

Herman Parret

Le laid comme l'au-delà du sublime

Même si la basilique Saint-Pierre à Rome et les pyramides d'Égypte sont les seuls exemples que Kant a introduits dans son *Analytique du sublime*, il ne se révèle pas trop difficile d'identifier tout un territoire artistique qui vit sous le régime du sublime kantien. Ruines à la Piranesi, vastes océans, tempêtes et inondations, pics enneigés, pullulent dans l'iconographie des paysagistes du XVIII^e siècle, et c'est bien les forces du sublime dynamique, comme Kant les a théorisées dans la Troisième Critique, qui se donnent à voir dans tant d'espaces oniriques et tant de lumières éblouissantes. Baldine Saint Girons nous a facilement pu convaincre comment le régime du sublime kantien élucide de larges portions de l'histoire de l'art¹, jusqu'à Whistler et Turner au XIX^e siècle, et Rothko et Pollock, à l'époque du modernisme dans les années d'après-guerre. Si les peintres du XVIII^e siècle étalent des *thèmes* sublimes – des scènes d'une nature intimidante et menaçante –, Whistler et Turner font voir plutôt des *ambiances* sublimes, tout comme les peintres de l'expressionnisme abstrait, Rothko et Pollock en particulier, qui transposent leurs couleurs dans une tonalité sublime certaine. C'est que ces artistes sont inquiétés par une profonde question métaphysique: comment montrer, « représenter » le Tout à partir d'expériences fragmentées. Cette quête de l'expérience transcendantale du Tout, dans sa logique et sa phénoménologie, est scrupuleusement, génialement, effilochée dans l'Analytique kantienne du sublime. Pour Kant, si l'expérience du beau est une expérience de la mesure, du mesurable, l'expérience du sublime est celle d'être surplombé par le vaste et l'infini, provoquant dans l'âme un état qui entrelace panique et « délices » (le *delight* burkien).

Jean-François Lyotard radicalise l'esthétique du sublime, en exploitant précisément cette quête de l'expérience transcendantale du Tout chez l'artiste. Kant lui offre le fondement philosophique, mais un Kant où la distinction de la beauté et de la sublimité, si constitutive dans les esthétiques

¹ Entre autres, *Le paysage et la question du sublime*, Arac, Le Musée de Valence, 1997.

du XVIII^{ème} siècle, surtout chez Burke, est supprimée. Le sublime y devient l'*irreprésentable* transcendant, et l'art "présentifie" [*darstellt*] le sublime qui n'est jamais une présence globalement saisissable et récupérable. Lyotard projette l'hypostase du sublime dans l'art contemporain qui exerce ainsi son impact déroutant et séduisant sur le sujet: l'art postmoderne provoque scandale et bouleversement. Et puisque, pour Lyotard, le sublime se détourne de la nature, ni la finalité [*Zweckmässigkeit*] ni la nécessité d'une "mise en forme" ne fonctionnent plus comme norme constitutive. Le sublime, pour l'artiste contemporain, est le territoire de l'informe, du hasardeux, de la matière pure, de la singularité absolue, de l'événement éphémère. La sublimité, dans sa gloire, est l'horreur. Lyotard a évidemment voulu capter à l'aide d'une esthétique du sublime un aspect essentiel de notre culture postmoderne et de son art: la fascination pour l'Altérité radicale, cet En-dehors irreprésentable qui détruit forme et finalité, qui met en question le pouvoir absolu du cognitif, de l'intellect, de la raison même.

Kirk Pillow signale, dans les premières pages de *Sublime Understanding*², que la conception kantienne du sublime justifie ce geste de radicalisation, puisque l'exploration des limites de la pensée représentationnelle est essentielle du traitement kantien du sublime. Le sublime est précisément cette limite contre laquelle l'entendement et tout effort de compréhension percutent. Ce choc est bien douloureux mais il s'agit d'une douleur qui s'oriente vers le Tout transcendant, sans véritable détermination et conceptualisation et sans que la compétence intellectuelle et cognitive soit mise au service. En somme, l'esthétique du sublime évoque un territoire existentiellement vital dont l'art est le suprême gardien. La question est de savoir comment construire le « domaine » philosophique, méthodiquement et adéquatement, tenant compte de la spécificité du « territoire » du sublime? Comment distinguer l'expérience du beau et du sublime qui sont toutes les deux des jugements réfléchissants esthétiques: ce « genre » a un statut *épistémologique* unique tandis que le beau et le sublime peuvent être décrits séparément comme deux variantes *phénoménologiques*.

² Kirk Pillow, *Sublime Understanding. Aesthetic Reflection in Kant and Hegel*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000, Introduction, 1-17.

C'est en tout cas une suggestion de Paul Guyer³ qui dé-radicalise ainsi l'antagonisme entre les deux Analytiques: Guyer nous avertit que l'on ne peut sous-estimer la complexité épistémologique de la théorie esthétique kantienne en la réduisant à une phénoménologie (ou psychologie) du beau et du sublime. C'est pourtant le chemin que je voudrais suivre puisque c'est la phénoménologie du sublime et de son expérience qui va nous mener tout naturellement vers une zone incertaine et subversive, celle de la *laideur*. Il est vrai que cette zone de la laideur, « évoquée » dans ce geste de description phénoménologique, ne pourra être circonscrite ensuite que par un retour à l'analyse des virtualités épistémologiques du jugement réfléchissant esthétique, notion générique qui transgresse les spécificités qualitatives des expériences du beau (la « contemplation ») et du sublime (le « mouvement de l'esprit »). Les deux sentiments appartiennent logiquement et épistémologiquement à la même grande famille, celle de la réflexion esthétique, mais non à la même variété phénoménologique dans cette famille.

Le sentiment insupportable du sublime

La définition du sublime dans sa phénoménologie, c'est-dire par son *effet pathémique*, incorpore les sortes de satisfaction que le sujet, corps et âme, peut éprouver quand il juge un objet sublime. Les émotions [*Rührungen*] dont on trouve une phénoménologie évocative dans *l'Anthropologie*, ne sont certainement pas déconsidérées dans *l'Analytique du sublime*. Il y a des passages où Kant manifeste un jugement positif au sujet des *Rührungen*, en les distinguant de *Reiz*, les charmes et passions. La *Rührung* peut conduire à l'*élévation* [*Erhebung*] de l'âme. Kant, dans le domaine des « émotions du sublime », est, de toute évidence, bien dépendant de Burke qu'il donne une pertinente amplification. L'*étonnement* [*astonishment*] est dit par Burke l'effet suprême du sublime (Partie II, section 5), tandis que l'*admiration*, la *vénération* et le *respect* sont considérés comme des degrés inférieurs. Rappelons que chez Longin, c'est l'*extase* et l'*admiration* qui marque pathémiquement l'âme confrontée au

³ Paul Guyer, "Kant's Distinction between the Beautiful and the Sublime", *Review of Metaphysics*, 1982, 35, 753-784.

sublime, l'*enthousiasme* même que Kant associe avec défiance plutôt au fanatisme et au délire et non pas tant à la création artistique. Chez Kant, le *respect* [*Achtung*], qui inclut en fait l'*attention* et l'*égard*, devient le pathème essentiel évoquant une certaine vocation éthique et une conception du sujet comme être suprasensible. Mais s'il y a rappel à l'éthique, cet rappel n'oriente pas globalement *Achtung*. S'il y a un air de respect dans le sublime, il n'est pas exempt d'une violence nécessaire. L'imagination doit être violentée parce que c'est par sa douleur, par la médiation de son viol, que le plaisir se réalise. On le sait, le plaisir n'est possible que par la médiation d'un déplaisir. Le moindre que l'on puisse dire, est que le respect n'est pas un pur état contemplatif mais un état du *Gemüt* en motion, le *Gemüt* qui dans l'expérience du sublime subit une alternation rapide de tension et de détente⁴.

Toutefois, il y a pour Kant une limite à cette violation de l'imagination, une limite à ne pas transgresser, et c'est bien cette transgression qui nous intéressera dans ce qui suit. C'est le fameux passage du §26 où Kant distingue *ungeheuer* et *kolossalisch*. Je cite ce texte primordial pour mon argument:

... On ne doit pas montrer le sublime dans les produits de l'art (par exemple des édifices, des colonnes, etc.), en lesquels une fin humaine détermine aussi bien la forme que la grandeur, ni dans les choses de la nature, dont le concept enveloppe déjà une fin déterminée (par exemple des animaux d'une destination naturelle connue), mais bien dans la nature brute [*rohen Natur*] – en en celle-ci seulement dans la mesure où en elle-même elle ne comprend aucun charme [*Reiz*], ni ne suscite d'émotion [*Rührung*] par un réel danger, - pour autant qu'elle contient de la grandeur [*Grösse*]. En effet dans ce genre de représentations la nature ne contient rien de *monstrueux* [*ungeheuer*] (ni rien de magnifique [*prächtig*] ou de hideux [*grasslich*]); la grandeur, qui est appréhendée, peut être aussi considérable qu'on le voudra, si elle peut être comprise dans un tout par l'imagination. *Un objet est monstrueux lorsque par sa grandeur il réduit à néant la fin, qui en constitue le concept* [*Ungeheuer ist ein Gegenstand, wenn er durch seine Grösse den Zweck, der den Begriff desselben ausmacht, vernichtet*]. On nomme *colossale*, en revanche, la simple présentation d'un concept, qui est *presque* trop grand pour toute présentation (qui est à la limite du monstrueux relatif); c'est, en effet, que la fin de la présentation d'un concept est rendue difficile par le fait que l'intuition de l'objet est *presque* trop grande pour notre faculté d'appréhension⁵.

⁴ Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, V, 334.10.

⁵ *Op.cit.*, V, 253 (traduction A. Philonenko, *Critique de la faculté de juger*, 92).

L'*Anthropologie* nous renseigne d'une façon bien efficace, en distinguant entre deux types de « grandeur » : *magnitudo reverenda* [*ehrfurchterregende Grossheit*] et *magnitudo monstrosa* [*Grossheit die zweckwidrig ist : Ungeheuer*] :

Le *sublime* est la *grandeur* qui suscite le respect (*magnitudo reverenda*) par son ampleur ou par son degré : s'en approcher ... est séduisant, mais en même temps la crainte est effrayante. ... Le *sublime* est certes le contrepois, mais non pas l'opposé du beau : car l'effort et la tentative pour s'élever à la saisie de l'objet éveillent chez le sujet un sentiment de sa propre grandeur et de sa propre force. ... Si tel n'est pas le cas, l'étonnement [*Verwunderung*] devient *épouvante* [*Abschreckung*], laquelle est profondément différente de l'*admiration* [*Berwunderung*], qui constitue pour sa part un jugement où l'on ne se lasse jamais de s'étonner. La grandeur qui va à l'encontre de ce qu'elle vise (*magnitudo monstrosa*) est la *monstruosité* [*das Ungeheure*]⁶.

Le terme *Ungeheuer* est intraduisible. Le sémantisme allemand comporte une dimension spatiale et temporelle. La connotation spatiale est celle de l'énormité difforme, mais ce rapport à la grandeur ne dit même pas sa signification première qui est bien d'ordre temporel: *geheuer* veut dire « ce qui arrive toujours de la même façon tout au long de l'année ». Le *un*, dans une négativité forte, fait éclater le temps familier et ordinaire. Nul doute, il y a pour Kant une limite où le sublime bascule dans un en-dehors puisque l'imagination est tout simplement *réduite à néant* [*vernichtet*] : avec le *colossal* on reste à l'intérieur de la limite, dans le « presque trop grand », avec le *monstrueux*, par contre, on a dépassé la limite, on est en pleine épouvante et le déplaisir est total. . Il est vrai que l'*Ungeheuer* fonctionne dans la « marge de la marge » en tant que l'en dehors du sublime. *Ungeheuer* est la Chose, pure négativité, inexprimable, abyssale comme le néant, le Différend par excellence. *Ungeheuer* fait violence à la subjectivité sans se soumettre à aucune légalité. Mais entre le sublime et l'*Ungeheuer* il n'y a qu'une différence de degré, d'intensité, et chaque fois la limite tremble et défaille. A la différence du sublime qui n'est que *presqu'*imprésentable, qui parvient encore à présenter adéquatement l'inadéquation de l'imagination, l'*Ungeheuer* excède, anéantit toute présentation possible. Passé la limite, l'objet sublime sombre dans l'*Ungeheuer*. Et pourtant, entre

⁶ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, §68 (traduction de Alain Renaut, Flammarion, 205).

le presque-trop du sublime et l'absolument-trop de l'*Ungeheuer* la démarcation devienne indécidable. On pourrait dire que le même objet peut être jugé tantôt sublime et tantôt *Ungeheuer*, selon que la visée de l'imagination se porte en deçà ou juste au-delà de la limite.

Un article⁷ de Jacob Rogozinski offre une analyse bien originale de l'*Ungeheuer* et de son caractère subversif et destructif pour le sujet. Ce n'est certainement pas la tonalité psychanalytique et heideggérienne qui me séduit dans cet article mais l'idée qu'une aporie marginale, celle de l'*Ungeheuer*, peut bouleverser toute l'architectonique de l'esthétique kantienne puisqu'elle déstabilise non seulement l'Analytique du sublime, mais la *Troisième Critique* dans son entièreté. Impossible de subir la sublimité du sublime sans l'*Ungeheuer* qui en est la limite, la circonscription. Il y aura toujours ce point de fuite d'une extrême violence. Il faut savoir que la distinction qualitative des affects parvienne à marquer la limite : le sujet « sent » qualitativement la différence entre l'affect marqué du plaisir/déplaisir du sublime et l'affect purement répulsif de l'*Ungeheuer*. Il est temps maintenant de formuler mon hypothèse. Le point-limite de l'imprésentable, au plus près de l'*Ungeheuer*, est la *laideur* [*Hässlichkeit*] dont l'effet pathémique est le *dégoût* [*Ekel*]. Par conséquent, le *laid* n'est pas le contraire du beau mais l'au-delà, le en dehors du sublime. Il n'y aurait dans ce cas pas d'expérience esthétique du laid. Une esthétique de la laideur serait alors inconséquente. Ce n'est pas l'opinion de tous les analystes de la *Troisième Critique*. Garrett Thomson, par exemple, soutient que le « jugement du laid » est tout simplement un « jugement de goût » inversé, et il prétend que le dégoût (*disgust*) peut être « pur et désintéressé »⁸. Je n'accepte pas du tout cette lecture de l'esthétique kantienne, mais avant de plonger à nouveau dans le texte de Kant à ce propos, je voudrais faire un détour par Lessing qui, quelques décades avant Kant, pose explicitement la question d'une éventuelle esthétique de la laideur.

⁷ Jacob Rogozinski, "A la limite de l'*Ungeheuer* sublime et 'monstrueux' dans la *Troisième Critique* », dans Herman Parret, *Kants Ästhetik/Kant's Aesthetics/L'esthétique de Kant*, Berlin, Walter de Gruyter, 1996, 642-659.

⁸ Garrett Thomson, "Kant's Problems with Ugliness", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1992, 50, 107-115.

Le scandale de la laideur

Lessing, dans quelques chapitres du *Laokoon*⁹ (1766), constate en effet que le laid et le dégoûtant des contenus (sujets et thèmes représentés) et des formes constituent une menace constante en poésie et dans les arts plastiques, mais il semble y avoir toujours des stratégies de récupération “domestiquant” le laid et le dégoûtant. On découvre chez Lessing une tendance à la dédramatisation et un souhait d’instaurer de la continuité entre catégories esthétiques. Ses maintes analyses subtiles, surtout littéraires, d’Homère à Shakespeare, montrent qu’il existe des mécanismes de domestication du laid. Le poète peut utiliser la laideur pour provoquer d’autres sentiments complexes comme le ridicule [*Lächerliche*] et le terrible [*Schreckliche*]. Et une laideur qui devient *ridicule* est parfaitement innocente [*unschädliche Hässlichkeit*]. Il est vrai que la laideur devenue *terrible* ne peut être que nuisible [*schädliche Hässlichkeit*], comme le personnage du comte de Gloucester, plus tard Richard III, dans *King Lear*. Dans ses discours, on entend le diable. Devant le laid nuisible, l’effet est différent: l’attitude esthétique se transforme spontanément en attitude éthique: le laid nuisible n’exaspère aucunement notre sensibilité sensorielle jusqu’au dégoût et le vomissement, mais elle fait plutôt appel au jugement moral. Autre façon, par conséquent, de neutraliser la menace de la laideur. Pour le domaine des arts plastiques, Lessing développe sa pensée en discussion avec Moses Mendelssohn, et il semble coincé dans l’incertitude et l’ambiguïté. Il distingue d’emblée entre la laideur des formes (la peinture *comme art*, écrit Lessing) et la laideur des contenus (la peinture *comme moyen d’imitation*). Un cadavre en décomposition, un visage couvert de sang et de poussière, des difformités corporelles, des cheveux collés ensemble, sont des contenus *laid*s dans la nature, on n’en doute pas. Mais quoi de leur représentation, de leur mise en forme picturale? C’est au niveau de la *peinture comme art*, que la question se pose: « la laideur garde-t-elle toutes ses forces une fois qu’elle

⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und der Poesie, Sämtliche Schriften*, Stuttgart/Berlin/Leipzig, Vol. IX, 1886-1924. Il n’y a pas de véritable esthétique du sublime chez Lessing. Le sublime n’est évoqué qu’une seule fois dans le *Laokoon*. Il note au Chapitre XXII, de façon bien orthodoxe, que l’expérience du sublime résulte d’une certaine « baroquisation » (exagération des dimensions), par conséquent de la déviation de la « juste proportion » marquant la beauté essentielle (XXIII, 156). En effet, l’auteur du *Laokoon* n’offre aucune théorie accomplie du sublime, comme le font Burke et Kant peu de temps après lui.

est manifestée dans l'une ou l'autre forme artistique »? Lessing semble bien conscient qu' « une impression de l'image [d'une forme laide] sur l'âme [provoquerait] la sensation choquante du dégoût, en vue des lois de l'imagination » et que la laideur des formes “choqueraient notre vue, contrarierait notre goût pour l'ordre et l'harmonie et ferait naître l'aversion, indépendamment de toute considération *relative à l'existence*, réelle ou non, de l'objet [représenté]”¹⁰. La possibilité même d'un signifiant laid/dégoûtant est expulsée du domaine esthétique. Un tel signifiant dont la laideur serait pourtant indépendante d'un contenu, serait l'*informe* [*das Unförmliche*] qui est dit *désagréable* [*unangenehm*], *horrible* [*abscheulich*] et *nuisible* [*schädlich*]. Et Lessing reprend la solution radicale suggérée par Mendelssohn: “A proprement parler, il n'y a aucun objet de dégoût *pour la vue*” [*denn eigentlich zu reden, gibt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht*]¹¹. L'affirmation est osée, et le texte remarquable de Mendelssohn est cité par Lessing de la façon suivante:

[Voici] ... une remarque du critique [Mendelssohn], d'après laquelle les *sens les plus obtus* [*allerdunkelsten Sinne*], le goût, l'odorat et le tact, seraient seuls exposés au dégoût. “Les deux premiers”, dit-il, “par le fait d'une douceur exagérée, le dernier par suite de la trop grande mollesse des corps qui ne résistent pas suffisamment aux fibres tactiles. Ces objets deviennent également insupportables à la vue, mais seulement par l'association d'idées qui nous fait souvenir de la répulsion qu'ils inspirent au goût, à l'odorat et au tact; car, à proprement parler, *il n'y a aucun objet de dégoût pour la vue*”¹².

« C'est tout à fait incontestable qu'il n'y a pas vraiment d'objets dégoûtants pour le regard [*ekelhafte Gegenstände für das Gesicht*] »¹³. En résumé, Lessing considère la *laideur des contenus* comme étant du domaine axiologique, et expulsée ainsi du domaine esthétique, tandis que les *formes d'expression* peuvent être perçues comme laides seulement au cas où le regard esthétique associe par imagination les « sens intimes » (goût, tact, odorat) à la vue, qui en elle-même est incapable de dégoût. Le *Laokoon* est de 1766. La *Critique de la faculté de juger*, vingt-quatre ans plus tard, fait-elle avancer la discussion?

¹⁰ *Laokoon*, XXIV, 163-164.

¹¹ *Laokoon*, XXV, 166.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Laokoon*, XXV, 170.

Revenons au texte de Kant. L'expérience du laid est certainement un cas-limite, c'est l'expérience d'une limite. Toutefois, la laideur est une *présence* qui a sans doute des propriétés formelles identifiables mais qui ne donne pas lieu à une expérience *esthétique*. Il y a bien peu de références à la laideur chez Kant, « cette *laideur* qui provoque le *dégoût* » [*Hässlichkeit welche Ekel erweckt*]¹⁴. Que la laideur n'est pas l'absence de beauté, que le laid n'est pas le « non-beau » est confirmé par une note de *Logik Philippi* : « La laideur est quelque chose de positif et pas seulement l'absence de beauté mais bien plutôt une *présence* qui est totalement contraire à la beauté »¹⁵. Seuls un passage de la *Troisième Critique* fait allusion à la *laideur* et son effet pathémique, le *dégoût*. Ce passage énonce :

Une seule forme de laideur [*Hässlichkeit*] ne peut être représentée de manière naturelle sans anéantir [*zugrunde zu richten*] toute satisfaction et par conséquent toute beauté artistique : c'est celle qui excite le *dégoût*. En effet, comme en cette singulière sensation, qui provient de la pure imagination, l'objet est représenté comme s'il s'imposait à la jouissance, tandis que nous lui résistons avec force, la représentation artistique de l'objet n'est plus en notre sensation distincte de la nature même de l'objet et il est donc impossible qu'on la tienne pour belle. Aussi puisque dans ses productions l'art est presque confondu avec la nature, la sculpture a exclu de ses créations la représentation immédiate d'objets laids [*hässliche Gegenstände*] ; en revanche il est permis de représenter, mais d'une *manière seulement indirecte* [*indirekt vermittelt*] grâce à la médiation d'une interprétation de la raison et qui ne s'adresse pas simplement à la faculté de juger esthétique, par exemple la mort (sous les traits d'un beau génie), la vertu guerrière (avec l'aspect de Mars) par une allégorie ou des attributs d'apparence agréable [*Attribute die sich gefällig ausnehmen*].

Ce qui est laid dans la nature peut être transposé, domestiqué dans la représentation artistique, de là la supériorité de l'art. Dans l'art il n'y a pas de laideur. Kant donne la sculpture en exemple : elle exclut, en effet, de son domaine la représentation d'objets laids. Par contre, la laideur est dans la nature sous forme de catastrophes et même en tant que mal radical (Kant évoque « les furies, les maladies, les dévastations de la guerre »). Et le malaise qu'elle provoque est une douleur d'ordre moral et non pas esthétique. Une fois transposée en art, la laideur naturelle se transforme en beauté ou sublimité. Il est vrai qu'il se révèle souvent difficile de découvrir

¹⁴ I. Kant, *op.cit.*, V, 312.

¹⁵ I. Kant, *Logik Philippi*, XXIV, 364.

la beauté ou la sublimité dans une œuvre d'art parce le sujet-spectateur est envahi par des émotions (*Rührungen*) qui font obstacle à l'appréciation purement esthétique. Conséquemment, le dégoût est dit le *pathos* exemplaire devant l'objet laid dans la nature. Des objets naturels comme les furies, les maladies, les dévastations de la guerre n'ont pas d'esthétique. Pour se mettre dans l'ambiance d'une vraie expérience esthétique, le sujet-spectateur doit se libérer en même temps de toute exigence morale qui détourne le sujet de la représentation artistique elle-même vers son contenu représenté, et de ses émotions qui obscurcissent le *Gemüt* en lui imposant des intérêts pour l'agréable.

Il se révèle ainsi que Lessing et Kant défendent en fait le même point de vue sur l'impossibilité d'une esthétique de la laideur. Ce point de vue peut sembler daté et inapplicable à l'art contemporain où la laideur est présente non pas seulement dans les contenus représentés mais également dans la manifestation matérielle, informe, abjecte. De ce point de vue, on pourrait soutenir que l'art contemporain et ses « présentifications » de la laideur pourraient trouver plus adéquatement leur soubassement théorique dans l'esthétique hégélienne que dans l'esthétique kantienne. On sait que, à la suite de la dialectisation du beau et du laid chez Hegel, Karl Rosenkranz publie en 1853 une *Ästhetik des Hässlichen*¹⁶ qui offre la première esthétique systématique de la laideur : il y critique explicitement la conception de Lessing à propos de la laideur et réussit de passer sous silence la *Kritik der Urteilskraft*. Il est évident que Rosenkranz pense à partir de l'acquis de l'esthétique hégélienne où l'informe [*Formlosigkeit*] (comme « amorphie », comme asymétrie, comme disharmonie) est intégré, par un geste d'esthétisation globale, dans le Tout dialectique.

On a sans doute privilégié jusqu'à maintenant la piste phénoménologique en mettant l'accent sur la discontinuité de l'expérience du sublime et du laid et en argumentant que le *Ungeheuer* (*le monstrueux*) provoque une toute autre réaction pathémique que la *Achtung* devant le sublime. On pourrait également déployer une stratégie plus épistémologique en montrant que le *déplaisir* [*Unlust*] que l'on ressent lors d'une expérience du sublime est bien différent que celui qu'on ressent étant confronté avec le

¹⁶ Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, Bornträger, 1853 (édition fotostatique: Stuttgart, Friedrich Fromann Verlag, 1968).

laid, l'*Ungeheuer*. Kant exploite souvent cette piste¹⁷ puisqu'elle donne de la consistance épistémologique à ses Analytiques. Kant ne discute pas quel déplaisir pourrait être provoqué par la laideur. Et le déplaisir en tant que tel est à peine défini. On apprend au §10, dans le Troisième Moment de l'Analytique du Beau, que le déplaisir [*Unlust*] « est la représentation qui contient la raison déterminante pour changer en son contraire l'état des représentations (en les détournant ou en les éliminant) »¹⁸, définition passablement abstraite qui ne fait que suggérer que le déplaisir est un état d'âme de *disharmonie*, que son objet n'a *pas de finalité*, que le déplaisir ne peut mener qu'au *dissentiment* dans la communauté. S'il y aurait une différence dans le déplaisir devant le sublime et le déplaisir devant la laideur, ce serait tout simplement que le déplaisir du sublime est enchâssé, transposé par le plaisir, tandis que le déplaisir du laid est une peine, une douleur globale, totale et définitive. Il est évident qu'aucune attitude qui aurait comme cause ou effet une telle peine, ne peut être qualifiée d'*esthétique*.

Je ne peux ne pas mentionner le désaccord de toute une échelle d'interprétations de la *Troisième Critique* sur ce point délicat. Je signale seulement quelques protagonistes de ce débat. Tout au bout de l'échelle, il y a Hud Hudson¹⁹ qui plaide pour une *Analytique de la laideur*, en plaçant le laid dans le système esthétique kantien même. Hudson soutient qu'il y a des jugements *a priori* du laid. Kant croît à l'existence de la laideur, ce qui est vrai, mais Hudson en conclut à la possibilité de l'expérience *esthétique* du laid. Il reconstruit les quatre moments d'une telle analytique par simple analogie : le jugement du laid est singulier dans sa forme logique, il a une validité subjective universelle, le laid est la forme de la *contre-finalité* de l'objet en tant qu'elle est perçue en celui-ci sans représentation d'une fin, le laid est ce qui sans conceptualisation est senti comme l'objet d'un déplaisir

¹⁷ Voir Renée Ryan, *The Beautiful, the Ugly, and the Sublime and Beyond: Kant and Postmodern Aesthetics* (non-published M.A. thesis, Institute of Philosophy, University of Leuven, 2001). Ryan offers some statistics: 40 occurrences of *Unlust* [*displeasure*] in the *Third Critique*, mainly discussed in relation to *Lust* [*pleasure*] or referring to a component of the sublime feeling. Three other occurrences solely mention *Unlust* without any reference to the sublime or to pleasure: V, 220, 272, 331.

¹⁸ I. Kant, *op.cit.*, V, 220.

¹⁹ Hud Hudson, "The Significance of an Analytic of the Ugly in Kant's Deduction of Pure Judgments of Taste", *North American Kant Society Studies in Philosophy: Kant's Aesthetics* (ed. By Ralph Meerbote), Atascadero (Calif.): Ridgeview, 1991, 87-103.

nécessaire. Surtout la formulation du troisième moment me semble paradoxale. Puisqu'il y a déplaisir dans la laideur, il y a de la rébellion dans le sentiment du sujet, en face de la laideur, qui résiste à toute finalisation, et c'est ainsi que Hudson a dû forger le terme de *contre-finalité*. L'exercice de Hudson me semble assez gratuit et artificiel, et je me tourne maintenant vers l'autre bout de l'échelle : Christian Strub²⁰ prend le point de vue le plus raisonnable. Epistémologiquement, il n'y a pas d'autre moyen de comprendre et situer la laideur que par l'examen de la possibilité d'un *déplaisir désintéressé*. Cette notion paraît hautement contrintuitive, et il se révèle vite que rien ne sort d'une comparaison contradictoire entre le beau et le laid, ou le *plaisir désintéressé* et le *déplaisir désintéressé*. Ainsi il n'y a pas de jugement de goût pur de la laideur, et Strub propose avec sagesse que l'esthétique kantienne contient un *systematischen Lücke*, un *vide systématique*. Le « territoire » de la laideur ne deviendra jamais, dans le cadre de l'esthétique kantienne, un véritable « domaine » épistémologiquement consistant.

Affres du dégoût

Je retourne volontiers dès à présent à la phénoménologie de la cause ou de l'effet de la laideur, c'est-à-dire le *dégoût* [*Ekel*]. A nouveau, il y a peu de définitions quelque peu consistantes chez Kant, et seuls quelques passages nous renseignent minimalement sur le statut du *dégoût*. Le § 48 où Kant insistait sur la non-représentabilité de la laideur en art, dit : « le *dégoût*, [...] cette singulière sensation [*sonderbaren Empfindung*], qui provient de la pure imagination, [où] l'objet est représenté comme s'il s'imposait [*aufdrängte*] à la jouissance, tandis que nous lui résistons avec force [*mit Gewalt streben*]]²¹. Voilà une approche typiquement kantienne : dans cette seule phrase, il y a un *gleichsam* (*en quelque sorte*) et un *als ob* (*comme si*). C'est que l'objet laid n'a aucun impact raisonnable sur le *Gemüt*, et que c'est

²⁰ Christian Strub, "Das Hässliche und die "Kritik der ästhetischen Urteilskraft. Überlegungen zu einer systematischen Lücke", *Kantstudien*, 1989, 80, 416-446. Voir également les contributions de Reinhart Brandt, Dieter Lohmar et Christel Fricke, dans Herman Parret (ed.), *Kants Ästhetik/ Kant's Aesthetics/L'esthétique de Kant*, Berlin, Walter de Gruyter, 1996. Ils défendent tous une position médiane souvent très subtile.

²¹ I. Kant, *op.cit.*, V, 312.

l'imagination excitée et dangereusement en déroute qui illusoirement pétrifie le sujet *dans sa corporéité*. C'est bien là l'essentiel de la laideur dégoûtante : elle menace la stabilité de notre corporéité, c'est notre corps qui « résiste avec force » à cette invitation à la jouissance que la laideur nous lance en toute tromperie²². Un autre texte moins souvent cité jette de la lumière sur les causes du dégoût : « l'essentiel [dans les beaux-arts] n'est pas la matière de la sensation (le charme ou l'émotion) [*Materie der Empfindung (dem Reize oder der Rührung)*], où il ne s'agit que de la jouissance [*Genuss*], qui ne laisse rien pour l'Idée, qui émousse l'intelligence [*dem Geist stumpf*], excite peu à peu le dégoût pour l'objet [*den Gegenstand nach und nach anekelnd*] et rend l'âme mécontente de soi et maussade [*launisch*] par la conscience de sa disposition, qui pour le jugement de la raison répugne à la finalité [*im Urteile der Vernunft zweckwidrigen Stimmung*] »²³. Le « dégoût pour l'objet » se développe à partir d'une certaine « jouissance » [*Genuss*] dans la « matière de la sensation » qui éloigne le sujet de sa finalité. Le plaisir [*Lust*] s'oppose précisément à la jouissance [*Genuss*] en ce que « le plaisir est culture » [*wo die Lust zugleich Kultur ist*], écrit Kant quelques lignes plus haut. La jouissance dans la matière, par contre, provoque le dégoût. En plus, cette jouissance de se perdre dans la matière des « charmes et émotions » a un impact direct sur l'état de santé de notre corps, elle mène au dégoût qui se manifeste dans des réactions corporelles comme la nausée, le vomissement, la convulsion. Le plaisir/déplaisir [*Lust/Unlust*] dans le sentiment du sublime n'a évidemment rien de la jouissance [*Genuss*] destructrice de culture et génératrice de dégoût que Kant, on n'en doute pas, n'introduit à aucun moment dans l'expérience esthétique.

²² Le texte classique sur la nature et les divers types de dégoût est de Aurel Kolnai, *Der Ekel*, 1929 (en traduction anglaise et en réédition : *On Disgust* (edited and with an Introduction by Barry Smith and Carolyn Korsmeyer, Chicago and La salle, Ill. : Open Court, 2004). Ce texte est très riche en suggestions phénoménologiques. Puisque Paul Guyer traduit *Ekel* by *loathing* du § 48 (V, 312), je me permets de citer Kolnai sur *loathsome* dans sa relation sémantique avec *disgust*. « It is more difficult to differentiate from disgust the tonalities of the repulsive, or even of the disagreeable or *loathsome*. Frequently the latter connotes an incomplete and somehow more formal disgust. One can only be repelled – in the strict sense – by things that do not have the characteristic of the disgusting: for instance, food which is neither spoiled nor personally detested, but which for some unknown reason just fails to be tasty. In such cases what one might call the objective contours of disgust are missing. An object may be repugnant to me an account of some mere fleeting association, but yet I do not therefore find it 'disgusting' (34). Cette suggestion et beaucoup d'autres devraient être exploitées pour une meilleure lecture du concept de *Ekel* dans le texte de Kant.

²³ I. Kant, *op.cit.*, V, 326.

Même quand il y a pour Kant une corrélation certaine entre la *laideur* [*das hässliche*] et le *dégoût* [*das ekelhafte*], les deux notions ne s'interdéfinissent pas. On peut être dégoûté pour d'autres raisons que la présentation d'un objet laid, si ce n'est que pour des raisons morales. Mais même si c'est vrai que tout objet laid est dégoûtant, il y a d'autres déterminants épistémologiques qui contribuent à l'identification de la laideur, comme le rôle de l'imagination et le jeu particulier des facultés en situation de laideur.

*

Toutefois, une lecture attentive de la *Troisième Critique* doit constater que Kant ne développe pas de critère éthique pour distinguer entre le sublime et le laid. Kant n'introduit pas un questionnement concernant la *moralité du dégoût*. A-t-on le droit de sentir ou de vivre un *dégoût* devant un objet naturel ou artistique ? Est-ce qu'on se met en dehors de son devoir éthique si on vit ou surtout si on cultive l'expérience du dégoût ? Voir et vivre le monde comme laid et dégoûtant, est-ce un défaut moral ? Pas de critère éthique, par conséquent, mais pas de construction systématique et explicite de critères épistémologiques non plus²⁴. Dans ce domaine, c'est à l'analyste du texte kantien d'être inventif et de faire des propositions, comme l'ont fait Strub, Lohmar, Thomson²⁵, et d'autres. L'« appréciation » [*Beurteilung*] de la laideur, en tant que sentiment négatif et destructif, est-elle universellement valide ? Ainsi, on peut déduire que le laid ne nous permet pas d'accès aux Idées, contrairement au sublime. Le sentiment du sublime, on le sait, nous élève aux Idées malgré son corrélat informe. Et l'*informe* du corrélat, c'est ce que la sublimité et la laideur ont en commun. La contre-finalité également : le sublime et le laid sont essentiellement « contra-final » [*counterpurposive*]. Il y a de la friction, de la frustration et un grand malaise du sujet dans les deux « attitudes », comme il n'y a pas de plaisir intact pour le sublime ou pas de plaisir du tout pour le laid. S'il pourrait y avoir de critère épistémologique, ce serait plutôt au niveau d'une typologie de la mise-en-relation spécifique des facultés. Ce n'est de toute

²⁴ Il faut lire à ce propos le chapitre très illuminant sur le sublime dans Henry E. Allison, *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge U.P., 2001, 302-344.

²⁵ Voir les notes supra pour les références.

évidence pas un problème thématized chez Kant, et, par conséquent, il faut déduire et projeter nous-même un argument. Comment se réalise le *libre jeu des facultés* dans le sublime et dans le laid ? Christian Strub nous incite à considérer, par déduction et dans toute son abstraction, quatre structures possibles de justification d'un plaisir/déplaisir universellement valide : le jeu libre de l'imagination et de l'entendement, et son opposé, et le jeu libre de l'imagination et de la raison, avec son opposé. On sait tous que le beau occupe la première structure (le libre jeu de l'imagination et de l'entendement), le sublime la troisième (le libre jeu de l'imagination et de la raison). Strub propose le *ridicule* comme le sentiment d'une opposition du libre jeu de l'imagination et de la raison, ce qui nous laisse avec la quatrième structure, celle du sentiment de l'opposition du libre jeu de l'imagination et de l'entendement, qui occuperait alors la position du laid. Comment faut-il comprendre cet exercice de déduction et son positionnement épistémologique de la laideur ? Le laid, dans ce schéma, serait l'effet d'un *déplaisir désintéressé*. Il s'agirait, par conséquent, d'un déplaisir dans le jeu, toujours libre mais *sans harmonie, tensif* (alternativement, *tension* et *détente*), dirais-je en langage contemporain, et surtout un déplaisir qui ne suppose aucun intérêt dans le sujet. Quoiqu'il en soit, un tel exercice de déduction épistémologique est hautement spéculatif, et ne nous apprend pas grand-chose sur l'impossibilité d'une esthétique de la laideur, impossibilité qui a été pressentie par Kant.

Mieux vaut conclure par un retour à la phénoménologie de la laideur. Première certitude : au niveau de la captation sensorielle et sensitive, le laid n'est pas l'opposé du beau, le laid n'est pas l'absence de beauté, le laid, comme l'énonce l'aphorisme de la *Logik Philippi* déjà cité, le laid est une *présence* tout à fait originale. Deuxième certitude : le laid est vécu comme au-delà du sublime, et doit être compris *dans sa relation avec le sublime*, non avec le beau. Il est évident qu'il faut construire un soubassement épistémologique distinct au laid et au sublime, et la *Troisième Critique* ne nous livre pas vraiment cette reconstruction transcendantale. Il nous reste la phénoménologie des *effets* pathémiques du sublime et du laid dans le sujet : *Achtung* (*respect*) et *Ekel* (*dégoût*). Deux stratégies phénoménologiques sont possibles à l'égard de la relation des effets du sublime et du laid. Jean-François Lyotard représente la première option, celle qui incorpore la laideur

dans la sublimité, et fait de l'expérience du sublime une expérience du choc, du scandale, de l'angoisse devant le vide de la *matière*. Le *Il y a* de l'événement, la *présence de la matière brute et brutale*, et c'est l'expérience esthétique par excellence, expérience postmoderne, expérience de la postmodernité et de son art. L'autre option est plus prudente, plus réservée : c'est l'attitude qui consiste à ne pas généraliser le *dégoût* comme unique tonalité ou coloration pathémique de notre vécu du monde contemporain et de sa production artistique ; de sauvegarder ainsi une portion de sublime qui n'est pas globalement corrodée par le négatif absolu, par le différend totalitaire. Ce ne serait pas mal si on pourrait continuer à apprécier la beauté, la sublimité et la laideur, dans leur apport spécifique, et en jouir, au musée en dans la salle de concert, dans la vie de tous les jours, dans nos rencontres avec la nature et les hommes.