

Tensions entre mode et modernité Nicolas Liucci	3
La mode et la modernité à la lumière de l'art moderne et contemporain Norbert Hillaire	7
La mode à l'épreuve de l'attitude moderne Olivier Assouly	12
Vêtement et modernité Derek Simon	22
Le chiffonnier moderne Valérie Guillaume	25
Modernité et presse de mode Florence Micolau	30
La mode, liberté surveillée ? Benoît Heilbrunn	35

# Mode de recherche, n°9.

Publication semestrielle – janvier 2008

## Editorial

Dans la mesure où la mode se rapporte à la nouveauté et à l'actualité, elle doit être étroitement solidaire de la modernité, elle-même caractérisée par le refus des traditions, la valorisation de l'individu et un large processus d'émancipation. Reste à déterminer dans quelles directions les deux termes agissent l'un sur l'autre. A quelle époque la conjonction s'opère-t-elle ? La mode est-elle encore un vecteur de la modernité ? Il faudra évidemment qualifier la modernité, ses transformations, sinon sa crise. De quelle modernité parle-t-on seulement en sachant que la postmodernité, qui lui aurait succédé, opère des recomposi-

tions entre les différentes formes esthétiques, qu'elles soient artistiques ou quotidiennes, voire entre plusieurs époques ? La modernité renvoie à une possibilité critique de se construire et de s'inventer peut-être par opposition au caractère autoritaire de la mode, lui-même contrebalancé avec l'apparition du numérique et de communautés virtuelles de consommateurs, qui plus est d'amateurs – en ce sens modernes.

# *Mode & modernité*

Tensions entre mode et modernité  
Nicolas Liucci

3

La mode et la modernité à la lumière  
de l'art moderne et contemporain  
Norbert Hillaire

7

La mode à l'épreuve de l'attitude moderne  
Olivier Assouly

12

Vêtement et modernité  
Derek Simon

22

Le chiffonnier moderne  
Valérie Guillaume

25

Modernité et presse de mode  
Florence Micolau

30

La mode, liberté surveillée ?  
Benoît Heilbrunn

35

Le Centre de Recherche de l'IFM bénéficie du soutien  
du Cercle IFM qui regroupe les entreprises mécènes  
de l'Institut Français de la Mode :

ARMAND THIERY  
CHANEL  
DISNEYLAND PARIS  
GALERIES LAFAYETTE  
GROUPE ETAM  
KENZO  
L'ORÉAL PRODUITS DE LUXE  
VIVARTE  
YVES SAINT LAURENT

Avec leurs prémices communes, durant la Renaissance, la mode semble avoir accompagné la modernité : tout au long des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, le renforcement de la pensée moderne sera concomitant du développement exponentiel de l'industrie de la mode, qui touchera rapidement l'ensemble du corps social, de l'aristocratie à la bourgeoisie, jusqu'au petit peuple des villes et des campagnes, qu'elle atteindra par l'intermédiaire des domestiques, des foires et des marchés. Plus près de nous encore, l'entrée dans l'âge postmoderne, âge technologique caractérisé par ses identités éclatées et changeantes, a vu l'émergence d'une mode très industrialisée, polymorphe et différenciée. Quelle est donc la nature du lien unissant mode et modernité ? Une aversion partagée pour l'immobilisme, due à la proximité des notions de progrès et de nouveauté ? La mode ne représente-t-elle néanmoins pas la négation même de la modernité lorsqu'elle s'impose au sujet comme une chose en soi ? Et si cette union n'était que le symptôme d'une certaine déroute de la modernité ?

Sous le règne de François I<sup>er</sup>, puis sous celui d'Henri II, divers édits sont promulgués, qui interdisent aux bourgeois de porter des tissus d'or, d'argent, ou bien encore d'agrémenter de perles leurs parures. Ces lois, les lois somptuaires, traduisent alors en normes canoniques les coutumes correspondant à une morale séculaire, prescrivant notamment une consommation modérée des biens matériels, en conformité avec le rang de chacun dans la

hiérarchie sociale. De fait, la tradition vestimentaire établit alors une distribution très stricte des attributs vestimentaires. Le costume est codifié, aussi bien dans ses formes – la taille et la coupe des robes font l'objet d'une réglementation – que dans ses matières – la soie est réservée aux présidents de la Cour des comptes, le satin aux gens du roi, le taffetas aux greffiers...

D'emblée, on serait tenté de considérer que ces édits marquent l'apogée de la tradition. Néanmoins, pour nous, ils indiquent au contraire son déclin : en effet, si, dans une société régie par la coutume, on fait appel à la législation pour prohiber des comportements déviants, c'est que ces comportements déviants ont déjà été observés et qu'ils sont assez récurrents pour devoir être sanctionnés. Ainsi, l'édit de 1514, défendant « très expressément à toutes personnes, roturiers, non nobles (...) de prendre titre de noblesse soit en leurs qualités ou en leurs habillements »<sup>1</sup>, signale l'existence réelle d'attitudes contraires à la tradition – en l'occurrence l'adoption des codes vestimentaires normalement dévolus à l'aristocratie par des groupes d'individus n'appartenant pas à l'aristocratie.

Il est ici possible de se livrer à une double analyse du phénomène. D'une part, en se concentrant sur leur objet spécifique – le vêtement – on peut voir dans la promulgation de ces édits l'acte de naissance des premiers mouvements de mode. En effet, on l'a vu, si le principal objectif des lois somptuaires est de réglementer l'usage des codes vestimentaires en fonction de l'état et du rang chacun, c'est bien qu'au XVI<sup>e</sup> siècle, il existe déjà une certaine forme d'élan imitatif par lequel la bourgeoisie copie – ou « singe », diront ses plus farouches adversaires – les comportements et les manières de la noblesse. Or, ce mimétisme vestimentaire est encore illicite dans une société fondée sur un ordre symbolique promouvant l'image d'un monde analogiquement hiérarchisé. Dans ce monde « analogique », à chaque rang correspond naturellement des manières, y compris des manières de s'habiller : à une hiérarchie sociale peu mouvante se superpose donc une hiérarchie vestimentaire peu mouvante, incar-

nant les relations de pouvoir traditionnelles et proclamant l'autorité presque « cosmique » des instances du système féodal. La mode, entendue comme le mouvement mimétique par lequel une manière, un comportement, ou même des « goûts », se propagent par imitations successives et traversent des couches de plus en plus larges de la société, semble donc bien naître à cette époque de transition entre deux *épistèmés* radicalement différentes. De fait, le costume, qui, jusqu'alors, connaissait des changements relativement lents, qui n'était mis en concurrence qu'avec d'autres costumes « géographiques », semble désormais évoluer à un rythme toujours plus soutenu. C'est bien cela qui importe : ces édits témoignent de la fin d'un certain ordre. En faisant abstraction de leur objet spécifique, le vêtement, il est alors possible de voir en eux une tentative, essentiellement vaine, de maintenir la validité d'une *épistémè* déjà dépassée, l'*épistémè* qui était fondée sur la tradition. Ce que les lois somptuaires signalent, ce sont donc bien les prémices de la modernité – si l'on considère cette dernière comme un idéal, qui, à la suite de la (re)-découverte du sujet, vise à combattre les contingences de la tradition et l'arbitraire du pouvoir, en recourant à la raison. Mode et modernité semblent donc être deux mouvements contemporains, nés d'un élan commun contre les préjugés de l'ordre de la tradition.

Par ailleurs, au-delà de cette tension commune, mode et modernité semblent être, dès l'origine, portées toutes deux par l'émergence du sujet, vu comme une instance autonome, critique, et guidée par la raison, dans la découverte et l'affirmation de soi. Concernant la modernité, cette conjecture frise la tautologie ; concernant la mode, elle peut être défendue par l'analyse de certaines des prescriptions dictées par les manuels de savoir-vivre, qui font leur apparition dans le courant du XVI<sup>e</sup> siècle. Érasme indique ainsi, dans *Les Civilités*, que la manière légitime de s'habiller est celle qui permet de donner de soi une image en adéquation avec la réalité de l'être : cette injonction pourrait bien sûr laisser penser que le sujet, étant devenu un élément éminemment central dans la pensée, détermine

désormais jusqu'à l'apparence vestimentaire elle-même. Mais elle peut être aussi interprétée comme la survivance de l'ancien ordre analogique liant ontologiquement le rang de la personne à l'essence même du sujet. Toutefois, dans tous les cas, elle nous permet de comprendre que la mode peut désormais indubitablement constituer un des lieux où le sujet autonome et critique, promu par la modernité, a la possibilité de s'incarner. C'est bien le cas lorsque le sujet ne se soumet à aucune « transcendance », lorsqu'il invente lui-même une manière de se vêtir conforme à ce qu'il est ou, du moins, à ce qu'il croit être. Néanmoins, ici, s'agit-il toujours bien de mode ? De telles occurrences sont assez peu courantes dans l'histoire de la mode (elles en sont d'autant plus brillantes). Semblant toujours être le fait d'excentriques, elles trouvent leur quintessence dans le personnage plus tardif du dandy : comment expliquer le caractère exceptionnel de telles expériences de mode ? Peut-être par la difficulté résidant dans la tentative même de définir la mode selon les critères de la modernité, c'est-à-dire selon les déterminations du sujet autonome et critique. Qui, en effet, au sein d'une société hiérarchisée peut vouloir avoir l'air de ce qu'il est ? Si « l'homme sociable, toujours hors de lui, ne sait vivre que dans l'opinion des autres »<sup>2</sup>, bien rares seront les personnes prêtes à assumer la totalité de leur être, et a fortiori à la manifester, quand la totalité de l'être est marquée des signes de la domination.

C'est pourquoi il nous faut sans aucun doute revenir à notre définition initiale de la mode, vue comme un mouvement cyclique et imitatif, d'autant plus que ce retour paraît historiquement fondé : il semble en effet que, dès la Révolution, l'apparence vestimentaire ne puisse plus réellement renseigner sur l'être ou sur le statut, les pratiques s'étant déjà considérablement uniformisées. Il inverse néanmoins immédiatement les termes du problème, car, dans cette perspective, la mode apparaît alors comme une entrave à la vie du sujet autonome et critique promu par la modernité. A mesure que celle-ci s'installe, la mode n'est plus seulement une « manière de s'habiller » inventée par un sujet choisissant librement, et en toute

connaissance de cause, entre plusieurs modes du paraître (car, bien entendu, il ne s'agit même plus ici d'inventer ces modes du paraître). Bien au contraire, la mode prend toujours plus la forme de cycles, de tendances prescriptives parcourant la société avec la force de la « chose en soi », de l'objet métaphysique inconnaissable. Elle se manifeste toujours moins comme l'affaire du sujet, et toujours plus comme celle de l'individu coupé de sa « totalité éthique ». Elle peut apparaître avec la même irrationalité que n'importe quelle catastrophe naturelle, aussi peu prévisible qu'un cataclysme, ou bien à une fréquence aussi régulière que le cycle des quatre saisons. Dans tous les cas, le sujet n'a aucune prise pratique ou rationnelle sur elle. C'est bien ce que montrent des analyses très contemporaines, comme celles de Barthes dans le *Système de la Mode* : les énoncés de mode sont, pour les uns {Ensemble A}, les vecteurs d'une aliénation masquée sous une apparente *naturalité* ; pour les autres {Ensemble B}, des émanations d'un arbitraire tautologique réflexif. Dans son rapport avec la mode, l'individu se place donc *in fine* dans un rapport d'objet à objet : en acceptant de se conformer à une tendance qu'il assimile à une « chose en soi » en dépit de son essence éminemment sociale – « cette année c'est le vert émeraude », « cette année c'est le sac maxi », « cette année, c'est le jean à taille haute » – il renonce à tenir un rôle d'acteur. Il adopte une attitude contemplative par laquelle il devient spectateur de sa propre existence. Confronté à ces tendances qu'il ne peut véritablement rationaliser, il ne participe plus de manière active aux processus par lesquels il agit sur le monde environnant, mais absorbe ces différentes « modes » sans se sentir qualitativement concerné par elles. Dans cette optique, la mode a donc fortement à voir avec les processus de *réification*, et, en ce sens, semble en dernière instance s'opposer à la modernité.

Mais alors comment concilier cette contradiction à la concomitance de la mode et de la modernité, relevée précédemment ? Comment la mode, née avec la modernité, a-t-elle pu se transformer en un phénomène contraire ? Nous avons jusqu'à présent considéré des pro-

blématiques très liées à la mode. Or, puisque, comme on l'a entrevu dans le paragraphe précédent, la mode pose la question de la réification, il importe désormais de se pencher sur l'idée de modernité et de revenir à l'époque même de son invention. Pour de nombreux auteurs, dont Norbert Elias, l'émergence du sujet moderne et l'exaltation de la Raison contre l'arbitraire de la Tradition ne peuvent être séparées des transformations en cours au sein de la structure sociale. Ainsi, la basse Renaissance est caractérisée par la montée en puissance de la classe bourgeoise, « besogneuse », bientôt industrielle, historiquement porteuse de nouvelles valeurs, individualistes et utilitaristes, en contradiction complète avec la morale féodale. Cette période voit en outre le crépuscule de l'aristocratie, considérée dans son rôle militaire historique. Celle-ci, confrontée à la constitution de l'état monarchique centralisé et absolu, et donc prise dans un processus irréversible de « curialisation », voit disparaître les fondements traditionnels de sa légitimité. Ce double mouvement ne manque pas de mettre en œuvre une compétition acharnée entre les deux classes : l'une lutte pour la reconnaissance de sa nouvelle place dans la société, tandis que l'autre, menacée, combat pour le maintien de ses privilèges et de son monopole symbolique. L'une, moderne, lutte contre la tradition, tandis que l'autre cherche au contraire à la sauvegarder. L'une, enfin, cherche, pour saper son monopole symbolique, à imiter les comportements et manières de l'autre, qui, dans une spirale sans fin, riposte en les sophistiquant, en les raffinant davantage. Ces raffinements successifs consistent par exemple en l'usage de la fourchette, en l'enrichissement du costume, ou en la privatisation des manifestations corporelles. Ils marquent *grosso modo* la naissance de la civilisation après celle des civilités, la négation de l'animalité de l'homme, et l'affirmation de la séparation de l'âme et du corps – c'est-à-dire, en somme, la mise en place des fondements matériels réels sur lesquels se développe l'idée moderne de sujet. Mais, en outre, ils représentent la cause principale des premiers « cycles de modes », dans l'habillement comme dans toutes les régions

de la présentation de soi, la noblesse étant en effet contrainte d'inventer sans cesse de nouveaux codes distinctifs qui portent en eux leur propre vocation à l'obsolescence, puisque inexorablement imités. Dès lors, il est clair que les prémices communes de la modernité et de la mode sont intimement liées aux profonds bouleversements sociaux entraînés par la naissance du capitalisme et l'avènement de la bourgeoisie.

Néanmoins, tandis que la mode semble être une dynamique très fortement déterminée par des structures de classes de type capitaliste, la modernité, elle, demeure un idéal universel, visant au progrès de l'humanité toute entière et dépassant en cela toute division de la société en classes. C'est que la modernité en jeu dans les processus de réification préalablement mentionnés ne correspond pas à l'idéal « initial », précapitaliste, de modernité : pour les penseurs de l'École de Francfort, la réification est une pathologie sociale liée à un certain type de modernité, une modernité déficiente, guidée par la rationalisation technique, qui n'est elle-même qu'une forme pervertie et incomplète de la Raison célébrée et promue par les Lumières. Habermas distingue ainsi la raison instrumentale, qui n'est qu'une mise en œuvre de moyens efficaces par rapport à une fin donnée, de la raison critique, ou décidée, réduite au silence par le système capitaliste. Dans ces conditions, la mode ne serait plus que le symptôme d'une certaine dégénérescence de la Raison, c'est-à-dire le dévoiement de la modernité ; et de fait, l'analogie entre certaines tendances lourdes de la mode actuelle et le « monde administré » pré-contemporain décrit dans la *Dialectique de la raison* est frappante. Dans cet ouvrage, les auteurs retracent l'histoire de la Raison, depuis ses prémices, lorsqu'elle visait à libérer l'homme de l'écrasante tutelle du mythe et de la tradition, jusqu'à l'époque technologique contemporaine, où la Raison, vue comme un simple moyen de domination de la nature, s'est muée en raison instrumentale. Pour eux, notre époque est un nouvel âge sauvage où tout serait aussi homogène, statique, répétitif et peu rationalisable qu'à l'époque du mythe ; pour nous, cette description peut, dans une

large mesure, refléter les contradictions actuelles de la mode. Création éminemment humaine, elle se manifeste surtout sous forme de tendances massives, « transcendantes » et irrationnelles. Promettant et promouvant la nouveauté, elle semble souvent répétitive, non seulement en raison de son rythme très soutenu, mais aussi parce qu'elle absorbe et réinterprète inlassablement des motifs formels banalisés. Très homogène, bien qu'elle prouve la coexistence des différents « styles de vie », elle ne paraît pas être en mesure de dépasser sa propre condition réflexive. Statique, enfin, car aucune révolution dans la structure ou l'usage des vêtements ne semble devoir advenir depuis de nombreuses années. C'est bien que, comme le pensait Walter Benjamin, l'éclat du neuf est un souvent un leurre favorisant le retour d'archaïsmes redoutables.

La mode, dans sa forme dominante actuelle, « transcendante », apparaît à maints égards comme le symptôme d'une pathologie sociale liée aux déficiences de la modernité : une modernité de surface, consistant bien plus en l'ignorance aveugle de la tradition, en l'amour de la nouveauté, et en la célébration de l'individu, qu'en la promotion d'un sujet libre, rationnel, autonome, et critique. Néanmoins, à la marge, aujourd'hui comme dans le passé, on note l'existence de comportements de mode proprement modernes : les comportements par lesquels le sujet manifeste sa distance par rapport à la pseudo-naturalité de la mode, lorsqu'il décide de reprendre à son compte ses codes et qu'il les met en *jeu*. En tant que lieu possible d'expression, cette mode apparaît alors bien comme la trace de la survie latente de la pure idée de modernité.

Nicolas Liucci,  
Doctorant, EHESS

1. Edit de 1514, cité dans Daniel Roche, *La Culture des apparences*, Paris, Arthème Fayard, 1989, p. 54.

2. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Gallimard folio, 1996, p. 123.

## La mode et la modernité à la lumière de l'art moderne et contemporain

Norbert Hillaire

1/ On a souvent insisté sur le lien natif qui existe entre la mode et la modernité. Et en effet modernité et mode apparaissent intrinsèquement liées, au point d'avoir été justement assimilées l'une à l'autre, chacun des termes puisant dans l'autre le sens même de son déploiement dans la réalité du siècle dernier, comme motif emblématique et récurrent, mais en même temps instable et comme résistant à toute tentative de conceptualisation, sauf peut-être sur le mode de la prose poétique d'un Baudelaire.

Il est tout aussi difficile de conceptualiser la modernité, laquelle, comme nous l'expliquait Baudrillard n'est pas un concept, mais au mieux une notion qui ne peut se définir que par défaut, par opposition à la tradition. Si la modernité est difficile à saisir, y compris dans ses échelles historiques (la modernité commence avec l'âge industriel, mais il est vrai que les temps modernes commencent à la Renaissance, et les historiens et universitaires n'en finissent pas de revenir sur la datation de la période moderne, sur la question de savoir ce qui est moderne et ce qui ne l'est pas), la mode ne l'est pas moins, tant sont nombreuses les variations dont elle est l'objet, de la reconnaissance du costume comme objet de mode au XIV<sup>e</sup> siècle, jusqu'à l'apparition des modes unisexes dans les années soixante. C'est pourquoi l'une et l'autre semblent rebelles aux grandes constructions théoriques susceptibles de les saisir selon un point de vue englobant (de même qu'on n'en finit pas de réécrire la modernité, dans le mouvement même de son achèvement ou de son dépassement, les tentatives de saisir la mode en tant

que système ne semblent pas convaincantes, même sous la plume d'un écrivain aussi vigilant que Roland Barthes).

Il semble que l'on puisse cependant s'accorder avec certains traits caractéristiques, qui permettent de mieux saisir, dans le mouvement de leur articulation subtile et de leur résistance au concept, la mode et la modernité. L'une et l'autre, dans la (dé)mesure même de leur instabilité à la fois historique et conceptuelle, nous renvoient à l'ambiguïté qui est à leur fondement, ce principe d'affirmation et de soustraction à la fois, ce mélange d'ordre et de désordre, de foi aveugle dans le progrès et de passion critique jamais assouvie, cette recherche constante de l'efficacité à partir des avancées de la science qu'il s'agit de traduire en applications industrielles d'une part et cette recherche constante de l'écart de l'autre, cette propension à l'abstraction des modèles et des formalismes de la science d'un côté, et, à l'opposé, cette passion du réel, du relatif, du contingent – double articulation du projet moderne qui est au fondement de toutes les révolutions artistiques du siècle dernier.

En un sens, mode et modernité se répondent en écho dans l'affirmation d'un même principe de contradiction, qui fait de la crise une valeur, du temps qui passe une promesse et une menace à la fois. La mode, comme marqueur de cette temporalité changeante, réalise, au cœur même de la modernité ce qui la menace de l'intérieur même de ses affirmations et de ses croyances fondatrices. La mode institue le dépassement de la modernité au cœur même du mouvement qui la fonde, et qui l'emporte paradoxalement et inexorablement du côté de la tradition, dans l'institution du « nouveau » comme motif récurrent. En ce sens, le « post » fait partie intégrante du mouvement moderne, comme régime fondé sur l'innovation et la conquête toujours plus agressive du futur, et donc sur la péremption rapide des objets et des signes qu'elle tente de promouvoir. La mode insinue le doute, et institue cet écart, ce désordre qui préfigure un ordre à venir au cœur même de la rationalité moderne et de ses « grands récits » fondateurs.

La mode nous enseigne finalement que la

modernité est cette arête fuyante sur laquelle se déplacent, de manière funambulesque, faite d'allers-retours incessants, de tâtonnements, un temps ou un âge que l'on pourrait qualifier de classique-moderne en amont, et un autre âge, qui commence avec l'affirmation de la modernité elle-même, que l'on pourrait qualifier de moderne-postmoderne. Mais cette ligne est une ligne brisée, qui semble s'échouer sur les récifs d'un présent insaisissable auquel l'art des avant-gardes tente désespérément de s'arrimer, et qui l'attirent littéralement comme un aimant, appels à la présentification du temps et de l'espace qui se résolvent, ou plutôt se « synthétisent » aujourd'hui dans ces nouveaux régimes de temporalité – ou ces nouveaux modes d'écrasement du temps, que sont le direct, le *live*, le temps réel, cette impossible coalescence du présent, du passé et du futur promis par les fantasmes de la fin de l'histoire et les jeux de l'actuel et du virtuel. Au point que l'on a pu justement dire que si la première modernité est placée sous le signe de la conquête du futur et le culte du nouveau (la fameuse *tradition du nouveau* dont parle Harold Rosenberg), qui s'inventent dans les lieux et les temps du quotidien, c'est le pur présent, l'empire de l'actuel qui régit aujourd'hui nos modes de vie.

2/ En ce sens, l'impressionnisme, par la mise en évidence du temps présent comme paradigme de l'œuvre d'art, aura été le moment et le lieu de cette mise en écho de la mode et de la modernité sous l'égide d'un présent difficile à saisir et à retenir dans sa fuite.

Il n'est pas inutile de s'arrêter un instant sur les images et métaphores les plus communément associées aux phénomènes de mode. Leur registre de prédilection, leur *climax* est celui-là même de l'impressionnisme, et plus généralement de tous ces artistes, qui d'un certain réalisme (celui de Courbet par exemple), jusqu'à l'impressionnisme et au cubisme, ont choisi de se délester du bagage chrétien des choses fixes, et de se délecter de tout ce qui est mouvement, flux, passage, emportement, écoulement, circulation, instabilité.

Il est notable que chez ces peintres (ou même

ces sculpteurs, Rodin pouvant être assimilé à cette lignée d'artistes), il est toujours question de se dégager de la peinture d'histoire, et à fortiori des clinquantes références mythologiques, pour s'appliquer à la mise en spectacle du quotidien, du temps qui passe, et qui se traduit entre autres, dans la ville moderne, par l'apparition fulgurante de ces nouvelles divinités que sont les passantes, comme autant d'invitations à célébrer la valeur d'exposition contre la valeur de recueillement, le divertissement contre le culte.

C'est pourquoi la rencontre de la mode et de la modernité en peinture s'effectue sous le signe de la légèreté et de la frivolité que célèbrent les impressionnistes, et qui s'expriment dans le goût des mondes flottants, des scènes du quotidien, des lieux de fête et de divertissement. En témoigne la mode des estampes japonaises qui se répandit parmi les impressionnistes, genre lui-même inspiré par le goût de la frivolité et des mondes flottants, des femmes légères, qui transpose en Occident un certain esprit de mode venu d'Orient.

Cet éloge de l'instant présent se traduit dans la célébration des humeurs changeantes du temps, au sens de *weather*, et par le privilège accordé aux fluides sur les solides, au mouvant et au mobile sur l'immobile et le stable : eaux, pluies, nuages, mers, rivières, paysages de neige, jeux de lumières, reflets, miroitements et tremblements du temps dans les voiles, les impressionnistes n'ont de cesse de s'affranchir du réalisme de la vision au profit d'un paysage évanescence et fragile, promis à la disparition de ce qui n'a de sens qu'éphémère.

3/ La vague, et plus encore la crête qui la tire en avant d'elle-même, est sans doute l'image la plus appropriée pour caractériser les rapports de la mode et de l'histoire à l'âge moderne. D'abord, parce que c'est une image qui a la faveur des peintres de paysage au XIX<sup>e</sup> siècle, comme motif qui fait le lien entre le romantisme et le réalisme d'un Courbet, mais aussi parce que cette image, mieux que nulle autre, aura servi (avec le terme si proche de *vogue*, lui aussi tiré du lexique de la mer) à désigner les phénomènes de mode, comme en témoi-

gne par exemple *la nouvelle vague* au cinéma. Certains vont même au-delà de la simple métaphore, n'hésitant pas à convoquer l'épistémologie d'un René Thom à l'appui de cette relation de la mode et de l'histoire qu'exemplifie la vague et sa crête.

Ainsi Walter Moser écrit-il : « Les modes ne sont pas extérieures à l'histoire, celle-ci les englobe et s'en alimente. Dans une métaphore naturalisante, leur relation est celle qu'entretiennent la vague et la crête qui la chevauche et se tient à la pointe de son mouvement. Depuis *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, nous savons que cet exemple est plus – ou moins – qu'une métaphore. C'est un cas-modèle de morphogenèse naturelle dont René Thom propose de transposer l'intelligibilité topologique à des phénomènes de l'histoire humaine. La vague et sa crête, distinctes dans leurs formes, appartiennent au même élément. L'histoire et les modes tiennent toutes deux de la temporalité. Cependant, il y a des « temporalités multiples », et comme le constate Ricoeur, des « discordances de rythme entre les temporalités multiples »<sup>1</sup>.

C'est là une autre manière de pointer ces tâtonnements, ces phénomènes de chevauchement, ou de coexistence conflictuelle entre la temporalité utopique propre à la modernité, et cette temporalité immobile propre à la post-modernité.

4/ En ce sens, une question intéressante concerne la question du lieu, ou plutôt du non-lieu en laquelle la mode se pense et se produit en résonance avec la modernité. Qu'en est-il du lieu de la mode ? Les modes naissent sans doute dans les capitales (et le souvenir de leur lieu de naissance accompagne leur mouvement, contribuant rétrospectivement à la notoriété de certains lieux, autrement promis à l'oubli ordinaire), mais leur mode de propagation, leur aptitude à se jouer des frontières est à la mesure d'un art qui tend lui-même, à l'âge moderne et avec l'essor des médias et des techniques de reproduction, à se délocaliser, à se jouer de toute inscription dans un site (au point d'engendrer par réaction un phénomène inverse de recon-

quête des lieux). La mode surfe sur les vagues du temps, comme elle se déplace de lieu en lieu, dans une sorte de globalisation avant l'heure, indifférente à toute inscription dans un site. La mode vise l'éphémère des signes et leur excès qui n'ira que croissant dans le monde moderne, et non la pérennité d'une trace inscrite dans la longue durée des territoires et des lieux concrets (il est d'ailleurs étrange de vérifier à quel point certains lieux autrefois à la mode sont aujourd'hui livrés à l'abandon, ou vaguement promis à quelque reconversion artistique). Il était fatal que la mode, qui suppose cette mise en spectacle de la marchandise élise domicile dans ces fameux passages chers à Walter Benjamin. Si l'architecture moderne a pu s'imposer, elle l'a fait en se situant dans la droite ligne de la modernité, entendue comme mesure objective et projection de cette mesure sur un monde livré à l'emprise du calcul, de la raison et de l'efficacité, projet qui culminera dans la charte d'Athènes, entendue comme programme de traitement de l'habitation (ce mot de traitement s'entendant ici aussi bien dans son sens médical que cybernétique, dans le sens où il y aura plus tard une science du traitement de l'information). L'architecture est du côté de la mesure et de la norme, elle ne peut échapper, même dans ses gestes de rupture les plus radicaux, à cette question de la règle et du calcul, et d'ailleurs le modernisme architectural n'aura de cesse d'affirmer son goût de l'épure géométrique et d'un fonctionnalisme normatif contre les frivolités ornementales de l'art nouveau.

La mode s'inscrit au contraire d'entrée de jeu du côté de la démesure et de l'écart, de l'exclusive et de l'excès. Dès lors, il est difficile de situer clairement la mode par rapport à la modernité. Si l'on entend modernité au sens de cette « envie, à tout moment historique, de rester en mouvement, de changer, le goût de la vitesse de l'histoire, sans être lié à un contexte spécifique »<sup>2</sup>, alors, oui, sans doute, la mode est résolument moderne (et le restera quoiqu'il advienne). Mais, si l'on se place du point de vue, non pas de ce credo qui culmine dans le modernisme, mais du point de vue de l'histoire moderne, et du projet qui, des Lumières jusqu'à nous, se définit comme progrès

continu de la raison en vue d'un ordre social meilleur (et de nombreuses personnes pensent avec Habermas que le projet moderne n'est pas « achevé »), alors la modernité excède le domaine de la mode, la longue durée propre à la modernité ne pouvant se couler dans les effets retards et les effets retour à court terme propres aux phénomènes de mode (et on peut même reconnaître à la modernité une formidable aptitude à sédimenter dans son histoire certains traits ou certains phénomènes de mode, à les retenir, en un sens contre elle-même, dans ses filets universalisants, à les sublimer dans le registre de l'intemporel comme autant de phénomènes de mode qui échappent ainsi à la mode).

La trajectoire d'un couturier comme Courrèges illustre bien cet imbroglia de la mode et de la modernité, couturier dont la carrière n'a cessé de rouler sur ce malentendu. Dans son projet, la haute couture n'occupe que la part maudite, celle-ci devant (dans une perspective moderne) évoluer dans le sens du prêt-à-porter. Et d'ailleurs, Courrèges tentera à plusieurs reprises d'abandonner la haute couture, même si celle-ci le rattrape à plusieurs reprises. Dans le même sens, Courrèges, qui s'intéresse au design, à l'architecture, est l'un des couturiers les plus enclins à faire sien le projet moderne, et œuvre dans le sens du fonctionnalisme, et de la rationalité appliquée au vêtement, comme le Corbusier avait voulu le faire pour le bâtiment. Cet itinéraire est en phase avec la modernité entendue comme projet d'émancipation, qui contribue à forger l'image d'un Courrèges futuriste (image qu'il abonde en produisant décors et vêtements inspirés de la science-fiction, ou des espaces intersidéraux dont la conquête est à l'ordre du jour).

Mais cette visée et cette vision émancipatrice, cette approche critique et rigoureuse de la mode et du vêtement, se heurtent aux impératifs de la mode comme impératif fondé sur le nouveau plutôt que sur le vrai, le souhaitable ou le bon. Ainsi, peut-on lire dans l'article Courrèges de l'*Encyclopédia Universalis* : « Les partis pris rigoureux du couturier ne le prédisposent pas à accueillir, comme le font

plusieurs autres couturiers de sa génération, l'influence du style « saharien » ou de l'exotisme, mis à la mode par le mouvement hippy, ou l'écologisme « rustique » qui inspire pourtant, dès le début des années 1970, un renouveau de la création dans le prêt-à-porter.

Fidèle à sa propre image de confiante sérénité, André Courrèges persiste à annoncer la victoire finale d'un style efficace et épuré, alors même que la mode féminine, dans son ensemble, s'oriente dans les années 1970 vers une déstructuration du vêtement, sous l'influence des créateurs japonais, ou, avec le reniement des valeurs « modernes », vers le style « kitsch » ou « rétro », puis depuis les années 1980, vers des réminiscences luxueusement baroques, néo-romantiques, ou vers un exotisme très épicé ». Il y a dans le mouvement de la mode et l'excès, l'exclusive et à l'exclusion qui le soutient, une tendance au reniement des valeurs que la modernité, et plus encore le modernisme, avaient portées.

La mode serait-elle alors du côté de la postmodernité ? Oui sans doute, si la postmodernité se définit aussi comme cette crise de la critique, critique que la modernité avait au contraire portée en même temps que la valeur de nouveauté (mais la postmodernité, s'il est vrai que la mode est aussi ce dialogue incessant et interrompu avec l'histoire moderne qui l'englobe et dont elle se nourrit rétrospectivement par les effets de sédimentation déjà évoqués, devant s'entendre alors dans le sens que Vattimo, après Heidegger, donne à ce mot, à partir de l'allemand *Verwindung*, soit comme passage au-delà qui conserve pieusement le souvenir de l'ordre ancien, plutôt qu'il n'entend faire table rase de celui-ci).

Du reste, on peut s'interroger sur ce que signifie le culte de l'éphémère pratiqué par la mode, dans un temps gouverné par l'essor prodigieux des techniques d'enregistrement et de mémoire. Il n'est pas inutile de rappeler que la mode se nourrit aussi du cinéma, de la photographie, et que l'éphémère qu'elle promeut comme sa valeur la plus subversive, comme son principe moteur d'innovation et d'expérimentation permanente, est un éphémère promis à la longue

durée des traces par le biais de l'archive, du document, de tout ce musée imaginaire qui en accompagne l'essor à travers le développement des médias de masse.

Il en va, à cet égard de la mode, comme des arts de la performance et de l'éphémère dont l'acte de naissance est contemporain de la popularisation de l'enregistrement vidéo, et de l'essor des techniques et institutions dédiées à la conservation et à la patrimonialisation de l'art, au point, comme on sait que l'archive, le document sont devenus l'un des enjeux majeurs de l'art le plus actuel.

En ce sens aussi, la mode est postmoderne, si le postmodernisme est un temps marqué par l'indécision des choix, par la saturation des signes, par l'excès citationnel, et par le règne des simulacres et des copies plutôt que par celui des « originaux », et par la conscience du fait, comme dit à peu près Boris Groys, que les humains savent désormais qu'ils sont des musées qui marchent sur deux jambes.

Norbert Hillaire,  
Université de Nice-Sophia Antipolis

1. Walter Moser, Mode-Moderne-Postmoderne, *Etudes françaises*, 20, 2. 1984. ([www.erudit.org/revue/etudfr/1984/v20/n2/036826ar.pdf](http://www.erudit.org/revue/etudfr/1984/v20/n2/036826ar.pdf))

2. Paul de Man, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2<sup>e</sup> édition revue, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.

La modernité continue de faire l'objet de nombreux commentaires qui, variablement, situent son acte de naissance, son essor et son apogée entre la Renaissance et le XX<sup>e</sup> siècle. Au moins toutes les analyses s'accordent-elles sur l'émergence de l'individu, l'émancipation esthétique, sociale et politique (en vertu de la raison et du pouvoir de la rationalité scientifique, technique ou politique) ainsi que sur l'importance de l'actualité comme critère d'évaluation opposé à la tradition. De prime abord, la mode présuppose à son tour l'individu, une forme d'émancipation et lien ténu avec le présent. Si ces trois facteurs profitent à la mode pour en faire le terrain d'expression de la modernité, faut-il affirmer que mode et modernité sont comme le recto et le verso d'une unique feuille, liées par une même progression et tendues vers un même but ? Jusqu'à quel point critique la mode et la modernité correspondent-elles à la même *attitude* ?

Une *attitude*, faut-il le rappeler, c'est d'abord une manière de tenir son corps, une position que l'être animé lui donne, par ses propres réactions, sans contrainte extérieure, conformément au dessein de la modernité. *L'attitude* s'oppose à la *posture* qui, elle, est une manière momentanée de se tenir, plus ou moins forcée, artificielle, calculée, bizarre, éloignée de la contenance habituelle. *L'attitude* est la position que l'on donne au corps par le jeu spontané des réactions propres, sans contrainte extérieure, mais aussi sans détermination prépondérante de la volonté. Par ailleurs, la *tenue* appelle un jugement de valeur (favorable ou défavorable) ; *tenue* se dit habituellement de la façon de se tenir, de se vêtir, de se comporter et non pas exclusivement de la position que l'on donne au corps ;

quant à *allure* (aller), il est bien plus proche de l'action que de la fixité. *L'attitude* repose sur une forme critique de jugement. De son côté, la *posture* est une position artificiellement adoptée en vue d'obtenir de quelqu'un un résultat déterminé par avance. La *posture* est caractéristique de son manque de lien avec le reste des éléments, à la différence de *l'attitude*, et elle résulte d'un jeu insidieux et asservissant de contraintes. Il lui est difficile de servir alors les objectifs de la modernité. La mode relève-t-elle de *l'attitude*, auquel cas son inscription dans la modernité est décisive ou bien, au contraire, tient-elle de la *posture*, d'un simulacre de modernité qui en serait la négation ?

### Un coup d'envoi

Par définition la mode se conjugue au présent. S'interroger sur ce qui se passe aujourd'hui c'est là un questionnement instauré en philosophie par Kant. En tant qu'il se rapporte au présent, le philosophe aurait une préoccupation en commun avec le journaliste. La spécificité de Kant est de poser une manière nouvelle de se rapporter au temps, au temps présent. Dans *Le politique*, Platon présente tous les interlocuteurs comme s'entendant à penser leur actualité comme un âge du monde, sans que ce présent soit analysé pour lui-même. Augustin et la tradition chrétienne vont dans le même sens : l'actuel n'est que l'amorce ou l'annonce d'un avenir attendu et espéré.

La question de la modernité a été posée dans la culture classique selon deux axes : elle était formulée soit dans les termes d'une autorité à accepter ou à rejeter, soit encore sous la forme d'une valorisation comparée : est-ce que les Anciens sont préférables aux Modernes ? Est-ce que nous sommes dans une période de décadence ? La question commence à effleurer non dans un rapport aux Anciens, mais dans un rapport à sa propre actualité. Il faut essayer de faire la généalogie, non pas tellement de la notion de modernité, mais de la modernité comme question. Or, justement, la définition des Lumières est à sa façon négative, en tant que sortie, rupture avec l'état précédent, celui d'un âge de la minorité de la raison.

Dans *Qu'est-ce que les Lumières ?* Kant met en évidence le passage sous ses yeux de l'humanité d'un état de minorité – comme incapacité à se diriger moralement et politiquement – à la majorité entendue comme capacité à se gouverner. Les Lumières ne sont pas le moment où le peuple est de fait éclairé, libéré et libre, mais bien ce mouvement par lequel se propagent progressivement les conditions d'une prise de possession du peuple de lui-même. En pointant la paresse et la lâcheté qui sont autant de freins à la majorité, Kant affirme que nul ne peut se soustraire à l'obligation de se commander : impossible de se défaire de sa liberté. L'accès à la majorité réclame des efforts ; elle mobilise des valeurs morales comme le courage. Il faut donc considérer que *Les lumières* sont à la fois un processus dont les hommes font partie collectivement et un acte de courage à mettre en œuvre personnellement. Les hommes sont à la fois éléments et agents du même processus. Dans une mesure comparable, la mode reposerait également sur ce double engagement individuel et collectif.

Dans le commentaire au titre homonyme de Kant – *Qu'est-ce que les Lumières ?* – Michel Foucault propose une définition de la modernité, laquelle n'est pas une séquence historique mais une attitude : « En me référant au texte de Kant, je me demande si on ne peut pas envisager la modernité plutôt comme une *attitude* que comme une période de l'histoire. Par *attitude*, je veux dire un mode de relation à l'égard de l'actualité ; un choix volontaire qui est fait par certains ; enfin, une manière de penser et de sentir, une manière aussi d'agir et de se conduire qui, tout à la fois, marque une appartenance et se présente comme une tâche. Un peu, sans doute, comme ce que les Grecs appelaient un *êthos*. Par conséquent, plutôt que de vouloir distinguer la « période moderne » des époques « pré » ou « postmoderne », je crois qu'il vaudrait mieux chercher comment l'*attitude* de modernité, depuis qu'elle s'est formée, s'est trouvée en lutte avec des *attitudes* de « contre modernité »<sup>1</sup>. Ce qu'on appelle la modernité, au lieu d'être une période historique, contient la possibilité d'une conception critique du sujet en vertu de

sa capacité à juger et de sa disposition psychologique à mettre en œuvre son sens critique dans les limites imposées par *son* temps.

La mode est-elle un champ moderne des expériences possibles ? Elle est certes indissociable de l'actualité ; elle appelle un choix volontaire (au moins pour certains) ; c'est une manière d'agir, de sentir et de se conduire ; elle répond à un dessein indéterminé, sans espoir de réalisation et d'achèvement, en raison du caractère épuisable des modes. En ce sens, la mode fait corps avec l'*attitude* de la modernité. Être moderne, c'est penser le présent comme lieu possible d'une autre pensée et non le respecter pour ce qu'il est. Cela revient à demander : quels sont les possibles et les alternatives que recèle la mode ? Il paraît nécessaire de faire retour à Baudelaire où la modernité s'adosse à la mode.

### **Le caractère épique de la mode**

Dans le *Salon de 1846*<sup>2</sup>, Baudelaire fait état d'une opinion selon laquelle « la décadence de la peinture » s'explique par « la décadence des mœurs ». Pour les plus conservateurs de ses contemporains pour qui il n'est d'art que conforme à la tradition, on ne peut que détourner son attention du présent lorsque celui-ci oublie de faire allégeance aux Anciens. Or, être moderne, c'est se concentrer sur le présent. La modernité, ce n'est pas à strictement parler l'absence de tradition mais son défaut de constitution à l'heure où écrit Baudelaire. L'injonction classique de « la grande tradition » passe par l'idéalisation récurrente et commune de la vie ancienne, l'exaltation des valeurs guerrières et viriles, le culte de conduites publiques glorieuses. Il en va aussi de la représentation mettant l'accent sur la magnificence, le faste, le somptueux, la grandeur, liés à l'exercice du pouvoir politique et militaire. En contestant le caractère « spectaculaire » de la tradition, Baudelaire vise moins la disqualification du spectaculaire que son redéploiement dans des formes plus triviales (la mode, la nouveauté, la marchandise) et son caractère protéiforme.

De son côté, dans *Le Traité de la vie élégante*, Balzac s'arrête sur les manifestations de la sensibilité ordinaire. L'intérêt qu'il porte au

vêtement relève précisément de cette transformation esthétique de l'ordinaire<sup>3</sup>. Au lieu de croire que des détails incongrus sur les tenues des personnages sont destinés à planter le décor de l'action des personnages, il s'agit de faire de la description vestimentaire le procédé en vertu duquel le costume peint « l'homme et le temps »<sup>4</sup>. La puissance de signification du costume outrepassa sa valeur sociale et esthétique. Pour qui sait « déchiffrer un costume »<sup>5</sup>, les mœurs et la société, l'époque et la moralité, le goût et la sensibilité ne demandent qu'à se manifester. D'où une attention de l'écrivain pour tout ce qu'il appelle le « matériel social »<sup>6</sup> ou les « infiniment petits de la civilisation matérielle »<sup>7</sup>. L'entreprise implique la description des « accessoires de l'existence ». Comment la beauté peut-elle répondre à un idéal enchâssé dans la banalité du quotidien ? Pour répondre, il est nécessaire d'observer comment la délimitation esthétique entre le noble et le commun est devenue de plus en plus poreuse.

Autrement dit, comment l'héroïsme moderne se caractérise-t-il ? Il incarne la figure du déposé. La parole des héros n'est habitée par aucun sentiment qui ne trouverait sa place dans celui des publics auxquels elle se destine, à l'instar du succès des romans feuilletons, et de la mode dont la logique et la vitesse de propagation sont telles que le public en est le cœur héroïque. Il y a une adéquation, un jeu de miroir, entre le héros et son public. Le héros est le vrai sujet de la modernité. Tandis que chez Balzac, le gladiateur devient le commis voyageur, chez Baudelaire le gladiateur se retrouve chez le prolétaire. Ce que l'ouvrier effectue chaque jour n'est rien d'autre que les exploits que réalisaient jadis les gladiateurs. Baudelaire dit dans le *Salon de 1859* : « Car, lorsque j'entends porter jusqu'aux étoiles des hommes comme Raphaël et Véronèse, avec une intention visible de diminuer le mérite qui s'est produit après eux, tout en accordant mon enthousiasme à ces grandes ombres qui n'en ont pas besoin, je me demande si un mérite, qui est au moins l'égal du leur (admettons un instant, par pure complaisance, qu'il lui soit inférieur), n'est pas infiniment plus méritant, puisqu'il s'est victorieusement développé dans une atmosphère et un terroir hostiles ? »<sup>8</sup>.

Dans la tradition, la beauté de l'œuvre dépend du degré de dignité du sujet. Les beaux et nobles sujets, qui épousent des valeurs morales, politiques et militaires glorieuses, contribuent directement à la réalisation de grandes œuvres. Il existe une solidarité entre la nature du sujet et ensuite le degré de beauté de sa représentation. La grande tradition exclut la représentation de sujets ordinaires sans grandeur. Position que conteste Baudelaire : «... que pour tant aimer la beauté générale, qui est exprimée par les poètes et les artistes classiques, on en a pas moins tort de négliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait de mœurs »<sup>9</sup>. Les conséquences et les postulats de la position de Baudelaire consistent à briser l'unité entre le sujet et la manière de le représenter. En vertu de cet éclatement, la mode, aux côtés du maquillage et d'autres manifestations ordinaires, peut être propulsée au premier plan esthétique.

La faillite de la concordance entre le sujet et son mode de représentation littéraire s'est jouée chez Baudelaire. L'époque s'offre à l'interprétation à travers les gestes, les traits ou les habits d'un individu quelconque. Lorsque le sujet à représenter et le genre destiné à sa représentation se désolidarisent, un nouveau mode d'organisation entre le genre et son contenu se met en place : les faits se juxtaposent sans qu'aucune hiérarchie ne puisse les ordonner radicalement. C'est la ruine du système artistique dans lequel la dignité des objets déterminait des genres *ad hoc* de représentation. Il n'est que de reconnaître différents degrés ou types de goûts sans désormais prétendre poser comme acquise la supériorité des uns sur les autres, du noble sur l'ignoble. De surcroît, les possibilités d'annuler l'opposition entre le supérieur et l'inférieur ne précèdent pas seulement la liberté de démultiplier les œuvres (mode, design, cinéma, photographie, musique) et de les diffuser auprès des masses, elles vont surtout la rendre possible. Par exemple, pour qu'une manière de faire technique, à l'instar du cinéma, soit qualifiée comme appartenant à l'art, il faut d'abord que son sujet le soit<sup>10</sup>. C'est l'assomption du quelconque qui transforme la photographie en art, et non ses

efforts à singer la peinture comme dans le pictorialisme<sup>11</sup>.

### L'exégèse du présent

La modernité se caractériserait par la conscience de la discontinuité du temps : rupture avec la tradition que traduisent la recherche des effets de surprise, un renouvellement des impressions, la nouveauté, le vertige de ce qui passe, la fugacité des émotions. C'est ce que dit Baudelaire en identifiant la modernité au transitoire, au fugitif et au contingent. En même temps, la modernité n'est pas juste une sensibilité accrue à l'égard du présent fugitif, c'est surtout une volonté d'« héroïser » le présent. Toutefois, loin de s'offrir immédiatement, l'héroïsme de la vie moderne doit faire l'objet d'une saisie ou d'une capture. Afin de montrer que l'époque, selon Baudelaire, n'est pas moins féconde en motifs épiques, il la définit par provision : la modernité n'est pas ce qui s'offre spontanément au regard, c'est l'activité indispensable à sa mise en évidence. Elle suppose une conversion en profondeur : une *attitude*.

Baudelaire procède à partir d'une hypothèse puis par syllogisme : puisque toutes les époques ont dû avoir leur beauté, nous devons avoir la nôtre. Il faut accepter l'hypothèse d'une universalité de la beauté avant même de produire les preuves de son existence. En cela, il faut présupposer ce qu'on ne connaît pas encore. Si la beauté se manifeste dans des objets qu'ignore la « grande tradition », il n'y a pas moins de beauté dans les choses plus communes. Est moderne moins celui qui produit la beauté que celui qui l'identifie dans la diversité de ses expressions. Il est juge des œuvres de son époque tout en étant confronté aux difficultés d'évaluation de son actualité. Il doit penser la signification et la portée du présent au présent. Il n'est pas tant confronté à ce qui est présent qu'à ce qui se donne au présent, au nom du présent, à l'instar de la nouveauté de mode. En ce sens, la modernité est moins liée au flux des nouveautés qu'à l'évaluation de tout ce qui se manifeste simultanément.

Exemplairement, Baudelaire se moque de ces peintres qui, trouvant trop laide la tenue des

hommes du XIX<sup>e</sup> siècle, ne voulaient représenter que des toges antiques. Cependant, la modernité en peinture ne doit pas pour autant, selon lui, introduire les habits noirs de l'époque dans un tableau. Le peintre moderne montrera cette sombre redingote comme « l'habit nécessaire de notre époque ». Au lieu d'exhiber la mode à la manière des journaux de mode, il saura faire voir, dans cette mode du jour, le rapport essentiel, permanent, récurrent que notre époque entretient avec la mort. « L'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté poétique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur poétique qui est l'expression de l'âme publique ; une immense défilade de croquemorts, politiques, amoureux, bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement »<sup>12</sup>. Pour désigner cette *attitude* de modernité, Baudelaire s'emploie à répéter à la manière d'un précepte : « Vous n'avez pas le droit de mépriser le présent. »

La modernité de Baudelaire passe par la figure du chiffonnier qui traite, à l'image du poète moderne, des rebus, des déchets, qui les trie, les classe et, ce faisant, opère, selon Walter Benjamin, un « choix intelligent ». Ce dernier cerne bien l'enjeu de la modernité au travers une *attitude* par rapport aux « déchets » : « Une lumière ambiguë tombe sur la poésie des apaches. Les déchets de la société sont-ils les héros de la grande ville ? Ou le héros n'est-il pas plutôt le poète qui construit cette œuvre avec le matériau ? »<sup>13</sup>. La modernité n'est pas l'éloge du changement pour lui-même, mais une haute conscience de la singularité du moment actuel qui a quelque chose d'héroïque. Il n'est pas question de flâner dans le présent pour en collectionner les curiosités, mais de le transfigurer en sachant exprimer sa réalité mieux que ne fait cette réalité.

Cette héroïsation est ironique. Selon Michel Foucault, dans l'*attitude* moderne, il est exclu de sacrifier le moment qui passe pour essayer de le maintenir ou de le perpétuer, de le recueillir comme une curiosité fugitive et intéressante : ce serait là ce que Baudelaire appelle une espèce de « flânerie ». La flânerie se contente d'ouvrir les yeux, de faire attention et

de collectionner dans le souvenir. A l'homme de flânerie Baudelaire oppose l'homme moderne : « Il va, il court, il cherche. A coup sûr, cet homme, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité. Il s'agit pour lui de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'histoire »<sup>14</sup>.

Et comme exemple de modernité, Baudelaire cite le dessinateur Constantin Guys, lequel n'est qu'en apparence un flâneur, un simple collectionneur de curiosités. Il reste « le dernier partout où peut resplendir la lumière, retentir la poésie, fourmiller la vie, vibrer la musique, partout où une passion peut poser son œil, partout où l'homme naturel et l'homme de convention se montrent dans une beauté bizarre, partout où le soleil éclaire les joies rapides de l'animal dépravé »<sup>15</sup>. Constantin Guys n'est pas un flâneur. Pour preuve, quand le monde entier entre en sommeil, il se met, lui, au travail, et il transfigure le réel. Transfiguration qui n'est pas annulation du réel, mais jeu difficile entre la vérité du réel et l'exercice de la liberté ; les choses « naturelles » y deviennent « plus que naturelles », les choses « belles » y deviennent « plus que belles » et les choses singulières apparaissent « dotées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur ». Dans l'attitude moderne, la haute valeur du présent est indissociable de l'acharnement à l'imaginer, à l'imaginer autrement qu'il n'est et à le transformer non pas en le détruisant, mais en le captant dans ce qu'il est. La modernité baudelairienne est un exercice où l'extrême attention au réel est confrontée à la pratique d'une liberté qui tout à la fois respecte ce réel et le transgresse.

Comment est-il possible évaluer avec justesse l'*attitude* moderne ? Toute évaluation se fait à contretemps, nécessairement avec le délai et le retard qui caractérisent la modernité dans son rapport à l'actualité : « Que toute modernité soit digne de devenir antiquité »<sup>16</sup>. Lorsque la modernité voit ses droits reconnus, son temps

a passé. C'est seulement lorsqu'elle sera morte, déclassée en quelque sorte, qu'on pourra savoir si elle est en fin de compte capable de devenir antiquité. Mais l'antiquité ne fournit un modèle (la logique, la méthode générale, l'art pur) que formellement, parce que la dynamique et l'inspiration sont l'œuvre de la modernité : « Pour trop s'y plonger, il perd la mémoire du présent ; il abdique la valeur et les privilèges fournis par la circonstance »<sup>17</sup>.

### La modernité contre la mode

La figure de la mode, vestimentaire et systématiquement conjuguée au présent, d'actualité, semble commander les analyses de Baudelaire. La participation de la mode à la modernité se mesure à l'aune de la disqualification de la nature, négation opérée au profit de l'artifice. Artificielle, la mode accompagne heureusement la modernité par son opposition radicale à la nature. Pour Baudelaire, la nature n'enseigne rien, elle contraint l'homme à manger, boire, dormir, l'abandonnant à une existence animale. La nature n'est que la voix de l'intérêt, à la différence de la parole religieuse et civilisée. La vertu est artificielle, le mal se fait sans effort. « La mode, écrit Baudelaire, doit donc être considérée comme un symptôme du goût et de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublimée de la nature, ou plutôt comme un essai permanent et successif de réformation de la nature »<sup>18</sup>. Il ne reste qu'à conclure à l'adéquation de la mode à la modernité.

En posant que la beauté se compose de la contingence du présent – ici et maintenant – et de l'éternel, du particulier et de l'absolu, Baudelaire induit une crise de l'unité indivisible et idéale de la beauté sous sa forme classique. Dans la « grande tradition », la beauté *se veut* éternelle, à l'unisson des arts libéraux, de la perfection mathématique de la nature à la Renaissance, de la capacité à s'arracher à l'ordre contingent des époques. Tout indique que le beau n'appartient pas à son époque, au temps présent, mais à la tradition et à la postérité à condition d'avoir marqué son

inscription dans le passé. C'est ainsi que la « grande tradition » se démarque des expressions éphémères de beauté. La mode ne pouvait ainsi échapper à la relégation. Baudelaire a œuvré à sa réhabilitation, qui plus est à sa glorification.

Il y a de la beauté dans les choses particulières : la mode, le dandysme, la femme, le maquillage, le personnage ordinaire, les bas-fonds, la prostitution, le spectacle de la vie élégante, le spectacle des criminels. Si aucune de ces manifestations n'est en tant que telle moderne, elles le deviennent lorsque l'éternel aura été extrait du transitoire, c'est-à-dire littéralement révélé. L'opération est nécessaire. Pour autant, rien ne garantit son succès. De surcroît, l'équivalence entre modernité et mode est a priori discutable, voire irrecevable.

En effet, l'*attitude* moderne nous enjoint de refuser de la mode. Rejet qui ne doit rien à des raisons morales. Simplement, prendre les choses comme elles se présentent, telles qu'elles apparaissent, telles quelles, c'est contrevenir à l'*attitude* qui sert justement à qualifier la modernité. Que la mode repose sur l'acceptation du flux de nouveautés, il n'y a rien à redire, seulement à l'adopter ou s'en démarquer. La mode se conjugue avec une actualité que la modernité, elle, doit prendre en compte sans la cautionner de manière inconditionnelle. Il est exclu de souscrire au présent, même le plus vertigineux, sans procéder à son évaluation. Est d'actualité tout ce qui est à la mode.

En effet, s'impose une distinction essentielle entre l'adoption, par imitation, des nouveautés de la mode et la conscience moderne de la mode comme expression contenant éventuellement – c'est à voir – un type de beauté. La première indique une dépendance, sinon une servitude, que la seconde ignore dans la mesure où elle se situe sur le terrain critique de l'évaluation : quelle est la valeur de ce qui se présente aujourd'hui ? Est seulement moderne celui qui reconsidère pour les évaluer les choses qui se présentent, pas celui qui les adopte passivement. La modernité est par essence critique. Elle est juge du présent et se concrétise en abstrayant l'absolu du particulier. Décisive,

cette attitude décide de la présence de l'éternel dans le transitoire. La critique ne peut s'opérer qu'à la condition de prendre en compte le transitoire et de juger le transitoire, en ayant pris soin de le laisser apparaître, sans d'un côté le réduire à un symptôme de décadence, et de l'autre, en excluant toute complaisance vis-à-vis du transitoire.

Tout autour de nous et « nous avons qu'à ouvrir les yeux pour connaître notre héroïsme ». La beauté de l'époque est-elle si évidente ? Ouvrir les yeux, c'est opérer par conversion, en vertu d'une *attitude* propre à la modernité, *attitude* complexe, anachronique pour la grande majorité des contemporains de Baudelaire. C'est tout l'enjeu de la modernité : être capable d'ouvrir les yeux. En réalité, l'affaire tient moins d'une capacité cognitive que d'une capacité critique. C'est la détermination dont fait preuve celui qui s'engage dans un autre rapport à son présent. La notion d'engagement est centrale. Puisque la modernité est loin de se donner, et qu'elle s'obtient par la transformation de notre rapport au présent, elle est affaire de motivation, de refus de passivité et de flânerie. C'est en ce sens que la critique renvoie à une *attitude* individuelle permettant d'articuler la réception esthétique des œuvres avec la motivation à entrer dans la modernité. Il n'y a pas d'appréciation esthétique d'une œuvre qui n'engage les qualités nécessaires à la critique. L'esthétique suppose une éthique. Il n'y a pas de critique sans un engagement de la critique et du critique lui-même. C'est la raison pour laquelle Baudelaire note : « La vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère ; mais nous le voyons pas »<sup>19</sup>. La « fécondité » de la modernité n'est jamais offerte, c'est une « promesse de bonheur ». Ce qui explique les difficultés à entrer dans la modernité. Difficultés d'autant plus saillantes que l'empreinte de l'actualité sur la sensibilité peut laisser croire à tort qu'on habite déjà la modernité. La beauté est en puissance dans le transitoire, rien ne garantit son éclosion.

En témoigne, dans le *Salon de 1846*, l'idée que la critique est la condition indispensable de la

concrétisation de la modernité, laquelle repose sur l'art si moderne de la réception sélective des œuvres<sup>20</sup>. Sans critique, la modernité comme acte d'inscription dans son époque est illusoire. L'œuvre est illisible sans la critique. *De facto* séparées, elles sont en droit indissociables l'une de l'autre. La critique est par essence esthétique, elle fournit à la modernité ses moyens, c'est-à-dire la possibilité d'opérer un changement social capable de généraliser, collectivement et individuellement, l'engagement nécessaire et réclamé. Indispensable à la modernité, la critique est aussi politique : tout en visant le bien commun, aucune politique ne peut faire l'économie de son époque. Ce point fondamental rend compte de la distance de Baudelaire avec l'individualisme non seulement sous sa forme bourgeoise, en tant que valorisation des intérêts particuliers, mais surtout par rapport à l'individualisme artistique : « L'individualité, – cette petite propriété, – a mangé l'originalité collective ; et, comme il a été démontré dans un chapitre fameux d'un roman romantique, que le livre a tué le monument, on peut dire que pour le présent c'est le peintre qui a tué la peinture »<sup>21</sup>. Dans un régime commandé par la création individuelle, ne risque-t-on pas le chaos d'une liberté épuisante et stérile ? Nombre d'artistes visant à se singulariser s'aliènent à reproduire ce que font seulement quelques artistes, parmi les plus originaux. Dans un régime social de l'art, l'originalité des solutions est collective, à la différence d'un régime individuel de production. La glorification de l'individu, entraîne selon Baudelaire, le « doute » et la « pauvreté de l'invention ». La plupart des gens étant incapables de faire preuve d'une originalité individuelle, il leur faut se contenter d'une originalité empruntée. En l'absence d'un puissant style collectif, le destin de la plupart des artistes sera l'imitation impuissante. Ils seront les « singes de l'art ». Au lieu de subir la domination d'un maître, ils subiront la domination d'une personnalité encore plus puissante.

### **De la production de soi à la production économique**

Le dandysme, loin d'être un avatar de la mode,

s'en démarque au point de radicaliser, tout en l'incarnant, la réalisation de la modernité. Comment expliquer que le dandy, en apparence exclusif au XIX<sup>e</sup> siècle, ait pu exister selon Baudelaire à toutes les époques, même pendant l'Antiquité romaine ? Mais quelle est alors la modernité propre du dandysme de Baudelaire par rapport au dandysme historique ? Plusieurs facteurs le caractérisent : son rapport à son temps, sa capacité critique, sa manière d'être dans son époque en refusant ses avatars démocratiques, son refus du caractère conformiste et plébéien de la mode, sa manière toute distanciée d'être. Le dandysme n'est ni réductible à son costume ni à ses mimiques, pas davantage à ses *postures* corporelles, il se comprend en fonction de l'*attitude* qu'il tisse avec son présent au travers un style d'existence. En même temps, ce rapport au présent repose évidemment sur une nécessité de s'inventer qui appelle un choix des costumes et des mimiques, à savoir des *attitudes*. L'existence *stylisée* et impérativement inventive du dandy lui dicte de ne jamais être vulgaire (régime politique), de combattre la trivialité (régime social), de faire preuve d'orgueil (régime moral), de faire preuve de discipline (régime ascétique).

En quoi le dandy est-il porteur d'une alternative au caractère antimoderne de la mode ? Libéré des contraintes économiques l'obligeant à produire les moyens de son existence, le dandy s'extrait à sa façon de l'époque commerciale par l'opposition qu'il lui manifeste, et il n'a d'autre occupation que de pourvoir à son élégance. Le dandysme est une institution « en dehors des lois » qui possède ses lois propres. De sa faculté à produire un régime singulier d'existence il tire son appartenance à la modernité : « Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser »<sup>22</sup>. A l'instar d'une œuvre d'art, la vie du dandy est la fantaisie traduite en action, en vertu notamment du mépris de l'utilité caractéristique de la production économique. Si d'un côté, en accord avec les normes d'existence aristocratique, le dandy déroge au système bourgeois d'accumulation de richesses ; de l'autre, en vertu même de singularité,

lui qui ne connaît que ses propres lois, défend en fin de compte des intérêts particuliers comparables à ceux de l'individualisme bourgeois.

L'*attitude* moderne désigne un mode d'être du sujet et une certaine manière d'être visible pour tous, qui peut alors se traduire dans le costume, par son allure, par sa manière de marcher. Pour que cette pratique de la liberté prenne forme dans une *attitude* qui soit belle, bonne, noble, honorable, mémorable, il faut tout un travail de soi sur soi. Ce souci de soi conduit au contrôle de soi et nécessairement à un souci des autres. Etre moderne, au-delà de l'attention à l'actualité, consiste en un exercice personnel de construction de soi dans le refus de ce qu'on est par simple imitation sociale. Si l'homme moderne est un sculpteur de soi, il est tenu à une obligation de créativité – dont le périmètre fait question – bien difficile à assumer.

La modernité n'est pas juste un rapport au présent, c'est aussi le rapport qu'il faut établir à soi-même. « Etre moderne, souligne Michel Foucault, ce n'est pas s'accepter soi-même tel qu'on est dans le flux de moments qui passent ; c'est se prendre soi-même comme objet d'une élaboration complexe et dure »<sup>23</sup>. Il fait aussitôt référence à ce que Baudelaire appelle, selon le vocabulaire de l'époque, le « dandysme ». La notion d'invention de soi commande d'une part, une critique de la nature, « grossière, terrestre, immonde » ; d'autre part, elle appelle la révolte de l'homme par rapport à lui-même. La « doctrine de l'élégance » impose « à ses ambitieux et humbles sectaires » une discipline plus despotique que les plus terribles des religions. L'homme moderne n'est pas celui qui part à la découverte de lui-même, de ses secrets et de sa vérité cachée ; il est celui qui cherche à s'inventer lui-même. Cette modernité ne libère pas l'homme en son être propre ; elle l'astreint à la tâche de s'élaborer lui-même. Ce jeu de la liberté avec le réel pour sa transfiguration, cette élaboration ascétique de soi, Baudelaire ne conçoit pas qu'ils puissent avoir leur lieu dans la société elle-même ou dans le corps politique. Pour quelles raisons ne peuvent-ils se produire que dans un lieu autre appelé art ?

Les analyses de Gabriel Tarde sont sur ce point

essentielles : la relation esthétique est une relation d'attachement, d'ordre affectif et amoureux. L'œuvre d'art n'est pas un « organe artificiel ajouté à l'individu ; elle est, qu'on me passe l'expression, une maîtresse artificielle, imaginaire. Elle ne répond pas à un besoin, mais à un amour »<sup>24</sup>. Dans la relation esthétique, le lien n'est pas individuel, il repose au contraire sur une mise en partage de la relation elle-même. Si l'amour entre les êtres se sclérose dans l'égoïsme et la jalousie, le partage avec un autre occasionnant une douleur morale, l'art produit en revanche d'autant plus de joie que son objet est étendu au plus grand nombre. L'artiste ajoute « une variété nouvelle de sensations à la sensibilité du public »<sup>25</sup>. Les artistes substituent à la sensibilité individuelle (inculte, naturelle, variable et incommunicable) – soumise chez Baudelaire à une vive critique – une sensibilité collective. Ainsi, au lieu seulement de véhiculer des désirs et des croyances comme aux époques antérieures, la matrice esthétique, typique de la modernité, imprime chez les individus des sensations communes. La science et la religion opèrent la socialisation des croyances ; la morale et l'Etat se chargent de la socialisation des désirs ; et enfin l'art est occupé à la socialisation des sensations pures. Il dispose de la puissance de faire « tomber en communauté sociale » des sensations individuelles fuyantes et insaisissables. Tarde annonce rien moins que le cadre d'une politique esthétique ; politique dont l'instrument d'accomplissement tient à l'articulation d'une sensibilité collective avec les sensibilités individuelles. Qui plus est, ce *gouvernement* ne repose plus tant sur l'exercice d'un pouvoir au travers une institution, dans les formes classiques de pouvoir, mais sur la capacité de chacun à se gouverner en vertu du degré d'autonomie que libèrent le jugement et la jouissance esthétiques.

Dès lors, surgit l'hypothèse d'une relation déterminante entre ce gouvernement esthétique de soi et le développement du libéralisme. Peut-on affirmer que la modernité, relayée par le capitalisme, réalise sous nos yeux le rêve des saint-simoniens ? C'est-à-dire l'alliance des savants, des industriels et des artistes ; schéma dans lequel l'artiste a un rôle

fondamental : il est l'avant-garde de la production. Exprimant de manière sensible des contenus, il contribue à la diffusion et la vulgarisation des idées sous une forme particulièrement efficace. En effet, l'art définit les conditions politiques du partage dans la mesure où il constitue un moyen efficace – d'ordre collectif et social – d'appréciation, d'évaluation et de transformation de la vie sensible.

Mot d'ordre de la modernité, l'invention de soi, qui est esthétique, suppose de cultiver et mobiliser dans le travail ses forces inventives. Or, aujourd'hui, ce point renvoie au problème de l'entretien de la force d'invention qui s'est constituée en capital *humain*. Contrairement à la vision de l'économie politique, ce n'est pas tant le temps de travail qui génère de la valeur, mais bien la puissance d'invention immatérielle des individus. Si la créativité s'épanouit manifestement dans l'art, alors dans l'affirmation pure d'elle-même et exemptée de toute répétition ultérieure, une politique qu'on appelle moderne, au sens économique, est par essence esthétique. C'est avant tout dans une société libérale que les individus sont invités à se produire eux-mêmes : chacun devient une sorte d'entreprise de production de soi (de ses qualifications, de ses compétences et son imagination). Ce n'est pas tant une « société de consommation » qui se déploie qu'une société d'entreprise où les innovations résultent des innovations en matière de capital humain.

Si pour Baudelaire l'homme moderne est celui qui cherche à s'inventer lui-même, s'inscrit en creux la possibilité libérale, et celle d'un énoncé limite et critique au sens où se profile une crise de la modernité qui signifie sa négation. A l'entreprise de capture active du présent que dessinait la modernité de Baudelaire viendrait se substituer – sans que cela ne fasse immédiatement défaut – une fascination pour tout ce qui est présent, seulement présent, et par conséquent à la mode et consommable. Or la modernité exclut exemplairement la passivité caractéristique de la consommation. Comment la consommation a-t-elle pu alors se combiner avec la modernité ?

La modernité a dû subir des inflexions qui, discrètes et insensibles, n'en ont pas moins été décisives. La surdétermination de la modernité est l'opération par laquelle la modernité est neutralisée. En d'autres termes, elle pourrait avoir renoncé à son pouvoir de juger, de décider, c'est-à-dire à sa faculté critique.

Encore faudrait-il scruter les modalités de cette transformation. C'est ainsi que la diversification des espèces de beauté par opposition à la « grande tradition » a donné lieu à une possible abolition des hiérarchies esthétiques. C'est ainsi que la nature est sacrifiée à la glorification de toutes les productions artificielles. C'est ainsi que la faculté de suggestion de l'œuvre a donné lieu à l'inversion du rapport entre l'œuvre et le spectateur, et à l'idée que le spectateur est central ; et que l'œuvre n'est que la base neutre d'une expérience plus essentielle. C'est ainsi que l'attention au présent a conduit à évaluer comme supérieurs tous les événements pourvu qu'ils soient marqués du sceau de l'actualité.

Autant de possibles transformations qu'expliquent des raisons économiques (libéralisme), sociales (individualisme) et intellectuelles (contestation des hiérarchies esthétiques). Dès l'instant qu'aucune production artificielle n'est à priori exclue du domaine de l'esthétique, inutile de préciser que la production des marchandises peut tranquillement capter l'assomption esthétique inscrite dans le programme de la modernité. C'est en ce sens que l'art – mieux vaudrait parler d'expérience esthétique et consommable – constitue le vecteur de production, de diffusion et de consommation de la totalité des objets. A ce titre, soucieux de rendre les marchandises désirables, le XIX<sup>e</sup> siècle fait entrer, selon Walter Benjamin, « sans ménagement la femme » dans le processus de production des marchandises : « L'entreprise de Baudelaire consista à mettre en évidence dans la marchandise l'aura qui lui appartient en propre. Il a cherché à humaniser la marchandise de façon héroïque. Cette tentative trouve son pendant dans la tentative bourgeoise, à la même époque, pour humaniser de façon sentimentale la marchandise : donner, comme à l'homme, une maison

à la marchandise »<sup>26</sup>. Ce passage prolonge le propos : « Ces transformations consistaient en ce que la forme-marchandise se manifestait dans l'œuvre d'art, et la forme-masse dans son public »<sup>27</sup>. Figure emblématique, la femme apparaît dans les grandes villes sous la figure de la prostitution et celle de l'article de masse. La marchandise « célèbre son humanisation dans la prostituée »<sup>28</sup>. En témoigne le travestissement de l'expression individuelle au profit d'une expression professionnelle – la prostituée et la marchandise – qui est l'œuvre du maquillage.

Dans le mouvement de la modernité, la mode reste une manière de nommer le rapport à l'actualité, son examen et l'obligation du sujet de se produire. L'*attitude* moderne est une attention aux limites : les limites du présent, celles que chacun formule à soi-même et celles de la modernité. Une fois les limites outrepassées, la mode tient davantage à une *posture* qu'à une *attitude* moderne, moins à la pratique de la modernité qu'à l'attrait pour son vocabulaire. Dans la mesure où la modernité est une *attitude*, sa tâche est inachevée, en marge des périodes de l'histoire, et elle peut être actualisée dans des contextes différents, hier comme aujourd'hui, qu'importe la prémodernité ou le sacrifice précipité de la modernité sur l'autel de la postmodernité.

Olivier Assouly,  
 Directeur de la Recherche, IFM

1. Michel Foucault, *Qu'est-ce que les lumières ?*, texte consultable sur Internet : [http://foucault.info/documents/what Is Enlightenment/foucault.questcequeLesLumieres.fr.html](http://foucault.info/documents/what%20Is%20Enlightenment/foucault.questcequeLesLumieres.fr.html)
2. Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 689.
3. Cette question nécessite de relire la préface de Philippe Bruneau à l'ouvrage *Le vêtement chez Balzac. Extraits de la Comédie humaine*. Textes rassemblés par François Boucher, Paris, IFM/Regard, 2001.
4. Balzac, *Une ténébreuse affaire*, 1841, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, t. VIII, 1976, p. 543-544.
5. *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1844, *ibid.*, t. VI, p. 523.
6. Balzac, *Un début dans la vie*, *ibid.*, t. I, p. 733.
7. *Les Employés*, *ibid.*, t. VII, p. 978.
8. Baudelaire, « Salon de 1859 », in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 746.

9. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 790.
10. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, Paris, 2000, p. 49.
11. « L'apparition des masses sur la scène de l'histoire ou dans les « nouvelles » images, ce n'est pas d'abord le lien entre l'âge des masses et celui de la science et de la technique. C'est d'abord la logique esthétique d'un mode de visibilité qui, d'une part révoque les échelles de grandeur de la tradition représentative, d'autre part révoque le modèle oratoire de la parole au profit de la lecture des signes sur le corps des choses, des hommes et des sociétés ». Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 52.
12. Baudelaire, « Salon de 1846 », in *Œuvres complètes*, Robert Laffont, Paris, 1999, p. 688.
13. Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2004, p. 117-118.
14. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *ibid.*, p. 797.
15. Baudelaire, *ibid.*, p. 798.
16. Baudelaire, *ibid.*, p. 797.
17. Baudelaire, *ibid.*, p. 797.
18. Baudelaire, *ibid.*, p. 809.
19. Baudelaire, « Salon de 1846 », in *ibid.*, p. 689.
20. Baudelaire, « A quoi bon la critique », in *ibid.*, p. 640.
21. Baudelaire, « Salon de 1846 », in *ibid.*, p. 687.
22. Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in *ibid.*, p. 806.
23. Michel Foucault, *op. cit.*
24. Tarde, *La Logique sociale*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1999, p. 554.
25. Tarde, *ibid.*, p. 590.
26. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 228.
27. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 234.
28. Walter Benjamin, *ibid.*, p. 228.

La question principale que soulève l'observation des liens entre vêtement et modernité pourrait être la suivante : à quel moment de son histoire et à la suite de quel processus le vêtement s'est-il modernisé ? Et une seconde : jusqu'où notre époque, dite « moderne », l'est-elle également en ce qui concerne le vêtement, et de quelle façon ?

Il faut au préalable préciser ce que l'on entend par moderne. Nous ferons ici référence à deux définitions : d'une part la modernité au sens de période historique, qui débute au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et atteint son apogée dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle ; d'autre part la modernité au sens de réunion d'une éthique (la recherche de la relation forme/fonction) et d'une esthétique (l'abandon de l'ornement au profit d'une visibilité de la structure), une démarche que l'on retrouve aussi bien dans le mobilier et l'objet utilitaire de l'*Early American Period* (le XVIII<sup>e</sup> siècle populaire américain), chez certains architectes français de la même époque (Ledoux, Boullée, Lequeu) ou encore dans l'art décoratif anglo-saxon du début du XIX<sup>e</sup> siècle (Biedermeier ou Arts & Crafts). Mais on pourrait la voir aussi dans la première architecture gothique (qui n'est que l'expression architecturale d'une volonté technique, celle de la réduction des structures portantes au profit des surfaces vitrées, tout comme l'architecture métallique du XIX<sup>e</sup>) ou encore dans l'habitat traditionnel japonais. Si cette démarche est presque totalement absente durant la Renaissance et l'époque Baroque (toutes deux sur-utilisent l'ornement) – ainsi qu'en atteste également le vêtement durant la période qui va grossièrement des années 1400 aux années 1750 –, il

n'est pas inutile d'évoquer le fait que ce que nous appelons aujourd'hui modernité n'est que la périodisation historique d'une démarche qui, certes, n'a pas toujours existé, mais qui est en revanche loin de se limiter à notre seul XX<sup>e</sup> siècle. L'histoire du vêtement, ainsi, se rattache de diverses manières à cette double notion de modernité : soit que le vêtement ait été « moderne » aux époques anciennes, comme on va le voir ; soit que, précisément, il ne l'ait pas toujours été à l'époque moderne.

Aux environs de l'an 1350, advient un phénomène majeur que certains historiens appellent « la coupure du vêtement » : le vêtement masculin devient court et ajusté pendant que celui de la femme reste long et ample, conservant l'essentiel des caractéristiques formelles du vêtement long issu de la robe de l'Antiquité tardive et perdurant, avec plus ou moins de variations, tout au long du Moyen Âge. Mais ce qui pourrait n'apparaître que comme une simple variation esthétique révèle un souci, sinon éthique, au moins pratique, en ce qu'il voit l'adoption massive par les hommes d'un vêtement court et ajusté, le pourpoint, qui existait déjà mais de manière strictement fonctionnelle puisqu'il était une pièce rembourrée que l'on portait sous l'armure afin d'en protéger le corps. Accompagnant la coupure du vêtement, le pourpoint souligne un fait d'évolution majeur : le passage d'un vêtement technique à un vêtement quotidien et/ou d'apparat d'où l'importance accordée à la fonction et à la structure. Ce n'est pas un hasard si un autre exemple de ces glissements se situe au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque la redingote supplante peu à peu l'habit à la française masculin qui prévalait depuis le XVII<sup>e</sup> siècle : vêtement technique à l'origine (le *riding-coat* réservé, comme son nom l'indique, à l'équitation), la redingote obéit également aux mêmes principes : adoption massive, par glissement d'usage, d'un vêtement à la fois simple et fonctionnel, à la structure évidente et, dans un premier temps au moins, peu ornementé. On doit à l'historien britannique James Laver d'avoir identifié ce phénomène qui fait passer un vêtement technique (donc réservé à un « temps social » spécifique) à un usage quotidien, obéissant à une éthique – que l'on

pourrait dire « moderniste » – de recherche de simplicité, de fonctionnalité et de confort, et dont l'exemple emblématique est probablement le blue-jean.

Mais il faut attendre le début du XX<sup>e</sup> siècle pour que la modernité historique donne un cadre à ces glissements, qui n'est bien souvent qu'un trompe-l'œil. On veut en effet souvent croire que la modernité dans le vêtement arrive par la mode et par ses instances officielles que sont couturiers et créateurs. On cite ainsi Poiret ou Vionnet libérant la femme du corset là où, au contraire, c'est bien souvent par l'usage, plus que par la création, que le changement s'opère. Preuve en est des tentatives d'imposer un vêtement simplifié et modernisé – du bloomer créé par Libby Miller en 1851 aux Etats-Unis au *Rational Dress Movement* fondé en Angleterre en 1881, de la théorisation du vêtement menée par les constructivistes (Popova ou Rodtchenko) à la mode futuriste de Cardin, Courrèges et Rabanne –, mais bien peu passera réellement dans les garde-robes de leur temps. En revanche, les innovations majeures – la vraie modernité du vêtement – ont continué de se faire par glissement d'usage, le vêtement technique passant graduellement au stade de vêtement quotidien : le blue-jean à nouveau, mais également presque toutes les pièces majeures du vêtement contempo-rain : le pantalon (l'ancienne culotte longue des marins), le blouson (issu du vêtement militaire), le T-shirt (sous-vêtement devenu dessus), le jogging, la casquette et les baskets (issu vêtement de sport), etc. La modernité dans le vêtement, si cette notion peut être employée, vient moins d'une innovation pensée que d'un déplacement d'usage toujours effectué à partir des quatre principaux champs du vêtement technique : le vêtement de travail, le vêtement militaire, le vêtement de sport et le sous-vêtement. Ce qui revient à dire que le vêtement n'évolue réellement que par ses marges utilitaires, aux endroits où s'opère effectivement une conjonction entre recherche de performance, quelle qu'elle soit, et progrès technique – de l'évolution des matières aux astuces et détails de coupe. Après tout, la croisure si spécifique du Perfecto ne vient que de la nécessité de pro-

téger la partie du corps la plus exposée lorsqu'on fait de la moto : la poitrine. Le reste, la question de l'adoption, est affaire de sociologie – puisque toutes les innovations du vêtement technique ne passent pas dans le vestiaire courant. De nombreux designers ont dit qu'ils auraient aimé avoir inventé le blue-jean. A la différence près que l'on n'*invente* pas le jean mais qu'on le voit être adopté pour des raisons davantage liées à une économie et à une culture (celle de l'Amérique des années 30 et 40, moment où le blue-jean passe d'un usage technique à un usage quotidien) que pour de pures qualités « physiques » – puisque la quasi-totalité des vêtements de travail occidentaux de la même époque, du pantalon de docker anglais à celui du charpentier français, auraient pu remplir les mêmes fonctions et subir les mêmes évolutions – seul, leur potentiel d'évocation (mais la nuance n'est pas moindre) différerait de celui du blue-jean.

Il y aurait donc moins de modernité dans le vêtement lui-même que dans ses usages et, à ce propos, il convient d'évoquer l'autre grande composante de la modernité dans le vêtement au XX<sup>e</sup> siècle, également liée à son usage : la notion de vestiaire. Là encore, l'histoire officielle ainsi que sa propre glorification par les marques laissent à penser que la notion de vestiaire est issue des instances « officielles » de la mode : on tient pour acquis que la notion de combinatoire liée au vestiaire contemporain (autrement dit une relative versatilité des pièces de vêtement afin d'en permettre des combinaisons variées, là où le vêtement, jusqu'aux années 20, est conçu selon le principe d'une silhouette complète) aurait été inventée par Chanel et son célèbre tailleur. Si Gabrielle Chanel a effectivement fait beaucoup pour la promotion de cette vision du vestiaire, cette (relative) versatilité qu'elle développe avec succès à partir des années 50 remonte en fait, là encore, au vestiaire américain des années 30 et 40 où sur les campus des universités comme dans le quotidien urbain s'élabore une silhouette dépareillée et décontractée, là encore largement enrichie de pièces de vêtement issues du sport, qui donnera naissance à la notion de séparables (*separates*) et, plus généralement à celle de l'*American Sportswear*,

largement popularisée par le *ready-to-wear* des années 40 et 50 avec à sa tête des designers issus de l'industrie telle Claire McCardell.

Afin de répondre ainsi aux deux questions soulevées au début de cet article, il semble que l'on puisse affirmer que le vêtement, au long de son histoire, s'est moins modernisé sous l'effet d'une conception théorisée (comme cela a été en revanche le cas pour l'architecture ou le mobilier) que suite à un mouvement sociologique qui a vu l'adoption, par le plus grand nombre, d'un vêtement auparavant réservé à un usage technique. En cela la modernisation du vêtement est spécifique : elle s'opère par les marges et n'est jamais produite *ex nihilo* puisque s'appuyant toujours sur le réemploi d'un vêtement préexistant mais spécifique. En ce qui concerne l'architecture, l'objet ou la plupart des biens d'équipement, la modernisation est le fruit d'une *invention* ; en mode elle est plutôt le résultat d'une adoption – par ailleurs souvent plus lente que ce que l'on pourrait croire (l'invention de la maille mécanique date de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, son emploi dans le sous-vêtement de la fin du XIX<sup>e</sup> et son adoption par le vêtement de jour du milieu du XX<sup>e</sup>). La modernisation du vêtement, sinon sa modernité, est le résultat d'actes d'adoptions imprévisibles qui ont plus à voir avec une sociologie (et une économie) qu'avec une réflexion technologique ou une projection esthétique. Elle a aussi, sans doute, quelque chose à voir avec les bouleversements sociaux (qu'ils soient d'origine démographique, politique ou économique) et les actes d'individuation qu'ils occasionnent sous l'influence de nouveaux entrants et de nouvelles données sociales. La coupure du vêtement des années 1350 correspond ainsi exactement à l'épidémie de peste noire de 1348, qui bouleverse la démographie et la sociologie de l'Europe entière. De leur côté, les principes qui régissent encore le vêtement masculin « moderne » s'édifient en même temps que les mutations économiques et sociales de la fin du XVIII<sup>e</sup> pendant que la destructuration du costume contemporain est accélérée par le choc de la deuxième guerre mondiale.

Ainsi, et pour conclure, le vêtement est tout à la fois moderne depuis plus longtemps qu'on ne le pense et, dans le même temps, remarquablement archaïque par bien des points : sait-on que la boutonnière aveugle qui orne les revers de costume est la survivance du collet rabattable qui caractérisait le *riding-coat* ? Ou que l'anneau qui orne la ceinture des imperméables servait à l'origine à suspendre des grenades lors de la Grande Guerre ? Sait-on encore que ce qui défile chaque année sur les podiums est moins nouveau qu'il n'y paraît à ceux qui s'en font l'écho et que la mode, organisme à recycler, progresse moins par ceux qui la font que, plus simplement (et plus démocratiquement aussi sans doute), par ceux qui la portent ?

Derek Simon,  
University of California Santa Barbara  
(Traduction de l'anglais (Etats-Unis) par Dominique Lotti)

## Le chiffonnier moderne

Valérie Guillaume

La nature ambiguë de la relation de l'art, et plus encore de la mode, à la modernité a été évoquée par le poète Charles Baudelaire dans l'essai *Le Peintre de la vie moderne* écrit en 1859. La mode reflète l'apparence d'un moment donné, « sa morale », « sa passion », apparence dans laquelle l'observateur saisit « l'élément éternel », invariable ou, autrement dit, une manière poétique de fabriquer du permanent à partir du transitoire. La modernité est contemporaine de l'urbanisation et de l'industrialisation qui modifient de nombreuses données spatio-temporelles telles que la vitesse, la mobilité, la communication. Ce changement de paradigme a été analysé par différents sociologues européens au tournant du siècle. Emile Durkheim a analysé la division du travail dans la production moderne, Max Weber, le mécanisme de désenchantement dans un monde rationalisé, Ferdinand Tönnies, la mutation de l'individu avec, pour corollaire, la montée de l'individualisme.

Baudelaire écrit cet essai alors que la haute couture n'est pas encore née. La première « griffe », ou signature, de Charles Frédéric Worth apparaît, cousue au vêtement de création, en 1871. La force économique du secteur, qui croît au tournant du XX<sup>e</sup> siècle jusque dans les années 1920, soumet désormais les acheteurs à un renouvellement saisonnier exigeant. La création de la Chambre syndicale de la couture parisienne, en décembre 1910, est contemporaine de débats singuliers qui portent en particulier sur la nature de la mode. Au vêtement de création, l'artiste oppose le vêtement « réformateur ». D'emblée polémique, le vêtement d'artiste s'invente de fait contre la mode dont le processus d'industrialisation transforme alors les structures économiques. Ainsi, les artistes futuristes italiens ou encore Robert et Sonia Delaunay participent-ils activement de cette réforme<sup>1</sup>. Ces derniers se sont mariés en 1910 et l'année suivante, rapporte Sonia, « j'eus l'idée de faire pour mon fils qui

venait de naître, une couverture composée de bouts de tissus comme celles que j'avais vues chez les paysans russes. Quand elle fut achevée, la disposition des fragments d'étoffe m'a paru relever de la conception cubiste et nous essayâmes alors d'appliquer le procédé à d'autres objets et à des tableaux »<sup>2</sup>. C'est en 1913 que Sonia Delaunay confectionne la fameuse robe simultanée que Blaise Cendrars décrit en ces termes : « Ce n'était plus un morceau d'étoffe drapé selon la mode courante mais un composé vu d'ensemble comme un objet, comme une peinture pour ainsi dire vivante, une sculpture sur des formes vivantes »<sup>3</sup>. Il rédige aussi le poème « Sur la robe elle a un corps » publié une première fois en 1916 dans le catalogue des œuvres de Robert et Sonia Delaunay à Stockholm, puis en 1919 dans le recueil *Dix-neuf poèmes élastiques*. L'article de l'universitaire américaine Carrie Noland intitulé « High Decoration: Sonia Delaunay, Blaise Cendrars, and the Poem as Fashion Design »<sup>4</sup> livre des analyses inédites auxquelles on pourra se reporter avec profit. Nous en retiendrons que les Delaunay réinterprètent la profondeur comme étant l'illusion provenant d'une surface plane de couleur plutôt que le résultat d'un point de fuite. La surface de ce nouvel univers, sans en-dessous, devient primordiale ; à la croisée de l'art et de la mode, elle favorise l'échange et le contact qui conditionnent désormais l'expérience cosmique. Plus tard, Sonia Delaunay rappelle que « la mode du jour ne nous intéressait pas. Je ne cherchais pas à innover dans la forme de la coupe, mais à égayer et à animer l'art vestimentaire en réutilisant les matières nouvelles porteuses de nombreuses gammes de couleur »<sup>5</sup>. Opérant à partir de l'existant, elle sélectionne, coupe, applique, assemble, juxtapose, coud... Sa méthode préfigure celle que Walter Benjamin décrit dans un texte célèbre : « Je n'ai rien à dire. Seulement à montrer. Je ne vais rien dérober de précieux ni m'approprier des formules spirituelles. Mais les guenilles, le rebut ; je ne veux pas en faire l'inventaire, mais leur permettre d'obtenir justice de la seule façon possible : en les utilisant »<sup>6</sup>. A l'instar de l'historien, l'artiste-créateur de mode se mue en un « chiffonnier » en quête de fragments. La

métaphore file des procédés connus de collage et de montage, alors largement usités dans la peinture, la photographie, le cinéma et la littérature contemporaines, pour inventer le récit d'une histoire contemporaine radicale qui arrache des fragments d'images à leur contexte et qui, sur la destruction, fonde une écriture sensible moderne.

Dans notre publication *Quand l'art babillait le vêtement*, parue en 1996 puis traduite en allemand et enrichie lors de l'exposition *Kunstler ziehen an, Avantgardemode in Europa 1910 bis 1939* au Museum am Ostwall de Dortmund, en 1998, nous avons analysé comment les créations vestimentaires « périphériques », conçues dans toute l'Europe, avaient répandu la double volonté d'affranchir le vêtement de la mode, autrement dit d'une origine géographique : Paris, d'une part, et d'un cycle temporel : la saison, d'autre part.

Pour ce, l'organisation de l'activité créative se présente sous un double aspect. En Allemagne, en Russie, ou encore en Suisse, les artistes considèrent leurs travaux artisanaux ou industriels complémentaires de l'enseignement qu'ils dispensent au Bauhaus, aux Vkhoutemas ou encore, pour Sophie Taeuber, à l'École des Arts appliqués de Zurich. Ainsi, la production des ateliers, des fabriques soviétiques ou même des « case d'arte » italiennes, nouveaux laboratoires d'expérimentation, ne saurait rester indépendante d'une réflexion théorique, technique (programmes des cours, brevets d'invention, typologies vestimentaires en Europe de l'Est) ou poétique (manifestes en Italie principalement).

Cette mise en perspective inhabituelle de Paris, consacrée, non sans raison, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, capitale de la mode, a mené à découvrir la création textile et vestimentaire des artistes des avant-gardes européennes. Certains, immigrés à Paris, étaient tenus de gagner rapidement leur vie. En Italie, en Russie, les artistes avaient contribué de façon marginale à l'émergence d'une couture ou d'une industrie nationale de l'habillement et leur venue dans la capitale, qui se révèle encore sans conséquence profonde sur la création de haute couture, incite à mettre en

exergue l'accueil extraordinaire et l'amitié que Madeleine Vionnet, Gabrielle Chanel, Marie Cuttoli, directrice du Salon Myrbor ont réservé à Thayaht, Iliazd, Gontcharova, ou encore la solidarité entre les artistes immigrés, Sonia Delaunay avec Iliazd et Mansoureff, Iliazd avec Mansoureff... Pour relativiser une rupture entre des conceptions vestimentaires – sinon utopiques, du moins théoriques – développées dans le pays d'origine et une adhésion forcée au monde parisien de la mode, retons-en la continuité de l'activité artistique dans le cadre restreint de structures artisanales du type fabrique ou atelier de couture, autorisant la poursuite d'activités annexes (peinture, écriture..).

A Paris, il n'est pas surprenant par ailleurs que l'artiste émigré ait été engagé par un grand couturier dont la sensibilité artistique pouvait ainsi se révéler. L'on songe immédiatement à certains « couples » célèbres qu'ont formé un couturier et un artiste, tels Paul Poiret et Raoul Dufy, Jeanne Lanvin et Armand Rateau, Madeleine Vionnet et Thayaht<sup>7</sup>, Gabrielle Chanel et les artistes russes ou encore Schiaparelli et Dali. Commencée souvent à l'occasion de la mise en scène d'un ballet, d'une pièce de théâtre, d'une exposition ou d'une fête, leur collaboration présente en fait des aspects très divers. Elle sert le désir, complexe et plus ou moins obscur, du couturier de doter la mode d'une valeur artistique en lui insufflant l'esprit des mouvements esthétiques contemporains. L'inventivité créative des avant-gardes historiques européennes reste à évoquer au travers de quelques exemples ci-après.

L'apparence vestimentaire des artistes nous est restituée par de nombreux portraits photographiques. Ils rendent compte très tôt d'une pratique de coloriage du visage. Déjà en 1871, Rimbaud, dans sa fameuse lettre dite du *Voyant*, écrivait : « Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage. Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant ». Dans les années 1910, colorier la surface de sa peau revient à inventer une séquence performative. A cette date, les artistes russes Zdanévitch, Larionov et Gontcharova pratiquent la peinture corporelle : « Nous nous

peinturlurons pour un instant et tout changement dans nos sensations appelle un changement dans notre peinturlurage, comme un tableau absorbe un autre tableau, comme par la vitre d'une automobile on voit défiler les vitrines, se superposant les unes aux autres.» Leurs visages se transforment « dans le projecteur des sensations »<sup>8</sup>. L'Italien Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), fondateur du mouvement futuriste en 1909, exhorte quant à lui à tenter une expérience de « psychofolie » qui consiste à appliquer des couleurs à même le corps, afin de modifier la sensibilité collective. Il exige ainsi que les chanteuses se teignent les cheveux en vert, les bras en violet, le décolleté en bleu ciel et le chignon en orange.

Dans une veine sensible analogue, son compatriote Giacomo Balla (1871-1958) propose un accessoire polychrome qu'il dénomme « modifiant ». Application d'étoffe réalisée avec des découpes de tissus assemblées, le modifiant peut être disposé « quand on veut et où l'on veut en un point quelconque du vêtement, moyennant des boutons pneumatiques. Chacun peut ainsi non seulement modifier mais inventer à chaque instant un nouveau vêtement qui réponde à un nouvel état d'âme. Le modifiant peut être impérieux, amoureux, caressant, persuasif, diplomate, unitonal, pluritonal, choquant, discordant, décisif, parfumé, etc. ». (*Manifeste du vêtement futuriste*, 20 mai 1914).

Ainsi, avant la première guerre mondiale, les artistes, en investissant le domaine de la sensorialité, engagent leur propre corps dans une expérience synesthésique, sur l'exemple d'un court-circuit de sensations qui, comme l'audition colorée, rapprochent des perceptions de différentes origines.

Après la guerre et dans un contexte de « retour à l'ordre », les portraits photographiques montrent les artistes en tenue de travail, celle d'un ouvrier. Que l'artiste florentin Ernesto Thayaht, dont la mère était américaine, soit le premier à proposer une combinaison pantalon, la « tuta », en 1919, n'est pas un hasard. La conception de la tuta est proche de l'*overall* américain, un vêtement

de travail revêtant le corps dans son entier. L'*overall*, littéralement vêtement de dessus, est un terme générique qui désigne les différentes tenues proposées aux travailleurs, les salopettes, les combinaisons, les vestes multipoches. Thayaht décrit le vêtement dans un quatrain allitératif : « en forme de T ; elle est Toute d'une pièce ; elle habille Toute la personne ; elle est pour Tous ». A cette date, le viennois Adolf Loos prêche aussi à l'homme en *overall* une destinée universelle. En URSS, les constructivistes Vladimir Tatline, Alexandre Rodchenko et Varvara Stepanova conçoivent entre 1922 et 1924, un vestiaire nouveau composé d'un manteau, d'une combinaison de production et de tenues de port. Varvara Stepanova exalte à son tour la vision des piqûres réalisées à la machine : « Ce qui donne sa forme au vêtement, ce sont les coutures indispensables à la coupe. Je dirais même plus, on doit montrer les points, les agrafes...les mettre à nu comme dans une machine. Plus de coutures invisibles faites à la main, mais la ligne de piqûres de la machine » (*Lef. « Front gauche de l'art »*, 2, n° 23). En 1926, Laszlo Moholy-Nagy, alors professeur au Bauhaus, est photographié « dans la tenue des ouvriers de l'industrie moderne ». Il s'agirait d'un vêtement professionnel, de pêcheur, que l'artiste élève ainsi au rang d'une création digne du Bauhaus, tout en l'inscrivant dans la filiation russe.

Le principe du vêtement de travail est de donner à voir la vérité de sa coupe par des poches appliquées, des rabats, des pièces superposées et des piqûres mises en évidence sur des bandes de cuir découpé. Le vêtement montre son assemblage fonctionnel et mécanique. Ainsi, « l'apparence » se trouve mise « au service de la vérité »<sup>9</sup>. Dans les années 1960, la modernité des créations de Paco Rabanne ou d'André Courrèges se réclamera, à l'identique, de la vérité.

« Le matériau, c'est ce dont disposent les artistes : ce qui se présente à eux en paroles, en couleurs et en sons, jusqu'aux associations de toutes sortes, jusqu'aux différents procédés techniques développés. »<sup>10</sup>. Theodor Adorno stimule ainsi une réflexion féconde sur le « concept de matériau » apparu au début du

XX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, depuis 1912, les futuristes Gino Severini et Carlo Carra préconisent d'intégrer les cinq sens dans la perception de l'œuvre d'art. Le vêtement a pour mission de libérer tous les possibles, la couleur, la lumière, le bruit, la mobilité et l'odeur. Giacomo Balla porte des cravates de forme triangulaire orientées vers le haut ou vers le bas, en tissu, carton, bois ou celluloïd. L'une d'elles, qui n'a pas été conservée, est équipée d'une petite ampoule que l'artiste allume pendant une phase électrisante de la conversation !

Après la guerre de 1914-18, le futurisme entre dans une seconde période qui se prolonge jusque dans les années 30. Les artistes continuent de faire référence à la machine, notamment à l'automobile et surtout à l'avion, thème qui connaît un développement particulier dans l'aéropesinture. Avec la montée du fascisme, le mouvement prend des connotations politiques. Marinetti publie *Futurismo e Fascismo* en 1924. Les artistes, qui prônent un nationalisme militant en faveur d'un art italien, participent aux actions gouvernementales encourageant le développement des entreprises industrielles et artisanales nationales. L'utilisation de différents « nouveaux » matériaux, comme la paille, l'aluminium et le lanital se trouve désormais encouragée.

Dans le cadre d'une campagne nationale pour le chapeau de paille, en 1928, le florentin Thayaht dessine une série de chapeaux fonctionnels. L'aluminium fait l'objet, en 1932, d'un manifeste rédigé par le sculpteur Renato di Bosso en collaboration avec le poète Ignazio Scurto. Le sculpteur raconte qu'après avoir visité une usine d'aluminium à Rovereto, il eut l'idée de faire réaliser une petite plaque en forme d'aile d'avion à porter en guise de cravate. « L'anticravate conçue par nous peut être : en fer blanc avec ondulations horizontales, en aluminium opaque avec motifs décoratifs anti-traditionnels ; en aluminium brillant avec incisions modernes ; en métal chromé simple ; en aluminium avec gradations de brillance et d'opacité ; en métal précieux ; en laiton ; en cuivre. Les métaux utilisés doivent avoir une épaisseur de deux à quatre millimètres et donc un poids correspondant minimal tandis que le

noeud doit être complètement aboli. La longueur est de peu de centimètre (...) L'anticravate, tenue par un léger collier élastique, reflète tout le soleil et l'azur que nous Italiens, possédons à profusion et enlève la note mélancolique et pessimiste de nos hommes »<sup>11</sup>. A Pistoia, Victor Aldo de Sanctis, confectionne des plastrons en aluminium et dépose des brevets correspondant à quatre chapeaux à système, en paille, feutre et celluloïd, et une paire de chaussures en gomme et aluminium (Première exposition nationale de la mode italienne à Turin, 12-27 avril 1933). En Italie encore, le lanital représente certainement le matériau le plus insolite de la période. La fibre artificielle, fabriquée à partir de la caséine de lait commercialisée par la Snia Viscosa, fait l'objet d'une apologie rédigée par Marinetti, *Il poema del vestito di latte Parole in liberta futuriste/Lanital omaggio della Snia viscosa* (poème du vêtement de lait, paroles en liberté futuristes/Lanital hommage de la Snia Viscosa) en 1937. Mise en page par Bruno Munari, l'iconographie enchaîne les images pastorales, industrielles et enfin militaires.

Dans les ateliers allemands du Bauhaus en revanche, la mise en œuvre de la viscose aux reflets brillants, puis de la cellophane (cellulose diaphane) transparente, et la diffusion de la fermeture à glissière, en métal ou en plastique, ouvrent des perspectives prometteuses. Ces matériaux et procédés techniques inédits modifient indéniablement la perception de l'objet et du vêtement, alors « dynamisé ». Des meubles escamotables, des trottoirs mouvants, des portes tournantes, des cages d'escaliers munies d'ascenseurs, des auto-restaurants, des vêtements aux parties amovibles, etc. marquent nouvelle étape dans l'évolution de la culture matérielle. L'objet est devenu fonctionnel, actif, très étroitement lié à la vie pratique de l'homme »<sup>12</sup>, suivant des concepts nouveaux de mobilité et de multiplicité.

La création expérimentale des avant-gardes historiques, restée marginale, a le visage d'une modernité qui révèle, (et réveille !), brusquement les sensations corporelles. Prenant le parti d'une dimension critique, elle entreprend d'élucider tant bien que mal ses propres

conditions d'élaboration, valorisant ainsi le processus de création. Le créateur de textiles, de vêtements et d'accessoires tente donc l'exploration du médium mode dans ses propriétés et dans ses matériaux et, à travers ce processus, crée une autre temporalité. Au temps linéaire ont succédé « des cycles et des grappes de représentations (*clusters of images*) ». Le romancier anglais D.H. Lawrence ajoute à propos que « l'idée du temps comme la continuité d'une éternelle ligne droite a cruellement paralysé notre conscience » (*Apocalypse*, 1932). Toute périphérique qu'elle soit, cette création polyphonique sera restée la trace d'un élargissement de l'horizon de la mode, et du créateur, à des formes d'expression sensibles qui pouvaient à priori leur sembler étrangères.

Valérie Guillaume,  
Conservateur design, Centre Pompidou

1. Giovanni Lista, « La mode futuriste », in *Europe, 1910-1939, Quand l'art babillait le vêtement*, Valérie Guillaume (dir.), Paris, Paris-Musées, 1997, p. 22-43.
2. Michel Hoog, *Robert et Sonia Delaunay. Musée national d'art moderne. Inventaire des collections publiques françaises*, Paris, Editions des Musées Nationaux, 1967, p. 122 cite la revue *XX<sup>e</sup> siècle*, 1956, p. 19.
3. G. Bernier et M. Schneider-Maunoury, *Robert et Sonia Delaunay*, Paris, J.-C Lattès, 1995, p. 138.
4. *Journal X*, vol. 2, n° 2, printemps 1998, disponible sur le site [www.olemiss.edu/depts/english/pubs/jx/2\\_2/noland.htm](http://www.olemiss.edu/depts/english/pubs/jx/2_2/noland.htm)
5. *Nous irons jusqu'au soleil*, Robert Laffont, 1978, p. 36.
6. Walter Benjamin, *Le Livre des passages. Paris Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, « Réflexions théoriques sur la connaissance », Paris, éditions du Cerf, 1993, p. 476.
7. Voir l'exposition *Tbalyabt, un artista alle origini del Made in Italy*, Prato, Museo del tessuto, 15 décembre 2007-14 avril 2008.
8. Michel Larionov, *Manifestes*, commentaires de Gabriella di Milia, Paris, Allia, 1995, « Pourquoi nous nous peinturlurons » (1913) p. 35-37.
9. Theodor W. Adorno (1903-1969), membre fondateur de l'Ecole de Francfort. *Théorie esthétique, Paralipomena*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 439 et 388.
10. Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995, p. 209.
11. *Manifesto futurista sulla cravatta italiana*, Vérone, mars 1933.
12. B. Arvatov, « Organizatsiia byta », *Almanach Proletkoulta*, Moscou, 1925, p. 81, cité par John E. Bowlt, dans "Un ingénieur vaut mieux qu'un millier d'esthètes. Réflexion sur les origines du constructivisme soviétique". *Ligeia*, avril-septembre, n° 5-6, p. 44.

Parler de modernité implique que l'on tente de définir ce concept : « La modernité désigne le mouvement politique et philosophique des trois derniers siècles de l'histoire occidentale. Héritée de la métaphysique chrétienne elle se caractérise principalement par cinq processus convergents : l'individualisation par destruction des anciennes communautés d'appartenance, la massification par adoption de comportements et de modes de vie standardisés, la désacralisation par reflux des grands récits religieux au profit d'une interprétation scientifique du monde, la rationalisation par domination de la raison instrumentale à travers l'échange marchand et l'efficacité technique, l'universalisation par extension planétaire d'un modèle de société implicitement posé comme seul possible rationnellement, et donc comme supérieur. »<sup>1</sup>

Si la modernité est liée à des notions sociologiques, politiques ou historiques, elle désigne avant tout un mouvement qui s'oppose à la tradition. C'est un mode de pensée qui implique de toujours aller de l'avant, de rechercher des idées nouvelles, des nouvelles formes d'expression, et d'innover. La modernité suppose un temps vectoriel déployé en direction de l'avenir. Elle implique que l'on porte un jugement favorable sur le présent et sur l'avenir alors que l'on considère l'ancien de manière plus négative. La modernité en tant qu'idée se concrétise aussi en réalité quotidienne. Elle se propage depuis ces trois derniers siècles à partir de l'Occident grâce à des moyens comme les sciences, leur application technique et le développement économique. Ce projet toujours inachevé, suppose que la société se dirige vers un accomplissement final, chaque mode nouvelle constituant une amélioration qui repousse les limites humaines.

Pourtant, le XX<sup>e</sup> siècle, avec des génocides, des massacres, des guerres mondiales, des totalitarismes, des désastres écologiques, a rendu

obsolète la plupart de ces principes. Si l'homme a certes bénéficié, grâce aux avancées techniques, d'un développement matériel, celui-ci a engendré un appauvrissement de l'esprit. En effet, le développement technique généré par la raison et la science s'est mué en nouvelles dépendances morales, sociales et économiques. Les médias de masse semblent désormais assumer la fonction régulatrice de la mythologie et de la religion. Le langage publicitaire précède dorénavant tous les langages sociaux. Dès 1970, Jean Baudrillard, dans *La Société de consommation*<sup>2</sup> met l'accent sur ce phénomène de masse qui donne à la consommation un rôle premier dans la société. C'est dans ce contexte de consommation que nous pouvons envisager une des composantes sociales : la mode vestimentaire, dont la diffusion est étroitement liée aux médias, à l'image et par conséquent aux magazines de mode.

En quoi les magazines de mode ont-ils été partenaires de la modernité ? Ont-ils contribué, en ce début de millénaire, à la fin de la modernité ? Ont-ils permis aux femmes (puisqu'il s'agit du principal lectorat) de se distinguer ou bien au contraire de se confondre dans la masse ? Ces questions sont à envisager tant sur un plan individuel que collectif.

La mode vestimentaire, telle qu'on la connaît en Occident depuis le XIV<sup>e</sup> siècle, est par définition en perpétuelle mutation. Les changements peuvent s'opérer plus rapidement que dans n'importe quel autre domaine d'activité humaine. La mode est un indicateur visible de la modernité puisqu'elle s'inscrit dans une logique d'évolution en s'adaptant aux besoins, aux modes de vie et aux goûts de chaque époque. Au XX<sup>e</sup> siècle plus particulièrement, la mode va de pair avec l'industrialisation et la création de nouveaux besoins. La diminution du coût des vêtements ainsi que les nouveaux moyens de diffusion (grands magasins, transports, publicité) rendent la mode accessible à la plupart des catégories sociales. Il nous faut cependant émettre une réserve sur les bénéfices de la diffusion de la mode : en effet, pour certains, la cadence effrénée des modes entraîne nécessairement du gaspillage avec des consommateurs incités, à grand renfort

médiatique, à acheter des choses superflues.

Il n'en demeure pas moins que le vêtement porterait le projet de la modernité. D'une part, un aspect du progrès que la mode incarne réside dans son caractère pratique. En ce sens, le vêtement s'est par exemple mis au service des femmes qui travaillent, ou encore a été repensé pour les loisirs ou le sport auxquels les avancées sociales ont permis d'accéder. D'autre part, en considérant que la modernité est synonyme d'individualisation, alors la mode, par sa diversité, offre une possibilité d'affirmation individuelle au sein d'une société. S'habiller, c'est se dévoiler aux autres. C'est révéler quelque chose de soi-même. D'un point de vue sociologique, la personnalité se développe selon un certain modèle fixé par la société. Aucune société ne peut exister sans les individus qui la font, mais elle se survit et transmet sa civilisation à travers les individus. C'est en cela que la mode acquiert une importance majeure puisqu'elle résulte des comportements sociaux aussi bien qu'elle les définit. Par exemple, les années 60 sont marquées par une exigence de liberté : les femmes portent des minijupes et des bottes hautes, en même temps que ces tenues participent de leurs revendications. En choisissant de montrer leur corps et de se rendre désirables, les femmes affirment leur sexualité. Elles emploient la mode au service de progrès sociaux, que ce soit la légalisation de l'avortement ou le recours à la pilule. En retour, ce style vestimentaire revendiqué est devenu un symbole des années 60. Aussi, comme le souligne Frédéric Monneyron dans *La Frivolité essentielle*<sup>3</sup>, l'évolution des comportements sociaux est intrinsèquement liée à l'évolution de la mode. La mode a cela de moderne qu'elle participe à la construction d'une société dont elle accélère l'évolution par son caractère éphémère. En remettant à chaque fois en question la mode précédente, donc les comportements précédents, la mode invite les individus à refondre leur mode de vie et à repenser leur présent. Et quoi de plus efficace pour véhiculer toutes les nouveautés vestimentaires et parler de leur vie aux femmes que les magazines féminins ?

Comment ont évolué les magazines de mode ? Afin de comprendre les enjeux de ces magazines il convient de les considérer en rapport avec l'évolution de la presse féminine dont ils sont le fer de lance. C'est à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, en France, que la presse féminine fait son apparition. Il s'agit de périodiques mondains et littéraires, de quelques journaux traduisant la lutte des femmes pour leur émancipation et essentiellement de feuilles de mode. Mais c'est surtout dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle que l'on assiste à la multiplication des magazines de mode. Une douzaine de titres tels que *La Mode miniature féminine illustrée*, *La Mode de Paris*, *L'Illustrateur des Dames*, *La Mode Universelle*, *La Mode pour tous* connaissent un grand succès. Ils coïncident notamment avec l'invention de la haute couture par Worth en 1858, et ont été encouragés par la loi sur la liberté de la presse de 1881. La présentation des modèles vestimentaires dans ces magazines fonctionne sur le mode de la publicité et répond à l'attente des lectrices mondaines friandes de nouveautés. Dès leur apparition, ces revues de mode épousent la modernité puisqu'elles s'inscrivent dans le sillage d'un mode novateur de distribution, d'innovations vestimentaires, et de progrès techniques et politiques.

À côté des journaux de mode luxueux réservés à une classe relativement aisée comme *L'Art de la Mode*, et des journaux féministes qui soutiennent l'émancipation des femmes, on assiste dès le début du XX<sup>e</sup> siècle à la naissance d'une presse plus populaire et pratique. *Le Petit écho de la Mode* fut fondé pour satisfaire les besoins familiaux apparus avec les débuts de la civilisation industrielle et le développement de l'instruction. De même *Modes et Travaux*, créé en 1919, se positionne comme un titre familial dans lequel sont dispensés des conseils généralistes en couture, cuisine, vie domestique, à destination de la ménagère.

Mais de même que la haute couture inspire la confection proposée par les grands magasins, les magazines de luxe restent la référence en matière de mode. *Vogue*, magazine américain, publie son premier numéro en 1892. C'est à l'origine une petite publication hebdomadaire, créée par Arthur Baldwin Turnure qui veut

faire de sa revue un organe mondain tout en accordant une place aux nouvelles et à la poésie. Il a rapidement été diffusé dans le monde entier : en Grande-Bretagne dès 1916, puis en France en 1921. La ligne éditoriale de ce magazine devenu mensuel, se concentre, depuis sa création, sur la mode haut de gamme et la haute société. Il donne à voir, grâce au travail des plus grands illustrateurs et photographes de mode, l'évolution des partis pris esthétiques et sociaux de la mode du XX<sup>e</sup> siècle en soulignant l'importance des phénomènes internationaux. Il constitue d'ailleurs un excellent document historique puisqu'il suit l'évolution des « canons » de la beauté : de la « garçonne » des années 20 au « porno chic » à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle. Son succès lui confère une position paradoxale : directif et élitiste puisqu'il reste la « bible » des clientes du prêt-à-porter de luxe, il reste néanmoins moderne en donnant – voire même en créant – les dernières tendances. Dans les années 30 par exemple, les nouvelles activités et les loisirs sportifs des femmes réclament une mode plus en adéquation. Alors que Chanel inaugure la mode du bronzage, des corps libres dans des ensembles de jersey, le directeur artistique de *Vogue* demande à ses photographes des clichés de femmes en pantalon ou en pyjama de plage.

Si l'on considère que l'accessibilité est une des composantes de la modernité, le magazine *Marie-Claire*, créé par Jean Prouvost en 1939, est une véritable révolution. Parallèlement à l'essor de l'industrie des cosmétiques, la revue tente un compromis audacieux entre le luxe de *Vogue* et les formules plus populaires. Ouvert aux influences américaines, il propose une vision de la mode plus seulement vestimentaire mais aussi esthétique. Il revendique également l'émancipation de la femme et sa promotion dans la société. Après la seconde guerre mondiale le modèle américain fonctionne comme un guide. En 1945, sous l'impulsion d'Hélène Gordon-Lazareff – ancienne rédactrice de *Marie-Claire* ayant travaillé pendant la guerre au *Harper's Bazaar* – les éditions « Défense de la France » créent *Elle*. Il est le premier magazine à inaugurer la publicité en couleurs.

Mais très vite une rupture s'instaure. En effet la femme des années 60 à 75 a acquis tous les statuts et les principaux combats ont été menés. En France, le droit de vote accordé aux femmes en 1944 enclenche une série d'avancées sociales. Sur un plan plus personnel, la contraception est légalisée en 1967 par la loi Neuwirth, ainsi que l'avortement en 1974 par la loi Veil. D'un point de vue familial, l'autorité parentale donne en 1970 à la femme et à son mari les mêmes droits sur la famille, et en 1975 une loi sur le divorce par consentement mutuel est adoptée. D'un point de vue professionnel la réforme des régimes matrimoniaux de 1965 permet aux femmes d'exercer un travail sans l'autorisation de leur mari et de bénéficier des avantages sociaux ; et bien qu'il ne soit pas encore scrupuleusement appliqué aujourd'hui, le principe du salaire « théorique » égal à travail égal est instauré dès 1972.

A la fois maîtresse de maison, épouse, mère, travailleuse, elle ne se retrouve pas dans la presse qu'on lui propose. Sa désaffection marque une évolution trop rapide par rapport au conservatisme des parutions. Celles-ci semblent être en décalage avec une modernité qui les aurait prises de court, loin d'avoir encore intégré le phénomène des femmes actives ou la progression du prêt-à-porter et des grandes surfaces. En effet, dans le domaine de la mode, les années soixante marquent un tournant. Le boom économique et l'expansion de la culture américaine, la libération des mœurs ainsi que la contestation bouleversent plusieurs normes sociales et économiques. Après la décennie de pénurie qui marque l'après-guerre, la France est entrée dans la période des « Trente Glorieuses », le pouvoir d'achat s'est accru. Le temps est venu où une multiplicité d'acteurs nouveaux entre en lice, en particulier les « jeunes », dont le poids au sein de la société ne cesse de grandir jusqu'à devenir une réalité sociale et culturelle. Ils achètent les derniers produits de consommation en vogue et s'identifient à leurs idoles de la chanson ou du cinéma. La mode devient la clef de voûte de la vie en collectivité des moins de 25 ans. Jusque-là, la mode subissait traditionnellement le « diktat » de la haute couture et il n'existait aucune mode spécifique aux jeunes. Mais en

rejetant le monde codifié et strict régi par les adultes, cette génération met fin au mannequin sophistiqué et au classicisme qui l'accompagne. De plus, à partir des années soixante, la diffusion des techniques de production de masse, l'apparition de textiles nouveaux et du prêt-à-porter entraînent une révolution du marché. La mode se démocratise. Elle s'affirme avec des moyens plus conséquents et plus rapides que dans les décennies précédentes. Le mode futuriste lancée par Cardin et Courrèges est alors significative, tout comme la mode venue des jeunes et de la rue qui inspire les créateurs. La mode devient l'expression d'un choix de mode de vie privilégiant la jeunesse et la liberté. D'objets durables, les vêtements s'imposent alors comme source de biens de consommation de masse dont la vie est éphémère. Et toutes ces innovations sont relayées par les médias et la publicité. La femme aisée n'est plus la seule consommatrice. La ménagère s'intéresse à cette mode plus accessible et la jeune femme devient une lectrice potentielle des magazines de mode.

Pour remédier à la crise qu'ils traversent les magazines de mode tentent, dès le début des années 80, une diversification, car deux tendances coexistent : la volonté de se démocratiser tout en préservant certaines valeurs de la mode. Ils adoptent également un mode de lecture beaucoup plus rapide. *Marie Claire* se renouvelle en proposant des suppléments avec des thèmes plus personnels (travail, divorce, contraception...). Bien qu'il reste avant tout un magazine de mode, son évolution lui a permis de séduire plus de lectrices, mais celles-ci restent majoritairement issues des catégories professionnelles élevées. A la même période le magazine *Elle* développe en plus des rubriques « modes et beauté » un cahier de tête où l'on traite de l'actualité, des spectacles, des personnalités. Grâce à son succès, *Elle* devient le troisième support publicitaire après *L'Express* et le *Nouvel Observateur*. Car la lectrice privilégiée de *Elle* est une fidèle consommatrice : financièrement indépendante, elle jouit d'un fort pouvoir d'achat.

Que se soit dans *Elle* ou *Marie-Claire*, la « féminité » fait son retour parallèlement à la fin de la presse féministe. Puisque les revendications ont été satisfaites, la presse féminine revient à sa fonction première : louer le bonheur d'être femme. Les magazines féminins se remodelent en consacrant aussi des pages à l'actualité du show-business et à la vie des stars, puissants supports de mode. Désormais, la mode emprunte un circuit différent, elle n'est plus le domaine réservé de l'élite sociale, dans la mesure où ce sont des stars du show-biz qui l'imposent. Les magazines féminins donnent à imiter un personnage nouveau, celui d'une jeune femme séduisante, active, que le photographe surprend dans des attitudes de la vie de tous les jours.

L'histoire de la presse féminine jusqu'à la période contemporaine a montré à quel point elle épouse l'évolution des mentalités et des modes de vie. Au départ, simple journal de mode, la presse féminine s'est diversifiée tout en conservant la mode comme fond de commerce. Si elle a connu une crise dans les années 60 – due on l'a vu à l'évolution trop rapide des modes de vie et apparition de nouveaux acteurs –, celle-ci lui permit de se réinventer pour répondre aux attentes de la modernité. Mais de nombreux signes nous poussent à nous interroger sur les limites des magazines de mode en termes de modernité.

Un premier constat est d'ordre formel. En effet, si la mode évolue, la manière de présenter les articles de mode dans les magazines aussi. La traduction de concepts dans des formes déterminées telles que la revue passe par la police choisie, les photos sélectionnées, leur recadrage, la manière dont l'espace et les blancs sont utilisés. Tout cela influence la réaction du lecteur, le met en condition pour apprécier et acheter les articles présentés. On pourrait alors s'attendre, avec les changements apportés par la mode, à ce que ses représentations soient elles aussi novatrices. Par ailleurs, grâce aux multimédias la technologie la perception des supports a elle-même changé sans que cela se retrouve dans les magazines. Or, lorsqu'on feuillette *Elle* ou *Marie Claire*, les articles de mode revêtent paradoxalement des

constructions académiques. Alors que la modernité, on l'a vu, s'inscrit dans le refus de la tradition, la forme de ces revues reste conventionnelle. Pas de création ou d'innovation qui remettrait en cause la période précédente. Depuis leur création la présentation des articles reste sensiblement la même. La typographie alterne les effets gras et normal de manière binaire. Elle reprend donc une des caractéristiques de la mode qui ne laisse que deux choix, celui de la suivre ou pas. Les mises en page classiques ne laissent que peu de blanc. Leurs typographies ne placent pas ces revues à l'avant-garde de l'expression graphique. On peut sans doute l'expliquer économiquement car la simplicité et la sobriété visuelle constituent un repère rassurant en période de crise de la mode haut de gamme et du pouvoir d'achat. La forme des magazines contredit donc le rôle émancipateur dont ils se prévalent. Au contraire, la présentation traditionnelle et ordonnée crée une sensation de répétition généralisée. Si le magazine de mode est un formidable support commercial c'est parce qu'il jouit d'un immense pouvoir de séduction. Comment ignorer qu'en dépit de tous ses titres, de son apparente variété, de son intérêt pour l'actualité sociale, la presse féminine a avant tout trois fonctions : séduction, distraction et consommation ?

Alors qu'une grande partie des femmes se détourne de la presse d'actualité, la presse féminine parvient à maximaliser ses profits grâce aux annonceurs. La presse féminine et à fortiori les magazines de mode, ne sont pas du côté des femmes, mais à l'entière disposition de ses clients principaux : les annonceurs. Et ceux-ci ne s'intéressent aux lectrices qu'en termes de ventes des revues. Ils recherchent plutôt les femmes qui feuilletent sans lire, retenant juste les images et les messages des grandes marques de mode, de luxe ou de cosmétiques. Tandis que le concept de modernité vise l'accomplissement intellectuel de l'homme, ce mode d'accès à l'information le rend inversement passif.

Nous comprenons une des limites de la modernité. Les magazines de mode témoignent bien de l'entrée dans une « post-modernité » qui ne se rattache plus à

l'idée de progrès. C'est peut-être en réponse à cela qu'il faut comprendre l'engouement actuel pour la presse people, nouvelle forme du magazine de mode qui satisfait la curiosité des lecteurs à laquelle les magazines ne répondaient plus. En cloisonnant les mondes : lecteurs d'un côté, stars de l'autre, elle ne laisse pas d'ambiguïté sur la place de chacun, tout en proposant de la mode à consommer mais de manière moins directe.

Florence Micolau,  
Doctorante, université Perpignan

1. Charles Champetier, Alain de Benoist, « Manifeste : la Nouvelle Droite de l'an 2000 », in *Eléments*, n° 94, février 1999.
2. Jean Baudrillard, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970.
3. Frédéric Monneyron, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, PUF, 2001.

Si l'on porte crédit au mot de Roland Barthes selon lequel « la mode, c'est ce qui se démode », force est de constater que le postmoderne n'est résolument pas à la mode, du simple fait que ce terme introduit par Jean-François Lyotard au début des années 70 ne cesse de... ne pas se démoder. Pour autant comment peut-il nous éclairer sur l'idée de mode, voire de l'objet de mode ? Ce terme, porté sur les fonts baptismaux par les architectes désigne à l'origine le style commercial – voire *populiste* – qui a succédé à la grande épopée de l'architecture moderne de Le Corbusier à Wright. Cette notion ondoyante qui apparaît tour à tour sous les formes respectives et non forcément synonymes de « postmoderne », « postmodernité » et « postmodernisme » en est venue à caractériser la culture dominante de notre temps et l'horizon mental dans lequel nous évoluons. Que l'on parle de *postmoderne*, de *surmoderne*, ou d'*hypermoderne*, il s'agit essentiellement d'une nouvelle logique décentralisée organisant le système de production qui serait comme la deuxième peau culturelle du capitalisme.

Cette logique serait notamment fondée sur l'implosion du système espace-temps, une nouvelle forme de syncrétisme mixant des logiques pluralistes et éclectique et un âge des signes permettant la coexistence de plusieurs genres par opposition aux styles régnant de la culture de masse<sup>1</sup>. Du point de vue strict de la mode, il semble que quatre caractéristiques récurrentes du postmoderne soient particulièrement dignes d'intérêt : (1) une *deftblesness*, sorte de nouvelle superficialité qui se prolonge tout naturellement dans une nouvelle culture de l'image et du simulacre,

(2) l'apparition d'une nouvelle forme de *temporalité* privée, dont la nature résolument schizophrène détermine de nouveaux types de syntaxes ou relations syntagmatiques dans le domaine des arts les plus temporels et (3) une *tonalité émotionnelle* fondamentale d'un nouveau genre, que Jameson appelle intensité et qui se caractérise notamment par des figures de l'excès, la surabondance événementielle, la surabondance spatiale. A quoi peut s'ajouter (4) un régime d'*individualisation des références*<sup>2</sup> qui fait éclater l'idée même de culture comme univers symbolique clos et fictif permettant la reconnaissance mutuelle via un ensemble de codes partagés. Ces quatre angles permettent justement de cerner l'objet de mode. La question de la tonalité émotionnelle pose par exemple la question de l'effet de la mode qui a résolument pris le parti de l'intensité, la plaçant le plus souvent dans une rhétorique de l'emphase et donc de l'excès. On pourrait alors dire de la mode ce qu'affirme le philosophe Clément Rosset à propos du marketing, à savoir qu'elle/il « vise à octroyer aux objets somme toute dupliquables et standards un coefficient de différence qui les impose à l'attention et semble les vouer par avance à la faveur publique »<sup>3</sup>.

L'objet de mode vise à créer une sorte de domaine excédentaire qui se définit non pas comme réel mais comme supplément au réel, participant à la fois du « pas comme les autres » et de l'« en-plus ». Cette intensité pose justement la question de la superficialité et du manque de profondeur de l'objet de mode, dont l'effet est trop souvent platement résultatif ; généralement spectaculaire et théâtral, il peut en paraître artificiel, comme quand il est question de rechercher des effets, en musique comme en poésie, ou qu'on parle d'un « bel effet » au sens où cet effet est à la fois trop théâtral et technique. Or le postmoderne se situe d'autant plus dans l'emphase que les coordonnées socio-culturelles des objets se ramollissent. En suivant l'idée de non-lieux proposés par Marc Augé<sup>4</sup>, on pourrait alors proposer du non-objet de mode qui ne serait alors ni historique, ni identitaire, ni relationnel. C'est ici qu'intervient la question de l'individualisation des références. Comme

l'a montré Frederic Jameson dans *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*<sup>5</sup>, le postmoderne est lié à un discrédit de la littérature dont l'esthétique commence à perdre de son prestige et de façon générale au discrédit porté sur les œuvres et sur leurs gardiens ou du moins l'évanescence de leur aura. Et justement, cette évanescence abandonne derrière elle une catégorie centrale débarrassée de toute l'armature institutionnelle, esthétique et morale qui lui avait donné son épaisseur et sa gravité d'antan. Le postmoderne opère une substitution du « *texte* » à l'« *œuvre* » (*work*) et aux catégories attenantes d'*auteur*, d'*intentionnalité*, de *contexte*, de *profondeur*, de *style* ou encore d'*expression* qui lui sont attenantes. Or comme l'a montré Michel Foucault dans sa fameuse conférence justement intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? »<sup>6</sup>, la notion d'œuvre suppose qu'elle puisse être assignée à un "auteur" dont le nom propre renvoie à un individu particulier, doté d'une biographie singulière, et que, à partir de sa lecture, il soit légitime de produire un autre discours, qualifié de "commentaire". Or, en substituant le texte à l'œuvre, ces trois opérations ne sont plus ni évidentes ni immédiates, de la même façon qu'il devient alors difficile de parler « fonction » auteur. En tant que dominante culturelle, le postmoderne généralise la catégorie du texte à toute chose et rompt justement le paradigme de l'œuvre propre à la modernité et présupposant l'intériorité, la profondeur d'une subjectivité exprimant cette intériorité dans un style pouvant lui-même être parodié. Le postmoderne vide et aplatit quant à lui ces termes en s'agençant dans un paradigme, non plus de l'œuvre, mais du *texte*, du *flux*, de la *surface*, du *fragment*, de l'*intensité*, du *code* et du *pastiche*.<sup>7</sup>

A ceci, deux conséquences majeures dont la première est qu'il faille substituer à l'idée de mode comme récit culturel et donc collectif, l'idée de mode comme texte individuel. Autrement dit, il n'est pas évident qu'il soit possible aujourd'hui de réécrire un *Système de la Mode*, comme l'a fait Roland Barthes à partir des écrits sur la mode. Jean-François Lyotard définissait justement dans son texte

séminal la condition postmoderne comme « la mort des grands récits »<sup>8</sup>. A partir du moment où la mode devient totalement appropriable par l'individu, comment la mode pourrait-elle encore produire un récit collectif ? Il faut donc comprendre le postmoderne comme une déstructuration de ce méta système culturel qu'est la mode. Dans son travail d'analyse sémiotique de la mode, Roland Barthes montre d'ailleurs comment les hommes font sens avec leur vêtement : « la production de sens, dit-il, est soumise à certain : cela veut dire que les contraintes ne limitent pas le sens mais au contraire le constituent ; le sens ne peut naître là où la liberté est totale ou nulle : le régime de sens est celui d'une liberté surveillée »<sup>9</sup>. Dans le vêtement, ces contraintes peuvent être de deux sortes ; « elles peuvent porter sur les termes du variant, indépendamment du support qu'il affecte (l'assertion d'existence, par exemple, ne peut comporter que l'alternative pure de l'être et du non-être) : ce sont les contraintes systématiques ; elles peuvent d'autre part porter sur l'association des genres et des variants : ce sont alors des contraintes syntagmatiques »<sup>10</sup>. Les contraintes se situent donc d'abord au niveau du système, ensuite au niveau du syntagme. Or le postmoderne ne signerait-il pas justement la crise du syntagme par la relativisation et l'affaiblissement du paradigme ? On aurait pu penser en effet que le postmoderne signe un système de la mode qui soit un gigantesque jeu de bricolage par lequel chacun puisant dans le système des signes et des vestèmes, pour reprendre la terminologie de Barthes, organiserait un micro-système à l'intérieur d'un univers codifié et signifiant. On serait alors dans une logique des arts de faire, si finement analysés par Michel de Certeau et permettant de s'opposer aux conduites et produits imposés, à la massification et l'uniformisation caractérisant l'avancée capitaliste.<sup>11</sup> On peut certes défendre avec Michel de Certeau la conviction d'une créativité cachée dans un enchevêtrement de ruses silencieuses et efficaces par lesquelles chacun s'invente une « manière propre de cheminer à travers la forêt des produits imposés. L'objet de mode n'existerait alors qu'une fois construit par l'individu capable de le détourner de sa fonction pre-

mière pour se le réapproprier. Le bricolage identitaire est une pratique évidente de consommation. Certes, Claude Lévi-Strauss introduit dans *La Pensée sauvage* la formule du bricolage pour faire référence à ces multiples processus par lesquels les individus parviennent à l'agencement inédit de produits précontraints au cœur d'un espace de signification nouveau. Le bricolage implique alors d'une part un détournement (dans son sens originel d'écart) qui permet d'assigner aux choses d'autres fonctions, et d'autre part l'assemblage de divers objets pré-existants grâce à une créativité combinatoire faite d'agencements et de remaniements. Le bricoleur « s'arrange avec les moyens du bord » et concocte son projet à l'aide d'un ensemble fini et contraint de matériaux et d'outils hétéroclites. Il s'agit de réorganiser la valeur fonctionnelle de chacun des éléments pour 'consonner' avec l'objet. Ce flottement de l'objet permet l'ouverture d'un espace de 'jeu/je' et par lequel l'individu va justement bricoler un système qui fasse sens pour lui.

Mais ce caractère essentiellement "mythopéique" du bricolage se retrouve-t-il dans la réappropriation individuelle postmoderne des objets de mode ? Il est à regretter que la mode ainsi caractérisée ne soit pas comme le bricolage un "mutbos", c'est-à-dire une pratique qui renvoie à une trajectoire narrative (elle se déroule dans le temps), mais impliquant un "faire" par lequel l'individu fabrique un objet anthropologique à l'aide d'éléments disparates mais néanmoins codifiés. Ainsi, le bricoleur se sert d'éléments qui sont déjà "semi-particularisés", c'est-à-dire d'éléments qui sont par leur nature astreints à "un emploi précis et déterminé" ; tout le jeu du bricoleur consiste justement à utiliser cette demi-contrainte comme une liberté, en réorganisant la valeur fonctionnelle de chacun de ses éléments par la définition de nouvelles relations entre les éléments du système à sa disposition. On pourrait presque dire que le travail du bricoleur est d'obéissance quasi-structuraliste, puisque celui-ci porte essentiellement sur les relations et non sur les éléments. Or, alors que bricolage consiste en la création d'un objet de sens par la réorganisation signifiante de relations entre

des éléments précontraints, la manipulation des objets de mode dans une logique postmoderne s'apparente davantage à une gesticulation, une danse des signifiants conduisant à la neutralisation du signifié. A partir du moment où la liberté vestimentaire n'est pas surveillée mais devient totale, et que l'individu pioche dans des styles au gré des nécessités et des circonstances, il n'est plus alors possible de parler de « rendement systématique », d'oppositions alternatives ou polaires, combinées ou anomiques qui caractérisaient le système de la mode chez Barthes. En ce sens, la mode ne peut plus guère se penser comme système au sens large ou celui-ci peut se concevoir comme un ensemble d'unités, de fonctions et de contraintes.<sup>12</sup> Autrement dit, n'obéissant plus à la contrainte du syntagme et préconisant des choix paradigmatiques visant souvent au pastiche et à l'autodérision, le postmoderne affecte justement la capacité de la mode à faire récit individuel et/ou culturel.

C'est ici qu'apparaît la seconde conséquence du postmoderne : son irréprésentabilité fondamentale qu'elle impose à l'idée même de mode. Selon Jameson, le postmoderne met à mal la notion de distance qui est abolie (du fait d'un rétrécissement de l'espace) et notamment de distance critique dans un univers sans altérité dans lequel tout est fondu et donc « irréprésentable ». Un passage de l'ouvrage illustre d'ailleurs les avatars de la conscience postmoderne dans le « *paysage dégradé de la pacotille et du kitsch* » qui constitue désormais sa demeure. Jameson y relate l'effet que produit sur la conscience la visite de l'hôtel Bonaventure, construit en 1977 à Los Angeles et symbole de l'architecture postmoderne. Décrivant les entrées dissimulées, les ascenseurs de verre qui traversent la verrière, l'atrium rempli de banderoles, le dédale des boutiques et jusqu'au bar panoramique tournant d'où la ville se fait « *images d'elle-même* », il montre comment le bâtiment s'emploie à rendre impossible au visiteur de « *se situer lui-même* ». Or l'objet de mode est bel et bien au cœur de l'idée même de représentation, avancée théorique majeure de la pensée occidentale qui consiste à circonscrire un 'objet' et

de le rendre visible et reconnaissable. Le postmoderne signe pourtant l'avènement d'une forme d'appropriation individuelle de l'objet de mode qui ne fait plus sens au sein d'un collectif mais donne lieu à des stratégies de syncrétisme qui sont personnelles. La société ne se laisse plus appréhender par l'observation d'objets de mode de plus en plus diffractés. Nous touchons ici la question de l'irreprésentation qui est pour Jameson l'une des caractéristiques fondamentales du postmoderne et qui caractérise une sorte de grand présent d'un réel n'existant plus qu'au titre de simulacre de lui-même où se superposent sans ordre particulier les styles et les genres antérieurs. D'où la pauvreté d'une mode qui par son irreprésentabilité même ne saurait se situer ni dans le braconnage d'un système pré-existant du fait d'une absence de contraintes, ni se permettre le bricolage identitaire et la singularisation qui en résulterait du fait d'un appauvrissement sémantique de l'objet de mode résultant d'une polyphonie entropique sans partition.

Benoît Heilbrunn,  
Professeur associé, IFM

1. Ces éléments ont été notamment mis en évidence dans l'article puis l'ouvrage qui a donné ses lettres de noblesse au postmodernisme : Charles Jenks, *What is Postmodernism?*, 4<sup>e</sup> édition, Academy Editions, 1996. (1<sup>re</sup> édition : 1985)
2. Marc Augé, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
3. Clément Rosset, *L'Objet singulier*, Paris, Editions de Minuit, 1979, p. 44.
4. Marc Augé, *ibid.*
5. Publié en 1984 sous la forme d'un article avant de devenir un livre et qui connaît sa première traduction en langue française dans la collection « D'art en questions » de l'Ecole des Beaux Arts de Paris, 2007.
6. Conférence datant de 1969 et publiée dans *Dits et Ecrits, I*, Paris, Gallimard, 1994, p. 819-837.
7. Thierry Labica, « Le grand récit de la postmodernité », in *La revue internationale des livres & des idées*, n° 1, septembre-octobre 2007, p. 39.
8. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1972.
9. Roland Barthes, *Système de la Mode*, 1967, réédition Points-Seuil, 1983, p. 168.
10. *Ibid.*
11. Michel de Certeau, *Les Arts de faire. L'invention du quotidien III, habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard/Folio, 1994.
12. Roland Barthes, *ibid.*, note 1, p. 169.

## BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1995.
- ADORNO, Theodor ; HORKHEIMER, Max, *Dialectique de la raison*, Paris, Gallimard, 1974.
- APPADURAI, Arjun, *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- AUGÉ, Marc, *Non lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BALZAC, Honoré de, *Une ténébreuse affaire*, 1841, La Comédie humaine, Paris, Gallimard, bibliothèque de la Pléiade, 1976, t. VIII.
- *Splendeurs et misères des courtisanes*, 1844, t. VI.
- *Un début dans la vie*, t. I.
- *Les Employés*, t. VII.
- BARTHES, Roland, *Système de la Mode*, Paris, Seuil, 1967, réédition Points-Seuil, 1983.
- BAUDELAIRE, Charles, « Salon de 1846, » in *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1999.
- « Salon de 1859 », in *ibid.*
- « A quoi bon la critique », in *ibid.*
- « Le peintre de la vie moderne », in *ibid.*
- BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation, ses mythes, ses structures*, Paris, Denoël, 1970.
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 2004.
- *Le Livre des passages. Paris Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, « Réflexions théoriques sur la connaissance », Paris, éditions du Cerf, 1993.
- BERNIER, G. ; SCHNEIDER-MAUNOURY, M., *Robert et Sonia Delaunay*, Paris, J.-C Lattès, 1995.
- BRUNEAU, Philippe, *Le vêtement chez Balzac. Extraits de la Comédie humaine* (préface). Textes rassemblés par François Boucher, Paris, IFM/Regard, 2001.
- BREWARD, Christopher, "In the Eye of the Storm: Oxford Circus and Fashioning the Modernity", in *Fashion Theory*, 2000.
- BREWARD, Christopher ; EVANS, Caroline (Dir.) *Fashion and Modernity*, Oxford, Berg, 2005.
- BROOKER, Peter (Dir.), *Modernism, Post-modernism*, Londres, New York, Longman, 1999.
- CAHOONE, Lawrence, *From Modernism to Postmodernism: An Anthology Expanded*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2003.
- *The Dilemma of Modernity: Philosophy, Culture, and Anti-Culture*, New York, State University of New York Press, 1988.
- CASCARDI, Anthony, *Subjectivité et modernité*, Paris, PUF, 1995.
- CERTEAU, Michel de, *Les Arts de faire. L'invention du quotidien III, habiter, cuisiner*, Paris, Gallimard/Folio, 1994.
- CLARK, Jonathan, *Our Shadowed Present: Modernism, Postmodernism, and History*, Standford, Standford University Press, 2003.
- COBBAN, Alan, "Postmodernism for Historians", in *English Historical Review*, Vol. 121, n° 490, February 2006.
- CONNOR, Steven, *Postmodernist Culture: an Introduction to the Theory of the Contemporary*, Oxford, Blackwell, 2001.
- CORBIN, Alain ; COURTINE, Jean-Jacques ; VIGARELLO, Georges, *Histoire du corps*, Paris, Seuil, 2005.
- CRANE, Diana, "Postmodernism and the Avant-Garde: Stylistic Change in Fashion Design", in *Muse*, Vol. 4, n° 3, September 1997, www.muse.jhu.edu.

- DAVIS, Mary, "Chanel, Stravinsky, and Musical chic", in *Fashion Theory*, Vol. 10, n° 4, December 2006.
- EAGLETON, Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell, 1996.
- EVANS, Caroline, *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness*, Yale, Yale University Press, 2003.
- ELIAS, Norbert, *Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1975.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, I*, Paris, Gallimard, 1994.
- *Dits et écrits, II*, Paris, Gallimard, 2001.
- *Qu'est-ce que les lumières ?*, texte consultable sur Internet : <http://foucault.info/documents/whatIsEnlightenment/foucault.qu'estcequeLesLumieres.fr.html>.
- HABERMAS, Jürgen *La technique et la science comme « idéologie »*, Paris, Gallimard, 1973.
- *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard, 1998.
- *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 2004.
- HONNETH, Axel, *La Société du mépris*, Paris, La découverte, 2006.
- HUTCHEON, Linda, *The Politics of postmodernism*, Londres, New York, Routledge, 2002.
- JAMESON, Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Beaux-arts, 2007.
- *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, Londres, New York, Verso, 2002.
- JENKS, Charles, *What is Postmodernism?*, 4<sup>e</sup> édition, Academy Editions, 1996.
- LABICA, Thierry, « Le grand récit de la postmodernité », in *La revue internationale des livres & des idées*, n° 1, septembre-octobre 2007.
- LEHMANN, Ulrich, *Tigersprung: Fashion in Modernity*, Boston, MIT Press, 2000.
- LYOTARD, Jean-François, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 2005.
- LISTA, Giovanni, « La mode futuriste », in *Europe, 1910-1939, Quand l'art babillait le vêtement*, Valérie Guillaume (dir.), Paris, Paris-Musées, 1997.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1972.
- LYOTARD, Jean-François ; FRANCK, Manfred, (Dir.), *Réécrire la modernité*, Lille, Les Cahiers de philosophie, 1988.
- MACAREG, Ruel, "Dressed to Kill: Toward a Theory of Fashion in Arms and Armor", in *Fashion Theory*, Vol. 11, n° 1, March 2007.
- MCCULLAGH, Behan, "The logic of History: Putting Postmodernism in Perspective", in *Literature & History*, Vol. 14, n° 1, May 2005.
- MAN, Paul de, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2<sup>e</sup> édition revue, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- MESCHONNIC, Henri ; SHIGUEHIKO, Hasumi (Dir.), *La modernité après le postmoderne*, Paris, Maisonneuve & Larose, 2002.
- MICHAUD, Yves, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, J. Chambon, 1999.
- MOSEER, Walter, « Mode-Moderne-Postmoderne », in *Etudes Françaises*, 20, 2, 1984. ([www.erudit.org/revue/etudfr/1984/v20/n2/036826ar.pdf](http://www.erudit.org/revue/etudfr/1984/v20/n2/036826ar.pdf))
- MONNEYRON, Frédéric, *La Frivolité essentielle. Du vêtement et de la mode*, Paris, PUF, 2001.
- NASH, J. "The Fiction of Postmodernity", in *Review of English Studies*, Vol. 53, n° 210, May 2002.
- PARKINS, Wendy, "Celebrity Knitting and the Temporality of Postmodernity", in *Fashion Theory*, Vol. 8, n° 4, December 2004.
- PITT, Leyland ; BERTHON, Pierre ; WATSON, Richard ; WYNN, Donald, Jr. ; STRASHEIM, Arien, "Open to all: a Postmodern Perspective on Product Development and Brands in an Open-source Environment », in *International Journal of Technology Marketing*, Vol. 2, n° 4, November 2007.

RADFORD, Robert, "Dangerous Liaisons: Art, Fashion and Individualism", in *Fashion Theory*, Vol. 2, n° 2, May 1998.

RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La fabrique, 2000.

REBOK, M.G. "Civilization and Cultural Identity in Postmodernity », in *Topoi*, Vol. 17, n° 1, 1998.

ROCHE, Daniel, *La Culture des apparences*, Paris, Arthème Fayard, 1989.

ROSSET, Clément, *L'Objet singulier*, Paris, Editions de Minuit, 1979, p. 44.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Gallimard folio, 1996.

SIMMEL, Georg, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 2004.

STACKHOUSE, John, "Postmodernity and Postmodernism(s)", in *Humble Apologetic*, Oxford Scholarship Online, November 2002.

TARDE, Gabriel, *La Logique sociale*, Paris, Les empêcheurs de penser en rond, 1999.

TEW, Philip, "Modernism: A Cultural History", in *The Yearbook of English Studies*, Vol. 37, n° 1, January 2007.

TOURAINÉ, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

WILSON, Elizabeth, *Adorned in Dreams: Fashion and Modernity*, Chapel Hill, Rutgers University Press, 2003.

WOOD, E.M., "Modernity, Postmodernity or Capitalism?", in *Review of International Political Economy*, Vol. 4, n° 3, September 1997.

ZANOTTI A, "Sociology and Postmodernity", in *International Journal of Politics, Culture and Society*, Vol. 12, n° 3, 1999.

ZIZEK, Slavoj, *Le Sujet qui fâche. Le centre absent de l'ontologie politique*, Paris, Flammarion, 2007.

**Publication semestrielle en versions française et anglaise : *Mode de recherche (IFM Research Report)***

Offrir un outil d'information et d'analyse scientifiques dans les domaines de la mode et des industries de la création.

**Mode de recherche, n° 1.**

Février 2004 (*L'immatériel*)

**Mode de recherche, n° 2.**

Juin 2004 (*Luxe et patrimoines*)

**Mode de recherche, n° 3.**

Janvier 2005 (*Marques et société*)

**Mode de recherche, n° 4.**

Juin 2005 (*Développement durable et textile*)

**Mode de recherche, n° 5.**

Janvier 2006 (*La propriété intellectuelle*)

**Mode de recherche, n° 6.**

Juin 2006 (*La mode comme objet de la recherche*)

**Mode de recherche, n° 7.**

Janvier 2007 (*La customisation : la mode entre personnalisation et normalisation*)

**Mode de recherche, n° 8.**

Juin 2007 (*Le modèle économique de la mode*)

**Mode de recherche, n° 9.**

Janvier 2008 (*Mode et modernité*)

**Mode de recherche, n° 10.**

Juin 2008 (*Management de la création*)

# Mode de recherche, n°9.

Janvier 2008, publication semestrielle

ISSN : 1779-6261

CENTRE DE RECHERCHE *IfM*  
INSTITUT FRANÇAIS DE LA MODE

33 rue Jean Goujon  
75008 Paris  
France

T. +33(0)1 56 59 22 22

F. +33(0)1 56 59 22 00

[www.ifm-paris.com](http://www.ifm-paris.com)

Directeur de la publication :  
Olivier Assouly  
[oassouly@ifm-paris.com](mailto:oassouly@ifm-paris.com)

Ont collaboré à ce numéro :  
Valérie Guillaume, Benoît Heilbrunn, Norbert  
Hillaire, Nicolas Liucci, Florence Micolau,  
Derek Simon

Réalisation :  
Dominique Lotti

*IfM*

INSTITUT FRANÇAIS DE LA MODE

33, rue Jean Goujon 75008 Paris T. +33 (0)1 56 59 22 22 F. +33 (0)1 56 59 22 00

[www.ifm-paris.com](http://www.ifm-paris.com)