


Jean BAUDRILLARD

Illusion/désillusion esthétique

 n a l'impression que la majeure partie de l'art actuel concourt à un travail de dissuasion, à un travail de deuil de l'image et de l'imaginaire, à un travail de deuil esthétique, la plupart du temps raté, ce qui entraîne une mélancolie générale de la sphère artistique, dont il semble qu'elle se survive dans le recyclage de son histoire et de ses vestiges (mais ni l'art ni l'esthétique ne sont les seuls voués à ce destin mélancolique de vivre non pas au-dessus de ses moyens, mais au-delà de ses propres fins).

Il semble que nous soyons assignés à la rétrospective infinie de ce qui nous a précédés. C'est vrai de la politique, de l'histoire et de la morale, mais de l'art aussi, qui en cela ne jouit d'aucun privilège. Tout le mouvement de la peinture s'est retiré du futur et déplacé vers le passé. Citation, simulation, réappropriation, l'art actuel en est à se réapproprier d'une façon plus ou moins ludique, ou plus ou moins kitsch toutes les formes, les œuvres du passé, proche ou lointain, ou même déjà contemporain. Ce que Russell Connor appelle *le rapt de l'art moderne*. Bien sûr, ce remake et ce recyclage se veulent ironiques, mais cette ironie est comme la trame usée d'un tissu,

elle ne résulte que de la désillusion des choses, c'est une ironie fossile. Le clin d'œil qui consiste à juxtaposer le nu du « Déjeuner sur l'herbe » avec le « Joueur de cartes » de Cézanne n'est qu'un gag publicitaire, l'humour, l'ironie, la critique en trompe-l'œil qui caractérise aujourd'hui la pub et qui submerge désormais le monde artistique. C'est l'ironie du repentir et du ressentiment vis-à-vis de sa propre culture. Peut-être le repentir et le ressentiment constituent-ils le stade ultime de l'histoire de l'art, comme ils constituent selon Nietzsche le stade ultime de la généalogie de la morale. C'est une parodie, en même temps qu'une palinodie de l'art et de l'histoire de l'art, une parodie de la culture par elle-même en forme de vengeance, caractéristique d'une désillusion radicale. C'est comme si l'art, comme l'histoire, faisait ses propres poubelles et cherchait sa rédemption dans ses détritits.

Il n'est que de voir ces films (*Barton Fink*, *Basic Instinct*, Greenaway, *Sailor and Lula*, etc.) qui ne laissent plus place à quelque critique que ce soit, parce qu'ils se détruisent en quelque sorte eux-mêmes de l'intérieur. Citationnels, prolixes, high-tech, ils portent en eux le chancre du cinéma, l'excroissance interne, cancéreuse de leur propre technique, de leur propre scénographie, de leur propre culture cinématographique. On a l'impression que le metteur en scène a eu peur de son propre film, qu'il n'a pas pu le supporter (soit par excès d'ambition, soit par manque d'imagination). Sinon, rien n'explique la débauche de moyens et d'efforts mis à disqualifier son propre film par excès de virtuosité, d'effets spéciaux, de clichés mégalos — comme s'il s'agissait de harceler, de faire souffrir les images elles-mêmes, en en épuisant les effets, jusqu'à faire du scénario dont il a peut-être rêvé (on l'espère) une parodie sarcastique, une pornographie d'images. Tout semble programmé pour la désillusion du spectateur, à qui il n'est laissé d'autre constat que celui de cet excès de cinéma mettant fin à toute illusion cinématographique.

Que dire du cinéma, sinon que, au fil de son évolution, au fil de son progrès technique, du film muet au parlant, à la couleur, à la haute technicité des effets spéciaux, l'illusion au sens fort du terme s'en est retirée ? C'est à la mesure de cette technicité, de cette efficacité cinématographique que l'illusion s'en est allée. Le cinéma actuel ne connaît plus ni l'allusion ni l'illusion : il enchaîne tout sur un mode hypertechnique, hyperefficace, hypervisible. Pas de blanc, pas de vide, pas d'ellipse, pas de silence, pas plus

qu'à la télé, avec laquelle le cinéma se confond de plus en plus en perdant la spécificité de ses images. Nous allons de plus en plus vers la haute définition, c'est-à-dire vers la perfection inutile de l'image. Qui du coup n'est plus une image, à force d'être réelle, à force de se produire en temps réel. Plus on s'approche de la définition absolue de la perfection réaliste de l'image, plus se perd sa puissance d'illusion.

Il n'est que de penser à l'Opéra de Pékin, comment avec le simple mouvement duel de deux corps sur une barque, on pouvait mimer et rendre vivante toute l'étendue du fleuve, comment deux corps se frôlant, s'évitant, se mouvant au plus près l'un de l'autre sans se toucher, dans une copulation invisible, pouvaient mimer la présence physique sur la scène de l'obscurité où ce combat se livrait. Là, l'illusion était totale et intense, plus qu'esthétique, une extase physique, justement parce qu'on avait retranché toute présence réaliste de la nuit et du fleuve et que, seuls les corps prenaient en charge l'illusion naturelle. Aujourd'hui, on ferait venir des tonnes d'eau sur la scène, on tournerait le duel en infrarouge, etc. Misère de l'image surdouée, comme de la guerre du Golfe sur CNN. Pornographie de l'image à trois ou quatre dimensions, de la musique à trois ou quatre ou vingt-quatre pistes — c'est toujours en ajoutant au réel, en ajoutant le réel au réel dans l'objectif d'une illusion parfaite (celle de la ressemblance, celle du stéréotype réaliste parfait) qu'on tue justement l'illusion en profondeur. Le porno, en ajoutant une dimension à l'image du sexe, en ôte une à la dimension du désir, et disqualifie toute illusion séductrice. L'apogée de cette désimagination de l'image par intoxication, de ces efforts inouïs, dans tous les domaines, pour faire qu'une image ne soit plus une image, c'est la digitalité, c'est l'image de synthèse, l'image numérique, la réalité virtuelle.

Une image, c'est justement une abstraction du monde en deux dimensions, c'est ce qui ôte une dimension au monde réel, et par là même inaugure la puissance de l'illusion. La virtualité au contraire, en nous faisant *entrer* dans l'image, en recréant une image réaliste en trois dimensions (en ajoutant même une sorte de quatrième dimension au réel, pour en faire un hyperréel), détruit cette illusion (l'équivalent de cette opération dans le temps, c'est « le temps réel », qui fait se refermer la boucle du temps sur elle-même, dans l'instantanéité, et donc abolit toute illusion du passé comme du futur). La virtualité tend à l'illusion parfaite. Mais il ne s'agit pas du tout de la même illusion créatrice qui est celle de l'image (mais aussi du

signe, du concept, etc.). Il s'agit d'une illusion « récréatrice » (et récréative), réaliste, mimétique, hologrammatique. Elle met fin au jeu de l'illusion par la perfection de la reproduction, de la réédition virtuelle du réel. Elle ne vise qu'à la prostitution, à l'extermination du réel par son double. (Ainsi le musée où l'on va pouvoir entrer dans le « Déjeuner sur l'herbe » et s'y asseoir soi-même.)

À l'opposé, le trompe-l'œil, en ôtant une dimension aux objets réels, rend leur présence magique et retrouve le rêve, l'irréalité totale dans leur exactitude minutieuse. Le trompe-l'œil, c'est l'extase de l'objet réel dans sa forme immanente, c'est ce qui ajoute au charme formel de la peinture le charme spirituel du leurre, de la mystification des sens. Car le sublime ne suffit pas, il y faut aussi le subtil, la subtilité qui consiste à détourner le réel en le prenant à la lettre. Ce que nous avons désappris de la modernité : c'est que la soustraction donne la force, c'est que la puissance naît de l'absence. Nous n'avons cessé d'accumuler, d'additionner, de surenchérir. Et que nous ne soyons plus capables d'affronter la maîtrise symbolique de l'absence fait que nous sommes aujourd'hui plongés dans l'illusion inverse, celle désenchantée et matérielle de la profusion, l'illusion moderne de la prolifération des écrans et des images.

Il y a une grande difficulté à parler de la peinture aujourd'hui parce qu'il y a une grande difficulté à la *voir*. Parce que la plupart du temps elle ne veut plus exactement être *regardée*, mais veut être visuellement absorbée, et circuler sans laisser de traces. Elle serait en quelque sorte la forme esthétique simplifiée de l'échange impossible. Si bien que le discours qui en rendrait le mieux compte serait un discours où il n'y a rien à dire, qui serait l'équivalent d'une peinture où il n'y a rien à voir. L'équivalent d'un objet qui n'en est pas un.

Mais un objet qui n'en est pas un n'est justement pas rien, c'est un objet qui ne cesse de vous obséder par son immanence, sa présence vide et immatérielle. Tout le problème est, aux confins du rien, de matérialiser ce rien, aux confins du vide, de tracer le filigrane du vide, aux confins de l'indifférence, de jouer selon les règles mystérieuses de l'indifférence. L'art n'est jamais le reflet mécanique des conditions positives ou négatives du monde, il en est l'illusion exacerbée, le miroir hyperbolique. Dans un monde voué à l'indifférence, l'art ne peut qu'ajouter à cette indifférence. Tourner autour du vide de l'image, de l'objet qui n'en est plus un. Ainsi le

cinéma d'auteurs comme Wenders, Jarmush, Antonioni, Altman, Godard, Warhol, explore l'insignifiance du monde par l'image, et par leurs images ils contribuent à l'insignifiance du monde, ils ajoutent à son illusion réelle, ou hyperréelle, tandis qu'un cinéma comme celui des derniers Scorsese, Greenaway, etc., ne fait, sous forme de machination baroque et high-tech, par une agitation frénétique et éclectique, que remplir le vide de l'image, et donc ajouter à notre désillusion imaginaire. Tout comme ces Simulationnistes de New-York qui, en hypostasiant le simulacre, ne font qu'hypostasier la peinture elle-même comme simulacre, comme machine aux prises avec elle-même.

Dans bien des cas (*Bad Painting*, *New New Painting*, installations et performances), la peinture se renie, se parodie, se vomit elle-même. Déjections plastifiées, vitrifiées, congelées. Gestion des déchets, immortalisation des déchets. Il n'y a plus là la possibilité même d'un *regard* — ça ne suscite même plus un regard parce que, dans tous les sens du terme, ça ne vous regarde plus. Si ça ne vous regarde plus, ça vous laisse complètement indifférent. Et cette peinture est en effet devenue complètement indifférente à elle-même en tant que peinture, en tant qu'art, en tant qu'illusion plus puissante que le réel. Elle ne croit plus à sa propre illusion, et tombe dans la simulation d'elle-même et dans la dérision. Ainsi l'abstraction fut la grande aventure de l'art moderne. Dans sa phase « irruptive », primitive, originale, qu'elle soit expressionniste ou géométrique, elle fait encore partie d'une histoire héroïque de la peinture, d'une déconstruction de la représentation et d'un éclatement de l'objet. En volatilisant son objet, c'est le sujet de la peinture lui-même qui s'aventure aux confins de sa propre disparition. Mais les formes multiples de l'abstraction contemporaine (et cela est vrai aussi de la Nouvelle Figuration) sont au-delà de cette péripétie révolutionnaire, au-delà de cette disparition « en acte ». Elles ne portent plus trace que du champ indifférencié, banalisé, désintensifié, de notre vie quotidienne, de la banalité des images qui est entrée dans les mœurs. Nouvelle abstraction, nouvelle figuration ne s'opposent qu'en apparence — en fait, elles retracent à part égale la désincarnation totale de notre monde, non plus dans sa phase dramatique, mais dans sa phase banalisée. L'abstraction de notre monde est acquise désormais, depuis longtemps, et toutes les formes d'art d'un monde indifférent portent les mêmes stigmates de l'indifférence. Ceci n'est ni une dénégation ni une condamnation, ceci est l'état des

choses : une peinture actuelle authentique doit être aussi indifférente à elle-même que le monde l'est devenu — une fois évanouis les jeux essentiels. L'art dans son ensemble n'est plus que le métalangage de la banalité. *Est-ce que cette simulation dédramatisée peut se poursuivre à l'infini ?* Quelques formes qu'elles prennent, nous sommes partis pour longtemps dans le psychodrame de la disparition et de la transparence. Il ne faut pas être dupes d'une fausse continuité de l'art et de son histoire.

Mais, si on y réfléchit bien, que font les artistes modernes de toute façon ? Est-ce que tout comme les artistes de la Renaissance pensaient faire de la peinture religieuse et peignaient en fait des œuvres d'art, nos artistes modernes qui pensent produire des œuvres d'art, ne font pas tout autre chose ? Est-ce que les objets qu'ils produisent ne sont pas tout autre chose que de l'art ? Des objets-fétiches par exemple, mais des fétiches désenchantés, des objets purement décoratifs à usage temporel (Roger Caillois dirait : des ornements hyperboliques). Des objets littéralement superstitieux au sens où ils ne relèvent plus d'une nature sublime de l'art et ne répondent plus à une croyance profonde en l'art, mais n'en perpétuent pas moins l'idée et la superstition de l'art sous toutes ses formes. Des fétiches donc, de même inspiration que le fétichisme sexuel, qui lui aussi est sexuellement indifférent : en constituant son objet en fétiche, il dénie à la fois la réalité du sexe et du plaisir sexuel. Il ne croit pas au sexe, il ne croit qu'en l'idée du sexe (qui, elle, bien sûr, est asexuée). De la même façon, nous ne croyons plus en l'art, mais seulement en l'idée de l'art (qui, elle-même, bien sûr, n'a rien d'esthétique).

C'est pourquoi l'art, n'étant subtilement plus qu'une idée, s'est mis à travailler sur des idées. Le porte-bouteilles de Duchamp est une idée, la boîte Campbell de Warhol est une idée, Yves Klein vendant de l'air pour un chèque en blanc dans une galerie, c'est une idée. Tout cela, ce sont des idées, des signes, des allusions, des concepts. Ça ne signifie plus rien du tout, mais ça signifie quand même. Ce que nous appelons art aujourd'hui semble porter témoignage d'un vide irrémédiable. L'art est travesti par l'idée, l'idée est travestie par l'art. C'est une forme, notre forme de transsexualité, de travesti, élargie à tout le domaine de l'art et de la culture. Transsexuel à sa façon est l'art traversé par l'idée, traversé par les signes vides de l'art, et particulièrement par les signes de sa disparition.

Tout l'art moderne est abstrait en ce sens qu'il est traversé par l'idée bien plus que par l'imagination des formes et des substances. Tout l'art moderne est conceptuel dans le sens qu'il fétichise dans l'œuvre le concept, le stéréotype d'un modèle cérébral de l'art — exactement comme ce qui est fétichisé dans la marchandise n'est pas la valeur réelle, mais le stéréotype abstrait de la valeur.

Voué à cette idéologie fétichiste et décorative, l'art n'a plus d'existence propre. Dans cette perspective, on peut dire que nous sommes sur la voie d'une disparition totale de l'art en tant qu'activité spécifique. Ceci peut conduire soit à une réversion de l'art dans la technique et l'artisanat pur, transférée éventuellement dans l'électronique, comme on peut le voir partout aujourd'hui. Ou bien vers un ritualisme primaire, où n'importe quoi fera office de gadget esthétique, l'art finissant dans le kitsch universel, tout comme l'art religieux en son temps a fini dans le kitsch saint-sulpicien. Qui sait ? L'art en tant que tel n'aura peut-être été qu'une parenthèse, une sorte de luxe éphémère de l'espèce. L'ennui, c'est que cette crise de l'art risque de devenir interminable. Et la différence entre Warhol et tous les autres, qui se confortent au fond de cette crise interminable, c'est qu'avec Warhol, cette crise de l'art est terminée en substance.

Y a-t-il encore illusion esthétique ? Sinon, la voie vers une illusion transesthétique. Celle radicale, du secret de la séduction, de la magie ?

Y a-t-il encore aux confins de l'hypervisibilité, transparence, virtualité, place pour une *image* ? Place pour une énigme ? Place pour des événements de la perception, place pour une puissance effective de l'illusion, une véritable stratégie des formes et des apparences ?

Contre toute la superstition moderne d'une « libération », il faut dire qu'on ne libère pas les formes, on ne libère pas les figures. On les enchaîne au contraire. La seule façon de les libérer est de les enchaîner, c'est-à-dire de trouver leur enchaînement, le fil qui les engendre et les lie, qui les enchaîne l'une à l'autre par la douceur. D'ailleurs elles s'enchaînent et s'engendrent d'elles-mêmes. Tout l'art est d'entrer dans l'intimité de ce processus. « Il vaut mieux pour toi avoir réduit en esclavage, par la douceur, un seul homme libre que d'avoir libéré mille esclaves. » (Omar Khayyam).

Le secret des objets n'est pas celui de leur expression « centrifuge », de leur forme, ou de leur déformation représentative, mais au contraire de leur

attraction vers le centre, de leur dispersion ensuite dans le cycle des métamorphoses. En fait, il y a deux façons d'échapper au piège de la représentation : celle de sa déconstruction interminable, où la peinture ne cesse de se regarder mourir dans les débris du miroir, quitte à bricoler ensuite avec les restes, toujours en contre-dépendance de la signification perdue, toujours en mal d'un reflet ou d'une histoire. Ou bien sortir tout simplement de la représentation, oublier tout souci de lecture, d'interprétation, de déchiffrement, oublier la violence critique du sens et du contresens, pour rejoindre la matrice d'apparition des choses, celle où elles déclinent tout simplement leur présence, mais en des formes multiples, démultipliées selon le spectre des métamorphoses.

Entrer dans le spectre de dispersion de l'objet, dans la matrice de distribution des formes. C'est la forme même de l'illusion, de la remise en jeu (*illudere*). Dépasser une idée, c'est la nier. Dépasser une forme, c'est passer d'une forme à l'autre. Le premier définit la position intellectuelle critique, et c'est bien souvent celle de la peinture moderne aux prises avec le monde. Le second décrit le principe même de l'illusion, pour laquelle il n'est d'autre destin à la forme que la forme. Dans ce sens, il nous faut des illusionnistes qui sachent que l'art, et la peinture, sont illusion, c'est-à-dire aussi loin de la critique intellectuelle du monde que de l'esthétique proprement dite (qui suppose déjà une discrimination réfléchie du beau et du laid). Qui sachent que tout l'art est d'abord un trompe-l'œil, un trompe-la-vie, comme toute théorie est un trompe-le-sens, que toute la peinture, loin d'être une version expressive et donc prétendument véridique du monde, consiste à dresser des leurres où la réalité supposée du monde soit assez naïve pour se laisser prendre. Tout comme la théorie ne consiste pas à avoir des idées (et donc à flirter avec la vérité) mais à dresser des leurres, des pièges où le sens sera assez naïf pour se laisser prendre.

Exigence délicate de ne pas succomber au charme nostalgique de la peinture, et de se maintenir sur cette ligne subtile qui tient moins de l'esthétique que du leurre, héritière d'une tradition rituelle qui ne s'est jamais vraiment mélangée à celle de la peinture : celle du trompe-l'œil, dimension qui renoue, au-delà de l'illusion esthétique, avec une forme bien plus fondamentale d'illusion que j'appellerai « anthropologique » — pour désigner cette fonction générique qui est celle du monde et de son apparition, par où le monde nous apparaît bien avant d'avoir pris un sens,

bien avant d'être interprété ou représenté, bien avant de devenir réel, ce qu'il n'est devenu que tardivement, et sans doute de façon éphémère. Non pas l'illusion négative et superstitieuse d'un autre monde, mais l'illusion positive de ce monde-ci, de la scène opératique du monde, de l'opération symbolique du monde, de l'illusion vitale des apparences dont parle Nietzsche, — l'illusion comme scène primitive, bien antérieure, bien plus fondamentale que la scène esthétique. Le domaine des artefacts dépasse largement celui de l'art. Le règne de l'art et de l'esthétique est celui d'une gestion conventionnelle de l'illusion, d'une convention qui neutralise les effets délirants de l'illusion, qui neutralise l'illusion comme phénomène extrême. L'esthétique constitue une sorte de sublimation, de maîtrise par la forme de l'illusion radicale du monde, qui sinon nous anéantirait. Cette illusion originelle du monde, d'autres cultures en ont accepté l'évidence cruelle, en tentant d'y ménager un équilibre artificiel. Nous, les cultures modernes, ne croyons plus à cette illusion du monde, mais à sa réalité (ce qui est bien sûr la dernière des illusions), et nous avons choisi de tempérer les ravages de l'illusion par cette forme cultivée, docile, du simulacre, qu'est la forme esthétique. L'illusion n'a pas d'histoire. La forme esthétique, elle, en a une. Mais parce qu'elle a une histoire, elle n'a aussi qu'un temps, et c'est sans doute maintenant que nous assistons à l'évanouissement de cette forme conditionnelle, de cette forme esthétique du simulacre — au profit du simulacre inconditionnel, c'est-à-dire en quelque sorte d'une scène primitive de l'illusion, où nous rejoindrions les rituels et les fantasmagories inhumaines des cultures d'avant la nôtre.

