



HAL
open science

(Comment) les Grecs ont-ils pensé la laideur ?

Gwenaëlle Aubry

► **To cite this version:**

Gwenaëlle Aubry. (Comment) les Grecs ont-ils pensé la laideur ?. J.-J. Duhot. L'Archaique, le réel et la littérature. Quelques chemins en hommage à Gilbert Romeyer Dherbey., Jacques André éditeur, pp.33-46, 2013, 978-2-7570-0264-3. hal-03013187

HAL Id: hal-03013187

<https://hal.science/hal-03013187>

Submitted on 18 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

(COMMENT) LES GRECS ONT-ILS PENSÉ LA LAIDEUR ?

GWENAËLLE AUBRY

LA LAIDEUR, *qui est déjà en soi une objection, était pour les Grecs presque un motif de refus*, écrit Nietzsche dans le *Crépuscule des idoles*. Cette formule ouvre l'examen du « problème de Socrate » dont chacun sait, dont chacun peut voir encore, souligne Nietzsche, à quel point il était laid ; elle appelle donc, sur le cas Socrate, une première question : « Socrate était-il grec ? »¹. Pour nous, qui savons bien, aussi bien que Nietzsche, que oui, Socrate était à la fois grec et laid, la question se posera autrement : la laideur est-elle grecque ? Ou encore : y a-t-il une pensée grecque de la laideur ?

D'emblée, on est confronté à un curieux partage : d'un côté, une prolifération de figures de la laideur, et qui la déclinent diversement – la laideur, ironique peut-être, de Socrate, celle grotesque ou comique de Thersite, celle mythique, archaïque, de la Gorgone, des Silènes et des Grées... De l'autre, l'idée, devenue lieu commun, qui veut que le moment grec soit celui de la beauté, et d'une beauté maximale valorisée, puisqu'elle revêt aussi, dans la crase du *kalos kagathos*, une signification axiologique. Autant que Nietzsche, on pourrait citer Hegel : « Le stade de la conscience grecque est le stade de la beauté »², ou encore Jean Dubuffet, qui écrit, dans *Prospectus et tous écrits suivants* : « Je crois que ce sont les Grecs qui furent les inventeurs de cette idée que des objets sont plus beaux que d'au-

1. *Crépuscule des idoles*, « Le problème de Socrate », §3, trad. J.-C. Hemery, Paris, Gallimard, 1974, p. 25.

2. *Leçons sur l'histoire de la philosophie I*, trad. P. Garniron, Paris, Vrin, 1971, p. 21.

tres. Le prétendu sauvage ne croit pas du tout à cela. Il ne comprend pas ce que vous voulez dire avec votre beauté. C'est même justement la raison qui lui vaut le nom de sauvage. [...] Je trouve cette idée de beauté une maigre et peu ingénieuse invention »³.

Y a-t-il place, au sein du moment grec du *kalos kagathos*, pour celui, sauvage, de la laideur ? Et quelle place ? Celle d'un contraire, d'un « *kakos kaischros* » ? Celle d'un envers ? D'un impensé ? L'hypothèse est la suivante : les Grecs ont bien légué aux Modernes une pensée de la laideur ; plus précisément, ils ont légué différentes façons de ne pas la penser, différentes stratégies de réduction ou d'évitement. Ce sont ces stratégies que l'on essaiera de recenser : la stratégie ontologique, d'abord, communément attribuée à Platon mais qui n'est explicite que chez Plotin ; la stratégie organiciste des Stoïciens, qui ont pensé le laid non plus comme moindre être ou comme non-être mais comme partie de l'être total ; la stratégie cognitive, enfin, mise en œuvre par Aristote. Mais à côté de ces stratégies de réduction, on s'intéressera aussi aux figures d'apparition, à la pensée qu'elles portent, à la présence qu'elles disent. La question, dès lors, peut se reformuler ainsi : pour avoir tant combattu leur idéal de beauté, comme on s'arrache à un sol et à un socle, n'avons-nous pas hérité (et négligé de nous méfier) du rapport des Grecs à la laideur ?

STRATÉGIES DE RÉDUCTION

1. La réduction ontologique : Platon/Plotin.

On renvoie généralement à Platon la réduction ontologique de la laideur, celle qui la désigne comme non-être et absence de forme. Mais si cette réduction est bien présente chez Plotin, elle n'est pas explicite chez Platon. La laideur est moins pensée comme absence qu'absence de la pensée. Platon serait paradigmatique du partage qu'on a souligné entre la figuration de la laideur (Socrate) et sa théorisation. Reste à expliquer cette absence. Si la réflexion platonicienne sur la *mimèsis* ne problématise pas la laideur, c'est peut-être, on le verra, parce que la laideur ne fait pas pour elle problème : le vrai problème, c'est le partage et la possible concurrence, entre beauté sensible et beauté intelligible.

Il faut rappeler pour commencer, et au risque d'arpenter des lieux communs, que Platon non seulement hérite du *kalos kagathos*⁴ mais lui confère un déploiement, tant éthique qu'ontologique et eschatologique, inédit. On sait que l'argument du *Gorgias* en particulier repose sur l'identité entre justice, beauté et bonheur d'une part, injustice, laideur et malheur d'autre part⁵ ; aussi l'âme injuste est-elle une âme laide qui, arrivée chez Hadès, présentée nue devant ses juges, apparaîtra « lacérée, ulcérée » empreinte des déformations et des cicatrices de ses vices comme un cadavre conserve les traces des écrivains ou les marques des coups de fouet⁶. Et il ne s'agit pas là seulement d'une métaphore : car beauté et laideur obéissent aux mêmes critères et à la même définition en l'âme et en le corps. La beauté réside en la mesure, la proportion, la symétrie, qui sont aussi ce en quoi coïncident

3. *Prospectus et tous écrits suivants* I, Paris, Gallimard, 1967, pp. 97-98.

4. Sur sa constitution, voir W. Jaeger, *Paideia. La formation de l'homme grec*, Paris, Gallimard, 1964, p. 473, n. 4. Le terme n'apparaît pas chez Homère (même s'il trouve en quelque sorte une préfiguration négative en la personne de Thersite, qui est à la fois laid et dépourvu d'*aretè*).

5. *Gorgias*, 474 d - 525 c.

6. *Gorgias*, 524 c - 525 a, trad. M. Canto-Sperber, Paris, GF, 1993 (1987).

le beau et le bien, ou encore ce qui manifeste, selon les termes du *Philèbe*, que « la puissance du bien s'est réfugiée dans la nature du beau »⁷. Inversement, la laideur n'est rien d'autre que « le genre qui partout comprend ce qui, par absence de mesure, est mal formé », et l'âme mauvaise et/ou laide est aussi une âme discordante, asymétrique⁸. De la définition du beau, on peut donc bien, *a contrario*, tirer celle du laid, et le *kalos kagathos* trouve bien son pendant en un *kakos kaischros*. C'est pourquoi d'ailleurs l'âme éduquée, par le bon rythme, la juste harmonie etc., à l'amour du beau le sera aussi au dégoût du laid (*Rép.*, 401 d - 402 a).

À ce point, la double identité beau-bien, laid-mal, est donc confirmée. Il n'en va pas de même, cependant, de cette autre idée reçue qui veut que Platon assimile la laideur à l'absence de forme et à la matière. On invoque généralement *Parménide* 130 c pour établir que la laideur est, chez Platon, ce dont il n'y a ni Forme ni Idée : pas de Forme, donc, du cheveu, de la boue, de la crasse. Mais il vaut la peine de noter que ces objets ne sont pas désignés comme laids, mais comme *atimotaton te kai phaulotaton*, sans valeur et vils⁹. L'équation entre laideur et matière n'est pas non plus explicite : dans le *Timée*, la *chôra* est dite n'avoir ni forme, ni figure, ni équilibre, et les éléments dont elle est le réceptacle n'ont ni proportion, ni mesure (50 b-c ; 53 a) ; et, comme on le sait, elle est rétive à l'action du démiurge qui, elle, vise le beau. Pour autant, la *chôra* n'est pas explicitement qualifiée de « laide » comme peuvent l'être, dans le même texte, le corps ou le vivant¹⁰.

La laideur, donc, n'est pas tant pensée par Platon comme absence de forme que comme déformation, défiguration, déséquilibre. C'est pourquoi l'opposition première, et héritée de la sagesse traditionnelle, entre beau-bien et laid-mal va être dépassée en celle, proprement platonicienne, entre beauté sensible et beauté intelligible. Si la laideur intervient encore, c'est comme un élément de la beauté sensible. C'est en tant que telle qu'elle apparaît dans l'*Hippias Majeur* : non comme l'opposé de la beauté mais, au sein d'une analogie, comme un attribut des beautés inférieures. En 286 c, c'est bien la question du partage entre laid et beau qui ouvre la discussion ; mais en 289 a, la citation d'Héraclite, « le plus beau des singes est laid en comparaison de l'espèce humaine », donne un autre tour à la discussion. Il faut alors affirmer que toute beauté est en vérité laide si on la compare à une beauté d'un genre ou d'une espèce supérieurs : la plus belle des marmites est laide par rapport à une vierge, la plus belle des jeunes filles est laide par rapport à une déesse. Dès lors, on n'oppose plus le beau et le laid, mais le beau en soi à ce qui est indifféremment laid ou beau (289 c). Et ce que l'on cherche, c'est une beauté sans contraire, sans mélange, une beauté qui jamais, en aucune façon, pour personne, ne puisse paraître laide (291 d). C'est la même exigence que formule Diotime, dans le *Banquet*, lorsqu'elle évoque cette beauté merveilleuse et éternelle, « qui ne connaît ni la naissance ni la mort, ni la croissance ni le déclin, qui ensuite n'est pas belle par un côté et laide par un autre, qui n'est ni belle en ce temps-ci et laide en ce temps-là, ni belle sous tel rapport et laide sous tel autre, ni belle ici

7. *Philèbe*, 64 e, trad. A. Diès, Paris, Belles Lettres, 1993 (1941). Voir aussi *Pol.*, 284 a.

8. *Sophiste*, 228 a sqq., trad. N. Cordero, Paris, GF, 1993. Voir aussi *Timée*, 87 c-d, où la question cependant est celle de la proportion et de la symétrie non pas de l'âme et du corps pris à part, mais de l'alliance qu'ils forment au sein du vivant.

9. *Parménide* 130 c ; l'adjectif *phaulos* peut signifier *laid*, mais son sens est d'abord moral.

10. Voir par exemple 87 c - 88 a et note 8 *supra*.

et laide ailleurs, en tant que belle pour certains et laide pour d'autres¹¹ : sont ici déclinés tous les modes d'apparaître de la beauté sensible, comme soumise au devenir, au temps, à l'aspect, au lieu, à l'opinion, et, par là même, invariablement mêlée de laideur, c'est-à-dire invariablement susceptible d'apparaître comme laide. Beau et laid obéissent donc à la logique des contraires qu'expose le *Phédon* (70 e), des équivoques que décrit la *République* (V, 479 b), et par quoi ils sont liés l'un à l'autre dans cette relation d'engendrement réciproque dont est tissé le devenir, mais qui les oppose moins entre eux que tous deux ensemble à la beauté essentielle.

Il faut, de cela, tirer les conséquences : si l'on dit communément de la philosophie platonicienne qu'elle rend impossible une véritable esthétique, c'est-à-dire une pensée de l'art qui ne soit pas soumise à l'hétéronomie de l'éthique, du politique ou de l'ontologie, on peut se demander si le platonisme n'est pas tout autant étranger à la pensée de l'art comme transfiguration. Le problème de la *mimêsis*, conçue comme rivalité entre une beauté factice et une beauté originelle, occulte celui de l'imitation du laid, et de sa possible transfiguration artistique en beauté. Le problème, pour Platon, ce n'est pas que l'art puisse imiter le laid, c'est qu'il imite le beau, et que le beau qu'il imite, quoique second et pour cette raison mêlé de laid, puisse, par son entremise, accroître son sortilège. En somme, et pour paradoxal que cela puisse paraître, la laideur est presque innocente : certes, la laideur physique peut être le signe de la laideur morale ; mais en elle-même, elle n'est pas redoutable. Du sensible, c'est la beauté qui est dangereuse.

L'identification laid-absence de forme-matière, si elle n'est pas explicite chez Platon, est en revanche formulée par Plotin : l'absolue laideur c'est, écrit ce dernier, ce qui n'a part ni à la forme ni au *logos* divin (I (I, 6) 2, 14-16) ; pour cette raison, la matière est dite laide en soi, et non pas seulement par accident (36 (III, 6) 11, 27). Cette identité va de pair avec celle, maintenue, mais médiée par la *hylê*, entre le laid et le mal : c'est la même chose, c'est-à-dire la matière, encore, qui est à la fois le mal et la laideur primitive (I (I, 6) 6, 22)¹². On retrouve ici le *kakos kaischros*, mais ontologisé, assigné à l'extrémité inférieure de la procession, à son dernier terme, maximale éloigné de l'Intellect, en qui coïncident être, forme et beauté (31 (V, 8) 9, 40-47), et distant plus encore de l'Un-Bien qui, *epekeina ousias*, excédentaire à l'être, l'est aussi à la forme et à la beauté. Ce n'est donc qu'avec Plotin que la réduction ontologique de la laideur, ébauchée par Platon, trouve sa pleine formulation. Pourtant, la position du *kakos kaischros*, l'identification du laid au mal, à la matière et au non-être, va de pair chez Plotin avec la dissociation du *kalos* et de l'*agathos* : la Beauté est associée à l'Intellect, et non plus au Bien lui-même. Elle n'est en vérité, comme la pensée de soi à la simplicité ou la variété à l'unité, qu'un substitut au Bien. Il faudra revenir sur les conséquences de cette dissociation qui préside, chez Plotin, à une tout autre pensée de la laideur, très différente de celles que l'on vient d'esquisser et qui, l'associant aux notions de grâce (*charis*), de puissance et de vie, la pose, d'un geste, comme supérieure à la forme et à la beauté.

11. *Banquet*, 211 a, trad. P. Vicaire, Paris, Belles Lettres, 1992 (1989).

12. On lit la même identification médiée en 51 (I, 8) 5 ; dans l'image fameuse qui clôt le traité, le mal est décrit comme ne pouvant se manifester que voilé, « pris de partout par de beaux liens comme des prisonniers enchaînés d'or » de façon que les hommes quand ils le voient « soient accompagnés d'images du beau » (15, 23-28, trad. D. O'Meara, *Plotin. Traité 51* (I, 8), Paris, Cerf, 1999).

De cette première stratégie de réduction de la laideur, la réduction ontologique, on peut, en attendant, repérer un écho chez les Modernes : dans son *Esthétique du laid*, parue en 1853, Karl Rosenkranz, épigone et défenseur de Hegel, se propose de manifester la dialectique du laid, en concevant celui-ci comme un devenir, et un moment de la réalisation de l'Idée esthétique¹³. Mais, dans le même temps, il fonde cette dialectique sur cette ontologie de la laideur que l'on décrit généralement comme platonicienne, mais dont on a vu qu'il fallait bien plutôt l'attribuer à Plotin : d'emblée, le beau est défini comme « l'idée divine, originelle » et le laid comme « sa négation »¹⁴. On peut plus précisément le déterminer comme : 1. « la non-unité, le non-achèvement, l'indétermination de la forme » ; 2. ce qui « produit la différence, quand il la pose soit comme une fausse irrégularité soit comme une égalité et une inégalité fausses » ; 3. ce qui « au lieu de retrouver l'unité de la forme avec elle-même », opère « la transition de l'état de dualité vers le chaos des faux contrastes ». En somme, le laid se détermine selon les « différentes formes de l'informe » : la *Gestaltlosigkeit*, ou absence de forme, l'*Ungestalt*, ou difformité, la *Missenheit*, ou fausse unité. Ou encore, il se donne comme *amorphie*, ou antithèse de la forme, *asymétrie*, ou antithèse de l'ordre rationnel des différences, *dysharmonie* ou antithèse de l'unité vivante¹⁵. Cette réduction ontologique du laid est finalement redoublée par son intégration dialectique : non-être et négation de l'idée, le laid n'est qu'un moment transitoire du développement du beau.

2. La réduction organiciste (Marc Aurèle)

À côté de ce premier modèle, ontologique, de réduction de la laideur, on peut en distinguer un autre, que l'on nommera organiciste, et que formulent les Stoïciens. C'est à Marc Aurèle, en particulier, que l'on s'intéressera ici. On trouve en effet chez lui, au moins dans un premier temps, une véritable prise en compte de la laideur, et plus encore du phénomène même de la laideur : de la laideur telle qu'elle se manifeste, se donne à voir, en elle-même, et non comme le signe ou le symptôme d'une déficience ontologique ou morale. C'est le cas par exemple en *Pensées* VIII, 24 : « Comme t'apparaît ton bain : de l'huile, de la sueur, de la crasse, de l'eau gluante, toutes ces choses répugnantes, telle est chaque partie de la vie, tel est tout objet » ; de même, en IX, 36 : « La décomposition de la matière qui fait le fond de l'être de chacun d'entre nous : du liquide, de la poussière, des os, de la puanteur »¹⁶.

Dans un écho à *Parménide* 130 c, la laideur (ou le répugnant : *sikchanta*, en VIII, 24) est associée non pas seulement au corps mais au déchet organique et à la décomposition. Cependant, la laideur est en quelque sorte métonymique : elle est ce par quoi se manifeste la vérité du corps, et plus encore, de la matière qui fait « le fond » de notre être. Aussi a-t-elle une valeur véridative. Il y a dès lors une discipline de la laideur, qui est aussi un exer-

13. Gérard Raulet souligne qu'un tel projet n'avait à l'époque rien d'original : « C'est [...] toute l'École hégélienne qui, dans le domaine esthétique, s'attelle à la question du laid et tente de l'intégrer dans une table des catégories esthétiques qui, depuis le XVIIIe siècle, s'est profondément transformée, notamment en raison de la mutation qu'a connue le sublime », Préface à Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, trad. S. Muller, Paris, Circé, 2004, p. 13.

14. *Esthétique du laid*, op. cit. supra, p. 44.

15. *Ibid.*, pp. 89-90.

16. Je cite ces textes et les suivants dans la traduction de Pierre Hadot, *La citadelle intérieure. Introduction aux Pensées de Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1992, pp. 180-181.

cice de lucidité, de mise à nu, et qui se déploie par exemple dans la pratique de la définition physique : les mets recherchés ne sont que du cadavre, la pourpre, du poil de brebis, l'étreinte, un frottement de ventre (VI, 13, 1) : le marbre n'est qu'une concrétion de terre, l'or et l'argent, la lie de la terre, la pourpre, du sang (IX, 36)¹⁷. La laideur est la vérité du réel, le fond du monde. Aussi retrouve-t-elle finalement une signification axiologique : car à travers elle il s'agit de manifester le peu de valeur de la condition humaine prise sous son aspect physique, son caractère « *atimotaton kai phaulotaton* », comme le disait le *Parménide*.

Cependant, il ne s'agit là que d'un premier moment. Car l'exercice de la laideur passe aussi par une conversion du regard : il ne s'agit plus alors de laisser la laideur advenir pour elle-même, ni même de réduire le beau, ou ce qui est considéré comme tel, au laid, mais, à l'inverse, de déceler la beauté de ces choses qui au premier regard se manifestent comme laides. C'est l'enseignement de *Pensées* III, 2 qu'il faut, ici, citer en entier :

« Il faut remarquer aussi des choses de ce même genre : même les conséquences accessoires des phénomènes naturels ont quelque chose de gracieux et d'attachant. Par exemple, lorsque le pain est cuit, certaines parties se crevassent à sa surface ; et pourtant ce sont précisément ces fentes qui, en quelque sorte, nous plaisent et excitent encore notre appétit d'une manière très particulière. Ou encore les figues : quand elles sont bien mûres, elles se fendent. Et dans les olives mûres, c'est justement l'approche de la pourriture qui ajoute une beauté singulière au fruit. Et les épis se penchant vers la terre, et le front plissé du lion, et l'écume qui file au groin du sanglier : ces choses et beaucoup d'autres encore, si on les considérait seulement en elles-mêmes, seraient loin d'être belles à voir. Pourtant, parce que ces aspects secondaires accompagnent des processus naturels, ils ajoutent un nouvel ornement à la beauté de ces processus, et ils nous réjouissent le cœur ; en sorte que si quelqu'un possède l'expérience et la connaissance approfondie des processus de l'univers, il n'y aura presque pas un seul des phénomènes qui accompagnent par voie de conséquence les processus naturels, qui ne lui paraisse se présenter, sous un certain aspect, d'une manière plaisante. Cet homme n'aura pas moins de plaisir à contempler, dans leur réalité nue, les gueules béantes des fauves, que toutes les imitations qu'en proposent les peintres et les sculpteurs. Ses yeux purs seront capables de voir une sorte de maturité et de floraison chez la femme ou l'homme âgés, une sorte de charme aimable chez les petits enfants. Beaucoup de cas de ce genre se présenteront : ce n'est pas le premier venu qui y trouvera son plaisir, mais seulement celui qui est familiarisé vraiment avec la Nature et avec ses œuvres. »¹⁸

Les phénomènes décrits ici ont ceci de commun qu'ils présentent un déséquilibre entre la matière et la forme : une surabondance de la matière, qui fait éclater la forme (les crevasses du pain, les fentes de la figue, les rides de l'homme ou de la femme vieillissants) ou ne l'a pas encore rejointe (les enfants), et qui, de même, excède la fonction (le front plissé du lion, l'écume qui file au groin du sanglier) – des phénomènes de déséquilibre, donc, de défaut ou d'excès, des dynamismes, aussi, qui précèdent ou suivent ce parfait accomplissement de la matière en forme, de la forme dans la matière, que dit chez Aristote l'*energeia*. Et c'est bien de ces processus de croissance et de décadence, de génération et de corruption, qu'il s'agit de prendre conscience non plus, comme dans la description platonicienne du devenir, pour voir comment laideur et beauté s'y entremêlent, mais pour voir comment leur laideur, parce que, précisément, elle accompagne ce mouvement, est beauté.

17. Pierre Hadot renvoie encore à X, 19 et IV, 48, 3 (*ibid.*, p. 182).

18. Trad. Pierre Hadot, *ibid.*, p. 185.

Elle vient là comme une sorte de supplément, une « conséquence accessoire » (*epiginomena*) ou un « accompagnement » (*epakolouthein*), écrit Marc Aurèle, qui se surajoute aux processus naturels à la façon dont, pour Aristote, le plaisir vient en surplus de l'acte, ou l'éclat, de la maturité, à ceci près que c'est, cette fois, le mouvement qui suscite le surcroît. Mais la beauté de ces phénomènes tient alors à ce qu'ils manifestent à la fois la nécessité de l'ordre naturel, et un excès de l'ordre de la grâce, de la gratuité, mais qui est signe, en tant que tel, de la puissance de la *physis*.

Dès lors, ce second mouvement, dont Pierre Hadot a montré comment la discipline du désir l'articule au premier¹⁹, inverse la relation que l'on disait métonymique de la laideur à l'ordre du réel : la laideur ne vaut plus comme une *pars totalis*, ce en quoi se dévoile la vérité du réel (la dérision, la vanité des choses humaines), elle devient beauté en tant qu'elle est réintégrée au tout dont elle fait partie²⁰ et que l'on sait lire en elle la puissance de la nature, du *logos*, ou de ce principe que les Stoïciens nomment aussi le « feu artiste »²¹.

On a donc bien, cette fois, transfiguration : et celle-ci a pour agent la philosophie, ou plutôt le regard du sage, de celui qui « possède l'expérience et la connaissance approfondie des processus de l'univers ». L'art ne fait rien de mieux ni de plus – même si l'on a pu noter la rencontre entre ce regard stoïcien et le développement, dans la Pergame hellénistique, d'un art réaliste et expressif²². Le sage n'a plus besoin des imitations des fauves, ou n'en tire pas plus de plaisir que de la réalité : à un regard qui sait coïncider avec le feu artiste, reconnaître en chacune de ses œuvres la beauté, que peut apporter de plus l'art humain ?

Ce modèle organiciste, cependant, est encore à l'œuvre chez les Modernes, dans des théories esthétiques qui font place au laid en tant que tel. Ainsi, chez Diderot qui, dans ses *Essais sur la peinture*, écrit : « La nature ne fait rien d'incorrect. Toute forme, belle ou laide, a sa cause ; et, de tous les êtres qui existent, il n'en est pas un qui ne soit comme il doit être »²³. C'est l'art, cependant et non plus seulement la philosophie, qui préside à ce nouveau regard : peignant sa *Raie dépouillée*, Chardin peint un « objet dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ». Par là il enseigne « le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures »²⁴. L'artiste de génie n'a pas peur de la difformité et de la sauvagerie de la laideur, car il sait percevoir les « liaisons secrètes » qui organisent toute forme naturelle et le principe d'organicité qui préside à leur production.

19. « La crasse, la fange, l'épine, le poison viennent de la même source et sont tout aussi naturels que la rose, la mer ou le printemps [...]. La familiarité avec la Nature, c'est là une des attitudes fondamentales de celui qui pratique la discipline du désir », *La Citadelle intérieure...*, *op. cit.*, p. 187.

20. De ce travail d'intégration, on trouve déjà un modèle, au moins métaphorique, chez Platon, avec l'évocation de la statue dont toutes les parties ne peuvent être identiquement belles et colorées de pourpre, mais qui, en tant qu'elles sont représentées comme adéquates à leur fonction, constituent un bel ensemble (*Rép.* IV, 420 c-d). Et l'on en trouvera, de même, un écho chez Plotin, qui vise à montrer que le monde doit être jugé en sa totalité, et non à l'aune de ses détails – comme si l'on jugeait de l'homme par le cheveu – ou de ses éléments les plus vils – comme si l'on jugeait de l'humanité par Thersite (47 (III, 2) 3, 1-18). La critique de l'esthétique stoïcienne de la variété (*poikilia*) et de la composition (formulée notamment en I (I, 6) 1, 20 sqq.) va de pair, chez Plotin, avec sa transposition cosmologique.

21. Sur la définition par Zénon de la nature comme « un feu artiste qui chemine dans le devenir », voir le bel article de G. Romeyer Dherbey « Art et nature chez les Stoïciens », dans *La Grèce pour penser l'avenir*, Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 91-104.

22. Voir M.-A. Zagdoun, *La philosophie stoïcienne de l'art*, Paris, CNRS éditions, 2000, p. 73.

23. *Essais sur la peinture, Œuvres esthétiques*, Paris, Garnier, p. 665.

24. *Salon de 1763, ibid.*, p. 484.

Il faut, à son exemple, s'efforcer de coïncider avec la réalité vivante et le dynamisme d'une nature dans laquelle tout est flux.

Le modèle d'intégration du laid se retrouve encore, lié, comme chez Diderot, à une théorie du sublime mais appuyé, cette fois, sur une pensée de la création et non plus de la nature, dans la théorie hugolienne du drame romantique :

« Le christianisme amène la poésie à la vérité. Comme lui la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y 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. Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue du créateur. »²⁵

Le laid devient ainsi une catégorie cosmique, et le moyen d'une ouverture au sublime. Mais il perd par là sa puissance propre, d'effroi, de négativité, ou de révélation, pour devenir la manifestation d'une puissance naturelle ou créatrice et, ultimement, un détail du beau.

La troisième stratégie de réduction de la laideur, celle, cognitive, d'Aristote, est lisible dans un texte qui consonne avec ceux de Marc Aurèle que l'on vient de citer :

« Même quand il s'agit d'êtres qui n'offrent pas un aspect agréable, la Nature qui les a fabriqués procure à qui les étudie de merveilleuses jouissances, pourvu que l'on soit capable de remonter aux causes et que l'on soit d'un naturel philosophe. Il serait d'ailleurs illogique et absurde que nous prenions plaisir à contempler les reproductions de ces êtres, parce qu'en les contemplant, nous admirons en même temps le talent de l'artiste, peintre ou sculpteur, et que nous n'éprouvions pas plus de joie encore en contemplant les êtres eux-mêmes construits par la Nature elle-même, quand du moins nous parvenons à en voir les causes. C'est pourquoi il ne faut pas se laisser aller à une répugnance puérile pour l'étude des animaux moins nobles. Car il y a dans tout ce qui est naturel quelque chose de merveilleux. Il faut retenir le propos qu'Héraclite tint, dit-on, à des visiteurs étrangers qui au moment d'entrer s'arrêtèrent en le voyant se chauffer devant son fourneau : il les invita à entrer sans crainte en leur disant que là aussi il y avait des dieux. De la même façon, on doit aborder sans dégoût l'examen de chaque animal avec la conviction que chacun réalise sa part de nature et de beauté. »²⁶

De nouveau, il est question d'une conversion du regard, et ce faisant aussi d'une inversion du dégoût en plaisir et en jouissance. De nouveau aussi art et philosophie sont associés et mis en concurrence. Mais ce qui est intéressant ici, c'est que le plaisir esthétique est présenté comme étant en son fond un plaisir philosophique : ce que la représentation esthétique donne à contempler, ce n'est pas seulement l'objet représenté, mais sa cause même, le talent de l'artiste. Le philosophe est celui qui sait reconduire l'effet à sa cause ; et il a ceci de supérieur à l'amateur d'art que parmi les causes il sait discerner la cause finale. Or, poursuit Aristote dans le même texte : « La fin en vue de laquelle chaque être est constitué et produit tient la place du beau ». Ainsi, pour qui en connaît la fonction, « le sang, la chair, les os » (et ici encore on pourrait sans doute ajouter le poil et peut-être la crasse du *Parménide*) n'ont plus rien de répugnant²⁷. De nouveau, donc, la reconnaissance du laid passe par l'intégration du détail à l'ensemble, de la partie au tout, c'est-à-dire à la

25. Préface de *Cromwell*, Paris, Larousse, 1972, p. 41.

26. *Les Parties des Animaux*, 645 a 7-23.

27. Voir *ibid.*, 645 a 25-30.

nature, mais considérée cette fois comme une cause finale et non plus seulement efficiente. Le laid dès lors se trouve intégré non plus seulement au beau, mais au bien (et le beau lui-même, on le sait, n'est pensé par Aristote que comme un équivalent du bien dans les êtres immobiles et soustraits à la finalité)²⁸.

On dira pourtant qu'Aristote traite aussi du plaisir esthétique pour lui-même, et, plus encore, qu'il s'interroge, le premier peut-être, sur le plaisir pris à la représentation du laid. C'est cette question qui, dans la *Poétique*, ouvre l'analyse de la *mimésis* ; le plaisir pris à l'imitation du laid est donné comme le premier indice du plaisir pris à l'imitation :

« Ces êtres mêmes que nous avons peine à regarder (*hypèrôs horômen*), c'est avec joie que nous en contemplons l'image exécutée avec la plus grande exactitude ; par exemple les formes des animaux les plus vils (*atimotôn*) et des cadavres. »²⁹

Il est bien question ici du plaisir pris au laid en tant que tel, et non plus d'une mutation du dégoût en plaisir. Ce plaisir esthétique pris à l'imitation comme objet en soi et non en relation avec l'objet qu'elle imite³⁰ ; ensuite, le plaisir pris à l'imitation reconnue comme telle, et rapportée à son modèle. Or ce dernier plaisir est un plaisir cognitif. C'est un plaisir de la reconnaissance, ou plus exactement de la reconnaissance, que la *Rhétorique* présente comme résultant d'un syllogisme :

« Et puisque apprendre et s'étonner sont plaisants, il est nécessaire que le soient aussi les choses de cette espèce, par exemple une œuvre d'imitation, comme une peinture, une sculpture, une poésie, et tout ce qui est bien imité, même si en lui-même l'objet imité n'est pas plaisant : en effet, ce n'est pas de lui que l'on tire le plaisir, mais il y a inférence que ceci est cela (*sylogismos esti hoti touto ekeino*) de sorte qu'il se trouve que l'on apprend quelque chose »³¹.

Le plaisir, ici, est donc lié à un changement soudain, une « péripétie », dit le grec³², comparable à celui que l'on éprouve pour avoir évité un danger de justesse. Mais ce plaisir n'est pas celui, proprement esthétique, d'une mutation du laid en beau. Il est l'effet non d'une transformation, ou d'une transfiguration, mais, simplement, de la mise en évidence de la forme, que celle-ci soit belle ou laide, et de cette saisie de la cause formelle que rend possible l'élaboration artistique³³. C'est ce plaisir cognitif qui est au fond, aussi, du plaisir pris à l'imitation considérée indépendamment de son modèle : car ce que l'on admire alors,

28. Voir *Métaphysique* M 3, 1078 a 31 – b 7, ainsi que M. Crubellier, dans « La Beauté du monde. Les sciences mathématiques et la philosophie première », dans *La Métaphysique d'Aristote. Revue internationale de philosophie* 3, 1997, pp. 307-331.

29. *Poét.* IV, 1448 b 9-12.

30. Sur cette distinction, voir E. Belfiore, « Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology », dans L. P. Gerson (éd.), *Aristotle. Critical Assessments IV, Politics, Rhetoric and Esthetics*, Londres-New York, Routledge, 1999, pp. 272-288. Cf. aussi *Pol.* VIII, 1340 a 23-28.

31. *Rhét.* I, 11, 1371 b 4-10.

32. *Ibid.*, 1371 b 10-11.

33. Voir, sur ce texte, le commentaire de R. Dupont-Roc et J. Lallot dans *Aristote. La Poétique*. Texte, introduction, notes, Paris, Seuil 1980, p. 164 : « On aurait tort de voir ici l'amorce d'une théorie du sublime, qui rendrait compte d'une transmutation de la laideur en beauté par l'alchimie de l'art [...] Toute œuvre esthétique, même exécutée avec une extrême exactitude, est une transposition qui dégage une forme en la dissociant de la matière à laquelle elle est associée dans la nature. L'artiste qui met ainsi en évidence la cause formelle de l'objet procure à l'intelligence l'occasion d'une activité *sui generis*, d'un raisonnement sur la causalité qui s'accompagne de plaisirs ».

c'est encore le talent de l'artiste à dégager une forme et, par là, à éclairer le réel en lui apportant un surcroît d'intelligibilité.

Il faudrait faire place aussi à la comédie, et à la question du plaisir propre qu'elle suscite³⁴. Car la distinction beau/laid est au principe, dans la *Poétique*, de celle tragédie/comédie. Cette dernière se définit comme

« ... l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est une laideur sans douleur ni dommage. »³⁵

Ainsi, le plaisir pris à la comédie doit pouvoir être conçu lui aussi comme un plaisir cognitif, lié à la cohérence et à l'intelligibilité de l'action³⁶. Mais ce qu'il faut souligner ici, et à défaut de pouvoir reconstituer la théorie aristotélicienne du comique, c'est que l'association comédie-laideur va de pair avec, de nouveau, une réduction de la laideur. Aristote distingue en effet, au sein même de la catégorie de laid, entre ce qui est « sans douleur ni dommage », le risible, donc, et la violence, la terreur, le *pathos* qui, eux, sont sublimés dans la tragédie et soustraits à ce titre au champ de la laideur.

On a là un autre mode encore de réduction du laid, tout aussi pérenne, puisqu'on le retrouvera dans la théorie hugolienne du grotesque, comme dans l'*Esthétique* de Rosenkranz, qui voit dans le comique le dépassement de la laideur³⁷. C'est cette ultime réduction, du laid au comique, que combat Adorno lorsqu'il écrit :

« L'art doit faire son affaire de ce qui est mis à l'index en tant que laid, non plus pour l'intégrer, l'atténuer, ou le réconcilier avec son existence grâce à cette chose repoussante entre toutes qu'est l'humour, mais pour dénoncer dans le laid le monde qui le crée et le reproduit à son image. »³⁸

FIGURES D'APPARITION

a. Si la *Poétique* d'Aristote partage, au sein du laid, entre la terreur et le grotesque, des figures mythiques, archaïques, en conservent, elles, l'unité. C'est à ces figures que je souhaiterais à présent m'intéresser en ce qu'elles sont l'un des lieux, extérieurs à la philosophie mais dont celle-ci conserve l'empreinte, où la laideur se manifeste comme une présence irréductible.

Le mélange entre terreur et grotesque est ce qu'incarne, plus que toute autre, la figure de Gorgô. En elle se mêlent le mortel et l'immortel, l'humain et le bestial, l'homme et la femme. Ses représentations archaïques lui attribuent une face léonine, une crinière animale ou une chevelure hérissée de serpents, des cornes et des crocs, parfois aussi une

34. Voir *Poét.*, 1453 a 35-36.

35. *Poét.*, 1444 a 31-36.

36. Selon S. Halliwell, la théorie aristotélicienne de la tragédie est paradigmatique et doit pouvoir être appliquée aussi à la comédie (voir *Aristotle's Poetics*, Londres, Duckworth, 1986, chap. IX).

37. Ainsi, le comique sous l'espèce privilégiée, aux yeux de Rosenkranz, de la caricature, se définit comme : « Le laid se détruisant lui-même par l'apparence de liberté et d'infinitude, qui surgit précisément dans la défiguration de l'idéal », *Esthétique du laid*, op. cit. supra, p. 170.

38. *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 1995, p. 78.

barbe et des rides. En les Grées, ses sœurs, se mêlent aussi les contraires, le jeune et le vieux, l'apparence de vierges et une peau plissée de mille rides comme celles qui se forment à la surface du lait. Chez Homère, Gorgô se tient à la lisière entre le monde des vivants et celui des morts. Comme Cerbère, elle est la gardienne du monde d'Hadès, le visage même de l'épouvante et de la nuit. Mais ce qu'elle enseigne ainsi, c'est que la laideur est le surgissement de la menace qui pèse sur toute forme et sur toute vie, l'irruption de l'ombre, du chaos, de la mort qu'elles portent avec elles et en quoi elles peuvent, à tout moment, s'inverser³⁹. La laideur, avec Gorgô, devient présence, et une présence qui ne se laisse réduire ni à la privation, ni à l'accident, ni à un détail dont un regard averti pourrait reconnaître le sens ou la fonction. Elle est la présence même du manque et du désordre, partie sans tout (tête sans corps), masque sans chair, que le regard ne peut contempler ni la pensée articuler. Elle est ce qui, si on la fixe, vous projette dans un monde informe et pétrifié, vous transforme en cette pierre brute, ce kolossos qui, dans la Grèce archaïque, signait la présence des morts⁴⁰.

Mais cette menace, cette laideur, cet effroi, sont ce que chacun porte en soi. Gorgô, Vernant l'a souligné, est toujours représentée frontalement, et une face coupée, c'est ce que leurs miroirs représentaient aux Grecs. Gorgô est donc aussi une figure du double, de la proximité, de l'intimité du tout-autre que chacun porte en soi et qui toujours menace de l'envahir, de le déborder tout entier. « Ce que vous donne à voir le masque de Gorgô, quand vous êtes fasciné, écrit Jean-Pierre Vernant, c'est vous-même, vous-même dans l'au-delà, cette tête vêtue de nuit, cette face masquée d'invisible qui, dans l'œil de Gorgô, se révèle la vérité de votre propre figure. »⁴¹

À partir du V^e siècle, Méduse est pourtant représentée sous la forme d'une très belle jeune femme⁴². Ce qu'elle dit alors, c'est la beauté comme « sortilège ensorcelé », comme barrière érigée contre la menace du royaume des ombres et de l'informité. Incarnation de l'effroi du laid, elle l'est aussi de la puissance de l'art et du risque auquel doit se mesurer l'artiste : comme Persée, affronter la nuit, le chaos, la violence, cet envers du monde qui en est la vérité, leur faire violence à son tour en leur imposant une forme, et au sein de celle-ci maintenir, cependant, leur ombre portée. Si Adorno parle de la beauté comme d'un « sortilège ensorcelé », c'est parce que, selon lui, elle « n'est pas le pur commencement à la manière platonicienne, mais elle a pris forme dans le refus de l'ancien objet de crainte, objet qui ne devient laid qu'à cause de ce refus. » C'est aussi parce que l'art est inséparable de la cruauté :

« Sont réussies [...] les œuvres qui sauvent quelque chose de l'amorphe auquel elles font inévitablement violence, en le faisant passer dans la forme qui – en s'arrachant à cette réalité – se rend coupable de cette violence. »⁴³

39. C'est en ces termes qu'en parle Michel Ribon dans son très bel essai, *Archipel de la laideur. Essai sur l'art et la laideur*, Paris, Kimè, 1995, p. 32 : « Comme la nuit, la laideur fait peser sur nous, venue de l'autre côté, l'indéfinissable menace d'on ne sait quel désordre, quelle déflagration, ou quel cataclysme qui nous emporterait. »

40. Je suis ici les analyses de Jean-Pierre Vernant dans *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990.

41. *Ibid.*, p. 117.

42. Cf. Jean Clair, *Méduse. Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989.

43. *Théorie esthétique*, op. cit., pp. 77 et 80.

b. On sait, et Vernant l'a montré⁴⁴, quelle importance ont encore chez Platon les thèmes du double, du miroir et du masque. Mais il faut aussi souligner la proximité entre Socrate et les figures archaïques de la laideur. On renvoie généralement au *Banquet* de Platon la description de la laideur de Socrate. Pourtant, elle ne s'y trouve pas. Que Socrate soit laid, Platon, dans ce texte, ne le dit nulle part explicitement. De l'analogie avec Éros, dont Pierre Hadot a montré la cohérence⁴⁵, il faudrait déduire, plutôt, que Socrate n'est ni dieu ni homme, ni sage ni insensé, ni bon ni mauvais, ni beau ni laid. C'est dans le *Banquet* de Xénophon, et non dans celui de Platon, que l'on lit la description devenue canonique de la laideur de Socrate : le nez camus, les lèvres épaisses, les yeux à fleur de tête. Il s'agit en fait d'un autoportrait, esquissé par Socrate en réponse à Critobule qui le met au défi de démontrer, « par quelque habile argument », qu'il est plus beau que lui : Socrate doit être plus beau que Critobule, si ses yeux à fleur de tête, comme ceux de l'écrevisse, lui permettent de voir de côté, si son nez retroussé ne leur fait pas barrière et peut capter toutes les odeurs, si ses lèvres épaisses mordent mieux et rendent son baiser plus moelleux...⁴⁶

Ce que l'on lit chez Platon, comme d'ailleurs aussi chez Xénophon, c'est, simplement, que Socrate ressemble aux silènes, et au satyre Marsyas⁴⁷. Or, comme celle des satyres, la figure des silènes présente des ressemblances avec celle de Gorgô⁴⁸ : elle est, elle aussi, une figure grimaçante, mais en laquelle le grotesque et le rire l'emportent sur l'effroi, tandis que chez Gorgô c'est l'épouvante qui domine.

On pourrait ainsi se demander si, récupérant les thèmes du masque, du double, du miroir, Platon ne récupère pas aussi, avec celle de la laideur, l'expérience archaïque de la possession, mais pour en inverser la valeur. Se regarder en Socrate, c'est s'exposer, comme Alcibiade qui dit assez l'effroi et la violence d'une telle expérience, à perdre l'évidence et la confiance de sa propre beauté, à voir se morceler et se défaire cette image sereine et apollinienne, mais pour, devenu soi-même silène, découvrir qu'elle cèle, peut-être, une autre beauté. C'est affronter le gouffre entre beauté sensible et beauté intelligible, mais découvrir aussi l'écart qui sépare le *kalon*, la belle apparence, du bien, de l'*agathon*. De la laideur de Socrate, Michel Ribon dit très bien qu'elle est iconoclaste⁴⁹ ; mais ce qu'elle enseigne aussi, c'est que c'est le corps, et non, comme le croyaient les Grecs archaïques, l'âme qui est un *eidolon*. Il faut la considérer à la lumière de cette dissociation, plutôt que de la lire, à la façon de Hegel ou de Nietzsche, comme un signe ou un symptôme (pour Hegel, un signe de la violence des passions maîtrisées, d'où l'association entre Socrate et l'art classique ; pour Nietzsche, le symptôme du bariolage des passions⁵⁰). La laideur de Socrate est bien en elle-même ironique, comme le souligne Kierkegaard, elle est une négativité, mais active, puissante, capable de dissoudre cette apparence que l'art et la beauté sensible ne font que redoubler, en lui opposant une fascination plus violente, mais qui, au

44. Voir *Figures, idoles, masques*, op. cit., pp. 128-131.

45. « La figure de Socrate », dans *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études augustiniennes, 1987, pp. 77-116.

46. Xénophon, *Banquet* V, 1-7. Il est aussi question, dans le *Théétète*, du nez camus et des yeux à fleur de tête, mais ce sont ceux de Théétète, dont Théodore souligne cependant qu'il n'est pas beau, et qu'il ressemble à Socrate, encore que ces traits soient chez lui moins accentués (143 e).

47. Xénophon, *Banquet* V, 7 (les silènes) ; Platon, *Banquet*, 215 b-c ; 216 d-e.

48. Voir Vernant, *Figures, idoles, masques*, op. cit., p. 77.

49. *Archipel de la laideur*, op. cit., p. 77.

50. Sur ces différentes lectures de la laideur de Socrate, voir S. Kofman, *Socrate(s)*, Paris, Galilée, 1989.

lieu de révéler comme les figures infernales l'en-deçà des formes sensibles, conduit au-delà de celles-ci, vers les Formes intelligibles.

c. La figure de Socrate serait ainsi ce en quoi s'incarne cette expérience de la laideur que Platon a héritée sans vraiment la penser. Cette expérience, c'est chez Plotin qu'il faut, une nouvelle fois, en chercher la traduction conceptuelle. S'il pousse à son terme la réduction ontologique de la laideur seulement amorcée par Platon, son identification au mal, à la matière et au non-être, Plotin dessine, dans le même temps, les linéaments d'une véritable esthétique de la laideur. Celle-ci va de pair, Panofsky l'a montré, avec la substitution à l'esthétique classique de l'harmonie, de la proportion, et de la forme, d'une esthétique de la grâce, *charis*⁵¹. Et cette dernière repose, ultimement, sur la dissociation du Bien et du beau, du *kalon* et de l'*agathon*. Pour Plotin, en effet, la beauté intelligible n'est qu'un effet de l'Un-Bien. Elle naît de l'échec de l'Intellect à coïncider pleinement avec lui. C'est parce qu'il se convertit vers son principe sans pouvoir en rejoindre la simplicité, que l'Intellect se constitue comme totalité des Formes. Leur variété, leur *poikilia*, n'est en lui qu'un substitut à l'Un, comme leur beauté un substitut au Bien. La beauté véritable n'est jamais que le signe ou la trace de l'Un : c'est pourquoi elle ne réside pas dans la composition du multiple, la proportion ou l'harmonie (comme le veulent les Stoïciens), mais dans la simplicité. Rien de plus beau, écrit Plotin, que l'éclat de l'or, un éclair qui fulgure dans la nuit, une couleur simple, le feu⁵². Et c'est pourquoi, aussi, la beauté intelligible ne suffit pas à combler le désir de l'âme :

« Si elle reste dans l'Esprit, <l'âme> voit sans doute des objets de contemplation beaux et vénérables, mais elle n'a pas encore entièrement ce qu'elle cherche. C'est, en effet, comme si elle s'approchait d'un visage beau sans doute, mais encore incapable de ravir les regards, parce que sur lui ne resplendit pas la grâce chatoyant sur la beauté. C'est pourquoi ici-bas aussi, la beauté se trouve plutôt dans la lumière qui brille sur la symétrie que dans la symétrie elle-même. Et c'est cela qui donne le charme. Pourquoi donc, en effet, est-ce sur un visage vivant que resplendit au plus haut point la splendeur de la beauté, alors que sur un visage mort on n'en voit plus que le vestige, même si ce visage n'est pas encore détruit dans sa chair et sa symétrie ? Et pour ce qui est des statues, ne sont-ce pas les plus vivantes qui sont les plus belles, même si les autres ont plus de symétrie ? Et un homme laid, s'il est vivant, n'est-il pas plus beau qu'un homme, sans doute beau, mais représenté dans une statue ? »⁵³

Ainsi, il n'y a de beauté véritable qu'éclairée par la lumière, la puissance, la Vie venue de l'Un. Et c'est de cette vie que la grâce est le reflet. La véritable beauté réside donc dans la grâce, la vie et le mouvement. « Tout ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible », écrit Baudelaire⁵⁴ ; mais Plotin dit, déjà, le charme de la laideur sur laquelle joue la vie, plus désirable que la morne perfection de la forme, jusqu'à écrire cette phrase, l'une des plus belles, sans doute, que la laideur ait jamais inspirées : « Un homme laid, s'il est vivant, n'est-il pas plus beau qu'un homme sans doute beau, mais représenté dans une statue ? ».

51. Voir *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. H. Joly, Paris, Gallimard, 1983.

52. 1 (I, 6) 1, 1 et 3.

53. 38 (VI, 7) 22, 21-31 ; trad. P. Hadot, *Plotin. Traité 38* (VI, 7), Introduction, traduction, commentaire et notes par Pierre Hadot, Paris, Cerf, 1988, p. 145.

54. *Fusées* VIII.

C'est dire assez que, oui, les Grecs ont pensé la laideur – et que, tout en formulant les différentes stratégies qui permettent d'en éviter ou d'en minorer l'inquiétante étrangeté, ils ont aussi reconnu en elle la manifestation d'une présence, et d'une puissance, qui, tout en menaçant d'engloutir la forme, est aussi ce qui lui donne la vie.

LA NOTION ROMAINE DE LA CULTURE SELON HANNAH ARENDT

MICHEL GOURINAT

C'EST au début de la deuxième section de l'essai sur *La crise de la culture*¹, que Hannah Arendt s'interroge sur la définition de la culture, en commençant par le commencement, c'est-à-dire par l'origine de la notion. Sa thèse est, à cet égard, que « la culture, mot et concept, est d'origine romaine » (p. 211).

Elle fait cependant suivre cette thèse de commentaires contradictoires.

D'un côté, en effet, « il semble que ce soit Cicéron qui ait été le premier à utiliser le mot pour les choses de l'esprit. Il parle de *excolere animum*, de cultiver l'esprit, et de *cultura animi* dans le même sens où nous parlons encore aujourd'hui d'un esprit cultivé » (p. 212). La référence (note 5, p. 296) est à cet égard aux *Tusculanae disputationes*, II, 13, ce texte apparaissant comme l'acte de naissance de la culture.

Mais, d'un autre côté, « la *cultura animi* de Cicéron a peut-être été frappée, comme l'a suggéré W. Jaeger, pour traduire la *paideia* grecque » (p. 212). En ce sens, le mot aurait été frappé par Cicéron, comme on frappe un pièce de monnaie, et porterait ainsi sa marque, mais il l'aurait mis en circulation pour répandre en latin une notion grecque. Et s'il en est

1. Une première version de cet essai a paru en 1960. Il a été publié en 1961 dans *Between past and future*, révisé en 1968. Nous citons d'après l'édition Penguin, New York, 1993.