

Divertissement et art populaire

PAR RICHARD
SHUSTERMAN *

Richard Shusterman est d'abord connu pour ses importants travaux sur l'esthétique « populaire » et sur le rôle du corps dans la formation artistique et l'évaluation esthétique.

L'art à l'état vif et *La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire* (Minuit, 1992) qui prenaient la danse, et en particulier le hip-hop, comme domaine privilégié avaient suscité de vifs débats en France et à l'étranger. *Mouvements* n° 11 en avait rendu compte.

Depuis *La fin de l'expérience esthétique* (1999) et surtout *Vivre la philosophie. Pragmatisme et art de vivre* (2001), Shusterman met en place une philosophie incarnée, focalisée plus explicitement sur le corps comme « site » permettant de mieux vivre et de mieux agir. Son dernier ouvrage, *Conscience du corps. Pour une soma-esthétique* (L'Éclat, 2007) articule d'une manière systématique cette « soma-esthétique ». Il ne s'agit pas d'une « philosophie du corps » supplémentaire mais d'une discipline (ou attitude) nouvelle à la fois théorique et pratique visant à améliorer l'expérience et l'existence. L'article suivant, qui porte sur le divertissement « populaire » et le plaisir esthétique, montre bien l'articulation entre les différents axes qui organisent son travail.

* Professeur de philosophie à Florida Atlantic University.

1. Traduit de l'anglais (État-Unis) par L. VIENS. Une première version de ce texte a été présentée dans le cadre du congrès de la Société japonaise d'esthétique tenu à Hiroshima en octobre 2002. Les intertitres qui suivent sont de la rédaction.

● Art populaire, art de masse et divertissement¹

Les questions relatives au statut artistique et à la valeur culturelle de l'art populaire alimentent l'un des débats esthétiques récents les plus importants. L'art populaire étant apprécié du plus grand nombre dans les diverses sociétés du monde actuel, son statut est crucial dans une culture démocratique. Si certains penseurs de gauche aussi influents que Bakhtine et Gramsci ont pris sa défense, une armée d'intellectuels conservateurs ainsi que plusieurs progressistes (Adorno, Arendt et Bourdieu, notamment) l'ont rejeté en insinuant que les notions mêmes d'art, de culture et d'esthétique populaires constituent des contradictions ou des erreurs catégorielles. Reprenant à mon compte les réflexions et les enseignements du pragmatisme dans le but de récuser leur critique, j'ai élaboré une défense

de l'art populaire fondée sur ce que j'appelle le « méliorisme ». Tout en admettant les défauts et les abus de l'art populaire, le méliorisme reconnaît ses mérites et ses virtualités prometteuses. Selon cette approche, non seulement l'art populaire doit-il être amélioré en raison de ses nombreux défauts : il est concrètement en mesure de l'être puisqu'il peut parvenir, et parvient souvent, à faire preuve d'un réel mérite esthétique tout en témoignant de son utilité sociale².

L'examen attentif des nombreuses critiques formulées à l'égard de mes arguments m'a permis de constater que la résistance à l'art populaire tient fréquemment à des attitudes fondées sur des concepts bien plus fondamentaux et bien plus généraux. L'expression « art populaire » est relativement moderne et quelque peu ambiguë. Dans la langue anglaise, son usage ne remonterait qu'au XIX^e siècle, alors que le terme s'appliquait davantage à ce que l'on nomme plus justement « art folklorique », et non pas aux arts de masse que diffuse largement l'industrie du divertissement (le sens, évidemment lié à notre modernité, qu'on lui confère généralement aujourd'hui)³. Précisons encore que si la théorie et l'usage courants privilégient l'expression « art populaire », d'autres termes lui font cependant concurrence. Ainsi, plusieurs théoriciens lui préfèrent des expressions à connotation péjorative telles « culture de masse », « art de masse » et « divertissement de masse ». [Je préfère l'adjectif « populaire » parce que le terme « masse » suggère un agrégat indifférencié et infrahumain, alors qu'en dépit de certains chevauchements l'audience des arts populaires est constituée de groupes le plus souvent très différenciés. Pour qu'un art soit populaire, il ne requiert par une audience de masse issue d'un courant dominant qui représenterait les goûts les plus communs, mais seulement ce que j'appelle une audience « innombrable ». De cette manière, il est possible de qualifier des genres tels le punk rock ou le rap d'arts populaires même s'ils s'opposent aux goûts et aux valeurs].

Nous pouvons même en déduire que le simple fait de qualifier d'« art populaire » les types de musique, roman, théâtre, film ou émission de télévision que je défends constitue en soi la revendication d'un statut esthétique. Le terme « art » sous-tend en effet d'emblée une notion de valeur esthétique, et ce même si ce ne sont pas toutes les œuvres d'art qui semblent posséder une telle valeur. Ainsi, certains critiques reconnaissent bien la valeur esthétique de quelques-unes de ces musiques et de quelques-uns de ces films, mais arguent que cela ne prouve en rien la valeur de l'art populaire ; pour eux, cela démontre simplement que ces œuvres d'exception transcendent le domaine du divertissement et confirment la règle. Refusant fermement d'attribuer un mérite esthétique ou un statut artistique à la musique et au cinéma populaires, d'autres critiques se réfugient derrière un snobisme guindé et disent apprécier ce genre de choses, mais seulement en tant que divertissement, non pas en tant qu'art. Pareille attitude me porte à croire que l'irréductible dichotomie hiérarchique qui renvoie dos à dos l'art savant et l'art populaire sous-tend un rapport d'opposition bien plus fondamental, soit celui qui met en contraste l'art et le divertissement.

2. Sur cette question voir : R. SHUSTERMAN, *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Blackwell, Oxford, 1992.

R. SHUSTERMAN, *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Cornell University Press, Ithaca, 2000.

3. Voir « Popular », *The Oxford English Dictionary*, Oxford / New York, Oxford University Press / Clarendon Press, 22 vol. [2^e éd.], 1989.

● Art populaire *versus* art savant

Avant d'entrer dans le vif du sujet, deux observations d'ordre général concernant les forces culturelles qui structurent notre compréhension du concept de divertissement. Premièrement, ces forces sont perçues comme hiérarchiques et concurrentes dans les débats culturels, engagées dans des luttes de légitimation. À l'instar de l'art populaire, le divertissement a largement été défini négativement par rapport à ce que la philosophie considère comme des formes supérieures de la culture, que ce soit la philosophie elle-même ou, ultérieurement, les manifestations de l'art savant. Il en résulte que les théories du divertissement et de l'art populaire se retrouvent le plus souvent coincées entre deux approches. Alors que la première conçoit le divertissement comme un champ entièrement dépendant du champ de la culture savante à laquelle il emprunte et qu'il corrompt, la seconde définit le divertissement comme un champ autonome qui s'oppose de manière provocante à la culture savante tout en possédant ses propres règles, valeurs, principes et critères esthétiques.

Ma deuxième observation préliminaire a trait au fait que les forces culturelles qui structurent les concepts d'art populaire et de divertissement se transforment au fil du temps et que l'étendue de ces concepts et la frontière qui se dessine entre eux et l'art savant fluctuent en conséquence. Ainsi, le sens précis du concept de divertissement s'avère nettement contextuel et dépend toujours de ce à quoi on l'oppose. Depuis l'avènement

de l'ère moderne, c'est avec l'art savant qu'il est mis en contraste, alors qu'en des temps plus anciens le divertissement et l'amusement étaient opposés à la philosophie et aux choses sérieuses de la vie. Les beaux-arts dans leur ensemble se voyaient attribuer le statut inférieur de divertissement, et ce même si l'on établissait tout de même une distinction entre divertissements supérieurs et inférieurs. On perçoit

La plupart des critiques culturels opposent fermement l'art et le divertissement, en rattachant ce dernier à la recherche d'un plaisir oisif et à la vulgarité de basse classe.

toujours les marques de ce contraste dans les distinctions qui s'effectuent encore aujourd'hui entre le travail et le divertissement ou entre la lecture instructive et celle à laquelle on s'adonne pour le plaisir.

La plupart des critiques culturels opposent fermement l'art et le divertissement, en rattachant ce dernier à la recherche d'un plaisir oisif et à la vulgarité de basse classe; plusieurs facteurs culturels et conceptuels ont favorisé un tel rapprochement. Comme la notion de plaisir inclut en son sein les plaisirs de la chair, la philosophie idéaliste et un christianisme détaché du terrestre ont délibérément tenu à distance des réalités si basement corporelles. Enracinée depuis longtemps en Amérique du Nord et en Europe du Nord, l'éthique protestante, fondée sur les principes du travail, de la discipline et de l'épargne, a également donné une bien mauvaise réputation au concept de plaisir. En outre, l'ascétisme intellectuel

typique des théoriciens les a généralement incité à freiner tout élan vers la reconnaissance du riche éventail de valeurs qu'implique le plaisir. Ajoutons qu'à la suite de la sécularisation du monde naturel et du déclin de la foi religieuse qu'a entraîné la modernité, l'art devient de plus en plus le refuge privilégié de notre besoin de sacralisation. Même si l'évolution des techniques de reproduction a contribué à la désacralisation de l'art (à la « perte de l'aura », comme l'affirme Benjamin), le désir d'en préserver la valeur transcendante et spirituelle perdure. Dans notre société profane, les classiques de la littérature sont devenus nos textes sacrés, alors que les musées ont remplacé les églises comme lieu d'édification hebdomadaire.

Mais si l'art doit être sacralisé, il doit se distinguer nettement du divertissement, puisque le divertissement est associé aux plaisirs terrestres qui servent la vie humaine incarnée plutôt qu'au domaine transcendantal de l'immortalité spirituelle que célèbrent les « théologies » romantiques de l'art. Le plaisir et la vie – deux valeurs fondamentales que l'esthétique pragmatiste confère à l'art – constituent paradoxalement des péchés capitaux pour lesquels on condamne le divertissement. Si le bon sens nous incite à croire qu'il est superflu de se porter à la défense du plaisir et de la vie, la suite de cet article tentera néanmoins d'apporter quelques arguments en leur faveur.

● Qu'est-ce que l'esthétique pragmatiste ?

Puisque mon esthétique a souvent été critiquée pour son hédonisme⁴, et ce même si je n'ai jamais affirmé que le plaisir constitue la seule valeur ou la valeur la plus élevée de l'art et de la vie, parlons d'abord du plaisir. Il est vrai que, selon moi, l'esthétique post-kantienne tend à rejeter l'importance du plaisir en négligeant la complexité de sa logique et la diversité de ses formes et de ses usages ; la richesse du vocabulaire associée à la notion témoigne pourtant de cette diversité. Outre le contraste traditionnel entre la volupté sensuelle (*voluptas*) et les sommets sacrés de la joie religieuse (*gaudium*), on parlera notamment de délices, d'agrément, de satisfaction, d'allégresse, d'exaltation, de titillation, d'amusement, de gaieté, de béatitude, de ravissement et d'extase. Si l'amusement et l'agrément renvoient à une idée de légèreté qui peut évoquer la trivialité ; ravissement, béatitude et extase témoignent clairement de la profondeur et du pouvoir de signification que recèlent potentiellement certaines formes de plaisir. Telle la vérité, ils contribuent à former notre sens du sacré et peuvent mettre au monde ou conforter nos valeurs les plus profondes.

L'empirisme moderne conçoit le plaisir – et plus généralement l'expérience – en termes de sensations passives qui n'existent que dans l'espace mental du sujet qui les éprouve. Envisagé de cette manière, le plaisir peut sembler trivial. Or, le plaisir ne constitue pas une sensation passive isolée. Comme le reconnaît Aristote, il s'agit plutôt d'une qualité qui complète ou rehausse n'importe quelle activité en la rendant plus enthousiasmante ou satisfaisante, et qui par là l'élève en intensifiant l'intérêt que nous y prenons ; le plaisir est donc indissociable de l'activité à laquelle il se rattache. Ainsi, apprécier une œuvre d'art, c'est prendre plaisir à percevoir et à com-

4. Voir les critiques formulées par :

R. ROCHLITZ, « Esthétiques hédonistes », *Critique*, n° 540, 1992.
A. NEHAMAS, « Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. LVI, 1998.
W. WELSCH, « Rettung durch Halbierung. Zu Richard Shusterman Rehabilitierung ästhetischer Erfahrung », *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, vol. XLVII, 1999.
K. HIGGINS, « Living and Feeling at Home. Shusterman's Performing Live », *Journal of Aesthetic Education*, vol. XXXVI, 2002.

prendre ses qualités et ses significations particulières, ce qui tend à intensifier l'attention que nous lui portons et, par conséquent, à augmenter notre capacité à la percevoir et à la comprendre. Le lien essentiel que T. S. Eliot établit entre le plaisir poétique et la compréhension sous-tend cette conception aristotélicienne.

En intensifiant notre activité, le plaisir contribue à la perfection de la vie. Loin d'être un jouisseur radical, Spinoza n'en définit pas moins le plaisir comme « le passage de l'homme d'une moindre perfection à une plus grande »⁵. De son côté, Aristote se fait plus modéré :

Il apparaît clairement que la vie et le plaisir sont intimement associés et n'admettent aucune séparation. Sans activité en effet, il ne naît pas de plaisir et toute activité reçoit son achèvement du plaisir⁶.

La théorie évolutionniste contemporaine confirme ce lien entre vie et plaisir. Quelques-uns des plus puissants plaisirs de l'existence se rattachent étroitement aux activités de subsistance et de procréation qui sont – ou plutôt étaient, avant l'avènement de la nouvelle technologie génétique – nécessaires à la survie de l'espèce. Désirer ce qui nous mène au plaisir nous conduit plus rapidement et plus fortement vers ce dont nous avons besoin que la raison délibérante. En fait, le plaisir fait bien plus que rendre la vie douce : il la rend possible au jour le jour en nous offrant la promesse qu'elle vaut la peine d'être vécue, et le divertissement esthétique compte certainement parmi ces plaisirs qui, en quelque sorte, viennent la combler.

Si une puissante tradition kantienne s'attache à une forme spécifique de plaisir esthétique, entendu strictement comme le plaisir intellectuel de la forme pure engendré par le jeu harmonieux de nos facultés cognitives, la tradition pragmatiste se montre plus généreuse dans son interprétation. Il y a d'abord, d'évidence, les divers plaisirs qui se rapportent aux sens – les riches qualités de la couleur, de la forme, du son, du mouvement et ainsi de suite. Les plaisirs d'une perception rehaussée, que stimulent les qualités sensorielles attrayantes d'une œuvre, sont partie prenante de ce qui la détache du flot ordinaire de la perception en tant qu'expérience esthétique particulière méritant le nom d'art ; pareille expérience nous absorbe à ce point qu'elle nous arrache au train-train du quotidien.

En vérité, les plaisirs esthétiques s'avèrent souvent si intensément délicieux qu'ils suggèrent une transcendance métaphysique ou religieuse, l'accès à une sphère supérieure de la réalité. La philosophie indienne maintient que le plaisir esthétique du *rasa* (une émotion singulière qui s'exprime dans l'art, et plus spécifiquement dans le drame) s'avère « *transcendental* » ou « *unworldly* » en raison de son pouvoir béatifique⁷. Le mot japonais *goraku*, qui signifie divertissement et désigne à l'origine le fait de « recevoir l'hospitalité d'une vierge céleste », renvoie tout aussi clairement à un plaisir d'ordre divin. Si les plaisirs esthétiques donnent lieu à des sentiments intenses quoique bien organisés, ils provoquent également des satisfactions cognitives et expressives qui combleront notre besoin de sens et de communication. De tels plaisirs stimulent tout aussi bien l'artiste que le cri-

5. B. SPINOZA, *L'éthique*, Seuil, Paris, 1988 [éd. et trad. B. PAUTRAT].

6. ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Garnier-Flammarion, Paris, 1965 [trad. et éd. J. VOILQUIN].

7. P.J. CHAUDHURY, « The Theory of Rasa », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XXIV, 1965.

tique et le public, qui se livrent à des interprétations dans le but d'expliquer les plaisirs dont ils font l'expérience, de les approfondir et de les enrichir par l'analyse.

Les plaisirs du sens et de l'expression nous convient à traiter d'un autre aspect du plaisir esthétique qui est souvent occulté : sa dimension sociale.

On suppose trop souvent que le plaisir suscité par l'art ou le divertissement est un plaisir purement subjectif, donc essentiellement personnel ou individualiste, mais le plaisir possède un rayonnement qui l'élève au-delà de la satisfaction purement individuelle. Les plaisirs sont contagieux : voir le plaisir qu'un enfant prend à entonner une chanson nous invite à nous réjouir de ce plaisir, que nous connaissions ou non cet enfant et indépendamment de notre appréciation personnelle de ladite chanson. Ressentir du plaisir, c'est aussi vouloir le partager avec d'autres, et nous pouvons partager nos plaisirs esthétiques de la même manière que nous partageons une expérience esthétique. Lorsque nous assistons à un spectacle, à un film ou à un concert rock, chacun de nous ressent un plaisir esthétique individuel, ce qui n'en nie en rien le caractère partagé ; notre propre transport est d'ailleurs accentué par ce sentiment de partage. L'impression de prendre part à quelque chose de significatif et de précieux avec d'autres intensifie l'expérience esthétique, et partant le plaisir qui en est indissociable. Ce pouvoir unificateur de l'art, fruit d'une espèce d'enchantement communicationnel, est un thème qui trouve écho de Schiller à Dewey. John Dewey affirme : « *art is the most effective mode of communication that exists* »⁸.

Précisons cependant que les critiques de l'art populaire, s'ils reconnaissent également ce pouvoir dans les divertissements de masse, ne le déignent pas moins. À l'inverse, deux des plus ardents défenseurs de l'art populaire, Antonio Gramsci et Mikhaïl Bakhtine, mettent l'accent sur la complexité du public qui le reçoit tout en affirmant que la place qu'y occupe le divertissement ne prive pas ses modes d'expression de fonctions esthétiques, cognitives et politiques importantes. Les deux théoriciens définissent essentiellement la culture populaire par opposition à la culture officielle, et non à partir d'une origine qui la lierait à une classe particulière identifiée comme étant « le peuple », parce que, comme l'explique Gramsci, « le peuple lui-même n'est pas une collectivité culturelle homogène.⁹ » En insistant sur le fait que l'esthétique populaire des festivités du carnaval englobe toutes les couches de la société et favorise la communication entre elles en éliminant momentanément les hiérarchies officielles, Bakhtine met en lumière le rôle inestimable du jeu et du divertissement. Dans une variation sur l'argument dialectique en faveur du pouvoir productif de la distraction, Bakhtine suggère que le carnaval possède des vertus curatives en nous permettant d'oublier momentanément les contraintes associées aux rôles officiels et aux vérités établies, ce qui nous aide à ouvrir notre cœur et notre esprit aux idéaux utopiques et à de nouvelles

Les plaisirs du sens et de l'expression nous convient à traiter d'un autre aspect du plaisir esthétique qui est souvent occulté : sa dimension sociale.

8. J. DEWEY, *L'art comme expérience*, Farrago, Pau, 2005. [trad. J.-P. COMETTI et al.]

9. A. GRAMSCI, *Selections from Cultural Writings*, Harvard University Press, Cambridge, 1985.

possibilités. Puisque cette fonction curative et utopique peut servir toutes les couches de la société, l'attrait du divertissement populaire ne saurait être associé à une classe particulière.

● Arendt et la critique du divertissement de masse

J'ai affirmé que nous ne devons pas banaliser les plaisirs esthétiques de l'art et du divertissement parce qu'ils contribuent de plusieurs façons au maintien, au sens et à l'enrichissement de la vie, mais ce service rendu constitue la raison précise pour laquelle certains philosophes taillent en pièces le divertissement en le jugeant vulgaire, inférieur et dépourvu de valeur culturelle. Mariant le concept kantien d'une esthétique désintéressée et sans finalité et la notion hégélienne idéaliste de la liberté et de la transcendance spirituelle de l'art, cette forme d'argumentation oppose irrémédiablement art et divertissement en faisant valoir que seul le deuxième se caractérise par sa fonctionnalité pratique, son utilité à l'égard de l'existence quotidienne. Quant aux véritables œuvres d'art, elles se soustraient à ce rôle insignifiant, voire transcendent l'espace limité de la vie biologique ; Hannah Arendt nous offre un exemple éloquent de cette approche.

Le divertissement, admet-elle, sert réellement « le processus vital de la société » parce qu'il sert « à passer le temps, [...] le temps vide [...] qui est un hiatus dans le cycle biologique conditionné du travail », au moyen des commodités plaisantes que l'industrie du loisir destine à la consommation. Or, Arendt méprise malgré tout « la bruyante futilité des loisirs de masse » qu'elle oppose aux objets immortels de l'art. Ceux-ci appartiennent au monde parallèle et permanent de la culture, un univers situé en dehors du domaine de la « vie biologique » et dont la beauté et la valeur sont imperméables à tout besoin et à toute fonction parce qu'ils habitent un domaine de liberté absolue¹⁰. « La culture concerne les objets et est un phénomène du monde ; le loisir concerne les gens et est un phénomène de la vie. » Même si « la vérité est que nous nous trouvons tous engagés dans le besoin de loisirs et de divertissement sous une forme ou une autre, parce que nous sommes tous assujettis au grand cycle de la vie », nous ne devons pas confondre ce besoin avec la quête esthétique ou culturelle. « Les loisirs, tout comme le travail et le sommeil, font irrévocablement partie du procès biologique de la vie. Et la vie biologique est toujours [...] un métabolisme qui se nourrit des choses en les dévorant », et les « commodités qu'offre l'industrie des loisirs » ne sont ainsi que des « biens de consommation destinés à être usés jusqu'à épuisement ». « Ils servent [...] à passer le temps [...], le temps de reste, encore biologiquement déterminé dans la nature, qui reste après que le travail et le sommeil ont reçu leur dû. » À l'autre extrémité du spectre, les œuvres d'art ne sont pas utilisées, mais appréciées par l'entremise d'une contemplation « purement désintéressée » ; « [leur] caractère durable est l'exact opposé du caractère fonctionnel » ou de la soumission utilitaire puisque, comme nous l'avons déjà mentionné, un tel usage implique l'épuisement.

Elles sont les seules choses à n'avoir aucune fonction dans le processus vital de la société ; à proprement parler, elles ne sont pas fabri-

10. Les citations qui suivent proviennent toutes de cette édition : H. ARENDT, « La crise de la culture », *La crise de la culture*, Gallimard, Paris, 1972, [trad. sous la dir. de P. LÉVY].

quées pour les hommes, mais pour le monde, qui est destiné à survivre à la vie limitée des mortels¹¹.

11. *Ibid.*

En bref, alors que le divertissement constitue un « moyen » de soutenir et d'améliorer la vie humaine, les œuvres d'art constituent des fins en soi, des choses possédant une « valeur intrinsèque et indépendante », « des choses qui existent indépendamment de toute référence utilitaire ou fonctionnelle, et dont la qualité demeure toujours semblable à elle-même ». Pour Arendt, « la beauté [de l'art] est la manifestation même de la permanence », alors que « l'industrie des loisirs » constitue un danger qui menace de piller et de corrompre les beautés impérissables du grand art en les transformant en commodités jetables, en purs produits de consommation.

● L'expérience, un antidote à l'utilitarisme

Nous sommes d'abord tentés de nous incliner devant la noble grandeur et le pur désintéressement qui émanent de l'approche d'Arendt : l'art est sûrement plus qu'un simple moyen destiné à la bonne marche des processus biologiques de la vie. Mais pourquoi devrions-nous identifier la vie et la fonctionnalité à une conception physiologique si étroite ? La vie humaine surpasse toujours le biologique ; elle comprend de manière intrinsèque le sens, le faire et le comportement. Et que serait le monde de la culture sans la vie humaine et l'expérience des mortels qui l'animent ? Un ensemble de choses inanimées plutôt qu'immortelles. Les fonctions et les fins ne sont pas nécessairement basses et inférieures. Est-ce que l'étude de la philosophie ou de l'art constitue une tâche servile parce qu'elle sert les fins de la sagesse ou de la beauté ? La théorie d'Arendt sous-tend une attitude aristocratique, une philosophie héritée du système de classe athénien qui associe tous les moyens et les actes du faire à la classe des « fabricateurs » et qui oppose ce travail « ennuyeux » – *banaustic* – à la pure contemplation à laquelle se livrent les « plus nobles d'entre les hommes libres ». Pour Arendt, le danger de la « fabrication sous toutes ses formes [incluant la production de l'art] est qu'elle est utilitaire par sa nature même », et qu'en conséquence « elle implique toujours des moyens et des fins » et alimente ainsi « la mentalité *banaustique* ». Le pragmatisme, une philosophie qui défend une vision plus démocratique, maintient plutôt que si vous accordez une valeur aux fins, vous devez également accorder une valeur aux moyens nécessaires pour parvenir à ces fins. Il vise aussi à reconstruire notre conception des moyens afin de montrer comment ils s'intègrent aux fins qu'ils servent ; par exemple, tout ce qui concrètement fait la peinture – ses coups de pinceau, ses couleurs et ainsi de suite – constitue une part du résultat final, du tableau achevé.

Le plaidoyer d'Arendt en faveur d'un monde de culture, d'art et de beauté qui existerait au-delà des besoins et des fins de la vie humaine peut séduire les théoriciens lassés de l'obsession que cultive l'esthétique moderne envers la perspective humaine des choses, mais nous ne devons pas restreindre l'affirmation pragmatiste des valeurs vitales de l'art, de la beauté et du divertissement au seul domaine humain. La beauté de la

couleur, de la forme, du mouvement et de la mélodie fait partie de la danse de la vie propre au monde naturel, dont l'humain fait partie et qui est défini par cette appartenance. Les énergies et les matériaux qui constituent l'expérience esthétique du sujet humain appartiennent à un environnement plus vaste ; à proprement parler, l'expérience esthétique ne se situe jamais uniquement dans la tête du sujet, mais existe toujours dans le contexte plus large qui encadre ses interactions avec l'objet d'art ou avec la beauté naturelle. En outre, le pragmatisme conçoit le sujet lui-même comme une construction mouvante et provisoire issue des matériaux et des énergies du monde de la nature et de l'histoire. Paradoxalement, en plaidant en faveur de l'art (au détriment du divertissement) comme moyen de transcender les besoins de la vie humaine, Arendt adopte une perspective qu'elle qualifie elle-même « d'humaniste » – la glorification du monde durable de la culture fait par l'homme et son *cultural animi*. De manière encore plus paradoxale, même si elle envisage l'art et la beauté comme étant de pures fins de l'apparence éloignées de toute fonctionnalité ou de tout rapport à l'existence journalière, elle soutient en bout de ligne qu'ils rendent peut-être le plus grand des services à la vie, soit sa justification par le biais de l'immortalisation :

La grandeur passagère de la parole et de l'acte peut durer en ce monde dans la mesure où la beauté lui est accordée [par les œuvres d'art]. Sans la beauté, c'est-à-dire sans la gloire radieuse par laquelle une immortalité potentielle est rendue manifeste dans le monde humain, toute vie humaine serait futile, et nulle grandeur durable¹².

12. *Ibid.*

Inversement, l'immortalisation de la beauté, selon Arendt, semble dépendre de l'objectivation publique de la création culturelle humaine comme médium. Ainsi, si l'art sert la vie par l'immortalisation, le divertissement se voit pour sa part condamné puisque ses significations et ses plaisirs sont supposés éphémères.

Le pragmatisme ne méprise pas les plaisirs de l'art et du divertissement parce qu'ils sont éphémères, contrairement à cette soi-disant beauté impérissable que défend Arendt. Envisageant l'univers entier comme un domaine mouvant, dépourvu de permanence absolue et ne possédant que des stabilités relatives, il apprécie d'autant plus la beauté et le plaisir qu'il sait fragiles et fugaces. En refusant de confondre réalité et permanence, il reconnaît que les charmes évanescents et les brefs instants d'enchantement n'en sont pas moins réels, émouvants ou précieux parce que temporaires. En fait, la plupart des plaisirs que procurent la beauté, l'art et le divertissement non seulement ne sont pas durables, mais ont justement une valeur accrue de ce qu'ils ne durent pas. La philosophie ne représente peut-être pas pour vous un art divertissant, mais j'avoue qu'elle l'est pour moi qui y consacre la majeure partie de mon temps. Or, les plaisirs de la philosophie, comme tous les autres, sont éphémères, et pour cela n'en sont souvent que plus grands. Je souhaite que la lecture de ces pages vous ait procuré l'un de ces plaisirs, dont je ne voudrais pas détruire la nature fragile et incertaine en tentant de le prolonger davantage. ●