Document generated on 07/03/2025 3:59 p.m.

Esse arts + opinions

Occulte indécidable et correspondances en art actuel
Correspondences and the Undecidable Occult in Contemporary Art

Fanny Curtat

Number 105, Spring 2022

Nouveau nouvel âge
New New Age

URI: https://id.erudit.org/iderudit/98791ac

See table of contents

Publisher(s)

Les éditions Esse

ISSN

0831-859X (print)
1929-3577 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Curtat, F. (2022). Occulte indécidable et correspondances en art actuel / Correspondences and the Undecidable Occult in Contemporary Art. *Esse arts + opinions*, (105), 52–59.

Tous droits réservés © Fanny Curtat, 2022

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

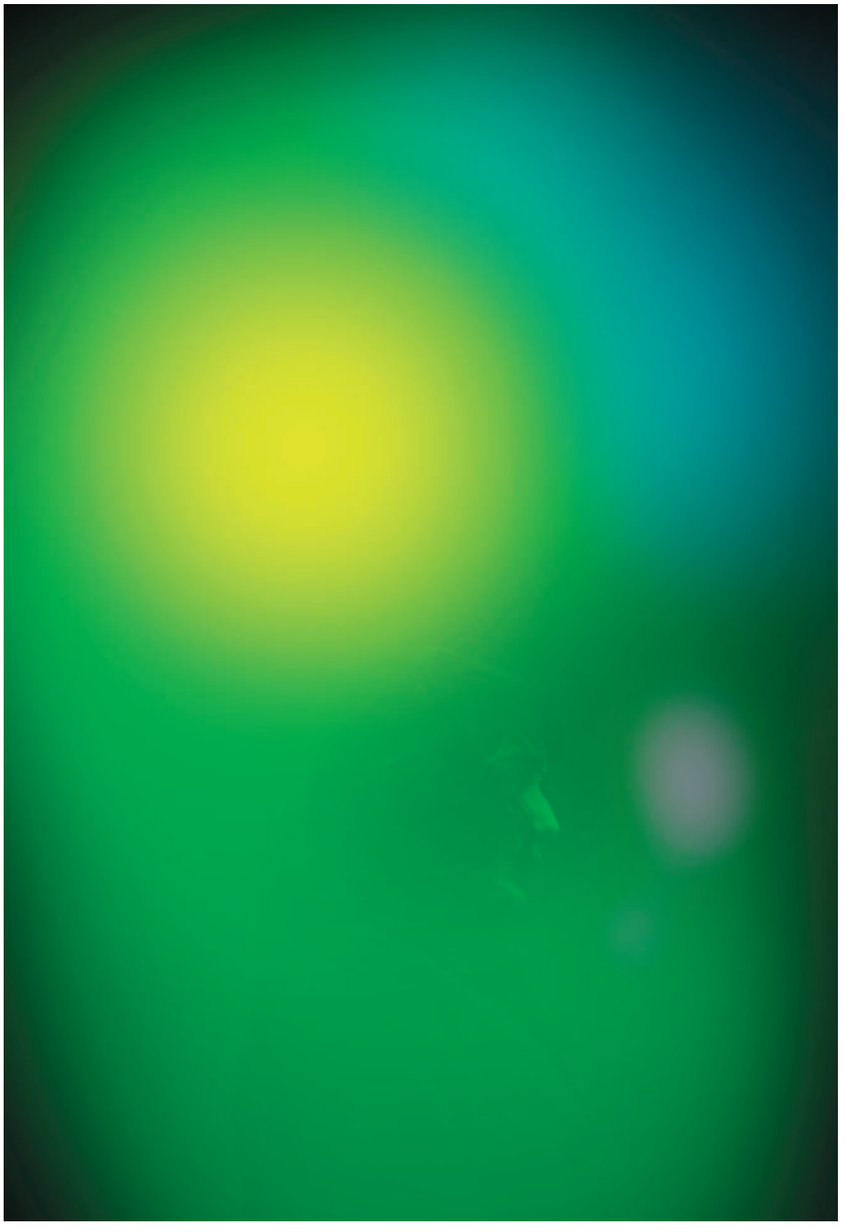
Fanny Curtat

Occulte indécidable et correspondances en art actuel

Ornithomancie chez Laurent Grasso, formules magiques chez Cullen Miller et Gabriel Dunne, spiritisme chez Cécile Babiole, hypnose chez Matt Mullican, radiesthésie chez Yen-Chao Lin, sorcellerie chez Virginia Lupu : les exemples de ce que nous pourrions qualifier de récurrence grandissante de l'occulte dans l'art actuel des dernières années sont légion. Aussi floue que vaste, cette tendance semble rejoindre ce que la sociologue Françoise Champion qualifiait dès les années 1990 de « nébuleuse mystique-ésotérique[1] ». Cette expression régulièrement reprise décrit toujours efficacement une situation et un champ d'études marqués par une nomenclature en friche et une libre appropriation de techniques et de traditions variées. La notion même d'occulte, terme polyvalent permettant ici d'englober autant les traditions ésotériques occidentales et orientales que leur écartèlement dans la culture populaire, mériterait un article à elle seule.

← **Benoît Pype**
Chutes libres, vue d'installation | installation view, Fondation François Schneider, Wattwiller, 2015.
Photo : Pierre l'Excellent, permission de | courtesy of the artist

↓ **Véronique Béland**
As We Are Blind, photographie d'aura | photography of aura, 2016.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Cependant, au-delà du flou constitutif ambiant, un second constat s'impose : rappelant le contexte contemporain de croyance faible dans lequel l'occulte est souvent pratiqué de manière dilettante bien plus que fervente, plusieurs artistes nous laissent effectivement dans le doute quant à leurs intentions, inscrivant ainsi au cœur de l'œuvre une relation en suspens entre le croire et le non-croire. L'artiste Véronique Béland – dont l'œuvre *As We Are Blind* (2016) consiste en un capteur d'aura qui traduit les informations électrodermales des spectatrices et spectateurs en portraits auratiques, de même qu'en partitions musicales transmises en direct à un piano mécanique – croit-elle aux auras ? Benoît Pype – dont l'œuvre *Chutes libres* (2013) se présente sous la forme de petites gouttes de métal en fusion plongées dans l'eau, ce qui permet, selon la pratique de la molybdomancie, de lire l'avenir – croit-il à la divination ? Ces questions sans réponses perturbent par leur seule présence un monde de l'art plus habitué à la distance critique par rapport à la croyance, objet d'étude toujours considéré comme confus et dérangeant. Comment percevoir cette présence occulte dans un contexte où, bien que la théorie de la sécularisation soit largement remise en cause, la croyance, apanage de l'occulte, demeure chose épineuse ?

Dispositifs de l'impondérable en soi, *As We Are Blind* et *Chutes libres* serviront ici de guides dans cette vaste nébuleuse. En nous plaçant résolument dans le champ du visible et de l'image – l'œuvre de Béland rappelant même par son titre notre cécité constitutive –, ces deux œuvres semblent révéler la voie à suivre en suggérant que l'occulte ne se présenterait pas tant comme une manière de croire, ni même de savoir, mais bien plutôt comme une manière de voir. À travers une brève analyse de ces deux œuvres, il s'agira de définir la particularité de cet occulte situé entre croire et non-croire et de mettre en lumière sa participation à notre contemporanéité.

RÉVÉLER L'INDÉCIDABLE

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. Par l'aspect inévitablement ludique de son installation, *As We Are Blind* évoque cette tension irrésolue entre récréation et conviction remarquée par l'historien Clément Chéroux à propos de la photographie spirite du 19e siècle[2], tension dont témoigne également l'œuvre de Pype qui, lorsqu'il invitait des performeurs et des performeuses à prédire l'avenir des spectateurs et spectatrices prêt·e·s à figer leur destin dans une minuscule goutte d'étain, conviait dans un même espace la fantaisie de la démarche et le sérieux de la technique séculaire de la molybdomancie. Au-delà du flottement du positionnement de l'artiste par rapport à la croyance, ces deux œuvres illustrent une tension entre croire et non-croire qui se trouve au cœur même de leurs dispositifs. L'occulte qui hante l'art actuel se révèle donc décidément *indécidable* – selon le terme employé par Jacques Rancière pour décrire la force critique de l'art comme pratique des seuils se jouant de la frontière de plus en plus floue entre l'art et le non-art[3]. Animé par ce jeu de tensions et d'unions qui fait que « la frontière [est] toujours là et pourtant déjà traversée[4] », l'occulte indécidable apparait comme

1 — Virginia Woolf, *Une chambre à soi*, traduit de l'anglais par Clara Malraux, Paris, Denoël (Empreinte), 1992 [1929], p. 98.

2 — Comme nous le rappelle Catherine Guéneau dans son article « L'interactivité : Une définition introuvable », *Communication et langages*, nº 145 (2005), p. 117-129, accessible en ligne.

3 — Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La fabrique, 2008, p. 12.

4 — Ibid., p. 23.

Une erreur s'est glissée dans les notes de bas de pages en page 53 de la **version imprimée** de la revue. Les notes de bas de pages apparaissant dans ce document sont les bonnes.

une pratique de l'interstice, un entredeux, à la fois une chose et son contraire. Marqueur de cet occulte actuel, l'indécidable se présente ainsi comme une étape préliminaire, véritable tremplin permettant notamment de mettre en suspens la conception traditionnelle de la croyance au profit d'une vision plus complexe et plus à même de représenter la nébuleuse dans laquelle nous nous trouvons.

RÉVÉLER L'IMAGE

Telles la révélation photographique d'*As We Are Blind* et la précipitation chimique de *Chutes libres*, l'indécidable se veut donc une image, un levier révélant une pratique des seuils et donnant forme à l'occulte à l'œuvre dans l'art actuel. Cette pratique des seuils se trouve d'ailleurs au cœur même de l'œuvre de Béland. Évoquant ces tentatives entre science et croyance de fixer les effluves humains sur plaque photographique, l'œuvre place effectivement notre contemporanéité en dialogue avec cette époque où empirisme et surnaturel cohabitaient grâce à l'objectivité absolue prêtée à la photographie dans l'exercice de la preuve : attestation tangible de l'intangible. La codification algorithmique de l'œuvre – sur laquelle repose la double traduction des données biométriques en couleurs et en musique – semble actualiser cette irrésolution de la position de l'auteur, si cruciale dans le genre de la photographie effluviste, en conférant à l'image une qualité presque achéiropoïète – non produite par l'humain –, garante d'une certaine objectivité. À mi-chemin entre la preuve objective et le portrait subjectif ludique, le statut de l'image produite par l'œuvre révèle ainsi qu'au cœur de notre contemporanéité se trouve cette même ambigüité entre l'art, la science, le divertissement et l'occulte qui hantait déjà l'esprit moderne au tournant du 20e siècle.

Reprenant presque tel quel le rituel divinatoire du *Bleigießen*, pratiqué encore à ce jour à la Saint-Sylvestre en Allemagne, l'œuvre de Pype cristallise quant à elle une multitude d'images fondamentalement achéiropoïètes. Petites gouttes de métal en fusion figées dans l'eau froide puis posées sur un socle, *Chutes libres* se présente effectivement comme des images non faites de main humaine dans lesquelles une force cosmique dessinerait, selon la molybdomancie, des destins uniques[5]. Objets artistiques indissociables de l'artéfact – résidus de rituel qu'aurait échantillonnés un éventuel ethnologue –, l'œuvre ouvre alors un dialogue bien plus vertigineux : une confrontation de l'archaïque et du contemporain. Loin d'être un anachronisme dans notre contemporanéité – sorte de vestige d'un temps préscientifique –, l'œuvre semble plutôt suggérer une contemporanéité traversée par de multiples temporalités, dans laquelle une vision déterministe du monde, au cœur de la divination, cohabite avec les perspectives fournies par la science et la modernité. Indécidable, l'œuvre ne tranche pas.

RÉVÉLER LES CORRESPONDANCES

Reflets d'une contemporanéité pétrie d'anachronismes, ces deux œuvres, achéiropoïètes à leur manière, révèlent ainsi des images au statut indécidable produisant le portrait « objectif » d'une subjectivité. Tout comme les portraits auratiques dont la théosophie fournissait de véritables chartes d'interprétation alliant couleurs et états d'âme, les photographies produites par *As We Are Blind* ne se présentent pas tant comme des images à contempler que des « cartographies émotionnelles » à décoder. Autrement dit : des images à *lire*. Il en va de même pour l'image ouverte figée dans le métal de l'œuvre de Pype : tels le marc de café ou les foies de mouton dans lesquels peut se lire l'avenir, l'œuvre se situe dans cette conception occulte du monde dans laquelle le « Livre de la Nature » peut être lu par le biais d'un système de correspondances qui unissent entre elles toutes choses, visibles et invisibles. Ces correspondances représentent d'ailleurs l'essence même de ce que donnent à voir les œuvres de Béland et de Pype. Visible dans la double traduction associant des composantes tangibles du corps humain à des teintes et des notes prédéterminées dans *As We Are Blind*, visible aussi dans le lien invisible, solidifié à même l'étain, entre le parcours singulier d'un être et les forces suprasensibles qui animent le monde dans *Chutes libres*, la théorie des correspondances situe l'être à même un réseau infini de possibles, lui trouvant un écho dans la trame sensible du monde. Dans le flottement de la croyance provoqué par l'occulte indécidable, ce principe des correspondances, rare dénominateur commun d'une nébuleuse en pleine expansion, s'offre au regard.

RÉVÉLER L'EMPREINTE

Bien plus que l'idée d'une croyance déterminée par un rapport d'opposition à un savoir ou à une certaine idée de la contemporanéité, l'occulte indécidable semble donc ouvrir sur un monde fait d'un réseau de correspondances et de résonances. Dans le cas de Béland, le geste initial du contact avec l'œuvre permet presque littéralement de toucher du doigt le virtuel – à la fois descriptif de notre contemporanéité et royaume invisible de possibilités –, faisant d'*As We Are Blind* une extension de notre corps dans le réseau des analogies, une sorte de prothèse perceptive face à notre condition limitée – puisque nous sommes aveugles – que nous rappellent continuellement les avancées technologiques. Ancrée dans le registre de l'image, l'œuvre produit donc avant toute chose notre empreinte : la trace du rayonnement de notre être à même le monde. À une époque où notre présence virtuelle se répand via des algorithmes qui traduisent sans cesse nos données en portrait virtuel – empreinte unique dans le *digital*, le numérique –, *As We Are Blind* semble révéler notre présence intime dans un entrelacs de connexions subtiles qui nous enveloppent sans qu'on les voie.

Miroir d'une destinée humaine à un moment précis, l'œuvre de Pype fige quant à elle dans un portrait abstrait l'image d'une humanité connectée à ce qui la dépasse. Dans un rapport ironique au continuum spatiotemporel souligné par le titre même de l'œuvre – la chute de la goutte de métal en fusion paraissant bien plus libre que le destin potentiellement déterminé qu'elle s'apprête à représenter –, le déterminé de l'être ouvre sur l'indéterminé de l'image, irrémédiablement ouverte. *Chutes libres* se présente ainsi comme l'empreinte de l'être à même un monde d'images dans lequel « lire le monde, c'est aussi *relier les choses du monde* selon leurs "rapports intimes et secrets", leurs "correspondances" et leurs "analogies"[6] ». Loin du rapport hiérarchisé de la modernité dominant son environnement, l'occulte indécidable expose au regard une connexion autre, horizontale, faite d'hybridations et de résonances.

Échantillon d'un phénomène bien plus large, les œuvres de Béland et de Pype donnent le ton d'un occulte indécidable qui se présente, à travers le prisme de l'image, comme une manière alternative de voir. Par une révélation en quatre temps, *As We Are Blind* et *Chutes libres* pointent vers certains éléments d'analyse permettant d'aborder ces reprises occultes à la récurrence grandissante, pourtant loin de se présenter comme un front uniforme. Installation pour aura et piano mécanique d'un côté, traces de performance et sculptures minimalistes de l'autre : un monde de différences et néanmoins un fil d'Ariane commun dans l'indécidable, tout à la fois caractéristique d'un objet d'étude et outil d'analyse. Si ce dernier permet de naviguer dans la nébuleuse, la théorie des correspondances se révèle toutefois le véritable gouvernail. Décloisonnant les limites catégorielles préétablies par la modernité et son dualisme cartésien, elle fait de l'occulte indécidable l'indice de ce vaste réseau qui nous contient et nous dissémine, arcboutant d'une vision du monde peuplé d'invisible. ●

---

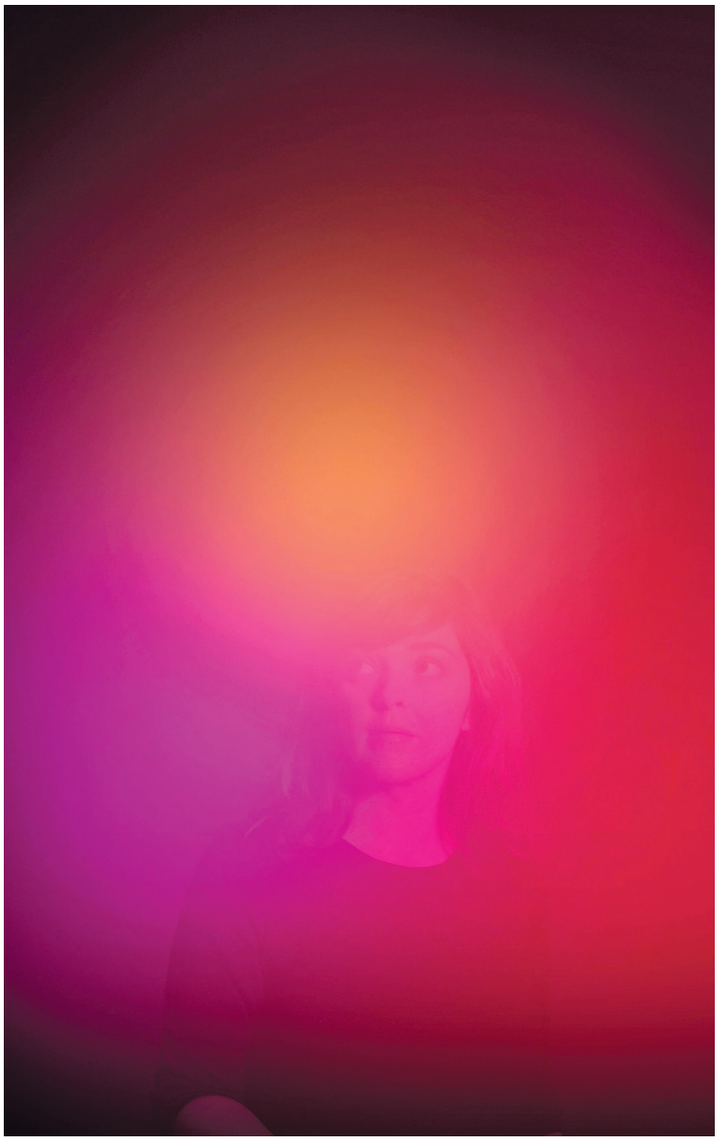
5 — Les techniques d'interprétation de la molybdomancie varient selon les cultures dans lesquelles elle est pratiquée. De manière générale, il s'agit d'une connaissance pouvant être acquise, mais reposant le plus souvent sur une forme de don particulier.

6 — Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet : L'œil de l'histoire 3*, Paris, Éditions de Minuit (Paradoxe), p. 15.

← **Véronique Béland**
As We Are Blind, 2016, vue d'installation | installation view, Museu da Cidade, Aveiro, 2019.
Photo : Joana Magalhães, permission de | courtesy of the artist

↓ **Véronique Béland**
As We Are Blind, 2016, vue d'installation | installation view, Espace Culture Lille 1, Villeneuve d'Ascq, 2016.
Photo : permission de l'artiste | courtesy of the artist

Véronique Béland
As We Are Blind, photographies d'auras | photographies of auras, 2016.
Photos : permission de l'artiste | courtesy of the artist



Correspondences and the Undecidable Occult in Contemporary Art

Fanny Curtat

Ornithomancy in Laurent Grasso's work, magic spells in Cullen Miller and Gabriel Dunne's, spiritism with Cécile Babiole, Matt Mullican's hypnosis, Yen-Chao Lin's radiesthesia, and witchcraft in Virginia Lupu—examples of what may be called the growing occurrence of the occult in contemporary art of recent years are legion. As vague as it is vast, it is a trend that would seem to fall within the scope of what, in the 1990s, sociologist Françoise Champion called the "esoteric-mystic nebula."[1] This oft-cited expression remains an effective description of a situation and a field of study characterized by an untended nomenclature and the free appropriation of various techniques and traditions. The very notion of the occult, a polyvalent term that can encompass both Western and Eastern esoteric traditions and their dispersion through popular culture, would merit an article of its own.

However, beyond the ambient constitutive blur, another observation must be made: keeping in mind the tenuousness of belief in a contemporary context, in which the practice of the occult tends to be more casual than ardent, many artists indeed cast doubt on their own intentions, placing a relationship left hanging between belief and non-belief at the very heart of their work. Does artist Véronique Béland, whose work *As We Are Blind* (2016) consists of an aura sensor that translates spectators' electrodermal information into auratic portraits and into musical scores transmitted live to a mechanical piano, believe in auras? And Benoît Pype's *Chutes libres* (literally, "free falls") (2013) takes the form of droplets of molten metal dropped into water, by which, following molybdomancy practice, the future may be read—does Pype believe in divination? These unanswered questions disturb by their very presence in an art world accustomed to taking a critical distance from the subject of belief, which is considered muddled and disquieting. How to perceive this presence of the occult in a context in which belief—the prerogative of the occult—remains a thorny issue, even if the theory of secularization is widely questioned.

As devices of the imponderable in itself, As We Are Blind and Chutes libres will serve to guide us through this nebulous expanse. Placing us squarely in the field of the visible and of the image—the very title of Béland's work reminds us of our constitutive blindness—these two works seem to reveal the path forward by suggesting that the occult is presented not as a way of believing, or even of knowing, but as a way of seeing. Through a brief analysis of these two works, I define the particularities of this occult, situated between belief and non-belief, and shed light on its participation in our contemporaneity.

REVEALING THE UNDECIDABLE

A hand is placed on the light sensor: the work is activated, instantly imprinting the image of idiosyncratic emanations and interpreting the harmony of an intimate resonance in real time. The inevitably playful dimension of *As We Are Blind* evokes the unresolved tension between diversion and conviction that historian Clément Chéroux observed regarding nineteenth-century spirit photography.[2] Pype evinced a similar tension in his work when he invited performers to predict the future of spectators waiting to see their destiny set in a tiny drop of tin, conjuring both a whimsicality of approach and an earnestness in the secular technique of molybdomancy. Beyond an equivocal stance on belief, these two works illustrate a tension between belief and

1 — Françoise Champion, "La 'nébuleuse mystique-ésotérique': Une décomposition du religieux entre humanisme revisité, magique, psychologique," in *Le défi magique : Ésotérisme, occultisme, spiritisme*, Vol. 1, ed. François Laplantine and Jean-Baptiste Martin (Lyon: Presses Universitaires de Lyon (CRÉA), 1994), 315 (our translation).

2 — Clément Chéroux et al., *Le troisième œil : La photographie et l'occulte*, exhibition catalogue (Paris: Gallimard, 2004), 48.

non-belief that lies at the very heart of the artists' constructions. The occult haunting contemporary art is thus decidedly *undecidable*—to use Jacques Rancière's term for describing the critical power of art as a practice of thresholds that tests the increasingly blurred border between art and non-art.[3] Impelled by a play of tensions and unifications, by which "the border is always there and nevertheless already crossed,"[4] the undecidable occult appears as a practice of the interstice, an in-between, at once one thing and its opposite. As a marker for this current occultism, the undecidable is presented as a preliminary stage, a veritable springboard enabling the suspension of the traditional conception of belief in favour of a more complex vision that can more adequately represent the nebula in which we find ourselves.

REVEALING THE IMAGE

Like the photographic revelation in *As We Are Blind* and the chemical precipitation in *Chutes Libres*, the undecidable is an image, a lever that reveals a practice of thresholds and gives shape to the occult at work in contemporary art. This practice of thresholds is central to Béland's work. Suggestive of those attempts, between science and belief, to crystallize human emanations onto a photographic plate, the work effectively brings our contemporaneity into dialogue with an era in which empiricism and the supernatural coexisted via the absolute objectivity attributed to photography in the production of evidence: tangible proof of the intangible. The work's algorithmic codification—undergirding the dual translation of biometric data into colours and music—seems to actualize this ambiguity in Béland's position, so crucial to the genre of emanational photography, by giving the image an almost acheiropoietic—not produced by human hands—quality, the guarantor of a certain objectivity. Midway between algorithmically objective proof and playfully subjective portrait, the status of the image produced by the work reveals that at the heart of our contemporaneity is the same ambiguity among art, science, entertainment, and the occult that haunted the modern mind at the turn of the twentieth century.

Almost exactly re-enacting the divinatory *Bleigießen* ritual—still practised today on New Year's Eve, or Saint Sylvester's Day, in Germany—Pype's work crystallizes a multitude of fundamentally acheiropoietic images. Consisting of small drops of molten metal solidified in cold water and then placed on a plinth, *Chutes libres* is indeed presented as images not made by human hands, and by which, according to molybdomancy, a cosmic force shapes unique destinies.[5] As art objects indistinguishable from artefact—the remains of a ritual that an ethnologist might have catalogued—the work opens up a distinctly more vertiginous dialogue: a confrontation of the contemporary with the archaic. Far from being an anachronism in our contemporary life—a kind of remnant from pre-scientific times—the work seems to suggest a contemporaneity traversed by many temporalities, in which a deterministic vision of the world—at the core of divination—coexists with perspectives provided by science and modernity. Undecidable, the work does not pick a side.

REVEALING THE CORRESPONDENCES

Thus reflecting a contemporaneity steeped in anachronisms, these two works, acheiropoietic in their way, reveal undecidable images that produce an "objective" portrait of subjectivity. Like the auratic portraits for which theosophy provided actual interpretive charts that matched colours with states of mind, the photographs in *As We Are Blind* do not present images for contemplation so much as "emotional maps" to be decoded. In other words: images for reading. The same goes for the open image frozen in metal in Pype's work: like the coffee grounds or sheep's livers in which the future may be read, the work is situated in that occult conception of the world in which the "Book of Nature" can be read by way of correspondences that encompass in themselves all things visible and invisible. These correspondences represent in fact the very essence of what can be seen in the works of Béland and Pype: visible in the dual translation that associates tangible components of the human body with predetermined hues and notes in *As We Are Blind*, and visible in the invisible connection, frozen in tin, between an individual's singular trajectory and the suprasensory forces animating the world in *Chutes libres*. The theory of correspondences situates being in an infinite network of possibilities, seen to be reflected in the sensory way of the world. In the flickering belief induced by the undecidable occult, this principle of correspondences—a rare common denominator in a flourishing nebula—is offered to our gaze.

REVEALING THE IMPRINT

Much more than the idea of a belief based on its opposition to some knowledge or to a notion of the contemporary, the undecidable occult seems to open onto a world made up of a network of correspondences and resonances. In the case of Béland, the initial contact with the work almost allows for literally touching the virtual—at once a description of our contemporaneity and an invisible realm of possibilities—making *As We Are Blind* an extension of our body in the network of analogies, a kind of perceptual prosthesis before our limited condition (since we are blind), of which technological advances are constantly reminding us. Set in the register of the image, the work therefore produces, first and foremost, our imprint: the trace of our reach into the world. At a time when our virtual presence circulates via algorithms that are constantly translating our data into a virtual portrait—a unique algorithmic imprint in the digital—*As We Are Blind* seems to reveal our intimate presence in a web of subtly interlaced connections invisibly enveloping us.

Mirroring a human destiny at a given moment, Pype's work fixes within an abstract portrait the image of a humanity connected to that which exceeds it. In an ironic relationship with the spatiotemporal continuum underscored by the title of the work itself—the fall of the drop of molten metal seems much freer than the potentially determined fate that it is about to represent—the determinacy of being opens onto the indeterminate image, irrevocably open. *Chutes libres* is thus presented as the imprint of being in a world of images in which "to read the world is also to link up the things of the world according to their 'intimate and secret relations,' their 'correspondences,' and their 'analogies.'"[6] Far from the hierarchical relationship of modernity dominating its environment, the undecidable occult reveals to the gaze a different, horizontal connection made of resonances and hybridizations.

Examples of a much larger phenomenon, the works of Béland and Pype set the tone of an undecidable occult that, through the prism of the image, is offered as an alternate way of seeing. Through a four-step revelation, *As We Are Blind* and *Chutes libres* point to elements of analysis that enable us to approach this increasingly frequent uptake of the occult, though it hardly presents a uniform front. An installation for aura and mechanical piano on the one hand, traces of performance and minimalist sculpture on the other: a world of difference and nonetheless a common thread through the undecidable, simultaneously characteristic of an object of study and of an analytical tool. Although this allows us to navigate the nebula, our real compass is the theory of correspondences. Opening up pre-established categorical limits of modernity and its Cartesian dualism, it transforms the undecidable occult into an indicator for the vast network that both contains and disseminates us, the mainstay of a vision of the world populated by the invisible.

Translated from the French by **Ron D. Ross**

---

3 — Jacques Rancière, "Problems and Transformation of Critical Art," in *Aesthetics and Its Discontents*, trans. Steven Corcoran (Cambridge: Polity Press, 2009), 45–60.

4 — Ibid., 48.

5 — Interpretive techniques in molybdomancy vary according to the cultures in which it is practised. Generally, this knowledge may be acquired, but it most often rests on a particular gift of some kind.

6 — Georges Didi-Huberman, *Atlas, or the Anxious Gay Science*, trans. Shane Lillis (Chicago: University of Chicago Press, 2018), 7.

Benoît Pype
Chutes libres, 2021, vue d'installation | installation view, Fondation François Schneider, Wattwiller, 2015.
Photo : Steeve Constanty, permission de | courtesy of the artist