

La mode à l'épreuve de l'attitude moderne

Olivier Assouly

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^e 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 »¹. 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*², 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'ordinaire³. 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 »⁴. La puissance de signification du costume outrepassa sa valeur sociale et esthétique. Pour qui sait « déchiffrer un costume »⁵, 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 »⁶ ou les « infiniment petits de la civilisation matérielle »⁷. 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 ? »⁸.

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 »⁹. 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 soit¹⁰. C'est l'assomption du quelconque qui transforme la photographie en art, et non ses

efforts à singer la peinture comme dans le pictorialisme¹¹.

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^e 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 »¹². 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 ? »¹³. 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 »¹⁴.

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 »¹⁵. 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 »¹⁶. 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 »¹⁷.

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 »¹⁸. 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 »¹⁹. 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 œuvres²⁰. 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 »²¹. 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^e 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 »²². 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 »²³. 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 »²⁴. 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 »²⁵. 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^e 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 »²⁶. 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 »²⁷. 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 »²⁸. 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

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.

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.