

44
PIERRES VIVES

JENE BASTIS QVE

LYDIE KRESTOVSKY

LA LAIDEUR
DANS L'ART
A TRAVERS LES AGES

CE SONT HOMMES



A PARIS
AUX ÉDITIONS DU SEUIL

LA LAIDEUR
DANS L'ART
A TRAVERS LES AGES

1924

~~407~~

6.21

519

19)

DL 12217

- 1-12-47

DU MÊME AUTEUR

VASSILY KRESTOVSKY

Monographie de l'artiste avec une préface et deux dessins
d'Antoine Bourdelle

(Ed. Povolozky, Paris)

A paraître :

LE PROBLÈME SPIRITUEL

DE LA BEAUTÉ ET DE LA LAIDEUR

Préface de M. E. Bréhier, membre de l'Institut

(Presses Universitaires de France, Paris)

LYDIE KRESTOVSKY

LA LAIDEUR
DANS L'ART
A TRAVERS LES AGES

ÉDITIONS DU SEUIL

27, rue Jacob, Paris VI^e

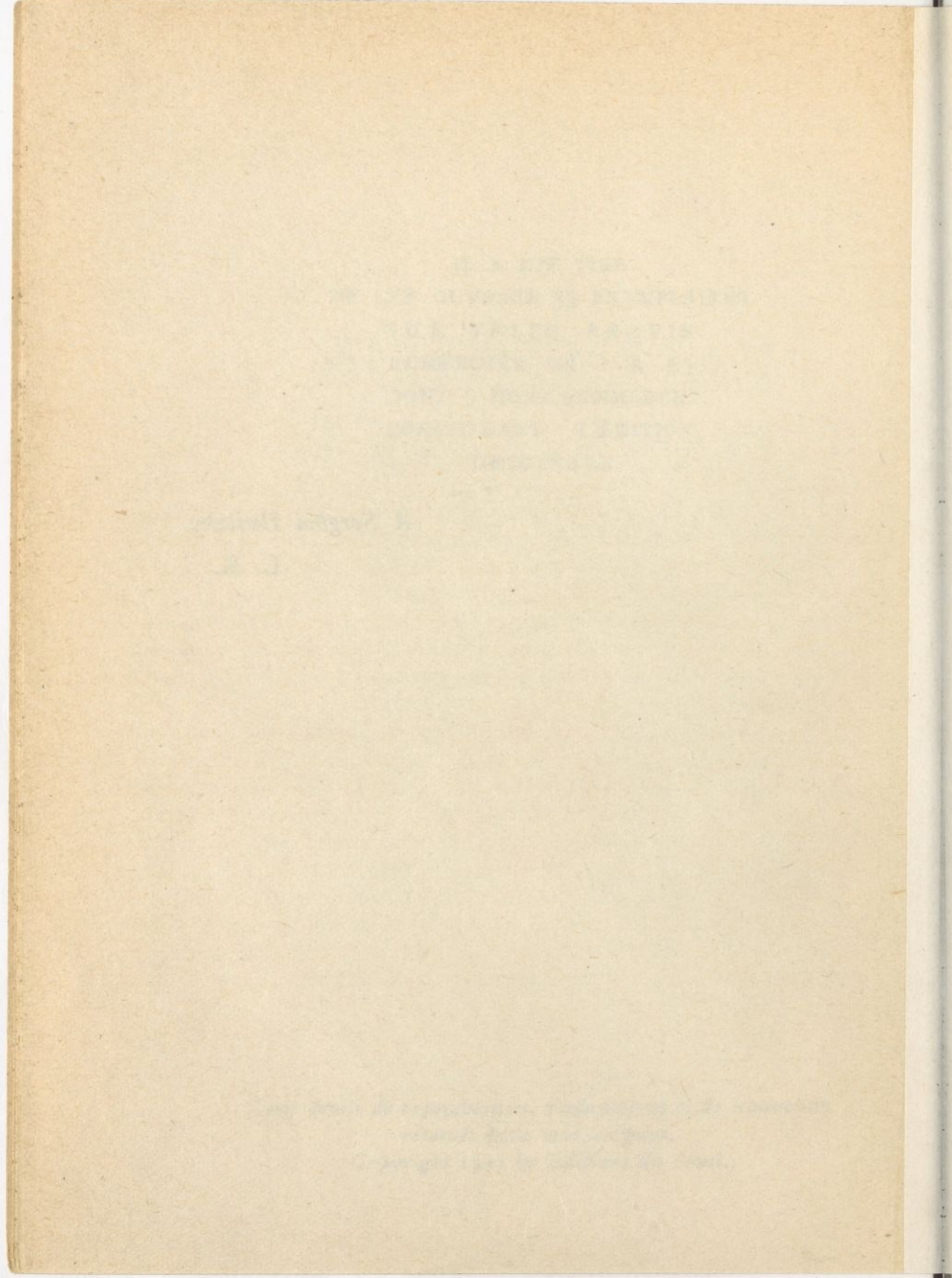
IL A ÉTÉ TIRÉ
DE CET OUVRAGE 55 EXEMPLAIRES
SUR VÉLIN ARAVIS
NUMÉROTÉS DE I A 55
DONT 5 HORS COMMERCE.
CONSTITUANT L'ÉDITION
ORIGINALE



Tous droits de reproduction, d'adaptation et de traduction
réservés pour tous les pays.
Copyright 1947 by Editions du Seuil.

A Serghei Ilnitzky.

L. K.



INTRODUCTION

Ce travail se propose d'analyser le problème de la Laideur, tel qu'il se dégage de l'Art vu à travers les Ages. La courbe qui relie l'Art primitif à l'Art contemporain nous amène à aborder ce phénomène, encore mal étudié, en tant que force motrice et thème central de l'esthétique moderne.

Les catégories, les origines, les formes de la Laideur sont soumises aux lois des idées régnantes, des courants religieux, des remous de la pensée et de l'art dans leur développement évolutif.

Pour comprendre ce nouvel aspect de l'esthétique il faudrait étudier à fond le visage de notre époque sous ses divers angles : moral, social, religieux. Cette Introduction ramène la question à un schéma forcément réduit, tout en dégageant l'idée fondamentale de ce travail, synthétisée sous une forme abrupte et paradoxale : *La Laideur, thème de notre siècle.*

Ce n'est point le procès de l'époque que nous nous proposons de faire, mais une étude, aussi objective que possible, basée sur des données strictement concrètes dérivant de l'analyse minutieuse des Idées maîtresses qui régissent l'Art de nos jours.

Opposé à la Beauté qui centrait les recherches des esthéticiens depuis l'Antiquité, le problème de la Laideur apparaît indispensable à la compréhension de notre temps.

Cruel, déchiqueté, saturé de Drame, le XIX^e siècle autant que

LA LAIDEUR DANS L'ART

le xx^e posent dans son ampleur l'antithèse du Bien et du Mal, du Beau et du Laid.

Deux mondes se livrent un duel à mort. Deux conceptions de vie se cabrent et s'opposent.

Si, durant des siècles, le Laid a été voué au rôle de satellite, puisque la Beauté régnait incontestablement sur le monde, à notre époque on assiste à une révision totale des valeurs.

La Beauté cède la place au Difforme. Elle choque par sa splendeur insolite. Elle crie sur un fond de grisaille. Car la face du monde est tragique.

L'artiste ne peut échapper aux rythmes de la vie. Il se meut dans un univers déchiré par des antagonismes. Il déplace son viseur et envisage le monde sous un angle nouveau.

Des formes inconnues se dégagent de cette fresque immense. Une mêlée de tendances disparates, les unes plus folles que les autres, s'assemblent sous le signe du Bizarre et du Monstrueux.

L'Art du Passé est atteint dans ce qu'il a d'essentiel.

Quelques formules plastiques dominent la pensée des contemporains.

La beauté du Laid, le superbe du Difforme se taillent une place de premier rang dans l'esthétique moderne, sublimés par l'artiste qui n'hésite pas à cultiver cette antithèse paradoxale.

Devant des toiles parfois déconcertantes par la somme de déformations accumulées, on est saisi par une grandeur qu'on ne saurait cataloguer comme belle, si l'on voulait se servir du critérium esthétique de la veille.

Une Beauté à rebours naît. Elle crée des œuvres « bellement laides » qui obligent à reviser les valeurs séculaires et définir la production du passé comme « laidement belle ».

Le drame du Beau émerge du chaos existant, surgit de la déliquescence moderne. Et sa force douloureuse et dynamique est à l'origine des nouvelles naissances qui sourdent des canons morts, parce que vétustes et démodés.

Ce drame du Beau existe avec une acuité intense à l'heure que nous vivons.

Au milieu des ruines fumantes, la Beauté crie comme le rouge

dans une chambre mortuaire. Dépourvue de son éclat séculaire elle devient une Superbe Isolée, obligée de rentrer dans l'ombre.

Au cœur d'une civilisation blessée à mort, à l'heure où un monde s'écroule sur une échelle universelle, les valeurs humaines se brisent et tombent sous le choc des forces explosives.

Alors surgit une forme d'Art paradoxalement inversée qui trouve son expression esthétique dans le cri de Baudelaire : *La Beauté est un monstre énorme, effrayant, ingénu.*

La formule est à double tranchant. Mais elle traduit le drame de l'Art, le drame du monde secoué jusqu'à ses plus secrètes profondeurs.

La vie pose le problème du Laid avec une force extrême. L'Art tend à s'emparer de la Laideur sublimée, comme d'un phénomène esthétique apte à remplacer la Beauté.

Le grotesque se substitue à la norme; le compliqué étouffe la simplicité. La désagrégation des formes devient la base d'une nouvelle technique. On brise l'Unité pour créer des canons à multiples faces.

Est-on à la veille de naissances insoupçonnées? A travers les inconnus de l'Art une architecture nouvelle se fait-elle pressentir?

L'Art, d'ici cent ans, pourra seul y répondre.

L'artiste capte les courants hétérogènes qui constituent le visage de son époque, fluide et insaisissable dans sa coulée perpétuelle. Il s'empare de ces multiples orchestrations, recrée ce qui l'entoure, modèle son propre Réel, en faisant le retournage des formes habituelles. Il puise ses éléments dans la vie, *les rejoue et en donne la quintessence dans son art.*

Cet alliage crée des procédés nouveaux, forge un art dépourvu de vie, cérébral et schématique, mais conforme et adéquat à sa vision et aux concepts modernes.

Qu'est-ce qui en résulte pour l'Art?

Trois idées-forces se dégagent de l'imbroglie des valeurs. Elles

LA LAIDEUR DANS L'ART

sont dynamiques et constructives dans leur élan destructeur. Ces forces sont *la déformation, la désintégration et la déshumanisation.*

La rétrospective de l'Art démontre qu'à partir de l'époque préhistorique l'art des Catacombes, l'art des icônes, l'art des Primitifs français et italiens, l'art roman et gothique, enfin l'art nègre et mexicain s'évertuent à déformer le corps et la face humaine. Les maîtres modernes ne font que continuer une chaîne évolutive.

Mais si l'artiste du passé recourt *inconsciemment* à la déformation, pour accentuer l'expressionnisme plastique de sa vision, l'artiste moderne marque une tendance *consciente et voulue* de déformation, érigée en principe et devenue canon esthétique.

Il serait erroné de penser qu'il prémédite l'enlaidissement des formes. Mais la déformation lui sert de base pour créer un nouveau concept d'art qui découvre un monde inconnu et apporte une gerbe d'effets bizarres et inédits.

La déformation sert d'explosif qui brise le modelage des formes belles et gracieuses. L'harmonie cède la place aux contours tourmentés. L'unité s'efface pour permettre l'éclosion d'un monde de visions paradoxales, d'un multipolarisme qui éblouit.

Ce procédé iconoclaste tendant au renouveau de la technique plastique aboutit logiquement à la seconde Idée-force de notre temps : *la désagrégation ou la fragmentation de la Forme.*

L'artiste fractionne la face et le corps de l'homme, étage des superstructures en cubes et en carrés, désagrège les objets avec le désir manifeste d'étirer, d'exagérer et de déformer les proportions des modèles quels qu'ils soient.

Cette mutilation de la forme crée un monde plastique de par son essence tragique.

Ce Tragique est le thème central, le ciment de l'Art qui vient de naître. Les formes mutilées engendrent des contenus correspondants, dénués de joie, dépourvus de simplicité. Esthétiques à l'origine, elles deviennent par la suite morales et méta-

physiques. La corrélation entre la déformation et le tragique se manifeste dans l'art des plus grands maîtres de notre temps. L'exemple de Rouault en est une preuve frappante.

A ces deux forces de l'époque — déformation et désagrégation — s'ajoute la troisième, la plus dynamique, dont les répercussions sur l'art moderne sont incalculables.

Cette force est la *déshumanisation* — un des thèmes et des pivots de l'esthétique moderne. Le rejet de l'humain et la consécration d'une sorte de poésie abstraite qui adopte le tracé, la géométrie et l'objet disloqué comme canons font de l'homme un détail dans le cadre de l'Art.

Réduit au rôle subalterne d'une figure schématique, il exerce une fonction de second ordre dans l'armature plastique du créateur contemporain.

Le principe du rejet de l'humain dans l'art est lourd de conséquences. Il suppose l'existence d'un nouveau concept de la vie, régi par la mécanique, plié aux lois d'une abstraction.

L'homme est non seulement diminué et détroné par cette nouvelle esthétique, mais encore réduit à la caricature, au grotesque qui tue la Beauté du corps, de la face, de l'image de Dieu.

L'artiste ne peut échapper à l'attrait qu'exercent sur lui les trois phénomènes dont nous venons d'analyser l'essence. Il les subit, les adopte et crée une Beauté mutilée et sacrifiée aux nouveaux codes plastiques.

Les formes altérées, fractionnées en atomes, dues à la technique moderne, créent un cérébralisme forcené qui trouve son aboutissement dans des formules mathématiques et abstraites.

Le nouveau bréviaire de l'Art est né. L'absence de souffle, de matière humaine, engendre un art extra-réel, conventionnel et factice.

La question du factice dans l'art se pose pour tous les artistes, peintres comme écrivains. Le plus difficile est de délimiter le factice du faux. En brisant le monde irréel, cérébral et extra-humain, l'artiste nous ramène à la vie souvent tragiquement repoussante, c'est-à-dire à la Laideur dans l'Art.

Par contre, en brisant le cadre du concret, pour se réfugier

LA LAIDEUR DANS L'ART

dans le rêve, il rompt les liens qui l'unissent à la réalité et la sublime pour en faire une véritable œuvre d'art.

La matière plastique, fournie par la Laideur, surabonde de richesses. Elle apporte une profusion de thèmes et de procédés bizarres qui se répercutent sur le choix du sujet, en créant un expressionnisme nouveau.

Il est erroné de croire que la Laideur ne reflète que l'aspect hideux de la vie. Elle est loin d'incarner exclusivement l'idéal négatif, de créer des masques de terreur, des effigies monstrueuses, des proportions démesurées ou absurdes.

A côté des éléments sordides et troubles qui forment le tissu créateur de l'artiste moderne, il existe une somme de visions nées de la douleur et de la souffrance et qui contribuent à la création de vrais chefs-d'œuvre.

Saturée d'expression, traduisant les passions qui ravagent l'homme, n'hésitant point à rendre le geste débordant de violence, l'œuvre d'art se présente alors comme une contrefaçon de la Beauté, symbolisant, selon l'expression de Paulhan dans son « Mensonge de l'Art », une Beauté négative — belle dans sa difformité splendidement mise à nu.

Envoûté par le Laid, l'artiste finit par y trouver une volupté aiguë qui s'intègre dans son art et crée des visions antipodes aux canons classiques du Passé.

Ces considérations amènent logiquement la question à savoir : qu'est-ce que la Laideur et, par conséquent, la Beauté ? Mais, avant d'y répondre, essayons de résumer les principales formes de ce phénomène esthétique, telles qu'elles se manifestent dans l'Art de tous les temps. Les voici sommairement groupées :

Proportions écourtées ou rallongées démesurément.

Défiguration des traits.

Écarts de la norme.

Présentations monstrueuses.

Disproportions touchant à la caricature et au grotesque.

Dessin savamment absurde, prémédité et voulu par l'artiste.

Couleurs fausses engendrant des effets nouveaux.

Déformation des valeurs canoniques, séculièrement consacrées.

Images allant de la perversion sexuelle à la vulgarité.
 Anomalies résultant des névroses ou d'une imagination pathologique
 Cauchemars et visions sciemment horribles.
 Recours exagéré au ridicule et au bouffon.
 Recherche de ce qui n'est pas conforme à la nature, donc hors nature.

Telles sont, schématiquement résumées, les catégories esthétiques cataloguées généralement comme laides.

Mais ce tableau de difformités prend un sens tout nouveau lorsqu'on y applique le mot de Rodin : « Tout ce qu'on nomme communément Laideur dans la nature peut dans l'Art devenir une grande Beauté. »

Un exemple typique, illustrant cette idée, se dégage de l'art de Hokusai, dont les répercussions sur la création des peintres contemporains sont indéniables. Ses estampes traduisent une somme de difformités humaines, rendues avec une précision anatomique.

Dans l'étude qu'il lui consacre, Focillon définit en ces termes le « Fou du dessin » et son goût pour le modèle sans fard :

« Il s'intéressait aux athlètes excentriques de la rue, aux disloqués, aux jongleurs parce qu'ils sont eux aussi des artistes en souplesse. Leurs exercices les ont déformés; il y a des ventres déjetés qui tombent sur les cuisses, des jambes courtes et cagneuses, des dos canailles, aplatis par le poids de la *pyramide humaine*, foulés par les larges pieds des équilibristes. »

Ainsi parle un esthéticien de l'art. Revenons maintenant aux créateurs, dont la parole pèse par la somme de souffrances et de doutes dont ils paient chacune de leurs productions. Voici comment Rodin, artiste par excellence, définit son concept de la Laideur :

« Dans l'ordre des choses réelles on appelle *Laid* ce qui est difforme, ce qui est malsain, ce qui suggère l'idée de la maladie, de la débilité et de la souffrance, ce qui est contraire à la régularité, signe et condition de la santé et de la force; un bossu est laid, un bancal est laid, la misère en haillons est laide.

« Mais qu'un grand artiste ou un grand écrivain s'empare de l'une ou l'autre de ces laideurs, instantanément, il la transfigure d'un coup de baguette magique, il en fait de la beauté : c'est de l'alchimie, de la féerie ¹. »

Nous sommes donc devant deux aspects de la question :

La Laideur prise dans son essence brute.

La Laideur alchimiquement, magiquement transposée, transfigurée et sublimée par l'artiste.

Et Rodin complète cette définition en disant :

« Le vulgaire s' imagine volontiers que ce qu'il juge laid dans la réalité n'est pas matière artistique. Il voudrait nous interdire de représenter ce qui lui déplaît et l'offense dans la nature. C'est une profonde erreur de sa part. »

En résumé : le rôle de sublimateur incombant à l'artiste lui laisse une énorme liberté de choisir sa matière et ses matériaux si laids qu'ils soient, pour en faire une œuvre d'art unique, au cachet jamais répété.

Finissons cette rétrospective de concepts artistiques par quelques définitions des laideurs recueillies par Lalo dans son *Introduction à l'esthétique*.

En parlant des artistes de notre temps, Lalo relève : chez Zola des descriptions malsaines, chez Degas des écarts de la Beauté *normale*, la curiosité des sujets vulgaires avec leurs *déformations* et *dégénérescences*, chez Debussy — raffolement des *dissonances*.

Anormal, déformation, dégénérescence et dissonances — tels sont les termes choisis par le sociologue — esthéticien de notre temps. On peut ne pas partager son point de vue, mais il est curieux de relever le caractère de ses appréciations.

Nous venons de grouper en catégories les aspects de la Laideur. La question qui s'impose à la suite de ce travail est la suivante : quelles sont les sources et les causes principales des anomalies

1. Rodin : *L'Art*, 1911.

A T R A V E R S L E S A G E S

et des déformations qu'on rencontre dans l'Art de tous les temps?

Voici schématiquement résumée la réponse à ce problème :

L'artiste déforme sa vision, mû par les considérations suivantes :

Recherche des formes extra-humaines et extra-terrestres, dans le but de sublimer sa vision (El Greco).

Recherche de la spiritualisation (Icônes).

Mise en valeur de l'esprit purement religieux ou mystique de l'œuvre (Baroque).

Attrait vers les formes issues du délire (Goya).

Attrait vers le morbide et le malsain (*Nains* de Velasquez, *Épileptiques* de Breughel, Art érotique, Soutine).

Désir d'échapper à la norme et aux canons d'une Esthétique classique (Art moderne).

Ainsi : à la base de la déformation on trouve d'une part le désir de sublimation, la mise en valeur de l'essence divine du Christ ou de la Sainte Vierge, et d'autre part l'attrait du morbide ou même du conventionnel qui charme par sa poésie légère et dont l'exemple se trouve dans la petite toile de Pietro della Francesca du Louvre, où la mouche de dimension normale paraît géante par rapport à un lion minuscule, placé en face d'elle.

A toutes ces raisons il faut encore ajouter la tendance à créer un art névrotique, d'une esthétique pathologique. Pour aboutir aux effets voulus l'artiste recourt sciemment à l'écart de la norme et aux déviations outrancières des canons de la Beauté.

Le monstrueux, le difforme, le cauchemardesque ont toujours trouvé leurs poètes et leurs peintres au Moyen Age, à l'époque de la Renaissance et jusqu'à nos jours.

Mais, en descendant au fond de l'histoire on trouve des échantillons inattendus de cet art morbide, déconcertant par son contenu comme par sa forme. Les penseurs mêmes n'y avaient point échappé.

Un exemple extrêmement curieux de la vision du monde est

celui d'Empédocle, philosophe grec du v^e siècle avant Jésus-Christ. Sa vision des cycles cosmiques, dont la résultante fut la naissance de notre planète, présente un tableau gigantesque et effarant quant à l'imagination prodigieuse dont le poète grec y fait preuve.

Voici comment Empédocle décrit la formation du monde tel qu'il devait être au commencement de la création : « Sur la terre, dit-il, poussaient en grand nombre des têtes sans cou, erraient des bras isolés et privés d'épaules et des yeux vauquaient tels quels, que n'enrichissait aucun front... Ces membres isolés se joignaient au hasard de leurs mutuelles rencontres; ainsi surgissaient des êtres aux pieds tournés, incapables de marcher, mais pourvus d'innombrables mains, d'autres à double visage et à double poitrine, des bovins à figure d'hommes et des humains à tête de bœufs, des hermaphrodites, etc.¹ »

Il est difficile de ne pas se demander si ce passage n'appartient pas à la plume d'un écrivain moderne, doué d'un pouvoir translucide de visionnaire et d'une magie verbale hors pair.

Vision dantesque qu'il serait aisé de qualifier de pathologique quant à sa valeur esthétique, mais qui équivaut aux fresques gigantesques de la Bible, de l'Apocalypse ou de la Nuit de Valpurgis.

Or, nous sommes en présence d'un texte grec du milieu du v^e siècle, de l'époque de Périclès, c'est-à-dire de l'époque de la création du canon classique du Beau. C'est à l'ombre de cette Beauté, immuable depuis des milliers d'années, qu'un philosophe, né sur la terre grecque, est frappé par la vision terrifiante d'un monde dont la difformité n'a peut-être pas d'égale jusqu'à nos jours.

Les textes moyenageux, la démonologie et les diableries du XII^e et du XIII^e siècle, toute l'antithèse morale de l'art chrétien ont trouvé eux aussi leur expression dans des formes d'art tragiquement monstrueuses, dont la difformité et la laideur sont doublées par le caractère de l'époque.

1. Léon Robin : *La pensée grecque et les origines scientifiques de l'esprit*, p. 128.

S'il existe des canons de la Beauté élaborés en Égypte, en Grèce du v^e siècle avant Jésus-Christ, repris et développés au temps de la Renaissance, pour aboutir à l'art de nos jours, on ne peut noter la moindre tentative de créer un canon esthétique pour la laideur dans aucun pays du monde. Seules existent les formes contraires aux notions du Beau, reconnues comme laides. Car dans les trois quarts des cas, la Laideur est le reflet d'une dépravation morale, d'un vice, d'une monstruosité physique ou mentale que l'artiste cherche à rendre sous forme d'œuvre d'art.

Il n'est point possible d'énumérer tous les genres de « déformations » plastiques. Elles sont innombrables et certaines dénotent une beauté presque surnaturelle, dont la source est le fantastique et l'imaginaire.

Il suffit d'invoquer l'univers magique d'Odilon Redon — peintre symphonique — comme il se surnommait lui-même. Ses visions d'êtres naissant de la lumière, du rêve ou de l'ombre, d'un nuage ou d'une tache de couleur sont tantôt musicales, tantôt picturales.

« Toute mon originalité, dit-il, consiste à faire vivre humainement des êtres invraisemblables, selon les lois du vraisemblable, en mettant, autant que possible, la logique du visible au service de l'invisible. »

Une autre déformation dans l'art, toute proche de la laideur, traduit les bizarreries et les déviations de la nature, ainsi que tout ce qui est malsain dans la vie.

La série des aveugles, les paralytiques et les épileptiques de Breughel le Vieux, les bossus et les nains de Velasquez illustrent notre thèse et la présentent dans toute sa complexité.

L'analyse des phénomènes que nous venons d'étudier aboutit à une question d'importance capitale pour notre travail.

Peut-on aborder la Laideur, sans toucher à la Beauté et sans chercher les dépendances qui lient les deux aspects d'une

LA LAIDEUR DANS L'ART

question à deux faces? Ainsi posé le problème est indissoluble. L'étude du Laid prise indépendamment nous conduirait infailliblement à une série de grosses erreurs et de conclusions écourtées.

Or, il serait vain de feuilleter les théories d'art, les manuels d'esthétique. Le problème de la Laideur ne s'y est pas vu attribuer de valeur équivalente à celui de la Beauté et, pour tout dire, n'y a été jamais posé. Et cependant le Laid avait engendré des chefs-d'œuvre qu'on peut considérer comme les plus beaux échantillons de l'art universel.

Bien des penseurs, notamment Lalo et certain nombre d'Allemands comme Grosse, Raux, Meier-Grefte et Rosenkrantz, avaient abordé le problème du Laid, sans le considérer comme partie intégrante de la Beauté.

La question du Beau et du Laid, celle de la transposition et de la sublimation du réel dans l'art se posent avec acuité devant l'esthéticien d'art qui aborde le problème du Difforme.

Quelques aperçus sommaires, quelques jugements de grands artistes et penseurs nous aideront à tirer certaines conclusions nécessaires à l'étude des phénomènes qui nous préoccupent.

Lorsqu'on se trouve en présence de plusieurs définitions données à la Beauté on est frappé par les différentes « attitudes » d'artistes et de penseurs quant à cette question.

Le schéma qui se dégage de leurs points de vues antithétiques peut être brièvement résumé comme suit : La Beauté apparaît sous un angle

Moral.

Religieux.

Dionysiaque (ivresse, plaisir, joie).

Intellectuel (rationnel et métaphysique).

Esthétique pure.

Érotique.

Canonique.

Conventionnel (ou encore comme Beauté-Standard).

Essayons de donner quelque peu de vie à ce schéma en citant

les idées formulées par les grands Maîtres de tous les temps.

« Le Beau c'est ce qui plaît. »

« Cette définition, dit Lalo, est la plus commune depuis Socrate et Aristote jusqu'à Kant, Descartes, sans compter Molière, Boileau, Voltaire et même Hugo, Zola ou Verlaine ¹. »

L'échelle est vaste. De Socrate à Kant, en passant par Molière et Hugo, on aboutit à Verlaine...

Mais cherchons plus loin.

« La Beauté c'est la qualité attribuée à un objet, en présence duquel nous nous plaçons dans l'état esthétique », écrit Beaudoin dans sa *Psychanalyse de l'Art*.

Ainsi est posée la question extrêmement importante de l'attitude du contemplateur devant l'œuvre d'art.

C'est d'ailleurs ce qui a été dit sous une forme différente par Kant qui écrit : « Le Sublime n'est pas dans les objets, mais en nous », thèse générale du subjectivisme absolument juste, en ce qui concerne les rapports du créateur et du contemplateur.

Mais voici un autre point de vue — celui des Moralistes qui en somme continuent la voie tracée par Platon qui avait dit :

« La beauté est la « splendeur du vrai. » A quoi Schelling réplique :

« La Beauté suprême et la Vérité de toutes choses sont contemplées dans une seule et même idée. »

Et comme accord final citons la définition d'un poète. Dans *l'Ode sur une Urne Grecque*, Keats écrit : « Beauté est Vérité, Vérité est Beauté », formule quasi-mathématique qui s'insère dans les définitions des philosophes et les complète.

Dans le cadre moral des notions esthétiques relevons l'idée de Souriau qui écrit : « La Beauté c'est l'évidente perfection ². »

Il suffit d'invertir l'axiome et d'affirmer que « la Laideur c'est l'évidente imperfection » pour se heurter à la réduction *ad absurdum*.

Une nuance nouvelle se dégage des considérations sur l'art de

1. Lalo : *Introduction à l'Esthétique*, p. 149.

2. Souriau : *Beauté rationnelle*.

Maritain : « Le Beau n'est pas une espèce de vrai, mais une espèce de bien », dit-il ¹. Apologiste du primat de la raison et de la scolastique, il ramène la question du plan esthétique au plan moral. Il introduit la notion du Bien, ce qui élargit encore notre schéma et conclut par cette somme orchestrale : « Le Beau est la splendeur de tous les transcendants réunis ². »

On pourrait continuer indéfiniment à relever les définitions du Beau données par les esprits les plus différents et antagonistes. Mais celles que nous reproduisons suffisent.

Et voici maintenant le concept du Laid formulé par Rodin qui dégage par antithèse sa compréhension de la Beauté.

« Est laid en Art tout ce qui est *faux*, tout ce qui sourit sans motif, ce qui se manie sans raison, ce qui se cambre et se cabre, ce qui n'est que parade de Beauté et de Grâce, *tout ce qui ment*. »

Ce qui équivaut sous une forme intervertie à dire « Beauté c'est Vérité. »

Nous voyons donc que le trait qui domine toutes les définitions du Beau est la sublimation ou plutôt la recherche de la sublimation — en partant du point de vue : moral, intellectuel, hédonique, scolastique, etc.

L'Hédonisme, qui considère l'art comme un plaisir des sens, érigé sur un plan supérieur, nous conduit logiquement à poser la question suivante : exempt de ce qui est considéré comme agréable, le Difforme peut-il faire partie de l'art ? On est presque obligé de répondre : non. Or, non seulement la Laideur ne peut être exclue du domaine de l'art, mais sa place est égale à la Beauté, sinon parfois prépondérante. L'art nègre, mexicain, hindou, les œuvres d'un Goya, d'un Breughel ou d'un Ensor sont assez significatives à cet égard.

Il est donc indispensable de poser nettement la question.

Primo : toutes les définitions de la Beauté sont relatives et, une fois en contact avec la réalité, la débordent.

1. Maritain : *Art et Scolastique*, p. 41.

2. *Idem*, p. 225 (note).

Secundo : toute tentative de déterminer la Laideur, comme antinomie de la Beauté — est d'avance vouée à l'échec. Ce qui est vrai pour le Beau ne peut être — *in senso contrario* — appliqué au problème du Laid, régi par ses propres lois.

Nous avons abordé la question du Beau à des points de vue bien différents — tous extrêmement importants pour la compréhension du problème. Mais il y a un dernier aspect qui pour notre thèse est d'une valeur capitale. C'est celui de Paulhan qui, dans son *Mensonge de l'Art*, définit le Beau comme : L'Unité dans la diversité.

Si l'on adopte la conception de saint Augustin, selon laquelle « dans le moral comme dans le physique, c'est toujours une espèce d'unité qui constitue la forme du Beau » — si l'on applique ce critérium à l'époque dans laquelle nous vivons — on constate que les œuvres d'art moderne dans leur énorme majorité sont désagrégées, fractionnées et disharmonieuses. Reflété par l'art de nos jours le visage de la vie moderne apparaît inquiet, disloqué, morcelé.

Les plans superposés, les thèmes à mille ramifications, la dissociation de la forme comme ils se dégagent de l'art des impressionnistes, des cubistes, des pointillistes et des futuristes — telle est la somme d'éléments qui composent cet Art d'Unité et d'Harmonie, c'est-à-dire de Beauté, selon la formule de saint Augustin, ce qui nous ramène une fois de plus au problème central de notre travail : *La Laideur, thème du siècle*.

Le Difforme présente un amalgame d'éléments des plus contradictoires. Les passions de l'homme régies par le Mal sous toutes ses formes, le tragique, le comique, le grotesque, le bouffon — fondus, fusionnés et synthétisés par l'Art, offrent dans leur alliage ce sommet esthétique qu'est la Laideur sublimée ou la Beauté du Laid.

Si le Beau n'a qu'un thème ou plus exactement qu'un type presque toujours identique, le Laid en possède des milliers aux aspects infiniment variés et nouveaux. On pourrait même dire

que, réduite à ses éléments disparates et désagrégés, la Laideur présente un amalgame où entrent toutes les forces négatives.

Mais il y a un autre phénomène qu'on ne peut passer sous silence et qui se rattache autant à la Laideur qu'à la Beauté. C'est la question du Sublime qui porte tout le problème sur un plan transcendantal.

Si le Laid s'intègre dans la vie comme le Beau, le Sublime constitue le sommet de toutes les valeurs esthétiques, leur synthèse et leur consécration suprême.

Les plus belles définitions du Sublime sont données par Kant qui écrit :

« Nous appelons Sublime ce qui est *grand absolument*, ce qui est grand au delà de toute comparaison. »

« Est sublime ce, en comparaison de quoi tout le reste est petit. » Et enfin : « Est sublime ce qui du fait même qu'on le conçoit est l'indice d'une faculté de l'âme qui surpasse toute mesure des sens. »

Dans aucune de ces définitions Kant ne cherche à limiter la notion du Sublime par la Beauté. « La Beauté artistique, dit-il, est une belle représentation d'une chose. » Mais il se garde bien de spécifier que la « chose » en question doit absolument être belle. Elle peut être aussi bien belle que laide, pourvu que sa représentation soit parfaite.

En partant de cette thèse on arrive à trouver sublime le difforme, le tragique, le drame autant que le comique, le grotesque ou le bouffon. Cela permet d'aborder la Laideur, en tant qu'entité égale à la Beauté sublimée ou transposée par l'art et le génie créateur.

La notion du Sublime a suggéré des définitions très variées, sujettes à des thèses contradictoires. Certains penseurs y voyaient l'antithèse de l'idée de la Beauté (Herbart, Herder, Kirchmann, Unger, Zeising, Weisse). D'autres comme Burke, Kant, Hegel, Ruge, Vischer — une forme spéciale du beau, composée de trois éléments principaux : grandeur, agrément et unité.

Mais il n'y a pas d'esthéticiens qui aient cherché à rattacher

carrément la notion du Sublime à la Laideur, comme ils le font lorsqu'il s'agit de la Beauté.

Et cependant le Sublime du Laid apparaît avec une violence encore jamais égalée dans la vie, comme dans l'art.

Il suffit de tirer au hasard quelques noms des plus illustres pour que le monstrueux dans l'Art apparaisse dans toute sa suprême et tragique grandeur. En voici quelques spécimens des plus frappants :

L'Enfer, le Jugement Dernier, l'Apocalypse, le Paradis perdu, Satan, les démons des cathédrales, les monstres moyenageux, l'hydre de Lerne, le Masque grec, la Bible, Macbeth, Caïn, Othello, Caliban, Polyphème.

Telles sont les ombres gigantesques créées par les plus grands maîtres de l'Art qui traduisent la parodie de la vie humaine dans sa grimaçante vérité.

Nous avons passé en revue les différentes formes de la Laideur, ses origines, ses catégories. Nous voilà amenés à la recherche d'une formule esthétique qui épuiserait le contenu si complexe de la notion du Laid.

Peut-on éluder cette définition ou doit-on quand même élaborer un schéma incomplet comme tant d'autres, sujet à caution et valable pour une période limitée de temps? D'autres époques, d'autres penseurs viendront modifier ou renverser la fragile monture verbale, condamnée d'avance à ne refléter que les concepts individuels d'un auteur. Toutes les formules tombent dans l'oubli. On se souvient de la belle maxime de Valéry qui, parlant de la Beauté, a dit :

« De notre temps une *définition du Beau* ne peut donc être considérée que comme un document historique ou philosophique. Pris dans l'antique plénitude de son sens, ce mot illustre va joindre dans les tiroirs des numismates du langage bien d'autres monnaies verbales qui n'auront plus cours. » (*Variété*, III, p. 154.)

Les formules sont la plupart du temps vides et creuses.

LA LAIDEUR DANS L'ART

On jongle avec les notions, on les taille, on les cisèle, on crée de beaux bijoux de style qui ne manquent ni de saveur, ni d'élégance. Mais elles sont toujours dépassées, sinon renversées par la vie et la pensée du siècle.

Serons-nous plus avancés, en affirmant que la Laideur est un des contrastes esthétiques qui, fusionnés en une seule entité, forment l'œuvre d'art? Ou bien si nous disons : « La Laideur est la Beauté à Rebours » ?

Le verbalisme creux de la formule ne peut être comblé par l'élégance de l'expression. Essayons de finir ce chapitre — forcément sommaire — par un exposé de quelques idées qui, sans trancher le problème dans son immensité, nous paraissent indispensables pour mettre en relief l'essentiel de la question.

Un monstre de la Chine, dont les yeux restaient tordus, la bouche contournée, les membres torturés réveillent l'âme par les intentions d'un peuple qui, fatigué du Beau, toujours unitaire, trouve d'ineffables plaisirs dans la fécondité des laideurs.

Cette maxime de Balzac se rapporte à la mentalité d'un peuple. On peut l'appliquer à celle des artistes individuels, car l'attrait pour le Laid se retrouve chez les maîtres de tous les siècles. Seules la forme et les catégories changent. Chez les uns la Laideur naît du comique, du grotesque ou du bouffon; chez les autres elle s'allie à l'érotisme; chez les troisièmes elle est étroitement liée au fantastique qui régit toute l'œuvre en question.

Pour certains esprits la Laideur constitue une esthétique de régression qui réduit l'art à un niveau plus bas ou plus vil. Sans chercher à réfuter cette thèse nous allons analyser les catégories du Difforme, dont l'artiste tire le plus de substance, ainsi que les facteurs qui le rendent dans l'Art aussi intense et aussi « beau » que la Beauté.

Tout d'abord il y a des artistes hantés par la laideur du réel. Elle évoque l'homme, ses passions, ses instincts, son corps à l'état de déchéance. Elle frappe l'imagination du peintre qui, à travers son prisme subjectif, la transpose dans l'art.

Les prostituées de Rouault, les filles de Lautrec traduisent la laideur physique, autant que morale dans sa vérité profonde. Leur vision est aussi intense et violente que la vie, dépouillée de fard et de masque.

A côté de ces peintres du réel, subjugués par la vision tragique de la vie, sans qu'ils aient à exagérer encore son côté « drame » — il y en a d'autres qui cherchent au contraire à s'échapper du réel. Un monde fantastique, dont les formes changent selon la mentalité de l'artiste, vient remplir l'univers du créateur. Il peuple son imagination d'êtres bizarres, de monstres de cauchemars qui serviront de réservoir pour ses visions picturales ou sculpturales. Au lieu de tendre vers l'extérieur, la création de l'artiste se concentre dans son univers intérieur.

Due à l'évasion du réel et à la concentration psychique de l'artiste cette laideur imaginée prend des formes inattendues, étranges. Elle s'apparente à des rêves, sans perdre son caractère de réalité. Ce processus créateur est très complexe. Dans son subconscient le peintre cherche à rassembler les éléments du réel, les unir, les allier à ses visions, les transformer, pour créer une unité homogène qui frappe par sa vérité interne. Ainsi s'explique la création des types immortels dans la littérature autant que dans les arts plastiques. Méphistophélès, Tartuffe, Shylock, les Nains de Velasquez, les monstres de J. Bosch, les bouffons de Hals présentent la synthèse humaine ramassée et assemblée par l'artiste durant toute sa vie. C'est ainsi que les viles passions de l'homme trouvent leurs symboles stylisés dans l'Art.

Nous sommes donc en présence de deux catégories de la Laideur : réelle et imaginée. Jusqu'ici nous nous sommes placés uniquement au point de vue de l'artiste. Mais il y a encore le contemplateur dont la réceptivité peut ne pas correspondre à celle de l'artiste, ce qui déplace le problème et renverse les valeurs.

Ainsi les divergences d'appréciations et de perception n'étant pas les mêmes chez l'artiste et le spectateur — la détermination du phénomène change en conséquence. Laide aux yeux du

peintre l'œuvre peut ne pas l'être aux yeux de celui qui la regarde ; ce qui rend précaire et fragile toute définition, lorsqu'il s'agit de notions aussi subjectives que celles du Laid et du Beau.

Ce n'est point toujours le difforme qui frappe le peintre et le détermine à le retenir dans son subconscient, mais la matière vitale, destinée à la fonte artistique dont elle sortira transfigurée et méconnaissable. La sublimation dans l'art révèle l'artiste dans toute sa grandeur souvent insoupçonnée. C'est elle qui permet de transfigurer le Laid en métamorphosant le hideux en sublime.

C'est alors qu'on se pose la question fondamentale pour toute esthétique. Sublimée par l'art la Laideur restè-t-elle laideur ou, transposée par l'artiste, devient-elle Beauté? Tous les grands maîtres sont unanimes à adopter ce second point de vue.

Mais il y a des monstruosité que l'artiste ne cherche point à sublimer ou à travestir. Il les rend simplement « différentes » de ce qu'elles sont en réalité. Et cette différence, ces impondérables qui échappent à la définition des mots les distinguent profondément de la « laideur-modèle » dont il s'inspire.

Le plus souvent l'artiste trouve une synthèse, composée de mille éléments homogènes et contradictoires qui créent un « type ». La beauté d'un Shylock ou d'un Prométhée traduit le tragique de l'homme dans toute sa vérité. Ce tragique équivaut à la Beauté, grâce à la magie qui le transfigure.

Mais l'esprit caustique et logicien pose devant l'analyste le problème sous sa forme dépouillée et paradoxale :

Si la Laideur *sublimée* cesse d'être laideur et devient beauté.

Si la Laideur *non sublimée* devient « différente » et autre sous le pinceau de l'artiste.

Si la Laideur qui ne passe pas par le filtre magique du créateur n'est pas de l'art — on est tenté de se demander si elle existe réellement. Car, en la transfigurant, l'artiste la dépouille de sa substance, tue sa puissance négative et ôte son caractère nettement marqué.

En luttant contre les vils penchants de sa nature l'homme

s'élève au-dessus de ses instincts, se libère de la force du Mal, la réduit à néant. C'est le processus qui, sous d'autres formes, marque la création d'un vrai génie.

Mais si ingénieuses qu'elles soient ces réflexions ne seront jamais autre chose que de l'abstrait. Prenons un exemple puisé dans l'art, d'autant plus frappant qu'il révèle une création double, celle, le cas échéant, de François Villon et de Rodin. Deux artistes, dont un poète et un sculpteur, ayant librement choisi comme sujet la laideur, cherchent dans la matière qui leur est propre, à traduire le motif qui les hante. Deux thèmes se joignent, s'entrecroisent, comme dans une fugue.

Dans ses *Regrets de la Belle Heaulmière* F. Villon raconte la honte et la douleur d'une vieille courtisane, jadis belle et séduisante, devant son corps repoussant et laid. Elle évoque le tragique de sa chair flasque; elle recule devant le spectacle hideux de ses seins tombants, de son ventre plissé, dont la peau rappelle les milliers de fissures qui sillonnent la terre desséchée. Toute recroquevillée la vieille examine avec horreur et dégoût ce cadavre vivant qu'est son corps qui jadis rendait fous ses amoureux.

Villon évoque cette vieillesse en termes non équivoques. Il ne craint pas de mettre en évidence cette chair en décomposition. Il la peint avec une sorte de méchante ironie, des pointes de cruauté, des images qui correspondent peu au langage d'un poète.

Les épaules toutes bossues
Quant aux cuisses
Cuisses ne sont plus, mais cuissettes
Grivelées comme saucisses...

Villon n'a point sublimé cette laideur. Il l'avait consciemment accentuée par le choix de ses images. Dans des rimes mordantes et dénudées de toute pitié il dissèque cette déchéance physique. La vieille recule devant sa propre effigie. Mais le lecteur est subjugué par la magie du poète qui met en saillie la vérité du Laid.

Inspiré par Villon, Rodin crée sa *Vieille Heaulmière*. Point

par point, rime par rime il suit le poète et traduit ses images avec une impitoyable précision. Chaque nuance de ces vers, chaque indication de difformité est rendue par des bosselures et des saillies en bronze, qui, à première vue ne saurait reproduire le fragile son de la poésie.

« J'accentue les lignes qui expriment le mieux l'état spirituel que j'interprète », a dit Rodin en parlant de ses sculptures.

Calquée sur les vers de Villon, retracée selon l'image donnée par le poète, la vieille courtisane vit en bronze rehaussée encore par la matière sculpturale qui met en relief « l'état spirituel qu'il interprète ».

Entre la beauté de jadis et la laideur d'aujourd'hui, Rodin comme Villon ont opté pour cette dernière. Le sculpteur adopte le thème de la déchéance physique, sans chercher à la masquer ou à l'adoucir. Il ne veut rien ajouter au portrait esquissé par le poète. Il copie un corps modelé par le verbe de Villon et cherche un rendu exact du laid, librement choisi et adopté par l'artiste ou plus exactement par les deux artistes.

La laideur apparaît dans sa splendide horreur, sciemment mise en valeur, chantée, modelée et présentée sans masque. Aucune Parade de Beauté, aucun artifice ne tendent à l'embellir. Et cependant, l'œuvre du poète, comme celle du sculpteur, est sublime. Pourquoi? Parce qu'elle dégage la vérité qui émane de cette femme épouvantée devant le spectacle de sa difformité.

« Il n'y a de laid dans l'art que ce qui est sans caractère, c'est-à-dire ce qui n'offre aucune vérité extérieure, ni intérieure ». Telle est la définition de la laideur par Rodin lui-même.

Le poète laisse au lecteur la liberté de recréer l'image physique et morale du personnage. Lié par le « modèle » imposé par Villon, Rodin copie en bronze ce portrait surgi des mots, puisé non pas dans la réalité, mais dans l'imagination du poète.

Nous nous sommes tout particulièrement arrêtés sur ce double exemple de création conjuguée d'un poète et d'un statuaire, car elle présente un échantillon d'art des plus curieux. Il ne

s'agit point pour Rodin de représenter une femme vivante, mais de *recréer* un modèle imaginé et inexistant, qui lui permet de le modeler conformément à sa propre vision. Or, Rodin suit le « modèle » de Villon avec une docilité scrupuleuse. Il suffit de bien regarder l'épaule nue de la femme, parsemée de monticules grands et petits, pour se souvenir de l'image sculpturale du poète : « Les épaules toutes bossues. » Rodin n'a fait que les traduire en métal.

On ne serait pas en peine de citer d'autres exemples d'artistes inspirés par le Laid. Les visions de charogne, appliquées par Baudelaire à la femme qu'il aimait, les descriptions goéthéennes dans la II^e partie de Faust, celles de Dostoïevsky, de Shakespeare, d'Edgar Poe et d'un nombre immense de peintres de la Laideur l'adoptent comme thème central de leur création.

Nous avons taillé une large place à la question du Sublime dans l'Art. Passons maintenant au miracle de la sublimation, propre à tout grand artiste quel que soit le genre de son inspiration. Sublimier n'est point ajouter quelque chose au réel ou changer le modèle puisé dans la vie. Car alors on assisterait à une fausse sublimation, se distinguant de la vraie, comme le faux bijou de la pierre précieuse. Lorsqu'un peintre se décide à rendre sur sa toile la difformité ou le grotesque d'un être hideux, il ne cherche pas à changer cette difformité, l'amoindrir, l'embellir pour créer une œuvre sublime. Il lui prête simplement un caractère quelque peu différent. En la transfigurant au moyen d'un philtre magique il lui insuffle un rythme propre à lui seul. L'œuvre se présente alors parée de quelque chose qu'elle n'avait pas auparavant — une auréole, une enveloppe qui fait penser au halo de la lune certains soirs d'été.

Ce « quelque chose », cet impondérable qui échappe à l'analyse rend vaines toutes les définitions. A chacun sa Beauté et sa Laideur. Celles de Rouault seraient réfutées par Michel Ange, celles d'Ensor ne sauraient être adoptées par Odilon Redon.

Vérité n'est point critérium. Car il y a vérité objective et vérité subjective, qui, chacune à sa façon, changent l'effet esthétique de l'œuvre créatrice.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
EN L'AN 1947 PAR
L'IMPRIMERIE
PAUL DUPONT

Numéro d'impression : 1557

Dépôt légal : 2^e trimestre 1947 N^o 275

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX^e siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en accord avec l'éditeur du livre original, qui dispose d'une licence exclusive confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1^{er} mars 2012.

Avec le soutien du

