

Apocalyptic pictures from outer space II : l'extraterrestre dans l'œuvre de Soraya Rhofir

Apocalyptic Pictures from Outer Space II: the Extraterrestrial in Soraya Rhofir's Work

Sébastien Martins



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4071>

ISSN : 1778-3801

Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

Référence électronique

Sébastien Martins, « *Apocalyptic pictures from outer space II : l'extraterrestre dans l'œuvre de Soraya Rhofir* », *Images Re-vues* [En ligne], 14 | 2017, mis en ligne le 04 novembre 2017, consulté le 28 février 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/4071>

Ce document a été généré automatiquement le 28 février 2018.



Images Re-vues est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Apocalyptic pictures from outer space II : l'extraterrestre dans l'œuvre de Soraya Rhofir

Apocalyptic Pictures from Outer Space II: the Extraterrestrial in Soraya Rhofir's Work

Sébastien Martins

- 1 Le terme « extraterrestre » couvre un champ sémantique mouvant dont les contours ont été déplacés et étendus au fil des époques et de l'évolution de la pensée¹. Au milieu du XIX^e siècle, « extra-terrestre » s'entend dans le sens de « spirituel », « non matériel », « céleste » et décrit ce qui est libéré des contingences et des lois matérielles, ce qui surpasse l'humain². S'il s'approche du sens religieux de « surnaturel », le terme connote une étrangeté, une altérité transcendante à l'humanité lorsqu'il est employé par Baudelaire ou Mallarmé, puis, avec l'avancée du savoir en astronomie à partir du XX^e siècle, il glisse vers ce qui relève de l'extérieur matériel de la sphère terrestre, l'espace, notamment lorsqu'il est employé dans les textes de Camille Flammarion, dans une pensée qui lie pluralité des mondes et pluralité des incarnations³. Les potentielles entités au sein de ces mondes pluriels induisent par la suite l'emploi d'une forme substantivée qui se rapporte aux formes de vie extérieures à la Terre. L'étendue du champ sémantique reflète la complexité des affaires extraterrestres, manifestement inclassables et irrésolues⁴.



Fig. 1



Soraya Rhofir, *FLASH-SOCIETY, Les Courtiers de la lumière* (détail), 2012, dimensions variables, les églises – centre d'art contemporain de la Ville de Chelles.

Photo : Didier Barroso.

- 2 Qu'il se rapporte à un espace au-delà de la Terre, à des formes de vie offrant promesse ou menace, à des phénomènes remettant en question nos savoirs et nos croyances, à un lieu de spéculation et d'invention, « extraterrestre » est au carrefour de mondes de la pensée qu'il imprègne à travers les époques. Il recouvre la pseudo-science prenant ses sources dans l'occultisme, de nouvelles formes de mythes, les sciences astronomique, physique et exobiologique, la littérature fantastique et scienti-fictive. Ces domaines constituent un champ culturel qui n'est ni unifié ni cohérent, mais sont pourtant issus de branches entrecroisées, comme l'a mis en lumière Wiktor Stoczkowski par la recherche qu'il a menée sur les sources et influences de la théorie des Anciens Astronautes⁵. Ce champ culturel hétérogène garde une indéfinition égale à l'étendue de notre incompréhension à son égard si bien qu'il s'avère difficile de le contenir au sein d'une terminologie définie si ce n'est « tradition extraterrestre » ; il est en tout cas un lieu des possibles offerts à l'imagination, nourri de théories, récits et croyances.
- 3 Cette tradition est un point de rencontre de différents champs qui peut trouver un éventail de réinterprétation dans l'art contemporain. Étudier la pratique de l'artiste Soraya Rhofir permet de comprendre comment l'extraterrestre peut être exploré comme un terrain de réflexions esthétiques à travers la construction de récits, la composition, la conception de formes et la manière de penser l'image. Son œuvre reflète les multiples dimensions d'« extraterrestre » et témoigne à plusieurs niveaux de l'influence du champ culturel qu'il recouvre principalement par le goût de l'artiste pour l'*outerspace*. Il faut certainement commencer par détailler les sources de l'artiste qui regroupent notamment

des récits scienti-fictifs et mythiques au sein desquels les extraterrestres ont un rôle prépondérant, et des révélations scientifiques depuis le XX^e siècle qui suscitent un émerveillement face aux phénomènes spatiaux dont la compréhension est encore parcellaire. L'attrait de l'artiste pour les espaces autres se traduit également par la conception d'installations qui relèvent de mondes et de dimensions alternatifs qui invitent à un transport depuis notre réalité vers l'ailleurs. Ses intérêts nourrissent ses réflexions sur l'image et la manière dont elle construit ses installations tant dans leur structure que dans leur réception.

Outerspace

- 4 Soraya Rhofir est née en 1981 et elle développe, depuis sa sortie de l'école d'arts de Paris-Cergy (ENSAPC) il y a une dizaine d'années, une pratique de collage et de mise en scène d'images à des échelles et dimensions variables, que ce soit sur un plan au format A4, numérique ou plastique, et dans des installations qui prennent forme au sein d'espaces donnés. Ses compositions réunissent des images prélevées pour leur esthétique irrésolue dans les périphéries du flux d'internet ou sur des supports des premières heures de l'ère numérique grand public. Il s'agit principalement de figures et de formes non évidentes qui, selon la qualification de l'artiste, se rapprochent de choses nommables et reconnaissables mais n'en sont pas⁶.
- 5 Elle s'intéresse à l'étrange qui se loge dans le contexte familial, notamment à travers des artefacts modiques qui sont le fruit d'une divergence que l'on pourrait apparenter à la faillibilité et qu'elle regroupe sous la dénomination *moche*, définie par elle en ces termes : « Certaines formes m'attirent au point qu'il me paraît nécessaire de les utiliser. La forme moche m'arrête. Moche, c'est se voulant faite et ficelée mais ratée, sans être raturée. La forme moche, c'est l'imitation d'un idéal avec des moyens humains. C'est une aberration visible et cocasse⁷ ». Le moche, en tant que concept défini par l'artiste, relève d'une singularité à l'échelle locale dont la valeur esthétique sous-estimée est revue à la hausse par une approche critique et également affective – l'un des dossiers où l'artiste classe les images en attente d'une place au sein de ses compositions se nomme « Pense à nous ». Le moche oscille entre un pôle d'idéalisation et un pôle de prosaïsme, reliant de manière parfois précaire le commun et l'étrange, et il est en cela un lieu d'apparition naturel de figures, de récits et de phénomènes extraterrestres, entre vulgarisation et érudition. Au sein d'une généalogie artistique, la pratique de Soraya Rhofir s'inscrit dans la lignée de Mike Kelley (1954 – 2012) pour le questionnement entre norme et classe, le goût pour l'informe et la contre-culture, ou plus particulièrement de Jim Shaw (1952) pour la collecte et le réemploi par celui-ci, au sein des installations immersives, d'éléments vernaculaires ou issus de la subculture, de la science-fiction, des théories du complot et du fondamentalisme chrétien. Jim Shaw effectue une « mise à niveau des différents registres : art savant, anonyme, folk art, productions de masse – une mise à niveau qui revêt une dimension inévitablement politique⁸ », et tend un miroir des travers de la société américaine – le consumérisme, le néo-conservatisme, l'impérialisme⁹. Les éléments que Soraya Rhofir collecte et intègre à ses installations sont issus de strates culturelles qui peuvent être considérées comme proches, mais c'est en vue d'une réévaluation positive d'une minorité esthétique, bien qu'ils puissent être associés au marketing de P.M.E., à la pseudo-science, à des esthétiques non nobles.

- 6 Formellement, les œuvres de Soraya Rhofir peuvent évoquer des sculptures déconstruites et texturées de Richard Artschwager (1923 – 2013), des compositions théâtrales de Lothar Hempel (1966) composées d'images trouvées détournées et d'objets illusionnistes, ou encore les assemblages d'objets et d'images appartenant à l'infographie et l'*entertainment* que réalise Boris Achour (1966). Malgré les divergences formelles, on évoquera également l'univers de Dan Attoe (1975) qui pourrait être apparenté à celui de Soraya Rhofir parce qu'il témoigne d'un double attrait, d'une part, pour les scènes d'apparition fantastique dans des décors hallucinés, qu'il représente dans ses peintures, et d'autre part, pour les formes esthétiques de la réclame, à travers les enseignes en néons inspirées des bars et boîtes à strip-tease américains qu'il utilise dans ses installations lumineuses.
- 7 L'esthétique de Claude Closky, plus incertaine et interrogative en ce qu'elle n'a pas l'évidence ni le caractère typique des esthétiques pop et populaire, trouve un écho dans celle de Soraya Rhofir. Notamment par le réemploi d'éléments du quotidien le plus trivial : bannières web, diaporamas, imageries publicitaires de mode et d'hypermarchés, récits de gare, tatouages tribaux, slogans, logos, etc. ; qui relève d'une volonté d'inventaire critique. De la même manière, Soraya Rhofir donne à voir une sorte d'endeca d'un champ de perception esthétique admis, extérieur à la sphère du bon goût, issu d'un ailleurs qui autoriserait un rapprochement avec les formes artistiques considérées séparément de l'art et réunies sous diverses appellations, notamment « singulier ». Dans cette mesure, les réalisations cinématographiques incarnées par des silhouettes en carton de Guy Brunet (1945), qu'il conçoit intégralement seul et avec persévérance, pourraient constituer une autre entrée au sein de la constellation hétérogène mais non exhaustive esquissée jusqu'ici.
- 8 Il est à noter que l'artiste ne cite elle-même que peu d'artistes dont elle revendiquerait l'influence dans la construction de son œuvre, si ce n'est les recherches suprématistes tridimensionnelles – les *Architectones* de Malévitch (1878 – 1935) et les *Prouns* d'El Lissitzky (1890 - 1941) – en terme de composition spatiale. Elle reconnaît un goût pour l'œuvre de Thomas Hirschorn avec lequel elle partage un même intérêt pour une certaine précarité formelle ou pour les sculptures totémiques de H.C. Westermann (1922 – 1981) et de Marisol Escobar (1930 – 2016) en matériaux bruts assemblés qui témoignent d'un attrait pour les formes artisanales laborieuses¹⁰. D'Ettore Sottsass (1917 – 2007), elle évoque les *Métaphores*, une série de constructions primaires réalisées dans le désert et photographiées entre 1968 et 1976, plutôt que les compositions de couleurs et de textures de ses pièces de mobilier pop.
- 9 Les influences qu'elle met particulièrement en avant appartiennent à d'autres sphères, notamment le cinéma fantastique de David Cronenberg de la fin des années 1970 au début des années 1990, le film *The Keep* (1983) de Michael Mann¹¹, les films d'Ed Wood – dont les plus emblématiques, qui lui ont valu d'être considéré comme le pire réalisateur de tous les temps, ont été réalisés dans les années 1950 – et l'esthétique de série B empreinte de critique sociale à l'aune des années 1990 du cinéaste Christoph Schlingensief. Les œuvres anonymes produites dans le cadre de loisirs créatifs et les œuvres d'art singulier sont également pour elle tant une source d'inspiration que de plaisir esthétique. En cela, on peut rapprocher son attitude de celle d'Ana Jotta (1946), une artiste portugaise collectionneuse d'images et d'objets de facture populaire ou traditionnelle, qu'elle réemploie dans ses peintures, assemblages d'objets ou installations en témoignant d'un intérêt pour des esthétiques banales et les techniques artisanales, et qui se distancie du système de valeur de l'art en valorisant plus volontiers le cinéma ou l'art « du dimanche¹²

». À la suite du Surréalisme, elle poursuit l'exploration « des énergies révolutionnaires qui se manifestent dans le "suranné"¹³ ». Le champ esthétique où évolue Ana Jotta est néanmoins d'une époque antérieure, fait de petits riens marqués d'une désuétude presque classique leur donnant une patine, comme un *moche* d'antan. La distance critique affirmative chez Ana Jotta, plus implicite chez Soraya Rhofir, tend en tout cas vers un détachement face à l'autorité d'un système et une position qui résiste à la hiérarchisation.

Fig. 2



Soraya RHOFIR, *Cyborg*, 2011, arrêt sur image d'une vidéo perdue.

- 10 Soraya Rhofir précise avoir été nourrie par le contexte de la banlieue dans les années 1980 et 1990 marqué, d'une part, par la mixité, les paysages où s'entrecroisent zones pavillonnaires, industrielles, commerciales et de loisirs, et où se forment parfois des points de rencontres improbables : un terrain lunaire derrière la ZAC du Cora où des carpes défigurées nageaient dans une mare noirâtre, une vue où se côtoyaient Montmartre et Rosny ²¹⁴ ; marqué, d'autre part, par une vague paranormale dans les programmes télévisés de l'époque. Ce contexte a été selon l'artiste une porte d'entrée vers une « tradition extraterrestre », attisant un attrait pour le fantastique et la science-fiction qui sont des sources importantes, perceptibles dans son œuvre. L'artiste cite de manière récurrente les productions télévisuelles et cinématographiques des années 1980 et 1990, notamment le cinéma de série B et Z pour « son sens du bizarre et sa décontraction à représenter le difficilement imaginable¹⁵ » et qu'elle rapproche du collage par sa propension à hybrider les genres, à emprunter des formes diverses et à les confronter. Les limitations budgétaires de ce secteur cinématographique, compensées par une surenchère esthétique, stimulent en effet l'inventivité et le bricolage, et donnent naissance à des productions « très au-delà des limites du bon goût, de la décence et des lois sur le copyright¹⁶ » et qui peuvent éclairer sur les choix plastiques de l'artiste.

- 11 De cette époque faste pour la série B et Z, elle retient certaines figures, notamment extraterrestres, qui contiennent un certain trouble, parmi lesquelles on compte le *blob* – désignant une forme molle en anglais et un genre de créature, depuis le film éponyme de Chuck Russel¹⁷ – auquel peuvent être intégrés certains monstres tentaculaires de passage de niveaux dans les jeux vidéo – un exemple figure dans l'une de ses installations, une entité qui semble être un amas hermaphrodite d'organes génitaux (voir fig. 3). Concernant les figures informes, le film de body horror *Society*¹⁸ est pour elle une œuvre marquante en ce qu'il met en scène des créatures visqueuses se mélangeant lors de rituels consanguins, dissimulées derrière une plastique pimpante de la bonne société de Beverly Hills. Ces figures côtoient dans son univers de référence les cyborgs et les monstres engendrés par des catastrophes nucléaires, soit des entités coincées entre deux états.
- 12 Bien sûr, Soraya Rhofir s'est également intéressée aux êtres venus du cosmos, parmi lesquels elle cite les envahisseurs de la franchise télévisuelle *V*¹⁹, arrivés sur Terre depuis le système de Sirius sous une apparence humaine et sous couvert d'intentions pacifiques mais dissimulant, découvre-t-on au fil des épisodes, une forme biologique reptilienne et le projet d'élever les humains pour s'en nourrir. Ils côtoient dans son univers de référence les transformations de vestiges et d'artéfacts antiques en reliques d'un savoir hérité des extraterrestres à travers le filtre du discours interprétatif d'Erich von Däniken, dont elle cite avant tout la version documentaire, réalisé par Harald Reinl en 1970²⁰, et de l'œuvre de Jimmy Guieu, qui « a constamment construit des passerelles entre l'occultisme et la culture scientifique » et « a toujours pensé qu'il existait une tradition venue du fond des âges transmises par des initiés », établissant « un lien entre cette tradition et les visites d'extraterrestres [...] détenteurs d'un savoir immense »²¹. Ces avatars de la théorie des Anciens Astronautes – phénomène culturel auquel Däniken a beaucoup contribué – ont eu une influence particulière sur la construction des récits de l'artiste.

Drame cosmique

Fig. 3



Soraya Rhofir, *Double Conscience*, 2010, dimensions variables, vue de l'exposition *Monsieur Miroir*, Fondation d'entreprise Ricard, Paris.

Photo : Didier Barroso.

- 13 L'extraterrestre, dans les œuvres de Soraya Rhofir, n'apparaît pas de manière flagrante ou sous des formes évidentes, puisqu'on n'y compte que quelques figures identifiables aisément, mais qui résistent toutefois à une détermination : telle créature à antenne pourrait tout aussi bien être classée dans la catégorie « marionnette », tandis que telle silhouette verte n'est peut-être, après tout, qu'une mascotte publicitaire ; seul le blob pourrait clairement être identifié comme un organisme allochtone. L'ambiguïté de leur nature est à attribuer à l'approximation de leur conception et à l'incertitude qui saisit l'observateur. Ces exemples apparaissent en l'occurrence dans *Double Conscience*²² (2010 – fig. 3) et *FLASH-SOCIETY, Les Courtiers de la lumière*²³ (2012 – fig. 1 et 4), qui consistent en des compositions d'images numériques imprimées, issues de différentes sphères culturelles, collées sur les murs de l'espace d'exposition et sur des supports en carton détournés ou directement imprimées sur du bois, du plexiglas et du verre. Ces deux installations entretiennent des liens formels avec le *cartelame* – des décors éphémères à caractère dévotionnel –, la peinture historique et la fresque, au sens pictural et littéraire, en tant que grandes compositions de figures et de motifs qui déploient des récits mythiques.
- 14 *Double Conscience* se lit comme une scène cosmique se jouant dans un espace représenté incliné comme le suggère l'angle tridimensionnel esquissé par des lignes de scotch noir au mur, et surplombée par un dodécaèdre en lévitation émettant des rayonnements. Cet espace bancal est habité par un groupe de figures figées dans des poses affirmatives exprimant la béatitude, la peur ou l'apathie, dans un mouvement d'apparition ou de surgissement pour certaines, une présence contenue pour d'autres, au cœur d'un événement qui est la cause de fissions et de fusions des entités. Dans la ligne de fuite de la perspective inversée – les éléments grandissant progressivement à mesure qu'ils sont éloignés du point d'observation – apparaissent partiellement un cochon et une créature

verte comme arrêtés dans leur traversée de la frontière que forme le sol du lieu d'exposition. Soraya Rhofir a conçu cette installation alors qu'elle s'intéressait à l'iconographie des auteurs de la théorie des Anciens Astronautes, constituée d'œuvres de civilisations disparues, notamment des pétroglyphes représentant des présences énigmatiques interprétées comme étant d'origine extraterrestre²⁴. Elle cherchait à produire un panorama de figures qui puisse former un ensemble de présences d'un monde autre à partir d'images issues de la culture visuelle occidentale passée par le filtre d'internet. Les images ramenées depuis les marges au premier plan d'un récit mythologique, sont mises en expansion à partir d'un point de l'espace, entre éclosion et dévastation ; le récit pourrait ainsi basculer pour consister en une genèse ou une apocalypse. La scène est de toute façon apocalyptique dans la mesure où elle semble révéler quelque événement à travers l'expressivité muette et figée des protagonistes.

- 15 FLASH-SOCIETY est un ensemble de saynètes interconnectées au sein de vaisseaux de deux anciennes églises mitoyennes. L'édifice, qui accueillait les églises - centre d'art contemporain de la Ville de Chelles, dénote au cœur d'un paysage de banlieue, et a ainsi eu une influence particulière pour la conception de la structure de l'installation²⁵ car il possède, selon l'artiste, une propension à évoquer un passage entre les strates temporelles et l'imbrication des espaces²⁶ qui est retranscrit dans l'installation. Dans une première strate, des figures de travailleurs en entreprise prennent place au sein d'un paysage dévasté de plage polluée et d'explosions atomiques ; des figures de manifestants sont fragmentées en lattes dont certaines sont assemblées en objets tridimensionnels (fig. 4), et peuvent être reconstituées au fil du déplacement du point de vue. Ces images imprimées sur bois sont en vis-à-vis de reproductions de gargouilles aux abords de l'entrée de l'ancienne crypte de la première église et de reproductions de sculptures romaines, qui constituent la seconde strate dont la nature différente est soulignée par les supports transparents.
- 16 Le dénouement du récit se joue dans le chœur gothique, pourvu de lumière grâce aux baies à remplages, qui constitue l'extrémité de l'espace et son centre symbolique. Les strates de figures s'y croisent et le déploiement tant spatial que temporel de l'installation y converge. Le chœur est en effet l'aboutissement de l'avancée du visiteur qui rejoindra le point de départ, permettant de tisser les deux pans du récit catastrophe.
- 17 Le point de convergence consiste en l'apparition de deux représentations d'extraterrestres, l'une sur bois, dont le costume rural invite à l'associer à une forme primordiale de civilisation (fig. 1), et l'autre sur plexiglas, dont les traits semblent avoir été déformés dans un univers de modélisation 3D, que l'on pourrait considérer comme un « remodelage de figures divines en être supérieur technologiquement²⁷ » - pour reprendre une formule de Jean-Bruno Renard décrivant des représentations d'extraterrestres divinisés dans des récits néo-évhéméristes²⁸. Leur apparition à la convergence des temps et des espaces pousse à leur attribuer une dimension transcendante à caractère eschatologique au sein du double récit, de la création et de la catastrophe.
- 18 Ces figures, comme toutes celles qui suscitent l'intérêt de Soraya Rhofir et qu'elle sélectionne pour ses compositions, divergent des normes de représentation qui pourraient les rendre clairement identifiables et sont en cela doublement paranormales. Leur place centrale en fait des clés de lecture des systèmes que sont les compositions de l'artiste, complexes dans la mesure où elles réunissent des formes et des motifs divers qui contiennent leur propre signification ; et vient confirmer une influence des récits scienti-

fictifs et pseudo-scientifiques qui sous-tendent une « double révélation de nos origines et de notre destinée²⁹ ». La dimension mythique et cosmogonique des récits déployés est issue de sources diverses, partageant une même lignée généalogique, comme l'a souligné Wiktor Stoczkowski dans son étude des origines et des influences de la théorie des Anciens Astronautes³⁰.

Fig. 4



Soraya RHO FIR, *FLASH-SOCIETY, Les Courtiers de la lumière* (détails), 2012, dimensions variables, les églises – centre d'art contemporain de la Ville de Chelles.

Photos de l'auteur.

L'avènement des Anciens Astronautes

- 19 La théorie des Anciens Astronautes tire nombre de ses axiomes de la pensée théosophique développée à la fin du XIX^e siècle par Helena Petrovna Blavatsky sous le titre *La Doctrine secrète*³¹, une synthèse des diverses traditions ésotériques et occultistes connues de son époque, puisant notamment dans la spiritualité orientale et la gnose antique. La recherche théosophique d'une religion primordiale qui fascinait déjà le siècle des Lumières, rencontra la recherche d'une unité originelle de la culture matérielle par les archéologues occultistes fascinés par les vestiges cyclopéens tant ils contredisaient une représentation de l'évolution des civilisations humaines³². Ils furent notamment interprétés comme étant l'œuvre des Atlantes, civilisation originelle dont auraient été issus les dieux du panthéon grec, divinisés par un processus analogue à celui du culte du cargo³³. Helena Blavatsky, quant à elle, attribuait dans ses écrits la source de la civilisation à l'action de Dèmiurges, installés à leur arrivée sur Terre sur des continents aujourd'hui disparus. Ils auraient créé le système solaire et guidé l'évolution de la nature

matérielle jusqu'à l'apparition de l'espèce humaine, à partir d'un Dieu-Esprit universel diffusé à travers le Cosmos³⁴.

- 20 La source de la civilisation humaine, plongée dans l'oubli, devait pouvoir être révélée par la combinaison de la science et de l'imagination, dans une conception où « le romancier avait autant de chance de dire vrai que le scientifique » pour atteindre des « connaissances incomparablement plus complètes que celles échafaudées par la science qui scrute exclusivement la réalité visible³⁵ ». La théosophie influença les poètes et peintres au tournant du siècle dont Vassily Kandinsky qui voyait en elle un grand mouvement spirituel propre à explorer des zones délaissées par la science positiviste relevant de l'inexplicable, et de répondre « à l'immense et éternel point d'interrogation³⁶ ».
- 21 Certains thèmes de la cosmogonie théosophique furent remployés dans la littérature fantastique pour leurs qualités fictionnelles, par Arthur Conan Doyle, amateur d'occultisme ayant constitué une histoire du spiritisme, ou H.P. Lovecraft qui, bien que méprisant les adeptes de cette pensée, y puisa les bases de ses écrits les plus marquants, qui ont contribué aux fondements de la science-fiction³⁷. Ainsi l'imagerie théosophique sortit de la nébulosité occultiste et se diffusa à plus large échelle par le biais de la littérature fantastique³⁸.
- 22 Le chapitre de la théorie des Anciens Astronautes s'est ouvert lors des prémices de la conquête spatiale, qui a ravivé les imaginaires en pleine guerre froide, une décennie après l'affaire Roswell. Comme le souligne Pierre Lagrange : « À côté d'un ésotérisme littéraire et savant qui émerge [après-guerre], on voit se développer toute une littérature populaire [...], consacrée [notamment] aux soucoupes³⁹ ». À la fin des années 1950 George Hunt Williamson⁴⁰, amateur de théosophie, de *pulps* et de mythes bibliques, ami d'Adamski qui, quant à lui, est l'auteur du premier récit de rencontre du troisième type⁴¹, a réactualisé et complété le corpus de vestiges cyclopéens pour étayer la thèse de la visite dans le passé d'êtres venus de l'espace⁴².
- 23 Nourrie des recherches de la science prolétarienne⁴³ et de récits de science-fiction, la théorie est développée par Jacques Bergier et Louis Pauwels dans *Le Matin des magiciens* en 1960, et par Robert Charroux⁴⁴. À la fin de la décennie, la diffusion auprès du grand public connaît une ampleur inégalée grâce aux ouvrages d'Erich von Däniken qui engendrent ce que Stoczkowski nomme la *dänikenite* : un phénomène éditorial et audiovisuel impulsé par l'ouvrage originel *Erinnerungen an die Zukunft*⁴⁵. Les Anciens Astronautes sont la transposition, en pleine décolonisation, des civilisateurs atlantes de la théosophie, offrant une explication, en adéquation avec la lecture moderniste du progrès, aux prouesses artistiques et architecturales des civilisations précédant la civilisation occidentale⁴⁶.
- 24 La vague passée, une partie de cet héritage, par le biais des nombreuses éditions des ouvrages de Däniken et des auteurs dans son sillage, s'est échouée sur les étals des brocantes tandis que l'étrange envahissait le petit-écran. Selon Pierre Lagrange, les années 1990 sont en effet une époque de transformations culturelles et technologiques – notamment avec la démocratisation d'internet – qui ont permis la diffusion d'une multiplicité d'offres cosmogoniques jusqu'alors marginalisées, ouvrant sur une « pluralité de mondes »⁴⁷. Lecture moderniste mise à part, la théorie des Anciens Astronautes a marqué Soraya Rhofir comme en témoignent notamment ses récits énigmatiques ayant une propension à porter une révélation, qui convoquent des éléments hétérogènes alignés au sein d'un ensemble unitaire. À ce propos, elle confie : « ces récits parfois de

bric et de broc sont excitants, stimulants et surtout, ils nourrissent ma curiosité en brassant des références multi-époques, pluriculturelles⁴⁸ ».

- 25 Comme le note Wiktor Stoczkowski, l'épistémologie de la théorie des Anciens Astronautes a pour particularité d'être fondée sur l'intuition⁴⁹, offrant ainsi la liberté, bien que reposant sur un noyau dur d'axiomes issus de l'occultisme, de bricoler son propre crédo⁵⁰ à partir de sources multiples : sciences, science-fiction, théologies de cultures diverses et matériaux conceptuels hétéroclites⁵¹. Cette caractéristique de la théorie des Anciens Astronautes témoigne en effet de l'origine occultiste dans la mesure où, comme le définit Robert Amadou, « l'occultisme est l'ensemble des doctrines et des pratiques fondées sur la théorie selon laquelle tout objet appartient à un ensemble unique et possède avec tout autre élément de cet ensemble des rapports nécessaires, intentionnels, non temporels et non spatiaux⁵² » ; il permet ainsi une liberté d'alignement au-delà des contextes.
- 26 Sur le plan formel, l'artiste précise que « parfois l'iconographie inspire des dessins et les hypothèses de récits entrechoqués appellent des constructions écrites, dessinées. Je crois que la vérité est dans le chemin que l'on traverse avec tout ça⁵³... ». Sa manipulation des images, de la dimension numérique immatérielle à la matérialisation, suivie d'une tentative de retour à l'immatériel notamment par des recherches sur l'hologramme, fait écho à la cosmogonie occultiste où l'esprit, après une chute primordiale dans la matière, tend vers une ascension progressive vers sa source spirituelle⁵⁴. On peut également étendre l'analogie à une précarité structurelle commune, certes épistémologique pour la théorie des Anciens Astronautes, mais formelle pour l'œuvre de Soraya Rhofir, car « les dänikeniens [les auteurs dans la lignée de Däniken] n'étaient pas dupes de la fragilité des hypothèses », « comme si la force de conviction compensait la faiblesse des preuves⁵⁵ », ce qui semble faire écho à l'audace des images au sein des installations de l'artiste, qui, malgré leur flagrante esthétique inopportune, pour une grande partie d'entre elles, et leur matérialité brinquebalante, se donnent à voir avec une certaine désinvolture.
- 27 À la périphérie du savoir, la théorie des Anciens Astronautes, construite mais « bas de gamme » – pour citer l'artiste –, porte une quête spirituelle ayant pour ambition de synthétiser et d'aligner des domaines de la pensée afin d'établir une cosmogonie universelle dans un syncrétisme des civilisations, comme si tous les vestiges étaient les éléments épars d'une composition à reconstituer. La quête reste néanmoins vouée à se conclure sur le même « pourquoi ? » qui l'avait fait naître. Cette caractéristique intéresse particulièrement l'artiste qui y voit un écho à ses recherches plastiques, notamment un désir d'alignement des images – qui, est-on amené à s'interroger, serait peut-être davantage occultiste que postmoderne – issues de sphères différentes au sein de compositions dont le dénouement reste en suspens. L'artiste conçoit ses compositions comme obéissant aux images et aux espaces qui les accueillent⁵⁶ et se définit elle-même comme un simple véhicule. Cette position la rapproche de celle de l'ésotériste, « tenté (...) de s'effacer en tant que créateur et de faire montre de sa fidélité à une tradition anonyme⁵⁷ ».

Quatrième dimension, es-tu réelle ou non ?

- 28 Dans la pensée théosophique et la théorie des Anciens Astronautes les figures mythologiques ayant une fonction de médiation cosmique avec les mondes supra- ou extraterrestres, tels des passeurs entre les dimensions⁵⁸, ont un rôle prépondérant, particulièrement lorsque cette médiation porte un apprentissage ou une révélation⁵⁹.

Quant aux univers fantastique et scienti-fictif, le passage entre les mondes y constitue un topos aux nombreuses ramifications, notamment nourri par la physique théorique, attribuant aux « mondes possibles » des natures diverses : la « Waiting room », monde transitionnel de la révélation dans *Twin Peaks*, où l'agent Cooper rejoint l'esprit de Laura Palmer⁶⁰ ; exoplanètes de galaxies lointaines accessibles par un portail dans *Stargate*⁶¹ ; réalités parallèles alternatives où les propriétés historiques et sociales sont redistribuées dans *Sliders*⁶². « Extraterrestre » appelle en effet à un transport au-delà de l'ordinaire et du connu, dans une dimension supérieure, spirituelle ou matérielle, portant la promesse d'une alternative au monde actuel. L'existence de plans autres a d'ailleurs été envisagée depuis les prémices de la civilisation sous la forme de royaumes célestes, divins ou spirituels⁶³.

Fig. 5



Soraya RHOFIR, *La Porte cosmique*, 2007, dimensions variables, vue de l'exposition *Bonnes Résolutions en haute montagne, une proposition*, Atelier Cardenas Bellanger, Paris.

Photo : Didier Barroso.

- 29 À travers ses compositions, Soraya Rhofir construit des mondes qui sont le théâtre de transgressions des frontières inter-mondaines, réunissant des figures issues d'univers et de strates culturelles différentes à un carrefour dimensionnel que l'on peut rapprocher de « Imaginationland » dans la série animée *South Park*⁶⁴, un monde de l'imaginaire où se côtoient Anubis, Morpheus, Mr. Clean, Dick Tracy, Flash Gordon, etc., avec la nuance que les figures utilisées par l'artiste seraient issues de sa zone « Z », sa périphérie. Lorsque ce monde est déployé dans les installations, à l'échelle du lieu où il apparaît, il constitue un espace particulier qui emprunte des propriétés aux dispositifs immersifs et qui ouvre sur une autre dimension, notamment par la présence récurrente de portes et d'ouvertures.
- 30 La Porte cosmique (2007 - fig.5)⁶⁵ est un collage mural dont les lignes de scotch, s'étendant sur un angle de murs, esquissent deux promontoires d'où surgissent des figures, et entre

lesquels une faille est la source de motifs agglomérés. La porte mentionnée dans le titre peut désigner cette faille ou le collage même : sous un angle de vue particulier les lignes de scotch dessinant une perspective en anamorphose rudimentaire aplatissent l'angle qui les rompt et substituent à l'espace d'exposition les bases d'un espace médiatisé invitant à une projection mentale.

- 31 Le phénomène, désigné par le concept d'immersion, est défini comme une proposition de déplacement imaginaire, « une éventualité plausible, qui peut ouvrir des espaces utopiques ou fantastiques⁶⁶ ». Le déplacement s'opère entre deux états mentaux : une conscience de présence dans l'espace réel et un sentiment « d'être là⁶⁷ » au sein d'un espace médiatisé, de baigner, par l'intermédiaire de la suspension de l'incrédulité, dans une réalité autre, d'où l'emploi métaphorique d'un terme exprimant le fait d'être plongé dans l'eau⁶⁸. L'immersion est suscitée par des média et dispositifs divers dont la fresque est l'un des dispositifs visuels les plus rudimentaires. Celle recouvrant les murs de la salle V de la Villa dei Misteri⁶⁹ à Pompéi, l'exemple le plus ancien et emblématique connu, représente à l'échelle humaine une scène de mystère dionysiaque, de sorte que l'observateur s'y sent intégré⁷⁰.
- 32 Des installations de l'artiste, telles Double Conscience et FLASH-SOCIETY, empruntent leur forme au diorama et au faux-terrain, des dispositifs archaïques dans la mesure où depuis la fin du XIX^e siècle ce type de dispositifs a connu un développement important, stimulé notamment par la culture de masse, à travers diverses formes, telles le cinéma, les attractions et parcs à thème, les jeux-vidéos et la réalité virtuelle. Les images, d'abord collées à même les murs par l'artiste, gagnent en autonomie quand leur est attribué un support propre, le standee, inspiré des figures promotionnelles autoportantes très utilisées par le marketing, permettant un déploiement dans l'espace autant qu'une illusion d'une présence.
- 33 Les propriétés immersives augmentées (couverture du champ de vision, échelle humaine, profondeur) d'une installation comme FLASH-SOCIETY, qui occupe l'intégralité de l'espace d'exposition, favorisent la construction mentale d'un espace autre se fondant sur l'espace réel. L'exposition devient un monde singulier dans lequel les visiteurs sont immergés. Face aux dispositifs immersifs actuels, les installations de Soraya Rhofir ne font néanmoins pas illusion et restent une invitation à mobiliser volontairement l'imagination, tant les détails de fabrication sont laissés apparents : « [les figures] ne passeront pas les portes et les frontons écrasés sur le mur, ces décors sans ombre, ces architectures monumentales n'ouvrent sur rien⁷¹ », écrit-elle d'ailleurs à leur sujet.
- 34 L'observateur est laissé libre de combler les lacunes d'un monde suggéré à partir des contours par l'imagination et la volonté tant l'illusion est en équilibre entre suspension de l'incrédulité et conservation du sens critique. La précarité des formes garde le récit au bord d'un basculement, certainement sans résolution, entre l'espace réel et l'espace médiatisé, entre le monde actuel et une dimension imaginaire. Ce basculement en latence est à mettre en parallèle avec les apparitions de PAN, dont la nature furtive et inexplicable ne permet pas de déterminer leur caractère factuel, fictionnel ou illusoire. En parallèle également avec la théorie des Anciens Astronautes qui autorise des « effets théâtraux⁷² », soit une part fictionnelle au sein d'une recherche supposée factuelle, et qui recherche au cœur des récits mythiques des éléments de preuve pouvant révéler une origine, s'inscrivant ainsi dans la tradition théosophique au sein de laquelle est soutenue l'idée « qu'il existe un fond de vérité dans toute fiction⁷³ ».

- 35 Le dénouement tient en cela de la volonté du destinataire, qui au cœur de la devise « I want to believe » du personnage de l'agent Mulder dans la série télévisée X-Files⁷⁴, régulièrement mise à mal par le contre-point rationnel de sa partenaire l'agent Scully. Cette volonté est exprimée par l'artiste en ces termes : « j'aimerais croire que l'or des Incas a servi à protéger des infrarouges les vaisseaux spatiaux des oiseaux de feu extraterrestres⁷⁵ ». Les installations de Soraya Rhofir baignent dans cet univers trouble entre fait et fiction, espace réel et médiatisé, et fonctionnent comme une zone d'indétermination qui mêlerait l'espace d'exposition et l'espace représenté, une frontière entre deux dimensions.

Horizon des événements

- 36 Soraya Rhofir explore à travers son œuvre des phénomènes physiques étant l'objet d'études scientifiques mais relevant dans une certaine mesure du merveilleux. Les théories initiées par Einstein ont ouvert un champ nouveau où deviennent plausibles les mondes parallèles ou les raccourcis spatio-temporels, rejoignant les motifs scienti-fictifs. Elles offrent ainsi à l'imagination un espace de liberté qui comble les lacunes et tente de contourner les obstacles, tout en résistant à une adéquation à la représentation usuelle de l'univers. L'espace est un territoire de l'inconnu qui s'étend plus vite qu'il n'est repoussé tant la part infime des mondes extraterrestres explorés ou observés se perd de manière exponentielle au sein de l'étendue de l'univers toujours plus grande qui parvient progressivement à notre connaissance.
- 37 Les autres mondes, les phénomènes de l'ailleurs et l'imagerie produite à leur sujet suscitent un émerveillement par le biais, entre autres, de la vulgarisation scientifique où les sciences se mêlent à la fiction scientifique et à la science-fiction – la série documentaire sur le cosmos de Carl Sagan⁷⁶, diffusée au tout début des années 1980, offre un exemple probant. Comme le souligne Pierre Lagrange dans une analyse comparative des imageries scientifiques et pseudo-scientifiques : « Les images [que la vulgarisation scientifique] produit consistent à s'écarter des faits scientifiques tels qu'ils sont produits par la pratique et notamment par l'iconographie scientifique pour les transformer en prodiges⁷⁷ ». Ces images viennent en effet nourrir un imaginaire en remplaçant les captations techniques, illisibles pour le non-spécialiste, par des « vues d'artistes » qui ne correspondent ni aux captations ni à une perception réelle si tant est qu'elle soit envisageable, « Comme si la nécessité de s'adresser au public obligeait à transformer les phénomènes scientifiques en d'autres phénomènes qui empruntent beaucoup aux prodiges⁷⁸ ».
- 38 Le trou noir, longtemps resté un objet théorique, est l'un de ces phénomènes qu'offre la science contemporaine, prodigieux par l'inconcevabilité de sa nature. Il échappe à la perception en n'étant décelable que par les effets qu'il provoque sur son environnement. L'horizon des événements au-delà duquel la lumière même ne peut s'échapper représente la limite ultime de la perception et de l'expérience nécessitant, pour imaginer cet irréprésentable, d'avoir recours à la spéculation et à la métaphore. Pour Soraya Rhofir, le trou noir offre par ses caractéristiques des pistes de réflexions sur l'image, sa nature, ses modes d'apparition et les potentielles significations.
- 39 *Cache-toi, trou noir* (2007 – fig. 6)⁷⁹ est un collage mural composé de l'image d'un jeune garçon, étiré sur une hauteur de plus de deux mètres, et d'images répétées dans une mise

en abyme. Ces signes aberrants, annonciateur du trou noir, relèvent de l'influence de la force de son champ gravitationnel : l'effet « spaghetti », qui étire les objets s'en approchant du fait de la variation rapide, et la déflexion des rayons lumineux, engendrant la formation de « reflets » répétés à l'infini dans sa périphérie, appelés « images-fantômes »⁸⁰. Les images possèdent ainsi leur propre contexte physique et résistent aux limites de leur support : la composition dessine ses propres contours, des parties d'images se détachent pour passer à la tridimensionnalité. Soraya Rhoïfir met en lien le trou noir avec l'image immobile, à partir d'une illustration irréaliste mais récurrente de la vulgarisation scientifique, représentant la déformation de l'espace-temps lors du passage de l'horizon des événements : un humain aspiré par un trou noir, une montre au poignet, dont les aiguilles s'arrêteraient. « Nous, spectateurs, ne pourrions voir éternellement que l'image du moment où il touche le trou noir. Il en résulterait un arrêt sur image », nous ne verrions en effet de lui qu'une persistance visuelle, paraissant immobile dans son ralentissement infini, « Lui est parti dans une autre dimension (peut-être sous une autre forme), et peut-être reviendra-t-il par un trou de ver⁸¹ ? ».

Fig. 6



Soraya RHOÏFIR, *Cache-toi, trou noir*, 2007, dimensions variables, vue de l'exposition *Ultramoderne Materia*, Hall Paul Wurth, Luxembourg.

Photo : Soraya Rhoïfir.

- 40 Le trou noir représente le seuil ultime d'un ailleurs inatteignable, un passage vers une issue inconnue : une autre région de l'univers, un autre univers ou une dimension supérieure. Il est présent en filigrane dans le voyage transdimensionnel des images collectées par l'artiste sous forme de fichiers numériques, auxquelles elle redonne une matérialité par impression puis qu'elle transpose de la bidimensionnalité à la tridimensionnalité. Cette transposition est faite par la déchirure du plan du *standee*, comme l'Apollon au premier plan de *Double Conscience* (fig. 3) ; par l'imbrication de deux

plans, une impression sur plexiglas et une impression sur bois dans *FLASH-SOCIETY* (fig. 4. image en haut à droite), les deux images issues de strates temporelles différentes se rencontrant pour former un objet supradimensionnel ; par le découpage en lattes (fig. 4. images du bas) qui amène l'image fixe à la quatrième dimension dans la mesure où la recomposition nécessite le déplacement de l'observateur dans l'espace et donc intègre un facteur temporel.

- 41 Ces formes plates tendant vers des dimensions supérieures évoquent le carré dans l'allégorie *Flatland* d'Edwin Abbott⁸², qui ne conçoit le monde qu'en deux dimensions, jusqu'à la visite impromptue d'une sphère lui révélant l'existence de la troisième dimension. De même que dans cette allégorie, les formes de Soraya Rhofir sont à comprendre comme une transposition revue à la baisse de dimensions supérieures qui ne peuvent être appréhendées actuellement que sur le plan théorique, dépassant notre champ de perception et de connaissance réduit à trois dimensions. Ces formes soulignent ainsi une double faillibilité des moyens humains, à l'échelle civilisationnelle concernant l'insuffisance des avancées technologiques pour percer ce qui relève encore de territoires inconnus, et à l'échelle personnelle, par la production à partir d'un savoir-faire propre, à portée de sa propre main, en cela d'autant plus limité.
- 42 La vidéo *Ce quinzième système solaire*⁸³ réalisée par Soraya Rhofir pendant ses études, met en scène une rébellion humaine face à l'envahisseur extraterrestre. Elle a été tournée dans un décor fabriqué au sein de l'environnement domestique, à partir des objets qui s'y trouvent, et les rôles sont incarnés par les membres de la famille faisant office d'acteurs amateurs. Le panneau de contrôle du « Local impérial d'attaque ou de contre-attaque dangereuse » est représenté à partir d'incrustations sonores et de papiers A4 imprimés que l'actrice, pourtant volontaire, peine à rendre opérants. Il s'agit là de donner vie à l'irréel, non pas avec des procédés de synthèse qui relèvent d'une spécialisation maîtrisée, mais par la mise en œuvre d'une idéalisation qu'on ne peut que confondre avec ses propres moyens dont les manques sont à combler par l'imagination, et qui relève inéluctablement d'une forme d'archaïsme proche des formes issues du culte du cargo qui représentent des technologies, notamment aéronautiques, avec du bois.
- 43 La dimension anachronique trace une ligne temporelle courbe, le passé et le futur progressant dans une même direction comme dans la construction de *FLASH-SOCIETY*, les deux strates temporelles de l'origine et de la destinée aboutissant au même point. Cette construction temporelle évoque la manière dont Robert Charroux imagine la cinquième dimension à travers laquelle « il serait probablement possible de vivre à l'état conscient, simultanément au Moyen Âge et au XX^e siècle⁸⁴ », pour voir se côtoyer des businessmen et des serfs, par exemple. À contrario des interprétations attribuant aux géoglyphes une fonction d'accélération de particules provenant d'une civilisation extraterrestre, et dépossédant du même coup les civilisations anciennes de leurs créations, la position de Soraya Rhofir peut être qualifiée de « dés-évoluante », dans une courbe vers le passé, qui rejoint la conception ballardienne du paysage futur, désolé et post-apocalyptique⁸⁵.

Fig. 7



Soraya RHOFIR, arrêt sur image d'un film en cours de réalisation, 2016.

- 44 Le prochain film de l'artiste – en cours de production – (fig. 7), inspiré également par la théorie des Anciens Astronautes, a été en partie tourné dans le décor désolé le Great Salt Lake Desert de l'Utah, aux États-Unis. Le projet de l'artiste entre ici en écho avec la série *Métaphores* de Sottsass, qui répondait à une « nécessité de visiter des lieux déserts, [...] d'établir un rapport avec le cosmos, seul endroit réel, justement parce qu'il n'est pas mesurable, ni prévisible, ni contrôlable, ni connaissable⁸⁶ ». La trame du film est pensée comme une exposition de formes perdues au cœur du désert à destination des pierres et des étoiles, échappant au regard. Cette exposition évoque les géoglyphes de Nazca, dont l'ampleur et la forme ont été révélés depuis les airs, encourageant les défenseurs de la théorie des Anciens Astronautes à défendre l'hypothèse qu'ils avaient été tracés à destination d'observateurs célestes⁸⁷.

Conclusion

- 45 « Extraterrestre » définit en négatif ce qui n'appartient pas au monde, un ailleurs physique ou idéal, qui marque notre propre limite. Il est un territoire qui convoque différents champs de la pensée, offert à l'exploration par l'imagination pour susciter des spéculations, stimuler des récits. Soraya Rhofir exploite ces caractéristiques en s'intéressant particulièrement aux frontières qui constituent des zones d'indétermination, qu'elles soient des espaces d'interactions avec des êtres venus du cosmos, des passages possibles vers un ailleurs, ou l'horizon des événements, seule limite connue de l'univers, au-delà de laquelle toutes les certitudes, même les plus admises, seraient probablement soumises à des redéfinitions.
- 46 L'extraterrestre en tant que figure est dans son œuvre coincé entre deux états. Si l'évocation d'une forme de vie intelligente autre appelle vers un ailleurs, la marionnette, la mascotte et l'humaine futuriste, que l'on a pu voir dans ses installations, portent pourtant leurs marques de fabrication, comme une affirmation de leur statut d'artéfact, qui en font des figures locales, donc bien terrestres – quasi terre-à-terre. Il s'agit-là de

représentations d'extraterrestre peu convaincantes, qui disent quelque chose sans garantie d'être entendues. Elles peinent ainsi à pallier au silence éternel des espaces infinis⁸⁸. C'est dans cette indéfinition, inhérente à l'« extraterrestre », que Soraya Rhofir a trouvé un écho à ses réflexions.

- 47 En tant que zone de rencontre de champs de la pensée – sciences, pseudosciences, récits, croyances – « extraterrestre » est un concept mouvant modelé par ce qu'on y projette. La théorie des Anciens Astronautes est emblématique de ces rencontres car elle aligne indifféremment ces champs que l'on considère généralement comme incompatibles, de même qu'elle aligne les représentations textuelles et iconographiques issues de différentes époques et cultures pour constituer un seul récit cosmogonique unitaire. Cette quête spirituelle et cognitive invitait à bricoler son propre crédo mais vouée à aboutir sur la même interrogation qui l'a fait naître, nourrit l'artiste pour construire des récits en espace, lieu d'alignements d'images, dont le dénouement reste en suspens.
- 48 Soraya Rhofir définit chacune de ses installations comme « un système d'apparition d'entités ; sans cadre, elle se présente comme furtive et intègre un devenir ; elle réunit ce qui est épars⁸⁹ ». L'installation peut être lue comme un espace hétérotopique offrant aux images la possibilité d'atteindre une autre dimension. Elle matérialise un passage depuis le numérique vers une tridimensionnalité défaillante, depuis une sphère culturelle périphérique vers le contexte de l'art. Au sein de scènes unitaires, malgré leur hétérogénéité, chacune d'elles porte un sens potentiel, révélé par leur réunion.
- 49 Cet aspect de l'installation, telle qu'elle est conçue par Soraya Rhofir, concerne dans une autre mesure les observateurs à qui sont adressés ces espaces médiatisés ayant une fonction de porte, de passage, se superposant ou se mêlant à l'espace actuel, en l'occurrence d'exposition. Il est une humble invitation à se plonger dans une autre réalité où l'étrange et le mythique se mêlent au familier, qui fait écho à celle d'Arnaud Esquerre, dans son analyse des PAN, à envisager un monde « où le récit fantastique aurait sa place (...), où l'on admettrait que tout ne soit pas tristement familier, et où l'on assumerait l'incertitude poétique de ce que nous vivons⁹⁰. »
- 50 Il est néanmoins à préciser que l'artiste fait émerger le fantastique et l'incertitude poétique justement du tristement familier – bien que les images qu'elle utilise contiennent souvent l'enthousiasme de l'iconographie du divertissement et de la communication visuelle – car les scènes cosmiques sont incarnées par des figures relativement prosaïques et assurément très locales si l'on considère notamment que la procession apocalyptique de *Double Conscience* est composée majoritairement de *standees* de cartoons, mascottes et figurines. Le merveilleux physique et technologique, dont relèvent le trou noir, la quatrième dimension ou des technologies futuristes, prend forme à travers des moyens humains et une modestie des matériaux.
- 51 Soraya Rhofir tend à investir des zones d'indétermination pour maintenir ses productions dans l'irrésolution, formellement et davantage encore esthétiquement. Les images qu'elle collecte et réemploie ont en commun des caractéristiques qui définissent le concept du *moche* qu'elle a développé et exploré à travers sa pratique. Il est une confrontation de l'idéalisation aux moyens humains et à leurs nécessaires limites, qui donne une densité à la signification des images, dépassant leur apparente affirmation et familiarité. L'artiste dit encore à son sujet qu'il est « difficilement qualifiable, presque de l'ordre de l'informe, de l'étrange, du quotidien, aussi. Quelque chose qui s'apparenterait à l'inquiétante étrangeté, en moins bien peut-être »⁹¹.

- 52 Pour les transposer dans une dimension physique au sein de l'espace de l'art, Soraya Rhofir leur donne forme avec des outils et des matériaux communs, principalement des impressions sur papier A4, des impressions industrielles dont la découpe est parfois maladroite. Les figures détournées autoportantes sont inspirées du *standee*, forme emblématique du marketing, qui relève de la sculpture revue à la baisse, visant la tridimensionnalité mais définitivement rattachée à la bidimensionnalité. Cette forme prend part dans le rôle immersif de l'installation qui tend vers un passage dans une autre dimension mais reste ancrée dans l'espace actuel et ses caractéristiques. Le passage d'une dimension à l'autre dans l'œuvre de Soraya Rhofir est inaccompli en effet, malgré le désir porteur d'un ailleurs car il est lourd de réalité et affirme ses faillibilités, ce qui le maintient sur un point d'équilibre au bord du basculement.
- 53 Les extraterrestres, notamment au sein de la théorie des Anciens Astronautes, sont coincés entre les preuves et les réfutations, qui les retiendraient réciproquement dans la factualité ou la fictionnalité, sans accord. Il y a lieu de parler de théorie dans la mesure où un jugement rationnel précède l'acte de foi⁹² qui, en retour, comble « la fragilité des hypothèses confectionnées avec tant de désinvolture⁹³ ». Des parallèles s'établissent avec les installations de l'artiste car, d'une part, l'immersion nécessite également cette volonté de suspendre l'incrédulité et, d'autre part, la précarité des formes fait écho à la fragilité des hypothèses. La théorie des Anciens Astronautes et l'existence de la vie extraterrestre, intelligente en tout cas, peinent à obtenir la consistance du plausible, n'étant qu'hypothèses envisagées ou mises à l'écart, tandis que les éléments composant les installations peinent à décoller du prosaïsme. Par son irrésolution, l'artiste a trouvé en l'extraterrestre de quoi entretenir un dialogue riche avec le *moche*, car il est porteur de révélations mais néanmoins risible. Il entre en effet en résonance avec son vocabulaire esthétique en cristallisant certaines de ses réflexions et en densifiant ses récits d'une grandeur, certes volontairement bancal. Enfin, il participe à souligner la précarité du désir de « trouver un accord entre une vision globale du monde [propre à chacun] et les informations disparates, vraies ou fausses [et l'on pourrait ajouter remarquables ou non], qui parviennent abondamment de la réalité observable⁹⁴ ».
- 54 L'incertitude au bord d'un basculement est le point possible d'un renversement de valeur. Dans ses œuvres, Soraya Rhofir met sur un même piédestal les référents hétérogènes, issus de champs et de strates culturelles différentes. L'alignement permet de déhiérarchiser pour réhabiliter, ou en tout cas pour réévaluer les images paranormales et périphériques, souvent inférieures dans l'échelle de valeur et donc en-deçà du champ de perception esthétique. Pourtant la matérialisation avec des outils communs peut être qualifiée de « dés-évoluante », surtout quand elle concerne la transposition du merveilleux physique et technologique, et évoque ainsi esthétiquement des représentations du culte du cargo, revalorisant les moyens humains et leurs possibles ratés. Malgré les faillibilités, cette matérialisation redonne une aura à des images numériques, produits de la culture de masse à des fins de communication visuelle, duplicables à l'infini tant qu'au moins une copie reste sauvegardée. Si l'artiste emprunte des formes à la culture de masse pour les matérialiser, notamment le *standee*, ses installations tendent vers des récits mythiques qui évoquent la fresque et la peinture historique. Elle construit des espaces autres, laissant place à la faillibilité, qui sont un lieu d'émancipation « du poids orthonormé d'une culture⁹⁵ ».
- 55 Son approche peut être qualifiée de fortéenne, car ses installations apparaissent comme une « procession de damnés », à laquelle Charles Fort appelait dans l'introduction de *The*

Book of The Damned, concernant des phénomènes rejetés par la science, et qui a influencé les représentants de la théorie des Anciens Astronautes et du réalisme fantastique : « Procession of the damned / By the damned, I mean the excluded. / We shall have a procession of data that science has excluded.⁹⁶ » Ces fières marches des images *moches* porteuses d'un enthousiasme affirmé au sein de l'espace de l'art relèvent d'un renversement carnavalesque. C'est avec une singularité consciente et réfléchie que Soraya Rhofir propose un dépassement par le bas qui constitue un nouveau régime de visibilité.

- 56 « C'est dans [le flot d'informations qui nous parviennent de la réalité] que nous plongeons le filet de notre vision du monde, et ses mailles y retiennent certains objets, événements, idées, relations, laissant en même temps échapper irrémédiablement toute autre prise au gabarit imprévu⁹⁷ », écrit Wiktor Stoczkowski pour souligner que tout système conceptuel est conditionné par une vision particulière, et elle est elle-même nécessairement conditionnée en retour par le système conceptuel. La singularité de l'occultisme, et de la théorie des Anciens Astronautes qui en découle, repose donc sur une recomposition du régime de visibilité des données. Soraya Rhofir s'en inspire et y prélève des éléments, tels la chute dans la matérialité suivie d'un retour à l'immatériel et la volonté de rendre visible ce qui échappe au regard. D'abord une réalité esthétique au « gabarit imprévu », et des éléments parmi lesquels on compte le trou noir et les extraterrestres, dont la présence, si elle n'est tangible, se réduit à la déduction ou la spéculation, auxquelles la représentation peut tenter de pallier.
- 57 Ce que l'artiste dit du *standee* est ici éclairant : « un personnage en carton affirme une chose et son contraire : il est comme l'hôte d'accueil en carton dans une agence qui dit qu'il n'y a personne, tout en étant à la fois un remplaçant, une promesse et un morceau de carton⁹⁸ ». Les figures matérialisées tendent vers un ailleurs idéal invisible et difficilement représentable, soit une entreprise vouée à la faillibilité. Ces figures expriment autant ce vers quoi elles tendent que ce qu'elles sont en fait ; autant la présence de ce qu'elles représentent, que l'absence à laquelle elles tentent de pallier ; autant un ailleurs extraterrestre, que le lieu très terrestre depuis lequel il est pensé, représenté. Dans l'œuvre de Soraya Rhofir, la tentative d'idéalisation ramène nécessairement au terre-à-terre, mais c'est par le terre-à-terre qu'elle opère une élévation. « Quiconque s'enfonce dans les profondeurs de son art, en quête de trésors invisibles, travaille à élever cette pyramide spirituelle qui atteindra le ciel⁹⁹ ». Cette citation de Kandinsky, dans toute son idéalisation moderniste aujourd'hui désuète, peut être rapprochée de la démarche de Soraya Rhofir avec une certaine distance, en tant qu'elle consiste en une recherche, dans le bas de gamme, d'une forme de spiritualité.

NOTES

1. Cet article est le second volet d'une recherche débutée avec *Apocalyptic pictures from outer space, les dimensions à l'œuvre chez Soraya Rhofir*, Mémoire de master d'histoire de l'art (mention métiers et arts de l'exposition) sous la direction d'Elvan Zabunyan, Rennes, université Rennes 2, 2012, qui

était une étude des œuvres récentes analysées à travers le prisme des dimensions mathématiques, physiques et culturelles. Cette recherche s'est basée sur un échange et un suivi des projets de l'artiste durant plusieurs années qui ont permis une approche plus approfondie de l'œuvre et de son univers de référence, et qui ont pallié dans une certaine mesure au manque de publications à son sujet.

2. Selon la définition donnée par le CNRTL, <http://www.cnrtl.fr/definition/extraterrestre> (consulté le 5 décembre 2016); voir aussi le commentaire de Jean-Bruno RENARD, *Les extraterrestres*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1988, p. 11-13.

3. Jean-Bruno RENARD, *Les extraterrestres*, *op.cit.*, p. 11-13.

4. Concernant les observations de PAN (phénomènes aériens non-identifiés) qui font l'objet d'enquête du GEIPAN pour en déterminer la nature, la part des cas qui restent inexplicables, après enquête et malgré des données jugées suffisantes, s'élève à 13 % : <http://www.cnes-geipan.fr/?id=196> (consulté le 3 septembre 2016); cité dans Arnaud ESQUERRE, *Théorie des événements extraterrestres. Essai sur le récit fantastique*, Paris, Fayard, 2016.

5. Wiktor STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres. Ethnologie d'une croyance moderne*, Paris, Flammarion, 1999.

6. Correspondance, 8 août 2016.

7. Émilie RENARD et Soraya RHOFIR « Éléments pour un conte holographique dans un décor cartonné », *Monsieur Miroir. Une exposition conçue par Émilie Renard, 12^{ème} édition du Prix Fondation d'entreprise Ricard*, Fondation d'entreprise Ricard, Paris, Éditions Fondation d'entreprise Ricard, 2010, p. 38.

8. Gallien DÉJEAN, « *Le complot de l'ornement* », *May Revue*, 2010, n° 5, p. 135 - 143.

9. Charlotte LAUBART, Jim SHAW (dir.), « Essais », dans Charlotte LAUBART, *Jim Shaw, Left Behind*, CAPC muse d'art contemporain de Bordeaux, Bordeaux, CAPC, 2012.

10. Correspondance, 15 décembre 2016.

11. Michael MANN, *The Keep*, Associated Capital, Capital Equipment Leasing, 1983, 96 minutes.

12. Patrick JAVAULT, *Sur le fil*, conversation avec Ana Jotta et Claire Le Restif, 15 novembre 2016, Paris, Fondation d'entreprise Ricard. <https://www.fondation-entreprise-ricard.com/Conferences/view/464-Ana-Jotta-Sur-le-fil> (consulté le 20 décembre 2016).

13. Walter BENJAMIN, *Œuvres*, traduction : Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, Folio, 2000, tome II, p. 119, cité dans Bernd WITTE, *Topographies du souvenir : « Le livre des passages » de Walter Benjamin*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelles, 2007, p. 28.

14. Correspondance 3 septembre 2016.

15. Correspondance 15 décembre 2016.

16. Cette formule citée par l'artiste dans une correspondance est tirée d'une chronique du film Alfonso BRESCIA, *Sette Uomini d'oro nello spazio*, Italie, Luigi Alessi, 1979, 88 minutes – il existe de nombreux titres d'exploitation en France ou aux États-Unis –, publiée sur le site spécialiste des films de série B et Z : <http://www.nanarland.com/Chroniques/chronique-starodyssey-star-odyssey.html>.

17. Chuck RUSSEL, *The Blob*, États-Unis, TriStar, Palisades California Inc., 1988, 95 minutes.

18. Brian YUZNA, *Society*, États-Unis, Society Productions Inc., Wild Street Pictures, 1989, 95 minutes.

19. Série originelle en deux épisodes : Kenneth JOHNSON, V, États-Unis, NBC, première diffusion 1^{er} et 2 mai 1983.

20. Harald REINL, *Présence des extraterrestres [Erinnerung an die Zukunft]*, Allemagne (ouest), Terra Filmkunst, 1970, 89 minutes. Reinl a réalisé une version américaine en 1973 (voir note 41 p. 11).

21. Pierre LAGRANGE, « Renaissance d'un ésotérisme occidental (1945-1960) », in Claudie VOISENAT, Pierre LAGRANGE, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs. Entre savoirs, croyances et fictions*, Paris, Bibliothèque publique d'information / Centre Pompidou, 2005, p. 60.

22. *Double Conscience* a été réalisée pour l'exposition collective *Monsieur Miroir*, organisée par Émilie Renard, du 21 septembre au 06 novembre 2010 à la Fondation d'entreprise Ricard, dédiée aux artistes sélectionnés pour le Prix Ricard 2010. Voir É. RENARD et S. RHOFIR « Éléments pour un conte holographique », *op. cit.*.
23. *FLASH-SOCIETY, Les Courtiers de la lumière*, réalisée quant à elle pour l'exposition personnelle éponyme de l'artiste, du 3 juin au 15 juillet 2012 aux églises – centre d'art contemporain de la Ville de Chelles. Voir Marie BECHETOILLE, Guillaume HERVIER-LANOT et Soraya RHOFIR, « *De parade et d'illusion* », in Éric Degoutte (dir.), *Journal des églises centre d'art contemporain de la Ville de Chelles 11/12*, Chelles, les églises centre d'art contemporain, 2013, p. 31.
24. Un montage de pétroglyphes provenant de la réserve de Ceto dans le Val Camonica (Italie) illustre la couverture de l'édition française du premier ouvrage d'Erich von Däniken : Erich von DÄNIKEN, *Présence des extraterrestres*, traduction Bernard KREISS, Paris, Robert Laffont, 1969 [*Erinnerung an die Zukunft*, Düsseldorf, Econ-Verlag, 1968].
25. Les caractéristiques physiques de l'espace ont un impact sur la forme des installations dans la mesure et entrent en compte dans chaque composition. De plus, étant produites à l'occasion d'expositions, les installations sont systématiquement conçues en fonction du lieu qui les accueille. La caractéristique historique de l'espace des deux églises est intégrée au récit déployé, ce qui distingue cette installation de celles conçues pour des *white cubes*.
26. Correspondance 3 septembre 2016.
27. Jean-Bruno RENARD, *Les extraterrestres*, *op. cit.*, p. 115.
28. De l'évhémérisme, une interprétation des mythologies selon laquelle les dieux païens seraient des humains divinisés.
29. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op. cit.*, p. 151.
30. Elle s'est avérée un outil indispensable dans l'étude d'une œuvre qui compte peu de publications : elle a permis d'en souligner certains aspects par l'éclairage apporté sur la théorie des Anciens Astronautes et sur ses ressorts, et elle entre en résonance avec l'œuvre de l'artiste en étant consacrée à un sujet encore peu considéré par la recherche, comme le précise l'auteur en introduction. La question extraterrestre, quels que soient ses aspects, est peu présente dans les œuvres des artistes contemporains. Il est à noter qu'aucune mention n'y est faite dans le texte et l'entretien consacrés à deux installations de Soraya Rhofir, auxquels elle a participé.
31. Helena P. BLAVATSKY, *La Doctrine secrète*, Paris, Librairies de l'art indépendant, 1899 [*The Secret doctrine. The synthesis of science, religion, and philosophy*, vol. I-II, Londres, The Theosophical Publishing Company, 1888].
32. Jason COLAVITO, *The Cult of Alien Gods, H.P. Lovecraft and Extraterrestrial Pop Culture*, New York, Prometheus Book, 2005, p. 43.
33. *Ibid*, p. 40. Colavito cite notamment l'ouvrage d'Ignatius Donnelly *Atlantis : The Antediluvian World* (1882).
34. *Ibid*. p. 182-185.
35. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op.cit.*, p. 240-241.
36. Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, traduction Pierre VOLBOUDT, Paris, Éditions Denoël, 1969 [*Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, 1912], p. 59-61.
37. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op.cit.*, p. 245-248 et J. COLAVITO, *The Cult of Alien Gods*, « The prophet of Providence », *op. cit.*.
38. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op.cit.*, p.236.
39. P. LAGRANGE, « Renaissance d'un ésotérisme occidental (1945-1960) », *op.cit.*, p. 46.
40. Pseudonyme de Michel Obrenovic.

41. George ADAMSKI, Desmond LESLIE, *Les soucoupes volantes ont atterri*, traduction Philippe MALLORY, Paris, éditions La Colombe, 1954 [*Flyingsaucers have landed*, Londres, T. Werner Laurie, 1953].
42. *Ibid.* p. 269-271.
43. *Ibid.* p. 275-276.
44. Pseudonyme de Robert Grugeau.
45. Erich DÄNIKEN, *Erinnerungen an die Zukunft*, Düsseldorf, Éditions Econ, 1968, dont les traductions française et anglaise sont parues l'année suivante : *Présence des extraterrestre*, *op. cit.* ; *Chariots of the Gods ?*, Londres, Souvenir Press, 1969. Aux États-Unis, la traduction anglaise a d'abord été publiée en feuilleton dans le magazine people *National Enquirer*, puis publiée dans son intégralité à 4 millions d'exemplaires après la diffusion en 1973 du documentaire *In Search of Ancient Astronauts* réalisé par Harald Reinl et dont Rod Sterling, le créateur de la série télévisée *The Twilight Zone*, assure la narration.
46. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op.cit.*, p.207.
47. Christian BERST, *Occulte, ovni et art brut*, discussion avec Pierre Lagrange et Maxence Layet, 15 décembre 2016, Paris, Galerie Christian Berst, 57'13" – 58'41" <https://www.youtube.com/watch?v=BRutj7S4UVM&t=195s> (consulté le 23 janvier 2017).
48. Correspondance du 8 août 2016.
49. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op.cit.*, p. 312.
50. *Ibid.* p. 304.
51. *Ibid.* p. 316.
52. Robert AMADOU, *L'occultisme : esquisse d'un monde vivant*, Saint-Jean de la Ruelle, éditions Chanteloup, 1987 [1950], p. 19, cité dans P. LAGRANGE, « Renaissance d'un ésotérisme occidental (1945-1960) », *op. cit.* p. 47.
53. Correspondance du 8 août 2016.
54. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op.cit.*, 321.
55. *Ibid.* p. 309.
56. Correspondance du 21 juillet 2016.
57. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op.cit.*, p. 177.
58. Le titre de cette partie est extrait du refrain de Christian TURBAN (parolier), Guy BONNET (compositeur), *Quatrième dimension*, Paris, Publications musicales internationales, 1968.
59. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op.cit.* p. 210.
60. Elle apparaît notamment dans David LYNCH, Mark FROST, « Episode 2 » ou « Zen, or the Skill to Catch a Killer », Saison 1, épisode 3, , *Twin Peaks*, États-Unis, ABC Channel, diffusion originale 19 avril 1990, 43'02".
61. Rolland EMMERICH, *Stargate, la porte des étoiles*, États-Unis – France, Canal +, Carolco Pictures, Centropolis Film Productions, 1994, 121 minutes [Stargate].
62. Tracy TORMÉ, Robert K. WEISS, *Sliders : Les mondes parallèles*, États-Unis, Fox, diffusion originale 22 mars 1995 – 4 février 2000.
63. Michio KAKU, *La physique de l'impossible*, traduction Céline Laroche Paris, Seuil, 2011 [*Physics of the Impossible: A Scientific Exploration Into the World of Phasers, Force Fields, Teleportation, and Time Travel*, 2008], p. 201.
64. Trey PARKER, « Imaginationland, Episode I, II, III », saison 11, épisodes 10, 11 et 12 dans Trey PARKER, Matt STONE, *South Park*, États-Unis, Comedy Central, diffusion originale octobre 2007 : « - What is this place ? - This is Imaginationland. It's where all the wonderful and goofy things that humans have made up over the years live together », épisode 10, 8'18" – 8'19".
65. *La Porte cosmique* a été réalisée pour l'exposition *Bonnes Résolutions en haute montagne, une proposition*, du 7 avril au 19 mai 2007 à l'Atelier Cardenas Bellanger, Paris, commissariat Émilie Renard.

66. Traduction de l'auteur : « a plausible 'as if' that can open up utopian or fantasy spaces », Oliver GRAU, *Virtual art*, op. cit., p.15.
67. Werner WIRTH, et al., « A Process model of the formation of spatial presence experiences », *Media Psychology*, 2007, Volume 9, Issue 3, p. 496.
68. Janet H. MURRAY, *Hamlet on the holodeck, the future of narrative in cyberspace*, New York, The Free Press, 1997, p. 98.
69. Bien que la fresque ne soit pas une source de l'artiste dans la conception de son installation *Double Conscience*, il y a là, en plus de la propriété immersive de la scène, une proximité formelle dans la gestuelle dramatique des personnages. Dans cette installation semblent également surgir des motifs de la « Waiting room » de *Twin Peaks*.
70. Oliver GRAU, *Virtual art, from illusion to immersion*, "Immersive image strategies of the classical world", London, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 26-29. L'auteur considère cette fresque comme source des dispositifs immersifs de l'époque moderne.
71. Description issue d'un texte de l'artiste non publié.
72. Dans son ouvrage *The Gold of The Gods*, Erich von Däniken affirme avoir vu des artefacts extraterrestres dans une grotte en Équateur, puis, lors d'une interview avec Timothy Ferriss pour le magazine *Playboy*, Däniken admet qu'il s'agissait d'un récit fictionnel : « In German we say a writer, if he is not writing pure science, is allowed to use some *dramaturgisch Effekte*—some theatrical effects. And that's what I have done ». Timothy Tim FERRISS, « *Playboy Interview: Erich von Däniken* », *Playboy*, vol. 21, n° 8, Chicago, HMH Publishing, 1974, p. 51-65, cite dans Jason COLAVITO, *The history of ancient astronauts: Playboy's von Däniken's interview (Part IV): Admitting fraud*, <http://www.jasoncolavito.com/blog/playboys-1974-von-dniken-interview-part-5-admitting-fraud> (consulté en septembre 2016).
73. Helena P. BLAVATSKY, *Isis unveiled. A master-key to the mysteries of ancient and modern science and theology*, New York, Bouton, 1877, vol I, p. 162, cite dans W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, op.cit., p. 237-238 (traduction de Wiktor Stoczkowski).
74. Chris CARTER, *The X-Files*, États-Unis, Fox, diffusion originale : 10 septembre 1993 – 19 mai 2002. Pour les études à son sujet, voir notamment : Natasha BEATTIE, Simon IRVINE, « *Conspiracy theory, pre-millennium tension and the X-files: power and belief in the 1990s* » in *Social Alternatives*, Vol. 17, n° 4, Octobre 1998, p. 31-34 ; Douglas KELLNER, « *The X-Files and the Aesthetics and Politics of Postmodern Pop* » in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 57, n° 2, *Aesthetics and Popular Culture* (Printemps, 1999), p. 161-175.
75. Correspondance 8 août 2016.
76. Carl SAGAN, *Cosmos: A Personal Voyage*, États-Unis, PBS, diffusion originale : 28 septembre – 21 décembre 1980.
77. Pierre LAGRANGE, « La construction des phénomènes ovni par l'image : parasciences ou vulgarisation scientifique ? », dans Alain DIERKENS, Gil BARTHOLEYNS et Thomas GOLSENNE (éditeurs), *La performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'université de Bruxelles, Coll. « Problèmes d'Histoire des Religions », 2010, p. 191.
78. *Ibid.*
79. Ce collage mural a été réalisé à l'occasion d'*Ultramoderne* une exposition collective qui a eu lieu du 20 septembre au 4 novembre 2007 à l'Espace Paul Wurth, Luxembourg, puis du 29 février au 26 avril 2008 au centre d'art Passerelle, à Brest. Commissariat : Tiphane Blanc et Yann Chateigné.
80. Alain RIAZUELO, Sylvie ROUAT, *Voyage au cœur d'un trou noir* (réalisation Patrice Desenne), France, Dominique Leglu, *Sciences et Avenir*, 2008 <http://www.sciencesetavenir.fr/espace/astrophysique/20150924.OBS6449/film-voyage-au-coeur-d-un-trou-noir.html>, 14'03" – 20'10".
81. Correspondance par e-mail, 8 août 2012.
82. Edwin A. ABBOTT, *Flatland, A Romance of Many Dimensions*, London, Seeley & Co., 1884.

83. Soraya RHOFIR, *Ce quinzième système solaire*, 2006, film DV, 11'45".
84. Robert CHARROUX, *Le Livre des mondes oubliés*, Paris, Robert Laffont, 1971, p. 267-268.
85. La notion ballardienne de paysage « dés-évoluant » a inspiré des artistes du land art dont Robert Smithson avec *Spiral Jetty* (1970), Eugenie TSAI, « La connexion SF : l'Independent Group, J. G. Ballard et Robert Smithson », dans Valérie MAVRIDORAKIS (éd.), *Art et science-fiction : La « Ballard Connection »*, Genève, Mamco, 2011, p. 170.
86. Barbara MADICE, *Métaphores*, Paris, Skira, 2002, p. 42.
87. Robert CHARROUX, *Le Livre des mondes oubliés*, *op.cit.*, p. 32-42.
88. Le programme SETI (Search for Extra-Terrestrial Intelligence) est un programme américain lancé dans les années 1960 pour tenter de détecter des émissions de signaux d'une forme de vie intelligente en analysant le spectre électromagnétique. <https://seti.berkeley.edu/SERENDIP.html>
89. Correspondance du 27 juin 2016.
90. A. ESQUERRE, *Théorie des événements extraterrestres*, *op. cit.*, p. 206.
91. Interview de l'artiste dans l'émission radiophonique « Café des arts », 17'30". À l'initiative de la galerie Arko et du Parc Saint Léger. Diffusée sur BAC FM le 8 février 2012. <http://www.bacfm.fr/podcasts/Cafe%20des%20Arts%20-%2009%20fev%2012.mp3> (consulté en septembre 2012).
92. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op. cit.*, p. 292-293.
93. *Ibid.* p. 309.
94. *Ibid.* p. 90.
95. Correspondance du 21 juillet 2016.
96. Charles FORT, *The Book of The Damned*, in *The Complete Books of Charles Fort*, New York, Dover Publications, 1974,[1919], p. 3 : « Procession des damnés / Par damnés, j'entends les exclus / Nous aurons une procession de données que la science a exclu » (traduction personnelle).
97. W. STOCZKOWSKI, *Des hommes, des dieux et des extraterrestres*, *op. cit.*, p.320.
98. É. RENARD et S. RHOFIR « Éléments pour un conte holographique », *op. cit.* p. 38.
99. Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art*, *op. cit.*, p. 78.

RÉSUMÉS

L'œuvre de l'artiste contemporaine Soraya Rhofir est traversée par les influences d'une « tradition extraterrestre » mêlant connaissance, croyance et imaginaire. Par une entrée bas de gamme, elle puise des motifs et des principes pour construire des récits cosmogoniques qui sont le lieu d'apparitions, de transformations et de révélations, et qui constituent des trames de réflexions régissant ses installations, constituées d'images issues des périphéries visuelles. L'« extraterrestre » est une figure et un espace troubles, aux contours mouvants, représentant une zone de transition entre deux mondes qui permet à l'artiste de faire converger commun et étrange. Ses œuvres esquissent un monde d'émancipation au bord d'un basculement parce que marqué de faillibilité, maintenu en suspens par son irrésolution, qui tend à rendre visible l'invisible.

Contemporary artist Soraya Rhofir's works are influenced by an "extraterrestrial tradition", which mingles knowledge, belief and imaginary. By the lower-end she draws patterns and principles to develop cosmogonic narratives, where apparitions, transformations and revelations

happen. The narratives are the thread of her reflections to build installations with pictures from outer imagery. The “extraterrestrial” as unclear character or space, has a shifting outline, hence it can represent a transition between two worlds where the artist intersects common and odd. Her works draw a swinging world of emancipation affected by fallibility, but maintained unresolved, to make the invisible visible.

INDEX

Keywords : extraterrestrial, contemporary art, immersion, ancient astronauts, black hole.

Mots-clés : extraterrestre, art contemporain, immersion, anciens astronautes, trou noir.

AUTEUR

SÉBASTIEN MARTINS

Sébastien Martins, né en 1984, est diplômé en lettres, art et pensée contemporaine et en études curatoriales (Université de Rennes II). Il est chargé de projets artistiques au Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac (Ivry-sur-Seine) et auteur de textes sur l'art, notamment pour le Palais de Tokyo ou le Musée de la danse.