

Introduction

Théogonie – Les travaux et les jours, d'Hésiode, fait le récit de la victoire de *Zeus* sur la tyrannie de son père *Cronos*. C'est de l'union du Ciel (*Ouranos*) et de la Terre (*Gaia*) qu'est né celui-ci. *Ouranos* et *Gaia* auraient prédit à leur fils qu'il serait un jour vaincu par l'un de ses propres fils. Pour empêcher la réalisation de cette prédiction, *Cronos* entreprit de dévorer tous les enfants que son épouse *Rhèa* mettait au monde. Suivant une recommandation d'*Ouranos* et de *Gaia*, *Rhèa* utilisa un subterfuge pour dissimuler la naissance d'un de ses fils aux yeux de *Cronos*. Elle se rendit à Lyctos, en Crète, où elle donna naissance à *Zeus*, qu'elle confia à *Gaia*, laquelle « le cacha au creux d'un antre inaccessible, dans les profondeurs secrètes de la Terre divine, sur le mont Égée, au fond d'une épaisse forêt¹ ». Après avoir enveloppé dans des langes une pierre à la place du nouveau-né, *Rhèa* l'offrit à *Cronos* qui la dévora, comme il l'avait fait de ses autres enfants. Devenu grand, *Zeus* affronta son père et finit par le vaincre en lui faisant vomir d'abord la pierre qu'il avait ingurgitée en dernier, puis toute sa progéniture. *Zeus* prit la pierre en question et l'érigea sur le Parnasse pour qu'elle devienne le symbole de la délivrance des mortels et des immortels à l'égard de la tyrannie du temps.

Ce récit pourrait être lu comme celui de la naissance de la culture humaine, imprégnée d'inquiétude face au temps qui menace toute chose de disparition. À l'aide de la pierre et du travail continu, l'humanité défie tous les jours le caractère destructeur du temps qui passe et fuit. Conscient de la courte durée de l'existence individuelle, le genre humain exprime le désir d'immortaliser ses paroles et ses actions, de les garder en mémoire pour les générations futures. Il affirme ainsi la volonté collective de donner un sens à la vie malgré cette échéance inéluctable qu'est la mort individuelle. Les œuvres humaines de toutes sortes portent la trace, l'inscription et le témoignage de la présence des temps qu'elles sauvegardent par-delà

• 1 – HÉSIODE, *Théogonie – Les travaux et les jours. Le bouclier*, texte établi et traduit par Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 49. La traduction a été légèrement modifiée.

l'évanescence des mondes produits par l'humanité. Non seulement ceux et celles qui s'intéressent aux créations y découvrent-ils des univers d'un autre temps mais aussi, en libérant ces temps respectifs de leur passé, celles-ci leur confèrent une nouvelle légitimité pour défendre et justifier les significations pertinentes que nous leur reconnaissons en vue de la réalisation de notre propre existence. De cette manière, les œuvres préservent de l'oubli l'histoire de l'humanité et constituent un réservoir de sens toujours disponible qui dépasse les limites de l'entendement individuel.

Selon le récit d'Hésiode, Cronos est le fils du ciel et de la terre. Or, les penseurs grecs de son époque contemplaient l'harmonie du ciel étoilé et observaient la physique du mouvement chez les êtres naturels déterminés par la génération, mus par le devenir, se différenciant au cours des âges, et se montrant sensibles aux régularités des cycles terrestres et célestes, à l'alternance du jour et de la nuit, aux changements des saisons, etc. Affrontant le temps au jour le jour, les humains ont besoin du temps, mais également du ciel et de la terre en tant que sources d'inspiration et de matières dont ont été tirés des outils pour la fabrication d'artéfacts destinés à assurer leur survie. Ils se savent mortels, mais ils se distinguent de tous les autres vivants par la *logos* et par l'action finalisée. C'est pourquoi le temps de la vie humaine leur apparaît comme l'ultime occasion d'accomplir leurs projets de liberté. Les projets de l'humanité ne peuvent se réaliser sans la conscience de la limite temporelle de l'existence, sans l'espoir en leur accomplissement et sans les possibilités offertes par les savoir-faire techniques. Voilà ce qui a permis leur émancipation à l'égard des contingences naturelles, et l'accès à une forme d'existence lucide et éclairée. Ainsi, par l'observation de l'alternance naturelle des saisons, l'humanité ancienne s'est donné la culture du temps des semences et du temps des récoltes. Ces deux temporalités sont devenues des temps sociaux spécifiques structurant les activités finalisées d'un regroupement d'individus en vue d'amasser suffisamment de denrées pour traverser les saisons. Plusieurs communautés humaines ont fait du temps des récoltes un jour de fête et de célébration pour exprimer leur reconnaissance à l'égard de la générosité de mère Nature. Ces deux temporalités mémorielles sont, on le voit, encore étroitement liées aux rythmes de la vie naturelle des individus et des communautés.

Pour le lecteur d'aujourd'hui, le récit d'Hésiode apparaît tout au plus comme une description poétique et bucolique de la forme de vie rurale. Le sentiment de l'humanité actuelle à l'égard de la réalité du temps s'est complexifié. Entre-temps, et en particulier depuis la fin du XIX^e siècle, le rythme effréné de la vie moderne a complètement changé le genre de tyrannie que le temps fait peser sur les individus. Dans l'intervalle, nous sommes passés des modernes aux modernistes, et les postmodernismes ont succédé aux avant-gardes, pour récemment aboutir à l'époque de la post-histoire, aux théories de l'ère post-factuelle de la vérité et à l'âge

hypermédiatique des *fake news*. Aujourd'hui, ce qui se dit « contemporain » ne dure pas plus longtemps que l'instant du prochain nouveau, dont l'obsolescence est déjà prévisible. Bien malin celui ou celle qui pourra prédire de quoi auront l'air les temps qui nous succéderont.

Avant d'aborder le thème du présent ouvrage qui porte sur les temporalités esthétiques et artistiques, il importe de clarifier en quelques mots, à partir de la phénoménologie de sa réalité sociale, le contexte actuel qui détermine la conscience commune à l'égard du temps. Cela nous permettra de préciser les principaux enjeux ayant motivé l'ensemble des contributions que contient ce livre.

Chacun se souvient des célèbres photographies du film *Modern Time*, montrant Chaplin pris dans les engrenages d'une énorme machine évoquant les rouages d'une horloge gigantesque et illustrant la situation du travailleur dans les cités modernes. L'homme moderne donne sa vie et son temps pour faire fonctionner la machine sociale. Et pourtant, l'idéal moderne de la technique devait libérer l'humanité à venir en lui faisant épargner du temps de travail pour produire plus de temps libre. Mais cela ne s'est pas déroulé comme prévu. La mécanique des temps modernes représente plutôt la soumission de l'être humain à l'organisation rationnelle du temps social définie par l'avènement de l'industrialisation du monde de la technique. Alors que le rythme de l'humanité ancienne était en phase avec les temporalités de la nature, où chacun prenait le temps qu'il faut pour accomplir sa tâche, les conditions de l'organisation moderne du travail fondée sur la répartition des tâches respectives entre les travailleurs exigent une temporalité homogène indépendante de la nature du travail effectué. Tout le monde doit synchroniser sa montre à la même heure, afin que les rouages du système social possèdent une cohérence et une efficacité rationnelles. C'est donc le temps-horloge qui devient l'étalon de mesure assurant l'homogénéisation et la répartition du temps social en termes d'unité calculable. Évidemment, c'est aussi ce temps qui sert de principe économique pour la rémunération du travail horaire suivant l'équation habituelle : *Time is money!* Cette formule traduit non seulement la réduction du temps humain à la dimension économique propre au capitalisme, mais elle induit également l'idée préjudiciable selon laquelle prendre son temps pour faire autre chose que faire de l'argent c'est, à proprement parler, le « perdre ». À partir du moment où l'argent cesse d'être considéré comme un simple moyen pour devenir une fin en soi, faire de l'argent devient pour plusieurs l'objectif de la réussite sociale. Voilà une spirale bien singulière : passer sa vie à travailler pour gagner plus, afin de se payer le ticket d'entrée vers d'autres dimensions temporelles laissées de côté au cours de l'existence. Telle est pourtant la situation dans laquelle les individus contemporains gaspillent leurs temps à vivre leur vie.

Au tout début du xx^e siècle, Georg Simmel avait déjà expliqué cette conjoncture entre le temps et l'argent à l'œuvre dans les villes modernes, où la vie économique anime l'effervescence des rapports de vie entre les individus². Les grandes villes seraient des lieux électrisants où l'individu a l'impression de tout pouvoir faire, sollicité à tout instant par l'offre d'activités diverses qu'il peut choisir à sa guise et par la rapidité des transactions qu'il y peut accomplir. Tout paraît possible et accessible dans les grands centres urbains. Mais Simmel révèle les travers de cette forme de vie trépidante³. L'excitation généralisée et la sursollicitation du citoyen entraînent rapidement une saturation de sa capacité d'appropriation véritable du monde ambiant. Deux facteurs concourent à la superficialité des expériences vécues individuelles tout en affectant la capacité de juger : la vitesse accrue du rythme de la vie et la réduction du temps à la catégorie de l'instantané. Ces deux facteurs amenuisent notre pouvoir d'attention, favorisent la distraction et provoquent un sentiment d'impatience empêchant de pouvoir approfondir quoi que ce soit. Le mot d'ordre est qu'il faut plutôt accélérer ce tempo pour préserver sa place dans le rythme de la vie sociale, sous peine de devenir marginal. D'un côté, les individus ont l'impression que les choses vont trop vite, mais qu'ils ne peuvent rien y faire ; et de l'autre, ils deviennent irritables aux moindres obstacles s'ils n'obtiennent pas *ipso facto* ce qu'ils demandent. Dans son ouvrage *Accélération. La transformation des structures temporelles dans la modernité*⁴, le sociologue allemand Hartmut Rosa a mis en lumière la situation paradoxale caractérisant notre sentiment commun à l'égard du temps actuel : nous avons le sentiment de devoir courir toujours de plus en plus vite pour nous maintenir dans le flot de la vie sociale active. Mais, en même temps, nous avons l'impression de ne faire que du sur place et de vivre le phénomène du « jour de la marmotte », répétant chaque jour les mêmes gestes sans que tout cela mène quelque part. Rosa identifie trois types d'accélération⁵ observables dans la modernité tardive qui expliquent la transformation des structures temporelles du monde actuel et la crise du temps présent : 1) l'accélération des moyens techniques dans les modes de transport, de communication, de diffusion d'information et d'innovation ; 2) celle du tempo vital qui émerge des nouvelles avancées technologiques affectant les individus dans leur compréhension d'eux-mêmes et du monde ; et 3) celle des transformations sociales et culturelles se produisant dans un monde globalisé.

• 2 – Cf. SIMMEL Georg, *Philosophie de l'argent*, traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1999, p. 624-662.

• 3 – Cf. SIMMEL Georg, « Les grandes villes et la vie de l'esprit », in Georg SIMMEL, *Philosophie de la modernité*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Payot, 1989.

• 4 – ROSA Hartmut, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 2005, p. 465.

• 5 – *Ibid.*, p. 16.

De cette analyse, nous ne retiendrons ici que les explications des effets de la pression qu'exercent ces processus d'accélération sur la conscience individuelle. L'expérience du temps de travail est vécue aujourd'hui comme l'expérience d'un manque continu de temps doublé du sentiment d'être toujours en retard sur la réalité, peu importe le temps dépensé et l'énergie investie. Parce qu'il y a toujours plus à faire pour le temps de travail disponible, les individus se sentent contraints de continuer à travailler en dehors des heures du temps de travail au détriment des autres temporalités humaines. Les effets désappropriants des processus d'accélération proviennent du fait que les individus n'ont pas sitôt fait de prendre en considération les innovations récentes que de nouvelles informations remettent en question ce qu'ils viennent tout juste d'apprendre. On observe ainsi un rétrécissement croissant du temps de réception entre les cycles continus d'innovation et d'information. Les individus n'ont pas le temps de s'adapter à un changement qu'un nouveau survient et ainsi de suite⁶. Ce phénomène a été décrit par le philosophe Hermann Lübbe, dont le concept de *Gegenwartschrumpfung*⁷ (le rétrécissement du temps présent) indique qu'en raison de la rapidité avec laquelle les innovations et les nouvelles informations se produisent de nos jours, le présent rapetisse sous l'effet de la pression des processus d'accélération. Ce qui signifie, d'un point de vue pratique, que les individus ne parviennent plus – même avec la meilleure volonté du monde – à suivre le rythme induit par ces innovations et à faire face aux flux croissants des informations. Ils ne le peuvent pas, car le temps présent dont ils disposent est devenu, entre-temps, trop court en regard de l'accroissement des tâches qu'ils ont à remplir. Les processus d'accélération conduisent à l'exaspération et entraînent l'exténuation des individus. Ils n'ont tout simplement pas l'énergie nécessaire pour supporter très longtemps le train d'enfer dans lequel ils se sentent embarqués. À la fin de leur journée de travail, ils sont épuisés et ont un sentiment de frustration, d'insatisfaction et de vide. Cette furie du temps de travail induit un sentiment de dépossession de soi. Or, plus le temps présent se rétrécit, plus les individus se morcellent dans la recherche de temps instantanés, et plus ils s'éloignent des conditions d'expérimentation de temporalités humaines capables de rendre possible une appropriation de soi et du monde, à la mesure de leurs propres capacités. Le temps social dans lequel nous vivons aujourd'hui est celui de la précipitation, de l'urgence, de la vitesse et de

• 6 – Le monde informatique nous donne un bel exemple de ce phénomène. Aujourd'hui, les ordinateurs vieillissent non pas en raison de leur usage, mais en fonction de la vitesse des innovations techniques qui les rendent obsolètes face aux nouvelles possibilités d'application.

• 7 – Cf. LÜBBE Hermann, « Im Zug der Zeit. Verkürzter Aufenthalt in der Gegenwart », in Klaus NAGORNI et Ralf STIEBER (dir.), *Die Kunst, das Zeitliche zu segnen. Zeiterfahrung in der ökologischen Krise*, Karlsruhe, Verlag der Evangelischen Akademie, 1993, p. 41-55.

la performance dans tous les sens. C'est un temps qui affole et désapproprie, qui nous fait perdre le nord et conduit aux *burnouts*.

Le régime dominant du temps instantané, à savoir celui qui carbure et se consume à l'obligation qu'il faudrait d'avoir déjà tout vu et tout fait dans le temps le plus court possible nous éloigne de la véritable figure du temps humain qui prend forme dans la durée. La culture du temps instantané, engendrée par les travers de la société de consommation, en est l'ennemie jurée. Le temps-durée requiert pour sa part l'arrêt et la réflexion, la continuité et le mûrissement. L'individu s'y émancipe du monde immédiat et apprend à développer des capacités cognitives, affectives et imaginatives propres à accorder une juste place à la figure appropriante du temps humain. Cette temporalité durable exige une pléiade de qualités humaines ; l'effort et l'application, la constance et l'endurance, l'exercice clairvoyant de l'attention, la patience d'attendre, la sagesse de savoir retenir ce qui compte, la prudence de prévoir et de planifier ce qui est essentiel, qui dure et perdure à travers les travaux et les jours. Dans l'affairement social contemporain, nous oublions trop souvent que ce sont ces qualités qui donnent accès à la lutte quotidienne et millénaire de l'humanité contre la figure destructrice du titan Cronos, dont parlait Hésiode. Elles sont à l'œuvre non seulement dans la construction des cités, des nations et de l'histoire, mais elles s'expriment également depuis le début de l'aventure humaine dans les arts, les religions, les littératures et les philosophies.

Dans le cadre du présent livre, nous avons voulu nous concentrer sur les temporalités esthétiques et artistiques pour mettre en relief la manière dont elles favorisent un temps d'appropriation de soi et du monde qui fait découvrir les aspects de l'expérience humaine du temps qui échappent à l'impatience du monde actuel. Le besoin de s'arrêter pour prendre le temps de s'interroger sur ce qui est, ce besoin n'est pas celui d'une seule époque de l'humanité, il appartient à tous les temps de l'histoire humaine. Hegel affirmait que la tâche de la philosophie a toujours été de saisir le temps dans le concept ; il aurait pu ajouter que les expériences esthétiques et les productions artistiques ont toujours exprimé le temps qui les a vues naître, lorsqu'elles n'étaient pas tout simplement en avance sur lui. Elles l'ont fait en documentant la manière dont les communautés éprouvent la dimension temporelle, que ce soit en racontant des récits, en créant des monuments ou des œuvres. Ainsi se révèle ce que les individus font et réalisent avec le temps lui-même au cours de leur existence. Cette expression du temps humain fait partie de la contribution immémoriale de la temporalité aussi bien des expériences esthétiques que de la création artistique, aussi bien de la réception des arts que de leur pratique au cours des âges. Le lecteur trouvera dans le présent collectif une interrogation diversifiée et multilatérale concernant les temporalités esthétiques et artistiques, une interrogation consciente des défis redoutables que pose la situation

de la société d'aujourd'hui à l'égard du temps. Disons tout de suite, pour ne pas créer de fausses attentes, qu'en dépit de cette diversité de perspectives, cette interrogation ne prétend aucunement faire le tour et rendre compte de la complexité et de l'étendue des questions abordées. Chaque contribution propose des pistes de réflexion ouvertes à la discussion critique et invite le lecteur à les compléter et à les comparer à l'aune de ses propres réflexions esthétiques et artistiques. Notre objectif n'est pas une recherche d'exhaustivité, mais il s'agit plutôt de contribuer à éveiller fortement l'attention sur les qualités des temporalités esthétiques et artistiques, de leurs rapports et de leurs significations dans l'horizon de la vie humaine. Nous avons regroupé l'ensemble des contributions individuelles selon deux lignes d'interrogation principales. Dans un premier temps, la temporalité esthétique sera traitée en questionnant les rapports entre les expériences esthétiques, la compréhension de soi et le monde. Les ressources de la réflexion philosophique serviront à circonscrire les rôles que peuvent jouer les expériences esthétiques dans la vie humaine. Dans un deuxième temps, l'intérêt portera sur l'étude des temporalités à l'œuvre dans diverses pratiques artistiques – en particulier au théâtre, dans la performance, en peinture et au cinéma – portant sur l'image et son utilisation. Nous verrons comment ces pratiques artistiques jouent avec le temps lui-même en faisant se rencontrer et s'entrechoquer ses multiples dimensions.

Temporalités esthétiques comme rapport à soi et au monde

La première partie de ce livre regroupe quatre contributions autour de la subjectivité esthétique en tant que rapport temporel à soi et au monde. Les temporalités esthétiques sont généralement considérées comme des instants discrets, des épisodes brefs et instables, furtifs et fuyants, qui temporalisent des moments significatifs pour les individus se démarquant de la routine de leur vie quotidienne. Parfois, elles ont pour effet de rendre les individus sensibles à la beauté des choses en se sentant accordés avec tout ce qui est ; elles prennent alors la forme d'une sensation d'atmosphère enveloppante ou celle d'un sentiment d'existence accru ayant des tonalités affectives différentes, de l'exaltation de la joie à la douce tristesse de la mélancolie. D'autres fois, elles provoquent, à l'inverse, un sentiment radical d'étrangeté, passant de l'angoisse à l'ennui par rapport à tout ce qui nous est familier, y compris à l'égard de notre propre existence. Ces instants ne sont pas rares, mais ce qui l'est très souvent, c'est de ne pas leur accorder au quotidien une attention suffisante et l'approfondissement qu'ils méritent. En chacun de ces instants esthétiques est à l'œuvre une compréhension de soi et du monde qui interpelle ce que nous sommes en tant qu'êtres humains et demande à être éclairée.

Pour ceux et celles qui prennent le temps de s'arrêter sur ces moments esthétiques, ils y découvrent que ces moments contribuent à l'herméneutique de leur existence. Les expériences esthétiques ne sont pas détachées de notre vie quotidienne. Au contraire, elles concourent à en découvrir et à en apprécier la richesse. C'est une des raisons pour lesquelles la question de la temporalité de l'expérience esthétique, que l'on distingue généralement de l'expérience quotidienne, ne saurait vouloir dire que les expériences esthétiques cessent d'avoir des rapports avec le monde, le monde de tous les jours ou les mondes de forme et de signification proposés par les œuvres d'art. Nous trouvons séjour dans l'un comme dans l'autre. La question est plutôt de montrer en quoi et de quelle manière les expériences esthétiques et artistiques sont des occasions multiples favorisant le développement d'une forme d'attention chez l'individu s'ouvrant à la dimension de sa propre existence temporelle au monde.

Les deux premières études consacrent à cette question une place centrale dans le développement de leur interrogation respective. Dans son texte sur Dewey, Stéphane Bastien met en valeur comment la pensée du philosophe américain fait de la question de la temporalité le fondement de la notion d'expérience qui préside à sa philosophie naturaliste et pragmatique. Situait sa pensée dans le prolongement de l'empirisme radical de William James, Dewey définit son projet philosophique comme un empirisme immédiat ayant pour tâche de montrer comment « les choses sont telles qu'elles sont expérimentées ». Cette perspective exige de comprendre la notion d'expérience comme un lieu d'interaction entre l'organisme et l'environnement, les expériences constituant les rapports de médiation entre sujet et monde. Les phénomènes auxquels nous avons accès dans le monde sont inséparables des expériences par lesquelles nous prenons contact avec eux. Il ne faut pas réduire le concept d'expérience au cadre de la connaissance théorique ou à l'expérimentation scientifique. Les expériences dont parle Dewey sont les expériences vécues au niveau du monde de la vie. Dewey refuse le réductionnisme épistémologique et scientifique qui ne permet pas de penser l'importance primordiale de la valeur qualitative des expériences vécues que nous faisons avec la réalité. Par ailleurs, la connaissance n'est pas la seule et unique façon d'expérimenter la réalité dans sa richesse et dans sa vérité phénoménale. Les expériences vécues se temporalisent déjà dans les différentes formes élémentaires de l'activité humaine, bien avant de s'adonner à l'abstraction conceptuelle. L'expérience est le processus interactif et relationnel, dynamique et temporel qui rend possible la découverte de la dimension qualitative de nos rapports au monde, aux autres et à nous-mêmes. Dans *L'art comme expérience*, Dewey affirme que « toute expérience directe est qualitative, et les qualités sont ce qui donne un prix immédiat à l'expérience de la vie ». S'il en est ainsi, c'est parce que les expériences directes, vécues à la première personne, jouent un rôle formateur au niveau du développement temporel de la personnalité indivi-

duelle. En partant de l'essai *Time and Individuality* rédigé par Dewey en 1938, Bastien expose, dans la deuxième partie de son texte, comment la qualité temporelle de toute expérience devient un principe constructif et différenciateur dans la formation du soi individuel à la recherche d'une vie sensée et réussie. Conscient de l'incertitude, de l'indétermination et de la contingence du monde dans lequel ils évoluent, les individus cherchent pour eux-mêmes la possibilité d'une existence authentique, à savoir riche et différenciée, pleine et satisfaisante leur permettant de s'orienter et de se réaliser. Les humains ne font pas que vivre un ensemble d'expériences hétéroclites, pêle-mêle, sans ressentir le besoin de les comparer, d'en dégager les ressemblances et les dissemblances, de se faire une idée plus globale de leurs significations dans l'horizon de leur existence. Ils portent en eux divers désirs, intérêts et idéaux qui les poussent à se cultiver. Ce qui requiert un temps de croissance par lequel ils développent leur propre personnalité en tant que soi conscient et responsable de sa liberté. Dans la troisième partie de son étude, Stéphane Bastien s'intéresse à montrer ce qui distingue la temporalité des expériences esthétiques par rapport aux autres types d'expériences. Les expériences esthétiques apportent un correctif par rapport à l'unilatéralité des points de vue strictement utilitaires sur la réalité du monde. Elles permettent d'accéder à une appréciation autre de la réalité en affranchissant les individus des impératifs de la vie immédiate. La qualité temporelle des expériences esthétiques préside à l'élargissement et à l'enrichissement des individus en les sensibilisant à la perspective d'un regard plus libre, plus détaché et plus ouvert sur ce qu'est la réalité dans sa diversité et dans son ensemble. Placé dans l'optique du rythme de croissance de la vie individuelle, Dewey reconnaît ainsi à la temporalité esthétique et artistique un rôle existentiel fondamental, celui de soutenir le développement intégral des capacités individuelles de chacun tout en favorisant une vision non réductrice et plus fine à l'égard de la dimension qualitative de la présence du monde dans leurs vies, que les expériences esthétiques et la rencontre des arts aident précisément à déceler et à rendre perceptible.

Cette qualité de la présence du monde dans l'horizon de l'existence humaine fait également l'objet de l'interrogation critique que nous menons à propos de Heidegger. Heidegger a beaucoup parlé de temporalité et de l'œuvre d'art tout en privant l'esthétique d'une place au sein de la maison de l'être. À proprement parler, il n'y a pas d'esthétique chez Heidegger, mais une ontologie de l'art, qui vient après le projet de l'ontologie fondamentale. Pas une seule ligne dans *Être et temps* sur le rôle de l'expérience esthétique dans l'existence du Dasein ! Comment cette omission est-elle possible ? C'est cette apparente disparition de l'esthétique qui nous a entraîné à nous mettre à la recherche de la temporalité esthétique chez Heidegger. Pour mener à bien notre enquête, nous nous appuyons sur quelques pièces à conviction permettant d'expliquer comment l'analytique du Dasein peut

être conçue comme une *proto-esthétique* lorsque l'on prend en considération, d'une part, la redéfinition heideggerienne du concept de perception du monde et d'autre part, l'intégration du rôle révélateur que Heidegger assigne aux tonalités affectives (*Grundstimmungen*) dans le processus d'individuation du Dasein en tant que soi authentique. Le point de départ de cette reconstruction est la conception de la subjectivité comme être-au-monde, que Heidegger propose en définissant le Dasein par l'existence et l'existence par la temporalité originaire. C'est parce que nous sommes des êtres temporels que nous sommes ouverts à l'être et que nous nous sentons concernés à la fois par le temps et l'être. Quel est le sens de ce rapport d'appartenance entre être et temps pour un être conscient de sa propre finitude et d'exister au monde? C'est cette question directrice que l'auteur développe dans son texte en montrant comment les perceptions, les tonalités affectives et la temporalité esthétique concourent à l'herméneutique de notre être-au-monde. Comment sommes-nous affectés par le temps présent, le temps qui passe et le temps qui vient? Comment donc pouvons-nous être concernés par quelque chose qui n'est plus ou qui n'est pas encore? Quelle temporalité appartient à la mémoire et à l'imagination humaine? De quelle modalité temporelle est-il question dans les expériences esthétiques et artistiques? Toutes ces questions concernent de près ou de loin cette relecture critique de Heidegger.

La question du rapport entre l'affectivité, la temporalité esthétique et le soi constitue le thème principal du texte de Rudy Steinmetz, portant sur l'intérêt de la phénoménologie matérielle de Michel Henry à l'égard de « l'éternelle présence de l'art » dans « l'expérience universelle de la vie subjective ». Se livrant à une analyse philosophique serrée et dense, l'auteur reconstruit le débat critique dans lequel s'engage Michel Henry à partir de l'analyse husserlienne de la conscience intime du temps. Henry reproche à Husserl d'avoir sacrifié à l'analyse intentionnelle le caractère impressionnel de la matière des sensations. À l'inverse de la direction du questionnement husserlien dirigé vers la contribution des sensations dans la constitution perceptive des objets du monde, Henry s'intéresse à la subjectivité affective s'éprouvant elle-même lors de toute impression. La constitution perceptive des objets du monde présuppose déjà, selon Henry, « l'impression originaire » qui est source de la conscience et qui rend possible, comme le fait remarquer Rudy Steinmetz, « que le sujet qu'elle affecte s'éprouve lui-même en train de la sentir » et « ne fasse qu'un avec elle et avec soi ». Le « se sentir » en question n'appartient pas à l'univers de l'objet, mais à la vie affective de la conscience comme le sentiment immédiat de se sentir vivre elle-même. Henry conçoit cette impression originaire comme une « auto-donation » de soi dans l'affect. « L'affectivité transcendante » consiste en ceci que la subjectivité vivante ne cesse de s'éprouver elle-même tout au long de la vie comme ce qui perdure à travers les impressions, les sensations et les

perceptions. Autrement dit, l'affectivité est ce qui structure et constitue la subjectivité en tant que soi. Il faut savoir distinguer celle-ci de la variété des affections et des sentiments qui la traversent, l'animent et la transforment. Cette affectivité qui détermine *a priori* la subjectivité comme un soi vivant n'est pas réductible à ce qui l'affecte (impressions, sensations, sentiments). Mais ce qui traverse, anime et transforme cette vie subjective constitue l'histoire de son « devenir affectif ». Notre vie affective a une histoire propre, celle du soi qui s'éprouve lui-même à travers ce qui le touche, l'émeut et l'interpelle en tant qu'être vivant. Cette histoire est celle de « la temporalité pathétique » qui concerne uniquement la vie affective (le pathos) de la subjectivité individuelle. Au tout début de son essai, l'auteur a pris la peine de montrer que cette temporalité pathétique (subjective) doit être distinguée de la temporalité objective des objets perceptifs du monde. La différence établie par Jean-Marie Schaeffer entre une temporalité ouverte et une temporalité close relève de la temporalité objective. La temporalité ouverte définit le temps que prend le sujet pour apprécier un paysage, par exemple, aussi longtemps qu'il le veut. À l'inverse, il n'a pas cette liberté dans le cas de la temporalité close. Celle-ci caractérise la temporalité prescrite par l'œuvre d'art elle-même. Par exemple, celui ou celle qui veut écouter et apprécier une sonate ne peut le faire qu'à un moment précis dans le temps et s'il consent à respecter la durée propre de la sonate en question. Alors que ces deux temporalités objectives s'inscrivent dans le rapport perceptif entre le sujet et l'objet, le concept de temporalité pathétique défini par Henry concerne strictement le rapport subjectif de soi à soi, celui d'un soi s'éprouvant lui-même, se sentant vivre, exister. Pour Michel Henry, le but premier de l'activité artistique n'est pas la représentation des objets du monde, mais l'exaltation et l'exploration de notre propre puissance affective. C'est ce que Rudy Steinmetz illustrera en soulignant l'intérêt de Michel Henry pour l'œuvre de Kandinsky. Le pouvoir de sentir et de se sentir soi-même, que l'art exalte et sollicite dans ses œuvres, assure sa présence éternelle dans l'horizon de la vie humaine, l'art étant lui-même l'expression du pathos de la temporalité humaine.

Sentiment de vie et disposition de l'esprit sont à l'œuvre dans les expériences esthétiques, mais la temporalité respective qui les anime peut se moduler de façons différentes. C'est ce que Danielle Lories explore dans sa lecture de l'analytique kantienne du beau et du sublime en mettant en relief ce qui distingue la temporalité du beau de la temporalité du sublime. L'analyse qu'elle propose tient compte de deux aspects étroitement liés chez Kant : d'une part, l'explication de l'expérience esthétique par le biais du jeu entre les facultés de connaître et d'autre part, le contenu distinctif de l'expérience du beau et de l'expérience du sublime, le beau temporalisant le plaisir immédiat d'un accord spontané entre l'état de notre esprit et la nature sensible, tandis que le sublime temporalise la prise de conscience de notre

nature morale (suprasensible) au sein de la nature. Alors que la durée du beau est la temporalité d'un état de contemplation tranquille s'accompagnant d'une intensification du sentiment de vie, le sublime met en œuvre une temporalité mue par la violence d'un choc, d'un arrêt de nos forces vitales, suivi d'un élan des pouvoirs de l'esprit humain. Le sublime arrache l'esprit humain à la quiétude de son état naturel et l'élève à la puissance des idées qui le rendent apte à exercer sa liberté au sein du monde de la culture. D'un côté, l'expérience du beau est l'occasion de nous sentir en tant qu'être naturel en harmonie avec le tout de la nature, de l'autre côté, l'expérience du sublime est le moment de ressentir en soi-même le pouvoir d'arrachement et de transcendance dont la raison humaine est pourvue face à la nature. La temporalité du beau est une temporalité sociale, comme le souligne Danielle Lories. Le sentiment du beau nous pousse à vouloir le partager avec autrui, à le communiquer. Tout autre est le sentiment du sublime, qui effectue un processus d'individuation à la faveur duquel nous sommes plutôt portés à réfléchir son contenu en privé, pour nous-mêmes. Le sentiment d'admiration et de respect que nous ressentons dans l'expérience du sublime s'apparente à l'expérience morale qui s'adresse respectivement à chaque soi individuel en tant que personne. Rappelons-nous que Kant affirme au paragraphe 59 de la *Critique de la faculté de juger* que la beauté est à concevoir comme « symbole de la moralité ». L'expérience du beau et l'expérience du sublime se révèlent être plus que des expériences simplement esthétiques ; elles favorisent l'une et l'autre le développement des facultés individuelles et celui de la culture humaine en vue de l'exercice rationnel de notre liberté morale et politique.

Temporalités et pratiques artistiques de l'image

On dit communément qu'une image vaut mille mots. C'est là témoigner du pouvoir d'expression et de synthèse de l'image. Mais qu'en est-il de ses pouvoirs temporels ? Ne conjugue-t-elle pas plusieurs temps empiétant les uns sur les autres ou s'opposant entre eux ? Pour l'imagination reproductrice, l'image dépend de quelque chose qui la précède, puisqu'elle est toujours image de quelque chose. Ainsi conçue, l'image est seconde et tournée vers un passé qu'elle rend présent en s'y substituant. À l'inverse, pour l'imagination créatrice, ce qui se présente à travers l'image n'est pas quelque chose de prédonné, mais quelque chose d'inédit, qui n'a pas encore d'existence avant l'image. Il peut même s'agir de quelque chose qui, à proprement parler, n'a aucune réalité hors de l'image elle-même. Pensons aux images du rêve ou à celles produites par la fiction, par exemple. Tantôt l'image présuppose et renvoie à un temps passé, tantôt elle préfigure le temps d'un futur possible, tantôt elle fait se rencontrer et s'affronter le passé et le futur nulle part ailleurs que dans sa propre présence. Puissance temporelle de l'image, pleine de

traces, d'actualisations et de virtualités, qui oblige à tenir compte de la dialectique entre les trois dimensions du temps. Cette dialectique se matérialise différemment dans la pratique des arts de l'image. Les cinq textes regroupés dans cette deuxième partie s'attachent à mettre en valeur ce que les pratiques artistiques font avec les dimensions du temps. En chacun de ces textes est abordée et développée la question du jeu, des enjeux et de la portée du recours aux différentes modalités du temps.

Le premier texte, celui d'Hervé Guay, s'intéresse au débat actuel sur la scène du théâtre performatif contemporain ayant trait à la remise en question de « l'utopie dramatique d'un pur présent mimétique de la scène ». L'objectif de son essai est déjà tout indiqué dans son titre : il s'agit de montrer comment « le temps dans le théâtre contemporain et la performance » remet en question la définition traditionnelle issue de la *Poétique* d'Aristote, selon laquelle la finalité de la représentation dramatique est d'offrir aux spectateurs la mise en scène d'une action humaine appartenant au passé comme s'il était encore présent aujourd'hui. D'où l'idée « d'un éternel présent » auquel les spectateurs de tout temps peuvent participer. Le pouvoir mimétique de la mise en scène classique consiste à effacer la conscience du passé en présentifiant l'action comme se déroulant, au contraire, ici et maintenant, devant les yeux des spectateurs emportés par l'illusion théâtrale. Se trouve ainsi annulée la distance temporelle entre l'action passée et sa représentation actuelle pour le spectateur. Cette volonté d'immédiateté recherchée par la poésie classique est remise en cause par le théâtre performatif d'aujourd'hui, qui cherche à déjouer cette illusion scénique en rendant le spectateur conscient de la différence des temporalités dans le théâtre et dans la performance, temporalités qui se trouvent conjuguées sur la scène du théâtre performatif.

Dans la première partie de son texte, Guay compare et distingue les temporalités à l'œuvre au théâtre et dans la performance. Dans les deux cas, il faut admettre l'existence d'une double temporalité, celle de l'acteur (ou du performeur) et celle du spectateur (le public). L'ici et maintenant de l'acteur n'est pas le même que l'ici et maintenant du spectateur. C'est vrai non seulement d'un point de vue corporel, mais aussi suivant leurs positions respectives dans l'espace-temps délimité par la durée du spectacle : l'un produit une temporalité fictive à travers sa réalité corporelle, l'autre subordonne son temps réel à celui de la fiction. Le contrat théâtral consiste en ceci que le jeu des acteurs doit rendre présent par la parole et par l'action un texte déjà écrit en donnant l'illusion qu'il s'agit au contraire d'actions complètement libres et de paroles spontanées, c'est-à-dire non dictées ni programmées. Le spectacle est ressenti par le spectateur comme étant réussi lorsque cette magie est opérante. En réalité, le théâtre temporalise un présent scénique passant du temps de l'écrit au temps de l'oralité accompagnant le déroulement de l'action en temps réel. Le contrat performatif, qui lui aussi s'effectue en temps réel, utilise le

temps d'une autre manière. Il ne s'agit pas pour la performance de rendre présent un texte préalablement établi, mais de produire la présence d'un événement qui se développe et s'écrit dans l'espace-temps actuel de la performance. Celle-ci engage le spectateur autrement en le faisant s'immerger dans une temporalité ouverte à l'imprévisible. Le contrat performatif subjugué différemment le spectateur que le contrat théâtral en cherchant à réduire la distance spatio-temporelle entre le performeur et le spectateur, en tentant d'effacer le plus possible la démarcation entre l'art et la vie. Dans la deuxième partie de son essai, Hervé Guay expose comment le théâtre performatif utilise trois procédés cherchant à défaire l'utopie scénique d'un pur présent, soit par la littérisation de la scène, sa médiation via les images vidéo et la création de mondes possibles. Pour illustrer la dynamique des temporalités à l'œuvre dans le théâtre performatif, il a recours à plusieurs exemples tirés des œuvres de Brecht jusqu'à Peter Handke, ainsi que de celles de dramaturges québécois comme Normand Chaurette, Michel Tremblay et Jacob Wren. En particulier, il approfondit cette problématique en analysant trois œuvres de Marie Brassard : *Jimmy, créature de rêve*, *La noirceur* et *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*.

Dans son texte *Temporalité et conscience iconique dans les arts de l'image fixe*, Thierry Lenain dirige son attention sur ce qu'il nomme « le paradoxe inertial » de l'image fixe que l'on pourrait formuler de la manière suivante : comment les arts de l'image fixe (la peinture, la sculpture et l'architecture, donc les arts de l'espace) parviennent-ils, eux qui sont en eux-mêmes immobiles, à suggérer le mouvement ? Comment les artistes de l'espace arrivent-ils à dépasser la fixité immanente à leur propre médium ? C'est cette interrogation qui est au cœur des développements que nous propose notre auteur. Après avoir rappelé la distinction établie par Lessing, dans son *Laocoon*, entre les arts du temps et les arts de l'espace, Thierry Lenain oriente sa réflexion en empruntant deux avenues différentes, mais complémentaires. D'un côté, il s'interroge sur le motif immémorial de l'image fixe qui s'anime. Il existe une fascination de l'humanité pour les images. De nombreux récits d'origine sacrée et profane peuvent documenter l'impression que nous avons lors de la contemplation intense d'une image fixe, à savoir l'impression qu'elle semble être sur le point de se mettre en mouvement. Nous ressentons un effet comparable en présence des gisants et des statues de cire. En réalité, ce ne sont pas les images qui se mettent en mouvement, mais bien notre propre imagination. De l'autre côté, l'analyse menée par l'auteur montre en vérité que ce sentiment d'inquiétante étrangeté produite par cette expérience de l'imminence de la transformation de l'immobilité de l'image en mouvement n'est pourtant pas le fait de l'imagination seule, car il s'explique à partir de l'iconicité propre de l'image choisie par l'artiste lui-même. Les images fixes qui produisent cette attente du mouvement portent en elles la raison de leur propre mystère. Les artistes les ont délibérément choisies

en fonction de l'énergie cinétique que suggère l'image. Thierry Lenain donne en exemple le *Discobole* attribué à Myron, qui immortalise le moment décisif où l'athlète a fini de prendre son élan vers l'arrière et se montre sur le point de s'élancer vers l'avant pour projeter le disque. La tension palpable et lisible sur les muscles de son corps, son état d'équilibre précaire et en suspens procure l'impression d'un ressort sur le point de se détendre. Ainsi, le choix du moment représenté par l'image se montre décisif pour saisir qu'elle représente un point culminant, un moment prégnant au cours de l'action et de la situation en cause. L'auteur s'intéresse à plusieurs autres exemples qui permettent de préciser cette dimension de la temporalité iconique de l'image fixe en abordant le *Pugiliste* de Lysippe, la *Victoire de Samocrate*, le thème de la métamorphose d'une jeune fille en arbre chez Le Bernin, le corpus des représentations *de corps en train de tomber*, etc. Dans la deuxième partie de son étude, Thierry Lenain engage un dialogue critique avec la conception husserlienne de l'image. L'objectif principal est d'y montrer comment Husserl a oublié la temporalité iconique de l'image, qui est différente de la temporalité esthétique proprement dite.

Si l'étude de Thierry Lenain s'applique à explorer comment l'image fixe rend possible l'illusion du mouvement, à l'inverse, celle de Maud Hagelstein se demande comment pouvoir contrer aujourd'hui les effets anesthésiants produits par les flux d'images et leur diffusion linéaire en continu se répétant sans arrêt. Alors que l'image fixe invite à s'arrêter pour pouvoir l'apprécier, les images visuelles et télévisuelles qui se succèdent à un rythme accéléré ne réussissent qu'à nous rendre indifférents à leur égard. Elles nous poussent plutôt à les fuir. Plus elles sollicitent notre attention, plus nous atteignons rapidement un point de saturation et moins nous voulons leur prêter attention. Les flux incessants d'images rendent les individus insensibles à la différence entre les images elles-mêmes. Or, il y a image et image. Nous ne pouvons mettre toutes les images sur un même pied d'égalité. Lorsque l'on dit, par exemple, qu'une image vaut mille mots, cela n'est certainement pas vrai de toutes les images. Les images qui ont ce pouvoir sont celles qui donnent à penser, celles qui savent nous arrêter et susciter une attention méritée. Dans son texte, Maud Hagelstein ne s'en tient pas aux discours critiques actuels concernant les difficultés induites par le flux des images. Elle est plutôt à la recherche d'une alternative positive qui puisse sauver la force émancipatrice de l'image de celles qui ne possèdent pas une telle qualité. Constatant qu'un flux continu de stimulations visuelles nous inonde dans le cinéma et la télévision, l'auteure soutient que dans un certain cinéma documentaire, des plans indéterminés et des stases viennent briser ce flux unidirectionnel, ou le diffractent dans des directions autres que la linéarité narrative du récit. Inspiré par Kracauer, Jacques Rancière s'est intéressé aux dispositions esthétiques permettant de s'opposer à

la linéarité du flux et d'aménager un espace de pensée portant la temporalité de l'expérience visuelle cinématographique. Il s'est alors penché sur un type particulier d'images, qu'il nomme tantôt image *pensive*, tantôt image *indifférente* ou image *indéterminée*. Au début de son analyse, l'auteure prend soin de présenter sommairement la théorie du film de Kracauer en soulignant les deux contraintes dont le cinéaste doit tenir compte au moment du montage cinématographique. Il lui faut trouver un équilibre entre le respect de la réalité matérielle et l'impact de l'activité poétique sur cette réalité au moment du montage. En effet, le cinéaste possède la liberté d'assigner à chaque image une signification qui s'insère et qui concourt à la logique d'ensemble visée par le scénario. Toutefois, cette construction narrative ne doit pas faire disparaître complètement la pluralité des significations qui appartiennent à la réalité matérielle. C'est pourquoi, tout en gardant un œil sur l'unité du scénario et le déroulement de l'action principale, il doit aussi ménager « des plans porteurs de significations non spécifiées », qui ouvrent la porte à de nouvelles perspectives et lignes d'interprétation que celles poursuivies par le récit principal. La fonction émancipatrice des images indéterminées est d'introduire des ruptures permettant de rompre avec l'uniformité du récit. Maud Hagelstein décrit ces points de rupture comme des moments d'arrêt et de « bifurcation ». Le surgissement de ces images indéterminées invite notre activité de pensée à s'interroger sur leurs significations et engage de ce fait notre réflexion. Il suffit que de tels moments se produisent pour que la temporalité de l'image *pensive* aménage un espace de retournement par lequel nous considérons avec un plus grand soin les rapports entre ces images en apparence « indifférentes » et la logique d'ensemble du récit. L'auteure montre comment les images de paysages dans les films documentaires jouent le rôle d'échangeur, nous faisant bifurquer de l'action principale vers un moment de contemplation. Pour conclure, elle illustre cette logique de la bifurcation en livrant une interprétation brillante du documentaire réalisé par le réalisateur belge Jean-Jacques Andrien, *Il a plu sur le grand paysage* (2012).

Une trouée dans la toile. Présence et mélancolie chez Anselm Kiefer propose une étude du thème de la temporalité dans l'œuvre de cet artiste allemand qui réclame, des deux côtés de l'expérience esthétique, un travail sur le passé, la culpabilité et l'oubli. Le traitement de cette problématique requiert de considérer divers aspects temporels qui mettent en perspective le sauvetage entrepris par son œuvre en contrecarrant, entre autres, « l'esthétisation du politique » dénoncée dans les années trente par Benjamin. Son approche dessine dans l'opacité des tableaux les sources de l'irreprésentable au sein d'« images-pensées » qui émettent un brin de lumière, à la manière de la « brèche en toute chose », de Leonard Cohen. Plusieurs visages de la temporalité esthétique peuvent alors apparaître. En effet, il y a cette expérience de l'artiste Kiefer qui, tel un exégète doublé d'un phénoménologue, fouille et perce

le temps de l'histoire afin d'y faire émerger des couches inconscientes, des connivences oubliées. Il creuse l'ici et maintenant de la toile pour y sculpter les pigments séchés dans ses propres palimpsestes. Il y a aussi la temporalité du spectateur, telle que l'a élaborée J.-M. Schaeffer et que l'a vécue D. Arasse : l'expérience esthétique d'une présence totale qui le regarde et l'envahit, et dont la réussite pourrait voir passer l'Ange de l'histoire de Klee, Benjamin, Scholem, et de poètes tels Celan. Le spectateur allemand, privé depuis Auschwitz d'une moitié de lui-même, doit effectuer un travail sur l'oubli du passé. Toutefois, l'originalité de cette expérience tient non seulement à l'inscription des blessures de la Shoah dans son matériau même, mais elle relève aussi d'une visée plus universelle. L'essai de Suzanne Foisy exploite la dimension temporelle offerte dans la perspective de la réception esthétique, mais aussi dans celle de la pratique artistique. Tandis que les thèmes temporels (temps humain, historique, alchimique, cosmologique) sont rehaussés allègrement dans les propos de ce Vulcain volubile qu'est Kiefer, l'empreinte inscrite dans la matière mouvante est si intense qu'elle impose contemplation et silence, nous propulsant dans une autre dimension. Le texte tente donc aussi d'accentuer la présence matérielle et métaphysique des tableaux, révélant ainsi une « herméneutique du temps historique » et une notion de temps discontinu, puisées par le créateur dans les mythologies nordiques, le messianisme juif et la kabbale lourianique.

Faut-il toujours être absolument moderne? Telle est la question que Josette Trépanier nous adresse et qu'elle aborde dans son essai. Si la majorité des textes de cet ouvrage porte davantage sur la notion de temporalité esthétique, cette dernière contribution se consacre à la temporalité de l'époque de l'art contemporain qui est la nôtre aujourd'hui. Jetant un regard critique sur l'évolution historique de l'art moderne de ses débuts jusqu'aujourd'hui, notre auteure s'interroge sur l'actualité et le devenir de l'impératif énoncé par la célèbre formule rimbaldienne. Ce que sous-entend le titre de son texte pourrait se résumer par la question suivante : peut-on encore aujourd'hui être absolument moderne? Donner une réponse éclairée à cette question requiert de prendre en considération l'évolution historique de la société d'aujourd'hui et de la place de l'artiste en elle par rapport à l'époque de la naissance de la modernité artistique du milieu du XIX^e siècle. Josette Trépanier entreprend cette analyse comparative en envisageant la modernité non seulement comme une période historique, mais avant tout comme un positionnement critique des artistes modernes voulant rompre avec la tradition artistique du passé. Ont en commun les artistes modernes et les artistes contemporains le besoin de se positionner dans le présent par rapport aux questions d'héritage artistique, d'innovation et de rupture. En ce sens, tous les deux revendiquent un « présentisme », c'est-à-dire le droit de produire un art du temps présent, ici et maintenant. Or, le questionnement critique mené par notre auteure interroge la pertinence, sous les conditions

de vie du postmodernisme, que les artistes d'aujourd'hui reconnaissent aux trois principes à la base du modernisme, à savoir : 1) valoriser le présent ; 2) rapprocher l'art de la vie ; et 3) faire de sa vie une œuvre d'art. Car c'est précisément là que se font voir les différences entre la situation de l'artiste moderne et celle de l'artiste d'aujourd'hui. Peut-on encore se réclamer de ces principes à l'époque de l'esthétisation du monde, laquelle valorise le temps présent et rapproche la vie de l'art au point de tout transformer en œuvre d'art ? *That is the critical question.*