

Qu'est-ce que le contemporain ?

Florian MAHOT-BOUDIAS

Comment rendre compte de notre expérience du contemporain ? À travers une analyse transhistorique d'une catégorie encore largement mésestimée dans l'histoire des arts et les études littéraires, L. Ruffel décrit l'utopie d'un XXI^e siècle multiple, pluriel et pleinement démocratique.

Lionel Ruffel, *Brouhaha. Les mondes du contemporain*, Lagrasse : Verdier, 2016, 15,80€ (11,99€ epub & PDF)

D'une grande ambition théorique, le livre de Lionel Ruffel part d'un constat simple, celui de l'expérience de n'importe quel sujet plongé dans le brouhaha du monde : nous sommes tous entourés de livres, d'écrans, d'images, de *media* et de messages qui sollicitent continuellement notre attention. Et ce brouhaha serait selon l'auteur la définition même de notre rapport au *contemporain*, catégorie encore largement mésestimée dans l'histoire des arts et les études littéraires. Son but n'est cependant pas du tout de prouver la valeur de pratiques culturelles contemporaines afin de les intégrer au musée ou à l'anthologie d'une littérature nationale ou mondiale (comme l'a fait Dominique Viart, un pionnier en France, jusqu'à sa récente *Anthologie de la littérature française contemporaine*, 2013). Il ne s'agit pas non plus de délimiter une époque contemporaine, qui irait de 1789 à aujourd'hui (comme pour les historiens), ou courrait jusqu'à nous depuis les années 1960 ou les années 1980 (pour les critiques d'art). Son but est de décrire le contemporain comme catégorie transhistorique. Le questionnement est le suivant : qu'ont en commun tous ces moments où nous nous sentons contemporains d'une pratique ou d'un discours ? Car tous les hommes vivant ou ayant vécu se sont un jour sentis contemporains d'un événement, d'un être, d'un objet ou d'une pensée. Ils ont vécu *avec* eux dans leur *temps*, comme le rappelle l'étymologie latine du mot français (*cum tempus*) ou ils ont été leur *camarade* dans le *temps* (en allemand, *zeitgenössisch*). Ce faisant, le propos s'inscrit dans la réflexion historiographique et esthétique sur les rapports de tout sujet à l'histoire, notamment à la suite de R. Koselleck (*Le Futur passé*, 1990) et F. Hartog (*Régimes d'historicités*, 2003). L'auteur plaide aussi pour un rapport au temps qui ne soit pas fondé sur l'idée de progrès linéaire mais sur la stratification et l'entremêlement des temporalités : le présent de tout sujet serait animé de concomitances, de rencontres, mais aussi de passés, vécus ou représentés, et d'avenirs projetés ou rêvés.

Ce titre de *Brouhaha*, belle onomatopée valorisant la superposition et la cacophonie, doit être lu dans un contexte précis. L. Ruffel est professeur de littérature comparée à l'université Paris 8 Saint-Denis et s'intéresse à la catégorie du *contemporain*, notamment à travers un auteur notoire comme Antoine Volodine. Derrière le mot de *brouhaha* se cache donc un nom fantôme, un mot non choisi, volontairement évité, sciemment écarté : celui de *Littérature*, trop singulier, trop majuscule. Sensible aussi aux traditions critiques américaines, en particulier aux *cultural studies*, l'auteur souhaite désenclaver les études littéraires en replaçant l'objet livre au sein d'autres pratiques que d'aucuns jugent mineures (cinéma, télévision, radio, Internet, réseaux sociaux, etc.). Il s'appuie sur des références abondantes et discutées, principalement venues des États-Unis, trop souvent ignorées ou simplement disséminées dans les publications françaises (pensons à l'œuvre de Raymond Williams ou de Stuart Hall, cités dans *Brouhaha*). Il rejoue ainsi la querelle américaine des années 1980 entre les partisans du canon littéraire et ceux des pratiques culturelles, lorsque ces derniers ont choisi d'étudier les textes littéraires en les inscrivant dans un contexte culturel plus large, ou ont plus radicalement décidé d'abandonner les textes dits littéraires pour se consacrer à l'étude des productions issues de l'industrie culturelle mais aussi de groupes minoritaires. Volontiers iconoclaste et héritier de cette querelle, Lionel Ruffel tente de s'opposer à un certain conservatisme institutionnel européen, en déhiérarchisant les pratiques et en proposant une approche culturelle globale.

Pour ce faire, le livre s'organise en six chapitres, ou six « stations » rythmiques, comme son auteur aime à l'écrire. Sans ordre narratif apparent, ces chapitres traitent chacun d'une controverse sur la notion de contemporain, car « comment rendre compte du brouhaha sans le discipliner et sans se laisser gagner par lui ? » (p. 30). Ce faisant, L. Ruffel s'interroge aussi sur les limites du genre de l'essai, ainsi que sur sa qualité d'auteur unique face au brouhaha du monde et à la pluralité des points de vue. Le lecteur pourra néanmoins percevoir un premier ensemble de trois chapitres consacrés aux *media* qui façonnent notre rapport au brouhaha (« Exposition », « Médias », « Publication »), deux chapitres sur les théorisations et l'institutionnalisation du contemporain (« Controverse » ; « Institutions »), deux chapitres enfin sur l'épistémologie du contemporain, notamment sur le rapport au temps et à l'espace que doit développer celui qui voudra se saisir d'un tel enjeu (« Archéologie » ; « Les lieux du contemporains »). En proposant cette méthode d'analyse, ce parti pris très puissant, L. Ruffel fait ainsi un grand écart entre autorité et pluralité, entre norme et description.

Le Refus du moderne et ses implications

Bien qu'il s'en défende en partie, le livre de L. Ruffel est un essai sur notre rapport au temps en ce début de XXI^e siècle, et c'est là tout son intérêt. L'auteur voit d'abord dans l'usage que nous faisons des *media*, au sens large de moyens techniques ou supports d'informations, un fantasme « d'immédiateté ». Internet place nos vies sous le signe de l'instantanéité et de la concomitance, et a atomisé les représentations en de multiples expériences individuelles, par delà les logiques communautaires et nationales :

[...] la nature de la contemporanéité distingue trois modes d'identité collective : le simultanésisme de la nation, la synchronisation des formes supranationales fondées sur une homogénéité (imaginaire bien sûr) [...], la polychronie de la globalisation, dans un monde hypermédiatique qui fait exister toutes les formes de temporalités ». (p. 69)

L'auteur reprend aussi à son compte la théorisation d'une « économie de l'attention » par Yves Citton (*L'Économie de l'attention*, 2014, cité p. 72).

Autre intuition très opératoire, L. Ruffel caractérise notre temps comme celui de la « publication » : nous serions plus dans le temps d'une littérature uniquement médiatisée par le livre, une littérature bourgeoise et autoritaire, mais dans le temps d'une littérature « exposée », c'est-à-dire se réalisant non seulement dans le livre mais aussi dans la performance, l'affichage et la publication sur internet. Pour L. Ruffel, l'espace public masculin et bourgeois apparu au XVIII^e selon Jürgen Habermas (*L'Espace public*, 1962) est aujourd'hui concurrencé par des espaces publics alternatifs :

Si ces espaces ont toujours existé, même lorsqu'on les mettait sous silence, jamais ils n'ont été aussi nombreux et visibles. Non seulement ils se sont multipliés, mais ils se sont très largement diversifiés si bien que le littéraire aujourd'hui apparaît en très grande partie comme une arène conflictuelle composée d'une sphère publique hégémonique reposant sur l'imprimé et d'une multitude d'espaces publics contre-hégémoniques relevant plutôt d'une "littérature brouhaha" (exposée, performée, in situ, multi-support) avec de très nombreuses circulations entre eux. (p. 101).

On pourrait radicaliser ce propos en évoquant toutes les possibilités offertes par Internet : aujourd'hui *tout* se publie, ce qui reconfigure en profondeur la relation entre public et privé, chaque individu ayant la possibilité de publier son blog, ses recettes, ses états d'âme ou sa *Saison en enfer*. Même le « *off* » se publie sur Twitter. En cela, notre XXI^e siècle est bien un temps affamé de « publication ».

L. Ruffel est aussi un lecteur de Bruno Latour (*Nous n'avons jamais été modernes*, 1991) et refuse comme lui la catégorie du *moderne*, qu'il ne trouve absolument pas opératoire pour décrire le rapport d'un sujet au temps, car impliquant une conception trop linéaire, trop narrative et trop aveugle. La *modernité*, pour L. Ruffel, représente en effet le temps des

idéologies, *grosso modo* de Montesquieu aux derniers feux du bloc soviétique : l'idée de progrès, son expansion, sa domination et sa faillite. L. Ruffel dresse ainsi un portrait du *moderne* comme repoussoir à sa propre vision du brouhaha, plurielle et foisonnante. Le même reproche est fait au *postmoderne*, qui, par son préfixe, induit une vision « séquentielle » de l'histoire (voir p. 111-136) et réactive sans le vouloir les vieilles problématiques des partisans du *moderne*. À la discipline historique, décrite comme fondée sur le récit et sur une pensée de la linéarité, L. Ruffel préfère ainsi le travail de l'archéologue, qui met au jour dans le présent des strates de temporalités, qui travaille sur la juxtaposition des époques et l'anachronisme (p. 74-75 ; 181-182).

Ce faisant, l'auteur retombe pourtant parfois dans la périodisation et la préférence pour le XXI^e siècle par rapport au passé. Bien que L. Ruffel revendique d'écrire un livre théorique et non historique, ses exemples appartiennent le plus souvent à ce qu'on nomme dans le langage courant l'*art contemporain* ou la *littérature contemporaine*. Quand il évoque rapidement Plin, Vasari et Diderot, c'est pour montrer que leur pensée esthétique se situe dans un « système de perpétuation » (fondée sur l'imitation des anciens et la perpétuation des normes aristotéliennes) tandis qu'« avec l'entrée dans l'ère médiatique (XIX^e siècle) et hypermédiatique (deuxième moitié du XX^e) se produit un rapport inédit à l'histoire des formes et des expériences » : celui de « plusieurs naissances – la photographie, la phonographie, le cinéma, la télévision, l'Internet et celle des formes de vie qui vont avec » (p. 76-77). Prolonger cette vision transhistorique du contemporain supposerait au contraire de s'interroger sur ce que Cicéron, Avicenne, Madame de Sévigné ou Gertrude Stein, ou un marchand bourguignon du XVII^e siècle ont perçu à partir des livres qu'ils ont lus, des rumeurs qu'ils ont entendues, des hommes qu'ils ont croisés, des événements qu'ils ont vécus : de faire un croquis, en somme, de leur brouhaha à eux. On pourrait aussi objecter que même les artistes dits modernistes ont construit un rapport médiatique au contemporain. Prenons ainsi un exemple : Bertolt Brecht a été l'un des meilleurs représentants d'une croyance dans le progrès et l'avènement d'une société communiste tout en étant plongé lui aussi dans un brouhaha de journaux, de slogans et d'actualités filmées¹. Cela ne l'a aucunement empêché de développer une intense réflexion sur les mondes qui lui étaient contemporains.

La Gageure de l'horizontalité

¹ voir sur cette question G. DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position, L'Œil de l'histoire*, 1, 2009

Dans le maniement de ses exemples du brouhaha, L. Ruffel tient à détruire les hiérarchies culturelles et à horizontaliser sa pratique. Il relève ainsi que G. Agamben, dans sa définition célèbre du contemporain (*Qu'est-ce que le contemporain ?*, 2008), évoque avant tout « l'obscurité » du présent pour celui qui le vit. Au moins au début du texte, seule la littérature et la poésie, considérées comme des catégories absolues, permettraient de comprendre le contemporain, ce qui donnerait dans la société la première place à l'exégète, au philosophe éclairé (p. 83-91). L. Ruffel souhaite explicitement aller contre cette vision et penser par delà les canons institués et en dehors des anciens centres mondiaux de la culture.

Dans le premier chapitre, intitulé « Expositions », L. Ruffel mène ainsi son lecteur dans le modeste centre d'art contemporain de Rosario en Argentine inauguré en 1995 (p. 36-37) au MoMA de New York et au Centre Beaubourg. L'auteur y oppose l'institution muséale, autoritaire et hiérarchisante, au centre d'art contemporain, multiple et plastique (p. 58). Dans le chapitre « Institutions » (p. 137-166), l'auteur oppose la revue new-yorkaise *October*, publication de référence dans le domaine de l'art contemporain, à la plus jeune publication *e-flux Journal*, beaucoup plus cosmopolite, pour manifester la perte de centralité des États-Unis dans la réflexion sur l'art contemporain. L'auteur présente aussi le projet du collectif de New Delhi Raqs Media Collective, formé d'artistes et de « curateurs », ainsi que les activités de l'Asian Art Archive, structure basée à Hong Kong et dont le but est de documenter et d'archiver les productions des arts contemporains de toute l'Asie. L. Ruffel montre ainsi que « le présent contemporain est multilocalisé : à la fois dans la forme impériale de l'institution états-unienne, dans les fantômes européens, dans la contre-écriture des émergents » (p. 165).

Sur le plan social, L. Ruffel valorise les théories qui prennent en compte les subalternes et les dominés, comme celles de Gayatri Spivak (*Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, 1988) ou ceux de Nancy Fraser (« Repenser la sphère publique. Une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement », 1992, citées p. 98-99, p. 126-127). L'auteur est un héritier des féminismes contemporains et des théories postcoloniales. Il aime aussi à valoriser l'espace de la banlieue, et notamment le département de la Seine-Saint-Denis, où il enseigne, en évoquant notamment les collaborations entre son université et certaines bibliothèques municipales du département (p. 92-94), ou en remerciant à la fin de l'ouvrage ses étudiants du master de création littéraire de Paris 8 (p. 208). Plus encore, l'auteur valorise la « multitude », notion préférée à celle de masse ou de peuple, et reprise à Michael Hardt et Antonio Negri (*Commonwealth*, 2009) aux dépens de visions hiérarchiques ou organiques de la société. Pour L. Ruffel, d'importantes « caractéristiques du

contemporain » sont la « multiplicité signifiante », les « groupements variables », l'« horizontalité » (p. 134).

Après avoir refermé le livre, le lecteur peut être convaincu de l'optimisme de L. Ruffel, et de son goût pour le XXI^e s. Les propos inquiets sur la domination de l'ultralibéralisme dans un monde globalisé sont toujours suivis par la conviction de l'existence de pratiques alternatives, critiques et concurrentes (voir p. 72-73, 165-166). Mais on ne peut s'empêcher de penser aux effets de hiérarchie et aux conflits qui survivent à cette pensée de l'horizontalité : la « massification de l'accès au savoir » (p. 168) permise par Internet empêche-t-elle la domination des autoroutes de l'information ? D'où parlent les universitaires s'illustrant dans les *subaltern studies*, notamment lorsqu'ils se construisent des carrières brillantes dans les plus prestigieuses universités états-uniennes ? Les inégalités sociales et les conflits de classes sont-ils solubles dans la multiculturalité ? Qu'en est-il de la violence de l'histoire, des traumas en tous genres, qui ne sont certes pas l'apanage du XXI^e siècle mais demeurent quasi absents de l'ouvrage ? Le livre semble moins radical et moins critique qu'il ne l'annonce. On en vient à penser que *Brouhaha* décrit en fait un programme, ou une utopie : celle d'un XXI^e siècle rêvé dans sa multiplicité et sa pluralité, d'un espace public pleinement démocratique. On en vient à penser que L. Ruffel rêve que sa parole soit performative. Dans ce cas, son propos ne serait pas si loin des manifestes des avant-gardes.

L'énonciation de L. Ruffel n'échappe pas non plus à la verticalité. Dans sa volonté de déhiérarchiser les pratiques, l'auteur ne nous parle pas vraiment des cultures pop ni des vies rurales : ni Beyoncé Knowles, ni Raymond Depardon (et ce, malgré un bel éloge du documentaire, p. 127 et plusieurs recours au concept de « narration documentaire » de l'auteure Emmanuelle Pireyre, p. 22-23, 193-194). L. Ruffel nous parle bien de littérature et d'arts dits *contemporains*. Et il le note à propos des défenseurs du postmoderne et du contemporain de la fin du XX^e siècle (sans s'y inclure lui-même) : « Le mot *postmoderne* joue ce rôle de marqueur différentiel, comme le fait le mot *contemporain* depuis une vingtaine d'années. Il résulte lui aussi, comme presque toutes les nominations, d'une lutte et d'une prise de pouvoir » (p. 115). De fait, les exemples développés par L. Ruffel relèvent d'un goût très pointu et il reste encore de la *distinction* dans sa prose, au sens sociologique du terme (P. Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, 1979). Cette distinction (le lieu de cette énonciation) n'est pas vraiment pensée explicitement. Il reste aussi un certain mépris de moderne envers les anciens et la lutte pour le pouvoir intellectuel face aux tenants de la vieille Littérature.

Une question peut enfin venir à l'esprit du lecteur : quelle pédagogie proposer dans le brouhaha ? Dans la page consacrée aux remerciements, le livre de L. Ruffel semble être dédié à des enfants ou des adolescents, « dans le brouhaha des mondes » (p. 208). Mais l'argumentation elle-même n'en dit pas plus. Or une publication *contemporaine* pourrait indiquer une piste de réflexion : celle de Hélène Merlin-Kajman, *Lire dans la gueule du loup, Essai sur une zone à défendre, la littérature* (2016)². Dans ce livre, le parti pris est tout autre : l'auteure, spécialiste de la littérature française du XVII^e siècle et professeure à la Sorbonne Nouvelle, souhaite défendre la littérature comme institution à travers son partage et sa transmission. Le projet, qui respire une véritable générosité pédagogique, est fondée sur la psychanalyse du jeu de D. Winnicott (*Jeu et réalité*, 1971) : l'idée est de rendre à nouveau légitime l'émotion empathique chez le lecteur au détriment de l'étude formaliste des textes pour reconstruire une communauté partageant les œuvres. En réunissant les deux approches, l'on pourrait alors imaginer les conditions d'une émancipation, d'une autonomisation du sujet au sein de ce brouhaha contemporain, suscitant en chacun de nous les sentiments mêlés du désespoir et de l'enthousiasme.

Bibliographie :

- Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain ? [Che cos'è il contemporaneo ?]* [2005], traduit par Maxime ROVERE, Paris, Payot & Rivages, 2008.
- Pierre BOURDIEU, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Paris, France, Minuit, 1979.
- Yves CITTON, *L'Économie de l'attention, Révolutions à venir ?*, Paris, France, La Découverte, 2014.
- Georges DIDI-HUBERMAN, *Quand les images prennent position, L'oeil de l'histoire, 1*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.
- Nancy FRASER, « Repenser la sphère publique : une contribution à la critique de la démocratie telle qu'elle existe réellement » [Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy] [1992], *Hermès*, traduit par Muriel VALENTA, 1 décembre 2001, n° 31, p. 125-156.
- Jürgen HABERMAS, *L'Espace public [Strukturwandel der Öffentlichkeit]* [1962], Paris, Payot, coll. « Critique de la politique », 1992.
- Michael HARTD et Antonio NEGRI, *Commonwealth* [2009], traduit par Elsa BOYER, Paris, France, Gallimard, 2013.
- François HARTOG, *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps*, Seuil., Paris, 2003.
- Reinhart KOSELLECK, *Le Futur passé [Vergangene Zukunft : zur Semantik geschichtlicher Zeiten]* [1979], Paris, Éditions de l'EHESS, 1990.
- Bruno LATOUR, *Nous n'avons jamais été modernes, Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, France, La Découverte, 1991.

² Voir un compte rendu du livre ici : <http://www.fabula.org/revue/document9775.php>

Hélène MERLIN KAJMAN, *Lire dans la gueule du loup, Essai sur une zone à défendre, la littérature*, Paris, France, Gallimard, coll. « NRF essais », 2016.

Gayatri Chakravorty SPIVAK, *Les Subalternes peuvent-elles parler? [Can the Subalterns Speak?]* [1988], traduit par Jérôme VIDAL, Paris, France, Éditions Amsterdam, 2009.

Dominique VIART (éd.), *Anthologie de la littérature contemporaine française : romans et récits depuis 1980*, Paris, A. Colin / CNDP, 2013.

Donald Woods WINNICOTT, *Jeu et réalité : l'espace potentiel [Playing and Reality]* [1971], traduit par Claude MONOD et traduit par Jean-Bertrand PONTALIS, Paris, Gallimard, 2002.

Publié dans laviedesidees.fr, le 29 juin 2016.

© laviedesidees.fr