

Le Divertissement: une question pour l'esthétique¹

Richard Shusterman

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 au motif 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 ce système, 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 servant des fins utiles à la société².

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

1. Ce texte est la version française de Shusterman (2003b). Il a été traduit de l'anglais par Lise Viens, avec la judicieuse collaboration de Nicolas Vieillescazes.

2. Sur cette question, voir Richard Shusterman (1992 ; 2000).

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 »⁴.

On pourrait même soutenir 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 » véhicule en effet d'emblée une notion de valeur esthétique, et ce même si toutes les œuvres d'art ne font pas preuve d'une telle valeur. Ainsi, certains critiques reconnaissent volontiers 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 qui définit la culture populaire. 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 derrière la tenace dichotomie hiérarchique qui renvoie dos à dos l'art savant et l'art populaire, se joue un rapport d'opposition bien plus fondamental, soit celui qui met en contraste l'art et le divertissement. Le réseau complexe des jeux de langage qui déploie ces concepts révèle pourtant que le divertissement ne s'oppose pas simplement à l'art, mais s'identifie souvent à lui en tant que catégorie alliée ou subsumée. Ainsi, les journaux consacrent le plus souvent une section unique aux « arts et divertissements »; ne décrit-on pas souvent les arts comme des formes de divertissement? Puisque le concept de divertissement entretient un rapport tout aussi profond que complexe avec celui d'art, et puisqu'il s'agit d'un concept plus vaste et plus

3. Voir « Popular » dans *The Oxford English Dictionary* (1989, vol. X, 125).

4. Je préfère l'adjectif « populaire » parce que le terme « masse » suggère un agrégat indifférencié et généralement inhumain, alors qu'en dépit de certains chevauchements le public des arts populaires est constitué de groupes le plus souvent très différenciés. Pour qu'un art soit populaire, il ne requiert pas un auditoire de masse issue d'un courant dominant qui représenterait les goûts les plus communs, mais seulement ce que j'appelle un « public-multitude ». De cette manière, il est possible de qualifier des genres tels le punk rock ou le rap d'arts populaires même quand ils s'opposent aux goûts et aux valeurs de la société en général.

ancien que celui d'art populaire, son analyse peut éclairer non seulement la question de l'art populaire, mais aussi le domaine de l'esthétique en général. Je consacrerai donc cet article à l'analyse de ce concept dans une perspective pragmatiste.

Si le pragmatisme est une philosophie tournée vers l'avant qui juge les idées selon leurs conséquences et non selon leurs sources, il reconnaît néanmoins que les concepts et les problèmes philosophiques émergent de contextes historiques et ne peuvent donc être compris qu'à travers la reconnaissance de cette histoire. Mon analyse débutera donc par une étude étymologique de l'agrégat de termes que dénote le concept de divertissement. Cette étude sera suivie d'une brève critique généalogique de son déploiement dans la sphère philosophique. Je procéderai ensuite à l'examen d'un paradoxe important qui ressortira de cette analyse et qui, je crois, est à même de nourrir notre compréhension de l'esthétique et de l'art contemporains tout en favorisant une appréciation philosophique plus juste du concept qui nous intéresse. Pour parvenir à mes fins, je devrai enfin conclure en clarifiant deux concepts importants qui, s'ils occupent une place centrale dans la valeur du divertissement, ont souvent été mis de l'avant pour en critiquer la trivialité et l'étroitesse : le plaisir et la fonctionnalité pratique.

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 en 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 du grand art. Il en résulte que les théories du divertissement et de l'art populaire se retrouvent le plus souvent coincées entre deux stratégies. Alors que la première conçoit le divertissement comme un champ entièrement dépendant du champ de la grande culture 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.

Depuis que Platon a condamné l'art, la philosophie a généralement privilégié la première approche. Pour Platon, l'art ne procure que des plaisirs corrompteurs à travers des imitations du réel qui prétendent à la vérité et à la sagesse, mais ne possèdent pas la légitimité cognitive propre à la véritable connaissance, et favorisent la dégénérescence morale en stimulant la partie

la moins élevée de notre âme. La valeur de divertissement de l'art se trouve donc complètement subordonnée aux idéaux et aux critères de la vérité, du caractère moral et de la valeur politique importés de la philosophie. Selon une approche beaucoup moins répandue, l'art populaire ou le divertissement s'oppose de manière provocante à la grande culture en mettant en avant des valeurs et des plaisirs d'opposition qui lui sont propres, notamment ceux de la vie terrestre, charnelle et profane consciente de soi qui exprime les valeurs régénératrices de la nature matérielle. La théorie du carnavalesque de Mikhaïl Bakhtine constitue sans doute le meilleur exemple de cette stratégie.

Ni l'une ni l'autre de ces conceptions, prises sous leurs formes extrêmes, ne semblent pourtant aptes à traiter de la nature du divertissement et de l'art populaire. Si l'approche platonicienne subordonne faussement toutes les valeurs à la vérité philosophique, négligeant par là de reconnaître une quelconque autonomie aux valeurs esthétiques de la forme et du plaisir, l'approche autonomiste ne rend pas justice aux relations intimes et complexes qui existent entre la grande culture et les divertissements dits inférieurs, pas plus qu'aux traces persistantes de l'hégémonie que la première exerce sur la seconde. Puisque le méliorisme se tient à égale distance de la condamnation et de la glorification et invite au juste milieu, nous avons besoin d'une théorie du divertissement qui sache éviter les écueils du simple assujettissement à la grande culture ou de la pure provocation.

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'extension de ces concepts et la frontière qui se dessine entre eux et l'art sérieux fluctuent en conséquence. Les divertissements populaires d'une culture donnée (la tragédie grecque ou le drame élisabéthain, par exemple) deviennent parfois les classiques du grand art d'une époque ultérieure. De romans populaires légers qu'ils étaient au moment de leur apparition, les ouvrages des sœurs Brontë ou de Charles Dickens sont aujourd'hui passés au rang de chefs-d'œuvre de la grande littérature. Le statut des films a par ailleurs connu une évolution semblable. Par ailleurs, au cours d'une même période culturelle, une œuvre peut se voir conférer le statut de divertissement populaire ou d'art savant suivant sa présentation, son interprétation et l'appréciation qu'en fait son public. Dans l'Amérique du XIX^e siècle, les pièces de Shakespeare étaient considérées tout à la fois comme théâtre noble et vaudeville⁵. Ainsi, le sens précis du concept de divertissement s'avère nettement contextuel et dépend toujours de ce à quoi on l'oppose. Au fur et à mesure de l'ère moderne, c'est avec l'art

5. Voir Lawrence W. Levine (1998).

sérieux qu'il a été mis en contraste, alors qu'en des temps plus anciens le divertissement ou l'amusement était opposé 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 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 s'amuser.

I. COMPLEXITÉS TERMINOLOGIQUES

Durant sa longue histoire dans la philosophie occidentale, le concept de divertissement a été formulé à travers une variété de termes dont les significations diffèrent légèrement tout en se chevauchant. Par souci d'économie, je ne considérerai ici que les trois langues européennes principales de la philosophie moderne, soit l'anglais, le français et l'allemand. Dans la langue anglaise, outre le mot *entertainment*, divers termes tels *amusement*, *pastime*, *distraction*, *divertissement* et *recreation* expriment ce concept — des mots apparentés tels *play* et *game* sont aussi employés parfois. La langue française utilise surtout « amusement », « divertissement » et « distraction », mais également « réjouissance » et « passe-temps ». En allemand, on rencontre le plus souvent le mot *Unterhaltung*, qu'accompagnent les *Zerstreuen*, *Zeitvertreib* et *Belustigung*. Le mot anglais *entertainment* est issu des mots latins *inter* et *tenere* qui signifient « tenir ensemble », « maintenir » et « soutenir ». Les premiers usages du terme au XVI^e siècle renvoient effectivement à ces idées de maintien ou de soutien ; plus précisément, ils réfèrent au fait de subvenir aux besoins matériels d'individus (en particulier ceux des invités et des soldats), et à maintenir, dans son comportement personnel, de bonnes manières. Un autre des usages originels du mot *entertainment* (tel qu'on le retrouve dans *Peines d'amour perdues* de Shakespeare) désigne une « occupation » ou l'acte de « passer le temps ». La principale signification esthétique du terme — soit « l'action d'occuper agréablement l'attention d'une personne », « ce qui mérite l'intérêt ou l'amusement » ou « une représentation publique ou une exposition destinées à intéresser ou à amuser » — semble avoir dérivé de ces premières acceptions. Quant à l'évolution sémantique du mot allemand *Unterhaltung*, elle est analogue à celle de son pendant anglais, glissant peu à peu des impératifs de soutien et de support à l'idée d'occuper son temps de manière agréable (ce que signifie aussi le mot *Belustigung*). Sur le plan philosophique, cette étymologie nous enseigne une leçon simple : une bonne façon, voire un moyen incontournable de prendre soin de soi est de s'occuper de manière plaisante et intéressante.

Dans la foulée, le terme *recreation* exprime une idée fort semblable : on se nourrit en ranimant ou en recréant son énergie au moyen d'une activité agréable. Notons ici que la biologie évolutionniste vient renforcer cette idée selon laquelle le plaisir aide à survivre et favorise l'épanouissement.

La leçon philosophique se complexifie lorsque nous nous tournons vers les termes anglais et français « amusement », « divertissement » et « distraction ». Ici, l'accent n'est pas mis sur le fait de subvenir à ses propres besoins ou à ceux de ses invités ; l'objectif se déplace sur une chose quelconque, d'importance probablement beaucoup moindre, qui retient notre attention. Le mot anglais *amusement* dérive du verbe *to muse*, dont les premières significations renvoient au fait d'être absorbé dans ses pensées, de se questionner, d'être émerveillé, étonné ou perplexe. Or, ces deux mots anglais renvoient eux-mêmes au verbe français « muser », qui signifie perdre son temps ou s'attarder à des bagatelles⁶. Les amusements nous incitent donc à abandonner un instant la tâche sérieuse de subvenir à nos besoins et à ceux d'autrui et nous entraînent plutôt à méditer sur autre chose. Les termes distraction, diversion et divertissement suggèrent tous — selon leur sens premier : « s'arracher à », « se détourner de » — que nous nous dégageons de ce qui retient habituellement notre attention pour la diriger sur un autre objet. De la même manière, le mot allemand *Zerstreuen*, que Walter Benjamin utilise pour décrire le cinéma et d'autres divertissements populaires fondés sur une logique de la distraction, suggère que le divertissement disperse ou éparpille l'attention du soi, alors que l'art élevé exige au contraire une concentration du soi qu'il nomme *Sammlung*, un terme qui signifie rassembler ses esprits ou retrouver son calme, son sang-froid.

Une autre importante leçon philosophique, plus paradoxale et dialectique que la précédente, ressort également de cette étymologie de la distraction : s'occuper de soi implique aussi de s'oublier et de regarder ailleurs. Pour soutenir, rafraîchir, voire approfondir notre concentration, nous devons également la distraire, sans quoi elle se fatigue et s'engourdit à force de monotonie. D'une certaine manière, ces leçons s'inscrivent dans l'anatomie même de la vision : nous parvenons à assurer notre subsistance physique et à nous rafraîchir en *regardant* vers l'extérieur, non vers l'intérieur. Cette structure paradoxale du divertissement — qui allie dans une dialectique productive les oppositions apparentes entre attention et diversion, concentration et distraction, le fait de subvenir à ses besoins et celui de s'amuser — s'exprime aussi avec éloquence en plusieurs moments de la généalogie du concept.

6. On associe parfois ce mot à l'italien *musare* qui signifie fainéanter, flâner, musarder.

II. RÉFLEXIONS GÉNÉALOGIQUES

L'histoire du concept de divertissement étant trop complexe pour pouvoir se résumer en un récit bref et limpide, je n'en présenterai ici que les chapitres les plus influents pour en faire ressortir les faits saillants. Nous pouvons donc commencer par le *Phèdre* de Platon (276a-277a), où Socrate, s'opposant à l'idée d'une écriture philosophique, établit une démarcation nette entre philosophie et divertissement. Les discours écrits, même philosophiques, explique-t-il, ne valent « qu'en guise d'amusement », à la différence de l'« art de la dialectique », philosophique et authentiquement sérieux, qui se pratique par le dialogue oral qui, inséminant l'âme, est capable de rendre celui qui le possède aussi heureux qu'un humain peut l'être. La philosophie surpasse donc l'amusement non seulement parce qu'elle instruit, mais aussi en vertu des plaisirs qu'elle procure. Le mot grec *paidia*, utilisé ici pour amusement, est étonnamment proche de *paideia*, qui signifie éducation (pédagogie) ; les deux termes partagent du reste une racine se référant à l'enfant, ce que Platon développe d'ailleurs dans le Livre II des *Lois*. Banalisé en tant que « jeu d'enfant » ou folâtrerie, le divertissement y est opposé à la véritable éducation, qui doit être sérieuse et contrôlée⁷. Pour Platon, les arts mimétiques, parce qu'ils ont avant tout pour fonction de divertir, constituent non seulement une diversion puérile de la vérité : ils la distordent de façon trompeuse et corrompent l'âme. C'est pour cette raison qu'il les condamne fermement dans la *République*, au point même de recommander leur exclusion dans le Livre X.

Si la *Poétique* d'Aristote introduit quant à elle quelques règles indépendantes visant à juger de la valeur esthétique des tragédies — les plaisirs de l'unité formelle et de la catharsis —, sa défense des divertissements artistiques de son temps dépend toujours de la haute valeur de vérité accordée à la philosophie. C'est ainsi qu'il définit les plaisirs de l'imitation que procure l'art comme des versions inférieures aux joies cognitives supérieures qu'offre la philosophie, et il ne louange la poésie que parce qu'elle est plus philosophique et plus sérieuse que l'histoire ;

7. Le mot latin pour divertissement, *oblectatio*, dont le sens premier renvoie à la diversion ou à la distraction, connote également l'enfance, puisqu'il dérive du verbe *lacto*, qui signifie à la fois « séduire » et « allaiter ». Le sein maternel procure du plaisir à l'enfant à la fois parce qu'il le sustente et parce qu'il le réconforte et le distrait de manière plaisante des sentiments désagréables ou des angoisses. Ainsi, il constitue sans doute le premier divertissement entendu dans ces deux sens fondamentaux. Le déniement hautain de la philosophie à l'égard du divertissement constituerait-il un rejet inconscient de la dépendance « puérile » des hommes à l'égard des mères et des femmes en général ?

le rôle du poète est de dire non pas ce qui a réellement eut lieu mais ce à quoi on peut s'attendre, ce qui peut se produire conformément à la vraisemblance ou à la nécessité ; c'est le but de la poésie, même si par la suite elle attribue des noms aux personnages. [...] La poésie dit plutôt le général, l'histoire, le particulier. (Aristote 1990, 1451b 1-8)

À l'aube de la pensée moderne, Michel de Montaigne, dans sa réflexion sur la lecture, établit toujours l'antique distinction entre le divertissement et le sérieux de la sagesse philosophique. Il remet cependant en question avec scepticisme la hiérarchie traditionnelle entre pensée sérieuse et amusement en affirmant fièrement qu'il lit maintenant principalement pour le plaisir. Dans son essai « Des livres », il écrit :

Je ne cherche aux livres qu'à m'y donner du plaisir par un honnête amusement : ou si j'étudie, je n'y cherche que la science, qui traite de la connaissance de moi-même, et qui m'instruit à bien mourir et à bien vivre. (2001, L. II, ch. 10, 647)⁸

Montaigne confirme cette préférence dans un essai rédigé bien plus tard, « De trois commerces », où il explique que si, étant jeune, il a étudié « pour l'ostentation », puis ensuite « pour s'assagir », il lit maintenant « pour s'ébattre » :

Si quelqu'un me dit, que c'est avilir les muses, de s'en servir seulement de jouet, et de passe-temps, il ne sait pas comme moi, combien vaut le plaisir, le jeu et le passe-temps : à peine que je ne dise toute autre fin être ridicule. (L. III, ch. 3, 1295)

Montaigne n'a rien d'un esprit frivole pour autant ; le travail d'introspection gargantuesque auquel il se livre dans les *Essais* en témoigne nettement. Il souligne également que l'exercice de la méditation, soit le souci « d'entretenir ses pensées », constitue une forme de divertissement qui, chez un esprit endurci, peut concurrencer tout autre forme d'activité, tant pour l'effort intellectuel qu'elle exige que pour le plaisir qu'elle procure (L. III, ch. 3, 1279). Sentant néanmoins qu'une méditation sur soi intense et prolongée peut s'avérer épuisante et déstabilisante, Montaigne reconnaît que son esprit a besoin d'être diverti par d'autres plaisirs qui lui permettent de « se reposer et de se calmer ». Les livres constituent sa forme préférée de distraction, puisque l'« amusement » qu'ils procurent le repose non seulement de la rigueur que commande l'introspection mais permettent « de le distraire d'une imagination importune » (L. III, ch. 3, 1292-1294). L'essai suivant, « De la diversion » (L. III, ch. 4, 1296-1312), vient réaffirmer de manière générale la valeur pratique et curative des distractions, qui nous permettent de surmonter les soucis qui nous causent le plus de trouble⁹.

8. Les citations qui suivent proviennent toutes de cette édition des *Essais*.

9. Montaigne y cite des penseurs classiques, notamment Cicéron et Lucrèce, qui se sont exprimés sur cette idée.

Bien que très succinctes et n'apparaissant qu'épisodiquement au fil de son discours, les idées que Montaigne exprime à propos du divertissement contiennent trois points fondamentaux. D'abord, le divertissement peut prendre des formes exigeantes et méditatives impliquant un exercice supérieur de l'esprit; ainsi, la recherche du divertissement, du plaisir et l'activité intellectuelle sérieuse ne sont pas incompatibles. Deuxièmement, puisque, plus généralement, le plaisir n'est pas considéré comme une valeur triviale, le lien profond qui l'unit au divertissement ne doit pas l'abaisser, mais bien l'élever. Troisièmement, le détournement qu'opère le divertissement ne rime pas nécessairement avec un appauvrissement de l'esprit; au contraire, il en fortifie les pouvoirs de manière dialectique en lui procurant à la fois un soulagement et un exercice de nature différente qui modifie la visée et le style de son activité.

C'est à partir du XVIII^e siècle qu'on entreprend d'opposer le divertissement non seulement à la praxis sérieuse de la vie et de la pensée, mais aussi aux formes d'art plus sérieuses. Samuel Johnson, la figure critique majeure du néoclassicisme anglais, attribue ainsi au terme de divertissement (*entertainment*) une application particulière à « la basse comédie », et observe en outre son usage de plus en plus répandu lorsqu'il s'agit de désigner « un assemblage d'exercices de natures diverses, comme lorsque la musique s'entremêle à la récitation, aux tours d'adresse, etc. »¹⁰.

Dans l'*Encyclopédie* de Diderot, l'entrée « Divertissement » suggère un point de vue analogue. L'article expose d'abord la signification plus technique du mot « divertissement » dans le domaine des arts de l'époque, soit

tous les petits poèmes mis en musique, qu'on exécute sur le théâtre ou en concert; et les danses mêlées de chant, qu'on place quelquefois à la fin des comédies de deux actes ou d'un acte [...] et plus particulièrement les danses et les chants, qu'on introduit épisodiquement dans les actes d'opéra. (Jaucourt 1966 [1751-1780], vol. IV, 1069)

Suit une définition plus générale précisant qu'il s'agit d'un « terme générique qui renferme les amusements, les récréations et les réjouissances particulières ». Malgré les nuances de sens qu'ils expriment, ces quatre termes sont dits « synonymes, et ont la dissipation ou le plaisir pour fondement ». Nous avertissant, en conclusion, de ce que « rien ne doit être oisif; tout ce qu'on y fait paraître d'inutile et qui ne concourt pas à la marche, au progrès, au développement, n'est qu'un agrément froid et insipide », l'article suggère implicitement un écart entre le simple divertissement et l'art véritable, dont « le mérite suprême », écrit Diderot autre part, « est d'avoir réuni l'agréable

10. Voir « Entertainment » dans *The Oxford English Dictionary* (1989, vol. III, 124).

à l'utile» (2002, 171). Bien entendu, ceci n'implique ni que l'art lui-même ne soit une forme de divertissement ni que le divertissement doive se borner à des sujets futiles qui ne procureraient que des plaisirs inutiles.

Dans sa célèbre *Critique de la faculté de juger*, Emmanuel Kant confère une connotation tantôt inférieure tantôt supérieure à la notion de divertissement. S'il applique cette notion aux « agréments » qui distinguent notre expérience de l'agréable de celle du beau » (1995, L. I, par. 7, 190-191), il y réfère plus tard dans le contexte d'une « occupation libre, et sans fins déterminées des facultés de l'esprit — *freie und unbestimmtzweckmässige Unterhaltung der Gemütskräfte* —, à ce que nous appelons beau » (*ibid.*, L. I, par. 22, 222). En rattachant les domaines du jeu et de l'apparence à celui de l'esthétique, Friedrich Schiller reconnaît quant à lui le besoin humain de divertissement qui s'exprime par le concept du jeu : « L'homme ne joue que là où dans la pleine acception de ce mot il est homme, et il n'est tout à fait homme que là où il joue » (1992, 221)¹¹. Schiller souligne également la valeur d'ennoblement du jeu, à la fois comme expression de la liberté et comme forme non contraignante et efficace d'édification morale. Dans la même veine, il valorise le concept d'apparence (*Schein*) — associé clairement à celui du jeu (*Spiel*) et au divertissement, au sens de spectacle —, en lequel il voit également un lieu et un instrument de la liberté. À la manière de Kant qui établit un équilibre fragile entre fins intéressées et fins libres du divertissement (et, par là, une bivalence conséquente du terme qui oscille entre le domaine « inférieur » de l'agréable et le domaine « supérieur » du Beau), l'idéal du jeu chez Schiller suggère que le divertissement, dans ses formes les plus nobles, symbolise et procure l'équilibre parfait entre forme idéale et vie matérielle.

Par l'importance qu'elle attache à la dimension spirituelle de la création artistique et au Beau comme manifestation sensible de l'Idée, l'esthétique de Hegel vient décisivement mettre en péril cet équilibre. Chez Hegel, la notion de divertissement renvoie de manière non équivoque à ce qui ne mérite pas le nom d'art. Au début de son « Introduction à l'esthétique », où il affirme que l'art est digne d'être étudié, Hegel établit une nette distinction entre « l'art véritable » et le divertissement artistique « servile » qu'il définit « comme un jeu fugitif, comme étant au service de nos plaisirs et distractions » — *ein flüchtiges Spiel... dem Vergnügen und der Unterhaltung zu dienen* — et « comme destiné à orner notre ambiance extérieure » — *dem Äusseren der*

11. « [...] *der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt* ».

Lebensverhältnisse Gefälligkeit. Le divertissement appartient ainsi au domaine inférieur de l'asservissement au plaisir et à ses fins extérieures. Par contraste, les beaux-arts — *die schöne Künste* — ne deviennent un art vrai — *wahrhafte Kunst* — que lorsqu'ils sont affranchis de cet assujettissement ; se dessine déjà là l'opposition tranchée entre art et divertissement qui encore aujourd'hui domine les débats autour des arts populaires.

Toutefois, si Hegel entend explicitement s'intéresser à un « art libre » — *freie Kunst* — et indépendant, le domaine des beaux-arts se voit néanmoins assigner « la plus haute destination », puisque « il est un mode d'expression du divin, des besoins et des exigences les plus élevées de l'esprit » (1979, 32)¹². Ainsi, Hegel confirme et brouille dans un même mouvement le contraste rigide entre divertissement — défini comme servile et destiné au plaisir parce que visant le plaisir par le biais des apparences (*das Schein*) — et l'art véritable, dont la liberté se définit paradoxalement par sa servitude à Dieu, à la vérité et à l'Idéal. Cette attitude hégélienne domine encore tristement l'esthétique contemporaine, dont le tournant idéaliste a privilégié, dans le domaine de l'art, la vérité au détriment de la beauté et du plaisir, tout en accordant également un privilège esthétique suprême au domaine de l'art, au détriment des splendeurs naturelles.

Nietzsche présente un point de vue à la fois plus complexe et plus salutaire sur le divertissement et ses relations avec l'art et la pensée. Il peut employer le terme de manière très péjorative pour dénoter le souci trivial des plaisirs superficiels et des passe-temps destinés à vaincre l'ennui, mais le terme « distraction » ne lui sert pas à condamner le trivial dans le seul domaine de l'expression artistique ; il se rapporte également à la connaissance et à la philosophie. Au chapitre six de « Schopenhauer éducateur », il déplore la fréquentation des ouvrages savants truffés de vérités triviales qui ne servent que de « moyens de distraction [et] de tue-mouches contre l'ennui » (Nietzsche 1990, 70) — *Mitteln der Unterhaltung und an Fliegenklappen gegen die Langeweile* — de « jeu » — *Spieltrieb* — ou « d'amusement » — *Ergötzlichkeit*. De la même manière, aux chapitres quatre, cinq et huit de « Richard Wagner à Bayreuth », Nietzsche oppose l'art et la culture véritables, dont le but devrait être l'engendrement du génie, à ce qu'il appelle les délassements artistiques « nocifs » (*ibid.*, 114) — *Kunst Unterhaltungen verderbliche* — de son temps. Cependant, il est nécessaire de noter que cette

12. « In dieser ihrer Freiheit nun ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre höchste Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen. » (1984, vol. I, 18-19)

Dans le monde faux, tout *hêdonê* est faux. [...] Le concept de jouissance artistique, comme concept constitutif, doit être éliminé [...]. Si un élément contingent [...] s'associe à tout sentiment de l'objet esthétique, il exige, de la part du contemplateur, connaissance et même connaissance impartiale. (*ibid.*, 28)

Mais pourquoi devrions-nous partir du principe qu'il existe une opposition fondamentale entre vérité et divertissement, entre connaissance et plaisir? Observons à cet égard la sagesse avec laquelle un influent poète, critique et théoricien anglo-américain maintient la fructueuse interdépendance de ces termes et, par là, est à même de reconnaître le caractère divertissant de l'art sans en nier l'apport cognitif. Inspiré des idées de Remy de Gourmont, T. S. Eliot définit la poésie comme « a superior amusement » (1968, viii) en précisant cependant d'emblée que « [this does] not mean an amusement for superior people » (*ibid.*, ix). Pour Eliot, les arts constituent un amusement supérieur parce que leurs plaisirs constituent un attrait non seulement pour les sens, mais aussi pour l'entendement :

To understand a poem comes to the same thing as to enjoy it for the right reasons. One might say that it means getting from the poem such enjoyment as it is capable of giving ; to enjoy a poem under a misunderstanding as to what it is, is to enjoy what is merely a projection of our own mind... It is certain that we do not fully enjoy a poem unless we understand it ; and, on the other hand, it is equally true that we do not fully understand a poem unless we enjoy it. And that means, enjoying it to the right degree and in the right way, relative to other poems. (1957, 115)¹⁶

En déconstruisant l'opposition entre plaisir esthétique et cognition, Eliot tente également de repenser la dichotomie entre un grand art supposé dévolu, suivant la pensée hégélienne, à la vérité sublime, et les divertissements populaires vulgaires qui, selon leurs détracteurs, se plieraient basement à l'impératif du simple plaisir. Percevant plutôt un continuum entre divertissement et art savant, Eliot souligne que le bon poète « would like to be something of a popular entertainer [...] would like to convey the pleasures of poetry ». En démystifiant de manière caustique la vision romantique du poète comme génie prophétique et initié des vérités profondes, Eliot affirme qu'il serait heureux de pouvoir assurer au poète « a part to play in society as worthy as that of the music-hall comedian » ; il a d'ailleurs délibérément transporté sa poésie au théâtre dans sa tentative de rejoindre un public plus large. Fêré de music-hall, Eliot comprend qu'il est naïf de parler des auditoires d'art savant et d'art populaire comme s'il s'agissait de publics

16. Cela signifie que l'on ne devrait pas prendre plaisir aux mauvais poèmes que l'on comprend, « unless their badness is of a sort that appeals to our sense of humor » (Eliot 1964, 154). Pour un compte rendu détaillé des points de vue d'Eliot concernant le plaisir et la compréhension, voir Richard Shusterman (1988).

disjoints, tout comme il est faux de penser que les œuvres savantes ne peuvent atteindre une popularité à grande échelle ou que les œuvres issues de la culture populaire profane ne peuvent se voir accorder une haute valeur esthétique¹⁷.

La plupart des critiques culturels opposent néanmoins fermement l'art et le divertissement, en identifiant ce dernier à la recherche d'un plaisir oisif et à la vulgarité de basse classe ; plusieurs facteurs de l'économie conceptuelle et culturelle ont donné un tel attrait à cette identification. Comme la notion de plaisir inclut en son sein les plaisirs de la chair, la philosophie idéaliste et un christianisme détaché du terrestre ont conjointement tenu le domaine des valeurs à l'écart de ces souillures, basses et corporelles. Enracinée depuis longtemps en Amérique du Nord et en Europe, l'éthique protestante, fondée sur les principes du travail, de la discipline et de l'épargne, a également donné une bien mauvaise réputation au plaisir. En outre, l'ascétisme intellectuel qui constitue l'habitus typique des théoriciens les a généralement incités à freiner tout élan vers la reconnaissance du riche éventail de valeurs qu'implique le plaisir. Ajoutons qu'avec la sécularisation du monde naturel et la perte de la foi religieuse au cours de la modernité, l'art est de plus en plus devenu le refuge privilégié de nos habitudes de sacralisation. Même si comme le soutient Benjamin, la reproductibilité technique a remis en question l'aura sacrée de l'art, le désir de préserver l'art comme valeur transcendante et spirituelle perdure. Dans notre société profane, les classiques de la littérature sont devenus nos textes sacrés, alors que c'est dans la visite des musées, et non plus dans la fréquentation des églises, que l'on va chercher le week-end l'édification spirituelle.

Mais si l'art doit être sacralisé, il faut alors le distinguer nettement du divertissement, puisque le divertissement est associé aux plaisirs terrestres

17. Deux des plus ardents défenseurs de l'art populaire, Antonio Gramsci et Mikhaïl Bakhtine, ont reconnu 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, « the people themselves are not a homogeneous cultural collectivity » (1991, 195). 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 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.

où se régénère la vie humaine incarnée plutôt qu'il ne se voue entièrement 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 dernière section de cet article voudrait néanmoins apporter quelques arguments en leur faveur.

III. PLAISIR ET VIE

Puisque mon esthétique a souvent été critiquée pour son hédonisme¹⁸, 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 associé 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, de jouissance, d'exultation, 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. Tout autant que la vérité, ces plaisirs contribuent à former notre sens du sacré et peuvent mettre au monde ou conforter nos valeurs les plus profondes¹⁹.

L'empirisme moderne conçoit le plaisir — et plus généralement l'expérience — en termes de sensations passives qui n'existent que dans le monde mental privé du sujet de l'expérience. 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

18. Voir, par exemple, les critiques formulées par Rainer Rochlitz (1992, 353-373), Alexander Nehamas (1998, 49-51), Wolfgang Welsch (1999, 111-126) et Kathleen Higgins (2002, 84-92).

19. Même si l'on souligne le pouvoir et l'importance de ces plaisirs exaltants, il serait faux d'écarter la valeur des plaisirs plus légers. La gaieté peut soulager des contraintes de l'extase, tout en mettant en lumière, par effet de contraste, son caractère sublime. Outre leur utilité comme moyens de diversion, les plaisirs plus légers possèdent du reste leurs propres charmes. Souligner la diversité des plaisirs ne signifie donc pas ne retenir que les plus élevés et rejeter les autres, mais plutôt profiter au mieux de toutes ses formes, ou du moins de toutes celles dont nous pouvons faire l'heureuse expérience.

enthousiasmante ou gratifiante, et qui par là l'élève en intensifiant l'intérêt que nous y prenons ; le plaisir est donc indissociable de l'activité dans laquelle il est éprouvé. Lors d'une partie de tennis, ce n'est pas la sueur dans la main qui tient la raquette ou les pieds en course qui procurent des sensations agréables (sensations qui, d'ailleurs, nous distrairaient de la joute), mais bien l'entrain et la totale absorption avec lesquels on joue. De la même manière, les sensations agréables que procure l'art n'ont rien à voir avec celles que nous ressentons en dégustant un bon espresso ou en prenant un bain de vapeur ; apprécier une œuvre d'art, c'est plutôt prendre plaisir à percevoir et à comprendre ses qualités et ses significations particulières, ce qui tend à intensifier l'attention que nous lui portons d'une façon qui nous aide à la percevoir et à la comprendre. Cette conception aristotélicienne sous-tend le lien essentiel qu'Eliot établit entre jouissance et compréhension poétiques.

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 » (1988, 307). 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 plaisir. (1965, 1175a 19-23)

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 l'accomplir.

Si une puissante tradition kantienne s'attache à une forme très particulière de plaisir esthétique, entendu strictement comme le plaisir intellectuel de la forme pure émergeant du jeu harmonieux de nos facultés cognitives, la tradition pragmatiste se montre plus généreuse dans son interprétation. Il y a d'abord, d'évidence, les plaisirs hautement variés 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 absorbe notre attention au point de constituer un divertissement qui nous détourne du train-train quotidien.

En vérité, les plaisirs esthétiques procurent des délices si intenses qu'ils suggèrent la transcendance métaphysique ou religieuse d'une sphère supérieure de la réalité. La philosophie indienne pose que le plaisir esthétique du *rasa* (une émotion singulière qui s'exprime dans l'art, et plus spécifiquement dans le drame) s'avère « transcendantal » ou « unworldly » en raison de son pouvoir et de sa nature béatifiques (Chaudhury 1965, 145-146)²⁰. 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 divin²¹. Les plaisirs esthétiques comprennent l'expérience de sentiments intenses quoique bien organisés, mais provoquent également des satisfactions liées à la signification et à l'expression qui comblent notre besoin de signifiante et de communication. De tels plaisirs stimulent tout aussi bien l'artiste créateur ou celui qui cherche à divertir que le critique 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 liés à la signification et à 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 étroitement individualiste, mais le plaisir possède un rayonnement qui l'élève au-delà de la satisfaction purement individuelle. Les plaisirs sont contagieux : quand nous voyons le plaisir qu'un enfant prend à entonner une chanson, nous tendons à prendre plaisir à son plaisir, que nous connaissions ou non cet enfant et indépendamment de notre appréciation personnelle de ladite chanson. Quand nous éprouvons de la joie, nous

20. Le grand poète indien du X^e siècle Abhinavagupta compare le plaisir du *rasa* à « the relish of the ultimate reality » (voir Chaudhury 1965, 148). Pour une brève comparaison de la théorie du *rasa* du point de vue pragmatiste de l'expérience esthétique et du plaisir, voir Richard Shusterman (2003a).

21. On trouve la première signification du mot japonais *goraku* dans *Konjakumonogarat* (XII^e siècle) et *Taiheiki* (XIV^e siècle), des classiques de la littérature japonaise. Notons que les *kanji* (caractères) qui forment le mot évoquent la tête d'une personne penchée vers l'arrière, la bouche grande ouverte et riant joyeusement — ou faisant possiblement l'expérience d'autres plaisirs. Je remercie le professeur Satoshi Higuchi de m'avoir éclairé au sujet de l'étymologie du mot *goraku* à partir d'informations recueillies dans le dictionnaire japonais *Nihon Kogugo Daijiten* (1974, vol. VIII, 433). Le confucianisme reconnaît également le rôle joué par les plaisirs esthétiques dans la quête de l'harmonie et l'ordre non seulement chez l'individu, mais dans la société en général. Pour un examen détaillé de cette question, voir mon article « Pragmatism and East-Asian Thought » (2004).

voulons aussi généralement la partager avec d'autres, et nous *pouvons* véritablement 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 dans sa propre conscience, ce qui n'en nie en rien le caractère partagé, pas plus que le fait que notre propre jouissance est accentuée par ce sentiment de partage. L'impression de prendre part à quelque chose de signifiant et de précieux avec d'autres intensifie l'expérience esthétique, ce qui comprend le sentiment d'un partage des plaisirs. Ce pouvoir d'unification sociale qu'a l'art, et qui passe par les enchantements des plaisirs liés à la communication, est un thème qui trouve écho de Schiller à Dewey²²; précisons cependant que les critiques de l'art populaire, bien qu'ils le dénigrent, n'en reconnaissent pas moins ce pouvoir d'unification que possède le divertissement des mass-media.

J'ai affirmé que nous ne devons pas banaliser les plaisirs esthétiques de l'art et du divertissement parce qu'ils apportent de si diverses façons une contribution importante 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 des beaux-arts, cette ligne argumentative oppose irrémédiablement art et divertissement en faisant valoir que seul le deuxième se caractérise par sa fonctionnalité pratique, son utilité au service de la vie. Quant aux véritables œuvres d'art, elles se soustraient à ce rôle insignifiant de moyen ou de fonction, et surtout transcendent l'espace limité de la vie mortelle; 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 marchandises agréables 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 particulier et permanent de la culture, un univers entièrement situé en dehors du domaine de la « vie biologique » et de ses nécessités, univers dont la beauté et la valeur dépassent tout besoin et toute fonction parce qu'ils

22. John Dewey affirme : « art is the most effective mode of communication that exists » (1987, 291).

habitent l'immortel domaine de la liberté (1972, 263-264)²³. « La culture concerne les objets et est un phénomène du monde; le loisir concerne les gens et est un phénomène de la vie » (266). 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 » (265), 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 » (263), et les « commodités qu'offre l'industrie des loisirs » ne sont ainsi que des « biens de consommation destinés à être usés jusqu'à épuisement » (263, 264). « 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 » (263). À l'autre extrémité du spectre, les œuvres d'art ne sont pas utilisées, mais appréciées par l'entremise d'une contemplation « purement désintéressée » (284); « [leur] caractère durable est l'exact opposé du caractère fonctionnel » (266) 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 fabriquées pour les hommes, mais pour le monde, qui est destiné à survivre à la vie limitée des mortels. (268)

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 » (276), « des choses qui existent indépendamment de toute référence utilitaire ou fonctionnelle, et dont la qualité demeure toujours semblable à elle-même » (269). Pour Arendt, « la beauté [de l'art] est la manifestation même de la permanence » (279), alors que « l'industrie des loisirs » constitue un danger qui menace de piller et de corrompre les beautés permanentes et impérissables du grand art en les transformant en marchandises jetables, en purs produits de consommation (265-266).

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 au bon fonctionnement 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 excède toujours le biologique; elle comprend de manière

23. Les citations qui suivent proviennent toutes de cette édition.

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 ? Une collection de choses sans vie 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 quête 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 » (275) — *banaustic* — à la pure contemplation à laquelle se livrent les « plus nobles d'entre les hommes libres » (280). 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* » (276). 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, la manière dont les moyens destinés à la réalisation d'un tableau — ses coups de pinceau, ses couleurs et ainsi de suite — font partie 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 sur les choses, mais nous ne devons pas restreindre l'affirmation pragmatiste des valeurs de l'art, de la beauté et du divertissement pour la vie 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 les humains font partie et qui les constitue. 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 sa

cultura animi (288). De manière encore plus paradoxale, même si elle envisage l'art et la beauté comme étant de pures fins de l'apparence agréable éloignées de toute fonctionnalité ou de tout rapport à la vie, 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 durable. (279)

Inversement, l'immortalisation de la beauté, selon Arendt, semble dépendre de l'objectalité 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 la beauté impérissable que défend Arendt. Envisageant l'univers entier comme un domaine constitué de flux dépourvus de permanence absolue et ne possédant que des stabilités relatives, il apprécie d'autant plus la beauté et le plaisir qu'il les sait fragiles et fugaces. En refusant de tenir pour équivalentes réalité et permanence, il reconnaît que les charmes évanescents et les brefs spasmes de plaisir n'en sont pas moins réels, émouvants ou précieux parce que temporaires. En fait, non seulement certains plaisirs que procurent la beauté, l'art et le divertissement ont une valeur sans durer toujours, mais ont d'autant plus de valeur qu'ils ne durent pas toujours. 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 un tel plaisir philosophique, dont je ne voudrais pas détruire la nature fragile et incertaine en tentant de le prolonger davantage²⁴.

24. 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. Je remercie le professeur Takao Aoki, organisateur du congrès, et le professeur Ken-ichi Sasaki, président de la Société, de m'avoir invité à prononcer cette allocution plénière, de même que le professeur Satoshi Higuchi qui en a assuré la traduction japonaise.

RÉFÉRENCES

- Nihon Kogugo Daijiten*, Tokyo, Shogakukan, 1974.
- The Oxford English Dictionary*, Oxford / New York, Oxford University Press / Clarendon Press, 1989, 22 vol. [2^e éd.].
- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974 [trad. Marc Jimenez].
- ADORNO, Theodor W., et Max HORKHEIMER, *La dialectique de la raison. Fragments philosophiques*, Paris, Gallimard, 1974 [trad. Éliane Kaufholz].
- ARENDT, Hannah, « La crise de la culture », *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1972, p. 253-288 [trad. sous la dir. de Patrick Lévy].
- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965 [trad. et éd. Jean Voilquin].
- *Poétique*, Paris, Le Livre de poche classique, 1990 [trad. et éd. Michel Magnien].
- CHAUDHURY, Pravas Jivan, « The Theory of Rasa », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1965, vol. XXIV, p. 145-149.
- DEWEY, John, *Art as Experience*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1987.
- DIDEROT, Denis, *Le rêve de d'Alembert*, Paris, GF-Flammarion, 2002 [éd. Colas Duflo].
- DIDEROT, Denis et Jean D'ALEMBERT (dir.), *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, mis en ordre et publié par Diderot et quant à la partie mathématique par d'Alembert. Nouvelle impression en facsimile de la première édition de 1751-1780*, Stuttgart, Friedrich Frommann Verlag, 1966 [1751-1780], 35 vol.
- ELIOT, Thomas Stearns, *Of Poetry and Poets*, Londres, Faber, 1957.
- *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, Londres, Faber, 1964.
- *The Sacred Wood*, Londres, Methuen, 1968.
- GADAMER, Hans-Georg, *L'actualité du beau*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992 [éd. et trad. Elfie Poulain].
- *Vérité et méthode. Les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996 [éds. Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio].
- GRAMSCI, Antonio, *Selections from Cultural Writings*, Cambridge, Harvard University Press, 1991.
- HEGEL, Friedrich, *Esthétique*, Paris, Flammarion, 1979 [trad. S. Jankélévitch].
- *Ästhetik*, Berlin, Aufbau Verlag, 1984.
- HEIDEGGER, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980, p. 13-98 [trad. W. Brokmeier, J. Beaufret, F. Fédier et F. Vezin].

- HIGGINS, Kathleen, « Living and Feeling at Home. Shusterman's Performing Live », *Journal of Aesthetic Education*, 2002, vol. XXXVI, p. 84-92.
- JAMES, William, *The Principles of Psychology*, Cambridge, Harvard University Press, 1983 [1880].
- KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger*, Paris, Aubier, 1995 [trad. Alain Renaut].
- LEVINE, Lawrence W., *Highbrow / Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.
- MONTAIGNE, Michel de, *Les essais*, Paris, Librairie générale française (La Pochothèque), 2001 [éd. sous la dir. de Jean Cécard].
- NEHAMAS, Alexander, « Richard Shusterman on Pleasure and Aesthetic Experience », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1998, vol. LVI, p. 49-51.
- NIETZSCHE, Friedrich, « Schopenhauer éducateur » et « Richard Wagner à Bayreuth », *Considérations inactuelles III et IV*, Paris, Gallimard, 1990 [trad. Henri-Alexis Baatsch et Pascal David, respectivement].
— *Ecce Homo, Œuvres*, Paris, Flammarion, 1992 [trad. Éric Blondel].
- ROCHLITZ, Rainer, « Esthétiques hédonistes », *Critique*, 1992, n° 540, p. 353-373.
- SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme / Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Paris, Aubier, 1992 [éd. et trad. Robert Leroux].
- SHUSTERMAN, Richard, *T. S. Eliot and the Philosophy of Criticism*, Londres / New York, Duckworth / Columbia University Press, 1988.
— *Pragmatist Aesthetics. Living Beauty, Rethinking Art*, Oxford, Blackwell, 1992.
— *Performing Live. Aesthetic Alternatives for the Ends of Art*, Ithaca, Cornell University Press, 2000.
— « Definition, Dramatization, and Rasa », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 2003a, vol. LXI, n° 3, p. 295-298.
— « Entertainment: A Question for Aesthetics », *British Journal of Aesthetics*, 2003b, vol. XLIII, n° 3, p. 289-307.
— « Pragmatism and East-Asian Thought », *Metaphilosophy*, 2004, vol. XXXV, nos 1-2, p. 13-43.
- SPINOZA, Baruch, *L'éthique*, Paris, Seuil (L'ordre philosophique), 1988 [éd. et trad. Bernard Pautrat].
- WELSCH, Wolfgang, « Rettung durch Halbierung. Zu Richard Shusterman Rehabilitierung ästhetischer Erfahrung », *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 1999, vol. XLVII, p. 111-126.