

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

Et si la magie existait ? L'illusionnisme fantastique comme dispositif intermédiaire (objet chargé — récit fantastique — effet magique)

Thibaut Rioult

Number 42, Fall 2023

tromper
deceiving

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1109848ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1109848ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

Fantastic illusionism is a singular form of performing art. Based on mediating conjunctures of objects, stories, and effects, it aims to create the illusion of the possibility of the existence of magi, within the very heart of reality. It is also an intermedial laboratory that helps us to understand, by contrast, the mechanisms and stakes of classical illusionism, fantastic literature, and fictional creation while confronting the concepts of inopacity and excommunication through a concrete performative situation. This is the first academic study devoted to this art form.

Publisher(s)

Revue intermédialités

ISSN

1705-8546 (print)

1920-3136 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Rioult, T. (2023). Et si la magie existait ? L'illusionnisme fantastique comme dispositif intermédiaire (objet chargé — récit fantastique — effet magique). *Intermédialités / Intermediality*, (42), 1–37. <https://doi.org/10.7202/1109848ar>

Et si la magie existait ?

L'illusionnisme fantastique comme dispositif intermédial (objet chargé — récit fantastique — effet magique)

THIBAUT RIOULT

The most merciful thing in the world, I think, is the inability of the human mind to correlate all its contents.

H. P. Lovecraft, *The Call of Cthulhu* (1926)¹

I. INTRODUCTION : ASSUMER LA MAGIE, UNE RÉVOLUTION DANS L'ILLUSIONNISME

L'histoire des formes artistiques et des paradigmes esthétiques de l'illusionnisme reste encore à écrire, en particulier dans leur rapport particulièrement ambigu à la notion de magie². C'est pourquoi nous privilégions l'usage du terme neutre « illusionnisme » pour désigner ce qui est communément appelé « spectacle de magie ». En effet, suspendre *a priori* l'usage du terme « magie » permet d'éviter toute confusion avec sa forme occulte et, par conséquent, d'étudier plus précisément les liens entre l'illusionnisme et la magie³.

Au cours de sa longue histoire se succèdent bien des pratiques, parmi lesquelles les *paignia* (tours récréatifs) antiques, le batelage médiéval,

1. Howard Phillips Lovecraft, « The Call of Cthulhu », *Weird Tales*, vol. 11, n° 2, février 1928, p. 159–178, p. 287 (p. 159). Le texte a été achevé en 1926.

2. Ce travail a été réalisé grâce au financement du European Research Council (ERC) dans le cadre du programme de recherche et d'innovation européen Horizon 2020 (convention de subvention N° 948678 — SciFair). Nous tenons à remercier Antoine Leduc de ses échanges qui ont nourri cette étude (tout particulièrement durant une résidence d'artiste consacrée à l'illusionnisme fantastique, menée dans le cadre du Magic WIP, en février 2023 à La Villette), Christian Chelman et Carl Gibson pour m'avoir communiqué leurs photos des collections du Surnateum et autorisé à les utiliser ainsi que les relecteurs anonymes pour leurs remarques.

3. Thibaut Rioult, « Archives de l'illusion : quels partages possibles ? (Table ronde) », Frank Kessler, Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Machines. Magie. Médias*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 35.

l'illusionnisme maniériste (16^e-17^e), la physique amusante (17^e-18^e), la prestidigitation et la magie de salon (19^e), la manipulation, le *close-up* et le mentalisme (20^e).

Plus près de nous, à partir de la fin des années 1960, une fraction du monde de l'illusionnisme anglo-saxon, proche de la contre-culture, donne naissance à la *bizarre magick*⁴. Influencé par « l'occulture⁵ » (tout particulièrement Lovecraft, la Wicca et la question des perceptions extrasensorielles), ce courant artistique révolutionnaire se construit sur la volonté d'*assumer la magie* dans sa dimension occulte. Il rompt avec la prestidigitation traditionnelle en cherchant à fournir au spectateur, *dans le réel*, une expérience similaire à celles proposées par la littérature et le cinéma fantastiques, qui connaissent alors un important engouement populaire.

En Europe, dans les années 1990, principalement sous l'impulsion de l'artiste et illusionniste belge Christian Chelman, l'illusionnisme fantastique⁶ prend le relais de ce courant, en y apportant un ajout décisif, assurant le pivot entre fait et fiction : l'objet chargé. Il s'agit généralement d'un objet ancien, le plus souvent déniché chez un antiquaire et que l'on pourrait trouver dans un musée. Cette antiquité (hantée) est habituellement un objet (magique) authentique, amené à prendre vie durant une performance et accompagné d'un ensemble d'objets historiques et de documents.

4. Stephen Minch, « Evolution of the bizarre (1991) », *The Compleat Invocation*, vol. 3, Washington, Kaufman and Co., 1992, p. 732-734; Christopher S. Goto-Jones, *Conjuring Asia: Magic, Orientalism, and the Making of the Modern World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016; Nicholas Taylor, *Performing Real Magic(K): The Conjurer and Audience in Bizarre Magick*, thèse de doctorat, University of Huddersfield, 2020.

5. Christopher H. Partridge, *The Re-Enchantment of the West: Alternative Spiritualities, Sacralization, Popular Culture, and Occulture*, Londres, New York, T&T Clark International, 2004.

6. À notre connaissance, le syntagme « illusionnisme fantastique » est utilisé pour la première fois par Christian Chelman dans une de ses publications confidentielles. « Magie "Bizarre" et Suspension d'Incrédulité », dans *Musée des Hantiquités*, [Bruxelles], [Chez l'auteur], 1997, p. 3-7. Il le rend public dans son article « Illusionnisme fantastique », *magicus magazine*, n° 96, mars-avril 1998, p. 24-25. Ces deux textes sont ensuite repris dans Christian Chelman, *Légendes urbaines*, Cergy-Pontoise, Joker Deluxe, 1999, p. 71-75 et 131-132, qui diffuse l'expression dans la communauté illusionniste. Notons également l'usage du terme « magie fantastique » dans le numéro spécial de la *Revue de la prestidigitation*, avril 1989, n° 413, « La magie fantastique de Christian Chelman et tous nos reportages d'outre-tombe ». Son premier ouvrage, paru aux États-Unis, n'en fait pas mention et utilise encore l'appellation traditionnelle « *bizarre magick* », *Capricornian Tales: the Magic of Christian Chelman*, Tahoma, CA, L & L Publishing, 1993. Dans le cadre de cet article, nous limitons notre étude aux formes artistiques se revendiquant de l'école de Christian Chelman. Il s'agit d'abord de consolider la théorisation du concept d'illusionnisme fantastique pour, dans un second temps, pouvoir en étudier l'extension à d'autres formes qui ne lui seraient pas directement liées.

L'apport central — qui constitue depuis sa signature — de Chelman à la *bizarre magick* réside dans la très haute exigence d'authenticité fixée pour les objets (ce qui lui vaudra les honneurs de l'exposition *Persona, étrangement humain* au Musée du quai Branly⁷). Comme en témoignent les interventions de Tony Raven dans les premiers numéros d'*Invocation*⁸, le sujet avait cependant été identifié très tôt par les créateurs du mouvement. Ils étaient cependant restés piégés dans une pure *apparence*, une caricature d'authenticité. Impuissante à faire illusion sur tout spectateur un tant soit peu connaisseur, elle était par conséquent condamnée à l'échec. Manquant de profondeur historique, la *bizarre magick* se tient encore du côté du théâtre. Elle mobilise massivement ce que Chelman appelle les « *true false antiques*⁹ », les « vraies fausses antiquités » (papier vieilli artificiellement avec du thé, crânes en plastique, accessoires vintage, etc.), auxquelles il va leur substituer des pièces authentiques ou *a minima* perçues comme telles même par un connaisseur avisé. En effet, la véracité est d'abord affaire de perception et donc de robustesse de la construction artistique : « si un seul de vos spectateurs prouve que vous racontez n'importe quoi, vous perdrez tout votre public¹⁰ ».

Dans « Oracle¹¹ », par exemple, un simple tour de cartes se trouve totalement transfiguré par les objets et l'histoire racontée. Précautionneusement, Chelman pose

7. Thierry Dufrene, Emmanuel Grimaud, Anne-Christine Taylor-Descola *et al.* (dir.), *PERSONA. Étrangement humain [Catalogue de l'exposition présentée au musée du quai Branly, du 26 janvier au 13 novembre 2016]*, Arles-Paris, musée du quai Branly, Actes Sud, 2015.

8. Anthony [Tony] Raven, « Leaves from the Black Book », *Invocation*, vol. 1, n° 1, juillet 1974, p. 11 : « Today's sorcerer should also have his *Black Book* containing sources of exotic props and the formulae for giving these props a truly authentic look. » ; T. Raven, « Leaves from the Black Book », *Invocation*, vol. 1, n° 2, octobre 1974, p. 22 : « Props for use in weird magick should look the part and "appear" to be authentic. Nothing is more ridiculous than a performer showing a plastic box and claiming that it once was the property of an 18th century sorcerer... [...] The props selected for your magick should be made of materials that were in use in the time period you are placing them... and should present the appearance of age. »

9. Christian Chelman, « Bizarre Magick in Belgium », Chelman, 1993, p. viii.

10. Christian Chelman, « Le point de vue du Professeur Chelman », Antoine Salembier, *Le livre des secrets*, Lorient, Marchand de Trucs Éditions, 2020, p. 152.

11. Nous avons assisté à cette performance lors d'une « Mystery Night » organisée par la House of Mysteries (Gand) le 20 avril 2023. Une première version de cette routine a été publiée initialement dans une revue confidentielle américaine du mouvement *bizarre magick* ; voir Christian Chelman, « The Oracle », *The Altar Flame*, vol. 4, n° 2, Samhain 1995, p. 7-8. Elle est décrite pour la première fois en français dans « Oracle », *magicus magazine*, juillet-août 1998, n° 98, p. 32, et reprise dans Chelman, 1999, p. 205-207 et sur le site du Surnateum, mis en ligne en 2005 <http://surnateum.org/french/surnateum/collection/Oracles/oracle.htm> (consultation le 1^{er} juillet 2023). Une captation vidéo a également été réalisée lors d'un séminaire pour illusionnistes donné à Paris en 1995 (Christian Chelman, *Best Of Séminaire*, Paris, Joker Deluxe et Paris Magic, VHS, républié depuis par HBM Production en DVD).

une boîte ancienne sur la table, «acquis[e] par le Surnateum en 1960 auprès de Cassandra Grosemans¹²» (voir la figure 1).



Figure 1. Boîte de Cassandra Grosemans (fermée), collection du Surnateum. Photo Christian Chelman, 2023.

Il en extrait quelques documents anciens et commence à raconter l'histoire des Adelt, un couple Adelt qui cherche à fuir l'Allemagne en 1937. Invités chez des amis belges, Leonhard Adelt défie leur hôte Judith « Cassandra » Grosemans — amatrice de sciences occultes — de tirer les cartes pour eux. Cette dernière va chercher son « Petit Oracle des Dames »... Et Chelman sort alors de la boîte un jeu de divination des années 1930, ajoutant : « Oui, précisément ce jeu-là ! » (voir la figure 2).

12. D'après la notice « Oracle, inv. SID/oc-47577 », *Surnateum.org*, <http://surnateum.org/french/surnateum/collection/Oracles/oracle.htm> (consultation le 1^{er} juillet 2023).



Figure 2. Boîte de Cassandra Grosemans (ouverte), révélant son Petit Oracle des Dames (éd. 1930) et divers objets liés à l'histoire, collection du Surnateum, Bruxelles (photo Christian Chelman, 2023).

Il continue de raconter l'histoire, tout en mélangeant le jeu avant de faire couper, comme Cassandra l'avait fait. Il confie à voix basse : « Depuis ce jour, l'oracle est condamné à répéter la même prophétie pour l'éternité¹³. » Et, de fait, les cartes divinatoires se mettent à raconter une histoire que confirment les divers documents contenus dans la boîte (coupures de presse, billets de bateau, etc.) (voir la figure 3).

13. Chelman, 1999, p. 205.



Figure 3. Les cartes tirées, jointes aux documents qui attestent la véracité de leur prédiction, collection du Surnateum, Bruxelles (photo Christian Chelman, 2023).

La performance se termine sur un *twist*. Une carte postale adressée à Cassandra vient attester que le couple, pour déjouer le « naufrage¹⁴ » d'un vaisseau qui leur a été prédit, a préféré prendre le dirigeable LZ 129 *Hindenburg*. Mais, le 6 mai 1937, ce *Luftschiff* (litt. vaisseau aérien) connaît un triste sort, tandis que le bateau initialement prévu arrive à bon port (voir la figure 4)!

14. *Ibid.*, p. 206.



Figure 4. Documents contenus dans la boîte de Cassandra Grosemans, dont la carte postale de Gertrude Adelt, collection du Surnateum, Bruxelles (photo Christian Chelman, 2023).

Peut-on vraiment échapper à son destin ? La performance, appuyée sur un travail de recherche historique concernant les protagonistes de l'histoire (voir la figure 5), permet au participant de faire l'expérience d'une prédiction documentée et « attestée » par l'effet du jeu divinatoire, piégé dans une boucle temporelle par le choc de l'événement tragique (voir la figure 6). Et si la cartomanie était bien réelle ? À partir de cet exemple de performance, on voit à quel point cette forme artistique est éloignée de l'illusionnisme classique.

ET SI LA MAGIE EXISTAIT ? L'ILLUSIONNISME FANTASTIQUE COMME DISPOSITIF INTERMÉDIAL
(OBJET CHARGÉ — RÉCIT FANTASTIQUE — EFFET MAGIQUE)

U.S. NARA
NATIONAL ARCHIVES AND RECORDS SERVICE

LIST

5/1

LIST OR MANIFEST OF ALIEN PASSENGERS FOR THE UNITED STATES

ALL ALIENS arriving at a port of continental United States from a foreign port or a port of the border possessions of the United States, and all aliens arriving at a port of said border possessions from a foreign port, a port of continental United States, or a port of the border possessions of the United States. This (yellow) sheet is for the listing of

S. S. HINDENBURG Passengers sailing from FRANKFURT A/MAIN, GERMANY MAY 3, 1937

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	
No. on list	HEAD-TAX STATUS (This column is subject to change)	NAME IN FULL		Age	Sex	Color of hair	Color of eyes	Height in inches (If under 5 feet, give in feet and inches)	Place or places of birth	Place of birth		Issued	This secondary certificate of landing (If yellow for use after 1/1/37)	*Last permanent residence	
		Family name	Given name							Country	City or town, State, Province or District				
1	Adelt	ADULT	LEONARD	55	M	WRITER	gray	German long eye	GERMAN	Germany	Germany	Frankfurt	Frankfurt	Germany	Frankfurt
2	Adelt	ADULT	GERTRUD	29	F	WIFE	gray	German long eye	GERMAN	Germany	Germany	Frankfurt	Frankfurt	Germany	Frankfurt
3	Adelt	ADULT	CLEMENS CARL OTTO	17	M				GERMAN	Germany	Germany	Frankfurt	Frankfurt	Germany	Frankfurt
4	Doehner	ADULT	MATHILDE	55	F	HOUSEWIFE	gray	German long eye	MEXICAN	Germany	Dominican	Frankfurt	Frankfurt	Mexico	Mexico City
5	Doehner	ADULT	WALTER	30	M	SON	gray	German long eye		Germany	Germany	Frankfurt	Frankfurt		

Figure 5. Liste des passagers du *Hindenburg* lors de l'accident du 3 mai 1937 (détail), U.S. NARA (domaine public).



Figure 6. Christian Chelman performant « Oracle » à la House of Mystery, Gand, 20 avril 2023 (photo Thibaut Rioult / SciFair)

Parachevant la révolution artistique entreprise par la *bizarre magick*, Chelman théorise ainsi une forme nouvelle d'illusionnisme, plus complexe, où se trouve récusée l'association usuelle entre « magie » et « tour ». De fait, le retour à une notion de « magie » plus restreinte, qui renoue avec les traditions magiques (sorcellerie, occultisme, folklore, etc.), rend caduque toute assimilation *a priori* de celle-ci avec l'illusionnisme. Désormais, la magie n'est plus un postulat de départ galvaudé mais un but à atteindre. Pour ce faire, l'illusionnisme fantastique s'architecture autour de la structure triadique fondamentale : *histoire — objet — effet* ou, plus précisément, sur l'articulation entre récit fantastique, objet chargé et effet magique. Comme s'en explique Chelman, « la magie va naître au centre d'un triangle formé par une histoire, un objet et une illusion parfaitement fondus les uns dans les autres¹⁵ ». L'illusionnisme fantastique cherche à produire un nouveau type d'illusion ou d'effet (qu'il me semble préférable d'appeler « méta-effet » pour lever toute ambiguïté) : celui de l'existence d'un vaste monde magique et des éléments surnaturels qui le composent (et si les vampires existaient ?, les voyages dans le temps étaient possibles ?, les prophéties se réalisaient ?, etc.). Si bien que l'on peut abrégier illusionnisme fantastique en un acronyme programmatique : IF, *if magic was real...*

Quoique bien reconnu et estimé dans le monde de l'illusionnisme contemporain, la difficulté d'accéder à des objets anciens et la complexité d'écriture requise font que l'illusionnisme fantastique reste, depuis la fin des années 1990, une forme d'avant-garde marginale, principalement pratiquée par des artistes s'inscrivant dans le sillage de Christian Chelman¹⁶.

Cette étude vise principalement à éclairer le fonctionnement de cette forme singulière et complexe d'illusionnisme, par l'analyse de ses modalités médiales et médiatiques. D'un point de vue plus épistémologique, il s'agit surtout de faire se

15. Chelman, 1999, p. 190, p. 16–17 : « Un triangle formé par une histoire, un objet et un tour va générer une illusion nouvelle ». Nous privilégions l'usage du terme « effet », au lieu de « tour » ou d'« illusion », pour désigner le *phénomène* perçu par le spectateur, malgré son impossibilité supposée.

16. Le compte-rendu de la performance d'illusionnisme fantastique la plus récente à notre connaissance (Antoine Leduc, « La Fontaine du Diable », House of Mysteries, Gand, 21 avril 2023) a été donné par Théo Zénoni, « D'objets chargés à objets hantés : l'illusionnisme fantastique entre en scène », *magicus magazine*, mai-juin 2023, n° 241, p. 12–14.

rencontrer, autour de cet art, études intermédiales, *performance studies* ainsi que théories du récit et de la fiction¹⁷.

Afin de pouvoir situer correctement *l'illusionnisme* fantastique et ses spécificités, nous reviendrons d'abord sur l'analyse théorique de l'illusionnisme et de ses différentes formes. Ensuite, pour éclairer les enjeux et la structure de l'illusionnisme *fantastique*, nous étudierons les procédés et émotions propres au genre fantastique. Enfin, nous proposerons une analyse de cet art au prisme de sa principale caractéristique, l'objet chargé.

17. Sur les théories de la fiction: Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, 1999; Dorrit Cohn, *Le Propre de la fiction*, Claude Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, coll. «Poétique», 2001; Jean-Marie Schaeffer, «Quelles vérités pour quelles fictions?», *L'Homme. Revue française d'anthropologie*, juillet–septembre 2005, n° 175–176, p. 19–36; Françoise Lavocat, *Fait et fiction: pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016. Sur la narratologie, cf. l'analyse fondatrice de Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972. Constatant que ces deux disciplines avaient évolué en parallèle, Cohn (2001, p. 167) préconise de réintroduire la narratologie au sein de la théorie de la fiction, notamment par l'étude des «marqueurs de fictionnalité». À partir d'une conception de la fiction pensée comme «récit littéraire non référentiel» (Cohn, 2001, p. 27), il devient possible de comprendre comment l'illusionnisme fantastique vise justement à recréer, à travers un dispositif complexe, le référentiel manquant et à attester ainsi l'existence du monde magique. De même, l'articulation de ces deux grilles me semble nécessaire à l'étude de l'illusionnisme fantastique. En effet, la grille d'analyse fictionnelle se heurte cependant aux spécificités de l'illusionnisme fantastique, en tant que performance jouant *précisément* sur la porosité de la «frontière» entre fait et fiction (à rebours de Lavocat, 2016) et travaillant à son brouillage. Mais il ne s'inscrit pas pour autant dans la position panfictionnaliste combattue par Lavocat. En effet, l'illusionnisme fantastique ne travaille pas à dissoudre le factuel dans le fictionnel, mais au contraire à représenter l'impossible, à construire rigoureusement la factualité d'une fiction (en partant du postulat commode que la magie est une fiction, présumé lourd propre aux sociétés occidentales et qui mériterait une discussion spécifique). Il vise donc un *au-delà* des faits et de la fiction, qui reste encore à penser. Il habite l'entre-deux entre récit factuel (laissé à la libre interprétation), «feintise sérieuse» (leurre) et «feintise ludique» (fiction) (Schaeffer, 2005), selon des modalités que seule une étude précise des modes de réception spectatorielle pourrait éclaircir. Pensé en vue d'une feintise portant sur l'impossible, l'illusionnisme fantastique est pris dans une logique de compensation proportionnelle: les codes de la factualité (marqueurs de référentialité) sont surinvestis à hauteur de la fictionnalisation extrême qu'opère l'introduction des thèmes magiques et surnaturels (marqueurs de fictionnalité par excellence). Prenant le relais d'un supposé «privilege ontologique» de l'image mécanique et acheiropoète (photographique et cinématographique), battu en brèche par les progrès du numérique, l'illusionnisme fantastique se construit sur le «privilege ontologique» de la matérialité des objets et des documents (comme marqueurs de factualité). Comme on le constate, l'illusionnisme fantastique constitue un objet extrêmement difficile à cerner, qui met à l'épreuve les théories du récit et de la fiction. Au-delà de ces brèves indications préliminaires, la question de savoir en quelles mesure et manière l'illusionnisme fantastique s'inscrit dans les théories de la fiction mériterait une étude à part entière.

2. THÉORISER L'ILLUSIONNISME

2.1. L'ILLUSIONNISME AU PRISME DE L'INTERMÉDIALITÉ

L'illusionnisme est un art du spectacle encore mal connu, qui cherche à faire vivre une expérience de l'impossible au spectateur. Cette proposition expérientielle unique a pour condition la pure coprésence, fondée sur une interaction directe et apparemment non médiée entre artiste et spectateurs. Ainsi, l'illusionnisme apparaît d'abord comme un « art immédiat¹⁸ », hostile à toute remédiation (magie filmée, télévisée, etc.) qui en sape de facto le fondement coprésentiel, en diminue la puissance d'effet et en minore l'intérêt¹⁹.

L'étude de l'illusionnisme révèle pourtant qu'il s'agit bien d'un art saturé de médiations. Mais, l'opération principale qu'il réalise, en tant que média et « remédiation²⁰ », est complexe. L'illusionnisme est un endomorphisme qui remédie le réel sur lui-même²¹. Un essai de transposition dans le modèle de Shannon et Weaver permet aisément de se rendre compte de la complexité de l'entreprise : l'illusionniste (grâce à ses psychotechniques) est le transmetteur qui code dans l'espace-temps perceptible (réel comme médium), un (sur)réel alternatif destiné à déjouer la perception-réception du spectateur, afin de produire chez lui une (sur)réalité de substitution, impossible au regard du réel, tel qu'il est communément admis. Le réel (espace-temps perceptible) est donc à la fois le message et le médium, le matériau et le point de référence, ainsi que le mode de coprésence du transmetteur et du récepteur. L'omniprésence transversale du réel est la principale cause de la difficulté à distinguer ces différents niveaux et d'appréhender l'illusionnisme comme un média ou un médium.

18. Thibaut Rioult, « L'invisible efficace : les médiations d'un art immédiat », communication présentée lors de l'Atelier scientifique international *Genèse et performativité de la médiation*, Blois, dans le cadre du projet international des « Arts trompeurs », (Labex Arts-H2H, Université Paris Lumières et partenaires, 29 novembre 2015, non publié).

19. À moins que cette crise intermédiaire ne soit justement exploitée comme un matériel artistique à part entière, comme l'ont fait Penn & Teller (Frédéric Tabet, « Penn & Teller, ou l'émergence de l'illusionnisme postmoderne », Jacques Serrano (dir.), *Magie : un défi à notre intelligence. Essai*, Paris, Cent mille milliards / Descartes Cie, 2017, p. 91-103).

20. J. David Bolter et Richard A. Grusin, *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, Mass, MIT Press, 1999.

21. C'est en ces termes que nous interprétons notamment la définition de l'illusionnisme comme « détournement du réel dans le réel », donnée par le mouvement Magie nouvelle à partir des années 2000 (Julien Bordenave (dir.), « Magie nouvelle : les apparitions d'un art contemporain [dossier] », *strada : le magazine de la création hors les murs*, n° 16, avril 2010, p. 618).

Dans son article séminal « Spectacle de magie et pensée intermédiaire: de la médiation radicale à l'excommunication » (2018), Jean-Marc Larrue a proposé d'appliquer une définition phénoménologique de la médiation à l'illusionnisme: « ce qui rend perceptible à la conscience (du spectateur) ce qui, sans elle, ne le serait pas²² ». Centrée sur une critique de la théorie classique de la remédiation telle qu'élaborée par Bolter et Grusin²³, son analyse intermédiaire de l'illusionnisme est tout à fait passionnante. En proposant d'introduire la notion d'« inopacité » médiatique, propre au fait qu'« on voit qu'on ne voit pas²⁴ », Larrue diagonalise l'opposition schématique transparence-immédiateté / opacité-hypermédiateté:

S'il n'y a pas d'opacité et s'il n'y a pas non plus de transparence, puisque nous ne sommes pas dans une logique représentationnelle, à quoi avons-nous affaire ? À une opacité qui n'est pas opaque et qui, paradoxalement, donne à voir (qu'on ne voit pas). C'est ce processus, qu'on peut qualifier d'« inopaque », qui caractérise le spectacle de magie²⁵.

La rupture avec la logique représentationnelle marque la spécificité de l'illusionnisme; c'est la « médiation qui est l'objet même du spectacle²⁶ », d'où l'appellation proposée par Larrue de « médiation intransitive²⁷ ». Au-delà de cette première rupture, se fait jour une seconde rupture, avec la logique de la communication elle-même. L'illusionnisme relèverait donc de l'« excommunication²⁸ », et *a fortiori* des *dark media* (médias obscurs) qui « rendent accessible l'inaccessibilité²⁹ ».

Toutes les analyses intermédiales de Larrue sont cependant implicitement fondées sur le *primat du truc*, « qu'on ne cesse de chercher dans le numéro de magie, puisqu'on sait qu'il y en a un³⁰ ». Quoique cette conception de l'illusionnisme soit

22. Jean-Marc Larrue, « Spectacle de magie et pensée intermédiaire: de la médiation radicale à l'excommunication », Frank Kessler, Jean-Marc Larrue et Giusy Pisano (dir.), *Machines. Magie. Médias*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2018, p. 39.

23. Bolter et Grusin, 1999.

24. Larrue, 2018, p. 45.

25. *Ibid.*, p. 46. Voir aussi Jean-Marc Larrue et Marcello Vitali-Rosati, *Media Do Not Exist : Performativity and Mediating Conjunctures*, Amsterdam, Institute of Network Cultures, coll. « Theory On Demand », 2019, p. 73.

26. Larrue, 2018, p. 45.

27. *Ibid.*, p. 44.

28. Alexander R. Galloway, Eugene Thacker et McKenzie Wark (dir.), *Excommunication: Three Inquiries in Media and Mediation*, Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 2014.

29. Eugene Thacker, « Dark media », Galloway, Thacker et Wark (dir.), 2014, p. 96; Larrue, 2018, p. 47.

30. Larrue, 2018, p. 45.

probablement la plus répandue et la plus prégnante, elle n'en demeure pas moins qu'une forme parmi d'autres et doit être correctement repositionnée au sein d'un écosystème³¹ plus complexe.

L'étude de l'illusionnisme fantastique nous pousse à repenser les formes artistiques illusionnistes telles qu'elles sont usuellement abordées. En effet, il existe de nombreuses manières de distinguer les différentes pratiques illusionnistes. Pourtant, les catégories utilisées en interne par le monde de l'illusionnisme³² sont pour la plupart parcellaires et par conséquent inopérantes à saisir la spécificité de *formes artistiques* différentes. Usuellement, elles se concentrent principalement sur les formats d'exercice professionnel de cet art (scène, salon, close-up) et sur les matériaux (magie des cartes, des pièces, des boules, des foulards, etc.), plus rarement sur le genre (magie comique, illusionnisme fantastique) ou le type de public (magie pour enfants). À rebours de ces approches, l'étude de la triade *histoire — objet — effet* permet de dégager trois nouveaux axes d'analyse : le rapport effet — texte, la nature des objets et la fonction des effets.

2.2 LE RAPPORT EFFET — TEXTE

L'analyse du rapport entre effet et texte (au sens large de ce qui est raconté par la parole, le geste, la mise en scène, etc.) nous semble décisive pour caractériser efficacement les différentes formes possibles d'illusionnisme. Ainsi, l'illusionnisme classique est défini par *un texte au service de l'effet*; l'illusionnisme théâtral (ou conté), par *un effet au service du texte*; la « magie nouvelle », par l'utilisation de *l'effet comme texte*; enfin, l'illusionnisme fantastique a pour enjeu *l'intrication intradiégétique de l'effet et du texte*. Bien sûr, peu de tours s'inscrivent parfaitement dans un de ces idéotypes. Chacun trouve place sur le long continuum qui lie ces formes.

31. Au sens où les différentes formes artistiques illusionnistes (fantastique, comique, mentalisme, etc.) évoluent et peuvent interagir entre elles (inspiration, hybridation, etc.), au sein de l'art de l'illusionnisme (au sens générique). Introduire la notion d'écosystème permet de sortir d'une vision unitaire et statique de l'illusionnisme.

32. Voir p. ex. : les catégories utilisées pour le concours annuel international de la FISM (*Manipulation, General Magic, Micromagic, Close-up Card, Parlour Magic, Stage Illusions, Mental Magic, Comedy*) ou les catégories proposées par les magasins, p. ex. : Marchand de Trucs (Close-up et micromagie [Cartes, Pièces, Autres], Magie Scène et Salon, Mentalisme, Magie enfant, Magie Bizarre).

À partir de ce schéma, il devient possible de comprendre qu'il existe plusieurs rapports possibles au truc, intrinsèquement lié au degré de présence et de contextualisation de l'effet. Plus l'effet est frontal, plus il s'affirme indépendamment de toute narration, plus l'attention se concentre sur lui et, par conséquent, sur le « comment ? ». A contrario, la présence d'un texte fort dissout l'effet dans un ensemble synesthésique plus large et avec lui la conflictualité des intellects inhérente à l'illusionnisme classique (au risque cependant d'atténuer la puissance de l'effet, devenu simple effet spécial). La narration ayant pris le pas sur la production technique de l'effet, la question extradiégétique du « comment ? » se déplace vers un « pourquoi ? » lié à la diégèse. On comprend mieux, à partir de là, la nécessité de bien replacer l'analyse intermédiaire de Larrue au sein d'un cadre plus large, intégrant aussi la dimension narrative de l'illusionnisme, sa capacité à raconter une histoire (au-delà de la seule présentation d'impossibilités logiques, à laquelle elle se réduit souvent).

2.3 LA NATURE DES OBJETS

De même, il nous semble que l'on n'a pas encore suffisamment pensé l'importance de la *matérialité* en illusionnisme. De fait, pas d'effets sans objets ! Tous les effets produits par l'illusionniste transgressent les lois de la matière et de la physique. Les objets apparaissent, se transforment et disparaissent. Même au sein du mentalisme, les objets restent utilisés à titre de simples « instruments » (et invisibilisés pour cette même raison). Art de la coprésence, l'illusionnisme se fonde sur une matérialité partagée. Il mobilise massivement des objets comme supports d'interactions avec les spectateurs. Depuis des siècles — que ce soit dans les manuscrits médiévaux arabes³³ ou dans les traités majeurs du 16^e siècle³⁴ —, les matériaux se sont imposés comme une clé pratique de classification des tours. Cette classification nous semble devoir être complétée par une analyse du rapport de l'objet au réel (au sens du naturel et de l'authentique). Schématiquement, quatre grands types d'objets peuvent être identifiés au préalable : 1/ *l'objet usuel*, « intra-réel » (naturel et autonome), p. ex. : les cartes à jouer, les pièces de monnaie, les billets de banques, etc. ; 2/ *l'objet artificiel*, « extra-réel » (non naturel

33. Chebbi Kaouther Lamouchi, « Les secrets des illusionnistes arabes au Moyen Âge », *Arcana naturae: revue d'histoire des sciences secrètes*, n° 2, 2021, p. 57–74.

34. Thibaut Rioult, « L'illusionnisme renaissant entre secrets et merveilles : vers une illusiographie », *Arcana naturae: revue d'histoire des sciences secrètes*, n° 1, 2020, p. 51–69.

et autonome), n'ayant pas d'existence propre au-delà du monde de l'illusionnisme, p. ex. : les boîtes chromées à apparition ou à disparition, les anneaux chinois, les balles éponges, etc. ; 3/ *l'objet théâtral* ou symbolique, « para-réel » (inauthentique mais faisant référence à un objet et un monde absents mais reconnus par le spectateur), p. ex. : la baguette magique, les accessoires de théâtre, les « vraies fausses antiquités », etc. ; enfin 4/ *l'objet chargé*, historique et magique, « supra-réel » (authentique, autonome, tout en faisant aussi référence à un monde *autre*, absent mais reconnu), p. ex. : des antiquités, des objets ethnographiques ou folkloriques liés aux traditions magiques, des instruments de divination anciens, etc. Encore une fois, il ne s'agit pas de figer ces catégories mais plutôt d'insister sur leur multiplicité. Toujours poreuses, elles sont bien plus liées à l'usage qui en est fait qu'aux objets eux-mêmes. Entre les mains d'un artiste, un objet artificiel ou usuel peut devenir symbolique ou chargé.

Ces deux classifications nous permettent de mettre en lumière la singularité de l'illusionnisme fantastique par rapport aux autres formes, dans l'entrelacement inédit qu'il réalise entre texte, effet et objet chargé, au service de l'irruption du fantastique dans le réel (méta-effet).

2.4 LA FONCTION DES EFFETS

Au sein de la théorie de l'illusionnisme, deux conceptions de l'effet peuvent être distinguées et vont nous permettre de mieux dégager la spécificité du défi posé par l'illusionnisme fantastique. La première, propre à l'illusionnisme classique, a été théorisée avec clarté par Alain Poussard, à partir d'une méditation des travaux de l'illusionniste espagnol Juan Tamariz³⁵ :

L'effet est terminal et non pas initial. [...] Il est conclusif. Il ne s'agit pas d'ouvrir un régime d'interrogation mais il s'agit de produire un effet très ponctuel, qui à l'instant où il survient déroute par avance toute velléité de démêler les fils de l'énigme³⁶.

35. Juan Tamariz, *Le nouveau Chemin magique*, Alain Poussard (trad.), Paris, Georges Proust, 2013.

36. Alain Poussard, *De ce côté-ci du réel*, 2017, conférence dans le cadre de la Semaine de la Pop Philosophie à Nice, [youtube.com](https://www.youtube.com/watch?v=nOGq4QKPC6k), www.youtube.com/watch?v=nOGq4QKPC6k (consultation le 26 septembre 2023), 1h26.

Cette conception d'un effet opérant la clôture de toute interrogation s'inscrit parfaitement dans le prolongement de la réflexion intermédiaire quant au caractère « intransitif » de la médiation illusionniste. Plus précisément, cet effet idéal constitue la forme ultime de la « l'excommunication » dont l'illusionnisme s'avère, pour Larrue, l'exemple paradigmatique³⁷. Ainsi, l'illusionnisme classique remédie l'espace-temps perceptible *du spectacle* en lui-même, en y produisant un effet qui noue une impossibilité logique ponctuelle.

A contrario, l'illusionnisme fantastique déploie une *autre logique de l'effet*. L'effet n'y opère plus une clôture, mais une ouverture. L'effet devient initial et liminal, il ouvre un espace de questionnement et d'interrogation, destiné à entrer en résonance avec l'histoire et les objets. Car la remédiation de l'illusionnisme fantastique ne s'opère pas uniquement dans l'espace-temps perceptible, elle vise à *mettre en crise le réel lui-même* (extra-scénique) et non plus simplement une perception momentanée. Les différents effets réalisés ne sont surtout pas présentés selon les codes du « tour de magie » mais visent — théoriquement tout du moins — à créer des effets de présences fantastiques. Ces effets ne se suffisent pas à eux-mêmes. Placés dans une position liminale, c'est l'histoire et les objets qui leur donnent vraiment un sens (tandis qu'ils permettent de sentir leur perturbation dans l'espace réel). L'illusionnisme fantastique apparaît donc comme un intermédia, combinant les effets qui en font la spécificité avec des techniques plus classiques de narration fantastique. À ceci près, qu'appuyé par les objets et la coprésence, le *storytelling* se fait *storyperforming*.

Comme évoqué en introduction, l'illusionnisme fantastique cherche à créer une situation limite où se rééquilibrent explications rationnelle et magique, afin de donner lieu à une *expérience fantastique* et au « plaisir de l'indétermination³⁸ » qui la caractérise. Il a pour enjeu, objectif et « méta-effet », de laisser entrevoir au spectateur la possibilité que la magie *puisse* exister (« et si ? »); tromperie ultime, consistant à faire *douter* de la réalité elle-même. Dans la zone grise, on ne sait pas si c'est vrai, mais on ne peut pas prouver que c'est faux. Bien entendu, il ne s'agit pas de sombrer dans l'escroquerie au surnaturel, mais de proposer une expérience artistique. Quoique

37. Richard Grusin, « Radical Mediation », *Critical Inquiry*, vol. 42, n° 1, septembre 2015, p. 132; Larrue, 2018, p. 48.

38. Rachel Bouvet, *Étranges récits, étranges lectures: essai sur l'effet fantastique*, Montréal, Balzac-Le Griot, coll. « L'univers des discours », 1998, p. 60.

minimal, le cadre spectaculaire, ainsi que l'inscription de la performance au sein du genre fantastique, créent un garde-fou pour le spectateur³⁹.

Le terme « magie » est ici pris dans son sens fort, occulte et non spectaculaire; d'où notre soin constant à bien la distinguer de l'illusionnisme. Cette distinction change le sens et la nature du travail illusionniste puisqu'il s'agit désormais de modifier en profondeur la perception du réel lui-même et de réenchanter le monde. Par conséquent, il consiste le plus souvent en un travail qui prend appui sur des objets et des éléments historiques indiscutables (les faits) afin d'en produire une hybridation et une remédiation surnaturelle (la fiction), au sein de la réalité.

De prime abord, on constate ici aisément la claire divergence qui s'opère par rapport à l'illusionnisme classique. Pourtant, on peut aussi deviner la profonde affinité qui unit ces formes. De fait, quoique sur deux plans distincts (perception sensible et cognition narrative), il s'agit fondamentalement d'une *même opération de médiation* (telle que la définit Larrue en tant que « ce qui rend perceptible à la conscience (du spectateur) ce qui, sans elle, ne le serait pas⁴⁰ »). Dans les deux cas, l'efficacité de cette « médiation radicale [qui] prend en compte l'ensemble du sensorium humain⁴¹ » s'appuie sur un jeu de monstration et de dissimulation, qui vise à contrôler l'interprétation des phénomènes opérée par le spectateur. Seulement, l'illusionnisme fantastique ne se limite plus à l'espace de coprésence physique, mais réintègre la totalité du réel hors-scène dans le domaine de la « conscience ». Excédant la seule impossibilité physique immédiate, il s'ouvre aux aspects historico-culturels qui lui fournissent un ancrage réel et fonde la vraisemblance de son *storyperforming*.

C'est justement de cette contrainte de vraisemblance⁴² et de ce lien avec le hors-scène que va naître l'exigence de mobiliser les moyens de l'intermédialité. Et, en cela, l'illusionnisme fantastique ne fait que renouer avec le fantastique lui-même.

39. Christian Chelman, « Soirée chez Georges Fenston », *Revue de la prestidigitation*, n° 413, avril 1989, p. 15; Chelman, 1999, p. 231.

40. Larrue, 2018, p. 39.

41. *Ibid.*, p. 45.

42. La question de la vraisemblance reste encore à thématiser précisément dans le cas de l'illusionnisme; en attendant: Christian Metz, « Le dire et le dit au cinéma: vers le déclin d'un vraisemblable », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 22-33.

3. LE FANTASTIQUE ILLUSIONNISTE

3.1 SUGGÉRER L'INDICIBLE

Les dimensions requises pour cette étude ne permettent malheureusement pas de déployer une analyse approfondie du genre fantastique, aussi nous limiterons-nous à problématiser les axes essentiels qui sous-tendent l'illusionnisme fantastique.

En dépit de toutes leurs divergences, les principaux théoriciens du fantastique⁴³ s'accordent globalement sur le fait que le fantastique est d'abord caractérisé par *l'effraction du surnaturel dans notre réalité*, par « l'impossible et pourtant là⁴⁴ ».

Cependant, la question des modes de représentation et d'expression (littéraires) de cette présence les divise entre « fantastique de l'évitement et fantastique de l'excès⁴⁵ », entre une hypo-monstration (Todorov) et une hyper-monstration (Mellier). Au sein de l'illusionnisme fantastique chelmanien, le modèle todorovien, quoiqu'implicite, reste prépondérant⁴⁶. La cause en est d'abord pratique. En effet, là où le fantastique todorovien, pensé comme « hésitation » entre explication rationnelle et surnaturelle, constitue *en littérature* une position *minorante* qui limite la puissance fictionnelle; elle constitue déjà au contraire, *en illusionnisme*, une position *majorante*, qui met cet art au défi de réaliser l'irréalisable avec des moyens très limités (difficile de faire apparaître Cthulhu au-dessus de Paris!).

Plus profondément, l'hypo-monstration est également une condition paradoxale d'efficacité de l'effet « liminal ». En ne le présentant pas de manière trop flagrante comme un « effet illusionniste », l'artiste cherche à déminer toute conflictualité latente avec le spectateur pour ne pas retomber dans le paradigme du truc. C'est ainsi que, d'une certaine manière, ces effets « transitifs » reviennent habiter la frontière entre communication et excommunication : ils constituent autant de *signes*

43. Cf., entre autres, Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970; Irène Bessièrre, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, coll. « thèmes et textes », 1973; Jean Fabre, *Le miroir de sorcière: essai sur la littérature fantastique*, Paris, J. Corti, 1992; Denis Mellier, *L'écriture de l'excès: fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 1999; Denis Mellier, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000; Denis Mellier, *Textes fantômes: fantastique et autoréférence*, Paris, Kimé, coll. « Détours littéraires, Littérature », 2001; Bouvet, 2000; Roger Bozzetto et Arnaud Huftier, *Les frontières du fantastique: approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, CAMELIA, Presses universitaires de Valenciennes, 2004.

44. Bozzetto et Huftier, 2004, p. 24.

45. Mellier, 1999, p. 19.

46. Chelman, 1999, p. 224: « J'entends par le terme "fantastique", cette frontière subtile entre la lumière et l'obscurité, entre le réel et l'imaginaire. »

positionnés au sein d'un réseau signifiant plus vaste. La question de « l'inopacité » s'est déplacée depuis l'effet-truc (illusionnisme classique) à l'histoire elle-même (illusionnisme fantastique). Ce déplacement n'est en réalité qu'un retour à la fonction fantastique. L'hypo- comme l'hyper-communication, propres au fantastique, signent en réalité deux modes d'impossibilité ou d'insuffisance communicationnelle⁴⁷ qui nous ramènent aux notions d'excommunication et de *dark media*, telles qu'elles furent originellement théorisées par Thacker, à partir de la littérature fantastique⁴⁸. Se fait alors jour la parenté profonde entre illusionnisme et fantastique.

3.2 PIÉGER LE LECTEUR

La mise au service de la technique illusionniste dans la construction du fantastique ne se limite pas — comme on pourrait le penser — à l'espace scénique. Le plus bel exemple de ce rapprochement se trouve probablement dans une lettre envoyée par Lovecraft à Clark Ashton Smith (le 17 oct. 1930) pour lui exposer sa méthode de fabrication du fantastique :

My own rule is that no weird story can truly produce terror unless it is devised with all the care & verisimilitude of an actual *hoax*. The author must forget all about “short story technique”, & build up a stark, simple account, full of homely corroborative details, just as if he were actually trying to “put across” a deception in real life—a deception clever enough to make adults believe it. My own attitude in writing is always that of the hoaxweaver. [...] this ideal became a conscious one with me about the “Cthulhu” period⁴⁹. (Lovecraft souligne.)

Doit-on cette approche à sa collaboration avec Harry Houdini (entre 1924 et 1926), qui précède précisément la période Cthulhu ? Ou plutôt à une tradition littéraire ancienne ?

Fondateur du roman gothique, *The Castle of Otranto* (1764)⁵⁰ avait été originellement présenté au public comme la traduction anglaise de l'édition napolitaine (1529) d'un manuscrit médiéval italien. Horace Walpole avait, en réalité,

47. Galloway, Thacker et Wark, 2014, p. 16.

48. Thacker, 2014.

49. H. P. Lovecraft, *Selected letters. Vol. 3: 1929–1931*, August Derleth (dir.), Sauk City, Arkham House, 1971, p. 293.

50. Horace Walpole, *The Castle of Otranto, a Story. Translated by William Marshal, Gent. From the Original Italian of Onuphrio Muralto, Canon of the Church of St. Nicholas at Otranto. London: Printed for Tho. Lownds in Fleet-Street. MDCCLXV*, Londres, Tho. Lownds, 1764.

élaboré ce *hoax*⁵¹ avec beaucoup de soin, en adjoignant au texte une « préface du traducteur », où ce dernier exposait très sérieusement ses hypothèses sur les conditions de rédaction du manuscrit et ne manquait pas de souligner — bien que le roman ait l'apparence de la fiction — tous les éléments qui laissaient supposer que l'auteur avait eu un bâtiment bien réel sous les yeux⁵² ! Cette œuvre séminale met en lumière un enjeu crucial du fantastique : dans sa forme idéale, le récit fantastique doit être *medié vraisemblablement* jusqu'au lecteur.

Cette structure illusionniste apparaît plus nettement chez Lovecraft dans l'enchâssement des récits (et de leurs médias respectifs) qui composent *The Call of Cthulhu* (écrit en 1926)⁵³. En effet, le récit suit l'enquête précautionneuse menée par l'anthropologue Francis Wayland Thurston, après avoir hérité des archives de son oncle. Parmi celles-ci, il découvre un dossier fermé à clé, lui-même renfermant un bas-relief d'argile étrange couvert de hiéroglyphes, de coupures de journaux, de notes, etc. La présence du narrateur déchiffrant les différents manuscrits est omniprésente et fournit un récit-cadre garantissant la cohérence (ou, *a minima*, justifie la coexistence) — de l'entrelacement intermédiatique des témoignages. Le récit-cadre se referme sur une adresse directe de Thurston à ces exécuteurs testamentaires leur enjoignant de faire disparaître le manuscrit s'il ne lui survit pas. Mais l'élément clé transformant véritablement le récit en *hoax* est affiché comme paratexte sur la première page : « Found among the papers of the late Francis Wayland Thurston, of Boston. » Cette mention crée une situation paradoxale où, bien que Lovecraft soit le nom d'auteur publié, le texte se trouve autonomisé et authentifié. Si l'existence d'un narrateur distinct de l'auteur est la principale marque de la fiction⁵⁴, alors la coupure lovecraftienne est une technique habile pour forcer l'assimilation de l'auteur et du narrateur afin de déjouer le régime fictionnel et authentifier le récit fantastique comme fait (le cinéma fantastique utilise comme équivalent le « found footage », p. ex. : *The Blair Witch Project*, 1999⁵⁵).

51. Nous privilégions l'usage de « *hoax* » à celui de « canular » ou de « bobard », car le terme anglais recoupe, plus précisément que ses équivalents français, l'objet de notre étude (un substitut acceptable pourrait être « mystification »), cf. André Gattolin, « Prélude à une théorie du *hoax* et de son usage subversif », *Multitudes*, vol. 25, n° 2, 2006, p. 149–157.

52. Walpole, 1764, p. viii.

53. Lovecraft, 1928.

54. Lavocat, 2016, p. 36.

55. *The Blair Witch Project*, Daniel Myrick et Eduardo Sánchez, 1999.

3.3 RADICALISER L'INCERTITUDE

À partir de ces exemples littéraires, mais surtout de l'illusionnisme fantastique (qui radicalise cet enjeu narratif), on peut approfondir la forme du « fantastique pur ». Il faut redoubler l'hésitation todorovienne entre l'étrange et le merveilleux (analyse de causalité intradiégétique) par une seconde hésitation, plus radicale, entre le caractère factuel ou fictionnel du récit (analyse de continuité entre l'extra- et l'intra-fictionnel), qui ouvre la possibilité d'un fantastique à la deuxième puissance. Le fantastique todorovien postule une *analogie* des mondes, tandis que celui de l'illusionnisme est fondé sur leur *identification*⁵⁶.

Le fantastique à la deuxième puissance nous semble requérir une inversion des modalités de médiation entre diégèse et lecteur-spectateur. Il ne s'agit plus de faire rentrer le lecteur dans la réalité du texte (par la suspension consentie d'incrédulité) mais de faire passer la fiction dans l'univers du lecteur (par le *boax*). Dit autrement, l'enjeu est de permettre au lecteur d'entrer *de plain-pied* dans la diégèse, sans avoir pleine conscience de son statut fictionnel.

Paradoxalement, ce passage ne peut s'appuyer sur la transparence des médias, toujours théoriquement supposée, toujours pratiquement impossible (un livre-média reste un livre-objet!), mais doit utiliser leur matérialité comme le seul point de contact réel, comme la seule médiation vraisemblable, entre le spectateur et le fantastique. Puisque le message fantastique n'est pas de l'ordre du dicible, l'enjeu est d'authentifier la médiation elle-même. Il ne s'agit donc plus de cacher le texte comme texte, mais au contraire d'exhiber le processus de sa constitution. Bien que basée sur d'autres prémisses et enjeux, nous rejoignons ici la thèse de Denis Mellier qui fait de l'autoréférentialité du texte la « propriété native du fantastique⁵⁷ ».

Établis à partir de la littérature fantastique, comment ces enjeux prennent-ils corps dans la réalité de la performance ?

56. Resterait à établir le lien de cette « identification » des mondes avec la question du « réalisme fantastique », posée par le roman / essai / *boax* de Bergier, qui fut aussi, outre un mystificateur invétéré, l'introduit de Lovecraft en France ! Louis Pauwels et Jacques Bergier, *Le Matin des magiciens : Introduction au réalisme fantastique*, Paris, Gallimard, 1960. L'énorme succès de cet ouvrage modifia en profondeur le paysage intellectuel français (Pierre Lagrange, « L'occultisme, une étrange passion française. L'histoire du *Matin des magiciens*, bestseller des années 1960 », *Revue du Cricur*, 2016, vol. 5, n° 3, 2016, p. 120–131).

57. Mellier, 2001, p. 15.

4. L'ILLUSIONNISME FANTASTIQUE

4.1 REPLIER LA DISTANCE : L'OBJET CHARGÉ ET SES MÉDIATIONS

Là où la littérature a pour pivot la matérialité du texte, l'illusionnisme fantastique mobilise *l'objet chargé*⁵⁸. Comme le soulignait déjà Thacker, dans sa réflexion sur le fantastique, d'une manière générale, les objets sont des formes encore « plus obscures » d'excommunication (« dark media, darker objects⁵⁹ »). Car « for every object there is an inaccessible more-than-object⁶⁰ ». L'objet chargé est le type d'objet où se manifeste le plus clairement l'inopacité de cette part d'ombre. Qu'il soit constitué d'un objet unique ou d'un ensemble d'objets et de documents, l'objet chargé est le lieu où se *replient* le proche et le lointain (objet ethnographique), le présent et le passé (objet historique), le rationnel et le surnaturel (objet magique). Le proche, le présent et le rationnel sont assurés par la factualité de l'objet : il est indiscutablement là. Tandis que la « part d'opacité⁶¹ » de l'objet, *la charge*, résiste et saisit l'imagination du spectateur afin de convoquer *hic et nunc* le lointain, le passé ou le surnaturel. L'objet chargé conjoint toujours fait et fantasme. Pour le collectionneur, il est la médiation qui l'unit à *l'ailleurs*⁶². Déterminé fondamentalement par la distance qu'il incorpore, l'objet chargé existe déjà selon un mode de présence quasi fantastique : il ne devrait pas être là et pourtant... C'est pourquoi l'objet va être à la fois le déclencheur, le support média et la forme cristallisée de l'histoire fantastique.

Se repose alors une question similaire à celle de la puissance de l'effet. Si l'objet ou le récit sont trop extraordinaires, trop en décalage par rapport à l'espace-temps de la performance ou du réel lui-même, ils entraîneront fatalement l'incrédulité et le rejet. Ainsi, la distance (qu'elle soit historique, géographique ou rationnelle) du récit ou

58. Cf., entre autres, Jean Bazin, *Des clous dans la Joconde: l'anthropologie autrement*, Toulouse, Anacharsis, 2008; Brigitte Derlon et Monique Judy-Ballini, *La Passion de l'art primitif: enquête sur les collectionneurs*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2008; Julien Bondaz, « Le caractère marchand du fétiche et son secret. L'art de profiler les objets chez les antiquaires ouest-africains », *Gradbiva*, n° 30, 4 décembre 2019, p. 70–91. À titre de détermination préalable et provisoire, élaborée durant une série de travaux réalisés dans le cadre du programme Sci-Fair (Université d'Anvers), je propose d'appeler « objet chargé », un objet 1/ singulier, 2/ obscur (en ce qu'il résiste à toute détermination et se trouve toujours, d'une certaine manière, au-delà du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction), 3/ résonnant et évocateur, dit autrement, liminal et potentiel, contenant un monde replié en lui, et enfin 4/ requérant une participation, voire une performance, afin de se déployer.

59. Thacker, 2014, p. 113.

60. *Ibid.*, p. 115.

61. Derlon et Judy-Ballini, 2008, p. 92.

62. *Ibid.*, p. 88.

de l'objet par rapport à l'espace-temps de la performance doit être équilibrée par la mise en place d'une chaîne visible de médiation qui vient justifier vraisemblablement leur transmission et leur authenticité. La vraisemblance est garantie par un degré d'hypermédiation (de l'objet chargé *comme objet*) proportionnel à la distance (que l'objet chargé doit médier en retour, *comme média*).

Il s'agit de mettre en scène le sentiment propre au collectionneur d'être le « chaînon d'une généalogie constituée de tous ceux qui eurent l'objet en main⁶³ ». La notion de chaîne implique une structure intermédiaire composée des multiples possesseurs de l'objet chargé, qui se traduisent — dans la fiction — par des narrateurs et — dans la performance — par des objets-médias jouant le rôle de « référents » matériels. Le spectateur doit comprendre *comment* l'objet est passé de main en main, depuis l'événement initial qui l'a *chargé* jusqu'à la performance en cours qui l'*active*. Ainsi se réalise l'alignement de tous les niveaux de fiction avec le monde actuel, permettant de faire rentrer le surnaturel dans l'espace-temps du spectateur.

La multiplicité des narrateurs permet la redondance et le recoupement des informations afin de produire un effet d'authenticité. Ce procédé, notamment utilisé par Stoker dans *Dracula* (1897), crée un « piège polyphonique⁶⁴ » visant à forcer l'interprétation des faits par le lecteur. Si le récit énoncé par un témoin isolé est toujours fragile et sujet à caution, celui confirmé par le groupe s'impose, robuste. Dans *Dracula*, la matérialité médiatique est exhibée à la fois pour incarner les différents narrateurs et authentifier leurs récits.

4.2 MATÉRIALISER L'HISTOIRE : CONJONCTURES MÉDIATRICES ET EFFETS DE RÉALITÉ

Dans *Rhésus*⁶⁵ (1999), Christian Chelman transpose cette structure dans la réalité. En résumé, cette performance raconte comment un médecin gantois de la fin du 19^e siècle, connu sous le pseudonyme de Schlemihl, a cherché à résoudre le problème posé par les transfusions sanguines, à la suite de sa lecture de *Dracula*. Convaincu

63. *Ibid.*, p. 90.

64. Mellier, 2001, p. 69.

65. Cette œuvre est multimodale : si la performance d'illusionnisme fantastique reste sa forme achevée, elle s'accompagne d'une possibilité d'exposition de l'ensemble des objets. L'histoire a également fait l'objet d'une publication autonome (Christian Chelman et Yves Swolfs, *Rhésus*, Bruxelles, Brüssel, 1999). Pour la version destinée aux illusionnistes, cf. Christian Chelman, « Le chasseur », *Imagik*, n° 15, avril 1997, p. 32–34; Chelman, 1999, p. 133–139.

de l'existence des vampires, il va prendre conseil auprès d'Arménus Vambéry à Budapest, qui lui confie une arme sacrée. Son expédition le conduit à Gutta (Slovaquie), d'où il ramène une fiole de sang, extraite (d'après lui) d'un vampire. À son retour en Europe de l'Ouest, ce sang lui permet de sauver un jeune enfant, appelé Adolphe, qui vient d'être victime d'un accident. Avant sa mort et son incinération, le docteur Schlemihl, devenu particulièrement sensible à la lumière, finit par enregistrer son glaçant témoignage pour la postérité. Encore aujourd'hui, il suffit d'approcher une médaille sainte de l'ampoule de sang séché pour le voir se liquéfier à nouveau. De même, l'eau bénite se met à bouillonner au contact de la terre ramenée d'une des tombes de Gutta. Mais, comme l'explique Chelman dans son ouvrage réservé aux seuls illusionnistes : « L'illusion créée est celle de l'existence réelle des vampires et qu'Hitler en était un. [...] Ne confondez donc pas tours de magie et illusion créée⁶⁶. » Autrement dit, l'effet (illusionniste) ne suffit pas à produire le méta-effet (magique).

Conçue comme un hommage à *Dracula*⁶⁷, la performance s'ancre dans le réel en s'appuyant, d'une part, sur des *faits historiques* (dont le collage surréaliste court-circuite l'approche rationnelle et contribue à produire un effet d'étrangeté, voire un choc mental, p. ex. : « Le Tombeau de Vlad Tepes fut ouvert 1933⁶⁸, l'année où Hitler est arrivé au pouvoir⁶⁹ ») et, d'autre part, sur un ensemble d'une vingtaine d'objets de la fin du 19^e siècle, « absolument authentiques⁷⁰ ».

On peut identifier plusieurs groupes d'objets (voir les figures 7–9) assurant des fonctions distinctes, en vue de produire le méta-effet fantastique final (les vampires existent).

66. Chelman, 1999, p. 138.

67. *Ibid.*, p. 236.

68. Pour une analyse critique de cette « découverte » attribuée aux chercheurs roumains Dinu Rosetti et George Florescu : Constantin Rezachevici, « The Tomb of Vlad Tepes: The most probable hypothesis », *Journal of Dracula Studies*, vol. 4, n° 1, 2002, article 3.

69. Chelman, 1999, p. 137.

70. *Ibid.*, p. 139.



Figure 7. Sacoche en cuir du Dr Schlemihl (fermée), collection du Surnateum, Bruxelles (photo Christian Chelman, 2021).



Figure 8. Les deux sacoches du Dr Schlemihl enchâssées (ouvertes), collection du Surnateum, Bruxelles (photo Christian Chelman, 2021).



Figure 9. « La preuve », fragment de mâchoire, collection du Surnateum, Bruxelles (photo Carl Gibson, 2019).

Une partie d'entre eux a pour objectif de situer l'histoire et les personnages, de leur donner corps et de les ancrer dans le réel : l'objet contextualisant (livres et journaux, pièces de monnaie, lampe à pétrole, tous de la fin 19^e), l'objet personnalisant (sacoches, paire de lunettes, stéthoscope), l'objet socialisant (poignard à démons tibétain « offert par Vambéry⁷¹ », dictionnaire du père de Schlemihl, photo de sa mère). La seconde série d'objets vise à déployer l'histoire et à faire glisser le spectateur dans le fantastique : l'objet perturbant (pieu), l'objet-témoignage (rouleaux de cire, carte postale, etc.) et enfin l'objet-preuve (éclat de mâchoire de vampire). Tous ses objets rares sont *individuellement chargés* (historiques, exotiques, rituels, singuliers...).

71. Pour l'anecdote transmédiate, ce pieu a servi de modèle à Yves Swolfs, *Le Prince de la Nuit*, Glénat, 2000, tome 5, p. 35–36.

Et, puisqu'ils sont déjà des objets impossibles à falsifier, leur réunion au sein d'un unique ensemble l'est donc d'autant plus, créant ainsi un très puissant effet de réalité. Une fois admis que l'ensemble était authentique, ce qu'il médie et signifie devient possible.

Les rouleaux de cire pouvant être écoutés avec un phonographe constituent la clé de voûte de la performance (bien qu'ils ne soient pas intégralement lus). L'impossibilité admise d'enregistrer aujourd'hui ce type de support garantit la séparation entre Chelman (simple conservateur présentant ses recherches) et Schlemihl (narrateur-auteur du récit principal). La matérialité médiatique — par la résistance qu'elle offre à la falsification — fournit la garantie de l'authenticité du récit. Surtout, elle date (« vers 1906 », sur un enregistreur Edison 1904) et *charge historiquement* le témoignage audio. On retrouve ici la situation paradoxale de la « médiation radicale » de Grusin, où l'hypermédiateté produite par l'opacité du média *constitue* la possibilité de l'immédiateté, la fondant sur l'immédiateté du médium *en tant que tel*⁷². La logique de l'immersion (le réel entre dans la fiction) cède le pas à celle du témoignage (la fiction entre dans le réel).

De même que la littérature fantastique pratique l'enchâssement textuel des récits, l'illusionnisme fantastique dispose d'un enchâssement physique des objets. La grande sacoche contient une partie des objets, une plus petite sacoche ainsi qu'une boîte-livre contenant « les preuves » (voir les figures 7–9). Cette encapsulation permet un jeu sur le suspens du dévoilement progressif des objets, mis au service de la narration. Elle crée les conditions d'un nouveau type d'*effet magique non illusionniste*, l'apparition (non problématique) d'un objet chargé (problématique); renversant ainsi le schéma classique de l'apparition (problématique) d'un objet usuel (non problématique). Par sa seule présence, correctement médiée, l'objet chargé crée une émotion.

La création d'ensembles d'objets et l'enchâssement des contenants permettent des effets de contextualisation, de rapprochement et de surcodage (au sens de la captation de leur signification au sein d'une signification plus large). Le choix des contenants permet, avant même de révéler leur contenu, d'opérer un cadrage.

72. Grusin, 2015, p. 131: « From the perspective of radical mediation, however, hypermediacy does not prevent immediacy but rather constitutes it—not through the erasure of an intervening visual medium but through the immediacy of mediation itself. »

Par exemple, l'utilisation d'une boîte de couture ornée de deux prénoms en bois sculpté, « Irma » (à l'extérieur) et « Camille » (à l'intérieur), va servir de support à une performance sur le thème de la survivance des dieux grecs (inspiré du *Malpertuis* de Jean Ray) (voir la figure 10).



Figure 10. Boîte de couture « Irma / Camille » (fermée), collection du Surnateum, Bruxelles (photo Christian Chelman, 2001).

Ainsi, c'est la boîte elle-même qui atteste de l'existence des deux protagonistes, et permet de leur attribuer les objets qu'elle contient (nécessaire à couture, jeux de cartes divinatoires, petits objets de la Grèce antique, etc.) (voir la figure 11).



Figure 11. Boîte de couture «Irma / Camille» (ouverte), contenu déployé, exposition «Hauntiquities: Witnesses of a Magical World», House of Mysteries, Gand, 20–23 avril 2023, collection du Surnateum, Bruxelles (photo Thibaut Rioult / SciFair).

La boîte constitue le microcosme où tous les éléments de l'histoire sont liés et concourent à la révélation finale de la véritable identité d'Irma. En effet, comme l'histoire le raconte, son prénom I-R-M-A n'est qu'un substitut de son nom réel, constitué de cinq lettres dont l'une a été occultée, soit M*-I-R-A⁷³...

De même, une petite boîte à cigarettes en tôle des manufactures Nestor Gianacis (Caire-Bruxelles) sert de contenant à un « petit ensemble d'archéologue, rapporté de fouilles en Égypte vers 1923–1924⁷⁴ » (voir la figure 12).

73. Faute de place, on se permettra de renvoyer le lecteur intéressé à Christian Chelman, «Irma», *Surnateum.com*, 9 août 2019, <https://logs.surnateum.com/irma/> (consultation le 1^{er} juillet 2023); première version publiée dans *Magicus magazine*, n° 96, mars–avril 1998, p. 26–27.

74. Christian Chelman, «Boîte d'amulettes égyptiennes "maudites"», Inv. SDD/ce-35170», *Surnateum.org* www.surnateum.org/french/surnateum/collection/demonologie/malediction.htm (consultation le 27 septembre 2023); première version publiée: Christian Chelman, «Malédiction», *Occulte*, [Bruxelles], [chez l'auteur], [1986], p. 5-6, repris dans Chelman, 1999, p. 87–89.



Figure 12. Boîte à cigarettes égyptienne des années 1920, contenant un petit ensemble d'archéologie, collection du Surnateum, Bruxelles (photo Carl Gibson, 2021).

Ici encore, ce contenant singulier renseigne, en lui-même, à la fois sur son origine (Le Caire) et sur la personnalité de l'archéologue (fumeur). Il permet d'unir en un ensemble cohérent une dizaine d'amulettes égyptiennes avec divers objets personnels de l'égyptologue et quelques tubes de conservation qui seront utilisés lors d'une performance sur le thème des malédictions frappant les pilleurs de tombes. Ainsi, des objets qui, pris individuellement, seraient porteurs d'une signification faible se trouvent mis en résonance grâce aux boîtes et se voient dotés d'une signification nouvelle qui corrobore factuellement l'histoire performée.

4.3 DÉPLOYER LE MONDE : RÉSEAU FANTASTIQUE ET MYTHOPOÉTIQUE

Dans un bilan provisoire consacré aux études intermédiaires, Éric Méchoulan a montré en quoi le concept d'intermédialité permettait de penser de manière plus fondamentale le fonctionnement des œuvres dans leur « recours à des institutions qui en permettent l'efficacité et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité. [...] l'efficacité

orchestrée par les institutions et l'effectivité induite par les techniques et les matériaux produisent, au bout du compte, des effets de sens⁷⁵ ».

L'illusionnisme fantastique cherche également à exploiter la puissance de l'institution en généralisant la logique de l'enchâssement. Une série d'ensembles d'objets peut être rassemblée au sein d'un petit cabinet de curiosités mobile (jouant le rôle d'un musée réduit) servant de base à une performance composée de plusieurs histoires⁷⁶. Mais c'est surtout le Surnateum (Muséum d'Histoire Surnaturelle) de Christian Chelman qui manifeste le mieux cette ambition. Tel que le définit l'illusionniste et collectionneur belge: « Le Surnateum est un Cabinet de Curiosités essentiellement



Figure 13. L'espace « cabinet de curiosités » du Surnateum (photo Carl Gibson, 2019)

75. Éric Méchoulan, « Intermédialités: le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 9 août 2011, p. 10.

76. Christian Chelman, *Compendium sortilégionis: visite guidée du Surnateum*, Genève, Slatkine, 2003, p. 188–207.

consacré aux magies qui hantent nos civilisations depuis l'aube de l'humanité [et] se consacre entièrement à l'étude de la magie sous toutes ses formes⁷⁷. » Il a pour objectif de collecter toutes les traces attestant de la pratique et de la croyance en la magie. C'est à la fois une collection, un musée et un lieu de performance (voir la figure 13).

En tant qu'institution « muséale », il authentifie les objets; tandis que les objets l'authentifient en retour en tant qu'institution grâce à leur *effet de réseau*. Mais il sert avant tout un objectif fantastique: en rassemblant le faisceau de preuves que sont chaque objet et chaque histoire, il devient la méta-preuve de l'existence du monde magique. L'amoncellement des objets (pouvant théoriquement être « activés » par le Conservateur⁷⁸), disposés dans des cases, exploite les codes du cabinet de curiosités ou de la chambre des merveilles, où se jouait originellement l'accès et la saisie d'un monde⁷⁹.

À la fin de *Légendes urbaines*, premier ouvrage théorisant l'illusionnisme fantastique, Chelman tentait de pousser l'effet de réseau à un niveau supérieur:

Pour une fois dans l'histoire du fantastique, un véritable musée d'authentiques artefacts maudits existe; n'hésitez pas à vous y référer. Créons ensemble un groupe « secret » de collectionneurs de l'étrange⁸⁰.

Ainsi, les œuvres d'illusionnisme fantastique se renforcent mutuellement, puisqu'elles attestent, chacune à leur manière, de la possibilité de l'effraction du surnaturel dans notre monde. La mise en place d'un réseau de références communes est le ferment de l'émergence d'un véritable « mythe ». La construction intertextuelle et transmédiatique du mythe de Cthulhu (par H. P. Lovecraft, A. Derleth, R. E. Howard, R. Bloch, C. A. Smith, S. Petersen, etc.) en est le parfait exemple. Par son usage fort de l'implicite, le partage de références est une condition de possibilité de l'illusionnisme fantastique.

Si, vingt ans plus tard, pour des raisons de complexité inhérente à cette entreprise (difficulté de trouver des objets, etc.), cet appel n'a reçu que très peu de réponses (dont l'Antre-Cave d'Antoine Leduc, un des rares élèves de Chelman), il n'en demeure pas moins une indication cruciale. L'enjeu de la

77. Christian Chelman, « [Introduction] », *Surnateum, Muséum d'Histoire Surnaturelle*, www.surnateum.com/ (consultation le 9 juillet 2023).

78. La majuscule vient ici signifier qu'il s'agit du personnage théâtral incarné par C. Chelman (conversation privée avec C. Chelman, 2023).

79. Patricia Falguières, *Les chambres des merveilles*, Paris, Bayard, 2003.

80. Chelman, 1999, p. 231.

création de ces « institutions » est de fournir des cadres de performance qui ne brisent pas l'illusion de réalité, en renforçant le récit-cadre qui justifie la collecte et l'activation des objets chargés.

En illusionnisme fantastique, l'usage d'une structure institutionnelle de ce type permet de lever le problème de la non-adéquation entre le performeur et le personnage (correspondant schématiquement, pour le récit, à celle entre auteur et narrateur). Contrairement au théâtre, en illusionnisme, le performeur joue son propre rôle. Héritant par contrecoup de sa propre banalité, il lui faut donc justifier une proximité « réelle » avec la magie (occulte), à travers la construction d'un véritable personnage social, qui existe *d'abord* hors scène. Dès lors, il devient possible de s'appuyer sur des « fonctions » classiques de la médiation culturelle des objets, comme celle de conservateur (Chelman) ou d'archiviste (Leduc). Ces fonctions rompent avec la figure classique de l'illusionniste, personnellement *cause* de la magie. Désormais, le performeur n'est plus cause de la magie; il opère comme un *médium*. L'introduction d'objets-actants reconfigure la triade *objet — performeur — spectateur*. Là où l'illusionnisme classique utilise l'objet (usuel ou artificiel) comme un accessoire, l'illusionnisme fantastique lui rend son agentivité magique. Il ne s'agit pas pour autant de se débarrasser de la figure du « magicien » (comme l'envisage la « magie nouvelle »), mais de rééquilibrer son rapport au magique, en faisant de lui un médiateur (fonction « chamannique » qui l'investit implicitement du statut de magicien⁸¹).

81. Entretien de l'auteur avec Antoine Leduc sur l'illusionnisme fantastique (Paris, 20 janvier 2023): « [Auteur] Un point important demeure obscur: quelle est la nature de la relation entre le performeur et l'objet en illusionnisme fantastique? — [Leduc] Le magicien joue le rôle du médium. J'ai toujours l'image du bateleur du tarot de Marseille avec sa baguette en l'air. Il est le lien entre les deux mondes. Il est l'activateur, l'étincelle. — [A.] Cependant, cela n'apparaît pas dans la narration. Cette conception nécessite donc une méta-compréhension du spectateur. — [L.] Ça n'est jamais dit effectivement, mais en sous-script. — [A.] Classiquement, si l'on analyse « Oracle » ou « Le Paradoxe de Quan-Tri » de Chelman, c'est le jeu qui est hanté. — [L.] Oui; mais il ne fonctionne que dans les mains du magicien. C'est ça qui est caractéristique finalement. C'est comme les fées, il y en a une qui meurt chaque fois que quelqu'un dit qu'elles n'existent pas. Il faut quelqu'un qui croie, non, pas « croire », il faut quelqu'un qui puisse envisager l'existence d'un monde magique, qui accepte cette possibilité, pour y avoir accès. Le magicien est la clé de la Porte entre les deux mondes. »

5. CONCLUSION : DANS LES RETS DU GRIPHOS

En synthèse, l'illusionnisme fantastique s'appuie sur des « conjonctures médiatrices⁸² ». Il cherche à mettre en place un « dispositif⁸³ », c'est-à-dire un réseau d'éléments-médias hétérogènes (objets, histoires, effets) visant à capturer, à orienter et à déterminer l'interprétation (ici, dans un sens fantastique). Cette méta-médiation, qui régit l'ensemble des médiations locales, est pensée sur le mode de l'énigme : tout est là, à portée, mais le sens reste latent (c'est l'hypo-monstration fantastique).

Dans le cadre d'une analyse intermédiaire, deux plans interagissent : celui du médium (ou, plutôt, d'un enchâssement de médiations) et celui du contenu ; ici, la performance illusionniste (comme enchâssement de techniques) et l'histoire (diégèse) qu'elle met en scène. Si, au sein de l'illusionnisme classique, « the effect of the mediation is to make imperceptible what would otherwise have been perceptible⁸⁴ », la proposition doit être renversée dans le cadre de l'illusionnisme fantastique puisqu'il s'agit de rendre perceptible l'imperceptible. L'accumulation impossible d'objets, de faits et de dates semblant converger au-delà des coïncidences impose dans l'esprit du spectateur un ensemble cohérent qui tient lieu de preuve, et d'où surgit le méta-effet. De même qu'à l'ère du numérique, la multiplication des informations n'est plus le garde-fou, mais le moteur de la production des fausses informations ; l'illusionnisme fantastique, par la multiplication et la *saturation des faits*, produit de puissants effets de réels. La dissimulation perceptible et la falsification sont ici moins importantes à la construction de l'illusion que la simple sélection et la *mise en relation* des faits, tissant une toile illusionniste, un véritable *piège herméneutique intermédiaire*. Là où l'illusionnisme classique cherche à conduire la raison dans une aporie (expérience de l'impuissance) ; l'illusionnisme fantastique table sur son emballement (expérience du vertige), car « la raison dans son mouvement commande le fantastique⁸⁵ ».

Le terme permettant de rendre le plus efficacement compte de la nature de ce dispositif illusionniste est le grec *griphos*, qui désigne le filet de pêche et l'énigme

82. Jean-Marc Larrue, « De l'intermédialité à l'excommunication : Les avancées de la pensée de la médiation », *Cahiers d'études germaniques*, n° 79, 2020, p. 32 ; Larrue et Vitali-Rosati, 2019, p. 52–53.

83. Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault (1977) », *Dits et Écrits, III : 1976-1979*, Paris, Gallimard, 1994, p. 298–329 ; Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Paris, Payot & Rivages, 2014 ; Giorgio Agamben, « Théorie des dispositifs », *Poésie*, vol. 115, n° 1, 2006, p. 25–33.

84. Larrue et Vitali-Rosati, 2019, p. 43.

85. Bessière, 1973, p. 61.

(pensée comme entremêlement et nouage des choses entre elles)⁸⁶. La transmission du magique ne peut être linéaire, mais elle requiert l'élaboration patiente d'un tissu robuste, où « les objets sont avant tout des nœuds de relations⁸⁷ » et où se répondent tous les éléments. Le méta-effet s'y trouve fragmenté et diffracté, ne se révélant que peu à peu au cours d'une exploration des signes qui *engage* personnellement le spectateur. En se désignant comme *hoaxweaver* (tisseur d'illusion, de canular ou de mystification), Lovecraft avait parfaitement senti ce mode particulier d'excommunication, fondé sur une présentification impossible.

Ainsi, l'illusionnisme, quelle que soit sa forme, nous réouvre le chemin vers la sagesse archaïque et brutale de l'énigme grecque. Il nous fait retrouver la disposition fondamentale du sage se heurtant au voile des apparences; ce mode d'être au monde auquel Giorgio Colli avait donné le nom de « *pathos* du caché⁸⁸ ». Conditionnant deux expériences artistiques distinctes, à chacun, dès lors, de choisir quelle est la cause invisible de ces phénomènes inexplicables: le truc ou la possibilité de la magie? *What IF...?*

86. Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant, *Les ruses de l'intelligence: la mètis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974; Giorgio Colli, *La naissance de la philosophie*, Paris, Édition de l'éclat, 2004; Xavier Papais, « La voix nouée de l'énigme », *le nouveau recueil*, novembre 2007, n° 84, p. 107–118.

87. Méchoulan, 2011, p. 11.

88. Colli, 2004, p. 5.

Et si la magie existait ? L'illusionnisme fantastique comme dispositif intermédial (objet chargé — récit fantastique — effet magique)

THIBAUT RIOULT
UNIVERSITÉ D'ANVERS

RÉSUMÉ :

L'illusionnisme fantastique est une forme singulière de spectacle vivant. Basé sur des conjonctures médiatrices d'objets, de récits et d'effets, il vise à créer l'illusion de la possibilité de l'existence de la magie, au sein même du réel. C'est aussi un laboratoire intermédial qui aide à comprendre, par contraste, les mécanismes et les enjeux de l'illusionnisme classique, de la littérature fantastique et de la création fictionnelle; tout en confrontant les concepts d'inopacité et d'excommunication à une situation spectaculaire concrète. Il s'agit de la première étude académique consacrée à cette forme d'art.

ABSTRACT :

Fantastic illusionism is a singular form of performing art. Based on mediating conjunctures of objects, stories, and effects, it aims to create the illusion of the possibility of the existence of magi, within the very heart of reality. It is also an intermedial laboratory that helps us to understand, by contrast, the mechanisms and stakes of classical illusionism, fantastic literature, and fictional creation while

confronting the concepts of inopacity and excommunication through a concrete performative situation. This is the first academic study devoted to this art form.

NOTE BIOGRAPHIQUE :

Thibaut Rioult est chercheur postdoctoral (Université d'Anvers) et mène le projet « Objets chargés » au sein du programme SciFair (ERC). Spécialiste de l'illusionnisme et de la magie, auxquels il a consacré sa thèse (ENS / PSL, 2018), il étudie principalement cet art durant la période médiévale et renaissance (*Arcana naturae*, 2020 [I] et 2021 [II]; Rein [dir.], *Magic*, Lang, 2022; Verardi [dir.], *Aristotelianism and Magic in Early Modern Europe*, Bloomsbury, 2023) ainsi que sa théorie contemporaine (Kessler *et al.*, *Machines. Magic. Média*, PUS, 2018).