



## L'art contemporain, de qui ?

Philippe MALGOUYRES

Conservateur en chef des objets d'art  
au Musée du Louvre

Avec cette question faussement rhétorique, Essayons de mieux comprendre ce que nous nous proposons d'examiner et de discuter aujourd'hui. Si la question est posée, c'est qu'il existe un problème, exprimé de manière suffisamment claire dans ce paradigme : « l'art contemporain », une locution communément employée dans les formules du type : « Il adore l'art contemporain », « Je ne comprends rien à l'art contemporain », « Espace dévolu à l'art contemporain ». « Contemporain » semble qualifier la création artistique d'une manière qui n'est pas seulement temporelle : l'expression « résolument contemporain » – une tautologie inusable depuis les années 1970 – en témoigne. Si l'on ne s'en tient pas à la lettre, il est clair que la personne qui « ne comprend pas l'art contemporain » ne déclare pas simplement que tout ce qui est produit de son vivant lui est obscur. Il est aussi clair qu'un énoncé tel que « l'architecture du Louvre Lens est résolument contemporaine » a valeur de manifeste.

L'usage intuitif du mot est clair, mais il est vague. Contemporain semble dire à la fois quelque chose des intentions de l'artiste ou du commanditaire et de la réception de l'œuvre par le public. D'un revers de main, on peut balayer cette discussion d'un « nous nous comprenons » : lorsque nous disons « art contemporain » dans un contexte polémique, nous ne pensons pas au peintre de fleurs ou à la rock star, nous pensons à ces œuvres susceptibles d'exciter la stupeur, le scandale ou l'indignation. La capacité de ces œuvres à provoquer l'émotion ou l'admiration n'apparaît pas comme un critère spécifique, puisque les œuvres d'art du passé l'ont aussi. Mais l'incompréhension, ou la difficulté de la compréhension semblent au cœur de cette contemporanéité de l'art. Cette équivalence entre contemporain et scandaleux est si forte que les ouvrages du passé qui furent mal reçus sont invariablement qualifiés d'extraordinairement modernes.

Ce flou sémantique rend néanmoins toute réflexion serrée impossible. Revenons sur le mot. Depuis 1694 et son premier dictionnaire, l'Académie Française explique sobrement : « Contemporain : qui est du même temps ». C'est la stricte étymologie du mot, mais au cours du XX<sup>e</sup> siècle, il tend aussi à désigner « ce qui est caractéristique du temps actuel ». Ainsi, la « vision contemporaine » n'est pas une vision, n'importe laquelle, qui prend place aujourd'hui ; elle est paradigmatique d'un état actuel des choses qui n'est pas autrement défini.

Nous sommes, par nécessité, tautologiquement, contemporains de l'art qui est fait de notre temps. On pourrait remarquer en passant que l'art d'aujourd'hui,

comme de n'importe quelle époque, est protéiforme et ne se laisse pas circonscrire dans un seul mot. Si donc nous n'aimons pas l'art de notre temps, c'est que nous sommes en contradiction ontologique avec nous-mêmes : nous ne serions pas en harmonie avec notre propre temporalité. Nous sommes ainsi menés au cœur de la tension contenue dans ces deux mots, « art contemporain » : comment être du même temps et ne pas adhérer à ce qui serait le plus caractéristique de notre époque ? Il faut prendre position, dire que l'on aime ou l'on n'aime pas, expliquer que l'on aime par principe, mais que tout de même, etc. Nous ne sommes pas loin de devoir nous justifier d'un péché ou, tout au moins, d'une déficience. Et si l'on est en rupture avec « l'art, notre contemporain », qui n'est autrement défini que par son présent absolu, quelle place peut-on encore trouver dans ce temps ? Il n'y en a qu'une, celle de passésiste, de celui « qui ne vit pas avec son temps », car notre temps occidental est d'une implacable linéarité.

★

Dans le lieu où nous nous trouvons aujourd'hui, il faut rappeler que cette conscience aiguë du temps, qui a un début et une fin, s'est construite et cristallisée autour de l'histoire du Salut. La question des origines est évidemment prise en compte par toutes les religions, mais dans celles du Livre les origines marquent le début d'un processus qui n'est pas inscrit dans le mythe, mais dans l'histoire. Dans ce contexte, le temps se déroule, inexorable, vers sa propre consommation et porte au cœur du présent l'espérance, ou la crainte de l'avenir. Il n'est

pas de retour en arrière, même si l'on peut le prétendre. C'est sur le fond de cette grande tension temporelle que l'histoire de l'Occident s'est développée, et avec elle nos structures mentales. C'est sur ce substrat, entre autres, que le concept de la contemporanéité de l'art contemporain a pu être édifié.

Répétons-le, tout ce qui est « du même temps » n'est pas contemporain de manière égale : il ne s'agit pas de considérer la masse de l'art produite *dans* notre temps, mais celle qui serait produite *par* notre temps, qui lui serait consubstantielle en quelque sorte.

Comment en sommes-nous arrivés là ?

Il me semble éclairant de repartir du mot « moderne », comme dans « musée d'art moderne ». L'Académie française, toujours en 1694, indique que c'est ce qui est nouveau, récent, des derniers temps, et l'oppose à « ancien », avec cette précision remarquable :

Les Architectes appellent *Architecture moderne* toutes les manières d'Architecture qui ont été en usage en Europe depuis les anciens Grecs & Romains, comme l'Architecture gothique, & autres.

Nous sommes alors en pleine querelle des Anciens et des Modernes, où certains intellectuels et artistes revendiquent la possibilité de s'affranchir du passé et de l'antique, sentis comme une norme autoritaire. Ce double caractère – appartenance complète au présent et opposition à ce qui est antérieur – est fondamental pour comprendre l'évolution de ce mot dans le sens où nous l'utilisons encore, en particulier dans le concept de « modernité » appliqué à l'art du passé. C'est-à-dire la manière dont nous reconnaissons dans des œuvres

anciennes des éléments que nous estimons novateurs et qui semblent les projeter dans une période successive, voire dans la nôtre. Il ne s'agit pas seulement d'être nouveau, récent : il faut être novateur pour être moderne, et pour être novateur, il ne suffit pas d'être contemporain, il faut anticiper, appartenir déjà au futur.

La modernité serait donc un processus conscient, volontaire, voire agressif. Haskell<sup>1</sup> a bien décrit autrefois l'adoption par les romantiques d'une terminologie martiale, dont l'un des concepts-phares est celui de l'avant-garde. L'avant-garde, « la partie la plus avancée d'une armée qui marche en bataille », pour reprendre la définition du dictionnaire de l'Académie, est aussi celle qui prend les plus grands risques, et qui est suivie du gros des troupes auquel nous appartenons probablement, si nous ne rangeons pas dans l'arrière-garde des réactionnaires. La notion porte avec elle les notions d'exploration, de terres à conquérir, de peuples à soumettre. L'avant-garde n'est déjà plus strictement dans notre contemporanéité, elle est en avance et nous avons peine à la suivre. Victor Hugo, que le scandale d'*Hernani* avait placé en tête de cette formation d'élite, écrit dans *Les Misérables*<sup>2</sup> :

Les encyclopédistes, Diderot en tête, les physiocrates, Turgot en tête, les philosophes, Voltaire en tête, les utopistes,

1. Francis Haskell, « Art and the Language of Politics », in *Past and Present in Art and Taste : Selected Essays*, New Haven, 1987, p. 65-74. Cf. également Linda Nochlin, « The Invention of the Avant-Garde : France, 1830-1880 », in Thomas B. Hess and John Ashberry, éd., *Avant-Garde Art*, Londres, 1968, p. 3-24.

2. 1862, II, p. 206.

Rousseau en tête, ce sont là quatre légions sacrées. L'immense avance de l'humanité vers la lumière leur est due. Ce sont les quatre avant-gardes du genre humain allant aux quatre points cardinaux du progrès, Diderot vers le beau, Turgot vers l'utile, Voltaire vers le vrai, Rousseau vers le juste.

C'est désormais le sens principal d'avant-garde, de « groupe ou mouvement novateur dans le domaine intellectuel, technique, artistique, etc. ».

Depuis le romantisme<sup>3</sup>, on assiste à une surenchère dans cette fuite en avant, dont une illustration anecdotique mais éloquente était donnée il y a quelques mois dans le métro parisien : une publicité pour une marque de vêtement se présentait sous la forme d'un écran d'affichage dans une gare, où l'on pouvait lire : « Le futur est en train de partir. Allez-y<sup>4</sup> ». Il ne suffit pas d'être dans le présent, il ne faut rater le train de l'avenir. Mais les artistes sont là pour ouvrir la voie, qu'ils s'appellent nabis (« prophètes ») ou futuristes. Ce départ ne peut se faire qu'en laissant derrière soi les productions antérieures, désormais inutiles : c'est ce que proposent Vladimir Maïakovski et David Bourliouk, dans la *Gifle au goût public*, de « jeter Pouchkine, Dostoïevski, Tolstoï, etc., par-dessus le bord du Paquebot de la Modernité<sup>5</sup> ». Et Maïakovski d'expliquer ce programme dans l'édition définitive du *Nuage en pantalon* de 1918 :

3. Voir Jean Duchesne, *Incurable romantisme ?*, collection « Communio », Parole et Silence, Paris, 2013 [Note ajoutée par l'Observatoire Foi et Culture pour la présente édition – ci-après N.d.E.].

4. « *The future is leaving. Go forth.* »

5. Wladimir Berelowitch, « L'archange au pas de fonte », in Vladimir Maïakovski, *Le Nuage en pantalon*, Paris, 1998, p. 50.

Je le considère comme le catéchisme de l'art moderne : « À bas votre amour », « À bas votre art », « À bas votre société », « À bas votre religion », ce sont les quatre cris des quatre parties.

La modernité demande un effort, un sacrifice ; elle a un coût ; en bref, elle se mérite. Elle serait au prix de l'abandon libérateur du passé. Mais ce renoncement, qui n'est souvent qu'une amnésie plus ou moins profonde, n'en est que l'une des composantes qui sert de toile de fond à un autre motif plus important, celui de l'autoréférence. Par-là, je ne désigne pas seulement le fait que l'œuvre d'un artiste donné fonctionne en vase clos, en replis innombrables sur elle-même, mais aussi le fait que l'artiste est seul en droit d'avoir un discours sur celle-ci. Il est le seul à en posséder les clés, clés qui appartiennent souvent à son propre vécu et que le spectateur non informé ne peut connaître ou deviner. L'artiste est le seul locuteur et donc le seul interprète du nouveau langage inventé par lui, dans une Pentecôte permanente, un langage neuf, encore inintelligible pour la masse. Dès lors, qui peut comprendre, et surtout, qui peut juger ? C'est la tactique magnifiquement élaborée par Wassili Kandinsky, mise en lumière dans un livre tout récent<sup>6</sup> : Kandinsky, critique d'art, déjà quadragénaire, n'a pas véritablement commencé sa carrière de peintre qu'il a déjà posé les bases de ce que doit être (et ce que sera) les relations de l'artiste et de son public. Le seul critique doté de la connaissance et de la sensibilité

6. Olga Medvedkova, *Kandinsky ou la critique des critiques*, Paris, 2014, p. 43-44, 106.

nécessaires est l'artiste lui-même. Le discours produit par les artistes sur leurs propres œuvres devient inséparable de l'œuvre elle-même et doit être reçu de la même manière.

Comment s'étonner alors de ne pas comprendre ? C'est l'inverse qui serait surprenant. Si l'on se plaint de ne pas comprendre, on ne fait qu'exprimer une réalité fondamentale de toute production d'avant-garde, qui se doit d'être d'abord incomprise, ou comprise de peu d'élus. Il ne faut pas le regretter, cela fait partie de la structure même de cette production artistique, et de la manière dont elle est montrée. Le seul étalon pour mesurer le degré de modernité est, en creux, son incompréhension. Le scandale, la réaction collective et irréfléchie devant la trop grande nouveauté est un indicateur certain. L'équivalence scandale-innovation a fait ses preuves et continue d'être efficace : à défaut de faire du nouveau, on peut toujours tenter de faire scandale, ce sera tout de même quelque chose. Dans un registre mineur, les artistes peuvent recevoir le titre apparemment honorifique de « dérangeant ». Ce scandale, si nécessaire, ne peut pas être laissé au hasard et aux humeurs du public, qui s'amollit : il est désormais soigneusement orchestré par les institutions elles-mêmes et les mécènes de ces artistes, qui sont les plus solides piliers de l'*establishment* social et économique.

★

Mais pourquoi s'interroger ici sur la question de la création contemporaine ? Et pour résoudre quel problème ? Il est évidemment très angoissant pour

n'importe qui, mais plus encore pour une institution, de n'être plus considéré comme appartenant au présent. Cette appartenance se manifesterait avec force dans le fait de se reconnaître dans la création de son temps, dans cet « art contemporain » avec lequel il semble parfois difficile de s'identifier.

Le processus dialectique élaboré par les avant-gardes est de ce point de vue d'une redoutable efficacité : si l'on a raté le train ou le paquebot de la modernité, pas de rat-trapage possible et le futur se fera sans vous. C'est évidemment particulièrement difficile pour l'Église, qui vit au présent entre le passé et l'avenir. Elle est assez tentée de courir derrière ces créateurs qui ne l'attendent pas, en soulignant que, de tout temps, l'Église a fait travailler les artistes. C'est un fait historique, mais est-ce tout à fait vrai et de quoi parle-t-on précisément ? Autrefois, l'Église – et j'entends par ce mot la communauté au sens le plus vaste et pas seulement l'institution – a fait travailler les artistes pour ses propres fins et non pour être harmonieusement articulée avec les aspects les plus modernes de la société civile. Ses besoins étaient clairement définis et trouvaient principalement leur origine dans les besoins du culte : architecture, peinture, sculpture, mobilier, musique, etc. Ces commandes ont été remplies par de grands génies, de célèbres artistes mais aussi de modestes artisans. C'est dire que la véritable physionomie de la relation entre l'Église et les artistes ne se situe pas au niveau de ce qu'est l'art à une époque donnée, mais à celui de ce qui est utile ou désirable. Il n'est pas vertueux de faire travailler les artistes contemporains parce qu'ils sont nos contemporains ; il n'est

pas non plus nécessaire de le faire pour être pleinement « de son temps », même s'il paraît tentant d'acquiescer ce « droit à la modernité » en étant à l'origine du mécénat et de la commande de l'art d'aujourd'hui. Quels sont les besoins de l'Église aujourd'hui dans le domaine de l'art ? Quelle place l'art occupe-t-il aujourd'hui dans le christianisme ? Si l'on replace cette question sur un plan véritablement œcuménique, on se rend compte du caractère presque anecdotique de cette question, du monde orthodoxe à l'évangélisme.

Parlons de la seule Église catholique : depuis les années trente, l'Église a lentement, mais sûrement, tourné le dos à la splendeur qui semblait autrefois pleinement justifiée par la grandeur du mystère. Elle a même, depuis, renoncé souvent à la beauté, ce qui fut certainement nécessaire et peut-être même indispensable. Mais quels sont ses besoins aujourd'hui, si l'on met de côté ce vague désir d'être reconnue comme protagoniste de la création contemporaine ? Est-ce vraiment un problème que de faire travailler aujourd'hui un artiste pour l'Église ?

Les difficultés sont plus apparentes que réelles. Je suis né dans une ville entièrement rasée en 1945, Royan, reconstruite dans l'après-guerre, où la population, pas particulièrement sensible aux avant-gardes, a toujours très bien vécu dans les nouvelles églises, qui, à l'époque étaient « délibérément contemporaines ». La chose est plus difficile quand il s'agit d'intervenir dans un contexte ancien, en attendant de l'artiste un « geste fort », qui proclame le courage esthétique du commanditaire et son regard tourné vers l'avenir. Pourquoi le public,

ou les fidèles, recevraient-ils mal ces interventions ? Je ne crois pas que ce soit, la plupart du temps, pour leurs qualités, ou leurs défauts, mais par l'intuition que les raisons qui ont conduit à ces choix sont mauvaises ou factices. Pour prendre un exemple dans le passé, et qui ne sera donc pas polémique, je citerai le cas de la *Mort de la Vierge* du Caravage, commandé par les Carmes pour leur couvent romain. L'extraordinaire qualité du tableau fut reconnue en même temps que sa complète inadéquation pour le lieu auquel il était destiné, en l'occurrence le maître-autel de cette église conventuelle. Et de fait, ce magnifique tableau d'histoire, pour reprendre la terminologie du XVII<sup>e</sup> siècle, n'est pas un tableau de dévotion. Il fut acquis par le marquis de Mantoue, puis Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, avant d'entrer dans les collections de Louis XIV. Inutile de souligner qu'aucun de ces amateurs d'art ne vit dans cette toile un blasphème d'une choquante modernité, mais les choses ont leur place et leur temps. Puisque c'est la relation qui en question, on doit aussi se demander dans quelle mesure les artistes souhaitent et peuvent travailler pour le genre de commande que l'Église peut leur proposer, ou plutôt si la nature de ces besoins est compatible avec le type d'art qu'ils pratiquent.

L'art contemporain de qui ? S'il s'agit de nous, il nous est contemporain, une réalité inévitable qui frappe tout ce qui nous entoure : il n'est pas de lecture ou d'appréciation de l'art, aussi ancien soit-il, qui ne soit contemporaine, il faut le rappeler. Alors, s'il ne s'agit pas de nous, il s'agit de ceux qui ont la capacité de définir, comme un label de qualité, l'art qui est « contemporain »,

paradigmatique de notre temps et qui se distingue de celui que ne le serait pas. Cette dialectique est celle du pouvoir des artistes et de ceux qui en dépendent, dialectique implicite et même inconsciente que nous pouvons épouser ou réfuter, et même ignorer.

Quel est  
le rôle de l'art  
dans une société  
démocratique ?  
L'art est  
un langage  
qui permet  
à l'homme  
de s'exprimer  
et de communiquer  
avec les autres.  
Il est un moyen  
de connaissance  
et de réflexion  
sur le monde  
et sur soi-même.  
L'art est un  
acte de liberté  
et de responsabilité.  
Il est un moyen  
de résistance  
et de critique  
sociale.  
L'art est un  
acte de création  
et d'innovation.  
Il est un moyen  
de transformation  
et de progrès.  
L'art est un  
acte de communion  
et de solidarité.  
Il est un moyen  
de réconciliation  
et de paix.

Observatoire Foi et Culture  
de la Conférence des évêques de France

**L'ART CONTEMPORAIN  
ET LA FOI :  
UN DIALOGUE DIFFICILE ?**

*Colloque du 7 décembre 2013  
avec les contributions de*

Mgr Pascal WINTZER, Philippe MALGOUYRES,  
Philippe SERS, Jean-Luc MARION,  
Michel FARIN, Denis DUPONT-FAUVILLE,  
Mgr Jean-Michel DI FALCO LÉANDRI,  
David ALAN-NIHIL, Mathieu LEHANNEUR,  
Laurence COSSÉ et Jean DUCHESNE

*Parole et Silence*

2014