



PROJECT MUSE®

Esthétique et recyclages culturels

Klucinkas, Jean, Moser, Walter

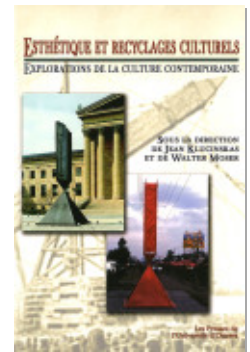
Published by University of Ottawa Press

Klucinkas, Jean and Walter Moser.

Esthétique et recyclages culturels: Explorations de la culture contemporaine.

University of Ottawa Press, 2004.

Project MUSE.muse.jhu.edu/book/12419.



➔ For additional information about this book

<https://muse.jhu.edu/book/12419>

capacité de distinguer les œuvres d'art les unes des autres, et des autres choses. Même les genres qui mettent le plus en cause la rigidité du cadre séparateur de l'art, comme les performances et les happenings, s'appuient en un sens sur ce cadre afin de prétendre à leur statut artistique et de se donner à eux-mêmes la signification qu'ils visaient.

Mais si tout art de qualité doit être fondamentalement dramatique dans le double sens que nous avons identifié, c'est-à-dire comme expérience intense capturée et mise en forme à l'intérieur d'un cadre formel spécial, comment ces deux dimensions du drame – l'intensité de l'expérience et la mise en scène formelle – tiennent-elles alors ensemble? Elles « semblent » tirer dans deux directions différentes, surtout quand nous acceptons les préjugés populaires selon lesquels une ferveur vécue ne peut tolérer une mise en scène formelle et que le cadre distanciateur de l'art, à l'inverse, subvertit l'intensité d'affect ou d'action de la vie réelle. Le pouvoir de l'art pourrait être mieux compris en remettant en cause ces dogmes. Je devrai donc conclure en disant que la tension apparente entre le sentiment de vie présent dans l'art, d'une vitalité explosive, et son cadre formel (une tension qui sous-tend le conflit entre le naturalisme esthétique et l'historicisme artistique) devrait être considéré comme tout aussi productif que la tension familière entre le contenu et la forme à laquelle elle est évidemment affiliée.

Un cadre n'est pas seulement une barrière isolante élevée contre ce qui l'entoure. L'encadrement focalise son objet, son action ou sa sensibilité de façon plus claire; de cette façon, il l'accroche, le met au premier plan, l'anime. Tout comme une loupe augmente la lumière et la chaleur du soleil par la concentration possible à l'intérieur de son cadre, de même le cadre de l'art intensifie le pouvoir qu'exerce son contenu expérimenté sur notre vie affective, rendant ce contenu beaucoup plus lumineux et signifiant. Mais, à l'inverse, l'intensité de l'émotion ou le sens accru de l'action qui est encadrée justifie de façon réciproque l'acte de l'encadrement. Nous n'encadrons pas n'importe quoi. Un cadre qui ne contiendrait rien serait insatisfaisant, de sorte que quand nous trouvons un cadre vide ou une simple toile blanche accrochée au mur d'une galerie, nous projetons automatiquement un contenu signifiant sur le vide apparent, même si le contenu interprétatif est que l'art n'a pas besoin d'autre contenu que lui-même et de son aspect essentiel de cadre.

En résumé, tout comme l'action n'a pas de sens sans la notion d'un lieu qui l'encadre ou d'une scène sur laquelle se passe l'action, de même notre sens du cadre, du lieu, ou de la scène implique *prima facie* qu'une activité signifiante (rappelant en cela la racine grecque du mot « drame ») habite ce cadre. Les grands écrivains comme Henry James sont ainsi appréciés pour leur capacité à rendre leurs scènes de fiction si

lumineuses, captivantes et réelles, non pas en fournissant de longues descriptions embrouillées de leur disposition physique (car de telles descriptions peuvent être d'un ennui abrutissant), mais plutôt à travers l'intensité irrésistible de l'action qui a lieu à l'intérieur de cette disposition, et qui inclut l'action des pensées et des sentiments passionnés. Cette leçon de réalisme esthétique trouve sa confirmation dans les théories psychologiques du célèbre frère d'Henry, le philosophe William James, qui soutient que notre sens immédiat de la réalité « signifie simplement la relation à notre vie active et émotionnelle... En ce sens, tout ce qui excite et stimule notre intérêt est réel¹⁷ ».

Bien que le cadre dramatique de l'art puisse accentuer la réalité à travers son intensification de la sensation, nous ne devons pas oublier la fonction parallèle de ce cadre, qui fait contraste avec la première, et qui est beaucoup plus familière à notre façon de penser l'art. Un cadre ne concentre pas seulement, mais démarque; il est donc à la fois un moyen de focalisation et une barrière qui sépare ce qui est encadré du reste de la vie. Cet important effet de mise entre parenthèses, qui tend à « déréaliser » ce qui est encadré, n'aide pas seulement à expliquer la longue tradition esthétique qui fait contraster de façon aiguë l'art et la réalité, mais permet aussi de constituer le pivot des théories influentes de la distance esthétique. Cet aspect de mise entre parenthèses du cadre inspire clairement l'historicisme esthétique qui, comme nous l'avons vu, définit l'art et l'esthétique par leur différenciation sociale d'autres domaines, entièrement en termes de la structure institutionnelle spéciale, historiquement construite, qui fait d'un objet une œuvre d'art ou fait de son appréciation une expérience distinctivement esthétique. Dans le nœud de cette tension productive qui tient ensemble l'expérience accrue et la mise en scène formelle, un autre fil de consolidation doit être relevé. Ce fil retors dans le jeu dialectique du drame, entre l'intensité vécue et le cadre séparateur, tient précisément au fait que la mise entre parenthèses de l'art, hors de l'espace ordinaire de la vie, est ce qui donne à l'art sa sensation d'intensité vécue et de réalité accrue. Parce que l'expérience de l'art est encadrée dans un domaine censé être séparé des enjeux inquiétants de ce que nous appelons la vie réelle, nous nous sentons beaucoup plus libres et assurés de nous abandonner aux sensations les plus intenses et les plus vitales. Comme Aristote le reconnaissait déjà dans sa théorie de la *catharsis*, le cadre de l'art nous permet de ressentir même les passions les plus dérangeantes de façon très intense, parce que nous le faisons à l'intérieur d'une structure protégée dans laquelle les dangers perturbateurs de ces passions peuvent être contenus et purgés, de sorte que ni l'individu ni la société ne risquent de subir de sérieux dommages.

Le cadre restrictif de l'art intensifie ainsi de façon paradoxale notre implication passionnée en retirant les autres inhibitions à l'intensité vécue. Les fictions artistiques sont souvent célébrées pour leur pouvoir de nous donner une expérience beaucoup plus vive et éclatante du réel qu'une bonne partie de ce que nous considérons normalement comme la vie réelle. Tout se passe comme si la déviation de la réalité ordinaire, par la mise entre parenthèses de l'art, nous permettait d'emprunter une route indirecte pour apprécier le réel de façon bien plus pleine ou profonde, en nous mettant d'une certaine façon en contact avec une réalité plus riche, par la profondeur de son expérience vive.

Je ne m'avancerai pas plus avant sur la question de la nature réelle de la réalité. Laissez-moi plutôt conclure en rappelant le paradoxe selon lequel l'apparente déviation de l'art à l'égard de la vie réelle pourrait être un chemin indirect nécessaire, qui nous ramène plus pleinement à l'expérience de la vie à travers l'intensité contagieuse de l'expérience esthétique et la libération des inhibitions affectives. Cela suggère que la dichotomie établie de longue date entre l'art et la vie ne devrait pas être comprise de façon trop rigide, et que nous n'avons là, au mieux, qu'une distinction fonctionnelle qui semble se dissoudre dans l'idée de l'art de vivre.

Traduit de l'anglais par David Vivarès et Jean Klucinskas.

Notes

1. Une version de ce texte a été publiée sous le titre « Art as Dramatization » dans mon livre *Surface & Depth: Dialectics of Criticism and Culture*, Ithaca, Cornell University Press, 2002.
2. Voir Henry James, préface de « The Altar of the Dead », dans *The Art of the Novel*, New York, Scribners, 1934, p. 265. Dans cette même préface, la formule « Dramatize it, dramatize it » est également évoquée trois fois, p. 249, 251, 260.
3. Ces notes de Henry James sont tirées des essais d'introduction de Leon Edel, dans son édition *The Complete Plays of Henry James*, New York, Oxford University Press, p. 199, 10, 62, 64.
4. Friedrich Nietzsche, « Richard Wagner à Bayreuth », Quatrième partie des *Considérations inactuelles. Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2000, p. 693.
5. T. S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, London, Faber, 1964, 152-153. Voir également son « Poetry and Drama » dans *On Poetry and Poets*, London, Faber, 1957, p. 72-88.
6. Morris Weitz, « The Role of Theory in Aesthetics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 15, 1956, p. 35.

7. Voir Aristote, *La Poétique*, 1448b : « Il est clair que l'origine générale de la poésie est due à deux causes, chacune d'elle formant une partie de la nature humaine... L'imitation, nous étant donc naturelle – comme l'est aussi le sens de l'harmonie et du rythme, les mètres étant à l'évidence des espèces du rythme – c'est à travers leur aptitude originale, et par une série d'améliorations pour la plupart graduelles quant à leurs premiers efforts, qu'ils créèrent de la poésie à partir de leurs improvisations. »
8. Pour une argumentation plus développée sur ce thème, voir *L'art à l'état vif*, Paris, Éditions de Minuit, 1990, et *La fin de l'expérience esthétique*, Pau, Presses Universitaires de Pau, 1999.
9. Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie, Œuvres*, vol. 1, Paris, Gallimard, 2000. Les numéros de pages sont indiqués entre parenthèses.
10. John Dewey, *Experience and Nature*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1981, p. 269; et spécialement *Art as Experience*, Carbondale, Southern Illinois Press, 1987, les numéros de pages entre parenthèses se référeront à cet ouvrage.
11. Ralph Waldo Emerson, « Nature » dans R. Poirier (dir.), *Ralph Waldo Emerson*, New York, Oxford University Press, 1990, p. 12. Je cite aussi d'autres essais d'Emerson publiés dans ce même volume. Les numéros de pages sont indiqués entre parenthèses.
12. Voir par exemple l'ouvrage de Paul O. Kristeller (1951, 1952), *Le système moderne des arts. Étude d'histoire de l'esthétique*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1999. Ce texte est fréquemment cité par les esthéticiens analytiques.
13. Pierre Bourdieu, « La genèse historique de l'esthétique pure », *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p. 397-398.
14. Une autre raison, pour s'opposer au simple choix entre ces solutions de rechange dualistes, est reliée à un principe général du pluralisme pragmatique que j'appelle « la position (*stance*) inclusive disjonctive ». La disjonction logique familière, « soit p ou q », est ici comprise de manière pluraliste afin d'inclure soit l'une, soit les deux alternatives (comme c'est le cas dans la logique propositionnelle standard et dans les occasions communes de la vie quotidienne, quand on peut choisir plus d'une seule chose, soit de l'eau ou du vin ou les deux). Cela s'oppose au sens exclusif de « soit/soit » où une alternative exclut strictement l'autre, comme cela se passe en effet parfois tant dans la vie qu'en logique. Avec la position inclusive pragmatiste, nous devrions présumer que les théories ou les valeurs alternatives peuvent d'une certaine manière être réconciliées, jusqu'à ce que nous ayons de bonnes raisons pour dire qu'elles sont mutuellement exclusives. Cela semble être la meilleure façon de tenir le chemin de l'enquête ouvert et d'optimiser nos biens. Je défend ce principe dans l'introduction de la seconde édition de *Pragmatist Aesthetics, Living Beauty, Rethinking Art*, New York, Rowman & Littlefield, 2000, p. x-xiii.
15. *Chambers 21st Century Dictionary*, Cambridge, R.U., Chambers, 1996. En français le terme « dramatiser » a été recensé à partir de 1801. Le *Grand Robert* le définit ainsi : « porter à la scène, donner la forme d'un drame »,

« Présenter (une chose) sous un aspect dramatique, émouvant », puis « Accorder une importance exagérée, une gravité émouvante à (qqch.), amplifier, corser, exagérer ». Le terme « dramatisation » est défini dans le *Grand Robert* comme « Le fait de donner la forme théâtrale à (un récit, un contenu pédagogique) ». « Action de dramatiser; son résultat; exagération de la gravité (d'une chose) ».

16. Aristote, *La Poétique*, ch. 7, 1450b.

17. William James, *Principles of Psychology* (1890) Cambridge, Harvard University Press, 1983, p. 924.

Recyclage des horizons psychiques de l'entre-deux : du pragmatisme au masochisme et au-delà

Timothy Murray, Ithaca

Le travail de Richard Shusterman sur l'esthétique pragmatique force à réagir. En examinant sa résonance psychique, je suis porté à me tourner vers la renaissance anglaise pour me représenter, à partir d'une « perspective pragmatiste », une conjonction artistique de ce qu'il appelle le naturalisme et l'historicisme. Car, bien avant le XVIII^e siècle qu'il propose comme repère, des scénarios dramatiques étaient mis en scène qui évoquaient la « sublimité intense de l'expérience esthétique » et plaçaient l'art en relation avec les « institutions historiques » qui ont préparé le terrain pour la modernité. Cette époque a été assaillie de textes dramatiques qui ont brouillé les distinctions entre l'histoire et l'esthétique, les institutions et les émotions.

Un texte dramatique en particulier fut utile à ma compréhension de la complexité de l'archéologie de l'art occidental : il s'agit de *La tempête*, le chant du cygne de Shakespeare. Au début de cette pièce, un échange évoque la profondeur combinée de ce que Shusterman appelle le naturalisme et l'historicisme : c'est le moment où Prospéro décide de dissiper chez sa fille l'illusion du naufrage, à l'acte I, scène 2. Voici les mots de Prospéro :

Je n'ai rien fait qui ne fût pour l'amour de toi,
De toi, ma très chère, de toi, ma fille, qui
Ne sais du tout ce que tu es, car tu ignores
Mon origine, et que je suis bien autre chose
Que Prospéro, seigneur d'une méchante grotte
Et ton père, sans plus.
Il est temps
Que je t'instruise plus avant. Mais viens m'aider
À quitter ce manteau magique. C'est cela.
Charme, repose... Essuie tes yeux, console-toi,
(I.ii.15-25)¹.

Dans l'art de Prospéro, où l'ontologie et la prouesse artistique, la magie et le paternalisme se chevauchent, la dramatisation est mise en scène, ou procédé d'encadrement, de façon à canaliser l'intensité de l'expérience esthétique vers la restauration d'un ordre social menacé :

le monde patriarcal de Prospéro. L'art ne se limite pas ici à l'intense sublimité de l'expérience artistique ni à un lieu d'exposition en particulier, mais à une mise en scène de l'émergence d'une notion d'ontologie ou de subjectivité qui se fonde sur un horizon entre les deux.

Je commence mes réflexions avec cet exemple non seulement pour dire, avec Shusterman, que l'art consiste en une sorte d'équilibre entre le naturalisme et l'historicisme, mais aussi pour explorer plus profondément la nature d'un tel entre-deux artistique, pour contempler en fait l'horizon même de cet entre-deux. À cette fin, cependant, mes remarques s'écarteront probablement du cadre ou de la frontière pragmatique qui ordonne si bien l'approche de l'esthétique de Shusterman et l'accent qu'elle met sur l'utilité. Ma compréhension du potentiel du recyclage culturel est que son effet critique doit demeurer indifférent – mais de manière productive – à l'utilité de ce qu'il appelle le caractère de vérité formel, afin de pouvoir s'engager artistiquement envers l'économie psychique de l'excès et le manque (ou le gaspillage) utilitaire de sa charge psychosociale. Ainsi que j'espère le démontrer dans les brèves remarques qui suivent, mon approche du recyclage culturel est tributaire de deux projets de recherche dans lesquels j'ai été impliqué récemment. Je vais donc commencer par résumer certains arguments développés dans mon texte « *The Mise-en-Scène of the Cultural* », écrit en introduction à un recueil d'essais sur la pensée française que j'ai édité, et qui s'intitule *Mimesis, Masochism, and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Je conclurai ensuite avec une réflexion sur le statut de « l'entre-deux » dans certains travaux récents des domaines de l'art numérique et de la théorie du virtuel. J'aborderai ces sujets en rapport à mon implication actuelle dans la revue d'art multimédia *Citheory Multimedia*, que je coédite avec Arthur et Marilouise Kroker de Montréal.

Je voudrais d'abord traiter brièvement de l'héritage de l'esthétique aristotélicienne qui, comme nous le rappelle Shusterman, tourne autour de la productivité sociale de la catharsis, par laquelle les passions les plus dérangeantes de la vie sont placées dans un cadre protecteur qui permet qu'elles soient contenues et purgées. Je me demande ce qu'une pièce comme *La tempête* pourrait nous apprendre, par exemple, sur l'appréciation des formes esthétiques que partagent les membres d'une communauté organique. Il serait assez facile de relever les nombreux travaux qui ont mis en évidence, dans cette pièce, la proclamation d'un ordre culturel nouveau et unifié (« *O Brave New World* ») et la résurrection d'une structure absolutiste qui a mal tourné. Mais comment cette pièce étrange pourrait-elle aussi inciter les spectateurs à réfléchir sur la crudité des restes psychoculturels de l'art, comme la carence

féminine de narcissisme de Miranda, ou l'étalage de servitude culturelle de l'autochtone Caliban et d'Ariel, l'apprentie servante? Serait-il juste envers Caliban ou Miranda, ou même envers les marins mystifiés de la pièce, de suggérer que l'héritage de celle-ci pourrait se résumer à une « appréciation partagée des formes esthétiques »? Et puis, quel genre de communauté organique le projet colonialiste et patriarcal de cette pièce supporte-t-il?

De telles questions visent à introduire « l'historicisme » non seulement comme une condition de la représentation à l'époque moderne, mais aussi en quelque sorte comme une caractéristique génétique de l'art en général, et de l'art dramatique en particulier, quelque chose qui dévoile, dans les mots de Shusterman, « les profondes continuités historiques qui constituent la tradition de l'art occidental ». Depuis la Grèce antique, la production par le sujet, à l'aide de la visibilité théâtrale, de la représentation et de la signification, a reflété les procédures de perception réglementées qui inscrivent le sujet dans les liens idéologiques unissant la famille, l'État et la nation. Nous n'avons qu'à revenir aux classiques de la littérature dramatique pour comprendre comment la gouvernance du socius moderne est calquée sur l'exemple du sujet et de la *mimèsis*, des conventions philosophiques du début de l'époque moderne (cette relation est déjà évidente, comme l'indique Heidegger, dans Platon et Aristote), sans parler de la manière dont la structure sociale a souvent été confondue avec la métaphysique. Sur la base de la fluctuation mimétique entre l'intérieur et l'extérieur, l'inclusion et l'exclusion, le soi et l'autre, l'héritage métaphorique du patriarcat, de la famille et de l'État se manifeste dans les concepts de génie, d'auteur et d'autorité, propres au début de l'époque moderne. L'allégorie complexe du génie développée au XVII^e siècle, par exemple, réunit les procédures internes de la paternité d'une œuvre (l'imaginaire) et des forces externes de l'autorité (le symbolique) sur de nombreux registres sociaux : le livre, l'État, la cérémonie, la famille et l'Église. Le développement des métaphores des prouesses personnelles (le génie du cogito) en symboles de pouvoir social (la force de l'absolutisme) prévaut à travers tout le début de l'époque moderne, et continue d'influencer les écrits contemporains sur la philosophie et la psychanalyse.

Les deux meilleures adaptations cinématographiques de *La tempête* démontrent clairement cela. *La tempête* de Derek Jarman montre un Prospéro plongé dans ses pensées, dont le travail érudit dans la tradition hermétique, par l'héritage de John Dee², relie explicitement les idées de génie et de pouvoir avec une obsession diabolique. Peter Greenaway, dans *Prospero's Books*, élargit cette relation jusqu'à inclure l'absorption complète du sujet dans la matière culturelle du maniérisme, l'explosion

multimédia suscitée par la culture du livre du début de l'époque moderne, l'aube de la science nouvelle, et le grain de la voix d'opéra. Ces films permettent au spectateur d'apprécier à quel point l'héritage de l'historicisme est hanté, comme le suggère Shusterman, par les procédures de cadrage culturel qui précèdent et – j'insiste sur ce point – dérangent les conventions institutionnelles, parfois plus rangées, spécifiques à l'esthétique telle qu'elle se propage après les Lumières. Ils mettent à l'avant-plan l'infusion insistante, tout au long de l'histoire moderniste, de sortes de tremblements intérieurs et de perturbations esthétiques dont Shusterman souligne si justement qu'ils sont l'héritage de Nietzsche.

À un autre niveau, je reste malgré tout prudent envers tout ce qui ressemble à une approche pragmatiste des passions du dramatisme même, particulièrement en relation au masochisme inhérent de la tragédie, dont l'intensité résultant de l'expérience qu'on en a fait peut facilement durer longtemps après le spectacle comme le résidu dérangent du psychique et du socius. Je pense à quelque chose de plus naturellement dérangent et de plus psychiquement perturbateur que cette équivalence de la sublimation de l'art tragique à laquelle souscrit Shusterman :

Le cadre de l'art nous permet de ressentir même les passions les plus dérangelantes de façon très intense, parce que nous le faisons à l'intérieur d'une structure protégée dans laquelle les dangers perturbateurs de ces passions peuvent être contenus et purgés, de sorte que ni l'individu ni la société ne risquent de subir de sérieux dommages (137).

Si Shusterman a raison de montrer l'héritage philosophique qui a tenté de traduire la déchirure psychique du masochisme par un endiguement de l'intensité vécue et de la réalité élevée de l'art, je me demande cependant à quel point cet endiguement philosophique a été fructueux. Est-ce qu'une poétique du recyclage esthétique n'entraînerait pas, plutôt que la répression de tels dommages, la reconnaissance de ces restes troublants et la canalisation de leurs énergies? L'attirance de la *mimèsis* ne résiderait-elle pas précisément dans le masochisme qui la sous-tend, le plaisir culturel du tourment intérieur et de la souffrance émotionnelle qui attire les spectateurs payants? Dans *Mimesis, Masochism and Mime*, je soutiens que ce qui se trouve au cœur de la théâtralité est le pathos ambivalent qu'évoquent les divisions suscitées par la *mimèsis*, ainsi que sa grande capacité de mettre en conflit sujet et socius. Plus simplement, je suggère que « la *mimèsis* est la théâtralisation du masochisme ». De ce point de vue, le masochisme de la *mimèsis* pourrait avoir comme fonction d'accroître l'intensité plutôt que de la purger, et de forcer ses

paramètres subliminaux et sociaux. Bien que les résultats d'un tel masochisme demeurent sociaux et culturels, ils pourraient conduire en bout de ligne à moins de stabilité que, par exemple, l'anarchie et le révisionnisme culturel.

Examinant le corollaire visuel d'une telle théâtralisation, je suis porté à revenir encore au *Prospero's Books* de Greenaway. Le film se termine par une scène remarquable et inoubliable, dans laquelle Prospéro lance ses 24 volumes (des livres sur la couleur, l'écologie et la physiognomie, des tomes sur la passion, la littérature, et même son propre ouvrage) dans le cloaque acide d'une ruine architecturale, vestige de la révolution industrielle. Le seul livre finalement sauvé de la désintégration par l'acide est celui qu'a écrit Prospéro, qui se voit recyclé par le personnage qui possède la relation la plus masochiste avec son propre héritage colonial : Caliban. En faisant cela, cependant, Caliban, personnage opprimé, fait montre d'une énigmatique fascination antiesthétique pour ce tombeau tout juste complété et à présent partiellement détruit, fascination qui semble aller à l'encontre de « l'appréciation partagée des formes esthétiques » qui unit les autres individus de la pièce en une communauté organique. Greenaway nous laisse nous questionner sur l'issue précise de la récupération archivistique du grand livre du poète effectuée par Caliban, mais la séparation esthétique et thématique qu'il opère entre Caliban et ses supérieurs culturels met de l'avant, à l'issue du film, une fracture dans le pluralisme humaniste. Le recyclage culturel est donc doté ici d'une charge énigmatiquement masochiste qui semble plutôt incommensurable psychiquement et socialement qu'elle n'est consensuelle à la manière pragmatique.

Un passage aux discussions du XX^e siècle sur la virtualité pourrait porter un éclairage meilleur sur ce que j'imagine être les paramètres psychosociaux imprévisibles – ou même anarchiques – du recyclage culturel. Un aspect fascinant du texte de Shusterman se trouve dans son insistance sur la relation qu'entretient l'historicisme avec l'institution culturelle de l'exposition, une relation qui semble dépendre autant de la notion « d'appréciation partagée des formes esthétiques » que du paradoxe, qu'il évoque de façon superbe, de l'intensification de nos engagements passionnés que permet l'art, à travers une suppression esthétique des autres inhibitions pour en arriver à un état d'intensité vécue. Ses remarques soulèvent la question de la valence de deux approches discursives de la performance qui semblent occuper le terrain de ce que j'appelle l'entre-deux ou l'interstice de l'art. La première concerne les implications et l'importance des conceptions de la « virtualité », que les récentes études numériques pourraient vouloir s'approprier, mais dont Prospéro savait qu'il s'agissait de la matière magique nécessaire à