

Avons-nous *le* temps pour l'art ? Regard critique sur la relation entre « authenticité » et « temporalité » dans l'expérience esthétique gadamérienne.

Olivier Mathieu, *Université McGill*

Avons-nous le temps pour l'art ? De toute évidence, poser la question signifie d'ores et déjà que cela ne va pas de soi. Coincés comme nous le sommes entre nos diverses obligations, il devient de moins en moins facile de prendre le temps pour l'art, ne serait-ce que pour une visite rapide au musée. Or, le rythme effréné de notre vie quotidienne ne constituerait-il pas en lui-même une excellente raison de chercher un moment pour l'art ?

En effet, tel qu'il nous rejoint le plus souvent, l'art nous divertit et nous soustrait au fardeau de notre labeur quotidien. Trouver le temps pour l'art devient donc une façon de s'arracher, pour un temps, à nos préoccupations. Mais, dans de tels cas, est-ce réellement une motivation particulière qui nous conduit vers l'art et son expérience, ou n'est-il pas plus exact de dire, ainsi que je l'ai suggéré, que c'est *l'art qui nous rejoint* ? Il n'est pas rare, en effet, que nous nous trouvions littéralement assaillis par le flot incessant de productions artistiques vouées à notre divertissement sans que nous n'ayons vraiment cherché à nous y soumettre. Pensez seulement au débat qui occupait – tant bien que mal – certains de nos médias récemment à propos du phénomène de « convergence ». Là, l'espace ménagé à l'expérience de l'art n'était pas le fait de *notre* intention, mais bien de celle de toute une industrie. Malgré tout, malgré qu'il soit facile et dans une certaine mesure justifié de voir dans le phénomène de convergence un aspect de la soumission de l'art aux diktats de la production en masse propre à nos sociétés modernes, il me semble néanmoins réducteur de comprendre la fonction divertissante de l'art comme un simple phénomène social et contemporain. J'en veux pour preuve le nombre effarant de penseurs qui, depuis l'Antiquité, ont traité de cet aspect de l'art. Pour des raisons d'éco-

nomie de temps, mais également par simple préférence personnelle, j'illustrerai ce point en ne me référant qu'à Pascal.

Dans ses *Pensées*, Pascal développe une réflexion puissante et fortement ancrée dans ses convictions religieuses sur le thème du divertissement en général, tant celui procuré par l'art que celui de la chasse ou du jeu. La thèse pascalienne est que l'homme cherche à se divertir en raison de son état misérable dans l'existence. Hors de Dieu et, du même coup, hors de la vérité, l'homme devient un mystère pour lui-même, un mystère angoissant qui lui serre le cœur puisque la vérité de son être, le sol de son existence, se dérobe à chaque fois sous ses pieds. Face à cette angoisse existentielle, il n'est qu'une seule solution : l'homme doit faire le pari de la foi. Or, la foi selon Pascal s'explique par la résolution à se soumettre, encore et encore, à cette angoisse qui habite l'homme comme le vestige de sa chute. Dans cette angoisse, au cœur de sa misère, l'homme redécouvre le souvenir de son ancienne proximité avec Dieu et accède ainsi à la seule grandeur d'âme qui lui soit donnée d'avoir. Cette voie exige par contre une force d'esprit et un pouvoir de résolution que tout un chacun ne possède pas nécessairement. Face à l'angoisse de la question qu'il est pour lui-même, l'homme préférera succomber aux plaisirs des passions, de la science, ou de l'art, une fuite vers l'avant qui signifie pour lui la soumission aux exigences des bonheurs qu'il convoite. « Nous sommes plein de choses qui nous jettent au dehors », écrivait encore Pascal. Il me semble que cette citation donne bien à comprendre que l'élan vers le divertissement ne répond pas tant d'un phénomène social que de la constitution existentielle de l'homme. Tant et si bien que l'on voudrait y lire, et certains ne s'en sont pas privés, une anticipation de l'existentialisme kierkegaardien et de la phénoménologie heideggerienne.

Ce que ce bref détour par les *Pensées* de Pascal doit laisser voir, c'est que l'attitude qui approche l'art comme simple divertissement est plus que ce qu'elle ne sait d'elle-même. Ce à quoi on pourrait ajouter, regagnant du même coup le territoire de questionnements plus gadamériens, en soulignant qu'en se manquant elle-même, cette attitude manque également de réaliser la manifestation authentique de l'art dans l'expérience qu'elle en fait. Dès lors que l'on a montré

qu'il n'est pas d'expérience de l'art qui ne nous divertisse de notre angoisse existentielle ou, plus simplement, de nos préoccupations quotidiennes, la question n'est plus de trouver une norme pouvant nous permettre de discriminer l'œuvre d'art des autres formes de productions artistiques simplement divertissantes, mais bien de dégager le critère grâce auquel il sera possible de reconnaître l'authenticité d'une expérience de l'art. Autrement dit, il ne s'agit plus de vérifier dans quelle mesure *l'objet* est digne d'une expérience de l'art, mais bien plutôt de cerner ce que cette expérience exige de la conscience pour être authentique.

Gadamer veut nous convaincre que l'expérience authentique d'une œuvre d'art exige de celui qui la fait une certaine forme de présence, une « *présence à* » l'œuvre qui modifie sa manière d'être attentif à sa signification. Rien de très mystérieux ni de choquant à cette proposition puisque l'on peut aisément lui accorder que nous ne contemplons pas d'un même œil, ni n'organisons notre expérience de la même manière, dès lors que nous nous trouvons confrontés à la *Fontaine* de Duchamp ou à un urinoir dans une toilette publique. Ce qui caractérise essentiellement l'expérience où fait rencontre une œuvre d'art, de dire Gadamer, repose sur la revendication signifiante de l'œuvre, c'est-à-dire sur le fait qu'elle élève une certaine prétention à la vérité.

Étant donné le sujet de ma présentation, et le peu de temps qui m'est imparti, je me limiterai à ne dire que quelques mots à propos de la prétention de l'art à la vérité. Dans l'expérience de l'art, ce qui constitue la vérité en question n'est rien d'autre que l'être même du *Dasein*, à savoir l'essence de son existence qui est de laisser advenir un monde par le langage. L'expérience de l'art « est un miroir qui, à travers les siècles, advient constamment de manière originale, et dans lequel nous parvenons à contempler le reflet fugitif de nous-mêmes [...] : ce que nous sommes, ce que nous pourrions devenir, et l'essence de notre activité¹. » Cela s'accomplit en deux temps. D'abord, les œuvres d'arts sont autant d'assises ou de points de repère grâce auxquels un monde peut non seulement s'ouvrir *comme* monde, mais également *demeurer* ouvert et *advenir* dans le temps grâce à l'activité effective de la conscience qui les découvre et les

accompli. Ce processus est similaire à celui que Hegel comprenait dans son *Esthétique* comme *Einhausung*, à savoir le processus par lequel la conscience, en travaillant le monde, le façonne à son image en lui conférant du même coup l'aspect d'une familiarité durable. Mais ensuite, parce qu'elles représentent elles-mêmes une organisation signifiante, originale, et irréductible – un monde en soi en quelque sorte –, les œuvres d'art reflètent d'une certaine manière la vérité même de l'effectivité et de la temporalité propre à l'advenir de notre monde. Cela repose d'une part sur une compréhension de l'activité créatrice comme « mise en œuvre » d'une interprétation, et, d'autre part, sur le fait que l'énoncé de l'œuvre ainsi constitué acquiert ainsi une permanence et une instance dans le monde qui transcende la finitude de notre existence². Voilà, en somme, la vérité que l'expérience authentique de l'œuvre d'art doit laisser advenir pour la conscience : elle doit s'y reconnaître en son activité et effectivité essentielle qui est d'amener l'être à l'éclaircie du langage.

Or, je disais que l'authenticité de cette expérience repose sur une modalité particulière de « présence à » l'œuvre³. Celle-ci constitue ce que j'ai voulu appeler ici l'*authenticité de l'expérience esthétique gadamérienne*. Il ne s'agit pas, cependant, d'une expérience *esthétique* telle qu'elle est définie par la seule rencontre avec l'art ou le beau. En sollicitant le concept d'esthétique, je me réclame plutôt d'un texte de Gadamer daté de 1980, *Intuition et vivacité*, ainsi que du sens étymologique du terme, lequel renvoie à une forme de connaissance fondée dans l'*aisthesis*, le « perçu » ou le contenu de nos intuitions spatio-temporelles. L'expérience esthétique gadamérienne est caractérisée par le fait que ce qui se donne dans une perception, l'*aisthesis*, est toujours immédiatement signifiant. Chacune de nos intuitions, ainsi que le suggérait déjà Aristote, est immédiatement tournée vers l'universel : nous ne sommes jamais conscients d'une perception brute à constituer, mais c'est toujours déjà « quelque chose » qui se montre. Ce phénomène a pour condition de possibilité notre situation dans une communauté vivante de langage qui porte, pour ainsi dire, chacune de nos expériences signifiantes.

Nous vivons dans le *logos*, et le *logos*, la linguisticité propre à l'être-au-monde humain, s'accomplit en rendant quelque

chose visible afin qu'un autre puisse le voir. [...] De cette façon, l'opposition abstraite de l'intuition sensible et intellectuelle – corrélative de l'opposition entre l'intuition [comme *aisthesis*] et le concept – est en fait transcendée⁴.

Pour l'expérience de l'œuvre d'art, cela signifie que l'œuvre se donne toujours déjà comme œuvre, que nous la reconnaissons toujours d'emblée comme telle. Néanmoins, la signification de l'œuvre et sa prétention à la vérité n'en ont pas pour autant atteint la sphère du « visible » : simplement voir un tableau, l'apercevoir, ce n'est pas encore en faire l'expérience à proprement parler. L'expérience authentique de l'œuvre exige en outre que la conscience participe de son advenir, qu'elle en réalise le sens propre à travers son interprétation : elle exige qu'elle soit entièrement « présente à » elle et qu'elle soumette son agir interprétatif à ce qui l'appelle. Avoir une expérience esthétique authentique signifie alors que la conscience modifie sa façon de laisser le phénomène de l'œuvre advenir en un espace et un temps de telle façon que ce qui advient ainsi le fasse en sa vérité propre. L'authenticité de la « présence à » l'œuvre requiert donc de la conscience qu'elle fasse abstraction de ses intérêts personnels et de ses préoccupations quotidiennes, c'est-à-dire qu'elle mette entre parenthèse le monde de l'affairement qui détermine normalement son agir, et qu'elle comprenne, pour un temps, ses possibilités d'être uniquement à partir des exigences de sens élevées par l'œuvre. Autrement dit, l'expérience authentique exige de la conscience qu'elle se *distraine* du monde de l'affairement. À l'inverse de chez Pascal, par contre, cette distraction ne correspond pas à une forme d'oubli existentiel de la vérité de l'être, mais plutôt elle est le rappel à la conscience, depuis l'oubli de soi dans l'affairement, de ce que son être est essentiellement.

Afin d'explicitier comment cela s'accomplit dans la relation spatiale de la conscience au phénomène, Gadamer sollicitera la structure participative propre au jeu. Pour faire bref, on peut dire que le jeu est l'articulation phénoménologique du cercle herméneutique appliquée à la manière dont nous formons une intuition à partir de nos diverses perceptions. Ainsi compris, le jeu représente ce mou-

vement de va-et-vient incessant entre nos perceptions particulières et la totalité de signification qu'est l'œuvre, mouvement grâce auquel celle-ci prend forme en une intuition qui nous la représente. Ce que l'on doit retenir de ceci, c'est que l'œuvre n'a d'être que par la participation de la conscience à son accomplissement ; *a fortiori, l'œuvre est cet accomplissement (Vollzug)*. Or, cela signifie qu'elle en est tout autant le résultat accompli que le processus d'accomplissement lui-même. Concrètement, on est amené à comprendre que l'être de l'œuvre d'art n'est pas le support simplement matériel dans lequel elle s'installe et prend forme, mais plutôt le phénomène de l'accomplissement lui-même. En fait, la matérialité de l'œuvre n'a de signification que par la manière dont elle oblige la conscience à réunir les diverses perceptions qu'elle en a.

Afin d'illustrer cette idée, on n'a qu'à penser au concept de « composition » issu de la théorie esthétique de la peinture. Or, sous la perspective de la théorie gadamérienne, l'essence de la composition n'est pas tant l'organisation picturale telle qu'elle se donne immédiatement sur la toile, que l'effort soutenu et effectif du regard qui parcourt la toile tâchant de réunir en une totalité signifiante les moments épars de l'œuvre. Réussir cette tâche, soit celle de la composition, soit celle plus générale du jeu de l'art, c'est accomplir le dévoilement de l'identité herméneutique de l'œuvre. Cette identité constitue le pôle persistant de l'œuvre, ce que toute interprétation fait encore et toujours apparaître comme *cette œuvre-là*, nonobstant le temps qui passe.

À la lumière de cette compréhension de l'œuvre comme accomplissement, la temporalité propre à l'expérience esthétique doit pouvoir assurer deux possibilités : celle de la participation authentique de la conscience au jeu qui accomplit l'identité de l'œuvre, et celle du retour dans le temps d'une signification qui demeure toujours identique à elle-même malgré qu'elle advienne à chaque fois de manière différente. C'est au problème soulevé par cette seconde possibilité que la structure temporelle de la fête tentera de répondre. « Appartient à la fête une sorte de récurrence (*Wiederkehr*)⁵. » Or, cette forme de récurrence n'est pas caractérisée par le retour annuel de la fête tel qu'il est ordonné par notre calendrier. Au contraire,

« l'ordre temporel est engendré par la récurrence des fêtes⁶. » Il y a, pense Gadamer, primauté du temps de la fête sur celui des horloges, primauté de ce qui advient en son propre temps sur ce qui dépend d'un calcul abstrait du temps. De sorte qu'il y aurait deux expériences du temps : celle du temps que l'on organise et dont on dispose selon nos fins, le « temps vide », et celle du temps de ce qui advient en son propre temps, le « temps plein ou authentique⁷ ».

Le « temps vide », « *leere Zeit* », est constitué par la réduction de notre compréhension du temps aux exigences de nos préoccupations quotidiennes. Il est vide dans la mesure où son être est d'être rempli de nos projets. Dans un horizon plus heideggerien, on peut dire qu'il s'agit du temps déterminé par la circonspection, par l'attitude préoccupée du *Dasein*. « Toutes les formes du disposer du temps [relèvent] d'une temporalité inauthentique, c'est-à-dire d'une expérience du temps qui présuppose une temporalité plus originelle : celle du *Dasein* même, projetant, qui est lui-même temporel et qui ne compte pas seulement avec son temps⁸. »

Le temps authentique, à l'inverse, est l'expérience que nous faisons du temps lorsqu'il se donne comme ce qu'il est réellement, à savoir comme le moment ou la durée de temps grâce à laquelle quelque chose parvient à se manifester en sa signification propre, ce que Gadamer appelle aussi « l'advenir de l'être ». Ainsi, la fête comme l'œuvre d'art, en advenant en leur propre temps, remplissent et déterminent la temporalité de leur expérience d'une manière qui oblige celui qui y participe. Plutôt d'attendre de la conscience qu'elle l'ordonne et le remplisse, le temps de la fête « bat déjà son plein » lorsque la conscience en fait l'expérience ; il arrive « à temps donné », non pas comme un temps qui veut être rempli par autre chose, mais bien comme un don signifiant qui exige d'être reçu et compris *comme* ce qu'il est. Ainsi, le temps de la fête se donne de lui-même comme festif et élève celui qui y participe à un état d'esprit et une tonalité affective qui y correspond. Pour le dire avec Jean Grondin, c'est le temps de la fête « qui nous place dans un état d'esprit festif (ou pas, mais dès lors on ne parle plus d'une fête mais d'une visite obligée chez les beaux-parents). » Aussi, il est clair que « ceux qui y participent sont impliqués dans un jeu qui dépasse lar-

gement la subjectivité de leurs choix, de leur activité et de leur intentionnalité⁹. »

Ceci signifie derechef que la présence authentique de la conscience à l'événement de l'œuvre est fondamentale. En effet, à l'instar de l'accomplissement de l'œuvre par le jeu, la *fête* est un phénomène qui, afin de s'accomplir, requiert la participation d'un *Dasein* : la fête « n'existe que célébrée¹⁰. » Or, l'authenticité de la participation n'est possible que si la conscience est effectivement *présente au* temps de la fête : la célébration signifie toujours que l'on laisse derrière (Gadamer joue ici sur le radical de *Be-gehung*) le monde de l'affairement et des préoccupations quotidiennes et que l'on s'adonne exclusivement à la fête – sinon, on court toujours le risque d'être un trouble-fête. Dans l'ordre de questions touchant à la temporalité de l'expérience de l'art, l'exigence est de réduire ou de mettre entre parenthèse l'expérience du temps de l'affairement, du « temps vide ». Ce n'est qu'en se rendant à cette exigence que le *Dasein* peut laisser le temps à l'œuvre de se manifester selon sa propre temporalité. Nous verrons un peu mieux de quoi il en retourne lorsqu'il sera question du *séjourner*.

Mais avant d'y arriver, je voudrais souligner la chose suivante. S'il est vrai que le jeu articulait la dynamique du cercle herméneutique de manière phénoménologique, la *fête* permet à Gadamer d'en faire autant pour la *fusion d'horizon*. La structure de récurrence de la fête rend compte de la manière dont une signification émanant d'un horizon de temps passé peut advenir en une fusion avec l'horizon présent de la conscience qui l'accomplit. Cela repose entre autres sur le fait que l'être de l'œuvre est *accomplissement, Vollzug*. L'être matériel de l'œuvre n'est que ce qui *retient*, en quelque sorte, la signification qui veut s'accomplir, ce qui lui confère sa persistance dans l'être de telle manière que son appel peut encore être entendu dans une multitude de présents. Toutefois, la possibilité d'une fusion d'horizon est fondée de manière plus essentielle par la situation de la conscience en un horizon de compréhension ouvert par la tradition : ce n'est que parce que la tradition a toujours conservé et transmis le sens de la fête qu'elle peut encore élever ses exigences dans mon horizon. C'est donc dire que la transmission de la signifi-

cation de la fête ou de l'œuvre jusqu'à aujourd'hui n'a eu lieu que parce qu'elle a su s'imposer comme telle en une multitude d'accomplissements, ce qui signifie *derechef*, en une multitude de présents.

Concrètement, cela veut dire que l'œuvre a su demeurer signifiante à travers les âges, a su révéler la valeur de sa prétention à la vérité, et que c'est encore cette même signification qui lui confère aujourd'hui son pouvoir de convocation. Ainsi, l'accomplissement de la signification de l'œuvre ou de la fête nous rend à chaque fois contemporains de sa prétention à la vérité. La référence historique à une première fête ou aux intentions de l'artiste n'est que secondaire face à cette prétention de vérité – Noël n'est pas moins Noël aujourd'hui que la première fois que cette fête a été célébrée ; le sens de la célébration est encore et toujours le même, bien que la fête ait subi d'évidentes transformations. Voilà la particularité de la récurrence appartenant à l'être de la fête et à celui de l'œuvre. Il ne s'agit pas de célébrer ce qui, dans un passé lointain, a été institué pour les temps à venir, mais de réaliser au présent ce qui était vrai alors et ne cesse pas de l'être aujourd'hui. De même, le dévoilement signifiant de l'être de l'œuvre n'a d'être que dans le retour et l'advenir, que dans la réactualisation au présent de sa signification. C'est ce qui assure la « transcendance » de son identité herméneutique tout en fondant la possibilité qu'elle soit une expérience déterminante pour la conscience. Ce qui importe, dans l'accomplissement de son sens, c'est de participer à la manifestation de l'œuvre de manière à ce qu'elle révèle son importance pour nous, au présent.

Cependant, la structure mise en place par la célébration de la fête n'a fait que déterminer le mode d'intention temporelle, si l'on peut dire, qui doit régir notre approche de l'œuvre ; si elle a su établir les raisons et les modalités qui amènent la conscience à s'attarder auprès de l'œuvre, elle n'a pas déterminé le mode de présence à l'œuvre qui s'installe dans cette durée. La temporalité de l'expérience esthétique comme telle s'explique plutôt par le *séjourner* où, là encore, il s'agit de se soumettre à l'advenir et à la manifestation de l'œuvre. C'est d'ailleurs quelque chose qui semble aller de soi dans l'expérience du séjour. Tout un chacun s'entendra pour dire que

quelque chose cloche dans mon expérience de l'oeuvre si je décide d'emblée que je demeurerai présent à l'oeuvre pour cinq minutes sans plus ou jusqu'au moment où je devrai quitter pour le travail ! Notre pratique de l'art semble plutôt suggérer que nous séjournons auprès de l'oeuvre tant et aussi longtemps que l'accomplissement de son sens et de sa vérité nous y retient – ou ne nous y retient pas.

C'est ce qui en fait une expérience de l'art. Ce n'est pas tant un faire qui permet à l'oeuvre de ressortir, mais plutôt un *séjour* qui est à la fois attentif et en attente. [...] L'être qui séjourne est comme un dialogue intensif et réciproque qui n'a pas de terme, mais qui dure jusqu'à ce qu'il prenne fin. C'est l'ensemble d'un dialogue qui fait en sorte que l'on est là pour un temps tout à fait « en dialogue » et cela veut dire « tout à fait là »¹¹.

Le *séjour*, de manière plus fondamentale encore que le jeu, décrit le mode de présence authentique qui correspond à l'accomplissement de l'oeuvre. Si nous devons jouer, si nous devons accomplir le sens de l'oeuvre en parcourant le va-et-vient du cercle herméneutique qu'est le dialogue avec l'oeuvre, c'est parce que nous sommes des êtres finis à qui il n'est pas donné de pouvoir saisir, d'un coup d'œil lancé depuis l'éternité, le sens de ce qui se donne. Le séjour auprès de ce qui se donne est donc la condition *sine qua non* de l'ouverture d'un monde comme monde pour la conscience. Prendre le temps de s'abandonner à la contemplation d'un phénomène afin de l'interpréter à la hauteur de *son* déploiement constitue l'activité essentielle de la conscience ou du *Dasein*, soit le seul moyen dont il dispose, en tant qu'être fini, d'amener un monde au langage et à la signification.

Le séjourner décrit donc la présence authentique au temps de l'oeuvre, la participation de la conscience par laquelle elle accompagne et accomplit le dévoilement de son être. Mais à quelle activité correspond cet « accompagnement » ? Concrètement, elle renvoie au temps que nous prenons pour trouver « le point à partir duquel *ça* ressort le mieux. Et ce point n'est pas notre propre point de vue¹². » Pensez ici au comportement que nous avons devant une toile et aux

pas hésitants qui sont les nôtres tandis que nous recherchons la perspective appropriée. Or, cette perspective n'est pas « appropriée » selon ce que nous en pensons, mais selon la vivacité de ce qu'elle permet de laisser apparaître et ressortir. Tout d'un coup, *ça ressort* « et on ne saurait trop dire ce que c'est. “Je ne sais quoi”, dit la célèbre expression française. Cela réussit et a son incompréhensible justesse¹³. »

Voilà ce en quoi consiste l'accomplissement de l'œuvre à travers l'expérience esthétique : tout d'un coup, le jeu n'en est plus un et quelque chose se manifeste qui nous en impose comme la découverte d'une vérité profonde qui nous oblige à la contemplation. Gadamer insiste d'ailleurs sur le fait que ce *séjourner* qui nous retient au cœur de la célébration de l'œuvre ressemble à la manifestation de la vérité religieuse propre au culte :

Celui qui participe à un culte laisse aussi « ressortir » le divin qui s'y manifeste comme s'il s'agissait d'une apparition corporelle. Cela s'applique on ne peut mieux à l'œuvre d'art. De sa manifestation on dit aussi : « Il en est ainsi ». On donne son assentiment à ce qui ressort ici non pas parce qu'il s'agirait d'une reproduction exacte de quelque chose, mais parce que l'œuvre comme telle agit comme une effectivité supérieure. [...] C'est ainsi que l'œuvre d'art est là et a « autant de vérité, autant d'être ». C'est dans l'accomplissement que se réalise son être¹⁴.

Mais est-il exact que notre pratique de l'art dévoile d'elle-même cette structure temporelle ? Autrement dit, les propositions gadamériennes sont-elles vraiment les fruits d'une phénoménologie de l'expérience esthétique ou ne relèvent-elles pas plutôt de l'application de visées philosophiques étrangères aux particularités de cette expérience ? À n'en pas douter, une certaine forme de séjour est nécessaire à l'expérience esthétique authentique : nous sentons tous, d'une manière ou d'une autre, que le temps passé auprès d'une œuvre d'art se distingue de nos expériences communes du temps. En effet, pour reprendre un type d'exemple évoqué plus haut, on ne s'attarde pas auprès de son grille-pain de la même manière, ni pour

les mêmes raisons, que l'on s'attarde auprès d'un Gauguin ; une intention différente régit notre séjour et nos visées signifiantes. Toutefois, lorsque cette intention est déterminée depuis l'ouverture ménagée par la *célébration*, le séjour est-il encore compris tel qu'il s'articule dans notre pratique des œuvres ?

La fête, nous l'avons vu, est cette convocation à ne viser que la temporalité qui lui correspond. Ce qu'elle assurait de la sorte pour l'expérience esthétique, c'est qu'une seule et même œuvre pouvait advenir en une multitude de présents et d'accomplissements ; elle assurait la possibilité d'une fusion d'horizon et la récurrence authentique de l'œuvre. Or, si la récurrence appartient bel et bien à l'être de l'œuvre et de la fête, il s'en faut de beaucoup pour que cette dernière en épuise les modalités. Ne peut-on pas dire, d'une certaine manière, qu'il existe une profonde différence entre la récurrence de la fête et celle de l'œuvre dans la mesure où, dans le cas de la fête, c'est elle qui revient, tandis que dans le second, c'est moi qui y retourne. En effet, le temps de la célébration s'impose, qu'on le veuille ou non ; on peut chercher à s'y abstraire, mais ce serait encore en reconnaître la présence. Dans le cas de l'art, par contre, je choisis toujours librement de me rendre au musée et de retrouver le monde de l'art ; j'aurais pu choisir autrement. Certes, c'est encore et toujours dans l'ouverture ménagée par la tradition où je m'insère que je réponds de l'invitation signifiante d'une œuvre ou d'une autre, mais il n'en demeure pas moins que cette invitation ne repose pas sur la même forme de normativité. Refuser d'aller au musée, c'est manquer de culture ; refuser de célébrer avec les autres, c'est manquer de *savoir-vivre*. Formule un peu forte, certes, mais qui laisse bien entrevoir une distinction profonde entre l'appel de l'art et celui de la fête.

Célébrer, nous dit Gadamer, n'est possible que par une participation commune : « La fête se refuse à isoler, de quelque façon que ce soit, quelqu'un par rapport aux autres. Elle est donc commune et elle est la représentation de cet être commun lui-même sous sa forme achevée¹⁵. » Pourquoi est-elle la représentation de cet être commun ? Parce que, dans la fête, l'activité même de la célébration n'a réellement de signification que si l'on célèbre ensemble. Gadamer veut

donc montrer qu'il en va de même pour l'accomplissement de l'œuvre. S'il est possible, pour la conscience, de participer authentiquement à l'accomplissement de l'œuvre, cela doit reposer, ainsi que je le disais plus tôt, sur sa situation en une tradition, en une communauté de langage. L'intention qui me mène à l'expérience de la fête comme à celle de l'œuvre repose sur le fait que tout un chacun dans ma communauté devrait également pouvoir reconnaître ce dont il est question. De sorte que, en accomplissant l'œuvre, c'est cette situation, celle de tout un chacun en une communauté vivante de langage, qui se donne en représentation.

Mais voilà : outre la difficulté de montrer que cela se donne bel et bien dans notre expérience esthétique de l'œuvre – une difficulté qui me semble insurmontable –, le fait que je m'adonne à l'œuvre et que j'y séjourne ne signifie pas pour autant que j'y célèbre ce qui, au-delà d'elle-même voudrait-on dire, m'unit à ma communauté. L'intention qui détermine la participation à la fête vise plus que la seule festivité : elle vise en outre le fait que l'on célèbre ensemble. Or, cela n'est pas nécessairement vrai de l'intention qui mène au séjour authentique auprès de l'œuvre. Ce *séjourner* demeure à chaque fois mien : il s'agit d'une tâche que je me donne librement à réaliser. Je pourrais toujours en décider autrement et je n'en serais pas un trouble-fête pour autant. Certes, l'art peut ouvrir sur une expérience qui soit à même de réaliser la représentation propre à la fête. Cette expérience est celle du *classique*, que Gadamer caractérise comme « une excellence de l'être-historique même, le privilège historique de la conservation [*Bewahrung*] qui, à la faveur d'une confirmation [*Bewährung*] toujours renouvelée, donne l'être à une vérité [*Wahres*]¹⁶. » Dans ce cas, la communauté est véritablement sollicitée dans l'expérience que nous faisons d'un classique précisément parce que celui-ci contient et représente, *au-delà* des déterminations qui en font une œuvre d'art, le jugement de toute une communauté. Je dis *au-delà* parce que l'intention qui règle notre séjour auprès d'un classique exige plus que ce qui est requis par le séjour auprès de l'œuvre : elle exige en outre la conscience d'un jugement de l'histoire. Ici, le profane peut véritablement jouer les trouble-fête dans la mesure où il se couvrira de ridicule et heurtera notre juge-

ment en décrivant ce que tout un chacun reconnaît pourtant comme une norme, comme quelque chose qui s'impose de soi comme l'expression la plus adéquate de la vérité d'une époque et, donc, de notre être temporel. La même chose peut-elle être dite de toute œuvre d'art ?

L'art n'est pas que le lieu du classique. Il n'est pas non plus la représentation nécessaire de notre situation en une communauté vivante de langage. L'art se prête aussi bien à l'expérience de la division, du retrait, du mutisme, de l'errer et de l'erreur qu'à celle d'une vérité qui nous en impose. Exiger de l'art contemporain, celui du *Happening* par exemple, que la temporalité de son expérience puisse se réduire à celle de la fête, c'est lui demander de tenter de s'élever à la norme du classique. Or, dans le cas du *Happening*, c'est une norme qui est sans application possible puisque cette forme d'art se refuse délibérément au phénomène de la récurrence. Néanmoins, l'activité du séjourner ne cesse pas pour autant d'y être nécessaire. Et elle continue de le faire même là où l'art cherche intentionnellement à réduire toute tentative d'appropriation de sens à néant. Là aussi, le séjour reste la seule façon de reconnaître la valeur artistique de ce qui se donne. Ces cas, « limites » j'en conviens, ne doivent-ils pas nous conduire à penser l'intention menant à l'expérience de l'œuvre autrement ? De sorte qu'au terme de cet exposé, il convient de répéter cette question qui nous y avait introduit et de demander à nouveau : avons-nous *le temps* pour l'art ?

1. H. G. Gadamer, « The Play of Art », dans *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, éd. R. Bernasconi, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 130.

2. Cette compréhension de la vérité de l'art est en une étroite continuité avec les thèses développées par Heidegger dans son essai *L'Origine de l'œuvre d'art*, essai pour lequel Gadamer rédigea une introduction lors de sa réédition en 1960.

3. L'expression « présence à » traduit le mot *Dabeisein*, qui signifie littéralement « être-là-auprès-de ».

4. H. G. Gadamer, « Intuition and Vividness », dans *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, *op. cit.*, p. 160.
5. *Id.*, « The Relevance of the Beautiful », dans *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, *op. cit.*, p. 69.
6. *Ibid.*
7. En 1969, lorsque qu'il publie son essai sur le temps vide et le temps plein dans un court ouvrage dédié au 80^e anniversaire de Heidegger, Gadamer emploie l'expression « *erfüllte Zeit* », c'est-à-dire le temps « plein » ou « rempli », en opposition au « temps vide ». Ressentant l'importance de souligner l'aspect d'authenticité propre à cette forme de temporalité, c'est plutôt le concept de « *eigen Zeit* », de temps *propre* ou *authentique* qu'il retiendra cinq ans plus tard dans son essai sur *L'Actualité du beau*.
8. H. G. Gadamer, « Temps plein et temps vide », dans *Langage et vérité*, édition et traduction de Jean-Claude Gens, Paris, Gallimard, 1995, p. 89.
9. J. Grondin, « Play, Festival, and Ritual in Gadamer : On the Theme of The Immemorial in His Later Works », dans Lawrence K. Schmidt (éd.), *Language and Linguisticity in Gadamer's Hermeneutics*, Lanham, Lexington Books, 2000, p. 54.
10. H. G. Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996, p. 142.
11. *Id.*, « Le mot et l'image ; autant de vérité, autant d'être », dans *La philosophie herméneutique*, édition et traduction de Jean Grondin, PUF, coll. « Épiméthée », 1996, p. 204.
12. *Ibidem*
13. *Ibid.*, p. 205.
14. *Ibid.*, p. 207.
15. H. G. Gadamer, *L'Actualité du beau*, édition et traduction d'Elfie Poulain, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992, p. 69.
16. *Id.*, *Vérité et méthode*, *op. cit.*, p. 308.