

---

## Le fétichisme de la nature et les secrets de la marchandise. Charles Baudelaire et Gottfried Semper face aux Expositions universelles

Jérémie Elalouf

Giorgio Agamben argues that, confronted with the difficulties that modern commodities have posed to art, the novelty of Baudelairian aesthetics lies in the radicalisation of the commodity form itself, a novelty that has subsequently been taken up and radicalised in modern art. This paper proposes a discussion of this argument by analysing the role of the concept of nature in two texts which, through their understanding of the role of the object, bear witness of the shock caused by the first Universal Exhibitions in European culture: an article by Charles Baudelaire on the 1855 Paris Exhibition and an essay by Gottfried Semper on the 1851 London Exhibition.

Keywords: *Agamben – Baudelaire – Commodity Fetishism – Nature – Semper*

---

Dans le chapitre III de *Stanze*<sup>1</sup>, Giorgio Agamben avance que, pour répondre au nouveau régime de l'objet constitué par la généralisation de la forme marchandise, le geste de Baudelaire a été de transformer l'œuvre d'art elle-même en «une marchandise en quelque sorte *absolue* <sup>2</sup>». Cette interprétation de la poétique baudelairienne fait partie d'une réflexion plus vaste de l'auteur sur la notion de fétichisme. Sa thèse générale est qu'il faut dépasser la critique traditionnelle du fétichisme comme fausse conscience et l'envisager au contraire comme une expression de la dimension la plus fondamentale de notre rapport à l'objet. De sorte qu'en se transformant en marchandise absolue, l'art ne devient pas le symptôme par excellence de l'idéologie capitaliste, mais l'expression d'une vérité anthropologique qui lui est irréductible. L'analyse proposée par Agamben du rapport de Baudelaire aux marchandises s'appuie sur un article par lequel le poète a choisi de commencer son

---

<sup>1</sup> G. Agamben, *Stanze*, Paris, Payot & Rivages, 1998.

<sup>2</sup> *Ivi*, p. 81.

compte-rendu de l'Exposition universelle de 1855<sup>3</sup>. Dans ce texte, qui décrit entre autres choses l'attitude qu'il est possible d'adopter face aux marchandises importées des colonies, la réflexion développée par Baudelaire semble toutefois contredire l'interprétation proposée par Agamben. En effet, alors que pour ce dernier, la marchandise absolue est un objet au-delà de toute valeur d'usage, le modèle de la nature permet au contraire à Baudelaire d'envisager une universalisation de la valeur d'usage. Nous nous proposons donc d'analyser la pensée de la nature qu'il développe afin de comprendre la logique et les enjeux d'une telle universalisation. Par ailleurs, Baudelaire n'est pas le seul auteur à avoir eu recours au modèle de la nature pour tenter de donner un sens à l'expérience déroutante que constituait l'accumulation de marchandises proposées au regard des visiteurs lors des Expositions universelles. Dans un mémoire écrit peu après la fin de l'Exposition de Londres de 1851<sup>4</sup>, l'architecte et théoricien de l'architecture Gottfried Semper développe en effet une analyse qui recoupe en de nombreux points celle proposée par Baudelaire. Au travers d'une confrontation de la pensée de ces deux auteurs, nous voudrions donc proposer une réflexion sur le rôle qu'a pu jouer la notion de la nature dans le contexte idéologique de ce milieu de XIX<sup>e</sup> siècle. Le modèle de la nature constitue-t-il une subversion du fétichisme de la marchandise ? Ou bien peut-il être mis au service du fétichisme marchand et permettre de composer subjectivement avec le développement du marché mondial et de ses effets sociaux ?

## 1. Le fétichisme et la vérité de l'objet

Mais avant de nous intéresser à la pensée de la nature développée par Baudelaire et Semper, il nous faut commencer par clarifier ce que peut désigner pour Agamben une « marchandise absolue ». Dans *Stanze*<sup>5</sup>, ce dernier propose une interprétation originale du fétichisme qui prend appui sur les élaborations théoriques de Marx et de Freud, tout en opérant par rapport à elles un significatif changement de perspective. La conception du fétichisme qu'il avance lui permet également de prendre ses distances par rapport aux analyses que Walter Benjamin a consacrées aux Expositions universelles et à la poétique baudelairienne dans « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup> », et à proposer une interprétation de la modernité artistique différente de celle que Benjamin défend.

<sup>3</sup> C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, 1976.

<sup>4</sup> G. Semper, *Science, industrie et art*, Crausaz, Infolio, 2012.

<sup>5</sup> Agamben, *Stanze* cit.

<sup>6</sup> W. Benjamin, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000.

### 1.1 Au-delà de l'appropriation

Il y a pour Agamben une homologie profonde entre la pensée de Freud et de Marx sur la question du fétichisme. La thèse avancée par Freud, dans le bref article qu'il a consacré à cette question<sup>7</sup>, est que le fétiche est le tenant lieu du pénis de la mère, pénis auquel l'enfant a cru dans sa prime enfance avant d'avoir à faire face à la perception traumatique de son absence. Pour permettre de surmonter ce traumatisme, la croyance se conserve en se déplaçant sur un objet de substitution, qui jouera ensuite fantasmatiquement le même rôle que le pénis maternel, tout en permettant au sujet d'accepter son absence. Le mécanisme de la dénégation (*Verleugnung*) permet la coexistence de deux propositions contradictoires : à la fois l'organe sexuel fantasmé par l'enfant existe au travers du fétiche *et* il n'existe pas. C'est ce caractère paradoxal du fétiche qui intéresse Agamben : il est « tout à la fois présence de ce rien qu'est le pénis maternel et le symbole de son absence ; symbole de quelque chose et en même temps de son contraire<sup>8</sup> ». Il est, en somme, situé quelque part entre l'être et le non-être. Du point de vue d'Agamben, cette ambivalence est celle que Marx a mise en lumière dans son analyse de la structure de ces étranges objets que sont les marchandises. Comme il le montre à la fin du chapitre I du *Capital*<sup>9</sup>, la spécificité de la marchandise réside dans le fait qu'il s'agit d'un objet divisé entre deux dimensions étrangères l'une à l'autre : la valeur d'usage et la valeur d'échange. La valeur d'usage nous est immédiatement accessible, puisqu'elle correspond à tous les gestes et à toutes les pratiques qui sont susceptibles de donner sens à l'objet. La valeur d'échange, en revanche, est plus insaisissable : elle ne se manifeste que lorsque les objets sont confrontés les uns aux autres sur le marché où ils fonctionnent comme valeur, c'est-à-dire comme équivalents d'une certaine somme de travail abstrait. Et puisque le travail abstrait ne peut exister hors de sa manifestation sur le marché, les marchandises sont, comme l'objet fétiche en psychanalyse, la présentification d'une chose impossible et absente. Du fait de cette présentification, la marchandise et le fétiche sont en fait plus que de simples objets. Ce faisant, ce sont des objets dont une part nous échappe toujours : « de même que le fétichiste ne parvient jamais à posséder intégralement son fétiche, parce qu'il est le signe de deux réalités contradictoires, de même le possesseur de la marchandise ne pourra jamais en jouir simultanément comme objet d'usage et comme valeur<sup>10</sup> ». Les fétiches sont donc des objets qui ne cessent de nous échapper et qui sont porteurs d'une fondamentale étrangeté. En excédant à la fois leur fonction d'usage et toute possibilité

---

<sup>7</sup> S. Freud, *Le fétichisme*, dans *Œuvres complètes. Vol. XVIII : 1926-1930*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

<sup>8</sup> Agamben, *Stanze* cit. p. 66.

<sup>9</sup> K. Marx, *Le caractère fétiche de la marchandise et son secret* dans *Le Capital. Livre I*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

<sup>10</sup> Agamben, *Stanze* cit. p. 74.

d'appropriation, ils deviennent semblables à des êtres autonomes. Mais, Agamben estime qu'il est très problématique d'interpréter ce statut paradoxal de l'objet comme le signe d'une aliénation. Le rapport utilitaire à l'objet n'a en effet rien d'universel : il est inhérent aux rapports de production de la société bourgeoise. Sur ce point, il y a une limite de la pensée de Marx : « sa critique du capitalisme est menée au nom de l'objet d'usage concret<sup>11</sup> », de sorte qu'elle ne parvient pas à une remise en question de l'idéologie utilitariste. Pour Agamben, l'une des leçons de l'anthropologie est de nous avoir appris qu'il a existé des formes d'économies où la destruction des richesses et des biens joue un rôle plus déterminant que la fonction d'usage. Dans les pratiques du *potlach*, décrites par Marcel Mauss<sup>12</sup>, ce qui est en jeu est une dimension négative de l'objet, dimension qui ne peut s'exprimer que par la destruction et qui se situe donc au-delà de toute utilité. Or, si l'on estime que cette dimension négative n'est pas une illusion, mais au contraire ce qu'il y a dans l'objet de plus essentiel, alors la critique du capitalisme change du tout au tout. La marchandise n'est pas une mystification idéologique parce qu'elle est l'équivalent d'une abstraction, elle est une mystification parce qu'elle dissimule cette abstraction derrière le mythe de la valeur d'usage. L'idéologie de la marchandise consiste dans le fait d'occulter le mystère profond de l'objet derrière la justification du besoin et de la nécessité. Si le capitalisme produit une oppression, c'est donc parce qu'il induit une répression du rapport authentique à l'objet, répression dont l'un des symptômes est justement la multiplication des cas de fétichisme répertoriés par la psychopathologie au XIX<sup>e</sup>. Le fétiche, parce qu'il est au-delà de toute appropriation et de toute fonction d'usage, porte au contraire en lui la possibilité d'une subversion de l'idéologie capitaliste.

## 1.2 La généralisation du fétichisme

Le geste d'Agamben n'est donc pas de particulariser le fétichisme, d'en faire le symptôme d'une situation historique déterminée, mais bien plutôt de le généraliser, en mobilisant les acquis de la psychanalyse, de l'anthropologie et de la sémiologie. Dans la tradition psychanalytique, il s'appuie en particulier sur les textes que Winnicott a consacrés à l'objet transitionnel<sup>13</sup>. Comme son nom l'indique, l'objet transitionnel est dans une position intermédiaire : il est entre l'intériorité et la réalité extérieure. De sorte qu'il n'est ni complètement subjectif ni complètement objectif, mais, de manière indécidable, les deux en même temps. Alors que le fétiche est le tenant lieu de la différence sexuelle, l'objet transitionnel est le tenant lieu de la différence entre le sujet et l'objet. Il est donc lui aussi entre l'être et le non-être. Cette zone intermédiaire est le lieu où se situent tous les objets investis subjectivement par

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>12</sup> M. Mauss, *Essai sur le don*, Paris, Payot & Rivages, 2021.

<sup>13</sup> D.W. Winnicott, *Objets transitionnels et phénomènes transitionnels*, dans *Jeu et réalité*, Paris, Gallimard, 1975.

les êtres humains, des jouets enfantins aux plus hautes productions culturelles. Et c'est aussi dans cet espace que le sens peut se déployer. Agamben avance en effet que les mécanismes signifiants fondamentaux, en particulier la métaphore et la métonymie, fonctionnent de manière analogue au fétiche. Freud avait déjà remarqué la dimension métonymique des objets fétiches, qui sont généralement choisis en raison de leur proximité immédiate par rapport à l'objet dont il cherche à dénier l'existence : les sous-vêtements, les bas, les jupes, les souliers féminins, etc. Mais, du point de vue d'Agamben, le fonctionnement même de la métonymie relève d'une logique fétichiste. La substitution métonymique, en effet, n'est pas réductible au simple remplacement d'un terme par un autre, « au contraire, le terme remplacé se trouve à la fois nié et évoqué par son substitut, selon un mécanisme dont l'ambiguïté rappelle fort la *Verleugnung* freudienne, et c'est précisément cette sorte de référence négative qui produit le potentiel poétique dont le mot se trouve investi<sup>14</sup> ». Pour Agamben, le fonctionnement de la métaphore obéit à la même logique puisqu'elle évoque un objet au travers de sa suppression et de son remplacement par un autre, remplacement qui a pour effet de conférer à ce qui est évoqué un statut paradoxal, entre présence et absence ou entre être et non-être. De sorte que si l'on considère, à la suite de Jakobson, la métaphore et la métonymie comme les deux opérations signifiantes fondamentales du langage humain<sup>15</sup>, le fétichisme joue un rôle crucial dans la psyché : il est la condition même du sens. De ce point de vue, la répression du fétichisme qui est à l'œuvre dans la société capitaliste est en fait la répression de la dimension la plus essentielle de la subjectivité humaine.

### 1.3 L'art et la vérité de l'objet

Le rapprochement proposé par Agamben entre les Expositions universelles, le fétichisme de la marchandise, et la poétique baudelairienne se fonde sur le texte de Walter Benjamin « Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>16</sup> ». Mais, la conception du fétichisme développée par Agamben lui permet de prendre ses distances par rapport aux analyses de Benjamin. L'un des arguments de ce dernier est que la poétique baudelairienne repose sur une ambiguïté fondamentale : il porte sur Paris le regard d'un flâneur, alors que la transformation de la grande ville tend à rendre cette figure anachronique. Ce caractère ambigu est pour Benjamin corrélatif du rôle politique flou de la bohème, à laquelle Baudelaire appartient<sup>17</sup>. De par son ambiguïté, la poésie de Baudelaire a une dimension dialectique, puisqu'elle condense deux moments différents de l'histoire en une seule image. Mais, il s'agit d'une « dialectique au repos<sup>18</sup> », c'est-à-dire que le

<sup>14</sup> Agamben, *Stanze* cit., p. 66.

<sup>15</sup> R. Jakobson, *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*, dans *Essais de linguistique générale t. I. Les fondations du langage*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

<sup>16</sup> Benjamin, *Œuvres* cit.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 60.

mouvement dialectique, puisqu'il est interrompu, ne produit aucune intelligibilité. Une telle appréhension mystifiée du présent transforme la réalité en une « image de rêve<sup>19</sup> ». Or, cette dimension onirique est pour Benjamin équivalente à la « transfiguration » de la valeur d'échange qui donne à la marchandise son caractère fantasmagorique. Les Expositions universelles ont été une mise en scène de cette fantasmagorie, elles ont donné à voir le nouveau statut de l'objet dans le monde marchand et « le pouvoir de distraction qui l'aureole<sup>20</sup> ». Dans un tel contexte, le statut de l'art se transforme complètement. Puisqu'il se trouve dissocié de sa fonction d'usage, il ne peut plus se fonder sur la tradition, ou sur l'ensemble des pratiques qui permettaient de lui donner du sens. Il ne peut plus proposer que de la nouveauté, c'est-à-dire la pure valeur d'échange autonomisée, qui est pour Benjamin une « quintessence de la fausse conscience<sup>21</sup> ». Mais, loin d'être réductible à une mystification, cette perte de la valeur d'usage est pour Agamben ce qui donne à l'art son potentiel émancipateur. Puisque l'art ne peut plus prendre appui sur la tradition, l'œuvre devient en effet un objet porteur d'une radicale négativité : un objet au-delà de tout usage possible. Baudelaire est pour Agamben le premier poète à avoir pris acte d'une telle transformation et à avoir réussi à la traduire dans un programme esthétique cohérent. Il a compris que, par la négation de la valeur d'usage et de l'autorité traditionnelle de l'art qui se concrétise dans l'expérience du « choc » esthétique, l'artiste pouvait parvenir « à faire de l'œuvre le véhicule même de l'insaisissable, et à édifier sur celui-ci une nouvelle valeur et une autorité renouvelée<sup>22</sup> ». Pour réaliser un tel choc, l'œuvre d'art doit produire une coïncidence entre la valeur d'usage et la valeur d'échange, c'est-à-dire que la négation de la valeur d'usage doit devenir la valeur d'échange elle-même. Pour Agamben, c'est ce programme artistique que l'art moderne a poursuivi et dont il a exploré méthodiquement les conséquences. Ceci permet de comprendre pourquoi la modernité a été porteuse d'un potentiel d'émancipation : elle a rendu manifeste la possibilité d'un rapport aux objets excédant, par une radicalisation de la marchandise elle-même, le cadre idéologique de l'économie marchande.

## 2. Baudelaire et l'individualisme naturel

Le texte sur lequel Agamben s'appuie pour analyser le rapport de Baudelaire aux marchandises est un article que le poète a choisi de placer en tête de son compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 et qui est intitulé : « Méthode de Critique.

---

<sup>19</sup> *Ibidem.*

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 53.

<sup>21</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>22</sup> Agamben, *Stanze* cit. p. 81.

De l'idée moderne de progrès appliqué aux beaux-arts. Déplacement de la vitalité<sup>23</sup> ». Ce titre annonce les intentions du poète : il s'agit de fournir une méthodologie pour la critique des œuvres d'art, méthodologie qui doit elle-même permettre une critique de l'idée de progrès. Comme nous allons le voir, la nature joue un rôle central dans cette méthodologie, puisque c'est elle qui permet de donner un sens aux œuvres d'art.

### 2.1 L'universalisation de la fonction d'usage

Pour Baudelaire, la caractéristique première des marchandises exotiques présentées à l'Exposition universelle est de radicalement remettre en cause les normes du jugement de goût européen. Un esprit attaché à des normes de beauté fixées par avance, un « Winckelmann moderne<sup>24</sup> », est pour Baudelaire incapable de saisir l'étrange beauté de ces objets. Pour être sensible à une beauté de ce type, un spectateur européen doit transformer ses propres attentes et ses normes de jugement. Cette transformation, que Baudelaire qualifie de mystérieuse, est de l'ordre de la participation : il faut que le spectateur « apprenne de lui-même à participer au milieu qui a donné naissance à cette floraison insolite<sup>25</sup> ». Le milieu auquel fait ici référence Baudelaire n'a rien d'abstrait ni d'intangible : il s'agit du milieu naturel, milieu dont on peut faire l'expérience, notamment par le voyage. Pour Baudelaire, quiconque a suffisamment voyagé pour s'imprégner de nouvelles lumières, de nouvelles odeurs et de nouveaux climats peut, du fait de la transformation intérieure qui s'est opérée en lui, devenir sensible à la beauté d'un objet exotique. La preuve que le rapport à la nature dont il est question est un rapport concret est que Baudelaire évoque les explorateurs qui étudient la nature de manière directe, sans que leur perception ne soit altérée par des savoirs universitaires. Par leur expérience, ces naturalistes autodidactes savent « l'admirable, l'inévitable, l'immortel rapport entre la forme et la fonction<sup>26</sup> ». C'est donc la cohérence du milieu naturel, et de toutes les fonctions qui s'y trouvent associées, qui permet de rendre compte de la forme des êtres, dans toute leur variété. La nature dont parle Baudelaire est donc la garante de la fonction d'usage. Comprendre un objet d'une culture étrangère revient ainsi à retrouver la nécessité de sa forme, et donc de sa fonction d'usage, par une connaissance ou une compréhension intuitive du milieu naturel dont il provient. Baudelaire rapporte une anecdote à propos de Balzac qui illustre bien une compréhension de ce type. Devant un tableau présentant des cabanes de paysans couvertes de neige, le romancier se serait écrié : « Que c'est beau ! Mais que font-ils dans ces cabanes ? à quoi pensent-ils, quels sont leurs chagrins ? les récoltes ont-elles été bonnes ? *Ils ont sans doute des échéances à*

---

<sup>23</sup> Baudelaire, *Œuvres* cit. p. 575-583.

<sup>24</sup> *Ivi*, p. 576.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

*payer*.<sup>27</sup> ». Loin de voir dans l'œuvre une abstraction ineffable, Balzac y voit bien plutôt une expression des déterminations les plus concrètes de la vie paysanne. Or, pour Baudelaire, une telle attitude est l'inverse de la vulgarité, elle est au contraire le signe d'une puissante imagination : par son empathie pour le milieu paysan, Balzac a été capable de retrouver les nécessités qui l'animent. Pour un voyageur qui découvre un pays exotique une telle empathie peut avoir une valeur subversive. Car, s'il s'imprègne de cette nouvelle culture, il se peut qu'il décide de se retourner contre la sienne propre et que « transformant la justice en révolte, il fasse comme le Sicambre converti, qu'il brûle ce qu'il avait adoré et qu'il adore ce qu'il avait brûlé<sup>28</sup> ». Les objets exotiques et les œuvres d'art ne sont donc pas porteurs d'une rupture avec la tradition parce qu'ils sont affectés par la scission entre valeur d'échange et valeur d'usage, mais au contraire parce qu'ils ne sont appréhendés qu'au travers d'une valeur d'usage qui est identifiée à la nature, et donc à une négation de la culture. Face à la division de l'objet entre valeur d'échange et valeur d'usage, Baudelaire choisit donc de réaffirmer la valeur d'usage en s'appuyant sur le modèle de la nature. Pour lui, les œuvres ne sont pas au-delà de toute utilité, elles ne sont pas une manifestation du non-être, mais bien au contraire une manifestation de l'être lui-même, dans sa plénitude.

## 2.2 Les antinomies de la nature baudelairienne

Mais si Baudelaire ne remet pas en cause le primat de la fonction d'usage, il cherche néanmoins à se démarquer de l'utilitarisme bourgeois. Cette remise en cause passe par une critique de la notion de système. Pour Baudelaire, le beau est toujours singulier, ce qui implique qu'aucun système de pensée ne peut appréhender l'art de manière juste. Le postulat implicite de son analyse est que tout système est fini. De sorte que les systèmes, quelle que soit leur complexité, ne peuvent décrire qu'un nombre limité de configurations. À la finitude des systèmes s'oppose donc l'infinie diversité du réel, « le beau multiforme et versicolore, qui se meut dans les spirales infinies de la vie<sup>29</sup> ». Baudelaire conçoit la nature comme une multiplicité dans laquelle la singularité de chaque élément est irréductible, c'est pourquoi il peut affirmer que « *le beau est toujours bizarre*<sup>30</sup> ». Le beau, en effet, ne peut relever du concept, il relève au contraire de la pure sensation, qui seule peut appréhender l'inépuisable diversité du réel. C'est pourquoi, après avoir subi dans sa jeunesse la

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 579. Souligné par Baudelaire.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 577. Le « Sicambre converti » est une allusion au baptême de Clovis, au cours duquel l'évêque de Reims se serait adressé au roi des Francs en ces termes : « Courbe doucement la tête, ô Sicambre ; adore ce que tu as brûlé, brûle ce que tu as adoré. » Cette anecdote est rapportée dans G. de Tour, *Histoire des Francs*, Paris, Alphonse et Picard, 1886. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6227827t?rk=21459;2#>

<sup>29</sup> Baudelaire, *Œuvres*, cit. p. 578.

<sup>30</sup> *Ibidem*. Souligné par Baudelaire.



séduction des systèmes philosophiques, le poète s'est finalement « orgueilleusement résigné à la modestie <sup>31</sup> » et s'est « contenté de sentir <sup>32</sup> ». C'est dans cette conception de la nature, bien plus philosophique que Baudelaire n'est prêt à l'admettre, qu'il y a un véritable dépassement de l'utilité. Si la nature est toujours de l'ordre de la singularité, la répétition y est en effet impossible. Or, la fonction implique nécessairement la répétition, car une fonction doit toujours être préalablement identifiée comme telle. De sorte qu'une nature sans répétition est aussi au-delà de toute fonction d'usage. C'est une nature dont on ne peut rien faire si ce n'est s'en émerveiller. Bien que Baudelaire ne tire pas de manière explicite toutes les conséquences de ces postulats, une nature de ce type n'est susceptible ni d'être connue scientifiquement ni d'être exploitée industriellement. La connaissance scientifique, en effet, ne peut se fonder que sur des expériences et sur des concepts, c'est-à-dire sur de la répétition et sur des systèmes. L'industrie, quant à elle, mobilise des représentations conceptuelles et s'appuie sur la répétition pour intensifier la production. C'est aussi au travers de cette interprétation de la nature que Baudelaire peut s'opposer à l'idée de progrès, « cette lanterne obscure [qui] jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance <sup>33</sup> ». Il ne conteste pas qu'il puisse y avoir *des* progrès, dans des disciplines particulières. Ce qu'il conteste, c'est le progrès comme mouvement rectiligne et uniforme de l'histoire, mouvement qui est antinaturel par excellence, puisqu'il homogénéise le devenir. Toutefois, si la nature est effectivement au-delà de toute fonction d'usage, alors l'universalisation de la fonction d'usage devient extrêmement problématique. C'est du fait de cette inconsistance que la nature fonctionne comme un fétiche. Elle permet en effet la synthèse de deux propositions absolument antinomiques : d'un côté, la généralisation de la fonction d'usage qui permet de redonner un sens et une valeur aux objets ; de l'autre, la singularité des objets naturels qui implique le dépassement de toute fonction d'usage. De sorte que la nature baudelairienne comporte la même scission entre le particulier et l'universel que la marchandise.

### 2.3 Singularité et individualisme

Cependant, contrairement à ce que propose Agamben, la nature ne fonctionne pas dans ce texte comme une « marchandise absolue », ou comme la pure manifestation d'un non-être. Elle permet bien plutôt de concevoir simultanément aussi bien la complète hégémonie de la fonction d'usage que son dépassement radical. Ceci implique que la conception baudelairienne de la nature n'est pas unilatéralement du côté de l'utopie. Elle est au contraire intrinsèquement divisée : elle énonce simultanément une utopie *et* sa radicale impossibilité. Cette ambivalence idéologique

---

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 580.

de la nature est particulièrement sensible lorsque Baudelaire s'en sert pour justifier son individualisme. Le raisonnement implicite de Baudelaire est le suivant : puisque la nature est singulière, elle ne peut être appréhendée que par un individu lui-même singulier. Ainsi, les personnages entretenant un rapport fort à la nature sont des figures isolées : c'est l'explorateur solitaire qui a « vécu pendant des années au fond des bois », ou le voyageur exilé, loin de sa patrie d'origine. Mais ce sont aussi les grands artistes qui savent saisir d'instinct les nécessités profondes de la nature. La contrepartie du raisonnement de Baudelaire est qu'il ne peut exister de rapport collectif à la nature. Ainsi, les figures du collectif, présentes dans le texte sont presque toutes associées à la stupidité : c'est le bon français qui lit son journal, ce sont les « modernes professeurs-jurés d'esthétique<sup>34</sup> » ou encore « les disciples des philosophes de la vapeur et des allumettes chimiques<sup>35</sup> ». Baudelaire associe le groupe à la pensée de système, et donc à une bêtise stérile et mortifère. Du fait de sa conception de la nature, l'idée d'une émancipation collective est donc pour lui une contradiction dans les termes. La vérité de la nature ne peut être saisie que du point de vue de l'individu, ce qui permet à Baudelaire de donner une raison d'être à son douloureux sentiment de solitude. Mais, ce parti pris l'empêche de comprendre que l'individualisme est l'une des conséquences du capitalisme, au même titre que la grande industrie et l'idéologie du progrès. À ce niveau, la nature fonctionne donc bien comme « fausse conscience » ou comme un obstacle idéologique à la compréhension du processus réel de production et de la division sociale qu'il implique. Mais, pour Baudelaire, abandonner l'idée que la nature est de l'ordre de la singularité impliquerait d'abandonner aussi l'idée qu'elle est au-delà de toute fonction d'usage. De sorte que la dimension aliénante et émancipatrice de la nature sont inextricablement liées dans sa pensée.

### 3. Semper et le devenir naturel

Aussi paradoxal qu'il puisse paraître, un tel rapport fétichiste à la nature est loin d'être un cas unique. Le mémoire de Gottfried Semper, « Science, industrie et art<sup>36</sup> », écrit peu après la clôture de l'Exposition universelle de Londres de 1851, présente en effet une analyse du problème posé par les marchandises modernes qui est en de nombreux points comparables à l'élaboration baudelairienne. La thèse développée par Semper dans cet essai est que le rapport à la nature est le contenu de tout style authentique. Cette proposition lui permet d'expliquer pourquoi le style des objets

---

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 577.

<sup>35</sup> *Ivi*, p. 581.

<sup>36</sup> Semper, *Science* cit.

devient, dans le monde industriel, problématique. Elle lui permet également de rendre compte de la supériorité esthétique, pour lui très manifeste pendant l'Exposition universelle, des produits orientaux par rapport aux marchandises européennes. Comme chez Baudelaire, cet usage du modèle de la nature a toutefois des contreparties : il induit en particulier chez Semper une naturalisation du marché.

### 3.1 Le pacte entre l'homme et la matière

L'un des arguments de Semper est que la science a produit une inversion du rapport des êtres humains à la technique. De son point de vue, l'acquisition de nouveaux savoirs techniques a toujours été liée à des problèmes et des difficultés concrètes se présentant dans chaque art. Ces problèmes étaient tout autant des problèmes techniques que des problèmes d'expression, c'est-à-dire que la dimension signifiante des œuvres n'y était pas séparée des aspects les plus concrets de la pratique artistique. Semper évoque ainsi l'exemple de Bernard Palissy, qui « passa la moitié de sa vie à chercher un émail opaque pour ses faïences<sup>37</sup> ». Dans les activités d'art, le désir humain rencontre donc la résistance des matériaux, et c'est ce qui donne aux œuvres leur style. Ainsi, si les sculptures de l'Égypte antique peuvent encore nous fasciner aujourd'hui, c'est parce ces figures monumentales de granit et de porphyre sont « le terrain neutre où la matière dure, récalcitrante, et la main molle de l'homme armée de ses plus simples outils se rencontrent et concluent un pacte<sup>38</sup> ». Toutes les caractéristiques formelles de ces sculptures résultent de cette rencontre entre la résistance de la pierre et du désir humain de la mettre en forme : que ce soit la répartition des masses, la simplification des volumes ou le style particulier des détails. Dans les arts, le matériau n'est donc pas passif, il participe au contraire pleinement de la qualité plastique de l'œuvre. De plus, l'appréhension du matériau est pour Semper également révélatrice d'un certain rapport au milieu naturel, notamment d'un rapport au lieu et au climat. De sorte qu'au travers des pratiques artistiques, c'est tout le rapport de l'homme à la nature qui se rejoue et c'est ce qui donne à l'art son authenticité. La nature, au travers du matériau et du milieu, est donc le principe qui permet d'expliquer le style, c'est-à-dire de rendre intelligible la forme des œuvres d'art. Et puisque c'est au travers de la technique que la nature est appréhendée, c'est en définitive de la fonction d'usage que le sens des objets découle. Comme chez Baudelaire la nature est donc garante de la fonction d'usage. Mais, Semper est plus conséquent que Baudelaire, au sens où sa conception de la nature n'est pas antinomique de l'idée de fonction. De son point de vue, des formes peuvent se répéter dans la nature, et la nature est même caractérisée par certaines récurrences identifiables. Parce qu'elle obéit à des principes généraux, elle « se montre toujours

---

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 72.

économique et simple dans ses motifs<sup>39</sup> » de sorte qu'elle ne présente « qu'un renouvellement constant des mêmes formes mille fois modifiées<sup>40</sup> ». Ceci permet à Semper d'expliquer pourquoi il est possible de repérer dans l'histoire des arts des schèmes formels fondamentaux. Ces formes élémentaires sont en effet une expression de la cohérence de la nature et de ses principes. Semper désigne ces schèmes d'une manière on ne peut plus fétichiste : ils sont pour lui des « formes-mères ». Ces formes originaires induisent un rapport ambivalent à l'objet du fait de leur présence paradoxale : en tant qu'archétype, elles ne sont jamais complètement réalisées dans les œuvres, de sorte qu'elles sont toujours à la fois présentes et absentes. C'est ce supplément insaisissable qui permet de comprendre le lien des êtres humains à cette totalité maternelle que constitue la nature. L'interprétation de Semper est donc symétriquement opposée à celle de Marx. Alors que pour Marx, les marchandises sont des tenants lieu de leur valeur d'échange, les objets d'art sont pour Semper des tenants lieu de leur valeur d'usage qu'ils ne peuvent jamais complètement réaliser.

### 3.2 Le marché et la science

Deux facteurs viennent cependant troubler le lien organique entre l'homme et la nature qui s'exprime dans les « formes-mères » : la science et le marché. La science, bien qu'elle trouve son origine dans les recherches techniques propres à chaque art, s'en est en effet détachée par l'abstraction et la généralisation. Toutes les trouvailles de l'ingéniosité humaine ont été « reconquises par l'esprit<sup>41</sup> » et soumises à des combinaisons et à des reconfigurations nouvelles. De sorte que dans la science, la matière ne rencontre plus que la toute-puissance de l'esprit. La généralité du concept a en effet permis l'invention de méthodes et d'outils radicalement nouveaux qui permettent de faire abstraction de toute résistance matérielle. Lorsque « le porphyre, le granit le plus dur, se débitent comme un bloc de craie, se polissent comme de la cire<sup>42</sup> » ou que « le caoutchouc et la gutta-percha sont vulcanisés et utilisés à des imitations trompeuses de sculpture sur bois, pierre et métaux<sup>43</sup> », les « formes-mères » perdent leur raison d'être. Pour Semper, la science nous offre ainsi une surabondance de nouveaux moyens techniques. Mais, puisqu'ils n'ont plus de rapport à la matière, ces moyens ne peuvent exprimer aucune « forme-mère », de sorte qu'ils sont sans finalité. Il y a donc une inversion : les inventions « ne sont plus des moyens d'écartier le besoin et des sources de jouissance ; le besoin et la jouissance sont plutôt des débouchés pour les inventions<sup>44</sup> ». De sorte que la science entraîne une perte de la valeur d'usage, et par là une perte d'intelligibilité des objets d'art. Ceci permet à Semper d'expliquer pourquoi, à l'Exposition universelle, les objets venant des colonies étaient

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> *Ivi*, p. 62.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> *Ivi*, p. 62.

esthétiquement supérieurs aux objets européens. C'est parce que dans les pays où la science ne s'est pas encore développée, il existe encore un rapport sain à la technique et des « formes-mères » qui peuvent guider la création artistique. Mais cette supériorité des objets exotiques n'est pas inéluctable pour Semper : ces derniers peuvent servir à orienter notre propre production dans une direction qui soit esthétiquement juste. Il faut ainsi « que nous observions ces productions les plus simples de la main de l'homme (...) avec l'attention que nous mettons à étudier la nature dans ses manifestations<sup>45</sup> » afin de retrouver les principes perdus de la fonction d'usage.

Le second facteur qui entraîne une perte de la valeur d'usage est le marché, et son corrélat, la spéculation. Pour Semper, le marché produit lui aussi une inversion. Les capitaux ont en effet sans cesse besoin de nouveaux débouchés, de sorte « la spéculation s'agite et s'interpose<sup>46</sup> » et que « là où elles n'existent pas, [elle] crée mille grandes et petites utilités<sup>47</sup> ». Le marché et la science participent donc de la même négation de la fonction d'usage. Mais le marché prive aussi les objets d'un rapport organique avec leur milieu. Semper l'illustre en citant un long extrait du texte d'un architecte décrivant la manière dont sont construites les résidences pavillonnaires aux États-Unis<sup>48</sup>. Ce qui ressort de cette description, c'est la standardisation de la construction, bien supérieure à ce qui existe alors en Europe. Rien dans l'habitation n'est spécifique : du plan d'ensemble à la forme des fenêtres et jusqu'aux moulures de plâtres : tout est fait d'après des modèles déjà établis afin de gagner du temps et de rentabiliser plus facilement les investissements. Dans cette forme de construction, Semper décèle les caractéristiques d'une marchandise idéale : elle doit être standardisée au maximum afin de pouvoir viser le plus vaste marché possible. Dans une société où « tout est calculé, taillé pour le marché<sup>49</sup> », l'objet ne « peut donc posséder ni caractéristique, ni couleur locale (dans le sens large du mot), mais il doit avoir la possibilité de s'adapter harmoniquement à n'importe quel entourage<sup>50</sup> ». Ainsi privé de spécificités, l'objet ne peut donc plus être l'expression d'une « forme-mère ». Ceci contribue à expliquer, en plus de l'influence de la science, la perte de valeur esthétique des objets en Europe. Pour Semper, cette transformation n'est en effet pas propre aux États-Unis, pas plus qu'elle n'est propre à un domaine des arts. Elle affecte au contraire tous les pays et tous les métiers d'art, et ce jusqu'aux pratiques qui sont à ses yeux les plus nobles, comme l'architecture monumentale et la statuaire. Semper comprend donc que le marché transforme l'objet en lui donnant une dimension abstraite. Et bien qu'il explique cette abstraction par la perte d'un rapport au milieu plutôt que par la différence entre valeur d'usage et valeur d'échange, son point de vue n'est pas ici fondamentalement

---

<sup>45</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>46</sup> *Ivi*, p. 63.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ivi*, p. 75. La responsable de l'édition française du texte, Estelle Thibault, indique en note que la source citée par Semper est inconnue.

<sup>49</sup> *Ivi*, p. 77.

<sup>50</sup> *Ivi*, p. 78.

éloigné de celui de Marx : l'authenticité de l'objet réside dans sa valeur d'usage, et c'est au nom de celle-ci qu'il est possible de critiquer le marché et la science.

### 3.3 La régénération des styles

Malgré des conditions si défavorables aux arts, Semper se refuse de céder au pessimisme, et ce pour deux raisons qui sont intrinsèquement contradictoires. La première est que certaines « formes-mères » sont suffisamment génériques pour être adaptées au marché. La preuve de cela, ce sont les marchandises orientales présentées à l'Exposition universelle, notamment les objets chinois et indiens. Pour Semper, ces produits sont capables de parler à toutes les sensibilités parce qu'ils sont, dès leur origine, conçues pour le marché : « c'est dans un bazar qu'ils sont le mieux à leur place, et il n'est rien qui les désigne mieux que cette commode adaptation à toute espèce de milieux, dont il vient d'être parlé<sup>51</sup> ». Ainsi, leurs formes et leurs ornements peuvent s'adapter à toutes les fonctions et à tous les décors. Les tapis persans, par exemple, « font aussi bien dans une église que dans un boudoir<sup>52</sup> ». De sorte que pour produire des objets qui soient à la fois convaincants esthétiquement et adaptés au marché capitaliste, il suffit de prendre modèle sur les « formes-mères » qui se manifestent dans ces produits exotiques. Ce mouvement de l'argumentation de Semper est fondamentalement inconsistant. Car, si le marché induit une perte de la valeur d'usage, alors il ne peut pas y avoir de « formes-mères » qui puissent être adaptées au marché. Sauf, bien sûr, si l'on met le marché sur le même plan que toutes les autres pratiques, et qu'on le considère comme une fonction d'usage comme les autres. Cet argument permet en fait à Semper de naturaliser le marché puisque, comme nous l'avons vu, le contenu de la fonction d'usage est pour lui le rapport de l'homme à la nature. Seulement, cette naturalisation du marché rend toute son argumentation caduque, car il est impossible de critiquer la science et le marché au nom des « formes-mères » si le marché n'est pas antinomique de la valeur d'usage. De plus, dans un mouvement typique de la dénégation, l'argument de Semper sous-entend que ce ne sont pas les européens qui sont responsables de la marchandisation du monde, puisque leur culture n'est pas une culture de la marchandise. Ce sont au contraire les « autres », les colonisés et les primitifs, qui ont une connaissance intime de la vraie nature du marché et des « formes mères » qui lui sont adaptées.

La naturalisation du marché permet également à Semper d'envisager qu'il puisse avoir, de manière encore une fois paradoxale, une influence positive sur le devenir des arts. Il comprend en effet les effets destructeurs du marché comme un moment au sein d'un processus vital. Le marché est ainsi assimilé par lui à un appareil digestif, qui décompose les éléments qu'il reçoit pour en tirer une substance nutritive. De sorte que son action n'est mortifère que si on la considère de manière isolée. Si on comprend

---

<sup>51</sup> *Ivi*, p. 78.

<sup>52</sup> *Ibidem*.

qu'elle s'inscrit dans un processus historique plus vaste, elle apparaît comme régénératrice. Semper estime ainsi que les ornements employés dans l'art architectural manquent pour la plupart de vitalité, ce sont des « éléments encore mal digérés<sup>53</sup> » qui ne sont pas encore parvenus à former un style authentique, car « il ne s'est rien encore transfusé de tout cela dans notre sang ni dans notre chair<sup>54</sup> ». Mais le marché, assisté de l'industrie et de la science, peut mener à son terme le processus de digestion de ces styles et leur insuffler une nouvelle vitalité. C'est pourquoi un véritable artiste doit en fait se réjouir de la violence des conditions actuelles : elles sont en fait nécessaires pour que puissent plus tard s'élaborer des formes artistiques nouvelles. Semper réintègre donc le marché dans la nature, c'est-à-dire le non-être dans l'être, au travers du devenir<sup>55</sup>, ce qui lui permet de contourner l'aporie sous-jacente à la conception baudelairienne de la nature. C'est donc le devenir naturel qui est fétichisé et c'est en lui que réside la véritable utopie qui anime le texte de Semper. Celle-ci réside dans le fait qu'il y aura un après, c'est-à-dire un dépassement du capitalisme par les moyens du marché lui-même. La différence essentielle entre l'argumentation de Baudelaire et celle de Semper, c'est que pour le premier la nature permet, au travers de sa singularité irréductible, d'envisager un dépassement de toute valeur d'usage ; tandis que pour le second, c'est la science et le marché qui, par leur caractère abstrait et générique, permettent d'envisager un tel dépassement. Là où leurs positions se rejoignent, c'est que Semper réintègre dans un second temps la science et le marché dans la nature en les interprétant comme un moment du devenir naturel. Contrairement à Baudelaire, qui s'oppose à la société bourgeoise au nom de la nature, le modèle de la nature permet à Semper de justifier à la fois la violence du marché et sa nécessité inéluctable.

#### 4. Conclusion

Pour Baudelaire et pour Semper, la nature est marquée d'une ambivalence fondamentale. Elle agit en effet à la fois comme un révélateur et un voile : elle leur permet de mettre en évidence certaines caractéristiques profondes des marchandises modernes tout en naturalisant certaines dimensions des rapports sociaux capitalistes. La notion de « marchandise absolue », proposée par Agamben permet-elle de qualifier adéquatement cet usage fétichiste de la notion de nature ? Comme nous l'expliquions plus haut, une marchandise absolue est pour Agamben une marchandise dans laquelle le processus de fétichisation a été poussé si loin qu'il y a une coïncidence

---

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 83.

<sup>55</sup> Il y a donc dans l'argumentation de Semper un mouvement qui n'est pas sans rappeler la dialectique hégélienne, bien que Semper ne pense pas de manière aussi radicale que Hegel les conséquences de sa proposition.

entre valeur d'usage et valeur d'échange, de sorte que la négation de la valeur d'usage devient la valeur d'échange. L'œuvre d'art moderne, dont Baudelaire a été le premier pour Agamben à fournir la théorie, est une œuvre qui manifeste ostensiblement son inutilité. Mais, le mouvement de pensée que nous avons essayé de faire apparaître dans les textes de Baudelaire et de Semper est plutôt inverse. La valeur d'usage ne s'annule pas pour eux dans la valeur d'échange, c'est bien plutôt la valeur d'usage qui est affirmée contre la valeur d'échange, mais dans une affirmation ambivalente qui contient sa propre négation. De sorte que si leur argumentation a une dimension fétichiste, il ne s'agit pas pour autant d'une radicalisation si absolue du fétichisme qu'elle permettrait un dépassement complet des cadres de pensée du capitalisme. Nous sommes ici beaucoup plus proches de ce que Benjamin désigne comme des « allégories » ou des « images dialectiques », lorsqu'il analyse les passages parisiens et la poétique baudelairienne<sup>56</sup>. Chez Baudelaire et Semper en effet, la notion de nature condense à la fois une dimension utopique et une expression des contradictions du capitalisme<sup>57</sup> : elle rend possible la généralisation de la valeur d'usage au-delà de toute valeur d'échange, mais elle est en même temps habitée par la contradiction entre valeur d'échange et valeur d'usage. Et ces deux aspects sont indissociables : c'est parce que ces deux auteurs ont cherché à formuler une perspective positive (une poétique et une pensée de l'objet) qu'ils ont exprimé à leur insu la division fondamentale de la forme marchandise.

L'analyse du fonctionnement fétichiste de la notion de nature nous paraît conserver toute sa pertinence dans le contexte contemporain. La thèse implicite d'un grand nombre de discours sur l'écologie est en effet que la nature est la nécessité primordiale à laquelle il faut revenir. De sorte que protéger la nature, c'est en réalité protéger la fonction d'usage et avec elle l'idéologie utilitariste dont elle est porteuse. Ainsi, le caractère global de la crise écologique est fondamentalement ambivalent : il est à la fois porteur de la destruction possible de l'humanité et de l'universalisation salvatrice de la fonction d'usage. C'est en cela que réside caractère fétiche de la catastrophe écologique : la condensation entre une dimension absolument positive et une absolue négativité. L'un des moyens pour tenter de se déprendre de la fascination d'un tel fétiche nous paraît être de revenir de manière critique sur la façon dont le modèle de la nature a été interprété dans les avant-gardes, particulièrement en art et en design. À la suite de Baudelaire, la référence à la nature a en effet joué un rôle fondamental dans le modernisme. Ce rôle est explicitement invoqué dans les textes d'artistes comme Kandinsky, Mondrian, Malevitch et Klee ; ou de designers et architectes comme Sullivan, Lloyd Wright, Loos, Gropius ou Mies van der Rohe,

<sup>56</sup> Benjamin, *Œuvres* cit. p. 58-61.

<sup>57</sup> Sur l'analyse des œuvres artistiques comme allégorie, nous sommes redevables aux travaux de F. Jameson, en particulier : « La dialectique de l'utopie et de l'idéologie » dans *L'Inconscient collectif*, Paris, Questions théoriques, 2012, p. 359-383.



pour n'en citer que quelques-uns. Notre hypothèse générale est que la modernité a envisagé l'universalisation de la fonction d'usage comme la promesse de nouvelles formes d'art et de nouvelles formes de vie. Mais, du fait de son caractère fétichiste, cette promesse d'un retour à la fonction d'usage a toujours été accompagnée d'une part d'ombre, d'une irréductible négativité. En plus de permettre d'éviter l'écueil de sa fétichisation, une telle compréhension de l'ambivalence fondamentale du modernisme nous paraît donc à même d'éclairer les enjeux idéologiques contemporains.