

# DITS

N°20 - PRINTEMPS-ÉTÉ 2015  
Publication semestrielle du  
Musée des Arts Contemporains de la  
Fédération Wallonie-Bruxelles au Grand-Hornu

couv. Hiroshi Sugimoto, *Napoléon Bonaparte*, photographie  
noir & blanc, épreuve gélatino-argentique (Negative 840),  
149,2 x 119,4 cm, 1999. © Hiroshi Sugimoto, courtesy Pace  
Gallery, New York.

## « Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ? »

[ Philip K. Dick, 1968 ]

SOMMAIRE	4	<b>Jacques Vaucanson.</b> Le Canard digérateur	par LAURENT BUSINE
	20	Machines excentriques de l'art brut	par CARINE FOL
	38	L'Effrayante Fidélité des portraits de cire	par DENIS GIELEN
	60	<b>David Lamelas.</b> L'Invention de Morel	par YOANN VAN PARYS
	76	La chair est triste, hélas !	par LAURENT COURTENS
	88	<b>Ryan Trecartin.</b> La Réalité « liquide »	par JULIEN FOUCART
	102	Les identités précaires au cinéma	par FLORENCE ANDOKA
	116	<b>Fred Biesmans.</b> Choobaland	par KIMBERLY COLMITTI *

Les androïdes  
rêvent-ils  
de moutons  
électriques ?

# DITS

n°20

Publication du Musée des Arts Contemporains au Grand-Hornu

## hyperréel?



Dans *Do Androids Dream of Electric Sheep ?* (1968), rendu célèbre par son adaptation, réussie, de Ridley Scott au cinéma (*Blade Runner*, 1982), l'écrivain américain de science-fiction Philip K. Dick dépeint avec sa paranoïa légendaire un monde postnucléaire où les technologies mimétiques ont rendu désormais difficile, sinon impossible, la distinction entre êtres naturels et artificiels. Cependant le titre du roman, en forme d'interrogation, suggère qu'une *inframince* différence subsiste peut-être, tel un espoir, en la faculté que nous avons de rêver et surtout d'éprouver des *affects* : comme de l'empathie, par exemple. À moins que ce ne soit la *psyché* elle-même qui, exposée aux technologies modernes, en imite depuis longtemps les fonctionnements et les dysfonctionnements ; ce que laisse imaginer l'importance des machines « désirantes » et délirantes dans les productions de l'art brut. Quoi qu'il en soit, l'imaginaire fantastique de notre époque transhumaniste ne tient plus, en tous cas, au réalisme maniaque de simulacres aussi désuets que le canard de Vaucanson, l'invention de Morel ou les figures de cire de Madame Tussauds. Au-delà des imitations hyperréalistes, ce qui frappe désormais notre esprit et hante visiblement l'histoire des sciences comme celle des arts, serait plutôt la perspective d'un « monde réellement inversé » où l'humanité serait, comme dans le cyberfilm *Matrix* (1999), créée par la technologie. Mesmèrisée par l'hyperréalisme de nos jeux vidéo ou l'exhibitionnisme de nos programmes de télé-réalité, notre conscience peine aujourd'hui à émerger d'une confusion rappelant curieusement le dormeur de la parabole de Tchouang-Tseu qui, dans l'eau trouble de son réveil, ne savait plus s'il était un homme qui venait de se rêver papillon, ou un papillon en train de rêver qu'il était un homme. \*

DENIS GIELEN, rédacteur en chef



## L'Effrayante Fidélité des portraits de cire

Texte de  
Denis  
Gielen

L'ESTHÉTIQUE CLASSIQUE a longtemps négligé et dévalorisé l'hyperréalisme, ce goût jugé douteux, voire kitsch, pour la ressemblance extrême, pour le moindre écart entre l'objet de la représentation et la représentation de cet objet même. Au nom d'un idéal moderne de beauté fondé depuis la Renaissance sur l'invention et sur la faculté de l'artiste-démiurge à refaire le monde à son idée, tel qu'il l'imagine et le conçoit, les critiques des philosophes et des historiens d'art n'ont pas manqué d'ignorer ceux qui s'adonnèrent à la fabrication d'œuvres hypernaturalistes, comme les figures de cire ; en particulier ces *fallimagini* florentins, ces « faiseurs d'images » votives qui ont transmis pourtant *“leur maîtrise technique du réalisme par contact (moulage, coulage de la cire, coloration du matériau) aux grands artistes du Quattrocento”*<sup>1</sup>. Il est vrai que l'obsession du rendu réaliste parfait, à la limite maniaque, aura produit ses horreurs. Que l'on songe à la bien nommée « tête monstrueuse » de Louis XIV fabriquée en cire par Antoine Benoist [image titre] et présentant *“les traits avachis du roi vieilli avec une fidélité effrayante, sans aucun fard ni convention mensongère, au contraire de ses portraits d'État ostentatoires, imprégnés du pathos théâtral du baroque français”* ; ou aux célèbres *Théâtres de la Mort* du céroplasticien baroque Zumbo, des tableaux tridimensionnels en miniature inspirés de sujets religieux et traitant de la décomposition du cadavre : *La Peste, Le Triomphe du Temps, La Corruption des corps et La Syphilis*. À ces indéniables monstruosité de l'art hyperréaliste, il faudrait ajouter celles où la laideur est due à la négligence ou à la maladresse d'artistes incapables de rendre leurs œuvres suffisamment ressemblantes, à l'instar de ces imitations imprécises, donc déformées, de personnages historiques qui

Antoine Benoist (1632-1717), du Cercle (dit), *Louis XIV*, cire colorée, textile, 52x42 cm, vers 1705. Château de Versailles et de Trianon, Versailles. © Photo : RMN-Grand Palais (Château de Versailles)/Gérard Blot.





[fig.12] Hiroshi Sugimoto, *Napoléon Bonaparte et le duc de Wellington*, photographie noir & blanc, épreuve gélatino-argentique, édition de 25, 50,8x61 cm, 1994. © Hiroshi Sugimoto, courtesy Pace Gallery, New York.

Au vu des images calmes qu'il prend depuis les années 1970 et des sujets statiques qu'il préfère au modèle en mouvement, Hiroshi Sugimoto tourne nettement le dos au principe photographique d'*instant décisif* qu'énonça au début des années 1950 Henri Cartier-Bresson en préface à son premier album, le bien nommé *Images à la sauvette*. Au contraire de son illustre prédécesseur, ce sont les longs temps de pose que le photographe japonais recherche pour saisir du temps non plus son instantanéité, mais sa durée. Ce parti pris archaïque, au sens où la vitesse est l'une des caractéristiques principales de la modernité, rappelle évidemment la lenteur des premières prises de vue au début du 19<sup>e</sup> siècle, mais aussi l'interminable attente qu'avant son invention les peintres imposaient à quiconque désirait *se faire tirer le portrait*. C'est que cet artiste, l'un des premiers à concilier la « belle photographie » et la « photographie conceptuelle », à produire si l'on préfère de la « photographie plasticienne » (selon l'expression de Dominique Baqué), introduit dans ses clichés une profondeur historique et culturelle qui élargit le médium photographique



[fig.13] Hiroshi Sugimoto, *Napoléon Bonaparte*, photographie noir & blanc, épreuve gélatino-argentique (Negative 840), 149,2 x 119,4 cm, 1999. © Hiroshi Sugimoto, courtesy Pace Gallery, New York.

à des techniques *préphotographiques*, comme la céroplastie ou le diorama, où il était déjà question de conserver l'aspect vivant d'êtres au-delà de leur mort. En photographiant des animaux empaillés dans des muséums d'histoire naturelle (série *Dioramas*, 1976) ou des figures de cire au musée Tussauds (série *Portraits*, 1999), Sugimoto accentue leur hyperréalisme intrinsèque en jouant sur ce code culturel propre à la photographie qui veut qu'elle soit toujours un instantané de vie, une capture du vivant, un « tir » comme le disait Cartier-Bresson. Cet hyperréalisme atteindra dans son œuvre un paroxysme quand, pour photographier la figure de cire de Henri VIII, il recréera (d'après le portrait du peintre Hans Holbein qui servit de « modèle » au céroplasticien de Madame Tussauds) l'éclairage d'époque. Notons encore qu'en réalisant ces portraits, Sugimoto met en évidence ce fait culturel certain : le musée de cire, en tant qu'attraction touristique, est avec ses millions de visiteurs par an l'un des plus grands studios photographiques du monde.

## La réalité « liquide » de Ryan Trecartin

Ryan Trecartin, *Center Jenny*, extrait de la vidéo HD, 53' 15", 2013. Courtesy Regen Projects, Los Angeles and Andrea Rosen Gallery, New York. © Fitch / Trecartin Studio.



*“Or, dès que je me sens regardé par l’objectif, tout change : je me constitue en train de poser. Je me fabrique instantanément un autre corps. Je me métamorphose à l’avance en image.”*

[ ROLAND BARTHES, *La Chambre claire*, 1980 ]

DANS L’UNIVERSITÉ POSTHUMAINE *Center Jenny*, imaginée par le jeune artiste américain Ryan Trecartin, toutes les étudiantes se prénomment « Jenny ». Elles envahissent par groupes un espace décoré de ce genre de mobilier caractéristique des plateaux de tournage de programmes de télé-réalité. Un duo de « Jenny » portant des cache-oreilles et sweats à capuche rose défile. Sans transition, une troupe de « Jenny » particulièrement agitées, ayant enfilé shorts et débardeurs kaki, débarquent en sueur pour une série de performances délirantes. Dialoguant en un style SMS illogique et jouant constamment et consciemment avec la caméra, elles concourent, comme dans un jeu vidéo, pour dépasser leur condition de « Basic Jenny » et atteindre le niveau ultime de « jennytude ». Tenues exubérantes, visages maquillés, yeux rouges, verts ou violets, ces « Nabila, puissance 10 » sont prêtes à se ridiculiser pour ressembler à leur idéal. Devant un tel spectacle, on ne peut s’empêcher de penser à la prédication d’Andy Warhol selon laquelle *“viendra le temps où chacun sera une star pendant quinze minutes”*.

## Les identités précaires : la machine contre l'homme

Texte de  
Florence  
Andoka

TELS JOCASTE ET LAÏOS DONNANT LA VIE à celui qui les perdra, l'homme se voit dépassé par sa créature. Cette angoisse mythique, à l'ère industrielle, prend un nouveau visage, celui de la machine. Figure inquiétante de la société moderne, la machine tend à s'échapper des vues de son créateur, pour devenir une menace. Dès ses débuts, le cinéma s'empare du thème. Aux sources de cet art, né des avancées techniques de la société industrielle, Louis Lumière, en 1896, alors qu'il réalise ses premiers films, choisit d'enregistrer le fonctionnement d'une machine, c'est *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* [fig.1] qui effraie tant les spectateurs. La locomotive lancée à vive allure annonce la démesure à venir et témoigne déjà d'une société qui s'inquiète de ses productions techniques. En 1936, dans *Les Temps modernes* [fig.2], Chaplin, pour dénoncer l'aliénation du travail dans le système capitaliste, choisit de mettre en scène le travail à la chaîne et sa supercherie machinique. Le corps de l'homme est devenu un pantin ridicule, prisonnier du mouvement des engrenages géants qui le dépasse. Le travail est incarné par la puissance aveugle de la machine et brise l'illusion progressiste au cœur d'une société encore marquée par le positivisme d'Auguste Comte. Pourtant, si la machine prend le pouvoir, et se révolte, elle indique que le temps de l'homme est dépassé et pointé par là même son identité. Qu'est-ce que la machine aurait de plus que l'homme qui l'inviterait à se retourner contre lui, à le détruire, le dominer, l'asservir ? Reprenant la prophétie de Zarathoustra pour qui l'homme est "un passage et un déclin", on se demande : "Comment l'homme sera-t-il surmonté ?" La machine serait-elle le surhomme ? La remise en question de la toute-puissance humaine par la prise de pouvoir de la machine, au-delà de l'angoisse de la destitution et de la disparition, éclaire les failles de l'homme, ses bornes et par conséquent ce qui le définit en propre. Quelle définition de l'homme se dégage de la mise en scène de l'insurrection des machines ?

*Her*, film du réalisateur américain Spike Jonze, datant de 2013, redéploie le problème en tenant compte des dernières avancées technologiques. *Her* se présente comme une comédie romantique dont l'action se situe dans une société doucement futuriste. Le titre du film désigne Samantha, une OS, c'est-à-dire



Lars Lundström, *Real Humans*, extrait de la série, saison 1, Suède, 2012. Captation DVD.