

Introduction

Depuis dix ans, la question « Qu'est-ce que le contemporain ? » traverse les mondes et les langues. C'est en 2004 qu'on la repère la première fois, sous la forme « ¿*Qué es lo contemporáneo?* », dans une série d'articles publiés par la très confidentielle revue *Zum*, du Centro de Expresiones Contemporáneas de Rosario, en Argentine; la seconde fois, on l'entend à Venise – « *Che cos'è il contemporaneo?* » –, Giorgio Agamben l'énonce; puis elle fut posée deux fois en français, à Rouen par des architectes, à Pantin par des littéraires et des philosophes; elle revint en Italie, lors d'une rencontre consacrée aux arts de la scène; on la retrouve en 2011, à Santiago du Chili dans un livre associant historiens, philosophes et spécialistes des *cultural studies*, puis à Bruxelles, dans l'élégante revue interdisciplinaire *Pylône*. Une fois le livre de Giorgio Agamben traduit, on la lut enfin en anglais; mais pas encore uniquement en anglais : en 2012 l'université Stanford l'accueillit en trois langues (« *O que é o contemporâneo?* », « ¿*Qué es lo contemporáneo?* », « *What is the contemporary?* »). Pour entendre seulement « *What is the contemporary?* », il fallut attendre 2014 et se rendre beaucoup plus au nord, à St Andrews, en Écosse. Entre-temps (de 2009 à 2012), cette préoccupation d'époque connut quelques variations, notamment sous la forme d'un questionnaire intitulé « The Contemporary » qui voyagea dans le monde de l'art, repris, révisé, augmenté, attaqué, de New York à Hong Kong, en passant par Berlin et New Delhi. Récemment, un « Contemporâneo Hoje » prolongea le débat à São Paulo.

Des mondes d'une très grande diversité se sont ainsi reconnus, distinctement et mutuellement, dans un mot qui semble signaler sinon la formation d'une identité historique (la diversité ne le permet plus), au moins une préoccupation commune et probablement conflictuelle sur le temps, l'histoire, l'espace, sur la manière de les habiter et de former subjectivités et communautés, sur les représentations, les techniques et les imaginaires. Bien d'autres mots ont eu ce destin, devenant des signifiants clés par lesquels une communauté se désigne. Que « contemporain » rejoigne ainsi la majestueuse série des catégories historico-esthétiques (modernité, Renaissance, Lumières, etc.) devrait suffire à nous intéresser. D'autant que le mot s'est imposé, plus encore que ces brillants devanciers, comme catégorie auto-désignative dans tous les domaines de la vie commune, dans tous les univers de discours (médiatique, domestique, professionnel, disciplinaire, politique, artistique), et, c'est une première, sur l'ensemble de la planète.

Cette totalisation fait question. Elle correspond sûrement au sens premier du mot (« qui est du même temps »), transitif et par conséquent relationnel (« qui est du même temps *que...* »). Partager le même temps suppose (quelles qu'en soient les formes) de partager un espace, un imaginaire, une histoire et donc de former un corps commun. N'étant pas chargé d'autres significations que sa propre qualité relationnelle (à la différence de « Renaissance » par exemple), « contemporain » est ainsi doublement un marqueur historique, un mot par lequel des mondes se disent et se disent comme monde. En ce sens, il excède aussi largement son « époque », la « nôtre », pour concerner toute constitution d'un corps collectif fondé sur le partage d'un espace-temps. Doublement signifiant clé donc, mais aussi méta-mot de la conscience historique qui, pour cette raison, accueille des significations contradictoires et ouvre un moment réflexif de grande ampleur.

Depuis une dizaine d'années, nous faisons l'expérience de cette réflexivité qui, pour la deuxième fois, a changé la nature grammaticale et sémantique du mot. Durant plusieurs siècles en effet, « contemporain » s'est contenté de signifier la coprésence au temps qui passe, condamné à en subir la fugacité, et à ne rien signifier de plus qu'une forme d'actualité réduite à l'éphémère; après la Seconde Guerre mondiale, le terme s'impose comme marqueur d'époque, assez discrètement, et souvent comme adjectif, à l'écart de débats plus bruyants (notamment celui sur le postmoderne); ce n'est que très récemment qu'il se substantive et par conséquent gagne en substance, et devient *le* contemporain, chargé de significations plurielles. Et plus il devient *le* contemporain, au singulier, plus ses significations sont plurielles.

Ayant passé plusieurs années à observer les localisations de cette substantivation, me frappe ce mélange d'unité et de diversité : unité de la désignation, diversité de ses significations. Et au lieu que cette unité explose sous les coups de boutoir de la multiplicité, elle en est plus consistante, comme si elle recevait sa pleine signification de ces incessantes disputes. On peut comprendre ainsi qu'un méta-mot de la relation et du partage se soit imposé comme marqueur d'époque. Partage ne veut pas dire accord ou consensus, du moins pas toujours. Partage signifie prendre part. L'hypothèse est que ce méta-mot du partage et de la relation s'est imposé car celles et ceux qui prennent part au même temps n'ont jamais été aussi nombreux et divers (et surtout conscients de l'être), et probablement jamais autant en désaccord. Chacun vient avec son propre temps, sa propre conception du temps, sa propre temporalité. Si bien que ce « même temps » ressemble plus à une synchronisation de temporalités multiples, une *cotemporalité*.

Difficile dès lors de présenter une vision univoque et cohérente du contemporain. Une longue enquête s'est alors imposée, qui a suscité de progressivement se dessaisir des modes épistémologiques propres au moderne, et notamment

d'un a priori qui orienterait toute réflexion sur notre identité historique. Cet a priori, on peut brièvement le formuler : le contemporain serait un nouveau moderne. Cela signifierait au moins deux choses : d'une part, qu'il se présente comme une nouveauté par rapport à un état antérieur ; d'autre part, qu'il est une séquence historique qui se substitue à une autre (car dans l'imaginaire moderne les séquences historiques inévitablement se succèdent). Mais ce mode de pensée, selon lequel la représentation moderne de la temporalité historique (séquentielle et successive) est la temporalité historique elle-même, est précisément celui que le contemporain met en crise. Le sens même de « contemporain », à la fois comme mot (supposant composition, agencement et non-séparation ou indistinction) et comme mode d'être au temps, indique de ne pas rejouer la pensée moderne de la temporalité historique.

**L'hypothèse esthétique :
le contemporain comme nouveau moderne**

Pour mieux saisir l'approche moderne de la temporalité historique, on peut en restituer la logique. Le contemporain s'est, depuis un bon demi-siècle, d'abord déployé dans une série d'expressions : « littérature contemporaine », « danse contemporaine », « art contemporain », « musique contemporaine », « architecture contemporaine », autant d'expressions qui ont modifié la nature et l'univers lexical du mot. Dans cette série, « contemporain » fait converger des pratiques qui ont pour particularité d'être des pratiques artistiques ; et il les fait converger sous le phénomène de la temporalité historique. Par ailleurs, la série fait implicitement dialoguer « contemporain » avec d'autres notions (antique, classique, moderne...) qu'à défaut de toujours bien savoir définir, au moins nous reconnaissons. Et nous les reconnaissons comme faisant partie d'une classe de mots bien particulière : les catégories

esthético-historiques. Esthétiques puis historiques, puisque celles dont nous parlons et celle dont nous allons parler ont eu pour particulier de s'imposer dans le champ esthétique comme des catégories historiques. C'est donc comme catégorie esthétique que l'on peut commencer à traiter du contemporain, ce qui revient, on va le voir, à l'étudier dans ses relations au moderne et à la modernité.

Puisqu'il s'agit de poser une première dualité (la dualité est un réflexe de pensée), la dualité moderne/contemporain, autant s'adosser à un des textes qui a le plus finement étudié le moderne et, au-delà, fourni une matrice pour l'analyse des catégories esthétiques. Ce texte, bien connu des littéraires, est celui de Jauss sur l'apparition et les métamorphoses du terme « modernité¹ ». J'en retiendrai ici l'idée qu'il existe une conscience historique variable ou relative du présent, plus ou moins intense, et que les moments de grande intensité se caractérisent par la formation ou la réactivation d'un mot. Le degré d'intensité peut se mesurer (Jauss ne le précise pas, mais on peut l'inférer de son étude) par l'utilisation ou la réactivation d'un mot relevant lui-même de la temporalité, comme « antique », « ancien », « Renaissance », « moderne », « modernité ». Selon Jauss, ces moments sont plutôt rares. Ils signalent la formation d'une identité historique, c'est-à-dire un moment où une relation entre expérience esthétique, expérience politique et expérience historique se cristallise en un mot. « Contemporain » répond à tous ces critères. Étant construit sur un vocable relevant de la temporalité historique, il signale un moment de grande intensité dans la conscience historique du présent. Mais cela ne nous dit pas pourquoi il émerge et s'impose.

Suivant l'exemple de Jauss, on peut dans un premier temps s'arrêter sur l'histoire du mot « contemporain », en rappelant

1. Hans Robert Jauss, « La "modernité" dans la tradition littéraire et la conscience d'aujourd'hui », dans *Pour une esthétique de la réception*.

qu'en français, comme dans la plupart des langues latines et en anglais son usage étendu est récent. Issu du bas latin *contemporaneus*, « du même temps », il apparaît sous sa forme actuelle durant le xv^e siècle, puis connaît trois expansions d'usage qui correspondent à trois moments de crise philosophique et esthétique en Europe (la Renaissance, la querelle des Anciens et des Modernes, les Lumières). Malgré cela, l'usage en resta limité, à la fois en extension et en signification, notamment parce qu'un terme beaucoup plus ancien, beaucoup plus traditionnel en un sens, beaucoup plus chargé sémantiquement lui a été préféré : « moderne ». Ainsi, « moderne » a toujours désigné la nouveauté apportée par un présent, au regard de l'*antiquitas*¹.

Il faut alors tenter de comprendre pourquoi aujourd'hui « moderne » n'est plus guère utilisé, alors que « contemporain » a envahi les discours sur la représentation du présent historique. Pour analyser les substitutions de catégorie esthétique, Jauss nous encourage à mettre en parallèle usage de la langue, expérience esthétique et historique. Examinons donc l'hypothèse esthétique. Puisque le mot contemporain gagne en consistance et émerge comme concept clé de l'époque après la Seconde Guerre mondiale, on ne peut déduire ce bouleversement du moderne au contemporain que des transformations profondes qui affectent alors le monde. Quatre sont remarquables qui, toutes, vont dans le sens d'un engouement pour le « contemporain ».

Le premier de ces paramètres est à la fois démographique, politique et culturel. Après la Seconde Guerre mondiale, le monde occidental, alors toujours détenteur des capitaux économiques et symboliques, vit une mutation démographique sans précédent, le fameux baby-boom, qui se traduit par une

1. Pour une étude détaillée des usages lexicaux du contemporain et plus généralement sur l'hypothèse esthétique, voir l'introduction à Lionel Ruffel (dir.), *Qu'est-ce que le contemporain ?*.

démocratisation et une massification de l'accès au savoir, à la culture et à la création. Délaissant l'érudition au profit de l'expérience et de la pratique, une nouvelle génération prend inexorablement le pouvoir et cherche à se nommer, différemment. Parallèlement, la cartographie intellectuelle et culturelle mondiale se modifie et se décentre, dans un premier temps en se rééquilibrant de l'autre côté de l'Atlantique ; dans un second temps, plus récent, en se « poly-centrant », notamment durant la « période » postcoloniale. Des visibilitées artistiques et intellectuelles inédites apparaissent, en provenance de régions autrefois dominées, proposant une image du présent que le mot déjà usé de modernité ne suffit plus à subsumer. Mieux, cette image du présent conteste bien des points de la modernité, notamment son eurocentrisme et plus généralement sa tendance à privilégier le majoritaire contre le minoritaire.

Parallèlement, il y eut bien une guerre *et* une querelle sans lesquelles une époque ne parvient pas à se rendre visible, et à imposer sa différence. À l'orée des années quatre-vingt, aux États-Unis, une guerre des canons (littéraires) éclata, démontrant que toute tradition est inventée, toute communauté imaginée, particulièrement les traditions et les communautés nationales. L'enseignement de la littérature et des « grands textes » formait un des piliers essentiels de cette éducation au national caractérisant la modernité. Nous travaillons dans l'après-coup de son ébranlement, que signale l'introduction des objets culturels contemporains dans la formation (scolaire et universitaire).

Quant à la querelle, ce fut celle de l'« art contemporain ». Vingt ans après, qu'en reste-t-il ? Une passionnante réflexion sur la structuration de l'espace artistique : que montrer ? où montrer ? pour quel public ? pour quelle relation entre l'artiste, le producteur et ceux qui pénètrent les espaces d'exposition ? Les réflexions sur l'art contemporain (au premier rang celles que les artistes ont suscitées par leurs propositions) inspirent ainsi les autres champs du savoir et de la culture, car elles

ont précisément su penser cette mutation démographique, politique et culturelle.

Donc, du point de vue de la temporalité historique, et uniquement de ce point de vue, qui est évidemment problématique, on peut parvenir à dégager une séquence à peu près cohérente qui impose (ou accompagne) la nécessité de recourir à un nouveau terme. Ce moment du contemporain, qui naît dans la deuxième partie du xx^e siècle, se caractérise en grande partie, la définition peut sembler déceptive, par l'usage du terme « contemporain » pour se désigner. Ce terme, loin d'être vide de sens, marque une série de transformations importantes qui dialectisent certains des principes de la modernité tout en ne récusant pas, du moins en apparence, les fondements de la conscience moderne.

S'il n'en récusé pas les fondements, c'est que, contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord, « moderne » et « contemporain » ne se situent pas sur le même plan et donc ne s'opposent pas. Selon Jauss, il existe depuis la fin de l'Empire romain une opposition structurante et structurale dans la conscience historique entre ancien et nouveau, ou plutôt entre ancien et moderne. L'ancien et le moderne varient avec le temps, de même que la nature de leur opposition. Ils s'incarnent parfois dans une série de mots qui constituent un deuxième niveau dans la représentation historique du présent. D'un côté, on peut trouver « antique » ou « classique » ; de l'autre ces variations sur le moderne que sont « modernité » ou « modernisme » ou bien, l'essai de Jauss est à ce propos significatif, « romantisme ». Il y aurait un troisième niveau, constitué par des mouvements artistiques ou des tendances politiques. L'hypothèse esthétique soutient que « contemporain » est un terme de second niveau, tout à fait comparable par exemple à « romantisme » ou « modernité » tels que Jauss les analyse. Il serait en ce sens une forme du moderne tel que la Renaissance, le romantisme ou la modernité l'ont été. La démonstration semble imparable.