

## VIII B LA CRITIQUE DE L'ORIGINALITÉ

1 — JEAN BAUDRILLARD (NÉ EN 1929) : « L'HYPERRÉALISME DE LA SIMULATION »

*Par sa critique de l'économie politique du signe, Baudrillard, au début des années 1970, fut amené à émettre l'hypothèse que la réalité elle-même, étant dissociable de ses signes, s'était évanouie du monde contemporain saturé d'informations et dominé par les médias. Baudrillard désigna cette condition sous le nom de « hyperréalisme ». Le fait même qu'il ait choisi ses références, pour appuyer sa thèse, principalement dans le monde de l'art — le surréalisme, le nouveau roman, Andy Warhol, le Pop Art et la photographie — était assez éloquent. Il en résulte une conception du monde contemporain ou comme radicalement abstrait, comme un « lieu » que la réalité elle-même a déserté et où tout est « simulacre ». Il s'agit là, comme Baudrillard le reconnaît lui-même, d'une esthétisation ; mais comme telle, elle n'est pas apologetique. C'est peut-être dans le caractère extrême de cette abstraction peu plausible que reposait la force de la conception de Baudrillard. Ce texte est extrait d'un chapitre de L'Échange symbolique et la mort, Gallimard, Paris, 1976.*

[...] C'est aussi l'effondrement de la réalité dans l'hypperéalisme, dans la réduction minuitieuse du réel, de préférence à partir d'un autre médium reproductif — publicité, photo, etc. De médium en médium le réel se volatilise, il devient allégorie de la mort, mais il se renforce aussi de par sa destruction même, il devient le réel pour le réel, fétichisme de l'objet perdu — non plus objet de représentation, mais exase de dénégaration et de sa propre extermination rituelle : hyperréel.

Le réalisme inaugurerait déjà cette tendance. La rhétorique du réel signale déjà que le statut de celui-ci est gravement altéré (l'âge d'or est celui de l'innocence et du langage, où il n'a pas à redoubler ce qu'il dit d'un effet de réalité). Le surréalisme est encore solidaire du réalisme qu'il conteste, mais redouble par sa rupture dans l'imaginaire. L'hypperéel représente une phase bien plus avancée, dans la mesure où même cette contradiction du réel et de l'imaginaire y est effacée. L'irréalité n'y est plus celle du rêve ou du phantasme, d'un au-delà ou d'un en-deçà, c'est celle de l'*hallucinant* *ressemblance du réel à lui-même*. Pour sortir de la crise de la représentation, il faut boucler le réel dans la répétition pure. Avant d'émerger dans le pop-art et le néo-réalisme pictural, cette tendance se lit déjà dans le nouveau roman. Le projet y

est déjà de faire le vide autour du réel, d'extirper toute psychologie, toute subjectivité, pour le rendre à l'objectivité pure. En fait, cette objectivité n'est que celle du pur regard — objectivité enfin libérée de l'objet, qui n'est plus que le relais aveugle du regard qui le balaise. Séduction circulaire où on peut facilement repérer l'entreprise inconsciente de ne plus être vu.

C'est bien l'impression que fait le néo-roman : cette rage d'éliider le sens dans une réalité minutieuse et aveugle. Syntaxe et sémantique ont disparu — il n'y a plus apparition, mais comparaison de l'objet, interrogatoire acharné de ses fragments épars — ni métaphore ni métonymie : immanence successive sous l'instance policière du regard. Cette microscope « objective » suscite un vertige de réalité, vertige de mort aux confins de la représentation pour la représentation. Finies les vieilles illusions de relief, de perspective et de profondeur (spatiales et psychologiques) liées à la perception de l'objet : c'est l'optique tout entière, le scopique devenu opérationnel à la surface des choses, c'est le regard devenu code moléculaire de l'objet.

[...] La définition même du réel est : *ce dont il est possible de donner une reproduction équivalente*. Elle est contemporaine de la science, qui postule qu'un processus peut être exactement reproduit dans des conditions données, et de la rationalité industrielle, qui postule un système universel d'équivalences (la représentation classique n'est pas équivalence, elle est transcription, interprétation, commentaire). Au terme de ce processus de reproductibilité, le réel est non seulement ce qui peut être reproduit, mais ce qui est toujours déjà reproduit. Hyperréel.

Alors : fin du réel et fin de l'art par résorption totale de l'un et de l'autre ? Non : l'hypperéalisme est le comble de l'art et le comble du réel par échange respectif, au niveau du simulacre, des privilèges et des préjugés qui les fondent. L'hypperéel n'est au-delà de la représentation (cf. J.-F. Lyotard, *L'Art vivant*, numéro sur l'hypperéalisme) que parce qu'il est tout entier dans la simulation. Le tourniquet de la représentation y devient fou, mais d'une folie implusive, qui, loin d'être excentrique, louche vers le centre, vers sa propre répétition en abîme. Analogie à l'effet de dissonance interne au rêve, qui fait se dire qu'on rêve, mais ceci n'est que jeu de censure et de perpétuation du rêve, l'hypperéalisme fait partie intégrante d'une réalité codée qu'il perpétue et à laquelle il ne change rien.

En fait, il faut interpréter l'hypperéalisme à l'inverse : *c'est la réalité elle-même aujourd'hui qui est hyperréaliste*. Le secret du surréalisme était déjà que la réalité la plus banale pouvait devenir surréelle, mais seulement en des instants privilégiés, et qui relevaient encore de l'art et de l'imaginaire. Aujourd'hui c'est toute la réalité quotidienne, politique, sociale, historique, économique, etc., qui a d'ores et déjà incorporé la dimension simulatrice de l'hypperéalisme : nous vivons partout déjà dans l'hallucination « esthétique » de la réalité. Le vieux slogan « La réalité dépasse la fiction », qui correspond encore au stade surréaliste de cette esthétisation de la vie, est dépassé : plus de fiction à qui la vie puisse se confronter, même victorieusement — c'est la réalité entière passée au jeu de la réalité — désenchantement radical, stade cool et cybernétique succédant à la phase hot et fantasmatique.

[...] Il existerait auparavant une classe spécifique d'objets allégoriques, et un peu d'haboliques : les miroirs, les images, les œuvres d'art (les concepts ?) – simulacres mais transparents, mais manifestes (on ne confondait pas la façon et la contrefaçon), qui avaient leur style et leur savoir-faire caractéristique. Et le plaisir consistait alors plutôt à découvrir du « naturel » dans ce qui était artificiel et contrefait. Aujourd'hui où réel et imaginaire sont confondus dans une même totalité opérationnelle, la fascination esthétique est partout : c'est la perception subliminale (une sorte de sixième sens) du truquage, du montage, du scénario, de la surexposition de la réalité à l'éclairage des modèles, – non plus un espace de production, mais une bande de lecture, bande de codage et de décodage, bande magnétisée par les signes – réalité esthétique, non plus par la préméditation et la distance de l'art, mais par son élévation au niveau second, à la puissance deux, par l'anticipation et l'immanence du code. Une sorte de parodie non délibérée plane sur toute chose, de simulation tactique, de jeu indécidable auquel s'attache une jouissance esthétique, celle même de la lecture et de la règle du jeu. Travelling des signes, des médias, de la mode et des modèles, de l'ambiance aveugle et brillante des simulacres.

Il y a longtemps que l'art a préfiguré ce virage qui est aujourd'hui celui de la vie quotidienne. Très tôt l'œuvre se redouble en elle-même comme manipulation des signes de l'art : sussignification de l'art, « académisme du signifiant » comme dirait Lévi-Strauss, qui l'introduit vraiment à la forme-signe. C'est alors que l'art entre dans sa *reproduction* infinie : tout ce qui se redouble en lui-même, fût-ce la réalité quotidienne et banale, tombe du même coup sous le signe de l'art, et devient esthétique. Il en est de même pour la production, dont on peut dire qu'elle entre aujourd'hui dans ce redoublement esthétique, dans cette phase où, expulsant tout contenu et toute finalité, elle devient sorte abstraite et non figurative. Elle exprime alors la forme pure de la production, elle prend elle-même, comme l'art, valeur de finalité sans fin. L'art et l'industrie peuvent alors échanger leurs signes : l'art peut devenir machine productrice (Andy Warhol), sans cesser d'être de l'art, puisque la machine n'est plus que signe. Et la production peut perdre toute finalité sociale pour se vérifier et s'exalter enfin dans les signes prestigieux, hyperboliques, esthétiques que sont les grands combinats industriels, les tours de 400 mètres de haut ou les mystères chiffrés du PNB.

[...] Vertige schizophrénique de ces signes sériels, sans contrefaçon, sans sublimation possible, immanents dans leur répétition – qui dira où est la réalité de ce qu'ils simulent ? Ils ne refoulent même plus rien (ce pour quoi la simulation introduit à la sphère de la psychose, si on veut) : même les processus primaires s'y abolissent. L'univers cool de la digitalité absorbe celui de la métaphore et de la métonymie. Le principe de simulation a raison du principe de réalité comme du principe de plaisir.

2 – CRAIG OWENS (1950-1990) : « L'IMPULSION ALLÉGORIQUE : VERS UNE THÉORIE DU POSTMODERNISME »

Avec le brusque déclin du modernisme canonique à la fin des années 1960, une apparente diversité des pratiques artistiques a commencé à se manifester sur la scène internationale – une scène où, il faut le préciser, la domination américaine commença également à être contestée pour la première fois en une génération. Depuis lors, diverses tentatives ont été faites afin de prédire l'existence d'une production sous-jacente dont on peut considérer qu'elle assure la cohérence de l'aspect superficiel, apparemment hétérodoxe, de l'art contemporain. L'interprétation d'Owens est des plus ambitieuses.

Après Walter Benjamin et Paul De Man, il considère que la théorie critique moderniste exclut l'allégorie comme mode de signification artistique. Selon lui, c'est la réémergence apparente des modes allégoriques dans la période suivant le modernisme qui rend cet art si différent des critères modernistes de qualité artistique – et qui le rend même incompréhensible au regard de ces critères. De façon tout aussi provocatrice, Owens détecte des moments allégoriques dans une part importante de la pratique moderniste elle-même : ce qui sous-entend que la théorie moderniste se présentait sous un faux jour. Il en a résulté une théorie de l'art postmoderniste présentant celui-ci comme un art dont l'objectif n'est plus de proclamer son autonomie, son indépendance, sa transcendance, mais de relater sa propre contingence, son manque d'indépendance et son absence de transcendance. Initialement publié sous forme d'un article en deux parties dans *October*, n° 12, Cambridge, Massachusetts, printemps 1980, pp. 67-86, et n° 13, été 1980, pp. 59-80, ce texte est reproduit dans *Art after Modernism*, Brian Wallis (éd.), New York et Boston, 1984, pp. 203-235. Les passages ci-dessous sont extraits de la première partie de l'essai, traduits par Christian Bonamy.

Toute image du passé qui n'est pas reconnue par le présent comme étant une de ses propres préoccupations est menacée de disparaître à jamais.

Walter Benjamin, *Thèses sur la philosophie de l'histoire*

[...] Attribuer à l'art contemporain un motif allégorique, c'est s'aventurer en territoire interdit, car l'allégorie, depuis près de deux décennies, est condamnée comme une aberration esthétique contraire à l'art. Dans *Esthétique*, Croce y voit une « science, ou l'art singant la science » ; Borges qualifia un jour l'allégorie d'« erreur esthétique ». Bien qu'il reste à coup sûr l'un des plus allégoriques parmi les écrivains contemporains, Borges considère néanmoins l'allégorie comme un dispositif démodé,