savoir, suivi de Le siècle et le pardon (entretien avec Michel Wieviorka)*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points. Essais », 133 p.

DERRIDA, Jacques et Giovanna BORRADORI (2004). « Auto-immunités, suicides réels et symboliques : un dialogue avec Jacques Derrida », Jacques Derrida, Jürgen Habermas et Giovanna Borradori, *Le « concept » du 11 septembre : dialogues à New York (octobre – décembre 2001)*, Paris : Galilée, Coll. « La philosophie en effet », p. 133-196.

DERY, Mark (1994). « Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose », Mark Dery (éd.), *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Durham/Londres : Duke University Press, p. 179-222.

DESCOLA, Philippe (2015). *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio. Essais », 792 p. [2005].

DESCOLA, Philippe, Tim INGOLD et Michel LUSSAULT (éd.) (2014). *Être au monde : quelle expérience commune?*, Lyon : Presses Universitaires de Lyon, Coll. « Grands débats : Mode d'emploi », 78 p.

DIAGNE, Souleymane Bachir et Jean-Marie DURAND (2022). « Entretien : Souleymane Bachir Diagne : "la fin de l'universalisme européen sera le commencement de l'universel" », *Philosophie Magazine*, [En ligne], 19 octobre, https://www.philomag.com/articles/souleymane-bachir-diagne-la-fin-de-luniversalisme-europeen-sera-le-commencement-de. Consulté le 21 décembre 2023.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 209 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000). *Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 286 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *L'image survivante : histoire de l'art et temps des*

fantômes selon Aby Warburg, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 590 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *L'atlas ou le gai savoir inquiet : l'œil de l'histoire, 3*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 382 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *Devant l'image : question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 333 p. [1990].

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012a). *Être crâne : lieu, contact, pensée, sculpture*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Fables du lieu », 92 p. [2000].

DIDI-HUBERMAN, Georges (2014). *Essayer voir*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Fables du temps », 93 p.

DILLON, Brian (2007). « Second Sight », *Frieze*, [En ligne], 21 septembre, n°109, https://www.frieze.com/article/second-sight-0. Consulté le 9 octobre 2023.

DIRIÉ, Clément (éd.) et Kapwani KIWANGA (éd.) (2022). *Kapwani Kiwanga*, Genève : JPR Editions, 215 p.

DOWNING, Eric (2018). *The Chain of Things: Divinatory Magic and the Practice of Reading in German Literature and Thought, 1850-1940*, Ithaca/Londres : Cornell University Press, Coll. « Signale : Modern German Letters, Culture, and Thought », 366 p.

DRIQUE, Marie et Caroline LEJEUNE (2017). « La justice sociale à l'épreuve de la crise écologique », *Revue d'éthique et de théologie morale*, vol. 1, n°293, p. 111-124.

DUBÉ, Gabrielle Charlotte (2015). *Parcours d'une formatrice d'enseignants au Québec : autoethnographie d'une quête transpersonnelle*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Histoire de vie et formation », 261 p.

DUBUFFET, Jean (1995). *Prospectus et tous écrits suivants. Tome II*. Préparé par Hubert Damisch, Paris : Gallimard, 558 p.

DUERDEN, Tim (2004). « An Aura of Confusion Part 2: The Aided Eye— 'imagining the aura?' », *Complementary Therapies in Nursing & Midwifery*, mai, vol. 10, n°2, p. 116-123.

DUKE FRANKLIN HUMANITIES INSTITUTE (2017). « Achille Mbembe: Future Knowledges and the Dilemmas of Decolonization », *Duke Franklin Humanities Institute*, [vidéo Youtube], 1 h 5 min 32 s, 20 septembre 2017, https://www.youtube.com/watch?v=Qa5NUW7aQAI. Consulté le 14 octobre 2023.

DUPUY, Jean-Pierre (2009). « Savoir n'est pas croire », *Pour un catastrophisme éclairé : quand l'impossible est certain*, Paris : Édition du Seuil, Coll. « Couleur des idées », p. 129-145. [2002].

DURAND, Jean-Yves (2007). « Les mains heureuses : le sens et le ressenti profond dans la

pratique de la radiesthésie », *Terrain*, septembre, n°49, p. 123-140.

DURING, Élie (2009). « Sur les franges du monde : fictions de Laurent Grasso », Laurent Grasso (dir.), *Laurent Grasso : le rayonnement du corps noir*, Dijon : Les presses du réel, p. 121-127.

DURKHEIM, Émile et Jean-Michel BERTHELOT (1988). *Les règles de la méthode sociologique, précédées de Les règles de la méthode sociologique ou l'instauration du raisonnement expérimental en sociologie*, Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 254 p.

DUVE, Thierry de (2009). « Mary Warhol/Joseph Duchamp », David Morgan (éd.) et James Elkins (éd.), *Re-Enchantment*, New York/Londres : Routledge, Coll. « The Art Seminar », vol. 7, p. 87-106.

ECO, Umberto (1979). *L'œuvre ouverte*. Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux et André Boucourechliev, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points. Essais », 314 p. [1962].

ECO, Umberto (2016). *Comment écrire sa thèse*. Traduit de l'italien par Laurent Cantagrel, Paris : Flammarion, 338 p. [1977].

EDWARDS, Adrienne (2022). « The Social Poetics of Kapwani Kiwanga », Clément Dirié (éd.) et Kapwani Kiwanga (éd.), *Kapwani Kiwanga*, Genève : JPR Editions, p. 155-158.

EHRENREICH, Barbara et Deirdre ENGLISH (2016). *Sorcières, sages-femmes et infirmières : une histoire des femmes soignantes*. Traduit de l'anglais par L. Lame, Paris : Cambourakis, Coll. « Sorcières », 128 p. [1972].

ELKINS, James (2004). *On the Strange Place of Religion in Contemporary Art*, New York/Londres : Routledge, 136 p.

ELKINS, James (éd.) (2007). *Is Art History Global?*, New York/Londres : Routledge, Coll. « The Art Seminar », vol. 3, 464 p.

ELLINGSON, Ter (2001). *The Myth of the Noble Savage*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 467 p.

ENNS, Anthony (2013). « Vibratory Photography », Anthony Enns (éd.) et Shelly Trower (éd.), *Vibratory Modernity*, New York : Palgrave MacMillan, cité par Lucy Traverse, « L'Âme Hu(main)e: Digital Effluvia, Vital Energies, and the Onanistic Occult », *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 36, n°5, p. 544

EPPS, Philomena (2018). « Spells in the Present Tense and the Transformative Power of the Occult », *Frieze*, [En ligne], 8 novembre, https://www.frieze.com/article/spells-present-tense-and-transformative-power-occult. Consulté le 9 octobre 2023.

ERGINO, Nathalie (2011). « Introduction », Nathalie Ergino (dir.), *Matt Mullican : 12 by 2*, Catalogue d'exposition, Institut d'art contemporain Villeurbanne/Rhône-Alpes, 4 juin – 19 septembre 2010, Dijon : Les presses du réel, Coll. « Collection IAC », p. 5-7.

EVENO, Bertrand (2012). « Les “arabesques multicolores” de Jung, expressions et significations dans le vocabulaire pictural du *Livre Rouge* », *Les cahiers jungiens de psychanalyse*, vol. 2, n°136, p. 51-71.

FABRE, Daniel (2005). « Préface : un nouvel orientalisme », Claudie Voisenat et Pierre Lagrange, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs : entre savoirs, croyances et fictions*, Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, Coll. « Études et recherche », p. 11-22.

FAHD, Toufic (1966). *La divination arabe : études religieuses, sociologiques et folkloriques sur le milieu natif de l'Islam*, Leiden : Brill, 617 p.

FAHD, Toufic (2013), « Divination : Islam », Jean Servier (dir.), *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 412-421. [1998].

FAIVRE, Antoine (1986). *Accès de l'ésotérisme occidental*, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 379 p.

FAIVRE, Antoine (2012). *L'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 128 p. [1992].

FAOU FOUNDATION (2020). « Faou Foundation: About », *Faou Foundation*, [En ligne], https://www.faoufoundation.org/about-1. Consulté le 9 janvier 2024.

FARRER, D. S. (2014). « Introduction: Cross-Cultural Articulations of War Magic and Warrior Religion », *Social Analysis: The International Journal of Anthropology*, Printemps, vol. 58, n°1, p. 1-24.

FARRER, D. S. (éd.) (2016). *War Magic: Religion, Sorcery and Performance*, New York/Oxford : Berghahn Books, 180 p.

FAUCHEREAU, Serge (2011). « L'intervention des esprits », Serge Fauchereau (dir.) et Joëlle Pijaudier-Cabot (dir.), *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, Catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg, 8 octobre – 12 février 2011, Zentrum Paul Klee de Berne, 31 mars – 15 juillet 2012, Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, p. 131-199.

FEDERICI, Silvia (2014). *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Brooklyn (New York) : Autonomedia, 285 p. [2004].

FEINSTEIN, Laura (2013). « Turning Material Into the Ethereal: Artist Mariko Mori Uses Sculpture To Explore Infinity », *Vice*, [En ligne], 19 novembre, https://www.vice.com/en/article/8qv9q4/turning-material-into-the-ethereal-artist-mariko-mori-uses-sculpture-to-explore-the-infinite. Consulté le 9 octobre 2023.

FERGUSON, Marilyn (2009). *The Aquarian Conspiracy: Personal and Social Transformation in Our Time*, New York/Londres : Penguin, Coll. « The Tarcher Cornerstone Editions », 544 p. [1980].

FÉVRIER, James G. (1984). *Histoire de l'écriture*, Paris : Payot, Coll. « Bibliothèque historique », 616 p. [1959].

FIALA, Pierre (1991). « Les termes de la laïcité. Différentiation morphologique et conflits sémantiques », *Mots*, juin, n°27, p. 41-57.

FITZGERALD, Timothy (2003). *The Ideology of Religious Studies*, Oxford/New York : Oxford University Press, 272 p. [2000].

FLIPO, Fabrice et al. (2009). « Un climat d'injustice : crise et inégalités écologiques », *Mouvements*, vol. 4, n°60, p. 7-11.

FONDATION FRANÇOIS SCHNEIDER (2016). « Chutes libres », *Fondation François Schneider*, [En ligne], https://www.fondationfrancoisschneider.org/oeuvres/chutes-libres/. Consulté le 9 octobre 2023.

FONKOUÉ, Ramon A. (2012). « De l'insularité à la globalité : subjectivité et discours humaniste chez Édouard Glissant », *Francophonies d'Amérique*, Printemps, n°33, p. 111-122.

FOUCAULT, Michel (1990). *Les mots et les choses : une archéologie des sciences humaines*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 406 p. [1966].

FOUCAULT, Michel (1993). *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 388 p. [1975].

FOUCAULT, Michel (2009). *Le Corps utopique, suivi de Les Hétérotopies*, Paris : Éditions Lignes, 63 p. [1966].

FOURMENTRAUX, Jean-Paul (2019). « "Corrupt Machine" : esthétique et politique de la panne numérique », *Techniques & Culture*, [En ligne], vol. 2, n°72, p. 204-223, https://www.cairn.info/revue-techniques-et-culture-2019-2-page-204.htm. Consulté le 10 octobre 2023.

FOURNEAUX, Marie-Émilie (2008). « Au-delà du visible », Mark Alizart (dir.), *Traces du sacré*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 7 mai – 11 août 2008, Haus der Kunst, 19 septembre 2008 – 11 janvier 2009, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 107-110.

FRANCBLIN, Catherine (1980). « Joseph Beuys et les idées reçues », *Art Press*, novembre, n°42, p. 6-8, cité par Richard Conte (2008), « Du sacré dans l'art actuel », Richard Conte (dir.) et Marion Laval-Jeantet (dir.), *Du sacré dans l'art actuel?*, Paris : Klincksieck, p. 10-11.

FRANÇOIS, Stéphane (2007). « Le néo-paganisme et la politique : une tentative de compréhension », *Raisons politiques*, vol. 1, n°25, p. 127-142.

FRASER, Marie et al. (2012). *Laurent Grasso : Uraniborg*, Catalogue d'exposition, Jeu de Paume, 22 mai – 23 septembre 2012, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, Paris : Éditions Skira Flammarion, 195 p.

FRASER, Marie (2012a). « Notices », Marie Fraser et al., *Laurent Grasso : Uraniborg*, Catalogue d'exposition, Jeu de Paume, 22 mai – 23 septembre 2012, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, Paris : Éditions Skira Flammarion, p. 100 – 107.

FRASER, Marie (2012b). « Anticipation du passé et mémoire du futur », Marie Fraser et al., *Laurent Grasso : Uraniborg*, Catalogue d'exposition, Jeu de Paume, 22 mais – 23 septembre 2012, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, Paris : Éditions Skira Flammarion, p. 146-151.

FRAZER, James George (2012). [En ligne], *The Golden Bough*, Cambridge : Cambridge University Press, Coll. « Cambridge Library Collection. Classics », https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1017/CBO9781139207485. Consulté le 4 janvier 2024 [1890].

FREEDBERG, David (1998). *Le pouvoir des images*. Traduit de l'anglais par Alix Girod, Paris : Gérard Monfort, Coll. « Imago Mundi », 501 p. [1989].

FREEMAN, Derek (1983). *Margaret Mead and Samoa: The Making and Unmaking of an Anthropological Myth*, Cambridge/Londres : Harvard University Press, 379 p.

FREUD, Sigmund (1963). *Psychopathologie de la vie quotidienne : application de la psychanalyse à l'interprétation des actes de la vie courante*. Traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris : Payot, 321 p. [1901].

FREUD, Sigmund (2015). *Introduction à la psychanalyse*. Traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris : Payot & Rivages, Coll. « Petite bibliothèque Payot : classiques », 567 p. [1922].

FRIED, Michael (1988). *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago/Londres : University of Chicago Press, 268 p. [1980].

GABLIK, Suzi (1991). *The Reenchantment of Art*, New York/Londres : Thames & Hudson, 191 p.

GAGNON-PARADIS, Iris (2022). « Populaire quête intérieure », *La Presse*, [En ligne], 12 juin, https://www.lapresse.ca/societe/2022-06-12/esoterisme/populaire-quete-interieure.php. Consulté le 10 octobre 2023.

GALBREATH, Robert (1971). « Introduction: The Occult Today », *Journal of Popular Culture*, Hiver, vol. 5, n°3, p. 629-634.

GALERIE POGGI (2021). « Art Basel, Basel, 2021 », *Galerie Poggi*, [En ligne], https://galeriepoggi.com/foires/art-basel-basel-2021/. Consulté le 10 octobre 2023.

GALLAGHER, Ann (2011). « Shape Shifting », Ann Gallagher (éd.), *Susan Hiller*, Catalogue d'exposition, Tate Britain, 1er février – 15 mai 2011, Londres : Tate Publishing, p. 11-23.

GALLAGHER, Julia (2015). « Theorising Image: A Relational Approach », Julia Gallagher (éd.), *Images of Africa: Creation, Negotiation and Subversion*, Manchester : Manchester University Press, Coll. « Manchester International Relations », p. 1-20.

GALLAY, Alain (2011). *Les sociétés mégalithiques : pouvoir des hommes, mémoire des morts*, Lausanne : Presses polytechniques et universitaires romandes, Coll. « Le savoir suisse : histoire », 141 p. [2006].

GAUCHET, Marcel (2005). *Le désenchantement du monde : une histoire politique de la religion*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio. Essais », 462 p. [1985].

GAUTHIER, Michel (2009). « Radio Days », Françoise Bertaux (dir.), *Laurent Grasso : espace trois-cent-quinze, prix Marcel Duchamp 2008*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 17 juin – 29 septembre 2009, Paris : Éditions du Centre Pompidou, Coll. « 315 », p. 17-24.

GELL, Alfred (1992). « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology », Jeremy Coote (éd.) et Anthony Shelton (éd.), *Anthropology, Art and Æstetics*, Oxford : Clarendon Press, Coll. « Oxford Studies in the Anthropology of Cultural Forms », p. 40-63.

GERVAIS, Bertrand (2002). « Le labyrinthe et l'oubli : fondements d'un imaginaire », Bertrand Gervais (dir.), Anne-Martine Parent (dir.) et Samuel Archibald (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal : Département d'études littéraires – UQAM, Coll. « Figura, textes et imaginaires », p. 13-64.

GERVAIS, Bertrand et Samuel ARCHIBALD (2002). « Avant-propos », Bertrand Gervais (dir.), Anne-Martine Parent (dir.) et Samuel Archibald (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal : Département d'études littéraires – UQAM, Coll. « Figura, textes et imaginaires », p. vii-ix.

GESCHIERE, Peter (2005). *Sorcellerie et politique en Afrique : la viande des autres*, Paris : Karthala, Coll. « Les Afriques », 311 p. [1995].

GESCHIERE, Peter (2006). « Witchcraft and Modernity: Thoughts about a Strange Complicity », James Kiernan (éd.), *The Power of the Occult in Modern Africa: Continuity and Innovation in the Renewal of African Cosmologies*, Münster (Allemagne) : LIT Verlag, Coll. « Modernity and Belonging », p. 45-74.

GILI, Marta (2012). « Entretien avec Laurent Grasso », Marie Fraser et al., *Laurent Grasso : Uraniborg*, Catalogue d'exposition, Jeu de Paume, 22 mai – 23 septembre 2012, Musée d'art contemporain de Montréal, 7 février – 28 avril 2013, Paris : Éditions Skira Flammarion, p. 122–125.

GILLIGAN, Carol (1982). *In a Difference Voice: Psychological Theory and Women's Development*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 184 p.

GINZBURG, Carlo (1989). *Mythes, Emblèmes, Traces*. Traduit de l'italien par Monique Aymard et al., Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 304 p. [1986].

GINZBURG, Carlo (1989). « De A. Warburg à E. H. Gombrich : notes sur un problème de méthode », *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*. Traduit de l'italien par Christian Paolini et al., Paris : Flammarion, Coll. « Champs poche », p. 39-96. [1966].

GIONI, Massimiliano (2013). « The Encyclopedic Palace », Massimiliano Gioni (dir.), *Il Palazzo Enciclopedico: Short Guide*, Catalogue d'exposition, La Biennale di Venezia : 55 Esposizione internazionale d'Arte, 1er juin – 24 novembre 2013, Venise : Marsilio Editori, p. 18-21.

GIONI, Massimiliano (dir.) (2013a). *Il Palazzo Enciclopedico: Short Guide*, Catalogue d'exposition, La Biennale di Venezia : 55 Esposizione internazionale d'Arte, 1er juin – 24 novembre 2013, Venise : Marsilio Editori, 303 p.

GIONI, Massimiliano et Kapwani KIWANGA (2022). « Cross Currents: Kapwani Kiwanga in Conversation with Massimiliano Gioni », Massimiliano Gioni (éd.) et Madeline Weisburg (éd.), *Kapwani Kiwanga: Off-Grid*, Catalogue d'exposition, New Museum, 30 juin – 16 octobre 2022, New York : New Museum, p. 13-28.

GIRARD, Frédéric (2008). *Vocabulaire du bouddhisme japonais. Tome I : A-K*, Genève : Droz, Coll. « École pratique des hautes études : sciences historiques et philologique, II – Hautes études orientales : Extrême-Orient », 1707 p.

GIROUX, Stéphane (2023). « L'Hôpital de Montréal pour enfants retire un livre sur la thérapie par les cristaux », *Noovo info*, [En ligne], 15 décembre, https://www.noovo.info/nouvelle/lhopital-de-montreal-pour-enfants-retire-un-livre-sur-la-therapie-par-les-cristaux.html. Consulté le 20 décembre 2023.

GLISSANT, Édouard (1997). *Traité du tout-monde*, Paris : Gallimard, Coll. « Poétique/Édouard Glissant », 261 p.

GLISSANT, Édouard (2007). *Poétique de la relation*, Paris : Gallimard, Coll. « Poétique/Édouard Glissant », 241 p. [1990].

GLISSANT, Édouard (2008). *Introduction à une poétique du divers*, Paris : Gallimard, 144 p. [1996].

GLISSANT, Édouard et Alexandre LEUPIN (2020). *The Baton Rouge Interviews with Alexandre Leupin*. Traduit du français par Kate M. Cooper, Liverpool : Liverpool University Press, Coll. « The Glissant Translation Project », 128 p.

GLISSANT, Édouard et François NOUDELMANN (2018). *L'entretien du monde*, Vincennes/Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, Coll. « Littérature Hors Frontière », 206 p.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1809-1810). *Maximes et réflexions*. Traduit de l'allemand par Pierre Deshusses, Paris : Payot & Rivages, cité par Didi-Huberman (2011), *L'atlas ou le gai savoir inquiet : l'œil de l'histoire, 3*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », p. 157.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1963). *Les affinités électives*. Traduit de l'allemand par Jacques Porchat, Lausanne : Guilde du livre, Coll. « Classiques de la guilde », 401 p. [1809].

GOETHE, Johann Wolfgang von (2003). *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs*. Traduit de l'allemand par Maurice Elie, Toulouse : Presses Universitaire du Mirail, Coll. « Philosophica », 475 p. [1790-1810].

GOOP (2022). « Radiant Human & Aura Photography », *Goop: Wellness*, [En ligne], 26 juillet, https://goop.com/wellness/spirituality/radiant-human-aura-photography/. Consulté le 12 octobre 2023.

GOSDEN, Chris (2020). *Magic: A History from Alchemy to Witchcraft, from the Ice Age to the Present*, New York : Farrar, Straus and Giroux, 483 p.

GRAF, Fritz (1994). *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine : idéologie et pratique*, Paris : Les Belles lettres, Coll. « Histoire », 322 p.

GRAF, Fritz (2008). « Magic II: Antiquity », Wouter J. Hanegraaff et al. (éd.), *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1873-8338_dgwe_DGWE_220. Consulté le 12 octobre 2023.

GRÄTZEL, Stephan (2006). « Determinism », Kocku von Stuckrad (éd.), *The Brill Dictionary of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1872-5287_bdr_COM_00115. Consulté le 12 octobre 2023.

GRAYSON, Richard (2011). « From Here to Eternity », Angela Lohrey M. A. (éd.), *Susan Hiller: From Here to Eternity*, Catalogue d'exposition, Kunsthalle Nürnberg, 10 décembre 2011 – 19 février 2012, Nuremberg : Kunsthalle Nürnberg im KunstKulturQuartier; Nuremberg : Verlag für moderne Kunst Nürnberg GmbH, p. 8-25.

GREELEY, Andrew M. (1970). « Superstition, Ecstasy and Tribal Consciousness », *Social Research*, Été, vol. 37, n°2, p. 203-211.

GREENBERG, Clement (1969). « Avant-Garde and Kitsch », *Art and Culture: Critical Essays*, Boston : Beacon Press, Coll. « Beacon Paperback », p. 3-21. [1931].

GREENSTEIN, Elijah (2010). « Making History: Historical Narratives of the Maji Maji », *Penn History Review*, Printemps, vol. 17, n°2, p. 60-77.

GREGORY, Athanasy (2020). « The Role of Women in Maji Maji War from 1905 to 1907 in Matumbiland, Ngindo and Ngoniland War Zones, Tanzania », *East African Journal of Education and Social Sciences*, vol. 1, n°3, p. 52-59.

GRENIER, Catherine (2014). *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris : Éditions du Regard, 191 p.

GSCHWEND, Stephanie et Kapwani KIWANGA (2020). « Kapwani Kiwanga in conversation with Stefanie Gschwend », Felicity Lunn et Stefanie Gschwend, *Kapwani Kiwanga*, Catalogue d'exposition, Kunsthaus Centre d'art Pasquart Bienne, 2 février – 5 avril 2020, Bienne (Suisse) : Kunsthaus Centre d'art Pasquart Bienne; Vienne : Verlag für moderne Kunst GmbH, p. 10-21.

GUNNING, Tom (2015). « Science? Machines? Art? (Pondering Tony Oursler's Imponderable Archive) », Anne Wehr (éd.), *Imponderable: The Archives of Tony Oursler*, Catalogue d'exposition, Les Forges, Parc des Ateliers, 6 juillet 2015 – 20 septembre 2015, Zurich : LUMA Foundation, p. 415-419.

GUNZIG, Edgard (2008). « Certitudes et catastrophes en physique : les physiciens peuvent-ils avoir des certitudes? », Spyros Théodorou (dir.), *Lexiques de l'incertain*, Marseille : Éditions Parenthèses, Coll. « Savoirs à l'œuvre », p. 16-41.

HAGELSTEIN, Maud (2008). « Mémoire et Denkraum. Réflexions épistémologiques sur la Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg », *Conserveries mémorielles*, n°5, p. 38-46.

HAMMER, Olva (2006). « New Age », Kocku von Stuckrad (éd.), *The Brill Dictionary of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1872-5287_bdr_COM_00308. Consulté le 12 octobre 2023.

HAMMOND, Dorothy (1970). « Magic: A Problem in Semantics », *American Anthropologist*, décembre, vol. 72, n°6, p. 1349-1356.

HANEGRAAFF, Wouter J. (1995). « Empirical Method in the Study of Esotericism », *Method & Theory in the Study of Religion*, vol. 7, n°2, p. 99-129.

HANEGRAAFF, Wouter J. (1996). *New Age Religion and Western Culture: Esotericism in the Mirror of Secular Thought*, Leiden : Brill, Coll. « Numen Book Series », 584 p.

HANEGRAAFF, Wouter J. (1998). « On the Construction of "Esoteric Traditions" », Antoine Faivre (éd.) et Wouter J. Hanegraaff (éd.), *Western Esotericism and the Science of Religion*, Louvain : Peeters, Coll. « Gnostica 2 », p. 11-61.

HANEGRAAFF, Wouter J. (1998a). « The Emergence of the Academic Science of Magic: The Occult Philosophy in Tylor and Frazer », Arie L. Molendijk (éd.) et Peter Pels (éd.), *Religion in the Making: The Emergence of the Sciences of Religion*, Leiden : Brill, Coll. « Numen Book Series », p. 253-275.

HANEGRAAFF, Wouter J. (2005). « Forbidden Knowledge: Anti-Esoteric Polemics and Academic Research », *Aries*, vol. 5, n°2, p. 225-254.

HANEGRAAFF, Wouter J. (2013). « Nouvel Âge », Jean Servier (dir.), *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 942-946. [1998].

HANEGRAAFF, Wouter J. (2013a). « Textbooks and Introductions to Western Esotericism », *Religion*, vol. 43, n°2, p. 178-200.

HANEGRAAFF, Wouter J. (2015). « The Globalization of Esotericism », *Correspondences*, vol. 3, p. 55-91.

HARAWAY, Donna (1988). « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective », *Feminist Studies*, Automne, vol. 14, n°3, p. 575-599.

HARAWAY, Donna (2016). *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham/Londres : Duke University, Coll. « Experimental Futures: Technological Lives, Scientific Arts, Anthropological Voices », 296 p.

HARTOG, François (2003). *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « La Librairie du XXI^{e} siècle », 272 p.

HARTOG, François (2008). « L'historien dans un monde "présentiste"? », Spyros Théodorou (dir.), *Lexiques de l'incertain*, Marseille : Éditions Parenthèses, Coll. « Savoirs à l'œuvre », p. 157-175.

HAWKINS, Gerald S. (1964). « Stonehenge: A Neolithic Computer », *Nature*, vol. 202, n°4939, p. 1258-1261.

HAYWARD, Vicky (éd.) et Mariko MORI (2007). *Mariko Mori: Oneness*, Catalogue d'exposition, Groninger Museum, 29 avril – 2 septembre 2007, ARoS Aarhus Kunstmuseum, 4 octobre 2007 – 27 janvier 2008, Ostfildern (Allemagne) : Hatje Cantz Verlag, 308 p.

HEARTNEY, Eleanor (2008). *Art & Today*, London/New York : Phaidon Press, 440 p.

HEATH Joseph et Andrew POTTER (2005). *Révolte consommée : le mythe de la contre-culture*. Traduit de l'anglais par Michel Saint-Germain et Élise de Bellefeuille, Outremont (Québec) : Trécarré, 428 p.

HEELAS, Paul et Linda WOODHEAD et al. (2005). *The Spiritual Revolution: Why Religion is Giving Way to Spirituality*, Malden (Massachusetts) : Blackwell Publishing, Coll. « Religion and Spirituality in the Modern World », 204 p.

HEIDEGGER, Martin (1986). *Être et temps*. Traduit de l'allemand par Emmanuel Martineau, Paris : Authentica, 323 p. [1926].

HEINICH, Nathalie (2011). *Le triple jeu de l'art contemporain: sociologie des arts plastique*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Paradoxe », 382 p. [1998].

HEISER, Jörg (2011). « Works », Angela Lohrey M. A. (éd.), *Susan Hiller: From Here to Eternity*, Catalogue d'exposition, Kunsthalle Nürnberg, 10 décembre 2011 – 19 février 2012, Nuremberg : Kunsthalle Nürnberg im KunstKulturQuartier; Nuremberg : Verlag für moderne Kunst Nürnberg GmbH, p. 27-74.

HICKS, Dan (2023). « The Last Remaining Argument Against Restitution Has Now Been Lost », *The Art Newspaper*, [En ligne], 29 août, https://www.theartnewspaper.com/2023/08/29/the-last-remaining-argument-against-restitution-has-now-been-lost?fbclid=IwAR1186Jd9fd2m5Dt84dI0RSZ08paludbVdXLt-fuyQnTWOl5DN89D2ySN0o. Consulté le 13 octobre 2023.

HILLER, Susan (éd.) (1991). *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, New York/Londres : Routledge, 368 p.

HILLER, Susan (2010). *Auras/Levitations*, Londres : Book Works, 160 p. [2008].

HILLER Susan, Yve-Alain BOIS et Guy BRETT (2011). « Retrievals: Susan Hiller, Yve-Alain Bois and Guy Brett in Conversation », Ann Gallagher (éd.), *Susan Hiller*, Catalogue d'exposition, Tate Britain, 1er février – 15 mai 2011, Londres : Tate Publishing, p. 25-34.

HOBBES, Thomas (1971). « De la Religion », *Léviathan : traité de la matière, de la forme et du pouvoir de la république ecclésiastique et civile*. Traduit de l'anglais, annoté et comparé avec le texte latin par François Tricaud, Paris : Sirey, Coll. « Philosophie politique », p. 104-120. [1651].

HOBSBAWM, Eric John (dir.) et Terence RANGER (dir.) (2012). *L'invention de la tradition*. Traduit de l'anglais par Christine Vivier, Paris : Éditions Amsterdam, 381 p. [1983].

HOMOLA, Stéphanie (2018). « La fabrique des restes : réflexions sur les procédures aléatoires produisant des restes dans les arts divinatoires chinois », *Anthropologie et Sociétés*, vol. 42, n°2-3, p. 37-68.

HOUDINI, Harry (2011). [En ligne], *A Magician among the Spirits*, Cambridge : Cambridge University Press, Coll. « Cambridge Library Collection : Spiritualism and Esoteric Knowledge », https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1017/CBO9780511910586. Consulté le 16 décembre 2023. [1924].

HOUTMAN, Dick et Paul HEELAS (2016). « Spirituality », Robert A. Segal (éd.) et Kocku von Stuckrad (éd.), *Vocabulary for the Study of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/9789004249707_vsr_COM_00000127. Consulté le 13 octobre 2023.

HUBERT, Henri et Marcel MAUSS (2019). *Esquisse d'une théorie générale de la magie, suivi de L'origine des pouvoirs magiques dans les sociétés australiennes*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 336 p. [1904].

HUSSEIN, Ebrahim N. (1970). *Kinjeketile*. Traduit du kiswahili par Ebrahim N. Hussein, Oxford/Dar es-Salaam : Oxford University Press, Coll. « New Drama from Africa », 53 p.

HUSSERL, Edmund (1999). *La crise des sciences européennes et la phénoménologie transcendantale*. Traduit de l'allemand par Gérard Granel, Paris : Gallimard, Coll. « Tel », 589 p. [1976].

HUXLEY, Thomas (2009). *Evidence as to Man's Place in Nature*, Cambridge : Cambridge University Press, Coll. « Cambridge Library Collection », 172 p. [1863].

ILIFFE, John (1967). « The Organization of the Maji Maji Rebellion », *The Journal of African History*, vol. 8, n°3, p. 495-512.

ILIFFE, John (1979). « The Maji Maji Rebellion, 1905-7 », *A Modern History of Tanganyika*, Cambridge/New York : Cambridge University Press, Coll. « African Studies Series », p. 168-202.

INGOLD, Tim (2018). *Marcher avec les dragons*. Traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Paris : Points, Coll. « Essais », 528 p. [2013].

INOUE, Nobutaka (dir.) (1997). *Globalization and Indigenous Culture: 40th Anniversary Memorial Symposium*, Tokyo : Institute for Japanese Culture and Classics; Tokyo : Kokugakuin University, 253 p.

JACOB, Christian (2007). « Avant-propos », Christian Jacob (dir.), *Lieux de savoir. Tome 1 : Espaces et communautés*, Paris : Albin Michel, p. 13-16.

JEFFREYS, Tom (2018). « The Return of the Witch in Contemporary Culture », *Frieze*, [En ligne], 26 novembre, https://www.frieze.com/article/return-witch-contemporary-culture. Consulté le 13 octobre 2023.

JEU DE PAUME (2012). « Laurent Grasso : "Uraniborg" », *Jeu de Paume*, [vidéo Youtube], 7 min 37 s, 1er octobre 2012, https://www.youtube.com/watch?v=u5XHpACqJko. Consulté le 13 octobre 2023.

JEWSIEWICKI, Bogumil (1996). « De l'art africain et de l'esthétique : valeur d'usage, valeur d'échange », *Cahiers d'Études Africaines*, vol. 36, cahier 141/142, p. 257-269.

JONAS, Hans (1990). *Le Principe responsabilité : une éthique pour la civilisation technologique*. Traduit de l'allemand par Jean Greisch, Paris : Éditions du Cerf, Coll. « Passages », 336 p.

JONES, Jonathan (2022). « Marina Abramović's Gates and Portals Review – Why Surrender your Liberty to these Wafer-thin Ideas? », *The Guardian*, [En ligne], 23 septembre, https://www.theguardian.com/artanddesign/2022/sep/23/marina-abramovic-gates-and-portals-review-why-surrender-your-liberty-to-these-wafer-thin-ideas. Consulté le 13 octobre 2023.

JORGENSEN, Danny L. et Lin JORGENSEN (1982). « Social Meanings of the Occult », *Sociological Quarterly*, Été, vol. 23, n° 3, p. 373- 389.

JOSEPH, Branden W. (2015) « Nez à nez avec un mutant : la photographie d'OVNI ». Traduit de l'anglais par Lionel Fintoni et Gwenael Pouliquen, Anne Wehr (éd.), *Imponderable: The Archives of Tony Oursler*, Catalogue d'exposition, Les Forges, Parc des Ateliers, 6 juillet 2015 – 20 septembre 2015, Zurich : LUMA Foundation, p. 613-620.

JOSEPHSON-STORM, Jason Ānanda (2012). *The Invention of Religion in Japan*, Chicago/Londres : The University of Chicago Press, 387 p.

JOSEPHSON-STROM, Jason Ānanda (2013). « An Empowered World: Buddhist Medicine and the Potency of Prayer in Japan », Jeremy Stolow (éd.), *Deus in Machina: Religion, Technology and the Things in Between*, New York : Fordham University Press, p. 117-142.

JOSEPHSON-STORM, Jason Ānanda (2017). *The Myth of Disenchantment: Magic, Modernity, and the Birth of the Human Sciences*, Chicago/Londres : The University of Chicago Press, 411 p.

JUNEJA, Monica (2023). *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin : De Gruyter, 348 p.

JUNG, Carl Gustav (1958). *Types psychologiques*. Traduit de l'allemand par Yves Le Lay, Genève : Librairie de l'Université, Georg & Cie, S.A., 506 p. [1950].

JUNG, Carl Gustav (2009). *The Red Book: Liber Novus*. Préparé par Sonu Shamdasani, New York : W.W. Norton, 404 p.

JUNG, Carl Gustav (2012). *Le Livre rouge : liber novus*. Préparé par Sonu Shamdasani. Traduit de l'allemand par Christine Maillard et al., traduit de l'anglais par Béatrice Dunnier et al., Paris : L'Iconoclaste, 650 p. [2011].

KAHN, Axel (2012). « La quête de la vérité et de la voie bonne », Jean-Luc Marion et al., *Lumières, religions et raison commune*, Montrouge : Bayard, p. 39-68.

KANT, Emmanuel (2000). « Première introduction à la critique de la faculté de juger », *Critique de la faculté de juger*. Traduit de l'allemand et présenté par Alain Renaut, Paris : Flammarion, Coll. « GF », p. 87-142. [1995].

KANT, Emmanuel (2006). *Critique de la raison pure*. Traduit et présenté par Alain Renaut, Paris : Flammarion, Coll. « GF », 749 p.

KARDEC, Allan (1988). *Le livre des Esprits*, Boucherville : Éditions de Mortagne, 502 p. [1857].

KENNEDY, Jake (2005). « Dust and the Avant-Garde », *Comparative Literature & Culture*, vol. 7, n°2, p. 22-29.

KENRICK, Penelope (1994). « Susan Hiller, Automatic Writing and Images of Self », Gabriele Griffin (éd.), *Difference in View: Women and Modernism*, Londres/Bristol (Pennsylvanie) : Taylor & Francis, Coll. « Gender & Society : Feminist Perspectives », p. 92-110.

KIERAN, Flanagan (éd.) et Peter C. JUPP (éd.) (2007). *A Sociology of Spirituality*, Aldershot (Angleterre)/Burlington (États-Unis) : Ashgate, Coll. « Theology and Religion in Interdisciplinary Perspective Series/BSA Sociology of Religion Study Group », 286 p.

KIERNAN, James (éd.) (2006). *The Power of the Occult in Modern Africa: Continuity and Innovation in the Renewal of African Cosmologies*, Berlin/Münster : LIT Verlag, Coll. « Modernity and Belonging », 256 p.

KIWANGA, Kapwani (2022). « Intangible », Clément Dirié (éd.) et Kapwani Kiwanga (éd.), *Kapwani Kiwanga*, Genève : JPR Editions, p. 67-68.

KIWANGA, Kapwani et Lætitia MOUKOURI (2014). *Kapwani Kiwanga : Maji Maji*. Traduit par Philippe Mothe et Camille Rosa, Catalogue d'exposition, Jeu de Paume, 3 juin – 21 septembre 2014, Paris : Jeu de Paume, 61 p.

KLIBANSKY, Raymond, Erwin, PANOFSKY et Fritz, SAXL (1989). *Saturne et la mélancolie : études historiques et philosophiques : nature, religion, médecine et art*. Traduit par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque illustrée des Histoires », 738 p. [1964].

KOHN, Eduardo (2013). *How Forests Think: Toward an Anthropology beyond the Human*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, 267 p.

KOKKINEN, Nina (2013). « Occulture as an Analytical Tool in the Study of Art », *Aries*, vol. 13, n°1, p. 7-36.

KOKOLI, Alexandra M. (2011). « Moving Sideways and Other 'Sleeping Metaphors': Susan Hiller's Paraconceptualism », Ann Gallagher (éd.), *Susan Hiller*, Catalogue d'exposition, Tate Britain, 1er février – 15 mai 2011, Londres : Tate Publishing, p. 143-153.

KOO, Chaweon (2022). *Spell Bound: A New Witch's Guide to Crafting the Future*, Naarm/Melbourne : Smith Street Books, 248 p.

KOVALČIK, Jozef et Michaela HUČKO PASTEKOVÁ (2023). « Kitsch, Beauty and Artistic Practice », Paco Barragán (éd.) et Max Ryynänen (éd.), *The Changing Meaning of Kitsch: From Rejection to Acceptance*, Cham (Suisse) : Palgrave MacMillan, p. 229-248.

KRAUSS, Rosalind (1979). « Grids », *October*, Été, vol. 9, p. 50-64.

KRAUSS, Rosalind (1982). « Photography's Discursive Spaces: Landscape/View », *Art Journal*, Hiver, vol. 42, n°4, p. 311-319.

KRIPAL, Jeffrey J. (2010). *Authors of the Impossible: The Paranormal and the Sacred*, Chicago/Londres : University of Chicago Press, 352 p.

KRIPAL, Jeffrey J. (2011). *Mutants and Mystics: Science Fiction, Superhero Comics, and the Paranormal*, Chicago/Londres : University of Chicago Press, 392 p.

KUPER, Adam (2023). *The Museum of Other People: From Colonial Acquisitions To Cosmopolitan Exhibitions*, Londres : Profile Books, 432 p.

KURTZ, Thomas S. (1996). *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago/Londres : University of Chicago Press, cité par John D. Richards (2000), *Multiple Views of Multiple Realities: The Rhetorical and Social Construction of the Occult*, Thèse de doctorat, Athens (Ohio) : Ohio University, p. 197.

KWON, Miwon (2009). « Questionnaire on "The Contemporary". Questionnaire: Kwon », *October*, Automne, vol. 130, p. 13-15.

LABELLE, Alain (2023). « Des neutrinos provenant du centre de la Voie lactée détectés pour la première fois », *Radio-Canada*, [En ligne], 12 juillet, https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1995371/neutrinos-voie-lactee-icecube. Consulté le 13 octobre 2023.

LACHMAN, Gary (2011). « Tout est faux : guide des sociétés secrètes », Cristina Ricupero (dir.), Max Hollein (dir.) et Alexis Vaillant (dir.), *Secret Societies*, Catalogue d'exposition, Schirn Kunsthalle, 23 juin – 25 septembre 2011, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, 10 novembre 2011 – 26 février 2012, Cologne : Snoeck, p. 22-43.

LAFONTAINE, Céline (2008). *La société postmortelle : la mort, l'individu et le lien social à l'ère des technosciences*, Paris : Éditions du Seuil, 256 p.

LAFORCE, Esther (2023). « L'afrofuturisme : imaginer le futur autrement », *Bibliothèque et archives nationales du Québec*, [En ligne], 16 février, https://www.banq.qc.ca/explorer/articles/lafrofuturisme-imaginer-le-futur-autrement/. Consulté le 13 octobre 2023.

LAGRANGE, Pierre (2005). « Bibliographie raisonnée des travaux consacrée à l'ésotérisme, l'occulte et les "parasciences" », Claudie Voisenat et Pierre Lagrange, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs : entre savoirs, croyances et fictions*, Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, Coll. « Études et recherche », p. 327-355.

LAGRANGE, Pierre (2005a). « Glossaire », Claudie Voisenat et Pierre Lagrange, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs : entre savoirs, croyances et fictions*, Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, Coll. « Études et recherche », p. 357-408.

LAGRANGE, Pierre (2005b). « Renaissance d'un ésotérisme occidental (1945-1960) », Claudie Voisenat et Pierre Lagrange, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs : entre savoirs, croyances et fictions*, Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, Coll. « Études et recherche », p. 45-96.

LAGRANGE, Pierre et Patrizia D'ANDRÉA (2002). « Définitions occultes », Bernadette Bensaude-Vincent (dir.) et Christine Blondel (dir.), *Des savants face à l'occulte, 1870-1940*. Paris : La Découverte, Coll. « Science et société », p. 19-40.

LAHIRE, Barnard (2002). « Comment devenir docteur en sociologie sans posséder le métier de sociologue? », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 40, n°122, p. 41-65.

LAMARCHE, Bernard (2005). « Compte-rendu : Le troisième œil : la photographie et l'occulte, Clément Chéroux, Andreas Fischer, Pierre Apraxine, Denis Canguilhem, Sophie Schmit, Paris, Gallimard, 2004, 287 p. », *Ciel variable*, juin, n°67, p. 36-37.

LAMARCHE-VADEL, Bernard (1995). *Lignes de mire : écrits sur la photographie*, Paris : Marval, cité par Clément Chéroux (2004a), « La photographie des fluides : un alphabet de rayons invisibles », Clément Chéroux et al., *Le troisième œil : la photographie et l'occulte*, Catalogue d'exposition, Maison européenne de la photographie, 3 novembre 2004 – 6 février 2005, Metropolitan Museum of Art, 27 septembre – 31 décembre 2005, Paris : Gallimard, p. 123.

LAMARCHE-VADEL, Rebecca (2015). « Chutes libres », *Studio Benoît Pype*, [En ligne], https://studiobenoitpype.com/Chutes-libres. Consulté le 14 octobre 2023.

LAMBERT, Frédéric, François NINEY et Georges DIDI-HUBERMAN (2011). « La condition des images par Georges Didi-Huberman : entretien avec Frédéric Lambert et François Niney », Frédéric Lambert (dir.), *L'expérience des images*, Bry-sur Marne : INA Éditions, Coll. « Les entretiens de MédiaMorphoses », p. 81-107.

LAMBRET, Marc (2007). *La religion pour la démocratie : et si nous étions chrétiens?*, Paris : Éditions du Cerf, Coll. « Parole présente », 144 p.

LAMOUREUX, Johanne (2007). *Profession historienne de l'art*, Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, Coll. « Profession », 66 p.

LAMPE, Angela (2008). « Traces du sacré dans l'espace d'exposition », Mark Alizart (dir.), *Traces du sacré*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 7 mai – 11 août 2008, Haus der Kunst, 19 septembre 2008 – 11 janvier 2009, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 31-35.

LAROQUE, François (2010). « Préface », Sophie Chiari, *L'image du labyrinthe à la Renaissance : détours et arabesques au temps de Shakespeare*, Paris : Honoré Champion, Coll. « Bibliothèque littéraire de la Renaissance », p. 11-15.

LARRÈRE, Catherine et Raphaël LARRÈRE (2018). *Penser et agir avec la nature : une enquête philosophique*, Paris : La Découverte, Coll. « Poche. Sciences humaines et sociales », 333 p. [2015].

LASCH, Christopher (1979). *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*, New York : W. W. Norton, 368 p.

LATOUR, Bruno (1996). *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitiches*, Le Plessis-Robinson : Synthélabo, Coll. « Les empêcheurs de penser en rond », 103 p.

LATOUR, Bruno (2004). « Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to

Matters of Concern », *Critical Inquiry*, Hiver, vol. 30, n°2, p. 225-248.

LATOUR, Bruno (2005). *La science en action : introduction à la sociologie des sciences*, Paris : La Découverte, Coll. « Poche. Sciences humaines et sociales », 672 p. [1989].

LATOUR, Bruno (2006). « De quelle religion la Science a-t-elle donc hérité? », *Chroniques d'un amateur de sciences*, Paris : Presses des Mines, Coll. « Sciences sociales », p. 91-93.

LATOUR, Bruno (2006a). « Visible et invisible en science », *Chroniques d'un amateur de sciences*, Paris : Presses des Mines, Coll. « Sciences sociales », p. 99-101.

LATOUR, Bruno (2009). « Perspectivism: 'Type' or 'Bomb'? », *Anthropology Today*, avril, vol. 25, n°2, p. 1-2.

LATOUR, Bruno (2009a). *Sur le culte moderne des dieux faitiches, suivi de Iconoclash*, Paris : La Découverte, Coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 204 p.

LATOUR, Bruno (2012). *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*, Paris : La Découverte, 498 p.

LATOUR, Bruno (2014). *Nous n'avons jamais été modernes : essai d'anthropologie symétrique*, Paris : La Découverte, Coll. « Poche. Sciences humaines et sociales », 211 p. [1991].

LATOUR, Bruno (éd.) et Peter WEIBEL (éd.) (2002). *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Catalogue d'exposition, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, 4 mai – 4 août 2002, Karlsruhe : ZKM Center for Art and Media Karlsruhe; Cambridge (Massachusetts)/Londres : MIT Press, 703 p.

LAUBIER, Patrick de (1998). *L'eschatologie*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 128 p.

LAURANT, Jean-Pierre (2001), *Le regard ésotérique*, Paris : Bayard, 256 p.

LAURANT, Jean-Pierre (2008). « Lévi, Éliphas », Wouter J. Hanegraaff et al. (éd.), *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1873-8338_dgwe_DGWE_210. Consulté le 2 décembre 2023.

LAYGUES, Arnaud (2006). « Pour une réaffirmation de l'"être-ensemble" par la traduction », *Meta*, décembre, vol. 51, n°4, p. 838-847.

LEBLANC, Joël (2022). « Qu'est-ce qui explique la popularité des cristaux? », *L'actualité*, [En ligne], 9 août, https://lactualite.com/sante-et-science/quest-ce-qui-explique-la-popularite-des-cristaux/. Consulté le 13 octobre 2023.

LEGENDRE, Pierre (1998). *Leçons 1. La 901e conclusion : étude sur le théâtre de la raison*, Paris : Fayard, Coll. « Leçons : Pierre Legendre/Sciences humaines », 464 p.

LEGRAND, Thomas (2009). « Le 21e siècle sera religieux ou ne sera pas », *France inter*, [En ligne], 28 décembre, https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/l-edito-politique/le-21eme-siecle-sera-religieux-ou-ne-sera-pas-5347634, Consulté le 27 décembre 2023.

LEQUEUX, Emmanuelle (2012). « Laurent Grasso, d'une impressionnante habileté », *Le Monde*, [En ligne], 22 juin, http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/06/22/laurent-grasso-d-une-impressionnante-habilete_1723278_3246.html. Consulté le 13 octobre 2023.

LEROI-GOURHAN, André (2022). *Le geste et la parole. Tome 1 : Technique et langage*, Paris : Albin Michel, Coll. « Histoire », 390 p. [1964].

LES CHEMINS DE LA PHILOSOPHIE (2019). [En ligne], présenté par Adèle Van Reeth, « Profession philosophe épisode 25/82 : Élisabeth de Fontenay, philosophe de la cause animale », vendredi 8 mars 2019, Paris : France Culture, https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/elisabeth-de-fontenay-philosophe-de-la-cause-animale-9464795. Consulté le 13 octobre 2023.

LEVENTIS, Andreas (2011). « The Tao of Water: Homage to Joseph Beuys », Ann Gallagher (éd.), *Susan Hiller*, Catalogue d'exposition, Tate Britain, 1er février – 15 mai 2011, Londres : Tate Publishing, p. 124.

LÉVI, Éliphas (2011). [En ligne], *Dogme et rituel de la haute magie. Volume 1 : Dogme*, Cambridge : Cambridge University Press, Coll. « Cambridge Library Collection: Spiritualism and Esoteric Knowledge », https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1017/CBO9780511910623. Consulté le 2 décembre 2023. [1861].

LÉVI, Éliphas (2011a). [En ligne], *Dogme et rituel de la haute magie. Volume 2 : Rituel*, Cambridge : Cambridge University Press, Coll. « Cambridge Library Collection : Spiritualism and Esoteric Knowledge », https://doi-org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/10.1017/CBO9780511910630. Consulté le 2 décembre 2023. [1861].

LÉVI-STRAUSS (2010). *La pensée sauvage*, Paris : Plon, Coll. « Agora. Pocket », 350 p. [1962].

LÉVY-BRUHL, Lucien (1951). *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 473 p. [1910].

LÉVY-LEBLOND, Jean-Marc (1984). *L'esprit de sel : science, culture, politique*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points. Sciences », 313 p. [1981].

LEWIS, Steven (2023). « The Nubians of Plutonia: Ancient Futures in the Music of Sun Ra », Kevin M. Strait (éd.) et Kinshasha Holman Conwill (éd.), *Afrofuturism: A History of Black Futures*, Washington DC : Smithsonian Books, p. 166-172.

LINDENFELD, David (2016). « Syncretism », Robert A. Segal (éd.) et Kocku von Stuckrad (éd.), *Vocabulary for the Study of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/9789004249707_vsr_COM_00000493. Consulté le 13 octobre 2023.

LING, Steffanie (2018). « Beyond Social Fact in Susan Hiller's PSI GIRLS », *Luma Quarterly*, [En ligne], Été, vol. 4, n°13, https://lumaquarterly.com/issues/volume-four/013-summer/beyond-social-fact-in-susan-hillers-psi-girls/#8f. Consulté le 13 octobre 2023.

LIOGIER, Raphaël (2009). « L'individuo-globalisme : nouvelle culture croyante des sociétés industrielles avancées », *Revue internationale de politique comparée*, vol. 16, n°1, p. 135-154.

LIPOVETSKY, Gilles et Jean SERROY (2023). *Le nouvel âge du kitsch : essai sur la civilisation du "trop"*, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque des Sciences humaines », 464 p.

LISSON GALLERY (2015). « Susan Hiller », *Lisson Gallery*, [vidéo Youtube], 4 min 58 s, 23 novembre 2015, https://www.youtube.com/watch?v=13RAaulxXtw. Consulté le 13 octobre 2023.

LITTMAN, Brett (2013). « Invisible Light: The Drawings of Mariko Mori », Miwako Tezuka (éd.), *Rebirth: Recent Work by Mariko Mori*, Catalogue d'exposition, Japan Society Gallery, 11 octobre 2013 – 12 janvier 2014, New York : Japan Society; New Haven/Londres : Yale University Press, p. 28-33.

LOCKERT, Olivier (2018). « Une brûlure créée en hypnose (Chertok, 1990) », *Olivier Lockert Hypnose*, [vidéo Youtube], 2 min 12 s, 16 juillet 2018, https://www.youtube.com/watch?v=nGmPDzxWjNE. Consulté le 17 décembre 2023.

LOGÉ, Guillaume (2019). *Renaissance sauvage : l'art de l'Anthropocène*, Paris : Presses Universitaires de France/Humensis, 222 p.

LOHREY, Angela M. A. (éd.) (2011). *Susan Hiller: From Here to Eternity*, Catalogue d'exposition, Kunsthalle Nürnberg, 10 décembre 2011 – 19 février 2012, Nuremberg : Kunsthalle Nürnberg im KunstKulturQuartier; Nuremberg : Verlag für modern Kunst Nürnberg GmbH, 80 p.

LOISY, Jean de (2008). « Face à ce qui se dérobe », Mark Alizart (dir.), *Traces du sacré*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, 7 mai – 11 août 2008, Haus der Kunst, 19 septembre 2008 – 11 janvier 2009, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p. 17-29.

LOISY, Jean de (2011). « Sculptures de fond de poche », *Studio Benoît Pype*, [En ligne], https://studiobenoitpype.com/Sculptures-de-fonds-de-poches. Consulté le 13 octobre 2023.

LOISY, Jean de (2012). « Fabrique du résiduel », *Studio Benoît Pype*, [En ligne], https://studiobenoitpype.com/Fabrique-du-residuel. Consulté le 13 octobre 2023.

LOISY, Jean de et al. (2012a). *Les Maîtres du désordre*, Catalogue d'exposition, musée du quai Branly, 11 avril – 29 juillet 2012, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 31 août – 2 décembre 2012, Fundacío la Caixa, 7 février – 19 mai 2013, Paris : musée du quai Branly; Paris : Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 443 p.

LOKKO, Lesley (2022). « Guest from the Future », Clément Dirié (éd.) et Kapwani Kiwanga (éd.), *Kapwani Kiwanga*, Genève : JPR Editions, p. 127-128.

LOPESI, Lana (2021). *Bloody Women: Essays*, Wellington : Bridget Williams Books, 200 p.

LOUISIANA CHANNEL (2015). « Susan Hiller Interview: Stories from the Other Side », *Louisiana Channel*, [vidéo Youtube], 9 min 12 s, 10 juin 2015, https://www.youtube.com/watch?v=AhBpq1suHQM. Consulté le 14 octobre 2023.

LOWENHAUPT TSING, Anna (2015). *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton/Oxford : Princeton University Press, 331 p.

LUPASCO, Stéphane (1971). *Du rêve de la mathématique et de la mort*, Paris : Christian Bourgeois, 238 p.

LUPIEN, Jocelyn (2008). « Du sens des sens dans l'art actuel », Thérèse St-Gelais (dir.), *L'indécidable : écarts et déplacements de l'art actuel*, Montréal : Éditions Esse, p. 85-98.

LYON, David (1993). « A Bit of a Circus: Notes on Postmodernity and New Age », *Religion*, avril, vol. 23, n°2, p. 117-126.

LYOTARD, Jean-François (2009). *La condition postmoderne*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 109 p. [1979].

MAFFESOLI, Michel (2009). *Le réenchantement du monde : une éthique pour notre temps*, Paris : Perrin, Coll. « Tempus », 197 p. [2007].

MAILLARD, Christine (2008). « Jung, Carl Gustav », Wouter J. Hanegraaff et al. (éd.), *Dictionary of Gnosis & Western Esotericism*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1873-8338_dgwe_DGWE_182. Consulté le 14 octobre 2023.

MAIRESSE, François (2019). « Le sacré au prisme de la muséologie », *ICOFOM Study Series*, vol. 47, n°1-2, p. 23-30.

MAKOOI, Bahar (2021). « La France, fer-de-lance de la restitution d'objets d'art africains », *France 24*, [En ligne], 9 novembre, https://www.france24.com/fr/afrique/20211109-la-france-fer-de-lance-de-la-restitution-d-objets-d-art-africains. Consulté le 14 octobre 2023.

MALINOWSKI, Bronislaw (2011). « Introduction », Fernando Ortiz, *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre*. Traduit de l'espagnol par Jacques-François Bonaldi, Montréal : Mémoire d'encrier, Coll. « Essai », p. 11-20. [1940].

MALKANI, Fabrice (2013). « Naturphilosophie : Occident moderne », Jean Servier (dir.), *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 913-914. [1998].

MALRAUX, André et Pierre DESGRAUPES (1975). « Entretien : Pierre Desgraupes fait le point avec André Malraux », *Le Point*, 10 novembre, n°164, p. 183-198.

MANN, Thomas (1983). *Mario et le magicien, suivi de Expériences occultes*, Paris : Flammarion, Coll. « Garnier Flammarion : Littérature et civilisation », 188 p. [1929].

MARTIN, Pierre (2022). « Préface », Emmanuel Tibloux (dir.), *La jeune création et le sacré : Bureau d'investigation du sacré. Chaire 2019-2021*, Paris : Ensad, p. 7.

MASUZAWA, Tomoko (2005). *The Invention of World Religions, or, How European Universalism Was Preserved in the Language of Pluralism*, Chicago/Londres : University of Chicago Press, 384 p.

MATSUGI, Hiromi (2020). « Le jardin japonais comme champ des enjeux internationaux : tendances récentes de la recherche », *Perspective*, [En ligne], n°1, http://journals.openedition.org/perspective/18948. Consulté le 14 octobre 2023.

MAUSS, Marcel (2016). *Sociologie et anthropologie*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Quadrige », 540 p.

MBEMBE, Achille (2001). *On the Postcolony*, Berkeley/Los Angeles/Londres : University of California Press, Coll. « Studies on the history of society and culture », 288 p.

MBEMBE, Achille (2023). *La communauté terrestre*, Paris : La Découverte, 206 p.

McCLURE, Faith (2013). « Q&A : Exhibiting at SCAD, Laurent Grasso Subverts Perception, Makes the Unseen Visible », *Arts ATL*, [En ligne], 12 novembre, http://prod-images.exhibit-e.com/www_skny_com/LG_2013_11_Arts_ATL.pdf. Consulté le 14 octobre 2023.

McDONOUGH, Tom (2009). « Questionnaire on "The Contemporary". Questionnaire: McDonough », *October*, Automne, vol. 130, p. 122-124.

MEAD, Margaret (1968). *Sex and Temperament in Three Primitive Societies*, New York : Dell Publishing, 306 p. [1935].

MELCHIOR, Thierry (2008). *Créer le réel : hypnose et thérapie*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Couleur Psy », 547 p. [1998].

MENGARA, Daniel M. (éd.) (2001). *Images of Africa: Stereotypes & Realities*, Trenton (New Jersey) : Africa World Press, 413 p.

MENGARA, Daniel M. (2001a). « Introduction: White Eyes, Dark Reflections », Daniel Mengara (éd.), *Images of Africa: Stereotypes & Realities*, Trenton (New Jersey)/Asmara (Érythrée) : Africa World Press, p. 1-20.

MESCHEDE, Friedrich (2011). « From my Collection to my Grammar », Nathalie Ergino (dir.), *Matt Mullican : 12 by 2*, Catalogue d'exposition, Institut d'art contemporain Villeurbanne/Rhône-Alpes, 4 juin – 19 septembre 2010, Dijon : Les presses du réel, Coll. « Collection IAC », p. 133-148.

MEYER, Richard (2013). *What was Contemporary Art*, Cambridge (Massachusetts)/Londres : MIT Press, 361 p.

MICHAUD, Yves (2014). *Narcisse et ses avatars*, Paris : Grasset, Coll. « Vingt-six », 205 p.

MILBANK, John (2006). *Theology and Social Theory: Beyond Secular Reason*, Oxford (Royaume-Uni)/Malden (Massachusetts) : Blackwell Publishing, 448 p. [1990].

MILNE, Louise (2011). « Witness, 2000 », Ann Gallagher (éd.), *Susan Hiller*, Catalogue d'exposition, Tate Britain, 1er février – 15 mai 2011, Londres : Tate Publishing, p. 100-101.

MINISTÈRE DE LA CULTURE (2021). « "Cima Cima", exposition personnelle de Kapwani Kiwanga/Le Crédac », *Ministère de la culture*, [En ligne], https://www.culture.gouv.fr/de/Regionen/DRAC-Ile-de-France/Weitwinkel/Cima-Cima-exposition-personnelle-de-Kapwani-Kiwanga-Le-Credac. Consulté le 14 octobre 2023.

MODERN PAINTERS (2013), « Laurent Grasso: Specola Vaticana », *Modern Painters*, mai, p. 79.

MOFFITT, John F. (1988). *Occultism in Avant-Garde Art: The Case of Joseph Beuys*, Ann Arbor/Londres : UMI Research Press, Coll. « Studies in the Fine Arts: The Avant-Garde », 230 p.

MOHEN, Jean-Pierre (1998). *Les mégalithes : pierres de mémoire*, Paris : Gallimard, Coll. « Découvertes Gallimard : archéologie », 176 p.

MOMA (2023). « Dada: Marcel Duchamp and the Readymade », *MoMA: Art and Artists*, [En ligne], https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade/. Consulté le 2 août 2023.

MOMA (2023a). « Matt Mullican: Untitled (Learning from That Person's Work: Room 1). 2005 », *MoMA: Sites of Reason: A Selection of Recent Acquisitions*, [En ligne], https://www.moma.org/audio/playlist/272/3531. Consulté le 14 octobre 2023.

MONDZAIN, Marie-Josée (2002). « The Holy Shroud. How Invisible Hands Weave the Undecidable », Bruno Latour (éd.) et Peter Weibel (éd.), *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Catalogue d'exposition, ZKM Center for Art and Media Karlsruhe, 4 mai – 4 août 2002, Karlsruhe : ZKM Center for Art and Media Karlsruhe; Cambridge (Massachusetts)/Londres : MIT Press, p. 324-335.

MANNONI, Octave (2022). *Je sais bien, mais quand même…*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Sciences humaines », 78 p. [1964].

MONTAIGNE, Michel de (2009). « Au sujet d'un enfant monstrueux », *Les essais*. Adaptation en français moderne par André Lanly, Paris : Gallimard, Coll. « Quarto », p. 862-863. [1580].

MOORE, Henrietta L. (éd.) et Todd SANDERS (éd.) (2001). *Magical Interpretations, Material Realities: Modernity, Witchcraft and the Occult in Postcolonial Africa*, New York/Londres : Routledge, 253 p.

MORENO, Juaniko (2021). « Portfolio : Laissons aux racines les prédictions futures », *Alice Lejeune*, [En ligne], https://alicelejeune.com/. Consulté le 14 octobre 2023.

MORGAN, David (2009). « Enchantment, Disenchantment, Re-Enchantment », David Morgan (éd.) et James Elkins (éd.), *Re-Enchantment*, New York/Londres : Routledge, Coll. « The Art Seminar », vol. 7, p. 3-22.

MORGAN, David (2009a). « Art and Religion in the Modern Age », David Morgan (éd.) et James Elkins (éd.), *Re-Enchantment*, New York/Londres : Routledge, Coll. « The Art Seminar », vol. 7, p. 25-45.

MORI, Mariko et Brian COX (2013). « Interview: Mariko Mori x Brian Cox », Christine Vendredi-Auzanneau (dir.), *Infinite Renew*, Catalogue d'exposition, Espace Louis Vuitton Tokyo, 28 septembre 2013 – 5 janvier 2014, Tokyo : Espace Louis Vuitton Tokyo, p. 7-25.

MORIN, Edgar (1981). *La méthode. Tome 1 : La nature de la nature*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points », 410 p. [1977]

MORIN, Edgar (1981a). *Pour sortir du XX^{e} siècle*, Paris : Fernand Nathan, Coll. « Dossiers 90 », 380 p.

MORIN, Edgar (dir.) (1990). *La croyance astrologique moderne : diagnostic sociologique*. Préparé par Claude Fischler, Lausanne : L'Âge d'Homme, 215 p. [1971].

MORIN, Edgar (2012). « Pour une crisologie », *Communications*, vol. 2, n°91, p. 135-152.

MORIN, Hervé (2001). « La thèse d'Elizabeth Teissier passée au crible des critiques rationalistes », *Le Monde : Archives*, [En ligne], 19 août, https://www.lemonde.fr/archives/article/2001/08/19/la-these-d-elizabeth-teissier-passee-au-crible-des-critiques-rationalistes_4193608_1819218.html. Consulté le 2 décembre 2023.

MOTULSKY-FALARDEAU, Alexandre (2018). *La rhétorique aujourd'hui*, Québec : Presses de l'Université Laval, Coll. « À propos », 90 p.

MOULIN, Léo (1995). *Libre parcours : itinéraire spirituel d'un agnostique*, Bruxelles : Racine, Coll. « Essais et documents », 207 p.

MUDIMBE, Valentin-Yves (1988). *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington : Indiana University Press, Coll. « African systems of thought », 256 p.

MUDIMBE, Valentin-Yves (2015). « Foreword », Julia Gallagher (éd.), *Images of Africa: Creation, Negotiation and Subversion*, Manchester : Manchester University Press, Coll. « Manchester International Relations », p. XIII-XV.

MULOT, Stéphanie (2021). « Peut-on être guadeloupéenne, *potomitan* et féministe? », *Recherches féministes*, vol. 34, n°2, p. 123-148.

MÜNSTER, Arno (2011). « "Il n'y a pas de vraie vie dans la fausse vie" : à propos des *Minima moralia* (*Réflexions sur la vie mutilée*) de Theodor W. Adorno », Olivier Lazzarotti (dir.) et Pierre-Jacques Olagnier (dir.), *L'identité entre ineffable et effroyable*, Paris : Armand Colin, Coll. « Recherches », p. 223-232.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2013). « Laurent Grasso : Uraniborg », *Musée d'art contemporain - expositions passées*, [En ligne], http://www.macm.org/expositions/laurent-grasso/. Consulté le 27 mars 2023.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2013a). « Laurent Grasso, Lynne Cohen, Jonathas de Andrade », *Musée d'art contemporain – communiqués*, [En ligne], https://macm.org/communiques/ouverture-officielle-laurent-grasso-lynne-cohen-jonathas-de-andrade/. Consulté le 2 décembre 2023.

MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (2023). « Événement : exposition Laurent Grasso : Uraniborg », *MAC : répertoire*, [En ligne], https://macrepertoire.macm.org/evenement/laurent-grasso-uraniborg/. Consulté le 14 octobre 2023.

MUSIOL, Marie-Jeanne (2024). « Images connexes », *Marie-Jeanne Musiol*, [En ligne], https://fr.musiol.ca/related-imagery-photo. Consulté le 7 janvier 2024.

MUSKOVICS, Gyula (2019). « "I Have Witchcraft in my Blood Too": Viriginia Lupu, Photographer », *Artportal*, [En ligne], 1er mars, https://artportal.hu/magazin/i-have-witchcraft-in-my-blood-too-virginia-lupu-photographer/. Consulté le 14 octobre 2023.

NÆSS, Arne et Stéphane DUNAND (2017). *La réalisation de soi : Spinoza, le bouddhisme et l'écologie profonde, suivi de L'expérience du monde*. Traduit de l'anglais par Pierre Madelin, Marseille : Wildproject, Coll. « Domaine sauvage », 300 p.

NASH, Dennison et Wintrob RONALD (1972). « The Emergence of Self-Consciousness in Ethnography », *Current Anthropology*, décembre, vol. 13, n°5, p. 527-542.

NELSON, Alondra (2023). « Afterword », Kevin M. Strait (éd.) et Kinshasha Holman Conwill (éd.), *Afrofuturism: A History of Black Futures*, Washington DC : Smithsonian Books, p. 198-199.

NELSON, Geoffrey K. (2012). *Cults, New Religions and Religious Creativity*, Londres : Routledge, Coll. « Routledge Revivals », 258 p. [1987].

NIETZSCHE, Friedrich (1947). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Traduit de l'allemand par Maurice Betz, Paris : Gallimard, 347 p. [1885].

NIETZSCHE, Friedrich (1997). *Le Gai savoir*. Traduit par Patrick Wotling, Paris : Flammarion, Coll. « Garnier Flammarion : Texte intégral », 439 p. [1887].

NIMIS, Erika (2014). « Maji-Maji de Kapwani Kiwanga : la relecture intime d'un chapitre de la lutte anticoloniale en Tanzanie », *Africultures : les mondes en relation*, [En ligne], 27 juillet, https://africultures.com/maji-maji-de-kapwani-kiwanga-12339/. Consulté le 14 octobre 2023.

NOBLE, Audrey (2019). « What's Co-Star? Meet the Astrology App That's Intriguing Millennials Everywhere », *Vogue*, [En ligne], 6 septembre, https://www.vogue.com/article/whats-co-star-astrology-app-technology-spirituality. Consulté le 14 octobre 2023.

NOCHLIN, Linda (2015). « From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTnews*, [En ligne], 30 mai, https://www.artnews.com/art-news/retrospective/why-have-there-been-no-great-women-artists-4201/. Consulté le 14 octobre 2023. [1971].

NOËL-HUREAUX, Elisabeth (2015). « Le *care* : un concept professionnel aux limites humaines? », *Recherche en soins infirmiers*, septembre, n°122, p. 7-17.

OLIVERA, Martin (2009). « Introduction aux formes et raisons de la diversité Rom roumaine », *Études Tsiganes*, vol. 2, n°38, p. 10-41.

OLIVIER, Lawrence (1999). « L'hypothèse postmoderniste sur le "redéploiement des valeurs" », *Religiologiques*, [En ligne], Printemps, n°19, https://www.religiologiques.uqam.ca/. Consulté le 27 novembre 2023.

ORNE, Martin T. (1981). « The Use and Misuse of Hypnosis in Court », *Crime and Justice*, vol. 3, p. 61-104.

ORTIZ, Fernando (2011). *Controverse cubaine entre le tabac et le sucre*. Traduit de l'espagnol par Jacques-François Bonaldi, Montréal : Mémoire d'encrier, Coll. « Essai », 708 p. [1940].

PALAIS DE TOKYO (2012). « Dossier de presse – (entre)ouverture/ouverture », *Palais de Tokyo*, [En ligne], https://www.yumpu.com/fr/document/read/17541115/palais-de-tokyo-2012-art-brut-connaissance-et-diffusion. Consulté le 14 octobre 2023.

PALAIS DE TOKYO (2013). « Moulage des de Chutes Libres (2013) Benoît Pype », *Palais de Tokyo – Événements*, [En ligne], https://palaisdetokyo.com/evenement/moulages-de-chutes-libres-2013-benoit-pype/. Consulté le 14 octobre 2023.

PALMISANO, Stefania (éd.) et Nicola PANNOFINO (éd.) (2017). *Invention of Traditions and Syncretism in Contemporary Religions : Sacred Creativity*, Cham (Suisse) : Palgrave MacMillan, Coll. « Palgrave Studies in New Religions and Alternative Spiritualities », 248 p.

PANOFSKY, Erwin (1983). *Idea : contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Traduit de l'allemand par Henri Joly, Paris : Gallimard, Coll. « Idées. Arts », 284 p. [1968].

PARKER, Bradley J. (2006). « Toward an Understanding of Borderland Processes », *American Antiquity*, Janvier, vol. 71, n°1, p. 77-100.

PARKER, Jack (2019). *Witch Please : grimoire de sorcellerie moderne*, Paris : Pygmalion, 216 p.

PARKER, Rozsika (éd.) et Griselda POLLOCK (éd.) (1987). *Framing Feminism: Art and the Women's Movement: 1970-1985*, Londres : Pandora, 345 p.

PARTRIDGE, Christopher (2002). « The Disenchantment and Re-enchantment of the West: The Religio-Cultural Context of Contemporary Western Christianity », *Evangelical Quarterly*, juillet, vol. 74, n°3, p. 235-256.

PARTRIDGE, Christopher (2013). « Occulture and Art: A Response », *Aries*, vol. 13, n°1, p. 131-140.

PASI, Marco (2006). « Occultism », Kocku von Stuckrad (éd.), *The Brill Dictionary of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1872-5287_bdr_COM_00321. Consulté le 14 octobre 2023.

PASI, Marco (2013). « L'art contemporain et la mode de l'occulte », Laurence Roussillon-Constanty (éd.) et Philippe Murillo (éd.), *Sciences, Fables and Chimeras: Cultural Encounters*, Newcastle upon Tyne : Cambridge Scholars Publishing, p. 121-131.

PASI, Marco (2019). « The Hidden Hand », *Tate: Tate ETC*, [En ligne], 25 juin, https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-37-summer-2016/hidden-hand. Consulté le 14 octobre 2023.

PAUL, Kari (2018). « Why Millennials are Ditching Religion for Witchcraft and Astrology », *MarketWatch*, [En ligne], 31 octobre, https://www.marketwatch.com/story/why-millennials-are-ditching-religion-for-witchcraft-and-astrology-2017-10-20. Consulté le 14 octobre 2023.

PAUWELS, Louis, Jacques BERGIER (1963). *Le matin des magiciens : introduction au réalisme fantastique*, Paris : Gallimard, Coll. « Soleil », 514 p.

PAYANT, René (1987). *Vedute : pièces détachées sur l'art, 1976 - 1987*, Laval : Éditions Trois, Coll. « Vedute », 685 p.

PAYNTER, November (2022). « Change is Present », Clément Dirié (éd.) et Kapwani Kiwanga (éd.), *Kapwani Kiwanga*, Genève : JPR Editions, p. 47-50.

PAYOT, Daniel (2011). « Souvent dans l'être obscur… », Serge Fauchereau (dir.) et Joëlle Pijaudier-Cabot (dir.), *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, Catalogue d'exposition, Musée d'Art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg, 8 octobre – 12 février 2011, Zentrum Paul Klee de Berne, 31 mars – 15 juillet 2012, Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, p. 53-60.

PEARSON, Joanne E. (2008). « Neopaganism », Wouter J. Hanegraaff et al. (éd)., *Dictionary of Gnosis & Wester Esotericism*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1873-8338_dgwe_DGWE_252. Consulté le 20 décembre 2023.

PÉCLARD, Didier (éd.) et Jean-Pierre WARNIER (éd.) (2018). *Debating Witchcraft in Africa: the "Magritte Effect"*, Bamenda (Cameroun) : Langaa RPCIG, 100 p.

PEREC, Georges (1989). *L'infra-ordinaire*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « La Librairie du XXIe siècle », 128 p.

PERELMAN, Chaïm (1990). *Éthique et droit*, Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, Coll. « Œuvres de Chaïm Perelman », 825 p.

PETER FREEMAN INC. (2023). « Matt Mullican Performs "Breakfast" Saturday, 1 April, 5pm », *Peter Freeman, Inc.: News*, [En ligne], 1er avril, https://www.peterfreemaninc.com/news/matt-mullican-performs-breakfast-saturday-1-april-5pm. Consulté le 14 octobre 2023.

PEYRONIE, André (1988). « Labyrinthe », Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, cité par Laetitia de Coninck (2002), « Perdu dans la fiction hypertextuelle », Bertrand Gervais (dir.), Anne-Martine Parent (dir.) et Samuel Archibald (dir.), *L'imaginaire du labyrinthe*, Montréal : Département d'études littéraires – UQAM, Coll. « Figura, textes et imaginaires », p. 129.

PEYRONIE, André (1988a). « Labyrinthe », Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco : Éditions du Rocher, p. 915-950.

PIC, Muriel (2011). « La fiction par les traces, l'histoire par les présages », Emmanuel Adely et al., *Face à Sebald*, Paris : Inculte, Coll. « monographie », p. 143-168.

PICQ, Pascal (2008). « L'homme et sa nature : de l'hominisation à la fin des certitudes », Spyros Théodorou (dir.), *Lexiques de l'incertain*, Marseille : Éditions Parenthèses, Coll. « Savoirs à l'œuvre », p. 54-78.

PIETZ, William (1985). « The Problem of the Fetish, I », *RES: Anthropology and Æsthetics*, Printemps, n°9, p. 5-17.

PIETZ, William (1987). « The Problem of the Fetish, II: The Origin of the Fetish », *RES: Anthropology and Æsthetics*, Printemps, n°13, p. 23-45.

PITT RIVERS MUSEUM (2023). « Collections Online: 1911.32.7 », *Pitt Rivers Museum: Collections*, [En ligne], https://www.prm.ox.ac.uk/collections-online#/item/prm-object-73612. Consulté le 14 octobre 2023.

PLATON (1963). *Œuvres complètes. Tome X : Timée – Critias*. Traduit par Albert Rivaud, Paris : Les Belles Lettres, Coll. « Collection des universités de France », 275 p.

PLINE L'ANCIEN (2013). *Histoire naturelle*. Traduit, présenté et annoté par Stéphane Schmitt, Paris : Gallimard, Coll. « La Pléiade », 2176 p.

PLUMWOOD, Val (1993). « The Politics of Reason: Towards a Feminist Logic », *Australian Journal of Philosophy*, décembre, vol. 71, n°4, p. 436-462.

POPPER, Karl (1991). *La connaissance objective : une approche évolutionniste*. Traduit de l'anglais par Jean-Jacques Rosat, Paris : Flammarion, Coll. « Champs », 578 p. [1972].

PRIAULET, Isabelle (2020). *Penser les fondements philosophiques de la conversion écologique : pour une écologie de la résonance*, Genève : Labor et Fides, Coll. « Fondations écologiques », 608 p.

PRIGOGINE, Ilya (2009). *La fin des certitudes : temps, chaos et lois de la nature*, Paris : Odile Jacob, Coll. « Bibliothèque », 223 p. [1996].

PYPE, Benoît (2022). « Le Sablier millénaire », *Studio Benoît Pype*, [En ligne], https://studiobenoitpype.com/Le-Sablier-Millenaire. Consulté le 14 octobre 2023.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald (1968). *Structure et fonction dans la société primitive*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Points : Sciences humaines », 316 p.

RADIN, Dean (2000). *La conscience invisible : le paranormal à l'épreuve de la science*. Traduit de l'américain par Gabriel Véraldi et Véronique Chalmet, Paris : Presses du Châtelet, 345 p. [1997].

RAMSEY, Kate (2011). *The Spirits and the Law: Vodou and Power in Haiti*, Chicago/Londres : University of Chicago Press, 448 p.

RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris : La fabrique éditions, 75 p.

RANCIÈRE, Jacques (2004). *Malaise dans l'esthétique*, Paris : Galilée, Coll. « La philosophie en effet », 173 p.

RANCIÈRE, Jacques (2017). *Les bords de la fiction*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « La Librairie du XXIe siècle », 208 p.

RASCHKE, Carl A. (1980). *The Interruption of Eternity: Modern Gnosticism and the Origins of the New Religious Consciousness*, Lanham (Maryland) : Rowman & Littlefield, 271 p.

READER, Ian (2022). *Le shintô : voie des dieux*. Traduit de l'anglais par Alain Sainte-Marie, Arles : Actes Sud, Coll. « Le souffle de l'esprit », 180 p.

REY, Olivier (2018). *Leurre et malheur du transhumanisme*, Paris : Éditions Desclée de Brouwer, 194 p.

REYMOND, Fabrice (2011). « Matt the Trickster », Nathalie Ergino (dir.), *Matt Mullican : 12 by 2*, Catalogue d'exposition, Institut d'art contemporain Villeurbanne/Rhône-Alpes, 4 juin – 19 septembre 2010, Dijon : Les presses du réel, Coll. « Collection IAC », p. 23-40.

RICHARDS, John D. (2000). *Multiple Views of Multiple Realities: The Rhetorical and Social Construction of the Occult*, Thèse de doctorat, Athens (Ohio) : Ohio University, 377 p.

RIFFARD, Pierre A. (2019). *Ésotérismes d'ailleurs : les ésotérismes non occidentaux*, Paris : Robert Laffont, Coll. « Bouquins », 1242 p. [1997].

RIFKY, Sarah (2019). « Kapwani Kiwanga selon Sarah Rifky : une parfaite adéquation », *Fondation d'entreprise Pernod Ricard*, [En ligne], https://www.fondation-pernod-ricard.com/fr/textwork/une-parfaite-adequation. Consulté le 14 octobre 2023.

RITZER, George (2005). *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption*, Thousand Oaks/Londres/New Delhi : Pine Forge Press, 272 p. [1999].

ROBERT, Anne-Cécile (2018). *La stratégie de l'émotion*, Montréal : Lux Éditeur, Coll. « Lettres libres », 170 p.

ROBSJOHN-GIBBINGS, Terence Harold (1947). *Mona Lisa's Mustache: A Dissection of Modern Art*, New York : Alfred A. Knopf, 265 p.

ROGER, Philippe (dir.) (2020). « Art Noir », *Critique*, tome LXXVI, n°876-877-878, mai/juin/juillet, Paris : Éditions de Minuit, 187 p.

ROGERS, Matthew D. (2006). « Paganism/Neopaganism », Kocku von Stuckrad (éd.), *The Brill Dictionary of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1872-5287_bdr_COM_00332. Consulté le 20 décembre 2023.

ROLLIG, Stella (2006). « Foreword », Stella Rollig (éd.), *Matt Mullican: Model Architecture*, Catalogue d'exposition, Lentos Kunstmuseum Linz, 21 octobre 2005 – 19 février 2006, Ostfildern (Allemagne) : Hatje Cantz Verlag, p. 4-5.

ROSA, Hartmut (2018). *Résonance : une sociologie de la relation au monde*. Traduit de l'allemand par Sacha Zilberfarb et Sarah Raquillet, Paris : La Découverte, Coll. « Théorie critique », 544 p.

ROSENAU, Pauline Marie (1992). *Post-Modernism and the Social Sciences: Insights, Inroads, and Intrusions*, Princeton : Princeton University Press, 248 p.

ROUSSEAU, Pascal (2011). « The Other : Matt Mullican sous hypnose », Nathalie Ergino (dir.), *Matt Mullican : 12 by 2*, Catalogue d'exposition, Institut d'art contemporain Villeurbanne/Rhône-Alpes, 4 juin – 19 septembre 2010, Dijon : Les presses du réel, Coll. « Collection IAC », p. 9-21.

ROUSSEAU, Pascal (2015). *Cosa mentale : art et télépathie au XX^e^ siècle*, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou-Metz, 28 octobre 2015 – 28 mars 2016, Paris : Gallimard; Metz : Centre Pompidou-Metz, 3126 p.

ROUSSEAU, Pascal (2015a). « Psychographie : des fantômes spirites aux photographies de la pensée », Anne Wehr (éd.) (2015), *Imponderable: The Archives of Tony Oursler*, Catalogue d'exposition, Les Forges, Parc des Ateliers, 6 juillet 2015 – 20 septembre 2015, Zurich : LUMA Foundation, p. 601-612.

ROUSTANG, François (1994). *Qu'est-ce que l'hypnose?*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Critique », 192 p.

ROVELLI, Carlo (2008). « Qu'est-ce que le temps? La fin de nos certitudes newtoniennes », Spyros Théodorou (dir.), *Lexiques de l'incertain*, Marseille : Éditions Parenthèses, Coll. « Savoirs à l'œuvre », p. 42-53.

RUSKIN, John (1907). *The Stones of Venice*, Londres : J.M. Dent; New York : E.P. Dutton, Coll. « Everyman's Library, Essay and Belles Lettres », 3 vol.

SAÏD, Edward W. (1979). *Orientalism*, New York : Vintage Books, Coll. « Near Eastern Studies/Cultural Histories », 368 p.

SAÏD, Edward W. (1994). *Culture and Imperialism*, New York : Vintage Books, 380 p.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de (2007). *Le Petit Prince*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio. Junior », 123 p. [1946].

SAINT-SERNIN, Bertrand (2003). *La raison*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Que sais-je? », 128 p.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2007). « Beyond Abyssal Thinking: From Global Lines to Ecologies of Knowledges », *Eurozine*, [En ligne], 29 juin, https://www.eurozine.com/beyond-abyssal-thinking/. Consulté le 14 octobre 2023.

SAUVAGEOT, Anne (2014). *Jean Baudrillard : la passion de l'objet*, Toulouse : Presses Universitaires du Midi, Coll. « Socio-logiques », 110 p.

SAUZEREAU, Olivier (2009). *Voyage vers le soleil noir*, Paris : Belin, 127 p.

SCAI THE BATHHOUSE (2009). « Mariko Mori "Flatstone" », *Scai The Bathhouse Exhibitions*, [En ligne], https://www.scaithebathhouse.com/en/exhibitions/2009/09/mariko_mori_flat_stone/. Consulté le 14 octobre 2023.

SCARRE, Chris (2005). *Monuments mégalithiques de Grande-Bretagne et d'Irlande*, Paris : Errance, Coll. « Hespérides », 142 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1992). *L'art de l'âge moderne : l'esthétique de la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*, Paris : Gallimard, Coll. « NRF essais », 444 p.

SCHAEFFER, Jean-Marie (1994). « La religion de l'art : un paradigme philosophique de la modernité », *Revue germanique internationale*, [En ligne], vol. 2, https://doi.org/10.4000/rgi.470. Consulté le 5 janvier 2024.

SCHAEFFER, Jean-Marie (2004). « Objets esthétiques? », *L'Homme*, avril/juin, n°170, p. 25-45.

SCHMIDT-WULFFEN, Stephan (2006). « Modelic Thinking », Stella Rollig (éd.), *Matt Mullican: Model Architecture*, Catalogue d'exposition, Lentos Kunstmuseum Linz, 21 octobre 2005 – 19 février 2006, Ostfildern (Allemagne) : Hatje Cantz Verlag, p. 7-13.

SCHRADLE, Nathan (2020). « In Algorithms We Trust: Magical Thinking, Superintelligent AI and Quantum Computing », *Zygon*, septembre, vol. 55, n°3, p. 733-747.

SCHRØDER, Kim Christian (1994). « Audience Semiotics, Interpretive Communities and the 'Ethnographic Turn' in Media Research », *Media, Culture & Society*, vol. 16, n°2, p. 337-347.

SEAN KELLY GALLERY (2022). « Marina Abramović : Transitory Objets », *Sean Kelly Gallery: Viewing Room*, [En ligne], https://seankelly-viewingroom.exhibit-e.art/viewing-room/marina-abramovic-transitory-objects. Consulté le 14 octobre 2023.

SEIFERMANN, Ellen (2011). « Preface », Angela Lohrey M. A. (éd.), *Susan Hiller: From Here to Eternity*, Catalogue d'exposition, Kunsthalle Nürnberg, 10 décembre 2011 – 19 février 2012, Nuremberg : Kunsthalle Nürnberg im KunstKutlturQuartier; Nuremberg : Verlag für modern Kunst Nürnberg GmbH, p. 4-7.

SERRES, Michel (2011). « Le paysage du monde », *Philosophie magazine*, février-mars, hors-série n°9, p. 9-11.

SERRES, Michel (2018). *Le contrat naturel*, Paris : Éditions Le Pommier, Coll. « Essais », 240 p. [1990].

SERRES, Michel (2021). *Relire le relié*, Paris : Pluriel, 243 p. [2019].

SERRES, Michel et Bruno LATOUR (2022). *Éclaircissements : cinq entretiens avec Bruno Latour*, Paris : Éditions Le Pommier, 290 p. [1992].

SERVIER, Jean (1994). *L'homme et l'invisible*, Monaco : Éditions du Rocher, Coll. « La pierre philosophale », 411 p. [1964].

SERVIER, Jean (1994a). *Les techniques de l'Invisible*, Monaco : Éditions du Rocher, Coll. « La pierre philosophale », 336 p.

SERVIER, Jean (dir.) (2013). *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, 1449 p. [1998].

SHAW NEVINS, Andrea (2019). *Working Juju: Representations of the Caribbean Fantastic*, Athens (Georgia) : University of Georgia Press, 182 p.

SHAYEGAN, Daryush (2022). *La lumière vient de l'Occident : le réenchantement du monde et la pensée nomade*, La Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube, Coll. « Mikrós essai », 484 p. [2001].

SIEGEL, Peter H. (2021). « Microwave Pioneers: John C. Mather "A Singular Purpose" », *IEEE Journal of Microwaves*, vol. 1, n°1, p. 25-31.

SINGLEY, Paulette (1997). « Devouring Architecture: Ruskin's Insatiable Grotesque », *Assemblage*, n°32, p. 108-125.

SMITH, Justin E. H. (2020). *Irrationality: A History of the Dark Side of Reason*, Princeton/Oxford : Princeton University Press, 330 p. [2019].

SOCIÉTÉ BIBLIQUE CANADIENNE (1988). *Traduction œcuménique de la Bible : comprenant l'Ancien et le Nouveau Testament*, Montréal : Société biblique canadienne, 1864 p.

SŌGEN HORI, Victor (2004). « Le zen et le soi », *Théologiques*, vol. 12, n°1-2, p. 125-133.

SOLANKE, Stephen O. (2013). « Deploying Myths Through Facts and Fictions in the Struggle for Tanzanians' National Soul in Ebrahim N. Hussein's Kinjeketile », *Venec*, juin, vol. 4, n°1, p. 106-121.

SOUBIRAN Sébastien et Marie-Dominique WANDHAMMER (2011). « Quand la science mesurait les esprits », Serge Fauchereau (dir.) et Joëlle Pijaudier-Cabot (dir.), *L'Europe des esprits ou la fascination de l'occulte, 1750-1950*, Catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain de la ville de Strasbourg, 8 octobre 2011 – 12 février 2011, Zentrum Paul Klee de Berne, 31 mars – 15 juillet 2012, Strasbourg : Éditions des Musées de Strasbourg, p. 355-369.

SOULAGES, Jean-Claude (2007). « Préface », Louise Charbonnier, *Cadre et regard : généalogie d'un dispositif*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Histoires et idées des arts », p. 11-16.

SPEED, Mitch (2022). « Matt Mullican's Cosmology of the Self », *Frieze*, [En ligne], 14 décembre, n°233, https://www.frieze.com/article/matt-mullican-mapping-the-world-2022-review. Consulté le 14 octobre 2023.

STÄHELI, Urs (2003). « The Outside of the Global », *CR: The New Centennial Review*, vol. 3, n°2, p. 1-22.

STAMM, Anne (2013). « Divination : Afrique subnigérienne », Jean Servier (dir.), *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 410-412. [1998].

STANSFIELD, Ted (2018). « Searching for the Real Witches of Transylvania », *Another Man*, [En ligne], 4 avril, https://www.anothermanmag.com/life-culture/10274/searching-for-the-real-witches-of-transylvania. Consulté le 14 octobre 2023.

STARHAWK (1982). *Dreaming the Dark: Magic, Sex & Politics*, Boston : Beacon Press, 242 p.

STARHAWK (1987). *Truth or Dare: Encounters with Power, Authority, and Mystery*, San Francisco : Harper Collins, 384 p.

STEINBERG, Leo (1987). *La sexualité du Christ dans l'art de la Renaissance et son refoulement moderne*. Traduit de l'anglais par Jean-Louis Houdebine, Paris : Gallimard, Coll. « L'infini », 265 p. [1983].

STENGER, Victor J. (1990). *Physics and Psychics: The Search for a World Beyond the Senses*, Buffalo (New York) : Prometheus Books, 323 p.

STENGERS, Isabelle (1995). *L'invention des sciences modernes*, Paris : Flammarion, Coll. « Champs sciences », 210 p. [1993].

STENGERS, Isabelle (2002). *L'hypnose entre magie et science*, Paris : Les Empêcheurs de tourner en rond, 167 p.

STENGERS, Isabelle (2008). « Charmes et risques de la fin des certitudes », Spyros Théodorou (dir.), *Lexiques de l'incertain*, Marseille : Éditions Parenthèses, Coll. « Savoirs à l'œuvre », p. 262-278.

STENGERS, Isabelle (2013). *Au temps des catastrophes : résister à la barbarie qui vient*, Paris : La Découverte, Coll. « Poche », 144 p. [2009].

STENGERS, Isabelle (2020). *Réactiver le sens commun : lecture de Whitehead en temps de débâcle*, Paris : La Découverte, Coll. « Les Empêcheurs de penser en rond », 200 p.

STENGERS, Isabelle (2017). « Une autre science est possible! », Isabelle Stengers et William James, *Une autre science est possible! Manifeste pour un ralentissement des sciences, suivi de Le poulpe du doctorat*, Paris : La Découverte, Coll. « Poche. Sciences humaines et sociales », p. 7-198. [2013].

STENGERS, Isabelle et William JAMES (2017). *Une autre science est possible! Manifeste pour un ralentissement des sciences, suivi de Le poulpe du doctorat*, Paris : La Découverte, Coll. « Poche. Sciences humaines et sociales », 215 p. [2013].

STERNHELL, Zeev (2010). « De la nation citoyenne à la nation culturelle : Anti-Lumières de tous les pays… », *Le Monde diplomatique*, [En ligne], décembre, n°681, https://www.monde-diplomatique.fr/2010/12/STERNHELL/19952. Consulté le 14 octobre 2023.

STRAIT, Kevin M. (2023). « Introduction », Kevin M. Strait (éd.) et Kinshasha Holman Conwill (éd.), *Afrofuturism: A History of Black Futures*, Washington DC : Smithsonian Books, p. 10-15.

STRMISKA, Michael F. (éd.) (2005). *Modern Paganism in World Cultures: Comparative Perspectives*, Santa-Barbara/Denver/Oxford : ABC-CLIO, Coll. « Religion in Contemporary Cultures », 392 p.

STYERS, Randall (2004). *Making Magic: Religion, Magic, & Science in the Modern World*, Oxford/New York : Oxford University Press, Coll. « American Academy of Religion », 290 p.

SUNSERI, Thaddeus (1997). « Famine and Wild Pigs: Gender Struggles and the Outbreak of the Majimaji War in Uzaramo (Tanzania) », *The Journal of African History*, vol. 38, n°2, p. 235-259.

SUNSERI, Thaddeus (2000). « Statist Narratives and Maji Maji Ellipses », *The International Journal of African Historical Studies*, vol. 33, n°3, p. 567-584.

SUNSERI, Thaddeus (2003). « Reinterpreting a Colonial Rebellion: Forestry and Social Control in German East Africa, 1874-1915 », *Environmental History*, juillet, vol. 8, n°3, p. 430-451.

SUNSERI, Thaddeus (2022). « The Maji-Maji War, 1905-1907 », *Oxford Research Encyclopedia : African History*, [En ligne], 24 février, https://oxfordre.com/africanhistory/display/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-154;jsessionid=7DA5EE5D7CC6160070439118D084119C. Consulté le 14 août 2023.

SUTTER, Laurent de (2015). *Magic : une métaphysique du lien*, Paris : Presses Universitaires de France, 112 p.

SUTTER, Laurent de (2017). « Avant-propos », Nicolas Bourriaud, *L'exforme : art, idéologie et rejet*, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Perspectives critiques », p. 7-10.

TACEY, David (2004). *The Spirituality Revolution: The Emergence of Contemporary Spirituality*, Hove (East Sussex)/New York : Brunner-Routledge, 256 p.

TAGGART, Shannon (dir.) (2022). *Séance*, Los Angeles : Atelier Éditions, 304 p. [2019].

TAÏX, Caroline (2017). « La Nouvelle-Zélande dote un fleuve d'une personnalité juridique », *Le Monde : Planète*, [En ligne], 21 mars, https://www.lemonde.fr/planete/article/2017/03/20/la-nouvelle-zelande-dote-un-fleuve-d-une-personnalite-juridique_5097268_3244.html. Consulté le 14 octobre 2023.

TAKAYO, Iida (2013). « Mariko Mori's *Rebirth*: Ancient, Futuristic Visions », Miwako Tezuka (éd.), *Rebirth: Recent Work by Mariko Mori*, Catalogue d'exposition, Japan Society

Gallery, 11 octobre 2013 – 12 janvier 2014, New York : Japan Society; New Haven/Londres : Yale University Press, p. 11-23.

TANNERY, Claude (1985). *Malraux, l'agnostique absolu ou la métamorphose comme loi du monde*, Paris : Gallimard, 414 p.

TATE (2008). « Matt Mullican: Tate Shots », *Tate*, [vidéo Youtube], 4 min 52 s, 13 août 2008, https://www.youtube.com/watch?v=dS4Ly6M1td4&t=14s. Consulté le 14 octobre 2023.

TATE, Angela (2023). « The Gendered Contours of Afrofuturism », Kevin M. Strait (éd.) et Kinshasha Holman Conwill (éd.), *Afrofuturism: A History of Black Futures*, Washington DC : Smithsonian Books, p. 182-187.

TAYLOR, Charles (1989). *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge (Massachusetts) : Harvard University Press, 601 p.

TEZUKA, Miwako (2013). « Preface », Miwako Tezuka (éd.), *Rebirth: Recent Work by Mariko Mori*, Catalogue d'exposition, Japan Society Gallery, 11 octobre 2013 – 12 janvier 2014, New York : Japan Society; New Haven/Londres : Yale University Press, p. 8-9.

TEZUKA, Miwako (éd.) (2013a). *Rebirth: Recent Work by Mariko Mori*, Catalogue d'exposition, Japan Society Gallery, 11 octobre 2013 – 12 janvier 2014, New York : Japan Society; New Haven/Londres : Yale University Press, 144 p.

THE GUARDIAN (2023). « Summer Solstice 2023 Celebrations at Stonehenge – in pictures », *The Guardian*, [En ligne], 21 juin, https://www.theguardian.com/uk-news/gallery/2023/jun/21/summer-solstice-2023-celebrations-at-stonehenge-in-pictures?CMP=fb_gu&utm_medium=Social&utm_source=Facebook&fbclid=IwAR0hPy8LqYmnsRoQWiUFWRlxo6AVytPt0ztlUKCOve-PqjlbgCA4W_7MDwM#Echobox=1687357909. Consulté le 28 octobre 2023.

THÉODOROU, Spyros (dir.) (2008), *Lexiques de l'incertain*, Marseille : Éditions Parenthèses, Coll. « Savoirs à l'œuvre », 288 p.

THOISY, Éric de (2022). « Serious Game : Aire de jeu et espace sacré », Emmanuel Tibloux (dir.), *La jeune création et le sacré : Bureau d'investigation du sacré. Chaire 2019-2021*, Paris : Ensad, p. 121-141.

THOMAS, Joël (2013). « Augures : Rome antique », Jean Servier (dir.), *Dictionnaire de l'ésotérisme*, Paris : Presses Universitaires de France, p. 193. [1998].

THOMAS, Keith (1971). *Religion and the Decline of Magic*, New York : Charles Scribner's Sons, 716 p.

THOREN, Victor E. (1991). *The Lord of Uraniborg: A Biography of Tycho Brahe*, Cambridge : Cambridge University Press, 536 p. [1990].

TIBLOUX, Emmanuel (dir.) (2022). « Introduction : l'école d'art comme bureau de production et comme interface », Emmanuel Tibloux (dir.), *La jeune création et le sacré : Bureau d'investigation du sacré. Chaire 2019-2021*, Paris : Ensad, p. 11-14.

TIBLOUX, Emmanuel (dir.) (2022a). *La jeune création et le sacré : Bureau d'investigation du sacré. Chaire 2019-2021*, Paris : Ensad, 346 p.

TIRVAUDEY, Robert (2016). « Adorno ou la métaphysique de la catastrophe », *L'Enseignement philosophique*, n°4, 66e année, p. 37-53.

TIRYAKIAN, Edward A. (1972). « Towards the Sociology of Esoteric Culture », *American Journal of Sociology*, novembre, vol. 18, n°3, p. 491-512.

TIRYAKIAN, Edward A. (1974). « Preliminary Considerations », Edward A. Tiryakian (éd.), *On the Margin of the Visible: Sociology, the Esoteric, and the Occult*, New York : John Wiley & Sons, cité par John D. Richards, *Multiple Views of Multiple Realities: The Rhetorical and Social Construction of the Occult*, Thèse de doctorat, Athens (Ohio) : Ohio University, p. 58.

TRAVERSE, Lucy (2014). « L'Âme Hu(main)e: Digital Effluvia, Vital Energies, and the Onanistic Occult », *Nineteenth-Century Contexts*, vol. 36, n°5, p. 535-550.

TREISTER, Suzanne (2023). « Hexen 2.0 », *Suzanne Treister*, [En ligne], https://www.suzannetreister.net/HEXEN2/HEXEN_2.html. Consulté le 14 octobre 2023.

TRUZZI, Marcello (1971). « Definition and Dimensions of the Occult: Towards a Sociological Perspective », *Journal of Popular Culture*, Hiver, vol. 5, n°3, p. 635-646.

TRUZZI, Marcello (1972). « The Occult Revival as Popular Culture: Some Random Observations on the Old and Nouveau Witch », *Sociological Quarterly*, Hiver, vol. 13, n°1, p. 16-36.

TUCHMAN, Maurice (dir.) (1986). *The Spiritual in Art: Abstract Painting, 1890-1985*, Catalogue d'exposition itinérante, New York : Abbeville Press, 435 p.

TURNER, Christopher (2011). « Psi Girls, 1999 », Ann Gallagher (éd.), *Susan Hiller*, Catalogue d'exposition, Tate Britain, 1er février – 15 mai 2011, Londres : Tate Publishing, p. 96.

TURNER, Elisa (2012). « Laurent Grasso, Bass Museum of Art », *ARTnews*, avril, vol. 111, n°4, p. 114-115.

TYLOR, Edward Burnett (2010). *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art, and Custom*. Cambridge/New York : Cambridge University Press, 2 vol. [1871].

UMOLU, Yesomi (2022). « Weaving Fabrics », Massimiliano Gioni (éd.) et Madeline Weisburg (éd.), *Kapwani Kiwanga: Off-Grid*, Catalogue d'exposition, New Museum, 30 juin – 16 octobre 2022, New York : New Museum, p. 42-51.

UNESCO (2023). « Qu'est-ce que le patrimoine culturel immatériel? », *Unesco*, [En ligne], https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003. Consulté le 15 octobre 2023.

VENDREDI-AUZANNEAU, Christine (dir.) (2013), *Infinite Renew*, Catalogue d'exposition, Espace Louis Vuitton Tokyo, 28 septembre 2013 – 5 janvier 2014, Tokyo : Espace Louis Vuitton Tokyo, 52 p.

VERGÈS, Françoise (2023). *Programme de désordre absolu : décoloniser le musée*, Paris : La fabrique éditions, 256 p.

VERNANT, Jean-Pierre (1948). « La divination : contexte et sens psychologique des rites et des doctrines », *Journal de psychologie normale et pathologique*, XLI[e] année, p. 299-325.

VERNANT, Jean-Pierre et al. (1974). *Divination et rationalité*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Recherches anthropologiques », 319 p.

VERNETTE, Jean (1998). *Les mystères de l'occulte et de l'étrange : voyance, divination, exploration de l'au-delà*, Paris : France Loisirs; Paris : Presses de la Renaissance, 296 p.

VERNETTE, Jean (2002). *Le XXI[e] siècle sera mystique ou ne sera pas*, Paris : Presses Universitaires de France, 209 p.

VERWOERT, Jan (2011). « Science and Sentience », Ann Gallagher (éd.), *Susan Hiller*, Catalogue d'exposition, Tate Britain, 1[er] février – 15 mai 2011, Londres : Tate Publishing, p. 155-165.

VEYNE, Paul (2014). *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes? Essai sur l'imagination constituante*, Paris : Éditions du Seuil, Coll. « Points. Essais », 169 p. [1983].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo (2011). *Métaphysiques cannibales : lignes d'anthropologie post-structurale*. Traduit du portugais (Brésil) par Oiara Bonilla, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « MétaphysiqueS », 216 p. [2009].

VOEGELIN, Eric (1999). *Modernity without Restraint: Political Religions; The New Science of Politics; and Science, Politics and Gnostism*. Préparé par Manfred Henningsen, Columbia (Missouri) : University of Missouri Press, Coll. « The Collected Works of Eric Voegelin : 5 », 352 p.

VOISENAT, Claudie (2005). « Entre savoirs et croyances ou le vertige des possibles », Claudie Voisenat et Pierre Lagrange, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs : entre savoirs, croyances et fictions*, Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, Coll. « Études et recherche », p. 295-315.

VOISENAT, Claudie (2005a). « Introduction », Claudie Voisenat et Pierre Lagrange, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs : entre savoirs, croyances et fictions*, Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, Coll. « Études et recherche », p. 23-42.

VOISENAT, Claudie (2005b). « La conspiration du Verseau », Claudie Voisenat et Pierre Lagrange, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs : entre savoirs, croyances et fictions*, Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, Coll. « Études et recherche », p. 97-126.

VOISENAT, Claudie (2005c). « Werber, Brown et quelques autres ou du bon usage de la fiction », Claudie Voisenat et Pierre Lagrange, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs : entre savoirs, croyances et fictions*, Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, Coll. « Études et recherche », p. 237-294.

VOISENAT, Claudie et Pierre LAGRANGE (2005). *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs : entre savoirs, croyances et fictions*, Paris : Bibliothèque publique d'information/Centre Pompidou, Coll. « Études et recherche », 408 p.

VON FRANZ, Marie-Louise (1986). *La psychologie de la divination : le hasard signifiant*, Paris : Poiesis, 152 p. [1969].

VON STUCKRAD, Kocku (2006). « Astrology (Western) », Kocku von Stuckrad (éd.), *The Brill Dictionary of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1872-5287_bdr_COM_00031. Consulté le 15 octobre 2023.

VON STUCKRAD, Kocku (2006a). « Esotericism », Kocku von Stuckrad (éd.), *The Brill Dictionary of Religion*, [En ligne], http://dx.doi.org/10.1163/1872-5287_bdr_COM_00142. Consulté le 15 octobre 2023.

WALL KIMMERER, Robin (2013). *Braiding Sweetgrass: Indigenous Wisdom, Scientific Knowledge, and the Teachings of Plants*, Minneapolis : Milkweed Editions, 390 p.

WALTER, Sarah et S. ELIZABETH (2020). *The Art of the Occult: A Visual Sourcebook for the Modern Mystic*, Londres : White Lion Publishing, Coll. « Quarto Knows », 240 p.

WARBURG, Aby (1907). « Francesco Sassetti's Ietztwillige Verfügung », Heinrich Weizsäcker et al., *Kunstwissenschaftliche Beiträge: August Schmarsow gewidmet*, cité par Ernst Cassirer (2008), *Individu et cosmos dans la philosophie de la Renaissance*. Traduit de l'allemand par Pierre Quillet, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Le sens commun », p. 100.

WARNE MONROE, John (2019). *Metropolitan Fetish: African Sculpture and the Imperial French Invention of Primitive Art*, Ithaca/Londres : Cornell University Press, 349 p.

WARNIER, Jean-Pierre (2017). « Ceci n'est pas un sorcier : de l'effet Magritte en sorcellerie », *Politique Africaine*, vol. 2, n°146, p. 125-141.

WEBER, Max (1986). « Parenthèse théorique : le refus religieux du monde, ses orientations et ses degrés ». Traduit de l'allemand par Philippe Fritsch, *Archives de sciences sociales des religions*, janvier-mars, vol. 1, n°61, p. 7-34. [1920].

WEBER, Max (2003). *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Traduit de l'allemand par Jean-Pierre Grossein, Paris : Gallmard, Coll. « Tel », 531 p. [1904].

WERNER, Marina (2006). *Phantasmagoria: Spirit Visions, Metaphors, and Media into the Twenty-first Century*, Oxford : Oxford University Press, 496 p.

WHITEHEAD, Alfred North (2004). *Modes de pensée*. Traduit de l'anglais par Henri Vaillant, Paris : Librairie Philosophique J. Vrin, Coll. « Analyse et philosophie », 200 p. [1938].

WILSON-GOLDIE, Kaelen (2014). « The Stories They Need », *Frieze*, [En ligne], 25 septembre, n°166, https://www.frieze.com/article/stories-they-need. Consultation le 15 octobre 2023.

WIND, Edgar (2018). « Le concept warburgien de science de la culture et sa signification pour l'esthétique ». Traduit de l'anglais par Audrey Rieber, *Revue germanique internationale*, n°28, p. 229-242. [1930].

WIND, Priscilla (2019). « Tori Amos : repenser les religions patriarcales à travers la musique », *TraHs*, décembre, n°6, p. 131-147.

WINGFIELD, Chris (2010). « A Case Re-Opened: The Science and Folklore of a 'Witch's Ladder' », *Journal of Material Culture*, septembre, vol. 15, n°3, p. 302-322.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953). *Recherches philosophiques*. Traduit de l'allemand par Françoise Dastur et al., Paris : Gallimard, cité par George Didi-Huberman (2014). *Essayer voir*, Paris : Éditions de Minuit, Coll. « Fables du temps », p. 62.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2021). *Tractatus Logico-Philosophicus: Centenary Edition*. Préparé par Luciano Bazzocchi, traduit de l'allemand par Pears-McGuinness, Londres/New York : Anthem Press, Coll. « Anthem Studies in Wittgenstein », 294 p.

WOMACK, Ytasha L. (2023). « Afrofuturism as Space and Being », Kevin M. Strait (éd.) et Kinshasha Holman Conwill (éd.), *Afrofuturism: A History of Black Futures*, Washington DC : Smithsonian Books, p. 18-28.

WOMACK, Ytasha L. (2023a). « I came to Africa on a Spaceship », Kevin M. Strait (éd.) et Kinshasha Holman Conwill (éd.), *Afrofuturism: A History of Black Futures*, Washington DC : Smithsonian Books, p. 48-53.

WRIGHT, Marcia (1995). « Maji Maji: Prophecy and Historiography », David M. Anderson (éd.) et Douglas H. Johnson (éd.), *Revealing Prophets: Prophecy in East African History*, Londres : James Curry; Athens (Ohio) : Ohio University Press, p. 124-142.

YASUDA, Yoshinori (2006). *Isshin*-kyō no yami: *Animizumu no fukken*, Tokyo : Chikuma shoten, cité par Shoko YONEYAMA (2019). *Animism in Contemporary Japan: Voices for the Anthropocene from Post-Fukushima Japan*, New York/Londres : Routledge, Coll. « Routledge Contemporary Japan Series », p. 21.

YATES, Frances A. (1975). *L'art de la mémoire*. Traduit de l'anglais par Daniel Arasse, Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque des histoires », 432 p.

YATES, Frances A. (1991). *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Chicago : University of Chicago Press, 480 p. [1964].

YATES, Frances A. (1996). *Les Académies en France au XVI^e siècle*. Traduit de l'anglais par Thierry Chaucheyras, Paris : Presses Universitaires de France, Coll. « Questions », 528 p. [1947].

YONEYAMA, Shoko (2019). *Animism in Contemporary Japan: Voices for the Anthropocene from Post-Fukushima Japan*, New York/Londres : Routledge, Coll. « Routledge Contemporary Japan Series », 250 p.

ZHANG, Gary Zhexi (2017). « Other Minds », *Frieze*, [En ligne], 17 juillet, https://www.frieze.com/article/other-minds?_ga=2.123244427.1667918215.1610553846-244657613.1609075686. Consulté le 15 octobre 2023.