

La mode, liberté surveillée ?

Benoît Heilbrunn

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 masse¹. 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*² 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 »³.

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 Augé⁴, 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*⁵, 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 ? »⁶, 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*.⁷

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 »⁸. 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 »⁹. 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 »¹⁰. 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'affaïssement 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.¹¹ 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 "mythopé-
tique" 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.¹² 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^e édition, Academy Editions, 1996. (1^{re} 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.