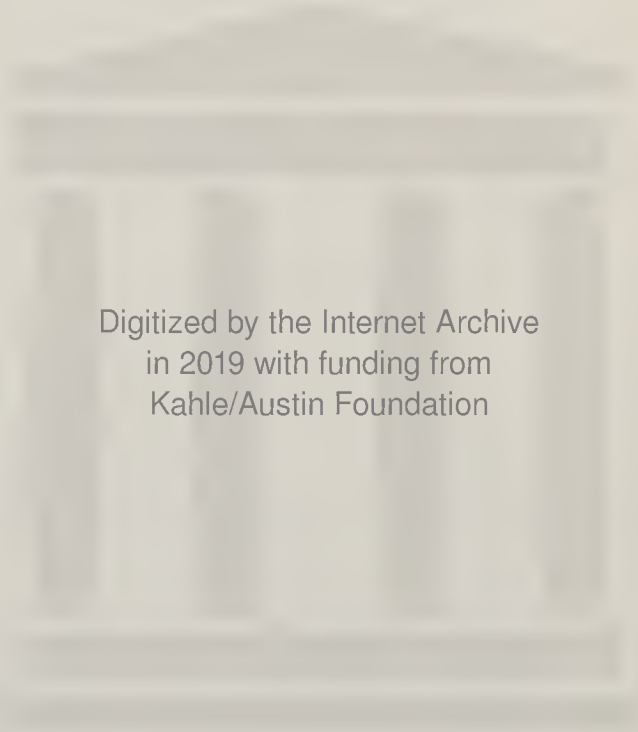


**JEAN  
BAUDRILLARD  
ILLUSION,  
DÉSILLUSION  
ESTHÉTIQUES**

N  
6490  
.B384  
1997



Digitized by the Internet Archive  
in 2019 with funding from  
Kahle/Austin Foundation





**MORSURE**



**ILLUSION, DÉILLUSION ESTHÉTIQUES**

Thomas J. Bala Library  
TRENT UNIVERSITY  
PETERBOROUGH, ONTARIO

DU MÊME AUTEUR

chez le même éditeur

*La Pensée radicale* (1996)

*Le Complot de l'art* (1997)

*À l'Ombre des majorités silencieuses  
ou la fin du social* (1997)

aux éditions Galilée

*Oublier Foucault* (1977)

*L'Effet Beaubourg* (1977)

*De La séduction* (1979)

*Simulacre et simulacre* (1981)

*Le Miroir de la production* (1985)

*L'Autre par lui-même, Habilitation* (1987)

*Cool Memories* (1987)

*Cool Memories II* (1990)

*La Transparence du Mal* (1990)

*La Guerre du Golfe n'aura pas lieu* (1991)

*L'Illusion de la fin* (1992)

*Le Crime parfait* (1994)

*Fragments, Cool Memories III* (1995)

chez d'autres éditeurs

*Le Système des objets*

*Les Essais, Gallimard, 1968*

*La Société de consommation*

*Le Point, Denoël (1972)*

*Pour une critique de l'économie-politique du signe*

*Les Essais, Gallimard (1972)*

*Le Miroir de la production*

*Casterman (1973)*

*L'Échange symbolique et la mort*

*Sciences Humaines, Gallimard (1976)*

*A l'Ombre des Majorités silencieuses*

*Cahiers d'Utopie (1978)*

*Le PC ou les paradis artificiels du politique*

*Cahiers d'Utopie (1978), Denoël (1980)*

*Les Stratégies fatales*

*Grasset (1983)*

*La Gauche divine*

*Grasset (1984)*

*Amérique*

*Grasset (1986)*

“  
**JEAN BAUDRILLARD**”  
“  
**ILLUSION,  
DÉSILLUSION  
ESTHÉTIQUES**”



**SENS & TONKA**

N 6490 . 6324 1997

WALTON & TONKA  
PAPER PRODUCTS  
DIVISION  
ST. LOUIS, MISSOURI



n a l'impression qu'une 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 publicité 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 détritrus.

**L'ILLUSION  
CINÉMATOGRAPHIQUE  
PERDUE**

Il n'est que de voir ces films (*Basic Instinct*, *Sailor and Lula*, *Barton Fink*, 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. Citationnells, prolixes, high-tech, ils portent sur 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 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 de se produire en temps réel. Plus on 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 quarante-huit pistes et plus – c'est toujours en ajoutant au réel, en ajoutant le réel au réel en vue d'une illusion parfaite (celle de la ressemblance, celle du stéréotype réaliste) qu'on tue 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 dés-imagination de l'image, de ces efforts inouïs, pour faire qu'une image ne soit plus une image, 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 (celle aussi du signe, de concept, etc). Il s'agit d'une illusion « récréatrice » 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, l'extermination du réel par son double. 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. C'est ce que nous avons désappris de la modernité : que c'est la soustraction qui donne la force, que de l'absence naît la puissance. Nous n'avons de cesse d'accumuler, d'additionner

de surenchérir. Et que nous ne soyons plus capables d'affronter la maîtrise symbolique de l'absence, c'est pour cela que nous sommes aujourd'hui plongés dans l'illusion inverse, celle désenchantée de la profusion, l'illusion moderne de la prolifération des écrans et des images.

**L'ART,  
ILLUSION  
EXACERBÉE**

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 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. 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, Jarmusch, 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 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 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.

**L**  
**A**  
**DÉSINCARNATION**  
**DE NOTRE MONDE**

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 enjeux 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 soient les formes auxquelles nous ayons à faire, 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.

Bref, il y a, pour reprendre l'expression de Benjamin, une aura du simulacre tout comme il y avait pour lui une aura de l'original, il y a une simulation authentique, et une simulation inauthentique.

Cela peut sembler paradoxal, mais c'est vrai : il y a une « vraie » et une « fausse » simulation. Quand Warhol peint ses *Soupes Campbell* dans les années soixante, c'est un coup d'éclat de la simulation, et de tout l'art moderne : d'un seul coup, l'objet-marchandise, le signe-marchandise se trouve ironiquement sacralisé – ce qui est bien le seul rituel qui nous reste, le rituel de la transparence. Mais quand il peint les *Soup Boxes* en 1986, il n'est plus dans l'éclat, il est dans le stéréotype de la simulation. En 1965, il s'attaquait au concept d'originalité d'une façon originale. En 1986, il reproduit l'inoriginalité d'une façon inoriginale. En 1965, c'est tout le traumatisme esthétique de l'irruption de la marchandise dans l'art qui est traité d'une façon à la fois ascétique et ironique (l'ascétisme

de la marchandise, son côté à la fois puritain et féérique – énigmatique comme disait Marx) et qui simplifie d'un seul coup la pratique artistique. La génialité de la marchandise, le malin génie de la marchandise suscite une nouvelle génialité de l'art – le génie de la simulation. Il n'en reste plus rien en 1986, où c'est tout simplement le génie publicitaire qui vient illustrer une nouvelle phase de la marchandise. C'est de nouveau l'art officiel qui vient esthétiser la marchandise, on retombe dans l'esthétisation cynique et sentimentale que stigmatisait Baudelaire. On peut penser que c'est d'une ironie encore supérieure que de refaire la même chose vingt ans après. Je ne crois pas. Je crois au (malin) génie de la simulation, je ne crois pas à son fantôme. Ni à son cadavre, même en stéréo. Je sais que dans quelques siècles, il n'y aura aucune différence entre une véritable ville pompéienne et le musée Paul Getty à Malibu, ni aucune différence entre la Révolution française et sa commémora-

tion olympique à Los Angeles en 1989, mais nous vivons encore de cette différence.

**D**  
**ES IMAGES**  
**OÙ IL N'Y A RIEN**  
**À VOIR**

Tout le dilemme est là : ou bien la simulation est irréversible, il n'y a pas d'au-delà de la simulation, ce n'est même plus un événement, c'est notre banalité absolue, c'est une obscénité de tous les jours, nous sommes dans le nihilisme définitif, et nous nous préparons à une répétition insensée de toutes les formes de notre culture, en attendant un autre événement imprévisible – mais d'où viendrait-il ? Ou bien il y a quand même un art de la simulation, une qualité ironique qui ressuscite à chaque fois les apparences du monde pour les détruire. Sinon l'art ne ferait plus, comme souvent aujourd'hui, que s'acharner sur son propre cadavre. Il ne faut pas ajouter le même au même, et ainsi de suite

en abîme : ça, c'est la simulation pauvre. Il faut arracher le même au même. Il faut que chaque image ôte à la réalité du monde, il faut que dans chaque image quelque chose disparaisse, mais il ne faut pas céder à la tentation de l'anéantissement, de l'entropie définitive, il faut que la disparition reste vivante – ça, c'est le secret de l'art et de la séduction. Il y a dans l'art – et ceci dans l'art contemporain aussi bien sans doute que dans l'art classique une double postulation, et donc une double stratégie. Une pulsion d'anéantissement, d'effacer toutes les traces du monde et de la réalité, et une résistance inverse à cette pulsion. Selon les mots de Michaux, l'artiste est « celui qui résiste de toutes ses forces à la pulsion fondamentale de ne pas laisser de traces ».

L'art est devenu iconoclaste. L'iconoclasme moderne ne consiste plus à briser les images, mais à fabriquer des images, une profusion d'images où il n'y a rien à voir.

Ce sont littéralement des images qui ne laissent pas de traces. Elles

sont sans conséquences esthétiques à proprement parler. Mais, derrière chacune d'elles, quelque chose a disparu. C'est là leur secret, si elles en ont un, et c'est là le secret de la simulation. À l'horizon de la simulation, non seulement le monde réel a disparu, mais la question même de son existence n'a plus de sens.

Si l'on y réfléchit, c'est le problème même de l'iconoclastie à Byzance. Les Iconolâtres étaient des gens subtils qui prétendaient représenter Dieu pour sa plus grande gloire, mais qui, en réalité, simulant Dieu dans les images, dissimulaient par là même le problème de son existence. Chaque image était un prétexte à ne pas se poser le problème de l'existence de Dieu. Derrière chaque image, en fait, Dieu avait disparu. Il n'était pas mort, il avait disparu, c'est-à-dire que le problème ne se posait même plus. Le problème de l'existence ou de l'inexistence de Dieu était résolu par la simulation.

Mais on peut penser que c'est la stratégie de Dieu lui-même de dis-

paraître, et justement derrière les images. Dieu profite des images pour disparaître, obéissant lui-même à la pulsion de ne pas laisser de traces. Ainsi la prophétie est réalisée : nous vivons dans un monde de simulation, dans un monde où la plus haute fonction du signe est de faire disparaître la réalité, et de masquer en même temps cette disparition. L'art ne fait pas autre chose. Les médias aujourd'hui ne font pas autre chose. C'est pourquoi ils sont voués au même destin.

Derrière l'orgie des images, quelque chose se cache. Le monde se déroband derrière la profusion des images, c'est une autre forme d'illusion peut-être, une forme ironique (cf. la parabole de Canetti sur les bêtes : derrière chacune d'elles, on a l'impression que quelqu'un d'humain est caché et vous nargue).

L'illusion qui procédait de la capacité, à travers l'invention de formes, de s'arracher au réel, de lui opposer une autre scène, de passer de l'autre côté du miroir, celle qui invente un autre jeu et une autre

règle du jeu, est impossible désormais, parce que les images sont passées dans les choses. Elles ne sont plus le miroir de la réalité, elles ont investi le cœur de la réalité et l'ont transformé en hyperréalité, où, d'écran en écran, il n'est plus de destin à l'image que l'image. L'image ne peut plus imaginer le réel, puisqu'elle est le réel, elle ne peut plus le transcender, le transfigurer, ni le rêver, puisqu'elle en est la réalité virtuelle. Dans la réalité virtuelle, c'est comme si les choses avaient avalé leur miroir.

Ayant avalé leur miroir, elles sont devenues transparentes à elles-mêmes, elles n'ont plus de secret, elles ne peuvent plus faire illusion (car l'illusion est liée au secret, au fait que les choses sont absentes d'elles-mêmes, se retirent d'elles-mêmes dans leurs apparences) – ici il n'y a plus que transparence, et les choses, toutes entières présentes à elles-mêmes dans leur visibilité, dans leur virtualité, dans leur transcription impitoyable (éventuellement en termes numériques dans les toutes

dernières technologies), ne s'inscrivent plus que sur un écran, sur les milliards d'écrans à l'horizon desquels le réel, mais aussi l'image à proprement parler, ont disparu.

Toutes les utopies du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles ont, en se réalisant, chassé la réalité de la réalité, et nous ont laissé dans une hyperréalité vide de sens, puisque toute perspective finale a été comme absorbée, digérée, ne laissant comme résidu qu'une surface sans profondeur. Peut-être la technologie est-elle la seule force qui relie encore des fragments épars du réel, mais où est passée la constellation du sens? Où est passée la constellation du secret?

Fin de la représentation donc, fin de l'esthétique, fin de l'image elle-même dans la virtualité superficielle des écrans. Mais – et il y a là un effet pervers et paradoxal, peut-être positif – il semble bien que, en même temps que l'illusion et l'utopie ont été chassées du réel par la force de toutes nos technologies, par la vertu de ces mêmes technologies, l'ironie, elle, soit passée

dans les choses. Il y aurait donc une contrepartie à la perte de l'illusion du monde, qui serait l'apparition de l'ironie objective de ce monde. L'ironie comme forme universelle et spirituelle de la désillusion du monde. Spirituelle au sens du trait d'esprit, surgissant du cœur même de la banalité technique de nos objets et de nos images. Les Japonais pressentent une divinité dans chaque objet industriel. Chez nous, cette présence divine s'est réduite à une petite lueur ironique, mais c'est quand même encore une forme spirituelle.

**L'**  
**OBJET,**  
**MAÎTRE DU JEU**

Elle n'est plus une fonction du sujet, un miroir critique où se réfléchit l'incertitude, l'irraison du monde, elle est le miroir du monde lui-même, du monde objectal et artificiel qui nous entoure, et où se réfléchissent l'absence et la transparence du

sujet. À la fonction critique du sujet a succédé la fonction ironique de l'objet, ironie objective et non plus subjective. À partir du moment où elles sont des produits fabriqués, des artefacts, des signes, des marchandises, les choses exercent une fonction artificielle et ironique par leur existence même. Plus besoin de projeter l'ironie sur le monde réel, plus besoin de miroir extérieur tendant au monde l'image de son double : notre univers à nous a avalé son double, il est donc devenu spectral, transparent, il a perdu son ombre, et l'ironie de ce double incorporé éclate à chaque instant, dans chaque fragment de nos signes, de nos objets, de nos images, de nos modèles. Il n'est même plus besoin, comme le firent les surréalistes, d'exagérer la fonctionnalité, de confronter les objets à l'absurdité de leur fonction, dans une irréalité poétique : les choses se chargent de s'éclairer ironiquement toutes seules, elles se défaussent de leur sens sans effort, plus besoin d'en souligner l'artifice ou le non-sens, tout cela fait partie

de leur représentation même, de leur enchaînement visible, trop visible, de leur superfluité, qui crée d'elle-même un effet de parodie. Après la physique et la métaphysique, nous en sommes à une pataphysique des objets et de la marchandise, à une pataphysique des signes et de l'opérationnel. Toutes choses, privées de leur secret et de leur illusion, sont condamnées à l'existence, à l'apparence visible, elles sont condamnées à la publicité, au faire-croire, au faire-voir, au faire-valoir. Notre monde moderne est publicitaire dans son essence. Tel qu'il est, on dirait qu'il n'a été inventé que pour en faire la publicité dans un autre monde. Il ne faut pas croire que la publicité soit venue après la marchandise, il y a au cœur de la marchandise (et par extension au cœur de tout notre univers de signes) un malin génie publicitaire, un trickster, qui a intégré la bouffonnerie de la marchandise et de sa mise en scène. Un scénariste génial (peut-être le capital lui-même) a entraîné le monde dans une fantasmagorie

dont nous sommes tous les victimes fascinées.

Toutes choses veulent aujourd'hui se manifester. Les objets techniques, industriels, médiatiques, les artefacts de toutes sortes veulent signifier, être vus, être lus, être enregistrés, être photographiés.

Vous croyez photographier telle chose par plaisir, en fait c'est elle qui veut être photographiée, vous n'êtes que la figure de sa mise en scène, secrètement mû par la perversion autopublicitaire de tout ce monde environnant. Là est l'ironie pataphysique de la situation. Toute métaphysique est en effet balayée par ce renversement de situation où le sujet n'est plus à l'origine du processus, où il n'est plus que l'agent, ou l'opérateur, de l'ironie objective du monde. Ce n'est plus le sujet qui se représente le monde (*I will be your mirror!*), c'est l'objet qui réfracte le sujet et qui subtilement, à travers toutes nos technologies, lui impose sa présence et sa forme aléatoire.

Ce n'est donc plus le sujet qui est maître du jeu, et il semble qu'il y ait

eu comme un renversement de la relation. C'est la puissance de l'objet qui se fraie un chemin à travers tout le jeu de la simulation et des simulacres, à travers l'artifice même que nous lui avons imposé. C'est là comme une revanche ironique : l'objet devient un attracteur étrange. Et c'est bien là la limite de l'aventure esthétique, de la maîtrise esthétique du monde par le sujet (mais c'est aussi bien la fin de l'aventure de la représentation). Car l'objet comme attracteur étrange n'est plus un objet esthétique.

Dépouillé de tout secret, de toute illusion par la technique même, dépouillé de son origine, puisque généré par des modèles, dépouillé de toute connotation de sens et de valeur, exorbité, c'est-à-dire dégagé de l'orbite du sujet en même temps que du mode de vision déterminé qui fait partie de la définition esthétique du monde – c'est alors qu'il devient, en quelque sorte, un objet pur, et qu'il retrouve quelque chose de la force et de l'immédiateté des formes d'avant, ou d'après l'esthétisation

générale de notre culture. Tous ces artefacts, tous ces objets et images artificiels exercent sur nous une forme de rayonnement artificiel, de fascination ; les simulacres ne sont plus des simulacres, ils redeviennent d'une évidence matérielle – des fétiches peut-être, à la fois complètement dépersonnalisés, désymbolisés, et pourtant d'une intensité maximale, investis directement comme *medium* – comme l'est l'objet fétiche, sans médiation esthétique. C'est peut-être là où nos objets les plus superficiels, les plus stéréotypés, retrouvent une puissance d'exorcisme, à l'égal des masques sacrificiels. Exactement comme les masques, qui absorbent l'identité des acteurs, des danseurs, des spectateurs, et dont la fonction est par là de provoquer une sorte de vertige thaumaturgique (traumatologique ?), ainsi je crois que tous ces artefacts modernes, du publicitaire à l'électronique, du médiatique au virtuel, objets, images, modèles, réseaux, ont une fonction d'absorption et de vertige de l'interlocuteur (nous, les sujets,

les actants supposés), beaucoup plus que de communication ou d'information – et en même temps d'éjection et de rejet exactement comme dans les formes exorcistiques et paroxystiques antérieures. *We shall be your favorite disappearing act!*

Ces objets rejoignent ainsi, bien au-delà de la forme esthétique, les formes de jeu aléatoire et de vertige dont parlait Caillois et qui s'opposaient aux jeux de représentation, mimétiques et esthétiques. Ils illustrent ainsi notre type de société, qui est elle-même une société de paroxysme et d'exorcisme, c'est-à-dire où nous avons absorbé jusqu'au vertige notre propre réalité, notre propre identité, et où nous cherchons à la rejeter avec la même force, où la réalité entière a absorbé jusqu'au vertige son propre double et cherche à l'expulser sous toutes ses formes.

Ces objets banals, ces objets techniques, ces objets virtuels, ce seraient donc eux les nouveaux attracteurs étranges, les nouveaux objets d'au-delà de l'esthétique,

transesthétiques, ces objets-fétiches, sans signification, sans illusion, sans aura, sans valeur et qui seraient le miroir de notre désillusion radicale du monde. Des objets ironiquement purs, telles que sont les images de Warhol.

**W**ARHOL,  
**INTRODUCTION**  
**AU FÉTICHISME**

Andy Warhol part de n'importe quelle image pour en éliminer l'imaginaire et en faire un pur produit visuel. Logique pure, simulacre inconditionnel. Steve Miller (et tous ceux qui retravaillent « esthétiquement » l'image-vidéo, l'image scientifique, l'image de synthèse) font exactement l'inverse. Ils refont de l'esthétique avec un matériel brut. L'un *se sert* de la machine pour refaire de l'art, l'autre (Warhol) *est* une machine. La véritable métamorphose mécanique, c'est Warhol. Steve Miller ne

fait que de la simulation machinique et se saisit de la technique pour faire illusion. Warhol nous livre l'illusion pure de la technique – la technique comme illusion radicale –, bien supérieure aujourd'hui à celle de la peinture.

Dans ce sens, une machine elle-même peut devenir célèbre, et Warhol n'a jamais prétendu qu'à cette célébrité machinale, sans conséquences et qui ne laisse pas de traces. Célébrité photogénique qui relève, elle aussi, de l'exigence de toute chose, et de tout individu aujourd'hui, d'être vu, d'être plébiscité par le regard. Ainsi fait Warhol : il n'est que l'agent de l'apparition ironique des choses. Il n'est que le medium de cette gigantesque publicité que se fait le monde à travers la technique, à travers les images, forçant notre imagination à s'effacer, nos passions à s'extravertir, brisant le miroir que nous lui tendions, hypocritement d'ailleurs, pour le capter à notre profit.

Par les images, par les artefacts techniques de toutes sortes, dont

celles de Warhol sont l'« idéaltype » moderne, c'est le monde qui impose sa discontinuité, son morcellement, sa stéréophonie, son instantanéité superficielle.

Évidence de la machine Warhol, de cette extraordinaire machine à filtrer le monde dans son évidence matérielle. Les images de Warhol ne sont pas du tout banales parce qu'elles seraient le reflet d'un monde banal, mais parce qu'elles résultent de l'absence de toute prétention du sujet à l'interpréter – elles résultent de l'élévation de l'image à la figuration pure, sans la moindre transfiguration. Ce n'est donc plus une transcendance, c'est une montée en puissance du signe qui, perdant toute signification naturelle, resplendit dans le vide de toute sa lumière artificielle. Warhol est le premier qui introduit au fétichisme.

Mais, si l'on y réfléchit bien, que font les artistes modernes de toute façon ? Est-ce que, tout comme les artistes qui depuis 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 la superstition 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 fétichisme, 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, soit 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.

## **R**ETROUVER L'ILLUSION RADICALE

Y a-t-il encore une illusion esthétique ?

Et sinon, une voie vers une illusion « anesthétique », celle, radicale, du secret, de la séduction, de la magie ? Y a-t-il encore, aux confins de l'hypervisibilité, de la virtualité, place pour une image ? Place pour une énigme ? Place pour une puissance 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, qu'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).

Des objets dont le secret n'est pas celui de leur expression, de leur forme représentative, mais au contraire de leur condensation et 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 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. Retrouver, à travers l'illusion, une forme de séduction fondamentale.

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 en disposant selon 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.



41816<sup>c</sup>

Cet ouvrage a été composé en  
*berkeley book*  
romain et italique,  
*fette block* condensé.  
Il a été achevé d'imprimer  
en France  
en avril 1997  
sur les presses de  
l'imprimerie Le Govic  
à Saint-Herblain,  
impression de la couverture  
Sétig-Palussière  
à Angers,  
façonné par SMRF  
à Muzillac  
pour les éditions *Sens & Tonka*

Dépôt légal : 2<sup>e</sup> trimestre 1997  
ISBN 2-910170-46-2  
ISSN 1275-0611





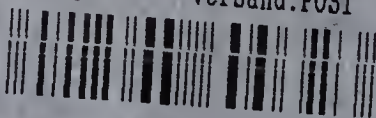
TRENT UNIVERSITY



0 1164 0520655 2

SENS & TONKA  
11/24

Titel: Illusion, desillusion es  
Autor: Baudrillard, Jean  
Art.: 460032 ISBN: 2-910170-46-  
Acquisitions Department, Pete  
KdNr.: 676610 Auf.Nr.: 142250  
Lief.: 86567,  
025200 20.12.2005 10,00  
A05-2500/2005  
APT Versand: POST



ISBN 2-910170-46-2 © ISSN 1275-06



45 FF 9 782910 170462