

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^e 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 évanescant 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^e 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 »¹.

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 »², 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 épicié ». 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)

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