

Sur les traces  
du surnaturel

Geister  
Spross

## **NEUBAU UG**

### **PASSAGE VERS LE HAUPTBAU**

**Katharina Fritsch (\* 1956)**

*Gespenst und Blutlache*, 1988

Polyester laqué, plexiglas et laque,

200 × 61 × 61 cm; 3 × 209,4 × 53,2 cm

Philadelphia Museum of Art:

Promised Gift of Keith L. and Katherine Sachs

D'une taille démesurée et empreint de majesté, cet esprit s'élève et barre la route aux passants tel un monument commémoratif. Avant même de l'atteindre, on est saisi par l'effroi à la vue de la flaque de sang qui s'étale au sol. Les esprits et les fantômes sont souvent étroitement liés aux actes de violence. Ils apparaissent là où des comptes restent à régler, pour réclamer vengeance ou justice.

## **NEUBAU**

### **CAGE D'ESCALIER MENANT À L'EXPOSITION**

**Philippe Parreno (\* 1964)**

*Flickering Lights*, 2014/15

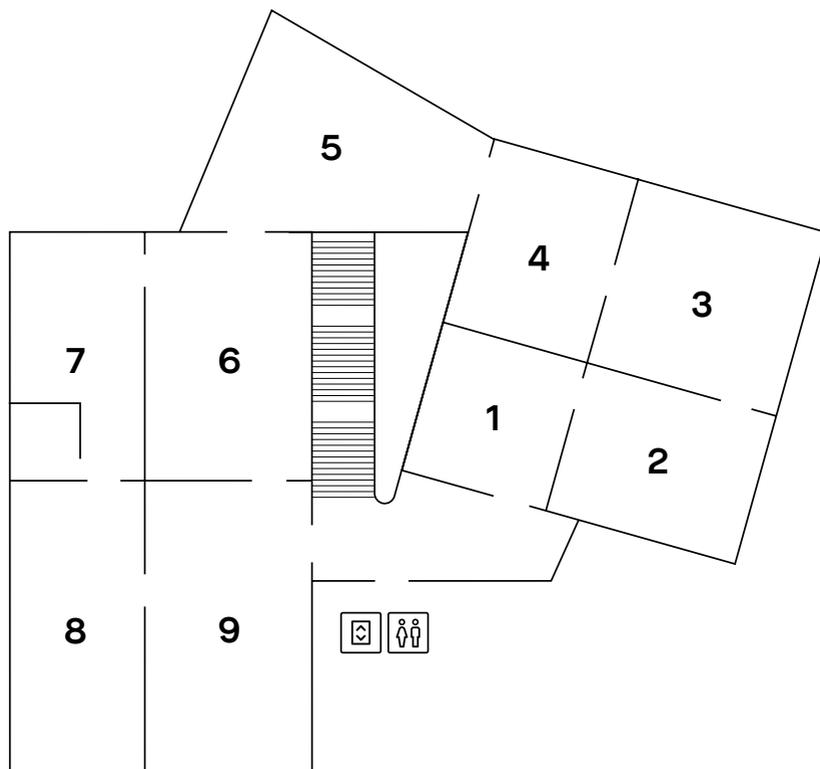
7 lampes LED, 1 puce programmée,

120 × 20,5 × 15,5 cm

Fondation Beyeler, Riehen/Basel

Les lumières vacillantes sont, dans la culture populaire, un signe d'activités paranormales. Elles signalent une perturbation, une inquiétante étrangeté de la réalité, et peuvent, dans le contexte du spiritisme, annoncer des présences surnaturelles. La lumière – métaphore de la sécurité – devient alors peu fiable. Ce qui semble aléatoire suit pourtant un plan précis : la séquence lumineuse est synchronisée dans le temps avec le ballet *Petruschka* d'Igor Stravinsky. Les luminaires de Philippe Parreno tracent le chemin vers l'exposition des fantômes.

# NEUBAU 2.OG RÄUME 1-9



## VESTIBULE

Thomas Schütte (\* 1954)  
*Grosse Geister (Figur Nr. 10)*, 1998  
Aluminium poli, 257 × 114 × 122 cm  
Collection Art at Swiss Re

Plus grand que nature, le regard et les bras levés vers le ciel, cet esprit dégage une présence massive. Sa surface réfléchissante déforme la perception de l'environnement. Dans sa série *Grosse Geister*, Thomas Schütte conféra à ces figures des attitudes très diverses, souvent ambiguës, ainsi que de multiples dimensions émotionnelles. Cet esprit cherche-t-il à affirmer sa force ? Se lamente-t-il d'une injustice ?

**Partout et depuis toujours, les fantômes nous hantent. Et bien que de nombreuses personnes puissent raconter des expériences personnelles à ce sujet, les fantômes se manifestent surtout désormais dans les livres, les films, au théâtre ou lors des soirées costumées d'Halloween.**

**Pendant longtemps, leur existence ne faisait aucun doute, avant que la religion et la foi en la raison, ne les bannissent au royaume de l'imaginaire. Au XIX<sup>e</sup> siècle, en Europe et en Amérique du Nord, la quête de sens et la nouvelle ferveur scientifique se mêlèrent dans la tentative de suivre les esprits à la trace, de communiquer avec eux afin de prouver leur existence. Au cours des 250 dernières années, l'art et la culture produisirent des images de fantômes toujours plus innovantes, en perpétuelle évolution, se nourrissant de la puissance troublante et du potentiel poétique de ces apparitions.**

**Que veulent nous dire les fantômes? Ils nous confrontent à nos tourments individuels ou sociaux, à ce qui ne peut être oublié ou qui échappe à notre contrôle et dépasse notre entendement. Parallèlement, ils reflètent la vie psychique d'une époque hantée par le doute, bousculée par les changements et malgré tout incroyablement créative.**

#### SALLE 1

**A**vec le temps, les idées sur l'apparence des fantômes sont devenues monnaie courante. Les enfants savent très tôt qu'il suffit d'un drap blanc pour évoquer les fantômes. Il y a plus de 150 ans, des techniques d'illusion comme le « Pepper's Ghost » jouaient déjà sur notre sidération face à l'apparition et à la disparition d'un personnage transparent. Même des éléments purement atmosphériques tels qu'une lumière vacillante, un brouillard s'élevant dans l'obscurité ou de la fumée, du froid ou un souffle d'air sont des manifestations suffisantes du monde des esprits; elles fournissent même des points de repère afin de déterminer où situer un fantôme dans le vaste spectre émotionnel entre l'horreur et l'humour.

Même les plus attachants des petits fantômes restent en fin de compte les messagers d'un monde au-delà des limites de la rationalité, de la science et de la technique : ce que nous refoulons revient – souvent sous une autre forme; nous entretenons des relations vivantes avec des personnes décédées depuis longtemps; mais surtout, les fantômes nous renvoient à notre propre caractère éphémère et nous rappellent que ce qui vient après la mort reste obscur.

### Installation Pepper's Ghost

« Pepper's Ghost » est une technique scénique du XIX<sup>e</sup> siècle. Elle crée des figures fantomatiques grâce à un jeu habile de lumière et à une surface à la fois transparente et réfléchissante. Éclairée sur le côté, la réflexion d'objets ou de personnes est projetée dans le champ de vision du public. La technique reste populaire aujourd'hui : dans l'un des romans policiers de Joanne K. Rowling (alias Robert Galbraith) avec l'enquêteur Cormoran Strike – attention, spoiler ! –, une expérience spirituelle y est ainsi mise en scène.

### Angela Deane (\* 1977)

*Hallowed*, 2025

Acrylique sur photo trouvée,  
8,89 × 8,89 cm

*Good To Be Together*, 2025

Acrylique sur photo trouvée,  
8,89 × 8,89 cm

*Our Family Room*, 2025

Acrylique sur photo trouvée,  
8,89 × 8,89 cm

*All Of Us*, 2025

Acrylique sur photo trouvée,  
8,89 × 8,89 cm

*Blue Mountain Meditation*, 2025

Acrylique sur photo trouvée,  
8,26 × 10,79 cm

*Hello Summer*, 2025

Acrylique sur photo trouvée,  
8,89 × 12,06 cm

*Out West*, 2021

Acrylique sur photo trouvée,  
8,89 × 10,16 cm

### The Artist

Angela Deane prend des photographies « trouvées » et peint des fantômes blancs sur chaque figure humaine. Il en résulte un sentiment inquiétant d'aliénation et de perte. Les fantômes anonymes, qui peuplent désormais les insouciantes photos de vacances, rappellent combien notre mémoire est peu fiable et que certaines choses appartiennent irrévocablement au passé.

### Ryan Gander (\* 1976)

*tell my mother not to worry (ii)*, 2012

Sculpture en marbre représentant Olive,  
la fille de l'artiste, faisant semblant  
d'être un fantôme en se couvrant d'un  
drap blanc, 175 × 80 × 60 cm

Private collection; Anish Kapoor, London

La sculpture de Ryan Gander est inspirée par sa fille Olive, qui se métamorphosa en petit fantôme en se couvrant d'un drap blanc. Un moment fugace et ludique, comme figé dans le marbre, ce matériau d'éternité.

### Susan MacWilliam (\* 1969)

*Where are the dead?*, 2013

Néon blanc, 12 × 137 cm  
CONNERSMITH. Washington, DC

« Où sont les morts ? » pose l'une des questions fondamentales qui préoccupent l'humanité depuis toujours. L'artiste originaire de Belfast faisait référence au titre d'un livre publié en 1928, dans lequel diverses personnalités répondaient à cette question à travers des essais, parmi lesquelles Arthur Conan Doyle, auteur de Sherlock Holmes et futur spiritiste, le biologiste de l'évolution et cofondateur du World Wildlife Fund (WWF) Julian Huxley, ainsi que le physicien Oliver Lodge, qui apporta d'importantes contributions à la radio et à l'étude de l'électromagnétisme.

## SALLE 2

**D**e nombreuses descriptions célèbres de fantômes se sont frayées un chemin de la littérature au monde des images. Par exemple, l'apparition spectrale du prophète Samuel de la Bible fut peinte par Benjamin West à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle sous la forme d'une imposante figure voilée de blanc. Les fantômes des drames de William Shakespeare inspirèrent entre autres Johann Heinrich Füssli et William Blake. Et grâce à la fascination pour l'étrange au XIX<sup>e</sup> siècle – par exemple dans le romantisme « noir » et dans les histoires d'épouvante victoriennes – l'art trouva toujours de nouvelles inspirations, même si les fantômes restèrent dans l'ensemble un thème marginal.

Le fait de ne pas savoir si les fantômes appartiennent à la réalité objective, ou s'ils ne sont que des illusions sensorielles ou des hallucinations, donna l'occasion d'expérimenter des moyens d'expression artistiques. Toutefois, l'intérêt ne se limita pas à la représentation de fantômes désincarnés. Comme dans le tableau de John Everett Millais, l'atmosphère nocturne et les réactions de stupeur face à son apparition constituaient des défis opportuns.

Benjamin West (1738–1820)  
*Saül et la sorcière d'Endor*, 1777  
Huile sur toile, 50,5 × 65,1 cm  
Wadsworth Atheneum Museum of Art,  
Hartford, CT. Bequest of Clara Hinton Gould

Dans l'Ancien Testament de la Bible, le roi Saül ordonne à la nécromancienne d'Endor d'invoquer l'esprit du prophète Samuel. Saül lui demande : « À quoi ressemble-t-il ? » et elle répond : « Un vieil homme monte; il est enveloppé d'un manteau. » (1 Samuel 28). Pendant de nombreuses années, ce fut l'histoire de fantôme la plus célèbre du monde occidental et elle fut souvent citée comme preuve que les esprits existent. Son potentiel dramatique fit de cette scène un thème prisé des artistes.

Nicolai Abildgaard (1743–1809)  
*Fingal voit les fantômes de ses ancêtres au clair de lune*, 1780–84  
Huile sur toile, 49,5 × 61 cm  
SMK, National Gallery of Denmark

Les poèmes d'Ossian autour du légendaire guerrier Fingal, exercèrent une influence essentielle sur l'époque romantique, qui se montrait réceptive aux fantômes et aux pressentiments, aux héros mourants et aux descriptions mystiques de la nature. Ce que James Macpherson publia en 1760 comme une ancienne épopée celtique s'avéra plus tard être une invention habile de l'Écossais. Dans cette œuvre, le peintre d'histoire danois Abildgaard fait de la représentation de la nature le miroir du culte solennel des ancêtres.

Robert Thew (1758–1802) d'après Johann Heinrich Füssli (1741–1825)  
*William Shakespeare, Hamlet, prince du Danemark, Acte I, Scène IV*, 1796  
Technique au pointillé, gravure sur vélin,  
Feuille : 53,2 × 70,9 cm  
Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,  
Inv. 1938.76, Ankauf 1938

Füssli se concentre dans sa peinture sur le fantôme qui ordonne à Hamlet de le suivre. Le roi assassiné apparaît, exactement comme Shakespeare le décrit, inaltéré par la mort : « Ne ressemble-t-il pas au roi? Comme tu te ressembles à toi-même. C'est bien là la même armure qu'il portait lorsqu'il combattit le Norvégien ambitieux ». Füssli, ainsi que la gravure réalisée d'après son

tableau, entoure en outre la figure d'une lueur surnaturelle. Le fait que Hamlet ne se laisse pas retenir par ses compagnons devient son malheur.

**William Blake (1757–1827)**  
***Hamlet et le fantôme de son père,***  
**illustration pour *Hamlet*, 1806**  
**Plume et encre grise ainsi que lavis gris**  
**avec aquarelle, 30,7 × 18,5 cm**  
**British Museum, 1954,1113.1.27**

William Blake fut fasciné toute sa vie par les expériences visionnaires, et lorsqu'il reçut la commande de réaliser des illustrations pour les pièces de Shakespeare, il se sentit attiré par les épisodes surnaturels. Dans cette image impressionnante, la rencontre entre Hamlet et le fantôme est représentée dans un paysage désolé. Blake souligne le caractère inquiétant du fantôme en faisant scintiller son armure au clair de lune.

**Eugène Delacroix (1798–1863)**  
***Le Fantôme sur la terrasse (Acte I, Scène V),***  
**feuille 3 de la série *Hamlet*, 1864**  
**Lithographie, 26 × 19,5 cm**  
**Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett,**  
**Inv. 1930.114.3, Ankauf 1930**

Lorsque Eugène Delacroix commença en 1834 une série de lithographies illustrant *Hamlet* de Shakespeare, il choisit les scènes les plus psychologiquement frappantes et ambiguës de la pièce. Cette planche très dramatique montre la rencontre de Hamlet avec une figure profondément inquiétante, dont la nature n'est jamais clairement expliquée par Shakespeare – est-ce le fantôme du père de Hamlet, comme le supposent les gardes du château ? Une pure imagination, comme le croit Horatio ? Ou une force obscure cherchant à le tromper ?

**William Blake (1757–1827)**  
***Brutus et le fantôme de César,***  
**illustration pour *Julius César*, 1806**  
**Plume et encre grise ainsi que lavis gris**  
**avec aquarelle, 30,6 × 19 cm**  
**British Museum, 1954,1113.1.26**

Dans cette illustration également inspirée de Shakespeare, Blake montre le moment dramatique où le fantôme de Julius César apparaît à Brutus, l'un des conspirateurs responsables de son assassinat. Deux indices visuels suggèrent que la figure à droite est un fantôme : les bras levés, qui lui confèrent une posture physiquement autoritaire et intimidante, et son éclat surnaturel, rendu de manière idéale grâce aux pigments translucides de l'aquarelle.

**Charles Dickens (1812–1870)**  
***Un chant de Noël, avec des illustrations***  
**de John Leech, 1844 (4<sup>e</sup> édition)**  
**The Charles Dickens Museum, London**

Charles Dickens imagina sa célèbre histoire de Noël à l'automne 1843, alors qu'il arpentait les rues de Londres. Son livre était une protestation contre les mauvaises conditions de vie de nombreux habitants liées à l'industrialisation et à l'urbanisation rapide, et plus particulièrement contre l'exploitation des enfants comme main-d'œuvre bon marché. Publié quelques jours avant Noël, le conte de fantômes de Dickens, porteur d'un message moral, connut un grand succès populaire. L'esprit du Noël futur devint l'un des fantômes les plus célèbres de la culture populaire.

**Moritz von Schwind (1804–1871)**  
***Der Erbkönig*, 1830**  
**Huile sur bois, 32 × 44,5 cm**  
**Belvedere, Wien. 1904 Ankauf Frankfurter**  
**Kunstverein**

La ballade de Goethe *Erlkönig* décrit la chevauchée nocturne de plus en plus désespérée d'un père et de son jeune fils. Le père tente de calmer la frayeur croissante de l'enfant, qui se sent attiré et harcelé par des figures fantomatiques, avec des explications rationnelles : « c'est un banc de brouillard » ; « ce sont les vieux saules qui paraissent si gris. ». L'attention de l'artiste

dans cette œuvre se porte donc sur la nature devenue inquiétante. Au final, ce qui emporte la vie de l'enfant reste incertain : s'agit-il de la maladie et de la fièvre ou réellement d'un esprit maléfique?

**Richard Riemerschmid (1868–1957)**

*Wolkengespenster I*, 1897

Carton dans le cadre d'origine,

44,8 × 78,5 cm

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

Le titre joue avec l'ambivalence des nuages, dont les formations peuvent sembler aléatoires, mais dans lesquelles peuvent également apparaître des figures inquiétantes et des visions. En tant que peintre symboliste à l'époque de l'Art nouveau, Riemerschmid rend la perception énigmatique, et avec elle, le monde. De manière similaire, cette question se pose constamment en ce qui concerne les apparitions de fantômes : que voit-on ? La réalité objective ou des produits de l'imagination ?

**Odilon Redon (1840–1916)**

Planches 2 à 7 de la série sur *La Maison hantée* d'Edward Bulwer-Lytton, traduit par René Philipon, publié en 1896, tirage : 60 exemplaires.

*Je vis dessus le contour vaporeux d'une forme humaine*

Lithographie, feuille : 44,3 × 31,6 cm

*Je vis une lueur large et pâle*

Lithographie, feuille : 44,2 × 31,6 cm

*Il tenait ses yeux fixés sur moi avec une expression si étrange*

Lithographie, feuille : 44,3 × 31,6 cm

*Selon toute apparence c'était une main de chair et de sang comme la mienne*

Lithographie, feuille : 44,3 × 31,4 cm

*Des larves si hideuses*

Lithographie, feuille : 44,3 × 31,4 cm

*La largeur de l'aplatissement de l'os frontal*

Lithographie, feuille : 44,3 × 31,5 cm

Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1938.176.2-7, Ankauf 1938

Odilon Redon illustre dans cette série graphique la traduction française du roman *La Maison hantée* (1859) d'Edward Bulwer-Lytton. L'histoire fait partie des premières descriptions d'une maison hantée. La maison est représentée comme un acteur, tandis

que le narrateur à la première personne tente d'expliquer scientifiquement les phénomènes surnaturels. Les lithographies de Redon captent le malaise métaphysique et la tension psychologique à travers des impressions atmosphériques et de forts contrastes de clair-obscur.

**William Blair Bruce (1859–1906)**

*Le chasseur de fantômes*, 1888

Huile sur toile, 151,1 × 192,1 cm

Art Gallery of Hamilton.

Bruce Memorial, 1914

Avec la peinture impressionnante d'un chasseur dans une étendue glaciale, l'artiste canadien espérait enfin percer aux expositions du Salon de Paris. Il reprit, dans le poème *Walker of the Snow* de Charles Dawson Shanly (1811–1875), le motif d'un compagnon fantomatique, une « silhouette ombragée » au « manteau gris », qui ne laisse aucune trace dans cet environnement hostile à la vie. La ressemblance entre les deux figures semble toutefois permettre aussi une interprétation comme un moment de la mort, où l'âme se détache du corps dans une solitude glaciale.

**John Everett Millais (1829–1896)**

*Speak! Speak!*, 1895

Huile sur toile, 167,6 × 210,8 cm

Tate: Presented by the Trustees of the Chantrey Bequest 1895

Il est tard dans la nuit sur le tableau de John Everett Millais, et la seule lumière provient d'une bougie. Un jeune homme semble avoir lu des lettres d'une amante perdue. Soudain, la belle jeune femme apparaît à côté de son lit. L'a-t-il invoquée en lisant les lettres ? Est-elle un fantôme ? Ou une hallucination ? Millais, qui ici s'inspire de son imagination plutôt que d'une source littéraire, expliqua plus tard qu'il avait voulu maintenir cette tension et cette ambiguïté.

### SALLE 3

**A**

u XIX<sup>e</sup> siècle, les transformations sociales et le progrès technique s'accéléraient en Europe et aux États-Unis. Cependant, l'approche de plus en plus scientifique du monde n'excluait pas le développement parallèle de la conviction de l'existence d'une sphère spirituelle au-delà de la réalité matérielle. Lors de séances collectives de spiritisme, la pratique mystique et le divertissement s'associaient à un intérêt pour la recherche, allant jusqu'à des observations et des expériences méthodiques.

Les médiums jouaient un rôle central – technique et humain. En ce qui concerne la photographie, encore nouvelle à l'époque, la question était de savoir si elle pouvait capturer des phénomènes au-delà de ce que l'œil pouvait percevoir. Jusque dans les années 1930, les photographies de fantômes répondaient à l'espoir d'une vie après la mort dans une époque ravagée par les maladies et les guerres. Les médiums humains devaient quant à eux établir le contact avec le monde des esprits; des séances de spiritisme donnaient lieu à des événements inexplicables. Vouloir croire et faire croire étaient souvent étroitement liés, mais il existait déjà à l'époque un fort besoin de démasquer les pratiques frauduleuses.

Justinus Kerner (1786–1862)

*Klecksographie*, non datée  
Passe-partout : 59,4 × 42 cm;  
feuille : 32,7 × 20,8 cm

*Klecksographie*, non datée  
Passe-partout : 29,7 × 21 cm;  
feuille : 16 × 10 cm

*Klecksographie*, non datée  
40,9 × 56,9 cm

*Klecksographie*, non datée  
Passe-partout : 29,7 × 42 cm;  
feuille : 13,1 × 20,8 cm

*Klecksographie*, non datée  
Passe-partout : 42 × 29,7 cm;  
feuille : 20,2 × 10 cm

*Klecksographie*, non datée  
Passe-partout : 42 × 29,7 cm;  
feuille : 15 × 11 cm

Deutsches Literaturarchiv Marbach

Dans les années 1840, Justinus Kerner découvrit la force créatrice du hasard : à partir de taches d'encre, reflétées par pliage, il forma des « klecksographies ». Renforcés par des traits ou des collages, des êtres bizarres, des démons, des squelettes et des portraits apparaissent, tantôt accompagnés de vers poétiques, tantôt interprétés comme des « révélations de l'au-delà ». Oscillant entre jeu et sérieux, ces dessins sont considérés comme les précurseurs des pratiques picturales spiritistes et surréalistes.

*La voyante de Prevorst.*

*Révélation sur la vie intérieure de l'homme et sur l'intrusion d'un monde des esprits dans le nôtre*, 1829

19,5 × 13 × 4 cm (avec huit planches pliées et dépliantes, formats variés)

Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br. / Universitätsbibliothek Freiburg i. Br.

L'ouvrage de Kerner, *Die Seherin von Prevorst*, est considéré comme une œuvre clé située à la frontière entre romantisme, spiritisme naissant, médecine et parapsychologie, et comme un précurseur des concepts psychodynamiques. Le médecin et poète documenta les visions de Friederike Hauffe, une fille de forestier originaire de Souabe, qui communiquait avec l'au-delà en transe, « concevait des écritures intérieures ou

révélaient graphiquement des ordres cosmiques ». Kerner ne se limita pas à une interprétation médicale du cas, mais considérait également les phénomènes comme des messages poétiques et surtout surnaturels.

**Gabriel Cornelius von Max (1840–1915)**

*La voyante de Prevorst au sommeil profond (Friederike Hauffe), 1892*  
Huile sur toile, 99 × 132 cm

National Gallery Prague

Pour Gabriel von Max, *Die Seherin von Prevorst* (1829) de Justinus Kerner devint « le livre le plus important de sa vie ».

Le « peintre spirite » reconstruisit minutieusement le cas historique – il voyagea, interrogea des témoins et recueillit des traces. Dans son tableau, Friederike Hauffe apparaît avec une précision naturaliste et une ambition documentaire; seule la représentation du « cercle solaire » cosmique devant elle évoque la rencontre, à ce moment précis, avec des sphères invisibles.

**Albert Freiherr von Schrenck-Notzing**

(1862–1929);

Juliette Alexandre-Bisson (1861–1956)

*La médium Eva C. (alias Marthe Béraud) avec une forme « téléplastique »*

*recouvrant sa tête, 16 août 1911*

Épreuve à la gélatine argentique,

23 × 17,1 cm

*La médium Eva C. (alias Marthe Béraud) avec une forme « téléplastique »*

*ressemblant à une pantoufle sur la tête*

*et une apparition lumineuse entre les*

*mains, 17 mai 1912*

Épreuve à la gélatine argentique,

24 × 18 cm

**Albert Freiherr von Schrenck-Notzing**

(1862–1929)

*La médium Stanislaw P. avec une bande*

*« téléplastique » semblable à un voile,*

*semblant traverser sa coiffe, 23 juin 1913*

Épreuve à la gélatine argentique,

22,2 × 17,9 cm

*Masse « téléplastique » s'échappant de la bouche de la médium Stanislaw P.*

*et restant en suspension, 25 janvier 1913*

Épreuve à la gélatine argentique,

21,3 × 17,9 cm

Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Dans son livre *Materialisations-Phänomene* [Phénomènes de matérialisation] (1913),

Albert von Schrenck-Notzing documenta ses expériences spectaculaires avec les médiums Eva C. (Marthe Béraud) et Stanislaw P. En transe, ils extériorisaient – perceptible pour des tiers – une substance ectoplasmique : d'abord des formes diffusées, semblables à de la fumée ou à des voiles, puis des fils, des structures tissées, et enfin des visages, des mains ou des fantômes entiers. Schrenck-Notzing n'interprétait pas cela comme l'action d'esprits, mais comme de « l'idéoplastie » – des projections d'images intérieures dans la matière. La photographie lui servait de preuve objective; pourtant, les clichés pouvaient aussi être interprétés comme étrangement banals, comme des morceaux de tissu, des papiers déchirés, des coupures de journaux. Pour les uns, ils étaient des témoignages du surnaturel, pour les autres des indices tangibles de tromperie – et pour certains un scandale illuminant vivement les frontières entre occultisme et science.

**Inconnu**

*Le médium Karl Ferihummer avec un*

*ectoplasme matérialisé, 1923*

Épreuve à la gélatine argentique,

10,9 × 8 cm

Privatbesitz

Le « Ferihummer flottant » fait partie de ces médiums qui – inspirés par le livre *Phénomènes de matérialisation* d'Albert Freiherr von Schrenck-Notzing – furent actifs seulement brièvement. Son activité nous est surtout connue par des photographies le montrant au sommet de sa performance lors de séances : dans une pose expressive, l'ectoplasme s'échappant de sa bouche. À la lumière rouge d'une lampe de poche, les formes apparaissaient, selon un témoin fasciné, « comme des concrétions ».

Albert Freiherr von Schrenck-Notzing  
(1862–1929)

*Phénomènes de matérialisation du médium Rudi Schneider : « Morphogenèse pseudotéléplastique (planche 2) » – stades de développement de matérialisations de mains, 1927/28*

15 dessins, graphite, collés sur papier,  
37 × 23,7 cm

*Phénomènes de matérialisation du médium Rudi Schneider : « Morphogenèse pseudotéléplastique (planche 3) » – stades de développement de matérialisations de mains, 1927/28*

13 dessins, graphite, collés sur papier,  
38 × 23,5 cm

*Le médium Rudi Schneider avec une matérialisation semblable à une main, 1927/28*

Sept photographies, épreuves à la gélatine  
argentique, collées sur papier, 31,6 × 24 cm

Institut für Grenzgebiete der Psychologie  
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Les pages du carnet documentent plusieurs séances du médium Rudi Schneider (1908–1957) qui, vers 1930, comptait parmi les « médiums physiques » les plus connus d'Europe. Sous le contrôle présumé de l'esprit « Olga », des mouvements inexplicables d'objets et des sensations de toucher ou des matérialisations fantomatiques, principalement de mains, furent attestés. Le carnet contient des dessins des phénomènes observés et des photographies du médium en transe, préparés pour une publication de Schrenck-Notzing, qui ne vit cependant jamais le jour.

Thomas Mann (1875–1955)

*Trois feuilles d'un lettre manuscrite adressée à Albert von Schrenck-Notzing concernant une séance du 5 janvier 1923, 6 janvier 1923*  
Institut für Grenzgebiete der Psychologie  
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Fin 1922 et début 1923, Thomas Mann participa, sur invitation du médecin et parapsychologue munichois Albert von Schrenck-Notzing, à trois séances avec le médium Willi Schneider (1903–1971), le frère aîné de Rudi, et sur lesquelles se base son essai *Expériences occultes* (1923). Il décrit ce qu'il a vécu avec une distance ironique et une clarté atmosphérique, tout en admettant avoir observé des « phénomènes parfaitement convaincants » – comme la lévitation d'un mouchoir ou la matérialisation d'une main. Ces expériences résonnent encore dans le sous-chapitre « Le plus douteux » de son roman *La Montagne magique* (1924).

William Crawford (1881–1920)

*Ectoplasme s'échappant du corps de la médium Kate Goligher, 1920*  
Cinq photographies, épreuve à la gélatine  
argentique, env. 10 × 8 cm  
Institut für Grenzgebiete der Psychologie  
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Les photographies font partie des recherches et expériences de l'ingénieur et parapsychologue originaire de Belfast, William Crawford, avec la médium nord-irlandaise Kate Goligher (1898–1972). De son corps semblent se détacher des formes ectoplasmiques – amas de tissu et structures tubulaires. Crawford y voyait des « structures psychiques » capables également de produire des phénomènes physiques. Cependant, l'absence de contrôles et sa relation avec la médium suscitaient des doutes. Les images oscillent donc entre preuve et mise en scène.

Eugen Müller (Dates de naissance et de décès inconnues)  
*Flacons de préparation avec téléplasma du médium Oskar Schlag*, 1931  
Flacon en verre : 5,9 (ø) × 8 cm (H);  
cylindre en aluminium : 6,5 (ø) × 8,3 cm (H);  
boîte : 8 × 13,8 × 11,5 cm  
Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Le petit récipient en verre contient les dernières traces d'une substance légendaire : le téléplasma. En février 1931, le médium Oskar Schlag (1907–1990), guidé par un « esprit directeur », aurait produit cette matière. Selon les témoins, une main auto-luminescente apparut, effectuant des mouvements de frottement sur le col du flacon. La substance, rendue visible et scellée dans le récipient, sembla par la suite posséder une sorte de « vie propre ». Elle se modifiait constamment, puis s'amaigrissait – avant de disparaître en grande partie de nouveau dans l'invisible.

Gerke (Dates de naissance et de décès inconnues)

*Ectoplasme s'échappant du nez de la médium Mina « Margery » Crandon*, env. 1925

Stérophotographie, 15,3 × 7,8 cm

*Ectoplasme s'échappant du nez de la médium Mina « Margery » Crandon*, env. 1925

Stérophotographie, 15,3 × 7,8 cm

Privatsammlung

Mina Crandon (1888–1941) fut l'une des médiums américaines les plus en vue des années 1920. Ses séances, guidées par le « fantôme » de son frère décédé Walter, attirèrent l'attention du public – commentées de manière controversée par Harry Houdini, Arthur Conan Doyle et des scientifiques de premier plan. « Walter » se manifestait par des voix, des écritures et des phénomènes ectoplasmiques – le plus souvent des formes grossières s'échappant du nez ou de l'abdomen, rappelant des doigts, des mains et, dans ce cas très indistinctement, des visages.

*Boîte avec empreintes de pouces en cire (« empreinte du pouce de Margery Crandon » en cire brune)*, non datée  
3 × 9,8 × 7 cm (boîte); 15,8 × 15 × 15 cm (montée à côté de la boîte)

*Photographie de l'empreinte du pouce de Walter*, négatif normal, non datée  
50,2 × 34,2 × 3 cm

*Photographie de l'empreinte du pouce de Walter*, négatif miroir, non datée  
Hauteur : env. 47 cm

Courtesy of the Society for Psychical Research.  
By permission of the Syndics of Cambridge University Library

Le « fantôme Walter » aurait laissé des empreintes digitales dans de la cire molle lors de séances – des traces apparemment durables de matérialisations fugitives. Les lignes papillaires visibles, qui ne pouvaient être attribuées à aucun des participants, étaient considérées comme une preuve de « l'immortalité de l'âme ». En 1932, cette découverte se révéla être une supercherie : certaines empreintes provenaient du dentiste de Margery Crandon, qui lui avait enseigné la technique de moulage quelques années auparavant.

Norbert Okolowicz (1890–1943)  
*Protocoles manuscrits avec photographies de séances expérimentales du médium polonais Franek Kluski (alias Teofil Modrzejewski)*, 1919  
Feuilles de papier annotées recto-verso et collées avec des photographies, env. 34 × 41,5 cm (déplié)  
Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Avec la publication de *Materialisations-Phänomene* [Phénomènes de matérialisation], Albert Freiherr von Schrenck-Notzing devint le point de référence central pour les rapports sur la médiumnité physique. Ainsi lui parvinrent à Munich des protocoles de séances avec le médium de Varsovie Franek Kluski (1873–1943), qui produisait des séquences de fantômes matérialisés. Lors de « séances photographiques » spécialement organisées, ceux-ci furent partiellement documentés – les formes temporaires donnant souvent elles-mêmes le signal pour déclencher le flash.

*Moulage de mains jointes, non datées*  
Plâtre gris, 10 × 14 × 28,5 cm

*Moulage de mains jointes et entrelacées d'une séance avec Franek Kluski, Varsovie, septembre 1921*  
Plâtre, 18 × 8 × 8,5 cm

*Moulage d'une petite main gauche d'une séance avec Franek Kluski, non daté*  
Plâtre et paraffine, 16 × 8 × 5,8 cm

*Main droite, enfant, poing fermé d'une séance avec Franek Kluski (?), Varsovie, non datée*  
Plâtre gris, 5,8 × 6,5 × 17,1 cm

Institut Métapsychique International (IMI)

Kluski, médium originaire de Varsovie, devint célèbre pour ses moulages fragiles de « mains d'esprits » matérialisées – des formes en cire, créées dans la pénombre des séances et ensuite conservées en plâtre. Le scepticisme persistait, mais des chercheurs comme Gustave Geley (1868–1924) jugeaient la fraude peu probable : la paraffine marquée et les particularités anatomiques de certains moulages étaient considérées comme des preuves de leur authenticité – les érigeant en « Saint Graal » de l'« occultisme scientifique ».

London Stereoscopic and Photographic Company

*A Ghostly Warning, env. 1860*  
Tirage à l'albumine sur carton, 8,45 × 17,3 cm

*Meeting of the Ghosts of Shakespeare and Milton, env. 1860*  
Tirage à l'albumine sur carton, 8,25 × 17,3 cm

*The Haunted Lane, env. 1875*  
Tirage à l'albumine sur carton, 8,4 × 17,7 cm  
Denis Pellerin

La stéréoscopie, inventée au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, apporta un nouveau regard sur le monde et fut utilisée pour l'éducation et le divertissement. Les paires d'images légèrement décalées d'un même motif apparaissent en trois dimensions lorsqu'on les regarde à travers les visionneuses appropriées, donnant l'impression que des figures émergent des images. Une technique d'illusion idéale pour être combinée avec des motifs de fantômes – de nombreux autres exemples numérisés peuvent être consultés avec l'appareil fourni.

William H. Mumler (1832–1884)

*Master Herolds avec les fantômes de l'Europe, de l'Afrique et de l'Amérique, 1870–72*  
Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,3 cm

*Herbert Wilson de Boston avec le fantôme d'une jeune dame à qui il avait été fiancé, 1870–75*  
Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,3 cm

*Fanny Conant avec des bras et des mains fantomatiques faisant tomber des fleurs, 1870–75*  
Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,3 cm

*Mme French de Boston avec le fantôme de son fils, 1870–75*  
Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,3 cm

*Fanny Conant et le fantôme de son frère Chas. H. Crowell (reconnu par tous ceux qui le connaissaient), 1870–75*  
Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,3 cm

Collection of The College of Psychic Studies, London

*Mary Todd Lincoln avec le fantôme de son mari, le président Abraham Lincoln, 1870–75*  
Tirage albumine-argentique, env. 10,4 × 6,2 cm

Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

William H. Mumler est considéré comme le fondateur de la pratique de la photographie de fantômes. À partir de 1861, à Boston et à New York, furent réalisés des portraits avec des « extras » – des figures fantomatiques, généralement identifiées par les proches. Un procès pour fraude en 1869 se termina par un acquittement. La photographie de Mary Todd Lincoln, réalisée quelques années plus tard, devint célèbre, montrant son mari assassiné apparaissant en fantôme derrière elle. Pour les spirites, c'était une preuve de la persistance du lien entre le monde des vivants et celui des morts; pour les critiques, un acte d'illusion émotionnelle (ou d'auto-tromperie). Ces photos illustrent comment la photographie de fantômes est étroitement liée aux sentiments de deuil et de perte.

Frederick Hudson (1818–1900)

*Stainton Moses avec Mme Speer et un esprit non identifié*, env. 1874

Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,5 cm

*Photographie de fantômes*, env. 1872

Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,5 cm

Collection of The College of Psychic Studies, London

*Georgiana Houghton avec un fantôme*, env. 1874

Tirage à l'albumine sur carton, 10,4 × 6,3 cm

*Lottie Fowler avec un fantôme*, 1874

Tirage à l'albumine sur carton, avec inscription, 10,4 × 6,2 cm

Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

À partir de 1872, dans l'atelier londonien de Frederick A. Hudson, naquirent les premières *photographies de fantômes européennes*. Sur des portraits au format *carte-de-visite*, apparaissaient, aux côtés des membres de la société spirite, des figures indistinctes – souvent voilées et plus ou moins corporelles. Les images étaient considérées comme des preuves visuelles de l'au-delà; les critiques soupçonnaient cependant des doubles expositions. Le rapport de Georgiana Houghton sur 250 séances contribua largement à établir Hudson comme une icône de cette pratique occulte.

William Crookes (1832–1919)

*Autoportrait avec le fantôme Katie King*, 1874

Tirage à l'albumine sur carton, 10 × 15 cm

*Autoportrait avec le fantôme Katie King*, 1874

Tirage à l'albumine sur carton, 10,5 × 6,3 cm

Institut für Grenzgebiete der Psychologie und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

En 1874, le naturaliste réputé William Crookes se convainquit de la réalité de l'apparition « Katie King » – une figure fantomatique vêtue de blanc qui se matérialisait dans son salon de séances. Lors de séances photographiques, de nombreux premiers documents visuels furent réalisés, sur lesquels les deux apparaissent. Le cas exerça un impact durable dans les milieux occultes, et les photographies devinrent des icônes de la pratique spirite.

F. M. Parkes and Reeves (Dates de naissance et de décès inconnues)

*Oh, ne fais pas ça, Homme inconnu avec écriture fantomatique*, 1874

Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,4 cm

*La médium Florence Cook avec un fantôme*, 1874

Tirage albumine-argentique, 10,4 × 6 cm

Collection of The College of Psychic Studies, London

Aux côtés de Hudson et Beattie, F. M. Parkes figura parmi les pionniers de la photographie de fantômes européenne. Parfois en collaboration avec le restaurateur Reeves, il réalisa des clichés présentant des masses lumineuses grossières, semblables à des dessins ou des nuages, représentant les défunts, mais aussi des scènes allégoriques et symboliques ainsi que des messages écrits. Par cette diversité, ils se distinguaient des photographies de fantômes plus conventionnelles d'autres studios. Si la croyance en leur authenticité était répandue, la pratique de Parkes – magnétiser préalablement les plaques photographiques dans la chambre noire – suscita toutefois la méfiance.

James Tissot (1836–1902)

*L'Apparition*, 1885

Huile sur toile, 74 × 54 cm

Collection Isabelle Monnier

James Tissot, surtout connu pour ses peintures de femmes élégamment vêtues, développa, après la mort de sa compagne Kathleen Newton (1854–1882) de la tuberculose, un vif intérêt pour le spiritisme. Le 20 mai 1885, il participa à une séance où il fut témoin de l'apparition de Kathleen avec son guide spirituel. Selon le médium, Tissot consigna immédiatement sur toile ce qu'il avait vu afin de mémoriser chaque détail.

Édouard Isidore Buguet (1840–1890/1901)

*Femme assise avec un enfant fantôme*, 1873–75  
Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,3 cm

*Femme avec le fantôme de son mari*, 1873–75  
Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,3 cm

*Photographie de fantômes*, 1873–75  
Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,3 cm

*Photographie de fantômes*, 1873–75  
Tirage albumine-argentique, 10,5 × 6,3 cm

Collection of The College of Psychic Studies,  
London

*Dr. Livingstone mit Mr. Ch(?) in Paris*, env. 1874  
Tirage à l'albumine sur carton, avec inscription,  
10,6 × 6,3 cm

Institut für Grenzgebiete der Psychologie  
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

Entre 1873 et 1875, Édouard Isidore Buguet dirigea à Paris un atelier de photographie de fantômes. Grâce à des poupées préparées, il mit en scène des images de l'au-delà pour une clientèle européenne férue de spiritisme. Après sa condamnation pour fraude, il apparut brièvement comme « photographe anti-spirite », même si l'interprétation selon laquelle il était victime d'une répression étatique dirigée contre le spiritisme circulât également. Pour beaucoup, il resta donc un martyr de la « vérité invisible ».

John Beattie (dates de naissance et de décès inconnues)

Série de quatre photographies de fantômes :  
*stade de développement d'une « forme spirituelle »*, 1872

Tirage à l'albumine, 9,4 × 5,8 cm  
Institut für Grenzgebiete der Psychologie  
und Psychohygiene, Freiburg i. Br.

John Beattie, spirite et photographe dans une banlieue huppée de Bristol, en Angleterre, fonda en 1872, inspiré par les images de fantômes de Hudson, un « cercle photographique ». Avec un appareil spécial, il créa des séquences dans lesquelles des masses de lumière brumeuses semblent se condenser en figures fantomatiques – Beattie parlait du « processus de croissance » des fantômes. Sa réputation conférait une autorité aux images; pour certains, elles constituaient une « pierre angulaire » de la photographie transcendante. Les sceptiques, en revanche, soupçonnaient M. Josty de manipulation car c'était lui qui avait manié l'appareil photo.

Staveley Bulford (1885–1958)

*Photographie surnaturelle résultant d'une séance d'essai avec le médium William Hope*, 1921

Épreuve à la gélatine argentique sur carton avec explication dactylographiée, 54 × 43,4 cm

*M. Scott avec une émanation fantomatique sous la forme d'un chien*, 1921

Épreuve à la gélatine argentique, 13,4 × 10,5 cm

*Miss Evans et une personne inconnue avec une émanation fantomatique*, 1921

Épreuve à la gélatine argentique, 30,3 × 25,4 cm

*Photographie de fantômes*, 1921

Épreuve à la gélatine argentique montée sur carton, 30,3 × 25,4 cm

*Miss Evans et M. Scott avec une émanation fantomatique*, 1921

Épreuve à la gélatine argentique montée sur carton, 30,3 × 25,4 cm

Collection of The College of Psychic Studies,  
London

Staveley Bulford, illusionniste et spirite, mena en 1921 avec quelques collaborateurs des expériences photographiques pour confirmer sa conviction que des êtres invisibles pouvaient créer des formes grâce à ses « forces vitales » ainsi que de l'ectoplasme. Les prises expérimentales révélèrent des taches lumineuses, des signes et des visages indistincts. Une fois, un « nuage ectoplasmique » se matérialisa même sous forme animale – selon le protocole, en réponse à la demande de créer quelque chose « pour rire ».

Ada Emma Deane (1864–1957)

Deux pages d'un *album de photographie de fantômes*, 1920–25

Épreuve à la gélatine argentique, env. 31 × 43 cm

Courtesy of the Society for Psychical Research. By permission of the Syndics of Cambridge University Library

Ada Emma Deane se consacra entre 1920 – les expériences de perte liées à la Première Guerre mondiale avaient préparé le terrain – et 1933 à la photographie de fantômes. Elle fut la première femme à pratiquer cette activité occulte et se montra extrêmement productive. Ses clichés révélaient la plupart du temps, outre le « sitter » photographié,

les visages de défunts, souvent enveloppés de formes nuageuses. Avec ses œuvres, Deane se retrouva au centre des critiques, mais reçut également des reconnaissances, notamment de la part d'Arthur Conan Doyle. Parallèlement, la photographe laissa avec ses images une vaste galerie de portraits de spirites britanniques.

#### **William Hope (1863–1933)**

***Photographie de fantômes du Crewe Circle avec Felicia Scatcherd, env. 1920***  
Épreuve à la gélatine argentique, 10,5 × 8 cm

***Photographie de fantômes du Crewe Circle avec Felicia Scatcherd, env. 1920***  
Épreuve à la gélatine argentique, 10 × 7,6 cm

**Collection of The College of Psychic Studies, London**

William Hope était un photographe britannique qui acquit une notoriété au début du XX<sup>e</sup> siècle grâce à ses *photographies de fantômes*. Il fut membre fondateur du Crewe Circle – nommé d'après la ville de Crewe dans le Cheshire, en Angleterre, où Hope vivait et travaillait – une association spirite spécialisée dans la réalisation de *photographies de fantômes*. L'un de ses principaux soutiens était Felicia Scatcherd, journaliste et médium. Elle contribua largement à consolider la réputation du Crewe Circle en présentant les photographies comme des preuves authentiques de contacts avec les défunts.

#### ***Équipement de chasseur de fantômes d'Eric Dingwall***

**13 × 25 × 16,5 cm (fermé),  
23 × 25 × 49,5 cm (ouvert)**

**Courtesy of Senate House Library,  
University of London**

Dans les années 1920, Eric Dingwall (1890–1986) mena des enquêtes sur des cas apparents d'activités paranormales pour la Society for Psychical Research. Cette boîte contient les outils qu'il utilisait pour étudier les phénomènes surnaturels et démasquer les fraudes. Parmi eux figurent des filpièges, des épingles à têtes lumineuses, de la cire pour sceller les portes ou les fenêtres, ainsi qu'une boîte contenant de la laine de chardon pour détecter les courants d'air.

#### ***Édition reliée du magazine Country Life,***

**26 décembre 1936**

**35 × 24 × 4 cm**

**George Carter**

La Dame Brune de Raynham Hall est l'une des figures fantomatiques les plus célèbres d'Angleterre. Selon la légende, l'apparition vêtue d'une robe brune serait Dorothy Walpole (1686–1726), sœur du premier Premier ministre britannique, Robert Walpole. Son esprit aurait été aperçu pour la première fois en 1835. En 1936, un photographe du magazine *Country Life* fut chargé de prendre des clichés pour un article sur la demeure. Alors qu'il s'apprêtait à photographier l'escalier, son assistant aperçut « une silhouette vaporeuse prenant progressivement la forme d'une femme » qui s'en approchait. Un récit de cette expérience fut publié dans l'édition de Noël du magazine, accompagné de la photo sur laquelle elle apparaît.

#### ***Houdini's Spirit Exposés and Dunninger's Psychical Investigations, 1928***

**29,8 × 22 × 1,2 cm**

**Privatbesitz**

Après la mort de sa mère, le célèbre magicien et artiste de l'évasion Harry Houdini (1874–1926) tenta de prendre contact avec elle à l'aide de spirites. Les astuces évidentes utilisées lors de ces séances le scandalisèrent et renforcèrent son désir de démasquer les pratiques frauduleuses. Avec le mentaliste et magicien Joseph Dunninger (1892–1975), il publia ce magazine riche en révélations, destiné à protéger le public contre la tromperie, à encourager la pensée critique et à distinguer le divertissement de la supercherie.

#### SALLE 4

avec l'électricité et en quelques décennies, la télégraphie, le téléphone, les enregistrements sonores et la radio se répandirent – autant de nouveaux moyens de communication agissant sur de longues distances grâce à des forces invisibles. L'idée que les médiums humains puissent entrer en contact avec le monde des esprits n'était donc pas si absurde, même à l'ère de la technologie.

En théorie, ces personnes possédant un don particulier pouvaient se laisser guider par les présences surnaturelles et ainsi recevoir des instructions et transmettre l'inspiration. Dans les états de transe, des dessins automatiques spontanés, voire des œuvres complexes, surgissaient sans explication. Les médiums comme Marie Bouttier, Madge Gill, Georgiana Houghton et Augustin Lesage ne se considéraient pas comme étant à l'origine ou responsables de la création de ces travaux, mais comme des vecteurs de puissances supérieures. Leurs œuvres n'étaient donc traditionnellement pas classées dans le domaine de l'art.

William Blake (1757–1827)

*Caractacus*, env. 1819

Crayon sur papier, 19,5 × 15,2 cm

The Syndics of the Fitzwilliam Museum, University of Cambridge. Accepted by H.M. Treasury and allocated to the Fitzwilliam Museum, through the Minister of the Arts, in lieu of capital tax

William Blake affirmait pouvoir invoquer à volonté les esprits de personnages bibliques et historiques tels que Job, Socrate ou Charlemagne. Un ami, témoin de ces apparitions, rapporta que Blake s'exclamait « Le voilà ! » et dessinait rapidement le portrait de l'esprit avant qu'il ne disparaisse. Le sujet de cette « tête visionnaire », Caractacus, était un chef britannique du premier siècle, célèbre pour sa résistance acharnée contre la domination romaine.

Georgiana Houghton (1814–1884)

*Album de dessins spirites*, années 1860–70

Techniques variées, 48,6 × 79 cm (ouvert); 48,6 × 41,5 cm (fermé)

Collection of The College of Psychic Studies, London

Avant de se tourner vers le spiritisme, Georgiana Houghton suivit une formation artistique. Elle combina ses deux talents et réalisa en 1859 ses premiers « dessins d'esprits ». Selon ses dires, ces aquarelles remarquablement complexes furent créées sous l'influence de guides spirituels. Cet album contient des dessins inspirés par 70 archanges. Parmi les motifs représentés figurent Dieu, la Trinité, la paix, la sagesse, la vérité et l'amour.

***The Spiritual Crown of Annie Mary Howitt Watts, 1867***

Aquarelle et gouache sur papier monté sur carton, avec plume et encre, 33 × 24 cm  
Collection of Vivienne Roberts, London

Annie Mary Howitt Watts (1824–1884) était également une artiste dotée de facultés médiumniques. L'aquarelle de Houghton représentant la « couronne spirituelle » de son amie illustre le rayonnement des qualités psychiques de Watts, déployées en un réseau de lignes et de boucles semblable à une aura artistique. Chaque couleur choisie par Houghton avait une signification précise : le violet symbolisait la ferveur religieuse, l'orange la douceur, et le vermillon le zèle.

**Bertha Valerius (1824–1895)**

*Dessin médiumnique*, 14 octobre 1888  
Crayon sur papier monté sur carton,  
22,5 × 35,5 cm

Jenny Ahlström (1866–1943); Huldine Fock (1859–1931); Maria Löwstädt (1854–1932)  
*Carnet de notes contenant les protocoles de séances avec la médium Jenny Ahlström, n° 1, 1901–03*  
20,5 × 17 cm

Inconnu

*Écriture automatique avec transcription (verso : explications détaillées)*, 1896  
22 × 35 cm

*Écriture automatique avec transcription (verso : explications détaillées)*, 1895  
22 × 35 cm

**Huldine Beamish (1836–1892)**

*Carnet de croquis avec 47 dessins médiumniques et textes d'accompagnement*, 1891/92  
Toile avec crayon original attaché,  
17,5 × 27,5 cm

*Dessin médiumnique avec texte d'accompagnement*, 23 juin 1884  
Crayon de couleur sur papier, 20,2 × 12,5 cm

**Elmar R. Gruber.**

Collection of Mediumistic Art

Edelweissförbundet [L' Alliance Edelweiss] fut fondée en 1888 à Stockholm. Elle résultait d'un vif intérêt pour la théosophie et les séances de spiritisme. Cette communauté, basée sur la spiritualité et la croyance en la réincarnation dans un contexte chrétien,

se considérait comme une synthèse du catholicisme, du judaïsme et du spiritua-  
lisme. Lors de séances, des membres tels que Huldine Beamish, Bertha Valerius, Maria Löwstädt, Axeline Hammarstrand, Jenny Ahlström et Hilma af Klint recevaient des messages d'êtres supérieurs ou de défunts, qu'ils consignaient sous forme d'écritures automatiques ou de dessins médiumniques. La société fut un centre d'activités spiritées et influença durablement le lien entre art et spiritualité en Suède jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle.

**Madge Donohoe (Dates de naissance et de décès inconnues)**

*Scotographies*, env. 1930/31  
Épreuve à la gélatine argentique, env. 10 × 8 cm  
Collection of The College of Psychic Studies, London

Madge Donohoe réalisait des photographies de fantômes sans appareil photo, appelées scotographies (du grec *skotos* = obscurité), en plaçant du matériel photosensible contre son visage ou sous son oreiller, généralement la nuit. Des bruits de coups et de secousses accompagnaient les prises, qui révélaient une esthétique singulière, différente des photographies spiritées classiques : des visages de défunts, parfois sous forme de silhouettes sur un fond diffus, ou encore des agencements de formes lumineuses et de temps à autre des messages codés à décrypter.

**Madge Gill (1882–1961)**

*Sans titre, non daté*  
Feutre encre sur toile, 274 × 73 cm  
Collection de l'Art Brut, Lausanne

Madge Gill entra en contact avec le spiritisme en 1903 chez sa tante. En 1919, à la suite de crises personnelles et de pertes, elle se lança dans une pratique obsessionnelle sous l'influence d'un esprit nommé Myrninerest : principalement la nuit, à la lueur des bougies, elle réalisa des milliers de dessins de visages féminins délicats et extatiques, agencés en rythmes et motifs serrés. Elle considérait ses œuvres comme une forme de communication avec un monde de l'au-delà et comme un canal pour Myrninerest. Elle est aujourd'hui reconnue comme l'une des figures majeures de l'art brut.

Wilhelmine Assmann (1862–env. 1931)

*Sans titre*, 1905/06

Crayon de couleur sur papier, 70 × 50 cm

*Sans titre*, 1905/06

Crayon de couleur sur papier, 70 × 50 cm

*Sans titre*, 1905/06

Crayon de couleur sur papier, 70 × 50 cm

Elmar R. Gruber.

Collection of Mediumistic Art

Une crise existentielle mena la blanchisseuse Wilhelmine Assmann vers le spiritisme – et finalement vers l'art médiumnique.

Guidée, croyait-elle, par l'esprit « Elise », elle dessinait principalement la nuit des formes picturales intenses aux couleurs vives, végétales et ornementales, parfois appelées « fleurs de l'au-delà ». Ses œuvres furent exposées et saluées pendant un certain temps lors de manifestations spirites internationales ainsi que dans des galeries renommées, avant de disparaître – comme leur créatrice – presque complètement de la mémoire publique.

**Maria Hofman (Dates de naissance et de décès inconnues)**

*Sans titre*, années 1920/30

Crayon sur papier, 51 × 36,5 cm

*Sans titre*, années 1920/30

Crayon sur papier, 41 × 30 cm

Elmar R. Gruber.

Collection of Mediumistic Art

Maria Hofman était une dessinatrice spirite issue du cercle du spiritualiste viennois Hans Malik (1887–1964). Celui-ci rassembla un groupe d'artistes travaillant dans des états proches de la transe. On sait peu de choses sur sa vie, et la période exacte de sa production artistique reste incertaine. Le style de ses œuvres ainsi que le papier utilisé suggèrent qu'elles furent probablement réalisées dans les années 1920 ou 1930.

Marie Bouttier (1839–1921)

*Sans titre*, 1899

Crayon sur papier, 24,7 × 32 cm

*Sans titre*, 1899

Crayon sur papier, 24,7 × 32 cm

*Sans titre*, 1899

Crayon sur papier, 24,7 × 32 cm

*Sans titre*, 1899

Crayon sur papier, 24,7 × 32 cm

*Sans titre*, 1899

Crayon sur papier, 24,7 × 32 cm

Collection de l'Art Brut, Lausanne

Marie Bouttier grandit à Lyon dans une famille de tisserands de soie et travailla dans l'atelier de son père. Vers l'âge de soixante ans, elle se tourna vers l'occultisme et rejoignit un groupe spirite. Lors de séances de transe, elle se mit à dessiner. Sur ses feuilles apparaissent des créatures fabuleuses dans lesquelles des motifs tels que des plantes, des feuillages, des insectes, des poissons et des larves fusionnent pour former des êtres hybrides. Les œuvres de Bouttier se situent à l'intersection entre pratique occulte, méthode de l'automatisme et expression artistique.

Augustin Lesage (1876–1954)

*Composition symbolique sur le monde spirituel*, 1923

Huile sur toile, 158,5 × 117 cm

Collection de l'Art Brut, Lausanne

En 1911, le mineur Augustin Lesage entendit une voix dans la mine : « Un jour tu seras peintre. » Il considéra ses premiers dessins automatiques comme guidés par sa sœur défunte. Rapidement, il réalisa des peintures à l'huile monumentales, toujours considérées comme des œuvres des esprits, caractérisées par des compositions symétriques et architecturales. Des parapsychologues, des médecins et le penseur surréaliste André Breton étudièrent et discutèrent son travail; grâce à l'intérêt de l'artiste Jean Dubuffet, Lesage devint finalement un classique de ce qu'on appelle l'Art Brut.

**Fernand Desmoulin (1853–1914)**  
*Dessin médiumnique (deux visages)*,  
env. 1902  
Crayon de couleur et crayon graphite  
sur papier, 65,5 × 47,5 cm  
Institut Métapsychique International (IMI)

Vers 1900, le peintre et graveur établi à Paris Fernand Desmoulin traversa une intense période de production artistique médiumnique. À la suite d'une séance, guidé par des forces de l'au-delà ou des voix « intérieures », il réalisa des centaines de dessins automatiques, où des lignes tourbillonnantes apparaissent comme des enregistrements sismographiques de l'inconscient. Des visages et des figures émergent, véritables protocoles visionnaires d'états d'âme. En 1902, cet épisode prit fin et Desmoulin retourna à une pratique artistique plus conventionnelle.

**William Fuld (1870–1927)**  
*Ouija*, Baltimore, Maryland, États-Unis,  
années 1920  
Bois, laiton, vinyle et feutre,  
31,75 × 47 cm  
Collection of David Brandon Hodge,  
the Mysterious Planchette Archive

Les planches Ouija étaient censées permettre la communication avec des esprits ou des entités surnaturelles. Introduites commercialement à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, elles restèrent populaires jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Les participants posent leurs doigts sur le curseur (planchette) et posent une question. Le curseur se déplace alors sur la planche comme par magie, pour épeler des réponses. Cet exemplaire des années 1920 fait partie des premiers à comporter une fenêtre — célèbre dans le milieu — permettant une identification plus précise des signes visés.

*Tableau d'ardoise encadré en bois*  
(un tableau en anglais, l'autre en grec  
ancien), non daté  
38,8 × 24,4 × 1,1 cm

*Trompette spirite (avec boîte)*, non daté  
63 × 13,5 × 35 cm

Courtesy of the Society for Psychical  
Research. By permission of the Syndics of  
Cambridge University Library

Parmi les méthodes de communication avec le monde des esprits figuraient également les trompettes et les tableaux d'ardoise. Ces deux instruments étaient fréquemment utilisés lors des séances autour du tournant du siècle : les trompettes étaient censées transmettre les voix de l'au-delà vers le monde des vivants. Sur les tableaux d'ardoise apparaissaient des écrits automatiques ou, souvent sans intervention directe du médium, des messages de défunts. Lorsque ces messages étaient rédigés dans des langues étrangères — comme ici en grec ancien — que le médium ne maîtrisait soi-disant pas, cela semblait d'autant plus remarquable.

**George Henry Paulin (1888–1962)**  
*Le médium et son guide spirituel*, env. 1927  
Marbre, 110 × 35 × 50 cm  
Spiritualist Association of Great Britain

Cette sculpture du sculpteur écossais est un exemple rare de représentation du contact entre un médium et son guide spirituel. La composition classique des figures semble conforme aux principes de sa formation au Edinburgh College of Art. Toutefois, Paulin a traduit l'idée de soumission du médium aux forces de l'au-delà en une rencontre d'intimité, avec des motifs de voile mystérieux et d'abandon total, portant des connotations clairement sexuelles. Paulin acheva cette œuvre après son déménagement de Glasgow à Londres, où il la présenta à l'exposition annuelle de la Royal Academy.

*Couteau fendu appartenant à  
C. G. Jung, 1898*  
Lame en acier avec manche en ébène  
6,6 × 25,5 × 1,5 cm  
Familienarchiv Jung Küsnacht © 2007 Stiftung  
der Werke von C. G. Jung, Zürich

Carl Gustav Jung (1875–1961) assista pendant des années à des séances, notamment celles de sa cousine Helly Preiswerk. Lorsque, dans son domicile, un couteau se brisa en quatre morceaux dans des circonstances inexplicables, il associa cet événement aux talents médiumniques de sa cousine. Il conserva soigneusement les morceaux du couteau, accompagnés d'une note. Inspiré par ces expériences et par son travail dans une clinique psychiatrique, Jung rédigea en 1902 sa thèse intitulée « De la psychologie et de la pathologie des phénomènes dits occultes ».

#### SALLE 5

**D**ans l'effort de comprendre les aspects mystérieux et inexplicables de la vie intérieure de l'homme, la psychologie scientifique naissante commença à s'intéresser aux fantômes. Pour le psychiatre suisse C. G. Jung, une expérience de poltergeist impliquant un couteau brisé marqua le début de ses recherches sur les séances de spiritisme et les états de transe. Il ne considérait pas les fantômes comme des spectres hantés, mais des symboles de conflits intérieurs, d'expériences collectives et de processus inconscients : les esprits avaient trouvé un nouveau foyer dans la psyché humaine. La poétesse américaine Emily Dickinson arriva à la conclusion que les sombres dédales de notre cerveau étaient plus à craindre que la plus sinistre des maisons hantées. La cabane de Rachel Whiteread, habitée par un poltergeist en colère, ne précise pas à quel niveau réel, symbolique ou psychique se produit le phénomène. Mais sa violence destructrice est indéniable.

Emily Dickinson (1830–1886)

*Point n'est besoin d'être une Chambre - pour être Hanté -*

*Point n'est besoin d'être une Maison -  
Le Cerveau a des Couloirs - qui surpassent  
L'Espace matériel -*

*Bien moins dangereuse, la rencontre à minuit  
D'un Fantôme extérieur*

*Que la confrontation avec celui qu'on a à  
l'intérieur -  
Invité plus glaçant -*

*Bien moins dangereux, de traverser une  
Abbaye au galop,*

*Poursuivi par les Pierres -  
Que désarmé, de se rencontrer soi-même -  
Dans un Lieu solitaire -*

*Nous-mêmes derrière nous-mêmes, cachés -  
Devrions tressaillir plus fort -*

*Un Assassin dissimulé dans notre  
Appartement*

*Est infiniment moins Horrifiant -*

*Le Corps - emprunte un Revolver -  
Et verrouille la Porte -*

*Sans prêter attention à un spectre supérieur -  
Ou Pire encore -*

Extrait de : *Poésies complètes*,  
traduction et présentation par Françoise  
Delphy, Flammarion, 2009, p. 358 (n° 407).

**Rachel Whiteread (\* 1963)**

***Poltergeist*, 2020**

Tôle ondulée, hêtre, pin, chêne, peinture domestique et technique mixte, 305 × 280 × 380 cm

Fondation Beyeler, Riehen/Basel

L'état endommagé de la remise de Rachel Whiteread laisse supposer qu'elle fut détruite volontairement. Le titre de l'œuvre suggère qu'une force surnaturelle en colère et incontrôlable en est responsable. Le choix de l'artiste de peindre chaque partie de la construction en blanc confère à l'ensemble l'aura paradoxale d'une relique précieuse.

**Urs Fischer (\* 1973)**

***Chair for a Ghost: Urs*, 2003**

Fonte d'aluminium, peinture émail, laque, fil de fer, 95 × 62 × 52 cm

Sammlung Ringier Schweiz

Dans les photographies de fantômes historiques, les figures transparentes sont souvent assises sagement sur des chaises. Cependant, le fantôme pour lequel cette chaise était destinée, l'a attaquée comme un liquide corrosif et lui a ôté tout ce qui était inoffensif, familier et stable.

**Thomas Demand (\* 1964)**

***Ghost*, 2003**

C-Print / Diasec, 122 × 160 cm

Thomas Demand, Courtesy the artist and Matthew Marks Gallery / Sprüth Magers / Esther Schipper, Berlin / Taka Ishii Gallery

Thomas Demand photographie ses espaces et scènes reconstitués en papier de manière à les rendre presque réels. Pour *Ghost*, il s'inspira d'une photo de presse d'une maison hantée française des années 1950. Le sujet et le titre accentuent la tension entre réalité et construction, mémoire et fiction. En même temps, l'œuvre dévoile la photographie comme moyen de mise en scène et révèle son pouvoir suggestif, capable d'évoquer les fantômes du passé et les projections de l'inconscient.

**Anna Blume (1936–2020);**

**Bernhard Johannes Blume (1937–2011)**

***Spiritistische Szenen* de la série *Mahlzeit*, 1985 (2016)**

24 photographies, Épreuve à la gélatine argentique, 24 × 18 cm chacun, dans six cadres

**Nachlass Anna & Bernhard Blume 2025**

Depuis les années 1970, le couple d'artistes Anna et Bernhard Blume s'étaient penché de manière ironique et critique sur les mondes visuels de l'occulte. Inspirés par les photographies spirites et des notions telles que le « téléplasma » ou l'« idéoplastie », ils développèrent un « photo-théâtre » dans lequel ils se mettaient en scène en victimes de forces fantomatiques dans un milieu petit-bourgeois. Il ne s'agissait pas pour eux de croire au surnaturel, mais de réfléchir à l'authenticité photographique, de proposer une satire sociale et d'explorer de manière poético-parodique les rôles artistiques et sociaux.

**Marcel Duchamp (1887–1968)**

***A Guest + A Host = A Ghost*, 1953**

Papier de bonbon imprimé, 10 × 10 cm  
Collection David Fleiss, Paris

Lors de l'ouverture de l'exposition de l'artiste Bill Copley à la Galerie Nina Dausset à Paris en 1953, Marcel Duchamp distribua des bonbons au caramel enveloppés dans un papier brillant portant l'inscription « A Guest + A Host = A Ghost ». Avec ce papier de bonbon, Duchamp transforma, comme cela caractérise son œuvre, un objet du quotidien en art.

## SALLE 6

**J**usqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, les tentatives de traquer les esprits avaient donné naissance à une multitude d'images, d'objets et d'idées énigmatiques. Les artistes y trouvèrent de nouvelles possibilités d'interroger les aspects mystérieux de notre existence. Les fantômes devinrent alors autonomes, se dissocièrent des contextes narratifs – ou s'évaporèrent totalement : aujourd'hui encore, la peinture et la photographie repoussent les limites du perceptible et du techniquement possible lorsqu'il s'agit d'explorer le monde des fantômes. Omniprésents dans la culture quotidienne et le divertissement, les esprits ne nous enseignent plus seulement à avoir peur et à nous étonner dans l'art; ils invitent parfois à laisser libre cours à l'imagination plutôt qu'à s'en tenir à la raison.

En ce qui concerne l'autoréflexion artistique, les tentatives de communication spirituelle avec l'au-delà fournirent des points de départ pour réfléchir au mystère de l'inspiration. Avec ses autoportraits ectoplasmiques, Mike Kelley ne se contente pas de rappeler les photographies historiques de telles matérialisations – il compare la vie de l'artiste à celle du médium.

Paul Klee (1879–1940)

*Réplique de la marionnette à main Fantôme électrique*, 2007 (1923)

Tête : prise électrique et plâtre, polie, vêtement : lin, 36 × 15 × 9 cm

*Réplique de la marionnette à main Fantôme épouvantail*, 2007 (1923)

Tête : plâtre poli et bois, vêtement : tissu fleuri, 44 × 15 × 11 cm

Zentrum Paul Klee, Bern

Les marionnettes à main que Paul Klee fabriqua pour son fils Felix sont à la fois des jeux d'enfant et de l'avant-garde artistique. Réalisées à partir de chutes de tissu et de matériaux du quotidien – jusqu'à une prise électrique en céramique en guise de tête – elles apparaissent comme des êtres hybrides mi-comiques et mi-inquiétants. Le *Fantôme épouvantail* semble être une figure protectrice contre le mal, qui devient soudain elle-même menaçante – une image déformée du pouvoir. *Fantôme électrique* évoque non seulement des lumières vacillantes, mais aussi notre relation oscillante entre peur et fascination face aux nouvelles techniques et technologies, qui apparaissent souvent comme de la magie.

*Spiritistische Katastrophe*, 1916, 32

Plume sur papier sur carton, 7,4 × 15,7 cm  
Zentrum Paul Klee, Bern

Avec ce dessin à l'encre, Paul Klee réagit au scandale entourant le livre *Materialisations-Phänomene* [Phénomènes de matérialisation] (1913) d'Albert von Schrenck-Notzing. Des photographies de séances médiumniques avaient suggéré la fraude et Klee – ouvert au surnaturel – caricature les révélations dans une scène parodique : il montre le chercheur avec une pseudo-matérialisation suspendue à sa tête, le médium démasqué et une fumée s'élevant portant la date d'une séance révélatrice, symbolisant des affirmations douteuses qui s'évaporent dans l'air.

**Max Ernst (1891–1976)\***

*Cinq jeunes filles et un homme traversant une rivière*, 1927

Huile sur toile, 114 × 146 cm

Emanuel Hoffmann-Stiftung, aus der Sammlung Maja und Emanuel Hoffmann, Depositum in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel 1998

\* D'abord visible dans la salle 5

Des figures s'élèvent ici de manière fantomatique des profondeurs indéfinies de l'inconscient. Max Ernst décrit son expérience traumatique en tant que soldat pendant la Première Guerre mondiale comme une expérience de mort, suivie d'une renaissance artistique. En tant qu'artiste surréaliste, il partageait un intérêt profond pour les théories de Sigmund Freud et de C. G. Jung et utilisait des techniques telles que le dessin automatique et le frottage de textures sur la toile pour intégrer le hasard dans le processus créatif.

**René Magritte (1898–1967)\***

*L'Esprit comique*, 1928

Huile sur toile, 75 × 60 cm

Sammlung Ulla und Heiner Pietzsch, Berlin

\* Quitte l'exposition prématurément

Légèrement penché en avant, le « fantôme comique » avance à travers un paysage dépouillé. Il marche, mais surtout il déjoue les attentes. Alors que les représentations traditionnelles de fantômes sont souvent voilées de draps blancs ou que leur visibilité semble incertaine en raison de leur transparence, ce fantôme est bidimensionnel comme une silhouette découpée et joyeusement perforé comme un napperon en dentelle, de sorte que le ciel gris se mêle à la figure en un motif.

**Toyen (1902–1980)**

*Le Spectre rose*, 1934

Huile sur toile, 98 × 62,8 cm

Privatbesitz, via Galerie Kodl, Prag

L'artiste tchèque Toyen, qui s'installa à Paris en 1925 et fréquenta le cercle surréaliste local, confère à sa figure flottante une ombre marquée et une matérialité mystérieuse. Par des moyens picturaux, elle évoque une

surface fissurée, rappelant l'écorce des arbres ou des structures géologiques.

Le principal surréaliste André Breton associa cet « univers de fissures » dans l'œuvre de Toyen aux troubles politiques des années 1930 et 1940.

**Laure Pigeon (1882–1965)\***

*21 août 1953*

Encre bleue sur papier à dessin,  
49 × 64 cm

*30 décembre 1953*

Encre bleue sur papier à dessin,  
49 × 64,5 cm

*27 novembre 1957*

Encre bleue sur papier à dessin,  
65 × 50 cm

Collection de l'Art Brut, Lausanne

\* Pour des raisons de conservation,  
présentation en deux ensembles

Après une période de crise dans sa vie, Laure Pigeon entra en contact avec le spiritisme. Inspirée par l'usage d'une planche Ouija, elle commença à réaliser des dessins automatiques. Elle avait plus de 50 ans lorsqu'elle créa ses premiers dessins en transe avec stylo plume et de l'encre. Ses œuvres médiumniques ne furent découvertes qu'après sa mort et furent acquises pour la collection d'Art Brut à Lausanne par l'artiste Jean Dubuffet, qui y reconnut un « souffle hautement poétique ».

Agatha Wojciechowski (1896–1965)

*Sans titre*, non daté

Encre sur papier, 28 × 21,5 cm

*Sans titre*, non daté

Encre sur papier, 28 × 21,5 cm

*Sans titre*, non daté

Crayon et craie sur papier japonais,  
32,5 × 29 cm

*Sans titre*, non daté

Crayon, pastel et craie sur papier japonais,  
39 × 30 cm

**Sammlung Zander / Zander Collection**

Agatha Wojciechowski, née à Steinach, Allemagne, et émigrée aux États-Unis dès son jeune âge, mena d'abord une vie de domestique, de couturière et de mère. Après 1945, elle découvrit son don de guérisseuse et de médium peintre. « Mona », un esprit, ne laissait pas ses doigts « rester immobiles ». Elle produisit alors des feuilles visionnaires, peuplées de têtes, de visages et de silhouettes fantomatiques. Sa pratique spiritiste suscita l'intérêt de galeristes à Cologne et à Berlin, qui exposèrent ses œuvres.

Meret Oppenheim (1913–1985)

*Spectre au drap*, 1962

Bois, tissu imprégné de polyester, peinture à l'huile, 129,8 × 28 × 19,2 cm  
Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz

Face au danger de la guerre, Meret Oppenheim retourna à Bâle en 1939 et dut quitter sa vie d'artiste au sein du cercle surréaliste parisien. Sur la profonde crise créative qui s'ensuivit, au milieu des troubles intérieurs et extérieurs, elle garda obstinément le silence, même des décennies plus tard. Dans une démarche surréaliste, elle assemble ici, pour ce fantôme surgissant du mur, des éléments inattendus qui stimulent l'imagination. Le tissu typique des fantômes est tombé, et sur la colonne vertébrale, pareille à une tige florale, repose une tête qui évoque un masque mortuaire.

Nicole Eisenman (\* 1965)

*Ghost in the Snow*, 2016–17

Huile sur toile, 55,9 × 76,2 cm

Udo und Anette Brandhorst Sammlung

La surface transformée en relief par l'application pâteuse de la peinture à l'huile évoque des processus d'érosion. Presque fusionné avec le paysage, un fantôme mélancolique s'élève entre les arbres nus esquissés. Ce spectre plutôt pathétique représente-t-il ici les restes érodés, par l'habitude et le refoulement, de la vision effrayante passée de destruction de l'environnement et de crise climatique ?

Cindy Ji Hye Kim (\* 1990)

*Principles of Closure*, 2023

Graphite et fusain sur soie avec des baguettes de châssis en bouleau,  
172 × 132 cm

Casey Kaplan, New York

L'intérêt profond pour les dimensions cachées de la psyché humaine et leur émergence souvent incontrôlable se manifeste ici dans le motif fantomatique d'une femme flottant horizontalement, où plusieurs niveaux se superposent : la surface en soie laisse transparaître la structure minutieusement conçue du châssis. Entièrement réalisée en gris, le dessin rappelle également les sous-peintures traditionnelles, ici non recouvertes de couleur mais mises en évidence comme révélées. Grâce à l'installation suspendue dans l'espace, l'œuvre suggère aussi combien il peut être stimulant de prendre conscience de ses propres arrière-plans et couches profondes.

**Christoph Getzner (\* 1960);**  
**Markus Getzner (\* 1965)**  
**Von der Kürze der Dauer, 2014**  
**Papier mâché, polyamide, tempera à l'œuf,**  
**61 × 40,6 × 41,7 cm**  
**Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz /**  
**Schenkung der Künstler**

Papier mâché, restes de bois, peinture qui coule. Tout dans ce fantôme semble avoir déjà traversé plusieurs cycles de recyclage et connu des jours meilleurs. L'idée de la mort est devenue circulaire. Que deviennent les éléments de notre corps et notre énergie dans le grand cycle de la vie et de la mort ? La question est posée sans espoir de transfiguration, mais, conformément à l'esprit de l'époque, avec un mélange de désinvolture, de lucidité et de tragique-comique.

**Erwin Wurm (\* 1954)**  
**Yikes (Substitutes), 2024**  
**Aluminium, peinture, 154 × 46 × 54 cm**  
**Courtesy of the Artist and König Galerie**

*Yikes (Substitutes)* joue avec les représentations traditionnelles de fantômes. Le tissu typique des fantômes pend de manière informe – ce qui est cohérent si l'apparition est dépourvue de corps. Les sandales bleues ancrent la figure dans le monde réel, alors qu'elle devrait en principe flotter au-dessus.

**Paul Benney (\* 1959)**  
**The Tenant, 2012**  
**Huile et résine sur bois, 183 × 102 cm**  
**Private collection, London**

**Her Ghost, 2011**  
**Huile et résine sur bois, 183 × 102 cm**  
**Sybil Robson Orr, Matthew Orr**

L'œuvre de Paul Benney gravite autour du thème de la spiritualité. Les deux peintures présentées ici suggèrent que la surface picturale sépare le spectateur d'un autre monde. Les figures que nous voyons au-delà de cette frontière sont-elles des fantômes ? Ou représentent-elles le fonctionnement de la

mémoire et des émotions ? Grâce à l'application d'une couche de résine sur les toiles, conçues comme des pendants, Benney crée l'impression d'un espace aqueux et indéfini, inaccessible à notre regard.

**Mike Kelley (1954–2012)**  
**Série de 15 photographies, édition de 5**  
**Ectoplasm Photographs 1-15, 1978/2009**  
**Tirage chromogène, chacune 50 × 40 cm**  
**Enrico Praloran Collection, San Vi**

Dans ses photographies, Mike Kelley se mettait en scène en tant que médium spiritiste en transe, les yeux révoltés et un « ectoplasme » s'échappant de ses narines. Un animal en peluche apparaît comme matérialisation parodique. Les images associent des codes occultes à la culture pop et au rituel, remettent en question la crédibilité de la photographie et critiquent son rôle dans l'art conceptuel de l'époque. L'ectoplasme amorphe fait également référence à l'inconscient et au caractère illusoire de la création artistique.

**Susan MacWilliam (\* 1969)**  
**The Last Person, 1998**  
**Film muet, noir et blanc, 10 min 30 s**  
**CONNERSMITH. Washington, DC**

Cette vidéo se réfère au procès de la médium écossaise Helen Duncan (1898–1956), qui fut la dernière personne (d'où le titre de l'œuvre) à être condamnée en vertu du British Witchcraft Act [loi britannique sur la sorcellerie] de 1735. L'artiste se met ici dans le rôle de la médium et produit des phénomènes d'ectoplasme, tels qu'ils furent consignés dans les archives du procès.

**Tony Oursler (\* 1957)**

*Fantasmio*, 2017

Résine acrylique sur toile et matériel  
numérique avec image animée,  
46,9 × 21,5 × 17,7 cm

Collection of Tony Oursler

Ce petit fantôme est un voyageur entre les mondes, comme le sont toujours les fantômes. Dans ce cas, il habite à la fois le domaine numérique et le monde de la sculpture. Ses yeux mélancoliques sont ceux d'un individu, tandis que le reste de son apparence porte un anonymat dans lequel, finalement, toutes les mémoires et toutes les morts se fondent. Nous lisons de véritables émotions dans ses yeux numériques, qui racontent aussi que chaque nouvelle technologie engendra ses propres fantômes.

**Gillian Wearing (\* 1963)**

*Me as a Ghost*, 2015

Tirage C-Print, 131,5 × 91,5 cm

Lent by the Royal Academy of Arts, London

Au cours de sa carrière, l'artiste conceptuelle britannique Gillian Wearing se pencha sur le noyau de l'identité personnelle. *Me as a Ghost* fait partie d'une série d'œuvres dont les titres commencent par « Me as... » [Moi en tant que...] et qui explorent des formes extrêmes d'auto-représentation. Cette œuvre joue peut-être avec l'idée d'être immortalisé dans un portrait.

**Adam Fuss (\* 1961)**

*Untitled de la série My Ghost*, 2001

Photogramme à la gélatine argentique,  
monté sur mousseline, 219,3 × 141 cm  
Dan and Mary Solomon

*Untitled de la série My Ghost*, 1999

Photogramme au platine, 83,8 × 71,8 cm  
Courtesy the Artist & Fraenkel Gallery,  
San Francisco

Les œuvres de cette série sont des photogrammes : des photographies réalisées sans appareil. Fuss utilisa une méthode photographique historique, le daguerréotype, qui fixe l'image sur une plaque de cuivre photosensible recouverte d'argent. Selon l'angle de vue, les images apparaissent en positif ou en négatif. Fuss exploite cette propriété pour explorer des états fantomatiques : la fugacité et l'entre-deux de la présence et de l'absence.

**Sigmar Polke (1941–2010)**

*Telepathische Sitzung II, Sender: William*

*Blake – Empfänger: Sigmar Polke*, 1968

Laque sur toile, cordons, 50 × 43 cm;  
50 × 43 cm

Sammlung Viehof,  
ehemals Sammlung Speck

Sigmar Polke gardait toujours une distance ironique – notamment par rapport à l'idée largement répandue que la création artistique provient d'une connexion particulière avec des forces inexplicables et inspirantes. Dans une parodie d'expériences de perception et de communication extrasensorielles, Polke cherche ici le contact avec le poète et artiste britannique William Blake (1757–1827), dont les représentations de fantômes et les visions médiumniques sont exposées dans les salles 2 et 4.

**Milly Canavero (1920–2010)**

*Sans titre*, 21 mai 1986

Feutre sur papier, 46,5 × 65 cm

*Sans titre*, 23 juillet 1985

Feutre sur papier, 46,5 × 65 cm

*Sans titre*, 29 novembre 1982

Feutre sur papier, 46,5 × 65 cm

Elmar R. Gruber. Collection of  
Mediumistic Art

Milly Canavero ne découvrit son don de médium qu'après l'âge de cinquante ans. Après avoir expérimenté l'écriture automatique, elle utilisa dans cette série une planchette, qui permet le glissement libre de la main et du stylo sur le support. Avec une assurance remarquable, elle traça des structures linéaires sur le papier, complétées de motifs en spirale et de signes mystérieux, qu'elle considérait comme des messages d'une intelligence extraterrestre.

Rosemarie Trockel (\* 1952)  
*Der direkte Draht zum Jenseits*, 1988  
Bois, verre, divers matériaux,  
80 × 50,7 × 40,5 cm  
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
München. Michael & Eleonore Stoffel Stiftung  
– Dauerleihgabe Pinakothek der Moderne

L'histoire de l'art est si imprégnée par la quête de transcendance que le XX<sup>e</sup> siècle vit se répandre le besoin de prendre ses distances par rapport à cette orientation vers les forces supérieures. Cette œuvre est un exemple de la manière dont les artistes remirent également en question l'idée selon laquelle la création artistique nécessiterait des sensibilités particulières. Le titre souligne le « fil » vers l'au-delà non seulement au sens figuré, mais aussi comme allusion aux innovations techniques du passé, telles que le télégraphe et le téléphone, qui étonnaient les gens. Les lettres apposées à l'intérieur du bord rappellent en outre les tentatives spiritistes d'obtenir des messages de l'au-delà via les planchettes de Ouija (voir salle 4).

Susan MacWilliam (\* 1969)  
*AN ANSWER IS EXPECTED*, 2013  
Néon jaune doré, 9,5 × 157 cm  
CONNERSMITH. Washington, DC

Le parapsychologue J. B. Rhine (1895–1980), dont le travail intéressa profondément l'artiste Susan MacWilliam, commença dès les années 1930 aux États-Unis à étudier la perception extrasensorielle et la télépathie, en développant des tests expérimentaux à cet effet. L'œuvre fait appel au besoin fondamental de l'homme de savoir et de trouver des réponses – notamment face à l'inexplicable.

#### SALLE 7

**C**ertains événements laissent de profondes blessures – dans les paysages, les corps, dans la mémoire collective. Mais le temps ne guérit pas tous les maux. Les fantômes peuvent renvoyer à ces traumatismes passés, qui persistent et gangrènent, influençant ainsi continuellement nos émotions, nos actes voire des sociétés entières. Ces fantômes ne sont pas de bruyants poltergeists, mais des spectres du silence. Leur présence inquiétante est perceptible dans les lieux qui furent marqués par l'injustice et la violence ainsi qu'à travers la douleur sourde transmise de génération en génération. Souvent, ils restent invisibles jusqu'à ce que nous décidions enfin de les affronter. Lorsque ces fantômes apparaissent – incarnant ce qui fut refoulé et renié – cela nous contraint à prendre position sur la manière dont nous voulons nous souvenir, agir et retrouver la paix.

**Heidi Bucher (1926–1993)**  
*Kleines Glasportal, Bellevue Sanatorium, Psychiatrische Anstalt Kreuzlingen, 1988*  
Textile et latex, 340 × 455 × 1 cm  
Estate Heidi Bucher

Après que l'artiste suisse Heidi Bucher ait d'abord réalisé des travaux dans un contexte privé, notamment dans le bureau de son père, qui lui était interdit enfant, elle se tourna en 1988 vers un espace au sens encore plus psychologique. Cette empreinte cutanée d'un portail en verre représentatif fut réalisée dans l'ancienne institution psychiatrique Bellevue à Kreuzlingen, en Suisse, un établissement où le contrôle était exercé et où la frontière entre normalité et pathologie était déterminée. Le processus de travail, également physiquement exigeant, est documenté de manière impressionnante dans un film de 1990 (par Michael Koechlin, disponible sur YouTube).

**Glenn Ligon (\* 1960)**  
*Untitled (I'm Turning Into a Specter Before Your Very Eyes and I'm Going To Haunt You), 1992*

Crayon à l'huile, gesso et graphite sur bois, 203,5 × 81,6 × 5,1 cm  
Philadelphia Museum of Art: Purchased with the Adele Haas Turner and Beatrice Pastorius Turner Memorial Fund, 1992

La ligne de texte dans cette œuvre [approximativement : « Je me transforme sous tes yeux en fantôme et je viendrai te hanter »] est devenue illisible à cause des nombreuses superpositions dans la partie inférieure de la toile, saturée de noir profond et intensifiée jusqu'à l'effroi – ce n'est plus une pensée écrite, mais une réalité. L'artiste américain Glenn Ligon a choisi cette phrase dans une pièce controversée de l'auteur marginal français Jean Genet (1910–1986), écrite en 1958 et portant sur le racisme. En tant qu'artiste noir et homosexuel, Ligon fait se croiser différentes strates de signification, qui se condensent en récits funestes, traumatiques et non résolus d'injustices historiques, de violences actuelles et de condamnation à l'invisibilité par la marginalisation et la discrimination. L'œuvre trouve aussi son origine dans les chiffres vertigineux des victimes de la crise du sida.

**Vittorio Santoro (\* 1962)**  
*To Repel Ghosts, 2007*  
Tubes en verre, néon, dispositifs de suspension, câbles pour néon, câbles électriques, transformateur, édition 1/5, 186 × 44 cm  
Sammlung Oskar Gasser, Zollikon

Vittorio Santoro utilise, pour ses œuvres textuelles, des fragments rencontrés dans des contextes très variés – tels que des paroles de chansons ou des conversations. Une fois isolés et placés dans de nouveaux cadres, ces fragments soulèvent la question : quels fantômes cherche-t-on à repousser, et par quels moyens ? Le recours à la langue et à l'écriture semble recommander ces dernières comme niveaux de réflexion; pourtant, le sens ne se livre pas immédiatement et doit être reconstruit à partir d'éclats.

**Claudia Casarino (\* 1974)**  
*Desvestidos, 2005*  
Robes en tulle, taille variable  
Property of the artist

« Dêvétue » est le titre de l'œuvre de l'artiste paraguayenne Claudia Casarino, dans laquelle elle aborde les traumatismes hérités – souvent dans le contexte de violences structurelles et sexistes – et montre comment ces blessures persistent dans le corps et les comportements à travers les générations. Des vêtements en tissus transparents lui servent de métaphore centrale : ils oscillent entre dissimulation et révélation, et décrivent la réalité insaisissable des souvenirs traumatiques, qui restent toujours présents à la lisière de la conscience, prêts à ressurgir inévitablement.

**Willie Doherty (\* 1959)**

***Ghost Story*, 2007**

Vidéo monocanal en couleur avec son,

durée : 15 min. Éd. 3/3

Ulster Museum Collection,

National Museum NI

« Trauma », mot grec ancien signifiant « blessure », désigne dans le contexte psychologique les profondes atteintes psychiques laissées par des expériences de violence. Les traumatismes peuvent être vécus de manière individuelle ou collective, et leur guérison représente souvent un défi pour l'ensemble de la société. Dans son film, Willie Doherty a capté les traces du conflit nord-irlandais (env. 1968–1998), qui restent présentes dans la mémoire et le paysage. Pour décrire ce devenir inquiétant du présent, hanté par le passé, le philosophe français Jacques Derrida créa le terme de « hantologie ».

SALLE 8

**Corinne May Botz (\* 1977)**

***Haunted Houses*, 42 photographies de**

la série *Haunted Houses*, 2000–10

Impression pigmentaire de qualité

archivistique, chacune 50 × 60 cm

Corinne May Botz

**Cornelia Parker (\* 1956)**

***PsychoBarn (Cut-Up)*, 2023**

Techniques mixtes, dimensions variables

Courtesy of the artist & Frith Street Gallery,

London

La rencontre avec l'inconnu ou le surnaturel peut être effrayante. Atténuée et contenue pour le simple plaisir de se faire peur, elle fait partie intégrante de toute bonne histoire de fantômes. Certain·e·s recherchent cette sensation, tandis que d'autres tentent de l'éviter autant que possible. Parmi la vaste gamme de réactions possibles face à ce phénomène, ces deux artistes présentent deux approches très différentes : l'une est curieuse et documentaire, l'autre déconstruisante. Corinne May Botz a passé beaucoup de temps à découvrir les lieux hantés et leurs habitant·e·s actuel·le·s – des personnes qui cohabitent avec leurs fantômes. Cornelia Parker, pour sa part, a exploré les schémas culturellement bien ancrés de l'inquiétante étrangeté : elle reconstruit d'abord l'une des maisons hantées les plus marquantes de l'inconscient collectif — le décor du film *Psychose* d'Alfred Hitchcock — pour ensuite la démonter pièce par pièce.

Ryan Gander (\* 1976)

*Looking for something that has already found you (The Invisible Push), 2019*

Des machines à vent, dissimulées aux yeux des visiteur-euse-s, font circuler l'air dans les salles de la galerie afin de générer une force qui pousse subtilement les visiteur-euse-s vers une salle d'exposition vide

Ryan Gander Studio. © Ryan Gander

Dans un espace d'exposition, nous nous attendons justement à rencontrer des choses visibles. Ici pourtant, il n'y a plus rien à voir (seul l'éclairage rappelle encore la position des objets de la dernière exposition). Un courant d'air se fait sentir sur la peau — un changement soudain, quelque peu inquiétant, dans les salles climatisées du musée. On peut percevoir ce phénomène, tantôt net, tantôt à peine perceptible, dans tout l'espace.

---

## Öffnungszeiten / Opening Hours / Heures d'ouverture

Di–So 10–18 Uhr / Tue–Sun 10 a.m.– 6 p.m. / Mar–Dim 10h–18h

Mi 10–20 Uhr / Wed 10 a.m.– 8 p.m. / Mer 10h–20h

Sonderöffnungszeiten / Special opening hours /

Heures d'ouverture spéciales → [kunstmuseumbasel.ch/besuch](https://www.kunstmuseumbasel.ch/besuch)

## Eintrittspreise / Admission / Prix d'entrée

Erwachsene / Adults / Adultes CHF 30

Ermässigt / Reduced / Prix réduit CHF 24, 20, 12

## Kunstmuseum Basel

St. Alban-Graben 16 / Telefon +41 61 206 62 62

[info@kunstmuseumbasel.ch](mailto:info@kunstmuseumbasel.ch) / [kunstmuseumbasel.ch](https://www.kunstmuseumbasel.ch)



#kunstmuseumbasel

---

## L'exposition est soutenue par:

Freiwilliger Museumsverein Basel

Isaac Dreyfus-Bernheim Stiftung

Stiftung für das Kunstmuseum Basel

Trafina Privatbank AG

Esther Schipper, Berlin, Paris, Seoul

Partenaire média: **Blick**

