

Université de Montréal

Perspectives critiques sur la laideur :  
*Possibilités esthétiques et artistiques*

par Gabriel Toupin

Département de Philosophie  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise en philosophie option enseignement au  
collégial

Août 2017

© Gabriel Toupin, 2017

# Résumé

La présente recherche propose un approfondissement des enjeux esthétiques et artistiques liés à l'émancipation graduelle de la laideur des paradigmes classiques de l'esthétique moderne. L'émancipation de la laideur est surtout celle de son émancipation au sein même de la philosophie de l'art, dans lequel la laideur fut traditionnellement réduite au non beau, à l'absence de beauté. Encore aujourd'hui, il subsiste des difficultés à considérer la laideur en art et en esthétique indépendamment de connotations éthiques ou ontologiques. Il ne s'agit pas de conclure que la laideur ne peut pas ou ne doit pas porter ces connotations. En ce sens, la présente recherche tente d'exposer l'ensemble des possibles de la laideur et de ses applications de l'ordre de l'esthétique. La laideur peut effectivement aussi être « inesthétique ». Cette discussion sur la valeur esthétique du laid nous mènera en fin d'analyse à mesurer les conséquences de cette émancipation dans la compréhension de son concept. Inspiré de la théorie esthétique d'Adorno et de la théorie émotionnaliste de Stolnitz, la laideur sera redéfinie comme un concept dynamique, dialectique, désignant à la fois un rapport humain avec l'altérité ainsi qu'une satisfaction de l'ordre des plaisirs négatifs, similaires à ceux provoqués par l'horreur et le sublime.

Mots-clés : laideur, esthétique, beauté, philosophie, dialectique, émotionnalisme

# Abstract

This research is an attempt at redefining the aesthetical and artistical issues related to the progressive « liberation » of ugliness from the classical paradigms of modern aesthetics. The emancipation of ugliness is foremost one from traditional art philosophy, in which ugliness is usually reduced to the mere absence of beauty. Even nowadays there remains some difficulties to consider ugliness in art from an aesthetical point of view. However, it must be made clear that the present paper is not suggesting that ugliness cannot be « unaesthetic » – it surely can be. Therefore, this paper is to be understood as an exploration of the various possibilities related to the concept of ugliness, one of which is its participation in a full-fledged aesthetic experience. This discussion should lead us to describe and better understand the modalities of this concept and how they interact with each other. Inspired by Adorno's aesthetics and Jérôme Stolnitz' emotionalist account of ugliness in art, ugliness will be redefined dialectically, as describing a properly human relationship with alterity, as well as a subjective satisfaction which can be defined within the traditional account of « negative pleasures », similar to what can be said regarding the use of horror and the sublime in arts.

Keywords : ugliness, aesthetic, beauty, philosophy, dialectic, emotionalism

# Tables des matières

<b>Résumé</b> .....	ii
<b>Abstract</b> .....	iii
<b>Remerciements</b> .....	vi
<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre 1 :Généalogie de la laideur</b> .....	4
1.1 La laideur chez Plotin.....	4
1.2 Esthétisation de l’art et modernité.....	6
1.3 Romantisme et vérité en art : Hegel et Rosenkranz.....	16
1.4 Chute du paradigme esthétique de l’art et conséquences.....	22
<b>Chapitre 2 :L’émancipation de la laideur</b> .....	25
2.1 Deux conceptions de la laideur.....	25
2.2 L’attitude esthétique selon Stolnitz.....	32
2.3 La laideur en tant que différence.....	45
<b>Chapitre 3 : Contre la laideur ; Arguments et réponses</b> .....	48
3.1 L’argument de l’avènement anesthétique de l’art.....	49
3.2 L’avant-garde en tant que commentaire sur l’art.....	52
3.3 La transfiguration du laid en beau.....	54
<b>Conclusion</b> .....	59
<b>Bibliographie</b> .....	62

*À Catherine-Soleil,  
qui m'aide toujours à y voir plus clair.*

## Remerciements

J'aimerais d'abord remercier mon directeur de recherche Daniel Dumouchel, qui m'a aidé avec une grande gentillesse et m'a poussé à me dépasser comme jamais intellectuellement. Même si ce projet s'est révélé casse-cou, vous ne m'avez jamais découragé de poursuivre mes réflexions, en nourrissant mes lectures et en commentant sagement mes écrits.

À la famille Toupin – Daniel, Lysanne, Pierre, Lise, Dominic, Catherine, Matis, Benoît et Chantal – qui m'ont toujours encouragé à faire ce que j'aime, pourvu que ce soit avec dévotion et détermination, pour ne pas dire avec folie.

À Chantal Lévesque, qui m'a appris qu'on pouvait avoir du plaisir à lire des livres.

Un immense merci à la famille Delisle-Laprade – Sylvie, Gaétan, Julien, Joanie, Alicia, Colette, Micheline et Claude – pour votre incroyable support ces dernières années. Votre amour inconditionnel est tout simplement légendaire.

Merci à Samuel Lavallée-Daunais, pour les discussions passionnées, les soirées mémorables et pour ces premiers commentaires en tout début de rédaction. On a rarement la chance dans une vie de croiser une telle amitié et même après près d'une décennie, je sais que ce n'est que le début. À toi mon frère, merci.

À Karl Racette, pour le support, l'amitié, la sensibilité et les idées riches en réflexion. Qui aurait cru qu'au fil de ces discussions chancelantes et approximatives en allemand émergerait une telle amitié! Sans même exagérer, notre rencontre restera pour moi un de ces moments qui change une vie. Merci.

À Iain, Maxime, Samuel-Élie, Thierry & William, pour votre amour rugueux et vos blagues qui me donnent des pierres aux reins. Grâce à vous, j'ai appris en un an l'équivalent d'une vie, tant intellectuellement qu'émotionnellement.

Finalement, merci à ma Virgule, qui m'aide toujours à faire le point.

# Introduction

En 1750, Alexander Baumgarten publie *Aesthetica*, dans lequel il présente l'esthétique comme « science d'analyse au carrefour de l'*art*, du *beau*, et de la *sensibilité* du sujet <sup>1</sup> ». Avec cette « trinité », Baumgarten en vient à expliciter une conception des arts déjà bien présente en occident : le beau est l'objet et le but des arts, dans la mesure où le beau touche la sensibilité humaine (après tout, on parle à juste titre des « beaux-arts »).

Cette vision des beaux-arts, qui semble solide à travers la modernité, tend à s'affaiblir dans certains courants artistiques de l'époque romantique, pour ensuite être vertement critiquée durant le XX<sup>e</sup> siècle. La beauté brille par son absence dans l'art contemporain; ce qui était l'absolu artistique devient *persona non grata* chez les avant-gardistes.

Pour Arthur Danto, ce serait le poids moral traditionnellement associé à la beauté – association qu'on retrouve dès Platon, pour qui le beau et le bien sont identiques – qui expliquerait pourquoi la première génération des artistes d'avant-garde du précédent siècle aurait trouvé si urgent de déloger la beauté de sa place injustement attribuée en philosophie de l'art<sup>2</sup>. Que ce soit pour débarrasser l'art des idéologies et/ou pour répondre à un idéal formaliste de l'œuvre d'art, la beauté se trouve à être mise au rencart.

La présente recherche s'intéresse à certaines conséquences de ce développement historique. Comme le soulignera Danto à plusieurs moments de son œuvre, l'art contemporain remplira le vide laissé par la beauté par des recherches conceptuelles – l'art conceptuel –, la banalité – que Danto nomme comme *la transfiguration du banal*<sup>3</sup> – et surtout, *la laideur*. Alors que la philosophie de l'art fut catégorique des siècles durant sur le caractère inesthétique, non artistique et même ontologiquement négatif du laid, voilà que la laideur se retrouve dans une pléthore d'œuvres d'art; elle acquiert une positivité esthétique.

---

1 Baumgarten, 1988, p.8

2 Danto, 2002, p.59

3 Voir l'ouvrage de Danto, *Transfiguration of commonplace*.

Cependant, n'importe quel observateur un moindrement attentif remarquera qu'il n'a pas fallu attendre les dadaïstes pour que l'art nous présente/représente la laideur : Œdipe se crevant les yeux, le lit de Procuste, jusqu'à Le Caravage ou bien Chardin, en passant par l'iconographie religieuse du Christ torturé, l'histoire de l'art regorge de laideur.

Le précédent siècle n'est pas tant l'apparition soudaine de la laideur dans les *nicht mehr schöne Kunst* que l'occasion de constater que la beauté ne fut pas toujours le but de l'art. Comme le souligne Danto au sujet de l'art africain : « [la beauté] ne fut jamais son objectif ni celui de la plupart des grandes œuvres d'art autour du monde. C'est rarement l'objectif de l'art aujourd'hui aussi <sup>4</sup> ». C'est plutôt la philosophie de l'art, en décalage avec son objet, qui échoue longtemps à reconnaître le potentiel esthétique positif du laid.

Ce présent travail débute avec le constat de ce décalage entre la tradition philosophique et l'art, en dressant une brève généalogie du concept de la laideur, de Platon à Adorno. Cette historiographie nous permettra de constater l'incapacité d'une certaine tradition philosophique à reconnaître la réelle teneur du concept de laideur en art, même face à l'art avant-gardiste du XX<sup>e</sup> siècle.

Dans un deuxième temps, nous verrons que la reconnaissance de la place dûment revendiquée du laid en art nous conduit à nous interroger sur l'intérêt porté pour celui-ci; parle-t-on d'un laid transfiguré en beau (par une médiation artistique), d'une critique sociale volontairement inesthétique ou même anti-esthétique, ou bien d'un élément esthétique comme un autre? Pour ma part, j'aimerais suggérer que l'ensemble de ces théories est en fait véridique. Je défendrai en particulier la dernière position – la laideur comme élément esthétique positif – en m'appuyant entre autres sur la théorie émotionnaliste de Jérôme Stolnitz. Cette explication offerte par Stolnitz s'intègre à une conception esthétique de l'art, dont Stolnitz fut l'un des principaux défenseurs, avec d'autres penseurs comme Monroe Beardsley. Cette conception esthétique, plus englobante que la théorie esthétique moderne, aura l'avantage d'accommoder une théorie esthétique du laid en art.

---

4 Danto, 2002, p.42 [ma traduction]

À ce stade, il est important de souligner que si la laideur peut être esthétique – et qu'elle le fut en effet plus d'une fois à travers l'histoire –, elle ne l'est pas *nécessairement* et peut effectivement être de l'ordre de l'inesthétique. Ces aspects feront justement partie des difficultés que cette recherche tentera d'avancer. Peut-on vraiment parler d'« un seul laid » et de ces différentes modalités, ou bien serait-il plutôt question de différents types de laid qui, en dernière analyse, seraient indépendants les uns des autres? Par exemple, les conclusions qui valent pour le dégoûtant valent-elles aussi pour la laideur morale? Cette discussion sur la valeur esthétique du laid nous mènera donc à revoir si l'unité du laid est possible, ou si la reconnaissance de la laideur en art mène en fait à son éclatement.

Notre angle d'approche pour ce travail se veut manifestement esthétique – par quoi nous entendons ce qui concerne la réceptivité de l'œuvre d'art – en opposition avec une approche plus poïétique. Si plusieurs écrits sur le sujet ont paru au début de la seconde moitié du XXe siècle, le thème de la laideur aujourd'hui est plutôt traité historiquement, que ce soit par la relecture d'auteurs tels que Kant, Hegel ou Karl Rosenkranz.

L'objectif premier de notre recherche se veut donc d'abord une tentative de réactualisation de la problématique du laid en art plutôt qu'une prise de position explicite au sein de cette dite problématique. Le ton en sera ainsi surtout synthétique, proposant de ce fait un survol de certains moments de la tradition philosophique. Sans pour autant tracer une distinction claire et définie, on observera dans ce survol le déploiement de deux tendances méthodologiques, l'une analytique et l'autre dialectique. Puisque ces tendances seront plus clairement définies plus loin dans la recherche, nous pouvons pour le moment nous en tenir à associer la méthode analytique à la philosophie moderne prékantienne et kantienne, alors que la seconde est plutôt héritée de la philosophie hégélienne et de la théorie critique de Theodor W. Adorno. En phase avec l'objectif de ce mémoire, il ne sera pas question d'opposer ces deux tendances, mais plutôt de voir comment celles-ci interagissent et comment dans leurs interactions il peut être possible de lancer de nouvelles pistes de recherches et ainsi raviver la problématique sur la laideur en art.

# Chapitre 1 : Généalogie de la laideur

On ne pourra certainement pas reconstituer ici de façon exhaustive l'histoire et l'évolution complète du concept de laideur. Néanmoins, plusieurs philosophes et leurs travaux constituent des étapes importantes de ce développement, soit en tant qu'initiateurs de changements, soit en tant que représentants types de *Zeitgeiste* particuliers. Le présent chapitre propose de revoir certaines ruptures dans la tradition, ainsi que différents points de tension qui éclaireront notre problématique.

## 1.1 La laideur chez Plotin

C'est chez Plotin que l'on retrouve l'une des premières élaborations significatives du concept de la laideur. Largement tributaire de la théorie platonicienne du Beau, celui-ci propose une synthèse plus explicite du concept de « laideur » que Platon, tout en étant dans la continuité de la pensée platonicienne. Pour Plotin, « est laid tout ce qui n'est pas dominé par une forme et par une raison » :

Car toute chose privée de forme et destinée à recevoir une forme et une idée reste *laide* et *étrangère* à la raison divine, tant qu'elle n'a part ni à une raison ni à une forme; et c'est là *l'absolue laideur* [mes italiques]<sup>5</sup>

La laideur désigne donc la matière sans forme, encore désordonnée et chaotique; ce que la raison divine n'a pas infusé d'une Idée, d'une Essence. On retrouve ici l'axe vertical métaphysique propre au néoplatonisme : de l'Un, l'être absolu, jaillit un surplus d'être duquel découle l'univers, des Idées jusqu'aux objets individués : « la beauté du corps [et de tout objet] dérive de sa participation à une raison venue des dieux<sup>6</sup> ». La beauté est d'abord et avant tout celle des Idées, des Formes, qui se manifestent dans le sensible en ordonnant la matière.

---

5 Plotin, *Ennéades*, p.97

6 *Ibid.*, p.98

La laideur absolue chez Plotin n'est que ce par quoi l'on désigne l'épuisement de cet Être suprême, son absence : « La Beauté est une réalité vraie, et la laideur, une nature *différente* de cette réalité<sup>7</sup> ». Si la réalité vraie concerne tout ce qui est, la laideur comme « nature différente » concerne le non-être.

Si les objets sensibles portent en eux l'éclat de la Beauté de l'Un, ils n'en sont pas l'incarnation pure, puisque les objets physiques sont aussi composés de matière; ils sont donc muables et finis. Seule la beauté absolue, « unique en forme », est belle *en-soi* : « la Beauté en soi, absolue, pure, non mêlée, non polluée par la chair humaine, les couleurs et toute autre absurdité mortelle<sup>8</sup> ».

Pour Plotin, tout comme chez Platon, la Beauté (en tant qu'absolu) est consubstantielle de la Vérité et du Bien : « Il faut rechercher, par des moyens analogues, le beau et le bien, le laid et le mal<sup>9</sup> ». La Beauté du monde est un signe de l'ordre divin, de sa perfection, et inspire dès lors l'âme à chercher le bien, le juste et le vrai<sup>10</sup>. Justement, Plotin reconnaît en l'âme humaine cette tendance naturelle à chercher le beau et fuir le laid. L'âme étant elle-même un produit de l'ordre divin, celle-ci cherche à se rapprocher de l'éternel, de la Vérité : « l'âme [...] se complaît dans le spectacle des êtres de même genre qu'elle<sup>11</sup> ». Du même genre qu'elle, soit du genre de ces choses qui portent la marque de la réalité vraie, qui se manifeste entre autres par la beauté.

---

7 *Ibid.*, I, 6, 6., p.102

8 Platon, *Banquet*, 211e-212a. C'est par ailleurs le piège des beautés terrestres : la beauté du monde physique nous élève dans la mesure où elle pointe vers le monde des idées. Seulement, les objets physiques sont en eux-mêmes mélange impur, et leur jouissance peut mener à l'enlaidissement de l'âme, « une vie obscurcie par le mélange du mal, une vie mélangée en partie de *mort* » (Plotin, *op. cit.*, p.101). À noter qu'ici encore, la laideur est associée à la mort, contrairement à la Beauté qui, quant à elle, est associée à l'éternité.

9 Plotin, *op. cit.*, p.102

10 Cette relation entre beauté et connaissance est en grande partie héritée de Platon. Le philosophe, l'amoureux de la sagesse, est aussi « amoureux de la beauté » et « prompt à se cultiver dans les arts » (Platon, *Phèdre*, 248d). La sagesse elle-même pour Platon « est extrêmement belle » (Platon, *Banquet*, 204b).

11 *Ibid.*, p.97

Si l'âme se reconnaît dans le beau, ce en quoi elle ne se reconnaît pas, ce qui l'éloigne de l'Être, de l'éternel et du vrai, consiste en la laideur : « quand l'âme reçoit l'impression de la laideur, elle s'agite; elle la refuse; elle la repousse comme une chose discordante qui lui est étrangère<sup>12</sup> ».

En résumé, la laideur chez Plotin n'est rien sinon l'absence du beau, comme l'obscurité l'absence de lumière. Plus encore, elle est absence totale : absence du vrai, du bon, du juste, de forme, de vie. Puisqu'il faut remonter vers le Bien, ce vers quoi tendent les âmes (*Ennéades*, p.103), la laideur est la *regio dissimilitudinis* qu'il faut fuir, dont on ne parle pas – puisque de toute manière, il n'y a rien à dire. La laideur au plan physique/esthétique, indissociable de la laideur morale, de la fausseté ontologique, est fondamentalement négative, imperfection.

On retrouve à la fois chez Platon et Plotin cette relation entre la contemplation des belles choses et le perfectionnement de la connaissance<sup>13</sup>. Inversement, l'âme humaine ne saurait « enfanter » ses idées dans la laideur, synonyme de stérilité<sup>14</sup>. Le désordre propre au non beau amène le désordre de l'âme, l'entraîne vers l'obscurité, la rend elle-même laide.

## 1.2 Esthétisation de l'art et modernité

On remarque à cette lecture des *Ennéades* que la laideur pour Plotin n'est pas comprise sous l'angle d'une expérience esthétique. La laideur et ses manifestations concernent la Vérité et le Bien; la laideur est ontologique avant d'être esthétique.

En vérité, l'art, pendant plusieurs siècles, n'est pas considéré et valorisé dans sa dimension dite « esthétique ». Pour Carole Talon-Hugon, l'art comme étant esthétique et ayant comme objet la beauté est effectivement « une idée historiquement datée [...] née au cours de la Renaissance<sup>15</sup> ». C'est le passage d'une conception de l'art comme artisanat à celle plus classique des « beaux-arts », que Talon-Hugon identifie comme le début du « paradigme

---

12 *Id.*

13 Lorsque l'âme, chez Platon, en vient à contempler la beauté de la connaissance, elle se rend elle-même porteuse de belles idées et de belles théories (Platon, *Banquet*, 210e).

14 Platon, *Banquet*, 209b.

15 Talon-Hugon, 2014, p.15

esthétique de l'art<sup>16</sup> ». De ce paradigme, deux éléments-clés pour notre recherche sont identifiables : 1) L'esthétique est d'abord comprise comme désignant la beauté; est esthétique ce qui est beau. 2) L'art est vu comme étant le terrain de l'esthétique. L'art vise maintenant explicitement la création de la beauté. Ce paradigme, bien que le produit de divers facteurs historiques complexes, est réputé avoir été présenté d'abord par Alexander Baumgarten.

### **1.2.1 L'esthétique de Baumgarten**

Héritier de la pensée de Leibniz et de Wolff, Baumgarten se distingue significativement de ces derniers, en valorisant le sensible propre à la corporéité humaine et la connaissance dont nous pouvons tirer de cette sensibilité. La connaissance sensible n'est pas inférieure à la connaissance dite « intellectuelle » (ce qui concerne les idées uniquement, par exemple les mathématiques); elle est bel et bien *qualitativement distincte* : « L'esthétique [pour Baumgarten] n'est pas une étape de l'éducation philosophique, mais un domaine *autonome et irréductible*, un horizon indépassable du savoir [*mes italiques*]<sup>17</sup> ».

Pour Pranchère, Baumgarten rompt ainsi non seulement avec Leibniz, mais aussi avec les traditions platoniciennes et néo-platoniciennes, eux qui ne valorisaient le sensible et la beauté que dans la mesure où ceux-ci consistent en une simple étape de transition dans la connaissance de la vérité, vérité qui ne pourrait ultimement pas se retrouver dans le sensible. Les recherches de Baumgarten marquent non seulement l'autonomisation de la connaissance sensible<sup>18</sup>, mais aussi celle de la *beauté* : « La fin de l'esthétique est la perfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire la beauté<sup>19</sup> ». En réalité, « la beauté est la manifestation sensible, l'évidence phénoménale de la perfection d'un objet<sup>20</sup> ». Il faut en comprendre qu'un objet en accord avec lui-même, avec son essence propre, se laisse ainsi comprendre et saisir dans toute sa perfection : le beau nous permet de connaître l'objet dans son unité<sup>21</sup>.

---

16 *Ibid.*, p.6

17 Introduction de Pranchère, J.-Y., dans Baumgarten, 1988, p.13

18 *Ibid.*, p.18, note de bas de page n°1

19 Baumgarten, 1988, p.127, §14

20 Pranchère, J.-Y., dans Baumgarten, 1988, p.11. Cette description que donne Pranchère tient plus de la *Métaphysique* de Baumgarten que de son *Esthétique*.

21 *Id.*

Le bel objet en accord avec lui-même – ses propriétés étant en harmonie entre elles – permet à la connaissance sensible – en contraste avec la connaissance dite « noétique » – de se perfectionner elle-même. En développant des connaissances sur des objets harmonieux, la connaissance sensible devient elle-même belle : « La beauté universelle<sup>22</sup> de la connaissance [consiste] 1° dans l'accord des pensées entre elles [...]; leur unité en tant que phénomène, est la BEAUTÉ DES CHOSES ET DES PENSÉES<sup>23</sup> ». Cette beauté universelle de la connaissance sensible concerne donc l'harmonie entre les objets et les pensées. En fait, il s'agit plutôt pour Baumgarten de l'harmonie que perçoit la connaissance à l'intérieur des objets, qui est à distinguer d'une harmonie qui serait le propre de l'objet, une sorte de beauté *en soi* :

On doit distinguer [la beauté universelle de la connaissance sensible] de la beauté des objets et de la matière, avec laquelle elle est souvent confondue [...]. Des objets laids peuvent, en tant que tels, être pensés de belle façon, et inversement des objets qui sont beaux peuvent être pensés d'une manière laide<sup>24</sup>.

Ce n'est donc pas tant la beauté « objective » des objets que ce que l'observateur y perçoit qui importe. En cela on observe un autre glissement dans la conception que l'on se fait du beau et du laid, qui est ici décrit sous l'angle subjectif plutôt qu'objectif. On parle littéralement d'*aisthesis*, soit de la *connaissance sensible* et non d'une beauté comprise au sens ontologique. Cependant, en concevant l'objet de l'esthétique comme étant la beauté, Baumgarten conçoit aussi la laideur comme son manque; un manque de perfection esthétique, c'est-à-dire un défaut de connaissances sensibles : « [l'esthétique] doit éviter l'imperfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire la laideur<sup>25</sup> ». Aussi :

La mesquinerie, la vulgarité, la fausseté, l'obscurité impénétrable, le flottement de l'indécision et l'inertie sont les imperfections qui menacent toute connaissance; en tant que phénomènes, elles ont généralement pour effet d'enlaidir la connaissance sensible, principalement lorsque ces défauts affectent les choses et les pensées<sup>26</sup>.

---

22 Chez Baumgarten, l'esthétique s'intéresse d'abord à la beauté en son sens général – c'est-à-dire *universel* – et non aux objets particuliers de la beauté, puisque ces derniers sont tout simplement trop nombreux pour être l'objet d'une analyse exhaustive.

23 *Ibid.*, p.128, §18

24 *Id.*

25 *Ibid.*, p. 127, §14

26 *Ibid.*, p. 129,§23.

En cela, Baumgarten est en parfaite continuité avec la pensée néo-platonicienne : la laideur est négative, à éviter ; elle nuit à l'esprit dans sa quête du vrai. S'il y a progression générale de la philosophie de l'art et de l'esthétique, le concept de la laideur demeure essentiellement inchangé.

### **1.2.2 L'esthétique de Johann Georg Sulzer**

Poursuivant dans la lignée des recherches de Baumgarten et de Hutcheson, Sulzer relie la satisfaction que provoque le beau au principe même de l'âme, « soit une détermination puissante à produire ou recevoir des idées<sup>27</sup> ». Ainsi serait agréable ce qui facilite cette activité de l'âme, alors que le désagréable désignerait ce qui freine cette activité de production et de réception des idées.

On comprend mieux pourquoi l'esthéticien cherche à parfaire ses connaissances sensibles. C'est qu'il en va du principe même de l'âme, de son *conatus* : la beauté permet à l'âme de mieux persévérer en son être<sup>28</sup>. De ce principe de l'âme, Sulzer tirera des conclusions de l'ordre de l'esthétique, notamment en ce qui concerne la définition du Beau : « On convient que la beauté résulte de la variété réduite à l'unité<sup>29</sup> ». Ce sont les objets complexes – riches en idées variées –, mais unis en un tout harmonieux qui savent être beaux – ces objets qui permettent à l'âme de déployer un florilège d'idées différentes et d'y progresser aisément. Cette « formule » du beau répond par le fait même à une autre de nos interrogations : il existe des objets plus beaux que d'autres, en fonction de la variété d'idées qu'ils suscitent et de l'harmonie de ces idées entre elles.

Par cette élégante formulation similaire à celle de Hutcheson, Sulzer accommode plusieurs caractéristiques associées communément à la beauté : harmonie, proportion, élégance, richesse, subtilité, etc. Cette conception est aussi compatible avec plusieurs règles de l'art

---

27 Sulzer, *Recherches sur l'origine des sentiments agréables et désagréables*, première partie, p.62

28 Alors que la connaissance sensible est irréductible et autonome chez Baumgarten, celle-ci chez Sulzer est inférieure à la connaissance purement intellectuelle. En cela, Sulzer est plus fidèle à la tradition leibnizienne que Baumgarten. La beauté chez Sulzer est un concept plus large : est considéré comme beau chez Sulzer un théorème mathématique ou un système philosophique, plus encore qu'une beauté esthétique.

29 Sulzer, *Recherches*, seconde Partie, p.79

traditionnel : l'agencement des formes et des couleurs, l'équilibre des éléments d'un tableau ou d'un poème, la consonance des notes d'une mélodie, la structure narrative au théâtre, etc.

Inversement, la laideur – que Sulzer aborde surtout dans ses *Recherches* en tant que « difformité et désordre » –, constitue pour l'âme une nuisance :

[L]e désordre, dès qu'il règne entre les parties d'un tout [empêche l'esprit] de suivre son penchant, il se confond dans ce désordre, son action est arrêtée, et ce qui en est la cause ne peut que lui déplaire<sup>30</sup>.

La laideur ne saurait être esthétique : elle dérange, corrompt l'âme, est *désagréable*. En cela, c'est encore le même schème de compréhension plotinien qui est à l'œuvre : l'âme s'élève dans la beauté et fuit la laideur qui la mine, qui lui est désagréable. Si le cadre général est maintenant plutôt épistémologique, subjectif, la logique interne n'en est pas moins la même.

### **1.2.3 L'abbé Dubos et l'émotionnalisme**

D'un autre côté, il est possible de remarquer une autre forme de rupture dans la tradition philosophique sur l'art avec les travaux de l'abbé Dubos<sup>31</sup>. Pour Dubos : « [la finalité de l'art] réside exclusivement dans le *movere* [mouvement de l'âme, c'est-à-dire l'émotion]<sup>32</sup> ». Le spectateur avec l'art recherche les émotions fortes, les passions. La satisfaction qu'il tire d'une œuvre provient alors de ses propres émotions, que celles-ci soient le produit d'images de vertus et de beautés autant que de visions d'horreur, de violence ou de souffrance humaine.

La place de l'art – compris comme « beaux-arts » – est donc en changement. Sa finalité se retrouve maintenant dans l'expérience *esthétique*, au-devant des critères moraux ou de vérité. La laideur (et la beauté) peut être, dans ce contexte, considérée à la lumière d'une perspective esthétique. Le plaisir ressenti devant les spectacles violents, le plaisir ressenti aux émotions dites *négatives* (la peur, la rage, la tristesse, etc.), plaisir qui était chez Plotin et Saint-Augustin un signe de la corruption de l'âme humaine, devient chez Dubos une part essentielle de

---

30 Sulzer, *Recherches*, p.95

31 La théorie émotionnaliste de l'abbé Dubos sera plus amplement explicitée lors du deuxième chapitre de cette recherche.

32 Talon-Hugon, C., « Passions de l'âme et émotions artistique : enjeux éthiques et esthétiques des *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* de Du Bos » dans Dauvois & Dumouchel, 2015, p. 74

l'expérience des beaux-arts. La laideur en tant que véhicule de ces émotions négatives pourrait être en voie de devenir esthétique.

#### **1.2.4 L'esthétique kantienne**

L'esthétique et l'art, avec Dubos et Baumgarten, tendent maintenant à séparer beautés et laideurs de la moralité et de la vérité<sup>33</sup>. Cette tendance en vient aussi à se refléter dans les travaux de Kant, plus particulièrement dans la troisième critique. Pour Kant, « le goût est la faculté de juger et d'apprécier le beau<sup>34</sup> ». Pour porter ce jugement, « nous ne rapportons pas la représentation à l'objet par l'entendement en vue d'une connaissance »; nous la rapportons plutôt à l'imagination, c'est-à-dire sans solliciter les concepts et l'entendement<sup>35</sup>. Le jugement esthétique n'est donc pas un jugement logique; il est campé dans la subjectivité.

Cette subjectivité n'empêche pas pour autant l'entreprise kantienne de tirer des principes généraux sur le goût et la beauté. Tout comme Dubos et Sulzer, cette satisfaction de l'esprit dans l'appréciation du beau en appelle à une certaine universalité de l'expérience esthétique, une structure fondamentale de l'esprit; nous avons tous en nous la capacité d'apprécier subjectivement la beauté. Dès lors, malgré certaines préférences personnelles et contingences sociales et naturelles, l'expérience esthétique se fonde sur quelque chose que nous avons tous en commun.

Pour comprendre le caractère universel de cette expérience, il faut donc la considérer dans son état le plus pur, soit libre de toutes déterminations particulières que nous n'aurions pas tous en commun. C'est en ce sens que Kant entend la satisfaction déterminant le jugement de goût comme « indépendante de tout intérêt [individuel]<sup>36</sup> ». Cependant, le sens donné par Kant à ce désintéressement implique non seulement une posture indépendante du désir pratique, mais aussi des émotions :

---

33 Comme nous l'avons vu, l'esthétique chez Baumgarten implique une connaissance sensible, ainsi que son perfectionnement ; l'esthétique possède donc une vérité, mais qui lui est propre.

34 Kant, E. (1979). *Critique de la faculté de juger*, p.129, I, §1 [V, 203]

35 *Id.*

36 *Ibid.*, p. 131, I, §2 [V, 205]. Aussi : « [C]'est ce que je fais de cette représentation en moi-même, et non pas ce en quoi je dépends de l'existence de l'objet qui importe pour que je puisse dire qu'un tel objet est *beau* [...] » *Id.*

Le charme sensible et la secousse émotionnelle sont incompatibles avec l'impartialité requise pour ressentir et évaluer la communicabilité universelle de l'état d'esprit dans lequel l'activité libre, autorégulatrice et harmonique des facultés de représentations place le sujet qui juge<sup>37</sup>.

La satisfaction prise à l'appréciation du beau n'est donc plus celle des émotionnalistes tels que Dubos; elle ne prend pas racine dans le plaisir inhérent à l'expérience des émotions, le *movere*. De plus, puisque le jugement de goût ne se rapporte à aucun concept, il s'ensuit que la beauté est aconceptuelle; elle ne peut apporter aucune connaissance en tant que telle. Kant prend ainsi ses distances non seulement de Dubos, mais de Baumgarten également.

En posant ainsi le concept de beauté et le jugement de goût, Kant parvient à clairement distinguer l'esthétique et le beau des sphères de la moralité et de la connaissance : l'esthétique gagne sa pleine autonomie. Cependant, cette autonomie se fera au détriment du concept de « laideur ».

### **1.2.5 Le sublime**

Avant de poursuivre, nous nous devons de mettre au clair les implications de la théorie du sublime pour notre recherche, puisque ce concept est associé directement à l'expérience des émotions négatives en art. Pour plusieurs penseurs, le sublime comme expérience de l'art serait historiquement l'apparition d'une pensée reconnaissant la laideur artistique. Pour Edmund Burke, à qui on associe généralement ce terme, est sublime :

Tout ce qui est propre, de quelque façon que ce soit, à exciter des idées de douleur et de danger, je veux dire tout ce qui est, de quelque manière que ce soit, terrible, épouvantable, ce qui ne roule que sur des objets terribles, ou ce qui agit de manière à inspirer la terreur<sup>38</sup>.

Kant, qui poursuit une voie similaire dans son traitement du sublime dans sa troisième critique, associe le sublime soit à « ce qui est grand au-delà de toute comparaison<sup>39</sup> » (sublime mathématique); soit à ce qui dépasse notre volonté et notre résistance (sublime dynamique)<sup>40</sup>. Ces choses démesurées, immenses, qui inspirent un sentiment de terreur, qui nous font ployer devant leur immensité; voilà ce que sont les choses sublimes.

37 Dumouchel, 2008, p.15

38 Burke, *Recherches sur le beau et le sublime*, p. 78

39 Kant, *Op. Cit.*, p.186, I, §25 [V,248]

40 Kant, Immanuel: Aesthetics | Internet Encyclopedia of Philosophy. Consulté 11 janvier 2017, à l'adresse <http://www.iep.utm.edu/kantaest/#SH2c>

Ce sentiment de terreur ne serait-il pas la porte d'entrée de la laideur en esthétique? Justement, chez Kant, pour qui la faculté de juger le sublime est similaire à celle de juger le beau : « la satisfaction que procure le sublime recèle moins de plaisir positif que d'admiration ou de respect, il vaut donc mieux la qualifier de plaisir *néгатif* [mes italiques]<sup>41</sup> ». Si le beau suscite le plaisir positif, ne devrait-on pas conclure que le laid, négatif du beau, suscite des plaisirs négatifs?

Pas nécessairement. En fait, il est à noter que si la laideur pour Burke peut faire partie de l'expérience du sublime, la laideur en tant que telle n'est pas sublime :

J'imagine parallèlement que la laideur va assez bien avec l'idée du sublime. Je ne veux pourtant pas dire que la *laideur* par elle-même soit une idée sublime; ce ne serait que dans le cas où elle serait unie avec les qualités qui excitent beaucoup de terreur<sup>42</sup>.

La laideur n'est donc pas en elle-même la source du sublime; elle est tout au plus la potentielle adjuvante de son effet. Les objets possédant des caractéristiques généralement associées à la laideur – disproportion, désordre, révolusion – font partie d'une expérience esthétique seulement lorsque « les émotions négatives [qu'ils suscitent] ne passent pas par un jugement sur leur "laideur", mais par la "sublimité" de la disposition d'esprit que la représentation de ces phénomènes est en mesure de susciter<sup>43</sup> ». « Autrement, lorsque des objets possèdent des qualités désagréables impliquant un niveau de danger facilement évitable, ces objets sont "simplement odieux"<sup>44</sup> ».

Tout nous porte à croire que le sublime chez Burke ou Kant n'est pas la reconnaissance d'une éventuelle validité esthétique du laid. Burke prend même soin d'écarter la laideur et le dégoût du sublime, ce qui nous empêche de tirer quelque généralisation que ce soit entre l'expérience du sublime et de la laideur. L'idée généralement reçue que le sublime est l'apparition de la laideur en art est en fait une fausse piste.

---

41 *Ibid.*, p.182, I, §23, [V, 241]

42 Burke, *Op. Cit.*, p.78-79.

43 Dumouchel, *Op. Cit.*, p.20

44 *Ibid.*, p.22

## 1.2.6 Kant et la laideur

En posant la beauté esthétique comme aconceptuelle, Kant instaure une distinction entre la « beauté dépendante » et la « beauté libre ». Pour ce qui est de cette dernière, il s'agit de celle qui ne nécessite ni les concepts ni les sensibilités particulières, telle qu'exposée jusqu'à maintenant. En ce qui concerne la première, qui n'est pas à proprement parler esthétique, elle réfère à ces objets qui sont beaux en vertu de leur appartenance à certaines catégories<sup>45</sup>. Par exemple, ma capacité à référer à un beau corps humain implique que j'aie une certaine conception téléologique du corps humain, un idéal type me permettant de *juger* le corps. En d'autres termes, il s'agit de la beauté dans la mesure où elle requiert la sollicitation des concepts.

Si cette division est possible au sein du concept de la beauté, il n'en va pas de même pour celui de la laideur. On se rappellera que chez Sulzer, la laideur désigne d'abord la difformité et le désordre, soit « la contrariété des parties, qui composent néanmoins un tout <sup>46</sup> ». Cette contrariété implique *de facto* une conception de l'harmonie, un critère qui puisse permettre de postuler que l'objet en question est véritablement en désordre, et donc une sollicitation des concepts<sup>47</sup>.

Kant semble abonder dans le même sens que Sulzer. Pour Dumouchel (2008) :

Presque toutes les « laideurs », dans le contexte kantien, sont des laideurs catégorielles, qui s'opposent à des beautés catégorielles [c.-à-d. dépendantes] [...] la validité de ces jugements de « laideur » [...] s'articule à un concept, une fin, une perfection ou une comparaison intracatégorielle<sup>48</sup>.

---

45 Certaines traductions françaises emploient le terme « bon » plutôt que « beau » pour parler de ces objets.

46 Sulzer, *Recherches*, 2<sup>e</sup> partie, p.94

47 On pourrait s'opposer à cette affirmation en posant l'hypothèse que la contrariété des parties d'un objet est inhérente à cet objet; la contrariété des parties serait objective et se ferait ressentir dans l'esprit sans même susciter les concepts. Cependant, cette définition implique une contrariété des parties « qui composent néanmoins un tout ». L'objet difforme ou désordonné n'est donc jamais *absolument* difforme. Il demeure, qu'en évoquant cette notion d'harmonie minimale, qu'il est question de différents degrés d'harmonie : certains objets seraient donc plus harmonieux que d'autres. Or, voilà qu'il n'est plus question d'une difformité inhérente à l'objet, mais plutôt d'une difformité relative à *autre chose*, une laideur ayant une valeur *comparative*. Dès lors, déterminer le désordre interne d'un objet implique une comparaison soit avec un autre objet, soit avec un idéal-type de cet objet. Il faut donc passer par les concepts.

48 Dumouchel, 2008, p.19

La laideur, au plan ontologique, tant chez Sulzer que chez Kant, ne semble donc pas exister librement; elle se rapporte toujours à un jugement conceptuel. Pour Sulzer, le fait que même le désordre et le difforme impliquent « néanmoins un tout » entre des parties en contrariétés implique dès lors une beauté minimale (on se rappellera que pour Sulzer, la beauté est la variété réduite à l'unité). Si des objets peuvent être relativement moins beaux que d'autres, ceux-ci ne peuvent être ontologiquement et absolument laids.

Si le sujet d'une expérience ne sollicite pas les concepts et laisse l'objet « jouer » avec ses facultés de l'imagination, il s'ensuit que l'expérience esthétique aura finalement pour objet un bel objet. La laideur est impossible esthétiquement parlant pour Kant; la beauté triomphe toujours.

Non seulement la laideur est-elle impossible esthétiquement en raison de son appel aux concepts, elle l'est dans sa sollicitation des émotions. Alors que les émotionnalistes comme Dubos ou Lessing se rapprochaient d'une conception esthétique de la laideur en problématisant l'idée que l'on puisse ressentir un plaisir aux émotions négatives, Kant expulse ce plaisir hors du terrain de l'esthétique, qui ne correspond pas au désintéressement contemplatif, « indépendant de l'attrait et de l'émotion ». Puisque « l'expérience de la laideur s'associe habituellement à une dimension fortement émotive<sup>49</sup> », la laideur ne peut pas faire partie d'une expérience esthétique pure.

Historiquement, on assiste donc à l'« émancipation » de l'art de la vérité et de l'éthique par son esthétisation, et par le fait même à celui de la beauté. Cependant, il n'en va pas de même pour la laideur, qui sous l'esthétique kantienne se voit écartée de l'expérience esthétique pure. Si celle-ci est sollicitée dans les beaux-arts, elle occupe un rôle accessoire à la beauté ou au sublime; elle permet seulement de mieux mettre ceux-ci en évidence, d'en faire la promotion.

---

49 *Ibid.*, p.15

### 1.3 Romantisme et vérité en art : Hegel et Rosenkranz

Avec les artistes romantiques, la philosophie de l'art en vient à modifier son regard sur le rôle de l'art et son rapport à l'esthétique :

La poésie doit viser une vérité plus haute dans laquelle « le laid existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière » [...] Le Romantisme a assigné à l'art d'autres tâches que la poursuite de la beauté : celle de fournir une connaissance ontothéologique et de restaurer l'unité métaphysique de l'homme<sup>50</sup>.

Avec cette tendance semble s'amorcer un retour vers une consubstantialité entre la beauté et la vérité. Serait-ce un retour au néoplatonisme ? Pas exactement. C'est que l'esthétisation des arts – devenus les « beaux-arts » – aura permis à ces médias de s'émanciper de leurs rôles religieux, politiques ou autres. Cette prétention de la vérité qu'ont maintenant les beaux-arts en est une à part entière, aux côtés de la religion ou de la science<sup>51</sup>. Si une conception des beaux-arts strictement esthétique tend à disparaître, l'autonomie des beaux-arts quant à elle subsiste. Plus encore, la vérité dont il est question n'est plus circonscrite à la vérité idéaliste qui ne s'incarne que dans la beauté : le mal, l'horreur, la laideur font partie de ce monde. Représenter cette vérité implique de la représenter à travers les arts. Cette théorie de l'art nous amène maintenant vers Hegel, qui incarne mieux que quiconque ce *zeitgeist*.

Avant de plonger dans sa contribution au thème de la laideur, il faut bien clarifier ceci : le point de départ de Hegel concernant la définition de l'esthétique provient directement de Baumgarten. Au tout début des cours sur l'esthétique, on peut y lire : « [C]es leçons seront consacrées à l'*esthétique*. Leur objet est le vaste *empire du beau*, leur domaine, en particulier, est l'*art*, et plus précisément l'*art beau*<sup>52</sup>. »

L'art tel que compris par Hegel fait donc toujours référence aux beaux-arts et reste donc dans une certaine continuité avec Baumgarten et Kant. Il demeure que la théorie esthétique de Hegel se trouve en rupture importante d'avec celle de Kant (et de Platon) : « Par cette expression [l'*Esthétique*], nous excluons directement de la science du beau artistique le *beau*

50 Talon-Hugon, 2008, p.16

51 « L'art n'est véritablement art qu'en cette liberté propre et il ne s'acquitte ainsi de sa tâche suprême que quand il s'est placé dans la même sphère que la religion et la philosophie[...] ». (Hegel, 1835, p.57)

52 Hegel, 1997, p.51

*naturel*<sup>53</sup> ». Alors que le beau de la nature n'était que pâlement imité par l'artiste chez Platon et Kant, voici que le beau artistique chez Hegel porte la marque de l'esprit, puisqu'il possède « spiritualité et liberté <sup>54</sup> ». Le travail de l'artiste *élève* les phénomènes naturels, les améliorent : « l'art dégage le vrai contenu des phénomènes hors de l'apparence et de l'illusion de ce monde mauvais et périssable [...] <sup>55</sup> ». Alors que l'esthétique kantienne ne porte pas en elle-même un potentiel de vérité, Hegel conçoit quant à lui l'art comme nous permettant un accès à la vérité supérieur à celui du monde réel<sup>56</sup> ! De plus, Hegel réintègre la possibilité de solliciter les concepts dans notre jugement du beau et du laid :

L'habitude est [...] un simple besoin subjectif. À l'aide de cet étalon de mesure, nous pouvons, par exemple, juger des animaux comme laids, car il nous présente un organisme qui diffère ou contredit notre conception usuelle [de cet animal]<sup>57</sup>.

Les conséquences de ce changement radical de cap ne seront pas sans incidence sur notre recherche conceptuelle. D'abord parce que cette représentation de la vérité à travers l'art n'implique pas la seule représentation de ce qui est beau. Hegel remarque, au sujet de l'art romantique, que :

L'art ne craint plus d'admettre en son sein le *réel* avec ses imperfections et ses défauts. Le *beau* n'est plus la chose essentielle; le *laid* occupe une place beaucoup plus grande dans ses créations.

Alors que l'art classique rejette la laideur, le romantisme l'embrasse pleinement<sup>58</sup>. Comme le souligne Florence Bancaud, la représentation de la laideur révèle au spectateur les contradictions inhérentes au monde<sup>59</sup>. Il y a tension entre le réel et les idées et l'ignorer empêche les beaux-arts de rendre adéquatement le monde. Pour Hegel, l'art élève donc le réel, mais sans pour autant en ignorer les contradictions au profit du beau. La laideur serait donc reconnue par l'esthétique hégélienne. Néanmoins, il subsiste quelques potentiels bémols en relation à notre analyse.

---

53 *Ibid*, p.51-52.

54 *Id.*

55 Hegel, 2003, p.59

56 À noter que cet accès n'est pas la plus haute manifestation du vrai pour Hegel, la plus haute étant bien évidemment la philosophie.

57 Hegel, tirée de Bancaud, 2015, p. 902

58 Bancaud, 2015, p. 902

59 « [Puisque] l'idée [dans le monde moderne] ne se manifeste plus sous la seule forme du beau ».

Premièrement, on dénote le maintien de la relation entre éthique et esthétique<sup>60</sup>; l'art incarnant l'Idée dans le sensible, les intentions morales et la grandeur spirituelle doivent être représentées esthétiquement (c.-à-d. sensiblement). La laideur rend bien le caractère immoral de certaines figures, comme l'expose Hegel au sujet des « bourreaux » du Christ :

Quant aux ennemis, qui se déclarent contre Dieu, qui l'outragent, le crucifient, ils sont représentés comme intérieurement méchants; et la représentation de la perversité intérieure, de la haine contre Dieu, entraîne, comme conséquence dans l'expression extérieure, la férocité, la barbarie [...] Sous tous ces rapports apparaît ici, en opposition avec la beauté classique, la laideur comme élément nécessaire<sup>61</sup>.

De cette description se dégage certainement l'influence du néoplatonisme décrit précédemment. Là où l'on retrouve une perspective réellement novatrice, c'est lorsque Hegel associe la laideur à autre chose que l'immoral. En effet, si la laideur permettait de rendre esthétiquement la barbarie des ennemis du Christ, elle est aussi associée au Christ lui-même, dans la représentation graphique de ses souffrances, « dont la difformité du corps est proportionnelle à la grandeur de l'âme<sup>62</sup> ».

La laideur est donc associée à quelque chose de plus complexe que le non-être et le mal. Certes, elle est associée à une gamme d'affects « négatifs » – souffrance, cruauté, etc. –, mais elle rend compte d'une réalité bien concrète. La laideur est en art, car elle est dans le monde. Si le poids moral de la laideur pèse toujours sur elle, au moins acquiert-elle chez Hegel une certaine positivité phénoménale : la laideur rend elle aussi, tout comme le beau, le spirituel dans le sensible.

Cette théorie, bien qu'essentielle à l'évolution du concept de laideur en art historiquement parlant, n'est pas suffisante pour bien justifier la présence en esthétique et en art de la laideur. Bien que le laid soit reconnu comme phénomène positif dans le monde, la justification de sa place en art est justement non pas esthétique ou artistique, mais ontologique; l'artiste fait appel à la laideur parce qu'« elle reflète la disharmonie entre sujet et monde, la prédominance de la subjectivité et de l'intériorité sur l'objectivité de l'Idée, devenue irréprésentable <sup>63</sup>». Il en va

---

60 *Ibid.*, p.901

61 Hegel, 2003, p. 181-182

62 Bancaud, *Op. Cit.*

63 *Ibid.*, p.903

d'une nécessité ontologique et non d'un intérêt qui serait esthétique ou artistique. Inversement, il en va d'une *impossibilité* de suivre les canons de l'art classique et son idéal de beauté absolue, qui ne correspondent tout simplement plus au réel. C'est donc un peu par dépit que Hegel reconnaît que la laideur est aujourd'hui nécessaire pour rendre adéquatement le monde. Sa critique adressée aux romantiques, qui selon lui, subjectivise l'art et désamorce ainsi son sérieux, son objectivité, rend bien que la compréhension hégélienne de l'art romantique est marquée par la critique.

La laideur s'en retrouve donc encore dépendante d'un schéma conceptuel plus large dans lequel elle est un moyen (avéré ou non) vers la vérité, et non fin. Elle acquiert cependant une positivité, en plus d'être reconnue comme nécessaire dans le déploiement historique de l'art.

### ***1.3.1 Rosenkranz : Retour au mouvement dialectique classique et déhistoricisation de la laideur***

On s'attendrait d'un ouvrage intitulé « Esthétique du laid » qu'il soit le lieu par excellence pour trouver les réponses à nos questions. L'ouvrage s'ouvre d'ailleurs sur ces lignes, assez prometteuses :

Mais quand on analyse l'idée du beau, on ne saurait en dissocier l'étude du laid. Le concept du laid, le beau négatif, constitue donc une partie de l'esthétique. Il n'y a pas d'autre science à laquelle on pourrait le rattacher, et par conséquent c'est à juste titre qu'on parle de l'esthétique du laid<sup>64</sup>.

Avec Rosenkranz, épigone autoproclamé de Hegel, semble s'amorcer la réflexion finale qui mènera l'étude philosophique de la laideur à sa pleine compréhension esthétique et artistique. Plus encore, en choisissant de traiter à la fois du laid naturel et du laid artistique, en établissant une nomenclature des différentes manifestations du laid (par exemple l'amorphe, la disharmonie, le vulgaire, le lourd, le déplaisant, etc.), Rosenkranz établit en cela un travail remarquable qui est certainement digne de mention.

---

64 Rosenkranz, 2004, p.35

Le problème – et il est majeur – concerne l'intention générale de sa démarche : si la tension concernant la laideur était palpable dans l'œuvre de Hegel, on ne peut en dire autant de Karl Rosenkranz. Déjà, si l'on se penche sur la théorie rosenkranzienne de la réception proprement esthétique du laid, on comprend dès les premières pages de son ouvrage que l'appréciation de la laideur en tant que telle revêt le caractère d'une pathologie chez le spectateur, d'une déviance :

[le plaisir pris au laid] est sain, quand le laid se justifie dans la totalité d'une œuvre d'art comme une nécessité relative et qu'il est aboli par l'effet opposé du beau [...]. Cela est malsain, quand une époque pervertie physiquement et moralement, n'a plus assez d'énergie pour saisir le beau vrai, mais simple, et veut jouir du piment d'une corruption frivole jusque dans l'art<sup>65</sup>.

Alors que Hegel voyait l'emploi de la laideur dans l'art romantique une simple adéquation de l'art avec la réalité de son temps, la constatant avec une pointe de dépit, mais l'acceptant comme le fruit du déploiement historique du monde, Rosenkranz en profite pour tout simplement condamner cette fixation de l'art pour les laides choses. C'est un retour radical à la théorie classique du laid comme négatif du beau. Plus encore, cette perversion de l'époque que Rosenkranz décrit rappelle même jusqu'à Saint-Augustin, lorsque ce dernier dénonce la perversion des âmes qui apprécient les combats de gladiateurs.

Pour Rosenkranz, la laideur est à comprendre comme un concept purement relatif. Soit il est un imparfait 1° au sens positif – en voie de perfection<sup>66</sup>, soit il est 2° un imparfait au sens négatif, pris « dans des contradictions positives avec son concept [...], quelque chose qui ne doit pas être<sup>67</sup> ». La laideur désigne donc soit un « moins beau » – relativement à un concept de perfection – soit, il est un non beau – un non-être. La laideur n'est qu'« un moment dans un développement dialectique<sup>68</sup>».

Le mouvement dialectique à l'œuvre dans *Esthétique du laid* à ceci de distinct d'avec Hegel qu'il est complètement déhistoricisé, au profit d'un mouvement purement idéaliste : « c'est en quelque sorte l'Esthétique hégélienne privée de sa progressivité, sinon de son

---

65 *Ibid.*, p. 78

66 *Ibid.*, p. 48

67 *Id.*

68 Raulet, G., tirée de Rosenkranz, 2004, p.14

historicité<sup>69</sup>». La nécessité historique qui justifiait chez Hegel la présence de la laideur en art disparaît complètement; la laideur n'étant que la négation idéalisée du beau, le mouvement dialectique doit impérativement mener vers une réconciliation dans la beauté. Pour cela, Rosenkranz suggère de « désarmer la laideur [...] en la désactivant par le comique<sup>70</sup> ».

C'est directement un retour à Baumgarten, Sulzer et même Plotin : « Sans le beau, il n'y aurait pas de laid, car celui-ci n'existe que comme la négation de celui-là<sup>71</sup> ». Plus encore, *Esthétique du laid* réopère cette relation (presque directe) entre esthétique et éthique : « L'enfer n'est pas seulement religieux ou éthique, c'est aussi un enfer esthétique. Le mal, le mauvais nous entourent, mais aussi le laid<sup>72</sup> ». On retrouve ici bien moins de nuances que chez le maître.

C'est donc non seulement une fausse piste que nous retrouvons en cet ouvrage, mais plus encore un recul complet par rapport à Hegel. Pour Bancaud, ce recul se fait sentir non seulement chez Rosenkranz, mais aussi chez d'autres post-hégéliens, tels que Weisse, Ruge ou Vischer<sup>73</sup>. Malgré tout cela, et comme le souligne Umberto Eco dans son *Histoire de la laideur, Esthétique du laid* « élabore une phénoménologie allant de la description de l'*incorrect* à celle du *répugnant*, en passant par l'horrible, le niais, le dégoûtant, le criminel, le spectral, le démoniaque [...] <sup>74</sup> », d'une manière qui concède à la laideur une certaine positivité jusque-là non adressée. Ainsi donc, malgré un idéalisme imprégné de néoplatonisme – ce qui en fait un travail beaucoup moins intéressant que celui de Hegel – Rosenkranz contribuera à une meilleure compréhension du phénomène du laid et contribuera (on aura compris, un peu malgré lui) à son éventuelle émancipation.

Ce court survol de la philosophie de l'art nous a permis de situer l'historicité de notre problématique. L'art en son sens actuel n'est pas un concept panhistorique et universel, mais bien un moment, produit d'une lente progression. Alors que la laideur était la négation, l'absence du bien et du vrai chez Plotin, l'apparition des beaux-arts lors de la Renaissance et

---

69 Raulet, *op. Cit.*, p.27

70 Bancaud, *op.cit.*, p.909

71 Rosenkranz, *op. Cit.*, p.44

72 *Ibid.*, p.41

73 Bancaud, 2015.

74 Eco, 2007, p.279

leur esthétisation a permis à la laideur d'acquérir une certaine positivité. Cependant, il demeure chez plusieurs penseurs – comme Rosenkranz – des réflexes hérités du néoplatonisme. L'idée que la laideur est inesthétique, négative, le contraire ou le faire-valoir de la beauté, incarnation du mal, reste encore bien présente dans nos conceptions actuelles de l'art. Cet héritage historique crée un décalage entre la philosophie de l'art et l'art en tant que tel, ce dernier ayant bien souvent intégré la laideur, contrairement à ce que la philosophie a pu en dire.

Il s'agit après cela de voir si la laideur peut véritablement être comprise en tant qu'élément esthétique comme un autre, indépendant de la beauté ou de la moralité; une nuance parmi tant d'autres disponible dans les couleurs dont l'artiste peut se servir pour son art. Il n'est pas question de démontrer que la laideur aujourd'hui ne peut plus être associée à l'inesthétique, à l'immoral, qu'elle ne peut plus être considérée comme contrepoids au beau. Plutôt, il s'agit de démontrer l'ensemble des possibles du concept de la laideur, celui-ci incluant aussi la possibilité d'être esthétique en un sens, pourrait-on dire, presque banal.

## **1.4 Chute du paradigme esthétique de l'art et conséquences**

On se rappellera cette idée avancée par Carole Talon-Hugon du *paradigme esthétique de l'art* (PEA) selon laquelle la conception de l'art comme étant esthétique – c.-à-d. ayant comme objet le beau – est un moment situé historiquement et non une condition *sine qua non* de l'art<sup>75</sup>. Dans un sens similaire à Danto<sup>76</sup>, elle nous rappelle que : « L'immense majorité des œuvres a été produite dans l'intention de répondre à des fins extra-esthétiques, que celles-ci soient religieuses, politiques, spirituelles, sociales, etc.<sup>77</sup> ». C'est seulement avec la naissance des beaux-arts à l'époque moderne que l'objectif de l'art devient explicitement celui de l'esthétique comprise comme beauté.

---

75 Talon-Hugon, 2014, p.15. Voir aussi la section 1.2 de la présente recherche à ce sujet.

76 Voir l'introduction de la présente recherche.

77 Talon-Hugon, 2014. , p.122.

Avec Hegel, qui conçoit l'art comme un médium de vérité – une incarnation sensible de l'Idée –, l'on assiste à un glissement conceptuel qui contribuera à déloger les préoccupations esthétiques de l'époque classique en élargissant le rôle des œuvres. Le but de celles-ci étant de rendre le réel tel qu'il est véritablement dans sa totalité, le narratif philosophique en viendra à faire place au laid en art.

Mais ce sera au XX<sup>e</sup> siècle que le PEA sera écarté radialement de l'art chez les avant-gardes. Comme nous l'avons mentionné en introduction, la beauté n'est plus simplement qu'un absolu déchu; elle devient même suspecte, portant avec elle un lourd poids idéologique issu d'une tradition associant la beauté au « bien » et au « juste »<sup>78</sup>. L'élan porté par le beau n'est plus celui d'une morale universelle, mais bien celui d'une société qui perpétue l'oppression et la guerre. Pour Danto : « l'“abus de la beauté” devient pour les artistes une manière de se dissocier de cette société qu'ils tenaient en mépris<sup>79</sup> ». Il ajoute, en citant l'artiste dada Max Ernst :

Pour nous, le Dada était avant tout une réaction d'ordre moral. Notre rage visait la subversion totale. Une guerre horrible et futile nous avait volé cinq années de notre existence. Nous avons vécu l'effondrement de tout ce qui nous était présenté comme juste, vrai et beau dans le ridicule et la honte. Mon travail de cette période n'était pas fait pour attirer, plaire, mais bien pour faire hurler les gens<sup>80</sup>.

Ironiquement, alors que la beauté est perçue des siècles durant comme l'incarnation de l'absolu et de l'exercice de la liberté humaine, celle-ci ne semble plus – du moins pour les artistes de l'avant-garde – garante de l'autonomie de leur art. En ce sens, les avant-gardes donneront raison à Hegel : lorsque l'on pense à un siècle qui a connu deux guerres mondiales, la guerre de matériels, les tranchées, la conception classique de l'art, « reflet d'une société et d'un univers harmonieux, est anachronique et ne correspond plus à la prose quotidienne du monde bourgeois, que seule la laideur peut refléter<sup>81</sup> ». La beauté a quelque chose d'indécemment, de violemment naïf, de moralisateur. Faire de l'art beau au XX<sup>e</sup> siècle revient à continuer de jouer les airs de musique classique pour couvrir les cris des passagers du bateau qui coule.

78 « Le poids moral qui fut assigné à la beauté nous aide à comprendre pourquoi la première génération des avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle trouva si urgent de déloger la beauté de sa place indue dans la philosophie de l'art ». Danto, 2002, p.39 [traduit de l'anglais par moi-même].

79 Danto, *op. Cit.*, p.46 [ma traduction]

80 *Id.*

81 Bancaud, 2009, p.904

S'opère donc un renversement un peu paradoxal où c'est la laideur – ce qui traditionnellement désigne ce que l'art tente d'exclure – qui devient le terrain même de l'art. La tension semble nous poser une aporie : la laideur en art comme forme de revendication repose sur l'expectative que les artistes ont de l'effet du laid sur le spectateur. On renverse les standards artistiques – en recherchant le laid et en fuyant le beau – sous le prétexte que le laid nous fait normalement fuir. Comment peut-on se revendiquer attiré par le laid en tant qu'artiste sous le prétexte que justement la laideur ne devrait pas nous attirer? Pour mieux comprendre cette tension à l'œuvre dans le concept de laideur, nous devons maintenant nous atteler à définir analytiquement ce concept laissé en jachère depuis le début de cette recherche.

## Chapitre 2 :L'émancipation de la laideur

« Je peux voir la laideur esthétiquement, mais je ne peux la voir comme belle ».

— E.M. Bartlett

### 2.1 Deux conceptions de la laideur<sup>82</sup>

#### 2.1.1 La laideur réifiée ou le traitement « analytique » du laid

À ce moment, il est possible d'identifier deux conceptions – parfois implicites – à l'œuvre dans notre compréhension de la laideur. La première, que l'on pourrait qualifier de conception *essentialiste*, est celle qui a opéré le plus souvent dans la tradition philosophique. Cette conception consacre la laideur de manière définitive, en l'associant à une définition qui se veut universelle et permanente, à la manière d'une vérité platonicienne. Nous n'avons qu'à revoir les auteurs que nous avons brièvement abordés : la laideur pour Plotin est l'informe; pour Baumgarten, elle est l'imparfait; pour Hutcheson et Sulzer, elle serait un manque de diversité et d'harmonie; pour Kant, elle serait divisée en différentes catégories (par ex. Le monstrueux, le dégoûtant, etc.), mais toujours en sollicitant un jugement conceptuel ou une réaction viscérale si forte qu'elle serait incompatible avec l'expérience esthétique<sup>83</sup>, etc. De manière générale, la laideur est, comme nous l'avons vu, essentialisée comme négatif du beau, comme son manque. Ce qui est laid est considéré dans la théorie prescriptive de l'art comme de tout temps laid. Elle désigne aussi un ensemble de propriétés objectives.

---

82 Bien que le titre indique « deux conceptions de la *laideur* », on comprendra que cette compréhension dialectique de ce concept en particulier peut très bien s'appliquer à d'autres idées : on peut parler aussi de deux conceptions du beau, de l'art, etc. Il s'agit en fait d'une compréhension du monde à l'aune de la dialectique nature-histoire développée par Walter Benjamin et Theodor Adorno.

83 C'est que, pour Kant, le dégoûtant sollicite une réaction viscérale sans l'aide des concepts. Néanmoins, parce que la réaction en est une de révolusion (besoin de se détourner, de s'éloigner), le dégoût n'est pas une émotion esthétique même si elle n'use pas de concepts ; elle ne permet pas un jeu libre des facultés propre à l'expérience esthétique.

Ces conceptions, que l'on pourrait qualifier d'« objectives » — dans la mesure où elle concerne l'objet d'art en tant que tel — s'articulent aussi autour de la réception subjective qu'en fait un sujet dans son rapport avec l'œuvre. La laideur est souvent associée au « désagréable », à ce qui déplaît, ce qu'on ne voudrait pas retrouver; pour reprendre l'idée de Plotin, ce que l'on fuit. Cette conception, qui opère généralement une réification du laid — ce par quoi l'on entend une tendance à séparer conceptuellement le sujet et l'objet, en plus d'une tendance à traiter ceux-ci comme étant fixes et immuables —, implique aussi parfois la proximité entre la laideur éthique et esthétique, ou simplement l'idée que la laideur est un défaut esthétique. Dans cette perspective, la laideur serait incompatible avec une expérience esthétique de l'art complète; elle pourrait même dans certains cas empêcher celle-ci.

### **2.1.2 La laideur dialectique chez Adorno**

Les travaux de Theodor Adorno sur l'esthétique, en reprenant de Hegel, se distancent de ce dernier de par leur refus d'une réconciliation esthétique dans la beauté. En effet, Adorno identifie celle-ci comme étant une fausse réconciliation, en décalage avec le réel. Pour Adorno, la laideur en art peut être associée historiquement à : « ce qui est rejeté par l'art en marche vers son autonomie<sup>84</sup> ». La laideur en ce sens désigne d'abord ce que la théorie artistique et esthétique établit comme ce qui fait d'une œuvre qu'elle est du mauvais art, ou même pas de l'art du tout. C'est la laideur « en tant que canon d'interdits<sup>85</sup> ».

Cela précise mieux la raison pour laquelle le concept adornien de la laideur est dit dynamique et vide. À différents moments historiques, l'art exclut différents éléments dans son déploiement, éléments généralement qualifiés de laids. Les différentes notions exposées plus tôt — barbarie, cruauté, dissonance, etc. — sont unies sous l'égide du laid en tant que « ce qui ne doit pas être montré<sup>86</sup> ». Pas que la laideur n'a pas sa place en art : seulement elle ne peut pas être l'objet principal d'attention de l'œuvre.

---

84 Adorno, 2011a, p.76

85 *Ibid.*, p.74

86 Comme nous l'avons vu plus tôt, le propos hégélien tend à vouloir renverser cette idée en soutenant que ce qu'on ne veut traditionnellement pas montrer en art doit être montré par souci d'incarner adéquatement l'Idée.

La théorie esthétique d'Adorno comporte de nombreux avantages. En premier lieu, elle permet de concevoir la laideur dans une perspective plus dialectique, ce qui correspond à l'approche plus généalogique que nous avons utilisée jusqu'à présent lors de ce chapitre :

Le laid est à ce point totalement dynamique, et son contraire, le beau, est tout autant nécessaire. L'un et l'autre ne se laissent pas emprisonner dans une définition telle que toute esthétique dont les normes, s'orientant même indirectement selon ces catégories, se l'imagine.<sup>87</sup>

Bien que la philosophie de l'art adornienne soit une conception permettant une approche critique des œuvres, Adorno ne prétend pas établir de nouvelles normes ou paradigmes pour l'art – bien au contraire :

Formuler une esthétique qui, quelle que soit sa facture, prescrit des normes générales et repose sur des invariants, me paraît aujourd'hui chose impossible. [...] Sa sphère d'origine [c.-à.-d. l'idée de paradigme en art], c'est une critique conservatrice de la culture, à visée restauratrice [...] Son fondement le plus fréquent, c'est la réaction négative envers l'art de notre temps<sup>88</sup>.

La laideur comprise ainsi représente surtout ce que l'art en tant que raison idéalisée tente d'écartier; son contenu est dynamique justement parce que chaque époque n'exclut pas les mêmes éléments. De cette manière, la théorie esthétique adornienne se propose comme une approche objective et descriptive de l'art, qui exposerait une compréhension de la laideur qui ne serait pas idéologique.

Toujours est-il qu'Adorno, un peu comme Nietzsche, ne fait pas une apologie totale de la laideur<sup>89</sup>. Certains éléments artistiques considérés laids en tant qu'ils sont associés à une forme

---

87 *Ibid.*, p. 75

88 Adorno, 2002, p.25-26

89 En la matière, le concept du dionysiaque chez Nietzsche peut faire office de célébration du cruel et de l'orgiastique en art : la laideur, brutale et crue. Malgré tout, il est important de rappeler que même si Nietzsche cherche à réintégrer la laideur et la cruauté des cultures archaïques, il n'en fait pas une « célébration absolue » (Hohendahl, 2005, p.190 [ma traduction]). En fait, la critique des lumières de Nietzsche trouve son accomplissement dans la *réconciliation esthétique*, une célébration de la vie sous l'aune d'une transfiguration métaphysique de la souffrance, se concluant dans la beauté, forte et mythique (*Id.*). La dialectique du dionysiaque et de l'apollinien en ce sens nous ramène à cette dialectique du laid et du beau, se concluant encore et toujours dans la réconciliation consonante et belle. Hohendahl poursuit son analyse en rappelant que la laideur en musique pour Nietzsche, la dissonance, est intéressante dans son pouvoir symbolique, parce qu'elle est ultimement intellectualisée : « le processus d'intellectualisation légitimise le laid » (*Ibid.*, p. 191). Inversement la laideur sans pouvoir symbolique, la laideur et le dégoûtant en soi, est pour Nietzsche un appauvrissement et doit être bannie. Tout comme Rosenkranz, les écrits de Nietzsche contribueront à une plus grande reconnaissance de la laideur. Malgré tout, le mouvement dialectique déployé dans son œuvre ne parvient pas à reconnaître tout à fait pleinement le laid, restant dans la foulée de

de primitivisme, de tribalisme, sont associés à des œuvres artistiques qui idéalisent un passé tout aussi idéalisé et impossible à réaliser aujourd'hui. De plus, certains courants artistiques comme le futurisme, qui valorisent des éléments artistiques particulièrement agressifs – couleurs vives, tableaux déconstruits, musique bruitiste – sont le propre de certains courants de pensée fascisants<sup>90</sup>.

En somme, il est possible que le travail de Theodor Adorno puisse permettre de comprendre la laideur positivement. Seulement, puisque la théorie esthétique adornienne est fondamentalement intriquée à une théorie critique et sociale, il est difficile de savoir si l'on aborde encore véritablement le problème de la laideur en soi, ou si l'on adresse une problématique plus large. Bien que ce genre de démarche ne soit pas un défaut (au contraire, ce genre d'entreprise est nécessaire), la perspective de la théorie critique sur la problématique de la laideur dépasse le cadre de ce mémoire.

À la lumière de cette conception dialectique du laid, on peut comprendre que la première – plus essentialisante – désigne plutôt ce qui traditionnellement fut évincé de l'art et placé dans la laideur. Réifiés sous ce terme, ces concepts demeurent « laids », parfois malgré l'évolution des canons de l'art. Ainsi demeurent « laids » des concepts qui y sont historiquement associés, tels que le vulgaire, le discordant, la disharmonie, la banalité, et ainsi de suite.

La conception dynamique et historique du laid tend à nous rappeler que cette réception subjective désagréable est un produit historique et social; elle est sujette à changement. Elle nous rappelle aussi que le désagréable est parfois naturalisé : bien que fondé historiquement, le sentiment désagréable face à certains éléments considérés laids tend à persister à travers le

---

l'hégélianisme dans la sursomption du laid par le beau.

90 Il faut préciser que le présent mémoire ne cherche pas, *a contrario*, à faire une apologie totale du laid. Il convient en fait de préciser les nuances à l'œuvre chez ses différents auteurs et de quelle manière leur philosophie qui leur est propre occulte parfois certains éléments artistiques et/ou esthétiques en raison d'une pensée philosophique plus large et compréhensive du monde. Le fait que certains courants formalistes, comme le futurisme italien, soient associés à ce que Walter Benjamin nomme l'esthétisation du politique n'exclut pas la possibilité pour ces contenus artistiques de générer certaines expériences esthétiques méritant d'être comprises.

temps, malgré les changements que peut subir l'art. Le spectateur en vient à concevoir certaines caractéristiques artistiques et/ou esthétiques comme naturellement laides<sup>91</sup>.

### **2.1.3 Renversement et conflit entre la laideur réifiée et dialectique**

Comme nous l'avons souligné depuis le début de cette recherche, il n'a pas fallu attendre l'art avant-garde du XX<sup>e</sup> siècle pour que la laideur fasse son apparition en art. La chute du paradigme esthétique est justement l'occasion de réaliser, comme le souligne Danto, que plusieurs arts à travers le temps et les cultures n'ont jamais eu la beauté comme but<sup>92</sup>.

Cependant, ce qui pourrait distinguer les avant-gardes des autres courants artistiques relève justement de leur renversement bien volontaire des canons artistiques : l'utilisation de la laideur comme revendication artistique, comme moyen de s'émanciper, d'affirmer l'autonomie de l'art. C'est à ce moment que la tension entre les deux conceptions du laid évoquées précédemment se fait ressentir à son paroxysme : L'art en marche vers son autonomie se revendique de tout ce qu'elle a toujours exclu, honnis. Paradoxalement, c'est la réification du laid – produit de la dialectique historique de la laideur – qui possibilise cette revendication sous forme de transgression.

---

91 On pourrait soumettre l'objection suivante, à savoir que la laideur et la beauté ne sont pas uniquement pures contingences historiques : les deux se fonderaient ultimement sur des éléments physiologiques, naturels. Notre physiologie fonderait alors l'empire du laid et du beau. Le dégoût serait un exemple probant de cette idée. Aurel Kolnai a justement cette jolie formulation que nous rapporte Talon-Hugon : « Le frisson du dégoût qui a lieu à la vue de la chose suppose que cette chose pourrait me toucher ou s'introduire dans ma bouche » (Talon-Hugon, 2003, p. 106). Les raisons qui expliqueraient ces réactions seraient évolutives : tout ce qui ressemble à de la putréfaction, des infections, le visqueux, le mou... tout ce qui suscite une réaction viscérale associée à la survie. Bien que ces constats soient pertinents, ceux-ci sont bien loin de fournir le fin mot de l'histoire. D'abord parce que ce contenu est bien minimal (la laideur concerne plus que les asticots et les cadavres après tout). Deuxièmement et en un sens encore plus fort, ces réactions dites viscérales sont toujours socialement médiatisées. Dans « Théorie sur le besoin », Adorno nous rappelle que « dans le dégoût et son contraire, c'est l'histoire entière qui est reflétée [Adorno, 2011b, p. 125] ». Nos réactions physiologiques se manifestent différemment au fil du temps; elles évoluent et ne sont pas fixes. L'évolution elle-même est ultimement un processus historique, dynamique, dialectique.

92 « Ils [les Edwardiens] étaient dans l'erreur de croire qu'ils avaient appris, par le formalisme, à voir la beauté que visait l'art Africain. Ce ne fut pourtant jamais son but ; la beauté ne fut pas non plus l'objectif pour la plupart des grands arts mondiaux. C'est par ailleurs rarement le but de l'art aujourd'hui ». Danto, 2002, p.42 [ma traduction].

On pourrait bien s'êt suggérer un simple renversement des paradigmes; un genre de « *ugly is the new beauty* ». C'est cependant loin d'être aussi évident. L'écart entre l'art en tant qu'il est conçu, créé et reçu par les avant-gardes (ainsi que par certains cercles initiés à l'art contemporain) *versus* la réception par le grand public en témoigne. Encore aujourd'hui, l'attitude philistine concernant l'art contemporain — « ce n'est pas beau, ce n'est donc pas de l'art » — est monnaie courante et rend justement compte de la réification de certaines conceptions de l'art qui perdurent malgré les nouvelles formes artistiques. Plus encore, une simple inversion du beau et du laid préserve l'arbitraire de la conceptualisation de l'art et de l'esthétique que la présente recherche tente de réprouver. De plus, il est important de rappeler que c'est justement le caractère transgressif qui incite les artistes à utiliser la laideur; ce n'est pas la nouvelle beauté. C'est *parce qu'elle est désagréable* que la laideur est employée.

Le changement qui s'opère progressivement à ce moment est plus profond : l'axe beauté/laid en tant que critère normatif esthético-artistique de ce qui est de l'art et de ce qui n'en est pas, de ce qui est du bon ou du mauvais art, ne tient plus du tout. L'essence de l'art — s'il en est une — ne comporte plus cette absolutisation du beau et cette exclusion du laid. C'est donc la chute définitive du paradigme esthétique de l'art<sup>93</sup>.

Justement, la chute du paradigme esthétique est celle de l'esthétique du beau. À ce point il est possible de distinguer le sens *strict* (ou moderne) du terme « esthétique » — comme désignant le domaine du beau uniquement — du sens plus large du terme esthétique, plus près du sens premier du terme *aisthesis*, « expérience sensible ».

---

93 Par « chute définitive », il est essentiel de rappeler que le paradigme esthétique en est un dans la mesure où il prescrit une certaine poétique de l'art — ce qu'il faut faire ou ne pas faire en art — considérant un certain schème impliquant le beau et le laid. Cela ne veut pas du tout dire que l'art ne peut plus — ou ne doit plus — utiliser la beauté ou la laideur en art . Nous reviendrons sur ces aspects lors des sections subséquentes.

La rupture qui s'opère est la suivante : à travers l'évolution historique de l'art et de l'esthétique, c'est tout une aire de potentialités propres à la production et à l'expérience esthétique de l'art qui a été arbitrairement exclue de cette dernière en vertu d'une poïétique normative établie comme naturelle et nécessaire. Des possibilités esthétiques ont ainsi été laissées inexplorées et non thématiques, puisque d'entrée de jeu elles furent écartées. L'utilisation volontaire et transgressive de la laideur au XXe siècle, utilisée en vertu de propriétés lui étant propre, nous force à revoir notre conception de la laideur comme n'étant pas limitée à ce qui empêche l'expérience esthétique subjective, comme désignant un défaut de création ou bien comme un manque à combler. L'art – et parallèlement l'esthétique – demande un appareil conceptuel descriptif à même de rendre compte de la complexité à la fois du beau et du laid et non pas d'un appareil qui serait lui-même l'esthétique comprise comme beauté absolue. Quel est alors le contenu d'une expérience esthétique comprise en son sens large? Pour répondre à cette question, nous allons maintenant nous intéresser à la théorie émotionnaliste de l'expérience esthétique telle que comprise par le penseur Jérôme Stolnitz.

## 2.2 L'attitude esthétique selon Stolnitz

Pour Stolnitz, « il faut définir le domaine de l'esthétique d'abord comme une manière distinctive de “regarder”<sup>94</sup> ». On désignerait d'abord par « esthétique » non pas des propriétés des objets, mais bien plutôt une manière de diriger et de contrôler notre perception; ce que Stolnitz désigne par le terme d'« attitude »<sup>95</sup>. Une attitude est donc une manière d'aborder le monde qui nous entoure : l'attitude esthétique désigne non pas un ensemble de propriétés en elles-mêmes esthétiques, mais plutôt une façon de considérer des objets et leurs propriétés.

Il existe différentes attitudes distinctes des unes des autres, dépendamment du mode d'orientation de notre attention. Celle qui est la plus souvent sollicitée au quotidien est qualifiée d'attitude « pratique » :

---

94 Stolnitz, 1960, p. 29. [Cette citation et l'ensemble des citations subséquentes des travaux de Stolnitz sont traduites de l'anglais au français par l'auteur de la présente recherche].

95 *Ibid.*, p. 32

[L]orsque notre attitude est « pratique », on perçoit les objets uniquement comme des moyens vers des buts situés au-delà de l'expérience que nous avons en les percevant. Par conséquent notre perception d'une chose est normalement limitée et fragmentaire<sup>96</sup>.

L'attitude pratique considère seulement ces propriétés des objets qui nous sont utiles pour certaines fins ultérieures. Par exemple, vous dirigez présentement votre attention sur la forme des lettres – qui permettent la lecture et la compréhension du texte – plutôt que sur la couleur des lettres, qui n'est pas, au bout du compte, utile à votre compréhension.

Inversement, l'attitude esthétique considère les objets non pas comme moyens, mais bien comme finalité<sup>97</sup>. Il s'agit d'une « attention désintéressée, sympathique et contemplative de n'importe quel objet d'attention, dont le but est cette attention même<sup>98</sup> ».

L'attitude esthétique est dite « désintéressée » justement parce que le regard porté sur l'objet n'est pas utilitaire : « il n'y a pas de but gouvernant l'expérience autre que celui de simplement vivre cette expérience<sup>99</sup> ». L'observateur chercherait dans ce type de rapport aux objets une satisfaction « esthétique » qui émergerait de cette appréciation désintéressée<sup>100</sup>.

En cela, Stolnitz n'est certainement pas le premier à présenter cette théorie du désintéressement esthétique. Nous retrouvons en effet des similarités avec la théorie kantienne abordée plus tôt, qui spécifiait que la satisfaction proprement esthétique était « indépendante de tout intérêt<sup>101</sup> ». Pour Kant :

[la satisfaction esthétique] n'est pas liée au désir (ou à l'aversion) de l'objet de la représentation et elle ne repose pas sur un intérêt que nous prenons à maintenir ou à produire l'existence de cet objet. C'est en ce sens très précis que Kant la dit désintéressée [...] <sup>102</sup>.

Pour Jérôme Stolnitz, le désintéressement kantien propre au rapport du sujet avec l'œuvre d'art et cette posture typique de contemplation est le propre de l'attitude *esthétique*. Lorsque le

---

96 *Ibid.* , p. 33

97 Stolnitz prend bien soin de préciser que même si l'on peut distinguer conceptuellement l'attitude pratique de l'attitude esthétique, « il ne s'ensuit pas que, dans la réalité, celles-ci soient toujours séparées » (*Ibid.* , p.45)

98 *Ibid.* , p. 35. Vous pourriez ainsi maintenant regarder esthétiquement ce texte en appréciant le contraste entre le texte et le blanc de la page, les formes des paragraphes, etc.

99 *Ibid.* , p. 35

100 Nous reviendrons plus loin sur cette idée de satisfaction esthétique.

101 Voir la section *L'esthétique kantienne* en page 15 de la présente recherche.

102 Dumouchel, 2008, p.15

sujet adopte l'attitude esthétique envers un objet, non seulement ne l'apprécie-t-il plus dans une perspective pratique, mais aussi laisse-t-il de côté les perspectives scientifique et morale, pour ne considérer que ce qui réside dans l'objet lui-même.

Il est important de préciser qu'une attention « désintéressée » n'est pas synonyme d'« inintéressée » :

[O]n peut être intensément absorbé dans la lecture d'un livre ou bien le visionnement d'un film, à un tel point que l'on en vient bien plus « intéressé » que nous le sommes normalement dans nos activités « pratiques »<sup>103</sup>.

Cette idée de désintéressement vient donc seulement souligner le caractère final de l'expérience, qui n'est pas un moyen « intéressé » vers une fin ultérieure.

Pour Stolnitz, le fait que l'attitude esthétique concerne un rapport avec les objets qui serait désintéressé n'implique pas non plus que cette attitude soit simple ou aconceptuelle : contre la conception kantienne – beaucoup plus étroite que celle de Stolnitz –, la réponse esthétique « dénote un complexe entier d'états psychologiques – hédonique, sensoriel, émotionnel, conceptuel, imaginatif, etc. [...]»<sup>104</sup>. Par exemple, si un spectateur décide de visionner *Le Cuirassé Potemkin* dans le but explicite d'en apprendre plus sur l'art soviétique et le contexte politique du début du XX<sup>e</sup> siècle, le visionnement est dit « intéressé » et n'est pas à proprement parler abordé avec une attitude esthétique<sup>105</sup>. Cependant, un visionnement « désintéressé » du *Cuirassé* peut tout à fait faire appel à des connaissances politiques et historiques chez le spectateur de manière incidentelle. Plus encore, on s'attend à ce que le spectateur fasse appel à ce genre de connaissances s'il veut au minimum comprendre l'œuvre. On peut en apprendre sur certains enjeux moraux en allant au théâtre sans que ce soit le but premier de l'expérience de l'œuvre. Le désintéressement n'a donc pas pour conséquence de mener chez Stolnitz à une théorie formaliste de l'art. Des sentiments moraux et des réflexions peuvent être suscités par une œuvre, mais nous n'avons ultimement pas à prendre position ou à porter un jugement sur cette situation. En d'autres termes, les états psychologiques suscités par

---

103 Stolnitz, *Op. Cit.*, p. 36

104 Stolnitz, 1950, p.15, note de bas de page n° 12

105 L'une des conséquences problématiques – que Stolnitz adresse lui-même – découlant de cette théorie est que le critique d'art n'aborde pas les œuvres d'art avec une attitude esthétique (Stolnitz, 1960, p. 35).

l'œuvre ne le sont que dans le contexte de l'appréciation de l'œuvre. C'est en ce sens que nous devons comprendre que l'attention est dirigée sur l'œuvre en tant que telle, ou plutôt sur la toile émotionnelle et conceptuelle qu'elle crée dans toute sa complexité.

L'une des implications de la théorie stolnitzienne nous mène à constater que tout objet est considérable esthétiquement. On peut, l'espace d'un instant, arrêter d'appréhender la tasse de café uniquement par ses propriétés utiles – l'anse, sa préhensibilité, son contenu vivifiant – pour soudainement l'apprécier de façon désintéressée. L'œuvre d'art n'est donc pas l'unique objet propice à l'attitude esthétique. Cependant, dans la possibilité qu'il offre non seulement d'imiter, mais aussi de représenter, exprimer, exemplifier, évoquer, etc., l'art offre à ses spectateurs la possibilité d'expérimenter certains aspects du réel dans une sorte d'*expérience* simulée, en circuit fermé si l'on peut dire, en dehors de toute implication pratique.

La position de Stolnitz nous permet d'explicitier une partie du rapport entre l'art et l'esthétique : tout objet possède en lui un certain potentiel esthétique, puisque c'est l'attitude et non les objets eux-mêmes qui est esthétique. Seulement, les œuvres d'art constituent une catégorie particulière, puisqu'elles se prêtent (du moins, historiquement) souvent mieux à ce genre d'expérience, d'où l'accent porté par Baumgarten sur les beaux-arts lorsqu'il traite d'esthétique. Plus encore, elles peuvent être conçues en ayant pour objectif explicite de générer cette attitude, dans le cadre de ce qu'on appelle une « expérience esthétique ». On parle d'« expérience » au sens où ce que l'œuvre offre est temporellement et/ou spatialement circonscrit (les contours d'une toile, la durée d'un morceau musical, etc.)<sup>106</sup>.

L'attitude esthétique est aussi dite « contemplative », ce qui n'est pas à interpréter au sens d'une sorte de posture qui serait passive. Au contraire, la contemplation esthétique d'un objet demande une attention soutenue et active; visionner un film ou regarder une œuvre d'art demande un effort de concentration pour maintenir l'expérience esthétique de l'œuvre dans la durée. De plus, si l'attitude esthétique appréhende l'objet dans son ensemble, cela implique un effort pour saisir cet ensemble; une conscience aiguë des détails de l'objet qui demande un

---

<sup>106</sup> Ce caractère circonscrit de certaines œuvres n'implique cependant en rien que cela soit une condition nécessaire et suffisante pour qu'un objet soit une œuvre d'art. Je reviens sur ce point plus loin. Sur le caractère spatio-temporel de l'expérience esthétique, voir Stolnitz, 1960, pp.65 et suivantes.

effort de discrimination<sup>107</sup>. Les yeux doivent parcourir la toile, le corps du spectateur doit se déplacer pour apprécier la sculpture ou la cathédrale<sup>108</sup>. L'attitude esthétique demande en effet de diriger son attention volontairement sur l'objet.

En cela, on comprend mieux aussi en quoi l'attitude esthétique est « sympathique » : il faut en effet être réceptif face à ce que l'objet offre à la perception<sup>109</sup>. Par exemple, on pourrait avoir de la difficulté à apprécier *Voyage au bout de la nuit* en raison d'éléments dérangeants propre à la personne de l'auteur. On ne pourrait pas l'aborder « avec sympathie » en raison d'un conflit moral entre nos valeurs et celles connues de Céline<sup>110</sup>. Dans un même ordre d'idée, un spectateur pachydermophobe aurait de la difficulté à pleinement apprécier sous l'angle de l'attitude esthétique la performance de Dumbo au cirque. Il faut donc s'investir consciemment et volontairement vers l'objet pour l'expérimenter esthétiquement.

Si l'expérience esthétique d'une œuvre d'art implique une attitude désintéressée, sympathique et contemplative, les difficultés inhérentes à la laideur en art se font ainsi plus évidentes. Le caractère sympathique de l'attitude esthétique implique que « la conscience esthétique est toujours orientée “positivement” vers son objet<sup>111</sup> ». Un objet aux propriétés rebutantes peut-il alors être approché esthétiquement? Pourquoi maintenir notre intérêt envers un objet que l'on éviterait normalement? Plus encore, un objet suffisamment dégoûtant pourrait nous ramener dans une attitude pratique; le spectateur ne percevrait que les aspects révoltants, dans le but ultérieur de détourner son attention de l'objet, tentant d'éviter un haut-le-cœur.

Il faut cependant relever dans cette problématique un présupposé implicite : celui de l'hédonisme psychologique. L'expérience esthétique d'une œuvre d'art, de par la nature de l'attitude esthétique, implique que l'observateur y trouve une satisfaction dans l'acte de perception même : « l'expérience a une valeur intrinsèque<sup>112</sup> ». Cependant, « satisfaction n'est

---

107 Stolnitz, 1960, p. 38.

108 *Ibid.*, p. 37

109 *Ibid.*, p. 36

110 La relation entre art et moralité est complexe et très débattue. À ce sujet, voir entre autre Carroll (1996) et Gaut (1998).

111 Stolnitz, *Op. Cit.*, p. 42

112 *Id.*

pas à confondre avec “plaisir” »: « [Un objet] peut-être esthétiquement intéressant autrement [qu’en étant beau] – il peut être “frappant”, “émouvant”, “puissant”, *même s’il est hideux ou laid* [mes italiques]<sup>113</sup> ».

Comme nous l’avons vu, l’esthétisation de l’art débute avec la renaissance et la théorie philosophique moderne, pour être progressivement « abandonnée » par les romantiques. La définition de l’expérience esthétique stolnitzienne, qui dépasse largement les bornes fixées par l’esthétique subjectiviste de Kant, nous donne un indice du changement qui a opéré dans l’histoire. Non seulement l’attitude esthétique peut solliciter les concepts, les connaissances, mais elle peut avoir pour but de faire vivre des émotions fortes, parfois même négatives.

C’est donc que la satisfaction esthétique serait plus large et complexe que la simple expérience du plaisir. Pour mieux comprendre les implications de cette idée, nous devons maintenant retourner à la théorie *émotionnaliste*.

### **2.2.1 L’expérience émotive de l’œuvre d’art**

Nous avons rapidement mentionné la notion de « satisfaction esthétique » comme n’étant pas simplement réductible au plaisir (bien qu’il puisse en faire partie). Le contenu de cette satisfaction reste difficile à décrire : l’expérience esthétique serait positive en soi, mais quelle est la forme de cette satisfaction?

La théorie esthétique chez Stolnitz, en mettant l’accent sur la réception de l’œuvre par le spectateur, sur ses états psychologiques, ainsi que sur la distance dite désintéressée entre celui-ci et l’œuvre, est tributaire de la pensée de l’Abbé Dubos (1670-1742), tel que présentée dans ses *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*<sup>114</sup>.

Comme nous l’avons vu au premier chapitre, chez Dubos, « [c]’ est l’émotion dont on est bouleversé qui forme la juste mesure de la qualité de l’œuvre [...]»<sup>115</sup>. Ces émotions, rendues

---

113 *Id.*

114 Stolnitz n’accepte pas la totalité des idées qu’il attribue à la théorie émotionnaliste, notamment l’idée que l’art est d’abord l’expression de la personnalité de l’artiste (Stolnitz, 1960, pp.161-166). De plus, Stolnitz ne traite pas directement des écrits de Dubos. On peut malgré tout reconnaître la pérennité des idées de ce dernier à travers les auteurs dont Stolnitz traite.

115 Introduction de Dauvois, D., dans Dauvois & Dumouchel, 2015, p.15

par des représentations artistiques qui mettent en scène des situations pathétiques, viennent nous toucher empathiquement ou sympathiquement, de par leur vraisemblance. Pour Dubos : « Les passions ne sont pas seulement le sujet de la peinture; elles sont aussi son but ultime, auquel *tous les autres* sont subordonnés<sup>116</sup> ». C'est que, dans cette expérience des passions que l'art nous offre, nous retirerions un plaisir de ressentir des émotions pour elles-mêmes. Nous retrouvons ici l'un des traits fondamentaux de la thèse *émotionnaliste* :

La thèse émotionnaliste soutient que toute émotion, en tant qu'émotion, est agréable, pourvu que les conséquences funestes qui accompagnent la passion puissent être contrôlées<sup>117</sup>.

Puisque la qualité d'une œuvre peut être évaluée en fonction des émotions que celle-ci nous fait vivre – plutôt qu'à partir d'un ensemble de règles académiques –, la théorie dubosienne déplace la théorie artistique d'un sommet réservé à une élite introduite aux règles de l'art – une esthétique objective –, à une démocratie de l'art – soit une esthétique subjective : « [L]a matière que j'ose traiter est présente à tout le monde. Chacun a chez lui la règle ou le compas applicable à mes raisonnements [...]»<sup>118</sup>.

L'expérience esthétique chez Dubos est donc universelle, du moins en ce qui concerne sa structure fondamentale. En effet, puisque les émotions suscitées par les œuvres proviennent de la représentation de scènes classiques – historique, théâtrale, etc. –, il s'ensuit que le spectateur doit au minimum connaître et reconnaître les scènes dont il est question. Néanmoins, la structure psychologique, le mécanisme qui rend possible cette empathie ou sympathie, est commune à tout un chacun. Les passions, détachées de leurs implications quotidiennes et concrètes, procurent du plaisir. Justement, cet aspect soulevé par la théorie émotionnaliste nous amène à considérer un autre aspect de l'art : le spectateur engage un rapport avec des œuvres d'art dans la mesure où il y cherche une forme de satisfaction.

Ce plaisir s'oppose à ce qui peut arriver de pire à l'être humain, soit *l'ennui* :

L'âme a ses besoins comme le corps, et l'un des plus grands besoins de l'homme est celui d'avoir l'esprit occupé. L'ennui qui suit bientôt l'inaction de l'âme, est un mal si

---

116 Talon-Hugon, « Passions de l'âme et émotions artistiques », dans Dauvois & Dumouchel, 2015, p.82

117 Dumouchel, D., « En guise de conclusion », dans Dauvois & Dumouchel, 2015, p.247-248

118 Dubos, 1740, p.3

douloureux pour l'homme, qu'il entreprend souvent les travaux les plus pénibles afin de s'épargner la peine d'en être tourmenté<sup>119</sup>.

C'est donc un besoin d'être divertie qui rend l'art si intéressant, le besoin de l'âme d'être en activité. Ce besoin de divertissement vient un peu mieux éclaircir l'expérience artistique/esthétique en tant qu'expérience particulière : bien que le quotidien propose de lui-même une gamme d'idées et d'émotions diverses, l'art en offre une beaucoup plus large : drames, passions, tragédies... la palette entière des émotions humaines<sup>120</sup>.

La théorie dubosienne offre ainsi plusieurs idées pertinentes concernant l'œuvre d'art et sa réception. Néanmoins, en se concentrant sur des objets bien particuliers de l'art, et non l'art en général, les idées de Dubos sont circonscrites dans certaines limites<sup>121</sup>. D'abord, en ce qui concerne ce besoin profond de fuir l'ennui, les propos de Dubos tiennent du constat empirique, sans justification psychologique ou métaphysique aucune<sup>122</sup>. Ensuite, puisqu'elle ne s'intéresse qu'aux objets d'art imitatif – dans la mesure où une œuvre qui imite de manière vraisemblable nous fait vivre des passions –, la théorie dubosienne s'adapte mal aux arts non figuratifs<sup>123</sup>. Puisque le but de l'art est de nous faire vivre des passions par l'imitation, toute autre caractéristique – les formes, les proportions, la couleur, etc. – n'est qu'accessoire à la réussite de cet effet chez le spectateur. En fait, l'idée d'un plaisir purement *aïsthésique* – comme celui valorisé dans l'art pour l'art – est en réalité assez insignifiante comparativement aux grandes émotions que la tragédie peut nous faire vivre<sup>124</sup>.

Contre Dubos, il faut rappeler que si l'art peut nous faire vivre des émotions, plusieurs œuvres d'art ne le font pas directement, et tente même d'éviter ce genre de réaction :

---

119 Dubos, 1740, I, section 1, p.6

120 L'art permet ainsi d'engager un rapport beaucoup plus impliqué dans les émotions négatives, un point qui sera central pour notre recherche.

121 Les limitations sont celles dénotées par Dauvois & Dumouchel (2015).

122 « Cet ennui reste en effet une donnée, un écueil pour l'âme : [...] l'exigence de le fuir restent sans pourquoi, et il semble sans pertinence de remonter au-delà d'une physiologie de la nature humaine. » (Introduction de Daniel Dauvois dans Dauvois & Dumouchel, 2015, p.9)

123 Une faiblesse dont semble hériter Stolnitz à quelques moments. En effet, sa théorie émotionnaliste se concentre d'abord sur les arts imitatifs, « ces œuvres d'art desquels on pourrait dire qu'ils ont un " sujet ", ou qu'elles sont " à propos de quelque chose ". (Stolnitz, 1950, p. 1)

124 Dauvois & Dumouchel, p. 74. Par ailleurs, Dumouchel dénote une « étrange hésitation sur la nature du plaisir [aïsthésique] légitime, dans la mesure où Du Bos est conduit comme malgré lui, au fil de ses analyses, à reconnaître l'existence d'un plaisir purement "visuel", presque "formel" ». (Dumouchel & Dauvois, 2015, p.254).

[avec le théâtre de Brecht], loin de penser que la valeur de l'art entretient avec ce qui n'est pas lui, en l'occurrence le monde de l'affectivité, on considère qu'elle réside dans ce qu'il y a de proprement artistique en lui [...] sans relation aux émotions. Non seulement la valeur ne se mesure pas à l'expérience émotionnelle qu'elle suscite, mais encore, l'expérience esthétique doit se définir sans elle<sup>125</sup>.

Dans le cas de Brecht, c'est bien un élément contingent que nous retrouvons dans le lien entre l'affectivité et l'art. Néanmoins, l'importance de cet aspect au fil des siècles – tout comme le mimétisme en art – fait de cet aspect un élément incontournable pour qui tente de comprendre ce qu'est l'esthétique ou l'art. L'idée que l'art puisse chez le spectateur susciter une forme de satisfaction – que celle-ci soit affective ou intellectuelle – reste un élément central à considérer pour quiconque veut comprendre l'ensemble des réactions possibles face à l'art. Il en va de même pour l'idée d'attitude et d'expérience esthétique.

### **2.2.2 L'expérience esthético-affective de la laideur**

L'important pour les émotionnalistes devient alors l'*impact émotif* que génère une œuvre. Cela conduit certains penseurs qu'associe Stolnitz à ce courant de pensée – tels qu'Eugène Véron ou Léon Tolstoï – à constater que les artistes représentent souvent des choses laides dans leurs œuvres, « en les rendant vivement, sans diminuer leur laideur aucunement<sup>126</sup> ».

Alors que Kant disqualifiait la laideur (plus précisément le dégoût) de l'esthétique de par sa tendance à générer des émotions trop fortes, les émotionnalistes au contraire la célébraient en art pour les mêmes raisons. Plus généralement, on comprend mieux pourquoi la satisfaction esthétique n'est pas réductible à la beauté : on peut être satisfait de par le fait qu'une œuvre nous dérange, nous confronte, nous force à vivre des choses que l'on éviterait normalement.

À cela, Stolnitz nous pousse à reconnaître ce que nous avons exposé au tout début de notre recherche : l'art incorpore depuis toujours la laideur :

Nous constatons aussi que leur laideur [à travers l'histoire] n'a pas été « embelli » ou diminuée. Au contraire, elle a été accentuée, rendue vive par le traitement de l'artiste. De cette façon, comme le dirait un émotionnaliste, l'œuvre devient hautement expressive<sup>127</sup>.

---

125 Talon-Hugon, 2003, p. 19

126 Stolnitz, 1960, p. 166

127 *Ibid.*, p.167

Pour les émotionnalistes, la valeur esthétique d'une œuvre d'art est fondée sur l'expressivité de l'œuvre, c'est-à-dire sur sa capacité à générer des émotions vives. Bien que cette idée soit séduisante et qu'elle décrive certains pans empiriquement vérifiables de l'expérience de l'œuvre d'art, la théorie émotionnaliste n'est pas exhaustive. D'abord en ce que la théorie restreint la création artistique « à l'accomplissement d'un seul objectif, soit l'expression émotive ». En aucun cas l'art ne saurait se réduire strictement à ce but et peut même volontairement éviter ce genre d'expérience (comme le théâtre de Brecht, par exemple).

Similairement, comme nous l'avons vu précédemment, l'émotionnalisme tendra à comprendre la satisfaction esthétique produite par des émotions négatives sous la forme du sublime, qui n'est pas à prendre pour Burke ou Kant comme l'équivalent de la laideur. En ramenant de l'avant l'émotionnalisme aujourd'hui, Stolnitz nous permet de mieux circonscrire l'expérience esthétique, en prenant en compte l'art et l'esthétique au-delà du paradigme du beau qui dominait la philosophie moderne. La valeur esthétique d'une œuvre ne dépend pas seulement de sa beauté; elle peut provenir plus largement de la richesse des expériences qu'elle offre au spectateur : « En apprenant à connaître les tragédies [théâtrales], le spectateur mûrit esthétiquement et émotionnellement à travers ce processus, d'une manière infiniment gratifiante<sup>128</sup> »

En déplaçant la problématique esthétique sur le terrain de l'attitude esthétique – donc dans la subjectivité –, on modifie par le fait même la problématique de la laideur et de notre rapport avec elle, ce qui tend à mettre plus clairement de l'avant l'aspect mobile et dialectique de la laideur. L'expérience esthétique du monde désigne donc un type d'expérience dans laquelle notre attitude face aux objets est distincte du rapport pratique que nous entretenons normalement avec notre environnement. Dans ce contexte, tout objet peut potentiellement être l'objet d'une expérience esthétique mobilisant une attitude contemplative dite aussi « esthétique ». La particularité de certaines œuvres d'art serait de viser explicitement à générer ce genre d'expérience/attitude esthétique.

---

128 *Ibid.*, p. 291

Un tel agrandissement de ce que désigne l'expérience esthétique implique que l'on y inclut beaucoup d'éléments auparavant exclus (du moins dans l'esthétique moderne), tels que les jugements moraux ou les réflexions conceptuelles. Dans le cadre de notre recherche, c'est bien sûr l'inclusion de la laideur qui nous intéresse.

Seulement, nous avons suggéré précédemment que les possibilités esthétiques du laid n'empêchaient pas que certaines choses soient si laides qu'elles en brisent l'expérience esthétique. Le sentiment de dégoût, comme le démontre Talon-Hugon, n'est pas vécu avec cette distance désintéressée qui caractérise l'expérience esthétique; la réaction est viscérale, immédiate, appelant une réaction (intéressée) de détournement, d'évitement<sup>129</sup>.

Le cas du dégoût est un cas plus compliqué, en ce qu'il participe de ce que Stolnitz nomme – en reprenant un terme de Bernard Bosanquet – la « laideur invincible<sup>130</sup> », « [une expérience] si intense et accablante que l'observateur est forcé de retirer son attention de l'objet, l'expérience devenant, dès lors, tronquée et dépréciée<sup>131</sup> ». Ce type de laideur s'oppose de cette manière à ce que Stolnitz désigne comme la laideur « non-invincible », qui, quant à elle, ferait partie d'une expérience esthétique unifiée et connotée positivement<sup>132</sup>.

Le dégoût – et plus largement la laideur invincible – constituerait ainsi la limite de l'expérience esthétique de l'art, du moins en ce qui concerne la laideur. Néanmoins, cela n'implique pas pour autant que ce soit une limite de l'art en tant que tel. Comme nous l'avons vu, l'art ne se limitant pas à l'esthétique, il est bien possible qu'une œuvre cherche à opérer ce genre de rupture de l'expérience esthétique à l'aide d'éléments dégoûtants. Bien que la présente recherche ne soit pas l'endroit pour définir ce qu'est l'art, il est certain que la remise en question de l'art par lui-même via le dépassement de certaines limites fait partie de son « essence ».

---

129 Talon-Hugon, 2003.

130 Stolnitz, 1950, p. 6

131 *Id.*

132 *Ibid.*, p. 6-7

La laideur invincible pose cependant un problème : la laideur est parfois effectivement inesthétique, au sens où elle cause une rupture dans l'expérience esthétique contemplative<sup>133</sup>. S'impose alors le besoin d'identifier différentes catégories de la laideur aux contenus différents des unes des autres.

Le cas de la beauté, concept moins négligé que la laideur en philosophie, rend bien ce besoin d'une nomenclature plus fine. Bien que l'on puisse dire à la fois d'une action vertueuse, d'un théorème mathématique et d'un tableau de maître qu'ils sont beaux, les différents aspects qu'ils offrent à l'expérience leur sont propres et se distinguent les uns des autres. Il en va de même avec la laideur : les horreurs que décrit Sade dans ses ouvrages ne sont pas du même ordre que l'absence de symétrie dans un Picasso ou l'utilisation de l'urine dans *Piss Christ*.

En fait, la grande variété des catégories associées à la laideur et la palette des effets générés chez les individus nous forcent à reconnaître qu'on ne peut parler de *la* laideur, mais bien *des* laideurs. Par exemple, dans son article « The Concept of Ugliness<sup>134</sup> », G. P. Henderson suggère comme piste de réflexion qu'il existe quatre types distincts de la laideur, notamment la laideur morale et la laideur viscérale<sup>135</sup>.

Plus encore, parlons-nous vraiment encore d'une seule catégorie homogène en parlant de « laideur »? Existerait-il plutôt plusieurs catégories avec des contenus d'expérience distincts que l'on rassemble sous l'étiquette « laideur »? Peut-être devons-nous admettre que notre recherche mène en réalité à l'éclatement du laid? Pourquoi ne pas parler directement de dégoût, d'asymétrie, d'immoralité, de manque?

En explorant – bien rapidement – les possibilités jusque-là occultées de la laideur, la présente recherche encourage effectivement la compréhension et l'exploration plus

---

133 À ce sujet, Stolnitz propose que « les prédications “invincible” et “non invincible” de la laideur ne puissent prendre place que quand l'objet a été l'objet d'une contemplation esthétique, qu'il s'agisse d'une expérience “réussie” ou “manquée”. Par conséquent, un tel jugement ne peut être confirmé ou infirmé qu'à l'intérieur de l'expérience esthétique ». Stolnitz, 1950, p. 23

134 Henderson, 1966

135 *Ibid.*, p. 219-220. La laideur dite viscérale s'apparente au sentiment instinctif du dégoût. Bien que l'intuition de Henderson soit intéressante, nous ne reprendrons pas ici les catégories du laid et les définitions qui y sont associées.

approfondie et plus complexe de ces différentes catégories, à la manière de Rosenkranz ou d'Henderson. En dernière analyse, il demeure possible d'identifier au moins deux aspects nous permettant de considérer ces différentes catégories comme des modalités de ce que l'on pourrait identifier plus généralement comme la laideur.

Le premier élément s'inscrit bien sûr dans la tradition émotionnaliste dubosienne reprise par Stolnitz : l'expérience esthétique offre la possibilité de tirer une forme de satisfaction par l'expérience d'émotions négatives (par exemple, la tristesse, la colère, la peur, etc.). Cette satisfaction – la source de motivation pour le spectateur le poussant à s'impliquer dans quelque chose comme une expérience esthétique – n'est pas équivalente ou réductible à l'expérience du plaisir :

[Les] tonalités hédonistes négatives coexistent avec le maintien de l'attitude esthétique [...] Il s'ensuit que [...] le plaisir-déplaisir ne peuvent pas être les termes finaux de ce qu'est la valeur (ou l'absence de valeur) esthétique. Le plaisir n'est ni la valeur, ni le facteur d'évaluation de « l'expérience esthétique »<sup>136</sup>.

En réalité, cette affirmation va déjà de soi en philosophie de l'art pour bien des cas : la tragédie grecque ou les films d'horreur en sont de bons exemples. La laideur est en fait participative de nombreuses émotions négatives en art : le difforme des monstres des films d'horreur, la vilénie des personnages de Shakespeare, les corps putréfiés chez Baudelaire; tous incarnent diverses formes de ce que l'on peut qualifier de « laid ». Non seulement la laideur est explicable par la théorie émotionnaliste des passions négatives; elle est le principal élément de ces dernières.

Cela nous mène au second élément unifiant les différentes sortes de laid sous le concept-famille de « laideur ». Car si la théorie émotionnaliste permet d'unifier et d'expliquer notre rapport aux laideurs « esthétiques », elle se révèle impuissante devant les laideurs invincibles. On retient cependant de l'entreprise de Stolnitz ce passage d'une conception de l'esthétique non pas comme désignant des propriétés des objets, mais plutôt un rapport particulier que l'observateur déploie avec son environnement. Pour ce qui est de la laideur plus

---

136 Stolnitz, 1950, p. 23 [trad. de l'auteur]

particulièrement, il est possible de concevoir la laideur comme un type de rapport que la conscience établit avec l'*altérité*.

## 2.3 La laideur en tant que différence

Étonnamment peut-être, nous retrouvons en fin de parcours les propos de Plotin cités un peu plus tôt dans cette recherche :

L'âme [...] se complaît dans le spectacle des êtres de même genre qu'elle [...] Quand l'âme reçoit l'impression de la laideur, elle s'agite; elle la refuse; elle la repousse comme une chose discordante qui lui est étrangère<sup>137</sup>.

Sans pour autant avoir à accepter la doctrine métaphysique de l'Un, on peut cependant reconnaître en ce « mouvement » de la conscience une tendance vérifiable et largement présente en philosophie. Car le dogme du beau en tant qu'absolu désigne, à la fois pour Platon et Plotin, non seulement ce que nous sommes en tant qu'être humain, mais surtout ce à quoi nous aspirons, ce vers quoi nous voulons tendre. Si l'on prend ce mouvement de la conscience sous l'angle anthropologique – plutôt que de reprendre une ontologie établissant l'existence objective de ces *arete* absolus –, l'on constate que ces aspirations, ces idéaux absolus sont d'abord ce en quoi l'on se reconnaît, ce en quoi l'on veut se reconnaître et se réaliser. La raison se recherche d'abord elle-même; elle cherche ce qui lui est *identique*.

C'est en ce sens qu'Adorno relie l'émergence du concept dialectique de la laideur à la menace que la Nature incarnait pour les tribus culturelles; les masques grimaçants incarnent dans le sensible cet *Autre*, menaçant, qui n'est pas ce que nous sommes : « La beauté n'est pas le pur commencement à la manière platonicienne, mais elle a pris forme dans le refus de l'ancien objet de la crainte, objet qui ne devient laid qu'à cause de ce refus et, pour ainsi dire, n'émerge rétrospectivement qu'à partir de sa finalité<sup>138</sup> ». Dans son *conatus*, l'être humain aspire à ce qui consolide son être et fuit ce qui le menace, soit ce qu'il identifie comme n'étant *pas* du même ordre que son essence, comme étant différent de lui<sup>139</sup>. Cette différence, cette altérité, prend l'apparence – littéralement – de la laideur.

---

137 Plotin, *Op. Cit.*, p. 23

138 Adorno, 2011a, p.77.

139 On retrouve en effet un mouvement similaire dans la notion de *conatus* chez Spinoza.

Cette conception de la laideur apparaît rétrospectivement en filigrane parmi les quelques définitions du laid que nous avons abordées. Pour Baumgarten, la beauté consolide l'âme alors que la laideur la corrompt. La laideur chez Sulzer frappe l'âme d'un sentiment désagréable analogue à celui qui nous heurte lorsque l'on ne parvient pas à faire sens d'un problème mathématique. Ne pas comprendre signifie que quelque chose résiste à la conscience, quelque chose qu'elle ne peut pas faire sienne, assimiler, identifier; faire *identique* à elle-même<sup>140</sup>. Diderot arrive à apprécier la laideur de *La Raie* de Chardin que parce qu'il peut y reconnaître une composante humaine, soit le déploiement du talent propre au génie<sup>141</sup>. La beauté purement esthétique chez Kant entre naturellement en jeu avec les facultés de l'âme; la beauté y prend naturellement place, alors qu'il n'en est pas ainsi pour la laideur. Finalement, la laideur invincible, viscérale, la plus forte de tous, inesthétisable, est celle incarnant le plus radicalement l'altérité, soit la nôtre : la mort. Ce qui nous menace le plus, ce qui nous évoque le plus vivement notre finitude est, corrélativement, ce qui nous apparaît le plus laid, le plus révoltant. La putréfaction, la maladie, les excréments, etc.

Le contenu du concept de la laideur demeure, comme nous l'avons vu, dynamique et changeant. Ce à quoi l'on aspire aujourd'hui, ce en quoi l'on se reconnaît et que l'on identifie de façon familière comme « beau », sera différent demain. Notre compréhension du chaos dépend de notre conception de l'ordre et vice versa. La laideur morale dépend de notre compréhension du bien moral et de la moralité. Cela nous rappelle que la beauté et la laideur se définissent mutuellement, dialectiquement. Par ailleurs, si certaines laideurs deviennent belles avec le temps, certaines beautés, quant à elles, s'avalissent.

Le paradigme moderne du beau en art coïncide justement avec une époque où la raison, plus que jamais, a prétendu pouvoir accéder à l'ordre total, à l'absolu; l'universalité de son potentiel, de son pouvoir. Lorsque la raison humaine et les idéaux qu'elle entretenait se sont révélés porteurs de si grandes catastrophes, lorsque l'identique s'est révélé une menace

---

140 Au sujet des Edwardiens tels qu'abordés par Danto (voir note de bas de page n° 97), les Edwardiens comprennent notamment la laideur comme une forme d'incompréhension : « la perception de ces œuvres d'art comme étant laides [serait alors] une confusion mentale que l'éducation esthétique pourrait retirer » (Danto, 2002, p. 41; trad. de l'auteur). Le critère de réussite d'une œuvre demeurerait pour eux la beauté.

141 Nous reviendrons plus loin sur ce cas particulier au chapitre 3.

pouvant nous mener à la catastrophe totale, l'art a pu chercher en la laideur, le grand Autre, une forme de rédemption. Steiner suggère que le rejet violent de l'Occident de sa propre culture pourrait expliquer cet intérêt soudain pour l'art africain, si différent de celui de l'occident<sup>142</sup>.

Ultimement, si la laideur s'est manifestée avec tant de force à travers l'art, c'est justement de par cette possibilité qu'elle offre d'expérimenter la différence. L'attitude esthétique profite plus aux passions négatives qu'aux passions positives. La distanciation par la médiation que l'œuvre d'art crée atténue par le fait même l'impact des sensations positives; on ne va pas jusqu'au bout, contrairement au réel qui serait bien plus agréable. Inversement, en atténuant l'impact des passions négatives, dans un espace spatio-temporel « sécuritaire », l'art permet de vivre des émotions dont le prix à payer est normalement trop élevé.

L'art est donc un terrain idéal pour l'exploration de ces thèmes et de ces objets auxquels nous ne sommes pas habitués d'être exposés. Bien sûr, l'art est aussi un médium de choix pour l'expression de grandes passions positives. Mais pour reprendre la formule, « on ne fait pas de bonne littérature avec de bons sentiments<sup>143</sup> ». Dans le cas qui nous intéresse, elle permet justement d'expérimenter ce que normalement l'on éviterait. Parce que l'art est une méthode de choix pour faire émerger la nouveauté, pour nous faire vivre en sécurité des émotions et des idées que la quotidienneté ne nous offre pas, l'expérience de la laideur – esthétique ou non – demeure capitale pour quiconque veut pleinement comprendre ce que sont l'art, l'esthétique, et quelle est la nature des rapports subjectifs et objectifs que nous entretenons avec eux.

---

142 Steiner, G. (1973). *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*. Paris : Gallimard. pp. 74-75

143 Bien que l'on attribue traditionnellement cette formule à André Gide, la référence à cette citation demeure introuvable.

## Chapitre 3 : Contre la laideur; Arguments et réponses

À la lumière des conclusions que nous avons tirées lors du chapitre précédent, nous sommes plus à même de décortiquer le traitement qu'a reçu la laideur sous le règne de la théorie esthétique « stricte » (c.-à-d. celle découlant du paradigme du beau en art). Celle-ci tend à nous expliquer que si une œuvre comportant de laides composantes ne génère pas de rupture dans l'expérience que l'on fait de cette œuvre, ce serait soit parce que :

- 1) les éléments « beaux » de l'œuvre sont quantitativement et/ou qualitativement supérieurs aux éléments laids (la beauté remportant en quelque sorte ce « tir à la corde » esthétique). La laideur est insuffisamment dérangeante pour rompre l'expérience.
- 2) Les éléments laids auraient été suffisamment « esthétisés » (si l'on peut dire) au point d'en devenir beaux<sup>144</sup>.

En phase avec le propos général que tient cette recherche depuis le début, l'objectif de la présente investigation n'est pas d'infirmer ces deux possibilités qui font partie du contenu conceptuel de la laideur. Cependant – et comme nous l'avons vu –, il existe une troisième possibilité, soit que la laideur puisse posséder une valeur esthétique qui lui est propre. Certains arguments philosophiques, en réponse à cette troisième possibilité, offriront des interprétations en pleine continuité avec la tradition esthétique stricte, du moins en ce qui concerne l'objet de notre recherche présente. Nous tenterons à présent de répondre à ces arguments et de comprendre pourquoi ceux-ci n'adressent pas adéquatement la problématique qui nous occupe ici.

---

<sup>144</sup> Par exemple (et n'en déplaise à Lessing), bien que le thème du *Laocoon* soit souvent décrit comme hideux, l'exécution de l'œuvre répond essentiellement aux canons de la beauté formelle de son époque.

### 3.1 L'argument de l'avènement anesthétique de l'art

La première réponse que l'on pourrait donner à toute cette problématique serait de ne pas y répondre du tout. Avec la chute du paradigme esthétique de l'art, il serait en effet facile de souligner que toute la question de la laideur en art est tout simplement obsolète. L'art n'étant plus normativement conceptualisé comme devant être beau, aussi bien-dire qu'il peut être n'importe quoi : « [...] posséder un statut esthétique n'est ni une condition nécessaire ni une condition suffisante pour être de l'art<sup>145</sup> ». L'art conceptuel en est l'exemple paradigmatique : l'art peut littéralement être *inesthétique*, n'être qu'une idée. L'objet qui y est associé n'est pas essentiel à son existence. Théorie défendue par Timothy Binkley, celui-ci nous donne l'exemple du *LHOOQ* de Duchamp ou du *DeKooning effacé* de Rauschenberg; deux œuvres dont la compréhension ne nécessite pas absolument d'être vues pour en comprendre l'intention<sup>146</sup>. Un exemple plus éloquent encore serait l'exemple du Placid Civic Monument, cette œuvre qui consiste en un trou creusé dans le sol puis rempli : aucun objet n'est véritablement associé à cette œuvre qui pourtant est reconnue comme une œuvre d'art.

Pour Binkley : « il suffit qu'une chose soit indexée comme œuvre d'art par un artiste <sup>147</sup> ». À ce moment, il est bien facile de voir comment la laideur acquiert une sorte de place un peu par défaut en art : elle peut faire partie d'une œuvre comme n'importe quoi d'autre simplement parce que l'objet laid a été désigné par quelqu'un comme étant une œuvre d'art. On retrouve bien évidemment l'une des réponses les plus radicales à la chute du PEA, soit la théorie institutionnelle de l'art. L'art peut continuer de posséder des propriétés esthétiques, mais celles-ci ne sont ni nécessaires ni suffisantes pour que quelque chose soit une œuvre d'art.

D'un autre côté, il ne suffit pas d'affirmer qu'un objet est une œuvre d'art pour qu'il fonctionne instantanément comme tel. Bien qu'il soit difficile de définir précisément ce qu'est l'art, il existe des ensembles de croyances et d'opinions partagées par différents groupes

---

145 Binkley, 1977, p.42

146 « [...] la "pièce" de Duchamp ne formule pas son message artistique dans le langage des qualités esthétiques ». Binkley, 1977, p.38

147 *Ibid.*, p.57

culturels et sociaux – ensembles très hétérogènes, mais des ensembles néanmoins<sup>148</sup>, qui circonscrivent le concept d'« art ». Pour certains, nous aurions ici la réponse à la question *qu'est-ce que l'art* : l'art est ce que nous considérons comme tel, ce qui est reconnu par certaines autorités du monde de l'art – ou le commun des mortels – comme étant tel. Cette position, historiquement défendue par des auteurs tels que George Dickie – et dans une certaine mesure, par Danto – a le mérite de fournir une structure flexible sans donner un contenu qui risquerait d'être arbitraire (comme c'est le cas notamment avec certaines théories de l'art comme le classicisme ou le romantisme).

Cependant, cette position, pour la philosophe Ruth Lorand, fait l'erreur de réduire l'art à sa dimension d'activité sociale, en confondant la question « qu'est-ce que l'art? » avec « qu'est-ce qui est considéré comme de l'art? ». En évitant de répondre à la première question, la théorie « laisse de côté toute tentative d'explorer pourquoi l'art est créé, consommé, etc.<sup>149</sup> ». De plus, la théorie institutionnelle arrive difficilement à justifier à partir de quels critères les œuvres d'art sont jugées comme telles et pourquoi ces critères sont choisis au lieu d'autres. Aussi, la théorie « néglige d'expliquer la distinction entre le bon art et le mauvais art, ou la différence entre la pratique artistique et toute autre activité similairement régulée par des institutions sociales<sup>150</sup> ».

En réalité, l'échec des précédentes théories de l'art relève généralement de ce qu'un discours descriptif est normalement pris *de facto* pour un discours normatif : les propriétés de certains courants, résultats des modes et diverses tendances propres aux normes académiques de l'art, sont identifiées à tort comme conditions nécessaires et suffisantes de l'œuvre d'art réussie. La théorie institutionnelle, face à cette confusion, se refuse complètement à définir ce que devrait être l'art; elle se contente de décrire le processus par lequel des artefacts en viennent à être indexés et reconnus dans un contexte social *x* comme œuvre d'art, tout en relevant les caractéristiques (artistiques ou esthétiques) récurrentes de l'art.

---

148 Par exemple, une pièce musicale n'est pas une sculpture ; une peinture implique une forme de support, et ainsi de suite.

149 Lorand, 2007, p.3

150 *Id.*

Justement, la chute de l'esthétique comme critère normatif en art n'exclut pas instantanément l'esthétique de l'art. La beauté et la laideur génèrent respectivement une panoplie de réactions intéressantes dans le cadre de l'expérience de (certaines) œuvres d'art qui sont à prendre en considération. Il s'agit alors simplement de rappeler que si l'art est ou peut être esthétique, il ne s'y réduit pas entièrement. En d'autres termes, la chute du paradigme esthétique est celle d'un critère normatif; non pas celle d'un ensemble de réactions cognitivo-émotives empiriquement vérifiables et descriptibles. Nous n'avons qu'à constater la pléthore d'œuvres qui continue d'employer la laideur comme force surprenante ou provocatrice au moment même au Binkley établit sa théorie.

L'argument avancé par Binkley a l'avantage de bien s'appliquer à l'art conceptuel, qui est véritablement inesthétique (c.-à.-d. dans la mesure où elle n'opère pas dans le domaine du sensible). On ne peut cependant pas appliquer cette compréhension de l'art à ces œuvres qui passent effectivement par une expérience esthétique. Certes, cette expérience prend nécessairement place dans un contexte social et intersubjectif, impliquant ainsi que l'appréciation d'éléments esthétiques passe par un fondement non esthétique ultimement social. Cependant, ce fondement social n'explique pas l'expérience de l'art de manière exhaustive ni ne nous informe sur la teneur de l'expérience de certains éléments dits esthétiques. Une œuvre comme *La Raie* de Chardin exploite la laideur dans une visée esthétique : l'expérience de cette laideur n'est certainement pas inessentielle à l'œuvre et génère définitivement des réactions de l'ordre esthétique<sup>151</sup>.

Plus encore, la laideur – surtout si on considère celle-ci comme manifestation de la différence –, dans son pouvoir de confrontation, peut transgresser nos conceptions établies de ce qu'est l'art. À ce moment, ce n'est pas tant l'observateur qui octroie le statut d'œuvre d'art à l'objet, mais bien plutôt l'objet qui appelle à se faire désigner ainsi. L'œuvre demande aux spectateurs de revoir leur conception de l'art.

---

151 Nous reviendrons plus loin sur ce cas particulier.

L'art, bien qu'il n'ait plus à être esthétique, continue à pouvoir l'être. Bien que la théorie de l'œuvre d'art comme artefact indexé de Binkley relève – à juste titre – que les éléments esthétiques ne sont ni nécessaires ni suffisants pour qu'un objet soit une œuvre d'art et que l'expérience esthétique n'est pas un élément essentiel pour qu'un objet soit une œuvre d'art, la fréquence de ce type d'expérience et les éléments qui la suscitent méritent néanmoins de s'y intéresser et de comprendre plus largement comment la laideur peut s'intégrer et se manifester dans ce type d'expérience particulière.

On peut en effet se demander si ceux-ci sont des conditions nécessaires et suffisantes à une définition adéquate de l'art pour Stolnitz, en un sens qui serait similaire à celui de la théorie de Monroe Beardsley. Pour ma part, j'aimerais défendre une position plus modérée : même si l'expérience esthétique de l'art n'est ni nécessaire, ni suffisante pour une définition de l'art, elle demeure malgré tout *possible* et même *fréquente*. Elle mérite donc en ce sens pleinement l'attention qu'on lui accorde ici.

### 3.2 L'avant-garde en tant que commentaire sur l'art

Une autre réponse de la philosophie adressée à l'« anomalie » qu'est l'art d'avant-garde postule que des artistes tels que les dadaïstes versent dans la critique de l'art et de la société plutôt que dans la création d'œuvres d'art. En d'autres termes, leur travail serait de l'ordre du commentaire sur l'art<sup>152</sup>. Le rejet de la beauté et de son poids idéologique se serait manifesté sous la forme d'un rejet de l'art dans sa totalité. Plus largement, cet argument implique que l'usage de certains éléments jugés esthétiquement dérangeants n'est possible que dans la mesure où cet usage est rendu possible grâce à une tradition esthétique fondée sur le beau et à laquelle il répond<sup>153</sup>. Cette réponse a l'avantage d'expliquer certaines manifestations artistiques difficiles à catégoriser, en plus de préserver la relation entre la beauté et l'art.

---

152 Position défendue par ailleurs par Monroe Beardsley.

153 La réponse de Kieran (1997), qui traite d'un argument similaire duquel cette section est inspirée, sera traitée plus loin.

Par contre, même en admettant que l'art d'« avant-garde » ait effectivement, avec certaines œuvres, versée dans le commentaire à propos de l'art plutôt que véritablement produit des œuvres (ce qui en soi est discutable) et que ces commentaires aient parfois fait l'usage de certains éléments associés à la laideur, cela n'implique pas nécessairement que ce soit le cas pour l'ensemble des œuvres utilisant la laideur.

D'abord parce que, simplement, l'un des postulats de départ de notre recherche soutient justement que la laideur en art n'est pas limitée à l'art contemporain; elle possède une longue histoire datant d'avant même l'antiquité. L'utilisation volontaire d'éléments normalement exclus par l'art – la laideur, le banal, le dérangeant, etc. – et leur valorisation un peu plus explicite à partir du XX<sup>e</sup> siècle (et même avant, avec l'art romantique) ne représente en fait qu'une occasion de réaliser que ces éléments furent toujours présents en art.

Ensuite, et de manière plus importante encore, l'argument repose sur la prémisse implicite que l'appréciation esthétique du laid et du dérangeant ne seraient que des contingences historiques, alors que la beauté serait naturellement et immédiatement appréciable esthétiquement.

Il est évident que certaines œuvres d'art et certains courants – prenons à titre d'exemple la culture punk – émergent dans des contextes historiques particuliers et en réponse à une société qui comporte son lot d'enjeux qui lui sont propres, sans parler d'une tradition artistique qui précède et possibilise d'une certaine manière la prochaine. Il serait cependant faux de croire que ce mécanisme ne s'applique pas à ce que l'on considère traditionnellement comme manifestation du beau. L'appréciation des grands chefs-d'œuvre de la peinture classique – qui eux-mêmes ont comme condition de possibilité un contexte historique particulier et une tradition artistique fondée socialement – n'est pas une appréciation innée. Les formes que prend la beauté et son appréciation ne sont rendues possibles que par un contexte

sociohistorique<sup>154</sup>. Ultiment, cet argument ne fait que relever – un peu malgré lui – la nature historique et dialectique des différentes catégories esthétiques.

On pourrait rappeler à juste titre que si certains courants artistiques émergent effectivement en réponse à certaines traditions, l'expérience esthétique qu'offrent ces courants ne nécessite nullement une maîtrise ou une compréhension explicite de ces enjeux sociaux ; l'appréciation de certaines œuvres de la contre-culture génère une forme de satisfaction esthétique qui leur est propre (supposant bien sûr une certaine socialisation). Pour Kieran, il est certain que l'appréciation de ce genre d'œuvres ou de performances nécessite une attitude ou une disposition particulière<sup>155</sup>. Néanmoins, ce ne sont pas tous les plaisirs que nous prenons dans la laideur et l'incohérence qui dépendent d'une opposition/comparaison à la beauté<sup>156</sup>. La satisfaction esthétique, telle que nous l'avons définie au chapitre précédent, peut passer par l'effet de choc chez le spectateur ; être provoqué, scandalisé, peut faire partie d'une expérience esthétique d'une œuvre d'art réussie.

### 3.3 La transfiguration du laid en beau

*Après que mon enfant aurait copié et recopié ce morceau, je l'occuperais sur la Raie dépouillée du même maître [Chardin]. L'objet est dégoûtant; mais c'est la chair même du poisson. C'est la peau. C'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau, quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures<sup>157</sup>.*

Le prochain argument avance l'idée selon laquelle l'art aurait cette capacité de rendre beaux et intéressants le laid et l'inintéressant. Le passage cité ci-haut – extrait d'un compte-rendu de Diderot sur son appréciation de *La Raie* de Chardin – nous donne un bel exemple de cet argument : oui, « l'objet est dégoûtant », mais ce n'est pas tant l'objet qui mérite notre

---

154 En ce qui concerne l'apparente satisfaction innée pour certains éléments esthétiques et/ou artistiques et le dérangement causé par d'autres éléments, je rappellerais à ce titre la ligne argumentative sur la laideur dialectique esquissée précédemment en rappelant que : 1° cette nature innée est toujours historiquement médiatisée et 2° la nature humaine est elle-même un processus historique qui défie toute essentialisation, au sens où des contingences historiques nous apparaissent faussement naturelles, sans compter que la nature est elle-même historique (théorie de l'évolution).

155 *Ibid.*, p. 396

156 *Id.*

157 Diderot, 1763, p. 195

admiration que le talent d'exécution de l'artiste et le réalisme du rendu pictural. Cette position est plus amplement défendue par Eugène Véron, pour qui le sujet d'une œuvre qui serait laid demeure laid avec l'objet d'art, mais demeure agréable pour le spectateur<sup>158</sup> :

Mais comment la ressemblance d'un objet laid peut-elle être belle? Il faut évidemment qu'entre l'objet et la copie il soit intervenu un élément nouveau. Cet élément, c'est la personnalité, c'est au moins l'habileté de l'artiste<sup>159</sup>.

De cette manière, à la fois pour Diderot et Véron, « le spectateur [...] n'expérimenterait pas la laideur de l'objet, seulement parce qu'il n'y porte pas attention à l'objet esthétiquement<sup>160</sup> ». L'expérience esthétique et le plaisir ressenti proviennent du « plaisir admiratif » porté sur le talent de l'exécution.

Dans une certaine mesure, le talent d'exécution dont fait preuve l'artiste peut jouer un rôle dans l'appréciation globale d'une œuvre d'art. On peut à ce titre prendre deux tableaux représentant le même objet et considérer que le premier est plus réussi que le second, en raison du talent jugé supérieur de l'artiste. Cependant, si l'habileté de l'artiste peut rehausser la valeur esthétique d'une œuvre, elle ne peut certainement pas être le fin mot de l'histoire. Dans le cas de Véron, l'œuvre devient presque secondaire au plaisir admiratif, elle devient instrumentale, ce qui ne correspond plus réellement à une expérience esthétique :

[...] si l'intérêt qui motive notre rapport à un objet d'art est celui de le scruter de manière critique dans l'idée de retracer le processus de création, ainsi que les divers problèmes techniques impliqués, l'expérience particulière qu'est l'expérience esthétique de « contemplation désintéressée » de l'objet ne transparaît plus<sup>161</sup>.

Si l'expérience esthétique implique un rapport avec l'œuvre, la seule appréciation du talent d'exécution est de l'ordre de l'« extraesthétique<sup>162</sup> ». De plus, si l'appréciation du talent était réellement l'objet d'intérêt, pourquoi représenter un objet laid – qui pourrait potentiellement nuire à une telle appréciation – alors que le bel objet pourrait faciliter l'expérience? Dans le cas de l'analyse de Diderot, le constat est celui-ci : le talent de Chardin est tel que même l'objet le plus immonde est digne d'admiration. Plus encore, la grande virtuosité dont fait

---

158 Stolnitz, 1950, p.15

159 Véron, 1890, p. 131

160 Stolnitz, *Op. Cit.*, p. 16

161 Stolnitz, 1950, p.17

162 *Id.*

preuve la représentation d'un objet immonde nous place devant un paradoxe difficile : on se surprend à prendre plaisir à contempler un laid objet. Représenter le laid devient alors un défi supplémentaire pour l'artiste de talent.

On pourrait alors revenir à la charge en prenant en compte cette objection en précisant que ce n'est pas seulement le génie d'exécution que l'on apprécie : celui-ci rend tout simplement beau ce qui normalement ne l'est pas. Ce n'est pas tant le talent que le produit de celui-ci qui se fait ressentir. L'art aurait donc le potentiel de rendre beau le laid au sein de l'expérience esthétique. Le problème qui émerge à ce stade est celui auquel nous avons rapidement touché en citant Ernst plus tôt : en admettant que certaines œuvres (disons l'œuvre de Chardin) aient pour visée ou conséquence de rendre beau ce qui est laid, il n'est pas du tout clair que c'est l'objectif voulu de tout art. Quelqu'un qui trouverait belles les œuvres de Max Ernst passerait tout simplement à côté de l'expérience de l'œuvre, fait pour « faire crier ». Matthew Kieran suggère comme autre exemple (encore une fois) la musique punk : « [...] l'objectif de la musique punk, qui inclut à la fois musique et mode, était d'atteindre un niveau maximal de laideur et d'incohérence<sup>163</sup> ».

Cette volonté de comprendre la laideur en art comme nécessairement transfigurée en beau est en fait une conséquence des différentes conceptions que nous avons tenté de déconstruire depuis le début de cette recherche. L'une des sources de cette incompréhension prend racine dans la confusion entre le sens réduit et le sens large du terme « esthétique ».

Ce que l'on relève d'une œuvre comme *La Raie* serait justement une forme d'esthétisation d'un objet normalement repoussant. D'une certaine manière, la présentation qu'en fait l'artiste – la composition, le choix des couleurs, de l'angle d'éclairage, etc. – fait partie d'une expérience esthétique qui génère une forme de satisfaction propre à cette expérience – à la manière de l'expérience esthétique chez Monroe Beardsley<sup>164</sup>.

Cependant, cette « esthétisation » d'un sujet hideux – ainsi que la gratification potentielle qu'une expérience esthétique de ce sujet esthétisé pourrait générer – n'implique pas

---

163 Kieran, *op. Cit.*, p.384

164 Voir Beardsley, M. « Le point de vue esthétique », dans : Lories, Danielle, Philosophie analytique et esthétique, 1988.

nécessairement une transfiguration du beau. Pour reprendre la citation de Bartlett mise en exergue au début de ce chapitre : « Je peux voir la laideur esthétiquement, mais je ne peux la voir comme belle ». Supposer que le laid objet n'est agréable en art que dans la mesure où la médiation artistique le rend beau revient à réduire le domaine de l'esthétique à son sens strict; le sens que les modernes ont donné à l'art et l'esthétique. L'art est esthétique, l'esthétique est le beau, donc l'art doit être beau sinon il n'est pas de l'art.

Évidemment, la laideur peut être transfigurée en beauté. Il est bien possible que dans le cas de Chardin ce soit le cas<sup>165</sup>. De plus, la qualité de l'imitation et la finesse des détails sont non négligeables dans l'appréciation d'une œuvre comme celle-ci. L'argument que nous défendons ici – cohérente avec le reste de la recherche – rappelle simplement que la laideur esthétique n'est pas *uniquement* transfiguration du beau.

Au-delà du simple constat qu'une telle limitation de l'esthétique au beau est (nous l'aurons compris,) infondée, il découle de cette conception une conséquence difficile à expliquer : si le laid apprécié esthétiquement est transfiguré en beau, le postulat qui en découle est-il que l'expérience esthétique du beau et du laid soient qualitativement identiques? Supposons que Chardin ait peint un autre tableau d'une raie, mais cette fois-ci bien vivante et non déchiquetée, la gratification reliée à l'expérience esthétique de ce tableau serait-elle phénoménologiquement la même que la raie dépouillée?

Pourtant, on ne peut renier que l'on reconnaît le caractère hideux de *La Raie* de Chardin. Est-ce de conclure que l'on sait l'objet objectivement laid, mais que dans sa réception subjective celui-ci est beau? L'on pourrait répondre à cette question par l'affirmative en postulant qu'il s'agit d'une autre catégorie de beau. Dans ses *recherches sur le beau et le sublime*, Burke opérerait justement cette distinction entre le plaisir positif et la satisfaction ressentie face à notre éloignement de la douleur comme n'ayant pas le même contenu épistémologique<sup>166</sup>. Le laid transfiguré en beau pourrait générer, à l'instar du sublime, une

165 Bien que ce soit ainsi que Diderot semble traiter ce cas particulier, il demeure cependant chez lui l'idée que le « mal » puisse être source de fascination pour l'humain. : « S'il importe d'être sublime en quelques genres, c'est surtout en mal. On crache sur un petit filou, mais on ne peut refuser une sorte de considération à un grand criminel : son courage vous étonne, son atrocité vous fait frémir. » Diderot, D. (1823). *Le Neveu de Rameau*. Assézat, J.; Tourneux, M. (Éd.). Paris : Garnier, p. 453

166 Burke, *Recherches sur le beau et le sublime*, p. 79

forme de plaisir – négatif, mais plaisir néanmoins – similaire, mais distinct, de celui que le beau génère positivement.

C'est, par ailleurs, exactement la position que je défends, à l'exception de ce détail : s'il est possible de distinguer le contenu de l'expérience du laid esthétisé de celui du beau, en plus de pouvoir distinguer objectivement les qualités de l'un et de l'autre, il serait tout simplement plus approprié de parler de l'expérience esthétique de la laideur, en élargissant le champ de possibilité de gratification esthétique à ce type d'expérience. La volonté de parler d'un laid transfiguré en beau n'est justifié que par un paradigme esthétique figé et limité incapable de rendre compte de la complexité de l'expérience esthétique.

## Conclusion

Notre recherche a débuté avec l'hypothèse que la philosophie de l'art avait, à travers l'histoire, négligé la place de la laideur dans les arts. Par une brève généalogie du concept, nous avons constaté l'impact de la tradition métaphysique plotinienne sur l'esthétique moderne et sa compréhension générale de la laideur. Bien évidemment, des changements significatifs ont eu lieu entre l'antiquité et la modernité ; nous avons brièvement décrit le processus de l'autonomisation de l'art comme discipline distincte ayant pour objet la beauté et l'émergence d'une esthétique subjective. Dans cette tempête de changements, la laideur n'a pas été totalement oubliée par la philosophie : les théories émotionnalistes de Burke ou de Dubos, qui valorisaient l'expressivité des œuvres et leur capacité à faire vivre des passions même négatives, semblaient pointer vers une compréhension plus complète de la laideur et de ses potentialités esthétiques et artistiques. Cependant, ces possibilités ont été pour la plupart négligées, à une époque où les paradigmes artistiques défendaient une conception de l'art comme étant esthétique, ainsi qu'une vision de l'esthétique comme visant la beauté. Si certaines réactions générées par la laideur furent décrites, ce fut toujours en ayant en tête que l'œuvre d'art visait la réconciliation par la beauté.

En passant par les travaux de Jérôme Stolnitz, nous avons pu revoir les idées déployées par les théories émotionnalistes à la lumière des développements historiques opérés par les romantiques et l'art d'avant-garde. Quant à savoir si l'émotionnalisme ou les idées de Stolnitz sont réellement défendables ou encore valides aujourd'hui, cela reste peut-être à discuter<sup>167</sup>. Néanmoins, même pour les sceptiques, force est de constater que certaines occasions de pleinement penser et comprendre le laid ont été manquées en raison de certains paradigmes dominants. En défendant un type d'expérience esthétique près de la théorie émotionnaliste, l'objectif n'était pas de trouver une condition nécessaire et suffisante à une définition de l'art, mais bien plutôt de repenser la laideur et la place que celle-ci occupe (ou peut occuper) en art.

---

167 Voir par exemple à ce sujet la critique dirigée contre Stolnitz par George Dickie (1984), dans laquelle ce dernier remet grandement en question les thèses de Stolnitz voulant que plusieurs penseurs – tels que Hutcheson, Shaftesbury et Schopenhauer – aient défendu des thèses similaires à la sienne bien avant l'heure.

Ceci étant dit, une certaine idée du rôle de l'art quant à cette problématique ressort. L'art peut en effet proposer une expérience de la laideur, visage que prend souvent pour nous la différence, l'altérité. En précisant que la satisfaction prise à l'expérience de l'œuvre d'art n'était pas réductible au simple plaisir hédoniste, l'art s'est révélé un médium de choix pour mettre en scène la laideur. Ce rapport à l'altérité que l'art établit n'a pas à être, en fin de compte, esthétique : l'art peut vouloir déstabiliser au point de rompre l'attitude esthétique. Cela vient préciser encore plus l'argumentaire du troisième chapitre contre ceux qui, par leurs arguments, tentaient de ramener la laideur (et plus généralement l'esthétique) sous le giron du beau. La laideur peut tout autant être esthétique en ses propres termes qu'être artistique sans être esthétique.

Nous devons alors développer une conception de la laideur qui serait dynamique et qui mettrait ainsi l'accent sur son caractère de *rapport* que nous avons avec le monde, plutôt que sur une sorte de contenu objectif fixe. Cela appelle parallèlement à une compréhension similaire de la beauté, qui désigne quant à elle ce en quoi nous nous reconnaissons ou voulons nous reconnaître. De cette manière, on retrouve le mouvement de l'âme décrit par Plotin, incliné à poursuivre le beau et fuir le laid. La laideur et la beauté évoluent donc simultanément en interagissant et en se définissant mutuellement. Si la laideur ne fait sens que parce qu'une certaine vision de la beauté est à l'œuvre, l'inverse est tout aussi vrai.

En survolant ce que nous avons identifié comme les approches analytique et dialectique de la laideur, nous avons constaté que le mécanisme que décrit la seconde est derrière le contenu conceptuel décrit par la première. En offrant une synthèse de ces traditions, nous avons tenté d'offrir un panorama plus complet de la problématique de la laideur et ainsi être plus à même d'explorer à l'avenir certaines possibilités négligées ou jugées inadéquates dans ce concept. Plutôt que de défendre une position particulière, nous avons opté pour une approche créant des ouvertures se voulant fertiles pour de futures réflexions. Justement, il serait pertinent de se pencher un peu plus sur cette idée abordée précédemment au deuxième chapitre d'une nomenclature du laid qui, à la lumière de nos réflexions, prendrait plus en compte la nature

dialectique du laid. Bien que nous avons suggéré que la laideur désignait avant tout un type de rapport à l'altérité, il reste malgré tout pertinent de tenter une description plus précise des propriétés et des objets qualifiés de laids. On comprendra que même si nous avons voulu souligner la nature dynamique du concept du laid, il demeure une facticité dans ce concept qui, même en changement, reste vérifiable et pertinente à décrire.

D'une certaine manière, si notre recherche à voulu défendre une position, c'est celle-ci : après une déconstruction de l'apparente linéarité historique de la tradition philosophique au sujet de la laideur, ainsi que de la fausse naturalité du contenu de ce concept, nous nous devons à l'avenir de comprendre la laideur avec toutes ses possibilités, ses ouvertures, autant lorsqu'il s'agit d'art, d'esthétique que de psychologie.

# Bibliographie

## Littérature primaire

Adorno, T. W (2011a). *Théorie Esthétique*. Paris : Klincksieck.

Bancaud, F., « L'esthétique du laid, de Hegel à Rosenkranz. Une "esthétique de la résistance" ou de la résignation aux "arts qui ne sont plus beaux"? », *Études Germaniques* 2009/4 (n° 256), p. 899-917.

Baumgarten, A. G. (1988). *Esthétique ; précédée des Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème et de la métaphysique (501 à 623)*. (J.-Y. Pranchère, Préface et traduction.). Paris : L'Herne.

Binkley, T. (1977). « "Pièce" : contre l'esthétique », dans : *Esthétique et poétique*. (G. Genette, Éd.). Paris : Éditions du Seuil.

Burke, E. (1757). *A philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful, with an introductory discourse concerning Taste, and several other additions*. Consulté à partir de <https://ebooks.adelaide.edu.au/b/burke/edmund/sublime/index.html>

— — (1765). *Recherches philosophiques sur l'origine des idées que nous avons du beau & du sublime : précédées d'une dissertation sur le goût*. (Abrégé *Recherches sur le beau et le sublime*) (Abbé Desfrancois, Trad.) (Vol. 1). Chez Hochereau.

Danto, A. C. (January 01, 2002). « On beauty — The abuse of beauty », dans *Daedalus : Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, 131, 4, 35.

- D. Dauvois, D. Dumouchel (dir.) (2015), *Vers l'esthétique. Penser avec les Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (1719) de J.-B. Du Bos*. France : Hermann Éditions
- Dubos, J.-B. (1740). *Réflexions critiques sur la Poésie et la Peinture* (4e édition). Paris : Pierre Jean Mariette.
- Dumouchel, D. (2008). « La laideur introuvable. Les Multiples Visages du déplaisir », dans Bouton, C., Brugère, F., & Lavaud, C. (éd). *L'année 1790, Kant : Critique de la faculté de juger : beauté, vie, liberté*. (pp. 13-27). Paris : J.Vrin.
- Hegel, G.W.F. (1997). *Esthétique* (Éd. complète et ill.). Paris : Librairie générale française.
- — (2003). *Esthétique. 1*. Chicoutimi : J-Mtremblay.
- Kant, I. (1979). *Critique de la faculté de juger*. Paris : Vrin.
- Kieran, M. (1997). « Aesthetic Value: Beauty, Ugliness and Incoherence », dans *Philosophy*, 72(281), pp. 383-399.
- Plato, Cooper, J. M., & Hutchinson, D. S. (1997). *Complete works*. Indianapolis, Ind. : Hackett Pub.
- Plotin. (1954). *Ennéades* (2e éd). Paris : Les Belles lettres.
- Rosenkranz, K., Muller, S. & Raulet, G. (2004). *Esthétique du laid*. Belval : Circé
- Sulzer, J.-G. *Recherches sur l'origine des sentiments agréables et désagréables*, (abrégé *Recherches*) mémoires I à IV, 1751-1752 (Berlin, Haude et Spener, 1751 et 1754).

Stolnitz, M. J. (September 01, 1950). « On Ugliness in Art », dans *Philosophy and Phenomenological Research*, 11, 1, 1-24.

Stolnitz, J. (1960). *Aesthetics and philosophy of art criticism: A critical introduction*. Boston : Houghton Mifflin.

Talon-Hugon, C. (2003). *Goût et dégoût : L'art peut-il tout montrer?*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon

— — (2014). *L'art victime de l'esthétique*. Paris : Hermann.

### **Littérature Secondaire**

Adorno, T. W. (2002). *L'Art et les arts*. Paris : Desclée de Brouwer.

— — (2011 b). « Thèses sur le besoin », dans *Société : Intégration, Désintégration*. Paris : Payot

Diderot, D.(1763). « Salon de 1763 », tiré de *Salons* (Vol. X). Paris : Garnier. p. 159-226

Consulté à l'adresse [https://fr.wikisource.org/wiki/Salon\\_de\\_1763](https://fr.wikisource.org/wiki/Salon_de_1763)

Henderson, G. P. (January 01, 1966). THE CONCEPT OF UGLINESS. *The British Journal of Aesthetics*, 6, 3, 219-229.

Hohendahl, P. U. (January 01, 2005). « Aesthetic Violence: The Concept of the Ugly in Adorno's Aesthetic Theory », dans *Cultural Critique*, 60, 1, 170-196.

## Autres sources

Beardsley, M. (1988), « L'expérience esthétique reconquise », dans : Lories, D., *Philosophie analytique et esthétique*. Paris : Méridiens Klincksieck.

— —, « Le point de vue esthétique », dans : Lories, D., *Philosophie analytique et esthétique*. Paris : Méridiens Klincksieck.

Benjamin, W. (1985). *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion

Carroll, N., (1996), « Le moralisme modéré », dans : Talon-Hugon, Carole (dir.), *Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes*, Paris, PUF, 2011.

Cometti, J.-P., Morizot, J., & Pouivet, R. (2005). *Esthétique contemporaine : art, représentation et fiction*. Paris : Vrin.

Dickie, G. (1974). « What is art? An institutional analysis », dans *Art and the Aesthetic, An institutional analysis*. Ithaca, NY : Cornell University Press. pp.19-52

— —, (1984). « Stolnitz's Attitude: Taste and perception », dans *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43, No. 2 , pp. 195-203

Eco, U. (2007). *Histoire de la laideur*. Montréal : Flammarion Québec.

Gagnebin, M. (1994). *Fascination de la laideur : l'en-deçà psychanalytique du laid*. Seyssel : Champ Vallon.

Garvin, L. (July 01, 1948). « The Problem of Ugliness in Art », *The Philosophical Review*, 57, 4, 404 – 409.

Gaut, B., (1998), « Le criticisme éthique », dans : Talon-Hugon, Carole (dir.), *Art et éthique. Perspectives anglo-saxonnes*, Paris, PUF, 2011

Lorand, R. (2007). *On beauty and Art*.

Consulté sur [http://art-gallery.haifa.ac.il/come\\_thou\\_beauty/pdf/lorand\\_n.pdf](http://art-gallery.haifa.ac.il/come_thou_beauty/pdf/lorand_n.pdf)

Lessing, G. E. (2011). *Laocoon, ou, Des frontières respectives de la peinture et de la poésie*. Paris : Klincksieck.

Nietzsche, F. W., Geuss, R., & Speirs, R. (1999). « The dionysiac world view », dans *The birth of tragedy and other writings*. Cambridge : Cambridge University Press.

Schaeffer, J.-M. (2015). *L'expérience esthétique*. Paris : Gallimard.

Véron, E. (1890). *L'esthétique*. Paris : C. Reinwald.