

L'art comme dramatisation¹

Richard Shusterman, Philadelphie

« Dramatisez, Dramatisez! » Tel est l'appel qui a hanté le génie artistique de Henry James². L'écrivain célèbre se savait un raté du théâtre; ses pièces furent presque toutes rejetées, et l'une des deux seules à être produites de son vivant fut carrément huée sur la scène londonienne. Néanmoins, James se rendit compte, avec une honnêteté courageuse, que le principe de base de la dramaturgie donnait la clé de la grandeur artistique. Établissant une distinction entre le « matériau du théâtre » et le « matériau de la dramaturgie » – entre la performance scénique concrète et ce qu'il appelait le profond « principe divin du scénario » (réalisable aussi bien dans les romans que les films ou la télévision) –, James intégra plus consciemment ce principe dans la composition des dernières œuvres de fiction qui couronnent sa grande carrière. « La méthode scénique, écrit-il, est mon salut absolu, impératif, mon 'seul' salut »³. Ce salut lui a peut-être été accordé, si l'on en croit son succès dramatique posthume et les fréquentes adaptations de ses œuvres à la télé, au cinéma et même dans deux opéras de Benjamin Britten.

L'affirmation par James de la supériorité de l'art dramatique aurait pu reposer sur l'autorité philosophique de l'Antiquité, car un tel sentiment n'était pas du tout rare à son époque, et même plus tard. Nietzsche, par exemple, qui n'était que d'un an plus jeune que James, fut prompt à affirmer ce qu'avait reconnu Richard Wagner, à savoir « que le plus grand effet de tout art soit susceptible d'être atteint avec le théâtre⁴ ». Quelques générations plus tard, T.S. Eliot, le compatriote de James, tenait à réaffirmer la suprématie de l'art dramatique comme « le médium idéal de la poésie ». Combinant le pouvoir d'une action chargée de signification avec la beauté de l'ordre musical, le drame poétique peut réunir deux types précieux de valeur esthétique, non facilement conciliés dans une forme unique. À travers sa performance théâtrale, ajoutait Eliot, l'art dramatique permet au poète d'atteindre « un public aussi large et varié que possible⁵ ». Eliot fit donc ses propres efforts soutenus pour écrire pour le théâtre, sans beaucoup plus de succès que James.

Dans cet essai, je souhaiterais aller au-delà de ces assertions familières à propos de l'influence prééminente et de la noblesse de l'art dramatique, afin de suggérer que le concept de dramatisation incarne et

unit deux des plus profondes, des plus importantes conditions de l'art, et pourrait de ce fait ouvrir la voie à une définition utile de l'art dans son ensemble.

Si pour le pragmatisme, la valeur d'une définition de l'art réside dans sa contribution à notre expérience et compréhension de l'art, alors cet apport peut prendre de nombreuses formes. Les définitions peuvent être utiles pour nous orienter vers des normes d'évaluation applicables à l'art. C'est ainsi que Morris Weitz avait soutenu, avec des arguments devenus célèbres, que quoiqu'une vraie définition de l'art fût impossible ou fallacieuse, des « définitions honorifiques » de l'art pourraient néanmoins s'avérer valables en tant que « recommandations à nous concentrer sur certains critères d'excellence en art⁶ ». Mais je voudrais faire valoir que ces définitions honorifiques peuvent aussi trouver une utilité autre que celle de critère d'évaluation proposée par Weitz. De telles définitions peuvent également servir à souligner certains aspects de l'art qui se trouvent être négligés, et qui résultent en un appauvrissement de l'expérience esthétique et de notre compréhension de l'art. Elles pourraient aussi nous aider à rassembler divers aspects de l'art en une constellation plus nette, en combinant des traits ou en réconciliant des orientations qui sans cela semblent déconnectées ou même en conflit. Alors, si la valeur de la définition esthétique dépend de sa capacité à améliorer notre compréhension et notre appréciation de l'art, quelle utilité y aurait-il à définir l'art comme dramatisation? Il serait merveilleux que cette définition parvienne à saisir et souligner quelque caractéristique distinctive et de tout temps importante de l'art. Mais je commencerai plus modestement, en montrant que cette définition est au moins utile en ce qu'elle intègre, et par là réconcilie, les deux orientations générales les plus puissantes qui dominent et polarisent l'esthétique contemporaine : nous pouvons les appeler le naturalisme et l'historicisme.

Le naturalisme définit l'art comme quelque chose de profondément enraciné dans la nature humaine, et qui de ce fait trouve son expression, sous une forme ou sous une autre, dans virtuellement toutes les cultures. Cette conception, qui remonte au moins à l'époque d'Aristote, comprend l'émergence de l'art comme une réponse à des impulsions naturelles et à des besoins humains : un penchant naturel pour la *mimésis*, un désir naturel pour l'équilibre, une forme ou une expression chargée de sens, une soif pour un type d'expérience esthétique « accrue », qui donne à la créature vivante non seulement du plaisir, mais un sens plus viv, plus

intense de la vie⁷. L'art, selon les tenants du naturalisme, n'est pas seulement enraciné profondément dans les forces, les énergies et les rythmes naturels, mais il est aussi un outil important pour la survie et la perfection de la nature humaine; de là le fait que, pour de nombreux défenseurs du naturalisme esthétique, l'art le plus important, le drame le plus prégnant, n'est autre que l'art de vivre⁸. Même quand l'art est modelé de façon significative par les sociétés, les cultures et les structures spécialisées dans lesquelles il est situé, les naturalistes insistent sur le fait que l'art – dans ce qu'il a de meilleur, de plus vrai, et de plus puissant – exprime la plénitude et le pouvoir de la vie.

Cette conception du naturalisme esthétique a laissé des traces dans la philosophie allemande à travers Friedrich Nietzsche. Dans son étude de jeunesse sur les origines de la tragédie dans la Grèce ancienne, Nietzsche soutient que l'art est né de racines naturelles, qu'il est une expression de la « surabondance de vie » (26), ou « agissent et vivent devant lui » (49) « surgissant du fond le plus intime de l'homme, ou même de la nature » (20) et dérive son pouvoir « d'une santé débordante, d'une plénitude de l'existence⁹ » (4). L'expérience intensifiée de l'extase esthétique, dont Nietzsche retrace l'origine depuis la frénésie religieuse dionysiaque jusqu'au début de la tragédie grecque, est glorifiée comme « l'expression la plus haute de la nature, c'est-à-dire son expression dionysiaque » (51). En revanche, il condamne la « la civilisation de l'opéra » (102) et son *stile rappresentativo* comme « quelque chose de si foncièrement contre nature... » (103). Émergeant des plus profondes sources de la nature, l'art véritable célèbre à travers son « plaisir esthétique » (131) le principe de la « l'éternité de la vie par-delà tous les phénomènes et en dépit de tous les anéantissements » (91). Pour Nietzsche, donc, « ... l'art n'est pas seulement une imitation de la réalité naturelle, mais bien un supplément métaphysique de cette réalité » (130), « l'existence et le monde n'apparaissent justifiés qu'en tant que phénomène esthétique » (131).

John Dewey a développé une esthétique pragmatiste à partir d'une doctrine naturaliste similaire, en insistant sur le fait que « l'art – le mode d'activité chargé de signification et 'capable d'être immédiatement possédé et apprécié' – est la culmination de la nature », tandis que la « science » (elle aussi une sorte d'art) est proprement une servante qui conduit les événements naturels à cette fin heureuse¹⁰. Dewey commence son livre *Art as Experience* avec un chapitre intitulé « La créature vivante », et l'objectif principal du livre est de « réactiver la continuité qui existe entre l'expérience esthétique et le processus normal de la vie » (16). La compréhension esthétique, insiste Dewey, ne doit jamais oublier que les racines de l'art et de la beauté se trouvent dans « les fonctions

vitales primaires », les points communs biologiques que l'homme partage « avec l'oiseau et la bête sauvage » (19-20). Même dans nos beaux-arts les plus complexes qui semblent les plus éloignés de la nature, « le substrat organique reste l'animateur et la fondation profonde », la source de soutien des énergies émotionnelles de l'art dont le vrai but « est de servir la créature dans son ensemble et dans sa vitalité unifiée ». « En dessous du rythme de chaque art et de chaque œuvre d'art, conclut Dewey, repose la structure de base des relations entre les êtres vivants et leur environnement »; ainsi, « le naturalisme dans le sens le plus large et le plus profond de la nature est une nécessité pour tout grand art » (155-156).

Les naturalismes esthétiques passionnés de Nietzsche et de Dewey partagent une source commune, bien qu'insuffisamment reconnue, en Ralph Waldo Emerson, le prophète transcendantaliste qui prêcha ardemment (et partout) l'évangile de la nature dans ses multiples formes, usages, et dans sa resplendissante spiritualité. L'art n'est qu'une de ses manifestations. « L'art, dit Emerson, c'est la nature passée par l'alambic de l'homme¹¹ ».

Faisant l'éloge des dons de la nature que sont les belles formes, et de ses symboles utiles à la fois pour l'art et le langage ordinaire, Emerson anticipe l'argument de Dewey selon lequel l'art tire ses formes et ses symboles de notre environnement naturel : par exemple, le style en pointe de l'architecture gothique à partir des cimes élevées des arbres en forêt. De la même façon, Emerson préfigure la célébration de l'intensité sublime de l'expérience esthétique sur laquelle tant Dewey que Nietzsche insisteront comme étant le plus haut achèvement de la culture, les expériences les plus marquantes, qui transforment plus profondément et d'une manière plus pénétrante et créatrice que n'importe quelle vérité discursive de la science. « Le poète nous donne seulement les expériences éminentes – c'est un dieu qui marche de sommet en sommet » (443). « La poésie », continue Emerson dans une phrase que Nietzsche rendit plus célèbre, « est 'le gai savoir'... et le poète un plus authentique logicien, qui brise nos chaînes et nous permet d'entrer sur une nouvelle scène » (455-456).

Le naturalisme esthétique de ces philosophes est plus que du sentimentalisme romantique. La science contemporaine lui fournit un soutien significatif. Les chercheurs dans le domaine de l'évolution reconnaissent maintenant que, à tout prendre, les choses qui nous donnent naturellement du plaisir sont bonnes pour la survie de notre espèce, puisque nous n'avons pas survécu et évolué en suivant consciemment un plan, mais bien en faisant des choix auxquels les plaisirs naturels nous avaient conduit de façon non réflexive. Les plaisirs

intenses du sexe, par exemple, nous poussent vers la procréation pour la survie de l'espèce, même si ce n'est pas le meilleur choix rationnel pour un individu que de prendre les risques qu'impliquent de telles liaisons dangereuses. On peut démontrer que la beauté de l'art, et les plaisirs qu'elle nous procure, jouent un rôle important dans l'évolution de l'espèce humaine, non seulement en ce qu'ils affinent notre perception, notre habileté manuelle et notre sens de la structure, mais aussi en ce qu'ils créent des images chargées de sens qui aident à relier différents individus en une communauté organique, à travers leur appréciation partagée des formes symboliques.

Finalement, les plaisirs de l'art – par la simple jouissance qu'ils procurent – ont une valeur pour l'évolution, car ils rendent la vie plus digne d'être vécue, ce qui constitue la meilleure garantie du fait que nous ferons de notre mieux pour survivre. La longue survie de l'art lui-même, sa poursuite passionnée, malgré la pauvreté et l'oppression, et sa puissante et pénétrante présence transculturelle peuvent toutes être expliquées par de telles racines naturalistes. En effet, comme Emerson, Nietzsche, Dewey et d'autres esthéticiens prônant la vie l'ont compris, il y a quelque chose dans la vivacité et l'intensité de l'expérience artistique de l'art qui augmente notre vitalité naturelle en répondant à des besoins humains profondément incarnés.

Contrastant de façon cruciale avec le naturalisme esthétique, l'historicisme définit le concept d'art de façon plus étroite comme une institution culturelle, déterminée historiquement et, plus spécifiquement, en tant que produit du projet occidental de la modernité. Les partisans de cette vision interprètent les formes d'art plus anciennes et non européennes non pas comme une partie de l'art à proprement parler, mais comme des objets d'artisanat, de rituel et de tradition qui sont au mieux les précurseurs ou les analogues imparfaits de l'art autonome. Les historicistes insistent sur le fait que nos concepts courants de beaux-arts et d'expérience esthétique n'ont réellement commencé à prendre leur forme définitive qu'à partir du XVIII^e siècle¹², et qu'ils n'ont achevé leur présente forme « autonome » qu'à travers les développements sociaux du XIX^e siècle, qui a établi l'institution moderne des beaux-arts, pour culminer au tournant du siècle avec la notion de « l'art pour l'art ». Dans les mots de Pierre Bourdieu, l'un des plus rigoureux et des plus conséquents historicistes contemporains, « Ce que décrit l'analyse anhistorique de l'œuvre d'art et de l'expérience esthétique est en réalité une institution » qui produit ses propres « conditions de possibilités sociales ». Ainsi, « bien qu'il s'apparaisse à lui-même sous les apparences d'un don de la nature, l'œil de l'amateur d'art du XX^e siècle est le produit de l'histoire¹³ ».

L'art du XX^e siècle, poursuit l'argument historiciste, a pris son autonomie et a retourné l'art sur lui-même, faisant de la représentation artistique son sujet de prédilection et sa propre finalité. Tout comme l'art est pensé comme le produit de sa différenciation sociohistorique d'avec les contextes du monde réel, de même la signification et la valeur de l'art sont considérées comme étant simplement constituées par un cadre social et institutionnel qui distingue l'art du reste de la vie. C'est bien sûr le cadre institutionnel et sociohistorique qui fait d'un objet trouvé (*ready-made*) une œuvre d'art et le distingue de son analogue non artistique ordinaire. Les musées, les galeries et les autres institutions artistiques n'ont pas pour seule fonction de présenter l'art, elles aident aussi à créer l'espace social sans lequel l'art ne pourrait pas même être constitué comme tel. Bourdieu est rejoint sur ce point par les philosophes analytiques Arthur Danto et George Dickie. Ceux-ci et d'autres historicistes du même esprit concluent donc que c'est seulement à travers la transformation historique du cadre social constitutif du monde de l'art qu'un objet devient une œuvre d'art; dès lors, son statut en tant que tel ne dépend pas du tout de la beauté, de la forme satisfaisante ou du plaisir de l'expérience esthétique que l'art contemporain nous a montrés comme inessentiels ou même totalement dépassés.

Comment, alors, devrions-nous choisir entre naturalisme et historicisme? Ce serait une sottise de choisir simplement l'une de ces deux visions polarisées, car chacune comporte de sérieuses restrictions¹⁴. Si l'approche naturaliste ne prend pas suffisamment en compte les institutions sociales et les conventions historiques qui structurent la pratique artistique et gouvernent sa réception, l'approche sociohistorique ne peut expliquer de façon adéquate les fins pour lesquelles les pratiques et les institutions artistiques furent développées ni quels sont les biens humains qu'ils sont censés servir, et pourquoi les cultures non occidentales et non modernes poursuivent également ce qui semble être des pratiques artistiques. Définir l'art simplement comme le produit de la modernité pose la question des continuités historiques profondes qui constituent la tradition de l'art occidental depuis les époques grecque et romaine, à travers l'art médiéval et renaissant jusqu'à la période moderne dans laquelle l'art est censé naître.

Une autre raison pour laquelle nous ne devrions pas simplement choisir entre le naturalisme esthétique et le conventionnalisme historiciste, entre l'expérience vécue et les institutions sociales, est que ces notions sont aussi interdépendantes qu'elles sont opposées. La notion même de langage naturel, néanmoins constituée par les conventions sociales et l'histoire, nous montre toute la bêtise d'une dichotomie entre

le naturel et le sociohistorique. La vie sans histoire est dénuée de signification, tout comme l'histoire est impossible sans la vie.

Cependant, s'il semble ridicule de choisir entre une vision naturelle et une vision non naturelle (puisque sociohistorique) de l'art, il reste qu'une tension inquiétante persiste entre les deux approches. D'une part, le naturalisme considère comme l'essence la plus précieuse de l'art l'intensité éclatante de son expérience vécue de beauté et de signification, la façon dont il émeut directement et stimule, en développant des thèmes qui s'adressent le plus profondément à la nature humaine et à ses intérêts. D'autre part, il y a l'insistance historiciste selon laquelle les traits qui définissent l'art de façon cruciale n'ont rien à voir du tout avec la nature vitale de son expérience, mais résident plutôt dans la structure sociale historiquement construite qui fait d'un objet une œuvre d'art en le présentant comme tel, et en déterminant de façon institutionnelle comment il doit être traité ou ressenti. Nous percevons d'une part le besoin d'une intensité de l'expérience et une substance chargée de sens, d'autre part, la demande d'un cadre social sans lequel aucune substance artistique, ni même aucune expérience de l'art, ne semble possible.

Je veux maintenant suggérer que l'idée de l'art comme dramatisation fournit le moyen de résoudre le conflit latent entre ces pôles du naturalisme esthétique et du contextualisme sociohistorique, en combinant ces deux moments dans un concept unique. En anglais, le verbe pour « mettre en scène » est « to dramatize », qui trouve son équivalent dans la langue allemande avec *dramatisieren*. Il y a deux significations principales de ce verbe qui mettent en parallèle les deux moments de l'intensité de l'expérience et le cadre social. Dans son sens le plus technique, *dramatize* signifie « porter quelque chose à la scène », prendre un événement ou une histoire et les placer dans le cadre de la performance théâtrale ou sous la forme d'une pièce ou d'un scénario. Ce sens de *dramatize* souligne le fait que l'art consiste à mettre quelque chose dans un cadre, un contexte particulier ou sur une scène qui sépare l'œuvre du courant ordinaire de la vie et la révèle ainsi comme étant de l'art.

Mais, en dehors de l'idée de porter à la scène et d'encadrer, *dramatize* a un autre sens essentiel qui suggère l'intensité. *To dramatize*, nous dit le *Chambers Dictionary*, c'est « traiter quelque chose comme plus excitant et plus important » (c'est le sens dominant de « dramatiser » en français)¹⁵. Dans ce sens de la dramatisation de l'art, celui-ci se distingue de la réalité ordinaire non pas par son cadre d'action fictionnelle, mais par sa plus grande intensité d'expérience et d'action, à travers laquelle l'art est opposé non pas au concept de vie, mais plutôt à ce qui est sans vie et monotone. Étymologiquement, notre concept de drame vient du mot grec *drama*, dont le sens premier renvoie à un haut

fait ou une action plutôt qu'à un cadre formel ou à une performance sur scène. Cela suggère que le pouvoir du drame provient, du moins en partie, non de l'espace scénique qui l'encadre, mais de l'énergie vibrante de l'action intense elle-même; car l'action n'est pas seulement une nécessité de la vie, mais une caractéristique qui la fortifie. Mais comment est-il possible de donner un sens à quelque action que ce soit sans la saisir dans son cadre contextuel ou sa situation?

Je reviendrai à cette question pour explorer la relation intime entre l'action et le lieu, mais je voudrais d'abord souligner que le terme « dramatisation » réunit effectivement les deux moments – l'intensité active et le cadre structural – que les naturalistes et les contextualistes défendent respectivement dans leur définition de l'art. L'idée de l'art en tant que dramatisation pourrait alors servir de formule qui résumerait l'ampleur, la synthèse et la réconciliation de ce débat esthétique de longue date que je crois futile.

Pour s'assurer que nous ne construisons pas trop de philosophie sur ce seul mot de « dramatisation », tournons-nous vers les équivalents français « mettre en scène » et allemand *Inszenierung*. Les deux termes, bien sûr, dérivent du latin *scæna* (l'estrade ou la scène du théâtre) qui provient du grec *skene* (dont les premières significations n'étaient pas initialement théâtrales mais plutôt des désignations génériques de lieu : un lieu couvert, une tente, un lieu de séjour, un temple). Le concept de mise en scène, ou *Inszenierung*, évoque directement l'idée de scène comme estrade ou lieu, et semble donc souligner la situation de l'art dans un cadre plutôt que l'intensité de l'action ou de l'expérience.

Mais, nous ne devrions pas conclure que l'idée de scène écarte simplement cet autre sens que nous trouvons dans le concept de drame. Tout d'abord, « mise en scène » implique que quelque chose de signifiant est placé dans le cadre, ou mis en place; la scène de la mise en scène n'est pas un espace fade et neutre, mais le site dans lequel quelque chose d'important arrive. Même le simple mot de « scène » en est venu à porter ce sens d'intensité. En langage familier, la « scène » ne dénote pas seulement n'importe quel lieu au hasard, mais, comme on dit en français, « là où ça se passe ». Cela signale une concentration d'activités, là où les choses les plus excitantes se passent, par exemple, dans la vie culturelle ou dans la vie nocturne d'une ville. « Faire une scène », en langage familier, ce n'est pas seulement faire quelque chose dans un lieu particulier mais manifester ou provoquer un étalage sans retenue d'émotions ou de gestes perturbants. En résumé, tout comme l'action du drame implique le cadre du lieu, le lieu de la scène implique quelque chose de vivant, de vital, d'excitant qui soit cadré.

Cette réciprocité entre une expérience intensifiée et un lieu particulièrement significatif n'est pas une simple coïncidence linguistique superficielle de l'anglais, du français et de l'allemand. La notion de scène comme le lieu de l'expérience la plus intense remonte aux sources anciennes les plus profondes. Utilisé de façon révélatrice par Euripide pour désigner un temple, le mot *skene* (de même que son dérivé *skenoma*) a aussi servi, en grec ancien, à nommer le tabernacle sacré de l'*Ancien Testament*, dans lequel on disait que demeurait la présence divine. Dans l'original hébreu, le mot pour tabernacle est *mishkan*, qui est dérivé du mot pour « présence divine » *shechina*. Ainsi la scène, de *skene*, ne signifie pas simplement le lieu d'une pièce de théâtre, mais le lieu du séjour de Dieu, le site sacré de l'activité et de l'expérience divine, un lieu d'une exaltation irrésistible. Car, comme la Bible le répète à plusieurs reprises, « la gloire du Seigneur emplit le Tabernacle » (Ex. 40 :34, 36), exudant tellement l'intensité divine que même le ferme Moïse fut subjugué. Ce *skene* hébreu, le *mishkan*, était le théâtre que Dieu commanda à Moïse de bâtir pour lui à partir des donations volontaires de métaux précieux, de vêtements et de bijoux collectés dans tout le peuple hébreu. On trouve le témoignage de son importance cruciale, sacrée, à travers la description détaillée de sa construction et de son ornementation complexe, qui remplit les six derniers chapitres du livre de l'*Exode*. Ainsi, les racines divines de l'art dramatique ou de la mise en scène, son rôle comme lieu sacré de l'expérience intense, sont vivement présentes dans l'ancienne culture hébraïque, et non seulement dans le culte grec de Dionysos auquel Nietzsche (fils de pasteur, après tout) paya plus tard son tribut.

Le drame, tel qu'Aristote le décrit, est la présentation d'une action intense à l'intérieur d'un cadre formel bien structuré, d'une « certaine magnitude évidente », « d'une intrigue bien construite », avec un clair « début, un milieu et une fin¹⁶ ». Si le drame profond qui définit l'art en général est un jeu complexe d'expérience forte et d'un cadre formel, alors une œuvre d'art réussie ne devrait négliger aucun de ces deux moments. Le fait de se concentrer seulement sur le cadre pourrait conduire à un formalisme dénudé et pauvre, où l'art reste détaché des intérêts qui l'inspirent et des énergies de la vie. Mais répudier la relation de l'art à son cadre à cause d'un désir frénétique pour l'intensité de l'expérience, voilà qui introduirait la menace parallèle d'un désert artistique : le désordre vide d'un sensationnalisme superficiel, privé de toute forme persistante, qui pourrait éventuellement nous faire perdre la

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'accentue, 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) ».

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

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