

Avant-propos



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/501>

DOI : 10.4000/germanica.501

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2005

Pagination : 7-14

ISBN : 2-913857-16-7

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

« Avant-propos », *Germanica* [En ligne], 37 | 2005, mis en ligne le 07 janvier 2010, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/501> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.501>

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

Avant-propos

- 1 Les onze contributions réunies dans le présent numéro rendent compte d'un processus double et contradictoire récemment constaté par Yves Michaud¹ : si la beauté est aujourd'hui devenue un impératif dans un monde où tout tend à se dissoudre dans un éther esthétique, jamais les œuvres d'art n'ont autant cultivé la laideur, la tératologie, l'abjection, le dégoût, voire l'horreur reconnues par les musées, véhiculées par les revues d'art et analysées par nombre d'écrits esthétiques contemporains. On semble avoir définitivement rompu avec l'opposition entre une beauté plaisante, convenable et morale, et une laideur haïssable², associée au difforme, au mauvais, à l'immoral, suscitant des sentiments négatifs allant du déplaisir à la terreur et au dégoût. L'art, prétendant moins plaire que toucher, ne se voue plus désormais à la seule beauté ; beauté et laideur y coexistent et il semble même que la représentation du laid ou de l'horrible permette une catharsis du mal et de la violence, particulièrement nécessaire dans un siècle traversé par deux guerres, bouleversé par l'expérience de la Shoah et marqué par l'effondrement des totalitarismes.
- 2 Pourtant, jusqu'à la seconde moitié du XVIII^e siècle, le laid était pour ainsi dire ignoré par une esthétique normative, qui analysait les productions de l'art à l'aune du Beau idéal, associé dans l'Antiquité au Bien et au Vrai, au Moyen Âge, à la magnificence de la création divine, et, chez les classiques, au caractéristique et à l'intéressant. L'esthétique traitait du Beau, les artistes tendaient vers la forme belle, tandis que la laideur contredisait la loi de l'harmonie et de l'ordre et était le signe indigne d'une laideur morale implicite. Mais en 1750, la fondation de l'esthétique comme science de la connaissance sensible dans l'*Aesthetica* de Baumgarten remet en cause les canons traditionnels du Beau, du Vrai et du Bien au profit de catégories évolutives et relatives aux individus et aux époques. Chez Burke, Mendelssohn, Lessing et Kant, puis dans l'esthétique romantique, le laid se voit progressivement promu au statut de catégorie esthétique à part entière, à l'instar d'autres catégories telles le pathétique, grotesque, le sublime ou le terrible. En 1853, Karl Rosenkranz va même jusqu'à publier une *Esthétique de la laideur*, affirmant : « si l'on se penche sur l'idée du beau, l'examen du laid en est indissociable. L'idée de laideur comme négatif de la beauté constitue donc une partie de l'esthétique³. »

- 3 Dès lors, la catégorie du laid fait partie intégrante non seulement de l'esthétique philosophique, mais aussi de la littérature, des arts plastiques, de la critique littéraire et de la critique d'art. En 1966, des chercheurs de l'Université de Constance réunis par Hans-Robert Jausse se sont penchés sur ce phénomène des « arts qui ne sont plus beaux » (« die nicht mehr schönen Künste⁴ ») en les définissant comme des phénomènes-limites de l'esthétique explorant les voies de la dissonance, la déformation, la défiguration, l'horreur et la terreur, formes et indices d'une modernité à la recherche de nouvelles voies d'expression. Après les romantiques allemands et les symbolistes français, chez Nietzsche, Rilke, Kafka, puis chez les expressionnistes, les dadaïstes, les tenants de la Nouvelle Objectivité et les actionnistes, en littérature comme en architecture ou en musique, la laideur devient ainsi un fondement du rapport au monde et de l'expression artistique. Indissociable des notions de choc et de désaturisation de l'art chez Benjamin, de dissonance ou d'esthétique négative chez Adorno, d'horreur chez Kracauer ou d'effroi esthétique chez Bohrer, le laid devient une catégorie si centrale de l'esthétique du vingtième siècle que la catégorie du beau tend parfois à en être déconsidérée : « La beauté est une sorte de morte ; la nouveauté, l'intensité, l'étrangeté, en un mot toutes les valeurs de choc l'ont supplantée »⁵ affirme Valéry ; « La beauté ne nous est guère qu'une raison de défiance [...]. Rien ne ressemble à la médiocrité que la perfection », lui répond Paulhan⁶.
- 4 Si la laideur semble omniprésente, exclut-elle pour autant la beauté, dont elle est souvent solidaire⁷? Ne fait-elle pas plutôt signe vers elle en stigmatisant la laideur moderne et en appelant à la restauration d'un humanisme perdu ou à un réenchantement du monde ? Telles sont les questions inhérentes à une post-modernité prônant le dépassement des oppositions dialectiques et la déconstruction des canons traditionnels au profit de concepts plus hybrides, mais dont l'ambiguïté essentielle est d'autant plus féconde qu'elle répond à la crise des valeurs et à l'effondrement des idéologies et des certitudes à l'aube du vingt et unième siècle.
- 5 Les articles réunis dans ce volume interrogent tous la complexité et la richesse de la dialectique entre beauté et laideur en esthétique (Norbert Waszek), au cinéma (Olivier Agard), au théâtre (Stefan Tigges), en architecture (Alexandre Kotska), en musique (Pascale Avenel-Cohen), en peinture (Eva Werth, Florence Bancaud) et en littérature (Françoise Rétif, Marie-Hélène Quéval, Frédéric Weinmann, Eric Leroy du Cardonnoy). Ils sont regroupés autour de quatre axes de réflexion :

1. Le laid et le beau : deux catégories opposées, mais solidaires

- 6 Pour définir le laid comme catégorie esthétique ou morale, la référence au beau semble difficilement évitable. En témoigne Rosenkranz lorsqu'il affirme vouloir dans son esthétique du laid descendre dans l'« enfer du beau ». Norbert Waszek rappelle que Rosenkranz est, avec Christian Hermann Weisse, l'un des premiers esthéticiens post-hégéliens à imposer une « reconnaissance esthétique du laid » qui faisait jusqu'alors l'objet d'un traitement très limité, intégré qu'il était comme chez Lessing ou Goethe à une réflexion sur les limites de la représentation ou la distinction entre les arts. Après Weisse qui voit dans le laid un moment organique de l'idée du beau conçu, dans la lignée de Hegel, comme émanation de l'esprit absolu, Rosenkranz définit le laid, associé à l'informe, l'incorrect et au difforme, comme le « beau négatif » : c'est un concept

dynamique intermédiaire entre le beau et le comique. Mais Rosenkranz, qui affirme que le beau constitue, « comme le bien, un absolu », et le laid, « comme le mal, un relatif », reste malgré tout attaché à une esthétique d'essence idéaliste et farouchement opposé au romantisme et à la modernité.

- 7 Les catégories du beau et du laid restent souvent associées à des clichés, comme le montre Frédéric Weinmann dans sa contribution sur le Goya de Feuchtwanger (1951). Ce dernier voit dans le dessinateur des *Caprices* le premier peintre moderne en ce qu'il dépasse le canon classique du beau en introduisant le laid en art ; mais il n'en évacue pas pour autant le beau, comme en témoignent dans le roman les nombreuses occurrences des adjectifs « beau » (93) et « joli » (46), par opposition aux 35 occurrences de l'adjectif « hässlich ». Feuchtwanger exploite aussi nombre de clichés liés à ces catégories, souvent associées à des personnages féminins : la beauté suscite l'amour, tandis que la laideur est compensée par des qualités de cœur ou d'esprit. Un beau visage peut à l'inverse cacher une âme laide et perversie. Mais si Goya rejette l'esthétique de la belle apparence, c'est qu'il voit dans le laid un potentiel expressif inépuisable : il ne fait le fondement de son réalisme attaché à rendre la quintessence de l'homme saisi dans sa vérité nue et tragique.
- 8 Si laideur et beauté sont indissolublement liés, ils restent souvent associés aux concepts de bien et de mal, comme en témoigne l'article consacré par Éric Leroy du Cardonnoy à l'œuvre de Fritz von Herzmanovsky-Orlando : ce dernier condamne la laideur physique – presque toujours synonyme de laideur morale – au nom d'un idéal régulateur de beauté. Tous ses textes témoignent de la lutte entre ces deux principes dont le contraste, la confrontation, la juxtaposition grotesque structurent l'écriture et la pensée de l'auteur. Dans ses romans, il oppose la grâce et la beauté d'êtres androgynes à la lourdeur et à la laideur d'êtres monstrueux et hybrides. Au-delà du choix esthétique, l'auteur défend un idéal platonique de pureté et de beauté absolues qui s'avère pourtant dangereux puisqu'il l'amènera à se perdre dans l'idéologie national-socialiste.
- 9 Alexandre Kostka montre aussi avec l'exemple de l'architecte et décorateur belge Henry Van de Velde, comment on peut rejeter de la laideur au nom d'une idéologie ou d'une esthétique résolument idéaliste, encore attachée à une forme de calogathie platonicienne. Pour ce « Champion de la Beauté », la laideur représente le Mal absolu : si le beau, associé à la raison, résulte de l'harmonie des facultés de l'homme, le laid, de l'ordre du sentiment, naît de la disharmonie de ces facultés ou de ses relations avec autrui. Il caractérise aussi la cacophonie des styles propre à l'historisme. Van de Velde condamne également la laideur de la modernité industrielle et des métropoles chaotiques, lieu de déshumanisation et de corruption morale, auxquels seuls les décadents savent résister. Pour lutter contre la laideur « énervante » et promouvoir un monde meilleur, il développe une esthétique vitaliste de l'ornement pur, attestant ainsi, selon A. Kostka, « la prégnance d'une esthétique classique, placée sous le signe du Dieu de l'harmonie et de l'ordre : Apollon. »

2. L'inversion (post)moderne des affects associés au beau et du laid

- 10 Au vingtième siècle, il est frappant de constater combien les connotations positive et négative traditionnellement associées au beau et au laid tendent à s'inverser. Si laideur

et beauté restent solidaires, la laideur devient coutumière, tandis que la beauté se fait inquiétante, sinon -mortelle.

- 11 Pascale Cohen-Avenel montre ainsi comment la beauté de Joséphine Baker, loin d'être valorisée, est ressentie comme une menace. Pour la rendre inoffensive, on l'associe à la notion d'altérité – animale ou androgyne – constituée comme garde fou afin de « désarmorer tout danger de dénaturation de l'identité allemande » par celle qui cristallise la peur de l'africanisation et de l'américanisation. Sa beauté sensuelle, féline et altière est en effet souvent perçue comme menace ou du moins comme provocation à l'endroit du code de maîtrise de l'esprit sur le corps et de contrainte d'une sensualité qu'elle éveille chez ses spectateurs. La crainte inspirée par cette beauté libre et sans tabou est assimilable à la peur du « retour du refoulé » de l'homme « civilisé », menacé d'être livré à ses pulsions « sauvages ».
- 12 Dans une perspective non plus socio-historique, mais littéraire et philosophique, Françoise Rétif se penche quant à elle sur la beauté fatale du chant des sirènes. À l'origine, l'épithète « beau » ne caractérisait que leur chant. Un chant naturel et informe dont le charme enchanteur devait être sacrifié pour que naisse le chant maîtrisé d'Ulysse. Todorov y voit une métaphore du sacrifice de la poésie à la littérature et Françoise Rétif le choix d'une esthétique platonicienne prônant le dépassement de la beauté sensible pour pouvoir accéder au beau intelligible. Puis, à l'ère chrétienne, la sirène se voit progressivement dépossédée de son chant ; sa puissance de séduction réside désormais tout entière dans sa beauté plastique captivante, ensorcelante, trompeuse, qui fait écran à la beauté sonore de son chant, progressivement désincarné jusqu'à être réduit au silence chez Kafka. Mais la résurgence de ce chant qui s'amorce au début du XIX^e siècle et s'affirme au XX^e, chez Bachmann notamment, marque la réhabilitation d'une esthétique du dionysiaque, de l'abstrait et de l'informe, dont le *medium* privilégié est la musique, au contraire de l'esthétique apollinienne, du concret et de la forme maîtrisée.

3. L'esthétique du laid et du choc comme réponse à la crise de la culture à l'ère du post-idéalisme

- 13 Marie-Hélène Quéval analyse l'esthétique de la laideur et de la catastrophe de Wolfgang Hilbig : l'omniprésence du laid se substitue dans son œuvre à la croyance en la vertu régénératrice du beau, en l'idéal de réconciliation du corps et de l'esprit de l'*Aufklärung* et se lit comme symptôme de la déconstruction de son idéal progressiste et humaniste. La laideur du corps réduit à ses fonctions les plus triviales fait figure de métaphore du système concentrationnaire instauré par la Stasi en RDA et de la perte d'humanité qui résulte de la privation d'identité, de liberté d'expression, de la culpabilité et du désespoir omniprésents de l'individu : « Inscrite dans la mouvance postmoderne, cette esthétique de la laideur privilégie la peinture du corps humain, non plus celle du corps idéalisé [...], mais le corps humilié pris dans la machinerie du pouvoir qui le fouille, le désarticule et le décompose » : la déchéance et la laideur du corps physique sont ici la métaphore de la décomposition du corps social et du vide des valeurs d'un État « sans idéal ni foi ».
- 14 On peut donc voir dans la laideur le principe d'une esthétique du choc cristallisant la violence du monde moderne. Dans le cinéma allemand des années 1919 à 1933 tel que

Kracauer l'analyse dans sa *Théorie du film*, Olivier Agard montre ainsi comment la laideur prend le visage de l'horreur. Siegfried Kracauer y voit le symptôme de l'inquiétude psychologique et du climat paranoïaque de l'Allemagne de l'entre-deux-guerres. Le film d'horreur inaugure une nouvelle esthétique du choc analysée par Walter Benjamin. Il marque surtout selon Kracauer la fin de l'esthétique idéaliste, symbolique et anthropocentrique au profit d'une esthétique matérialiste et critique, désormais consciente de la possible imbrication de la culture et de la barbarie : « dénué de perspective centrale, (le film) est naturellement le miroir d'un univers décentré, fragmentaire et livré à la contingence », affirme Olivier Agard. C'est donc toujours le changement de paradigme esthétique et l'abandon de la contemplation apollinienne au profit de la dynamique du choc, de la laideur ou de l'horreur dont la vertu cathartique transforme le spectateur en « observateur conscient », permettant ainsi son éveil critique.

- 15 Stefan Tigges évoque pour sa part la stratégie d'effacement des oppositions entre beauté et laideur dans le théâtre allemand contemporain, dans lequel il perçoit une tendance analogue à celle de notre société qui tend à fondre la laideur dans un flou esthétique, à inverser, à transposer et finalement à désagréger les catégories du beau et du laid. Il montre que dans le théâtre de M. Rinke, qui juxtapose en permanence beauté et laideur, on peut voir à l'œuvre une esthétique réaliste de la terreur et de la catastrophe ; mais la laideur des stigmates de la globalisation, du capitalisme et du terrorisme n'y exclut pas l'espoir en l'avènement d'une nouvelle humanité, donc l'utopie d'une restauration d'une nouvelle forme de beauté et d'humanisme incarnée par l'optimiste architecte Färber dans *Republik Vineta* (2000) et par les idéalistes de *Die Optimisten* (2003). Si le théâtre de Marius von Mayenburg est pessimiste, voire nihiliste, et si le mal et la violence y règnent en maîtres dans la famille et la société, cette esthétique du laid qu'il revendique inclut quelques épiphanies poétiques porteuses d'utopie et de beauté, même si elles n'apparaissent que comme de brèves échappées oniriques à l'horreur d'un monde de violence et de cruauté.

4. Par-delà le beau et le laid : le sublime (post)moderne

- 16 Eva Werth montre comment le choix délibéré d'une esthétique du laid et du sublime, Egon Schiele cristallise la crise moderne de la culture et incarne un art défini moins par la beauté que par la laideur, un art mû avant tout par une volonté de sincérité et d'authenticité. « D'où cette sensation esthétiquement troublante, cet entre-deux des sentiments. S'agit-il encore de plaire, par le beau, ou de plaire-déplaire par le sublime⁸ ? » Il ne s'agit plus dans la (post)modernité, de plaire ou de déplaire, mais avant tout de toucher l'homme en le fascinant et en le choquant à la fois, et d'affirmer ainsi l'autonomie, l'authenticité, l'expressivité et l'altérité fondamentale d'un art adapté aux contradictions de la modernité et à la négativité de l'existence : « les caractéristiques du monde moderne, à savoir celles d'un monde laid, déchiré, diabolique et dissonant sont exprimées par de nouveaux principes esthétiques comme le choc, la distanciation, l'atonalité et l'abstraction, plutôt que par la belle apparence », note Eva Werth. En transgressant les tabous et les canons de l'esthétique classique, en recourant à la déformation et à la défiguration, il incarne l'essence de l'art sublime au sens où Lyotard l'entend, une esthétique de l'hétérogène et de l'incommensurable, de

l'« imprésentable ». Une esthétique non plus centrée sur le « destinataire des œuvres, qu'on abandonne à la solitude du génie, mais sur leur destinataire. Il convient désormais d'analyser les manières d'affecter celui-ci, ses manières de recevoir et d'éprouver les œuvres, sa façon de juger celles-ci⁹. »

- 17 Je m'efforce enfin de montrer, à l'exemple de Max Beckmann, comment, par-delà le choc esthétique que suscite la prédilection moderne pour la laideur, l'art moderne parvient à inventer une nouvelle forme de beauté, ou plutôt de sublime « par-delà le beau et le laid ». L'évolution artistique et spirituelle de Beckmann, profondément marqué par l'expérience de la guerre, le fait glisser du culte du beau académique et de la *calogathie* platonicienne à la recherche de l'« horrible beauté de la vie » et à la quête d'un art vital et expressif d'inspiration nietzschéenne : un art qui se nourrit de visions macabres et use de la déformation et de la dislocation des formes pour exorciser l'horreur de la vie et offrir aux hommes une image de leur destin. Dans son ultime phase créatrice, où il développe sa métaphysique de l'objectivité, il utilise encore la laideur comme une arme destinée à dé-négativer la laideur du réel et à la transcender dans le sublime métaphysique. Beckmann incarne donc l'esthétique négative et critique prônée par Adorno, le renoncement à la « jouissance culinaire » du beau canonique au profit d'un art autonome, expressif, qui serve la connaissance. Le laid fait donc nécessairement partie intégrante de l'art (post)moderne voué à dénoncer la laideur et la négativité du monde. Mais il n'en exclut pas pour autant une dimension sublime dans le pouvoir de l'art de libérer l'homme de ses entraves et de transcender le divorce entre le beau et le laid pour restaurer le sens perdu par le prisme d'un art sublime, voué à « faire voir ce qui fait voir »¹⁰, à communiquer l'imprésentable, fût-ce dans la laideur, le choc ou la dissonance : « Poussés par l'esthétique du sublime, à la recherche des effets intenses, les arts [...] peuvent et doivent négliger l'imitation des modèles seulement beaux, et s'essayer à des combinaisons surprenantes, insolites, choquantes. [...]. L'amateur n'éprouve pas un plaisir simple, il ne tire pas de bénéfique éthique de son contact avec les œuvres, il attend d'elles une intensification de ses capacités d'émotion et de conception. Une jouissance ambivalente. [...] L'œuvre ne se plie pas à des modèles, elle essaie de présenter ce qu'il y a d'imprésentable¹¹ ».

NOTES

1. Yves Michaud, *L'Art à l'état gazeux. Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Hachette littératures, 2003.

2. Jusqu'au xive siècle, « hässlich » désigne ce qui est haïssable ou suscite l'agressivité. Ce n'est qu'au xvi^e siècle qu'il se substitue au « ungestalt » (trad. du latin *deformis* désignant le contraire du beau. Voir Dieter Kliche, « hässlich », S. 25-66 in : K.H. Barck (Hrsg), *Ästhetische Begriffe*, Bd. 3, Stuttgart, Metzler, 2001.

3. Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Leipzig, Reclam, 1996, S. 5 : « Wird die Idee des Schönen auseinandergesetzt, so ist die Untersuchung des Hässlichen davon unzertrennlich. Der Begriff des Hässlichen als des Negativschönen macht also einen Teil der Ästhetik aus. »

4. Hans Robert Jauß (Hrsg.), *Die nicht mehr schönen Künste, Grenzphänomene des Ästhetischen, Reihe Poetik und Hermeneutik*, III, München, Fink, 1968.
5. Valéry, *Variété*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1957, p. 1240-1241.
6. Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes*, Paris, Gallimard, 1941, p. 13.
7. « De même que grand et petit sont solidaires dans la mesure où ils s'excluent dans l'expression de la taille, beau et laid constituent un couple indissociable dans l'expression des valeurs esthétiques. Les deux qualités se repèrent sur un axe commun, de part et d'autre d'un point qui marque leur frontière commune », in : Pierre Monteil, *Beau et laid. Contribution à une étude historique du vocabulaire esthétique en latin*, Paris, Klincksieck, 1964, p. 11-12.
8. Jean-François Lyotard, *Le Différend*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 201.
9. Jean-François Lyotard. *L'Inhumain. Causeries sur le temps*, Paris, Galilée, 1988, p. 109.
10. *Ibid.*, p. 113.
11. *Ibid.*, p. 112.