MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Quelques réflexions sur la communauté par le laid et les nouvelles formes de laideur dans le roman

Rémi Astruc

10.58048/2263-7664/519

Littérature comparée et Esthétique(s)

Le beau et le laid sont *a priori* des préoccupations marginales pour le roman . Dans quelles circonstances la réception proprement esthétique (en termes de beau et de laid) des œuvres se révèle-t-elle cependant importante ? N'y a-t-il pas une littérature romanesque qui exploite à dessein les propriétés fédératrices du jugement de goût, c'est-à-dire des écrivains qui intègrent au dispositif artistique de l'œuvre les réactions esthétiques (anticipées) de leurs lecteurs ? Des « romans du beau » et des « romans du laid », en somme... C'est à cette dernière catégorie que nous nous intéresserons ici. Notre enquête portera donc sur les formes de laid au sein de la littérature moderne. S'il est possible d'identifier des « romans du laid », comment s'y met en jeu cette propriété de réunion et comment s'y formule alors la question de la communauté ?

A propos d'une lecture de Joyce par C.G. Jung

> Peut-être la chose la plus importante en ce qui touche à l'esthétique est-elle ce que l'on appelle les réactions esthétiques, par exemple le mécontentement, le dégoût, la gêne. (L. Wittgenstein[1])

Ces réflexions ont pour origine une phrase de Luc Ferry au début de son livre *Homo Aestheticus* par laquelle celui-ci fait le constat d'un paradoxe majeur, constitutif du

questionnement esthétique, en même temps qu'aporie fondamentale de cette discipline : « le beau est tout à la fois ce qui nous réunit le plus aisément et le plus mystérieusement [2]. » Ce n'est sans doute pas trahir la pensée de son auteur que de dire que « beau » dans cette occurrence vaut par synecdoque pour la *perception esthétique* dans son ensemble, donc le beau *comme le laid*. Cela n'est pas sans conséquence, car notre hypothèse est que le laid a peut-être des chances de se révéler de ce point de vue moins mystérieux. Mais avant de poser la question en ce sens, revenons à la citation de Ferry pour bien prendre en considération cette propriété singulière de la réaction esthétique qu'elle entend souligner : celle-ci a la particularité de *réunir*. Or si la poétique peut effectivement être considérée comme « une partie de l'esthétique », comme nous invitait à l'envisager le texte d'argumentaire de ce colloque, quelles sont la validité et la signification de cette affirmation pour la littérature ? Autrement dit, quelle est la réalité de cet effet de « réunion » en littérature ? et pour le roman en particulier ?

Car le beau et le laid sont *a priori* des préoccupations marginales pour le roman (principe que notre première partie développera). Dans quelles circonstances la réception proprement esthétique (en termes de beau et de laid) des œuvres se révèle-t-elle cependant importante ? N'y a-t-il pas une littérature romanesque qui exploite à dessein cette propriété fédératrice du jugement de goût, c'est-à-dire des écrivains qui intègrent au dispositif artistique de l'œuvre la réaction esthétique (anticipée) de leurs lecteurs ? Des « romans du beau » et des « romans du laid », en somme… C'est à cette dernière catégorie que faute de place nous nous intéresserons seulement ici. Notre enquête portera donc sur les formes de laid au sein de la littérature moderne. S'il est possible d'identifier des « romans du laid », comment s'y met en jeu cette propriété de réunion et comment s'y formule alors la question de la communauté ? Ou, pour le dire autrement, comment se forme d'une part la « communauté du sentiment » autour de l'œuvre (question à laquelle notre deuxième partie tentera de répondre en analysant « l'expérience du laid »), d'autre part comment se forme le « sentiment de la communauté » comme supplément au (dé)plaisir esthétique (question au cœur de notre troisième partie) ?

Pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse à ces interrogations, nous nous appuierons essentiellement sur les analyses que le psychiatre Carl Gustav Jung a

consacrées à sa propre réception du roman *Ulysses*. Ce compte rendu de lecture du chef-d'œuvre de Joyce, roman qualifié de « document humain essentiel et caractéristique de notre temps[3] », prend lui-même la forme, selon les mots de son auteur, d'un « document psychologique » qui se révélera pour nous un témoignage précieux permettant d'envisager les nouvelles formes de laideur dans le roman moderne. Celui-ci devrait en particulier nous permettre de mieux comprendre ce qui se joue derrière nos réactions à cette laideur.

Le laid dans le roman moderne

Il semble difficile d'éviter de commencer par quelques platitudes, nécessaires afin d'assurer la suite du propos. Ainsi il convient sans doute d'opérer deux distinctions importantes : la première consiste à différencier les choses senties – à tort ou à raison – comme laides en soi (un serpent, un nain de jardin, un cadavre, un portail en plastique de chez Lapeyre), toutes choses senties comme étant sans rapport avec un quelconque étalon du beau (il n'y aurait pas de beau serpent, de beau nain de jardin, de beau portail plastique possible), c'est ce que nous appellerons le laid en soi ; à distinguer donc du laid comme défaut de beau (un homme nain ou bossu, une figure édentée, une tenue criarde, un dessin raté, où l'on sent bien cette fois qu'entre en jeu un problème d'harmonie, d'agencement, d'équilibre), ce que l'on conviendra donc d'appeler le laid formel. La deuxième distinction consiste à différencier en art l'œuvre laide (œuvre ratée, qui ressortit au laid formel), sur laquelle se porte donc un jugement négatif, de l'œuvre qui représente du laid – en soi ou formel – (mais qui peut être jugée belle), en vertu d'un constat cette fois objectif : il s'agira alors de ce que nous appellerons le laid artistique[4].

Cela étant posé, il est possible de revenir à la question du roman. Comme annoncé en introduction, il fait peu de doute que la beauté, *a fortiori* la laideur, ne sont pas des objectifs prioritaires du roman. Ce ne sont généralement pas des buts immédiatement recherchés, ni par l'écrivain ni par son lecteur, lequel se réfère plutôt dans son appréciation de l'œuvre à un critère de « satisfaction » (qui peut aller d'ailleurs de pair avec un sentiment du laid ou du beau), et l'on peut se demander par conséquent si l'évaluation d'un roman en termes esthétiques est tout simplement pertinente. En tout état de cause, la question du beau (du rapport au beau) ne semble pas être une question

essentielle pour la littérature *moderne* (entendue, disons, depuis le XIXe siècle) : celle-ci se vit, se pense et s'évalue selon d'autres critères[5]. Or la modernité en art paraît cependant marquée de toute évidence par l'invasion massive du « laid » ou de ce qui est tenu comme tel. Si celui-ci a toujours eu sa place dans l'art (comme sujet, c'est-à-dire laid en soi), il devient évident, notamment à travers son expression picturale qui est sans doute la plus marquante, à savoir, pour faire simple, depuis la révolution cubiste, que le laid *formel* est partout. « Révolte contre la représentation » comme la qualifie très justement Georges Nivat[6], cette nouvelle forme de laid invite à penser le laid artistique, qui ne peut plus être confondu désormais avec l'œuvre laide c'est-à-dire l'œuvre ratée. Si la modernité marque l'avènement et peut-être même le triomphe du laid formel sur le laid en soi, qu'en est-il pour la littérature et en particulier pour le roman ?

On sait que c'est à la comédie qu'il échoit selon Aristote, de peindre le « laid » et ce pour une question de convenances, c'est-à-dire d'adéquation du sujet avec la forme censée le représenter. Il faudra attendre peu ou prou jusqu'au Romantisme et en France jusqu'à Victor Hugo pour que le laid se trouve en quelque sorte réhabilité de manière à réapparaître dans la réflexion esthétique et littéraire. Hugo, après notamment Rosenkranz et Schlegel en Allemagne, théorisera la présence du laid dans l'art (dans les préfaces de ses pièces de théâtre et notamment dans la Préface de *Cromwell*) et appliquera lui-même ces principes (à commencer par le fameux enjambement hugolien – exemple historique de laid formel) dans ses vers comme dans sa prose, notamment romanesque (*Notre Dame de Paris, Les Misérables, L'Homme qui rit* par exemple[7]). Il reste cependant que, chez Hugo, le laid apparaît encore incorporé et au service d'un beau « supérieur » : le beau « romantique ». Mais Hugo, ce faisant, a ouvert une brèche et le laid sera bientôt reconnu *pour lui-même* : dans la littérature symboliste en particulier (exemplairement chez Baudelaire et Lautréamont en poésie) et dans la littérature réaliste, dans l'œuvre de Zola évidemment pour le roman.

Dans son plaidoyer pour le laid, Hugo avait notamment argué que celui-ci, à la différence du beau – et ce qui lui donnait, selon lui, un avantage certain sur ce dernier– possédait mille formes différentes (Préface de *Cromwell*). Parmi celles-ci, la littérature se montrait capable d'en déployer un certain nombre : le monstrueux, le difforme, le bizarre, le grotesque, l'obscène, le scatologique, etc. Or la littérature moderne, à l'instar des autres arts à partir du XIXe et surtout au XXe siècle, accueille en particulier un laid *hyperbolique*

et exponentiel, et semble en proie à ce qui peut sembler une véritable fièvre de *l'immonde.* De ce point de vue, il paraît possible de distinguer deux formes opposées (même si elles se trouvent souvent mêlées dans les œuvres) de laid *extrême* dans le roman moderne : l'horrible brutal qui est une représentation violente, directe et crue – à la limite pornographique – de l'horreur[8] (mais le roman semble alors moins efficace que les arts visuels comme le cinéma, le théâtre, la danse et semble dans cette voie inexorablement condamné à être dépassé par eux) ; un laid formel, qui prendrait plus précisément la forme de *l'insignifiant*, c'est-à-dire à l'inverse du réalisme précédent, un laid qui repose sur une forme de non-représentation, qui parviendrait cependant à paraître tout aussi horrible que l'autre.

Au XXe siècle s'invente ainsi, semble-t-il, une nouvelle forme de laideur, dont Dostoïevski est sans doute un précurseur, et qui va trouver à s'exprimer exemplairement dans les œuvres de Joyce, de Kafka, (peut-être poursuivis dans un sens par Walser, puis Beckett) qui créent ce faisant des romans d'un laid inédit[9].

Ainsi *Ulysses*, comme en témoigne la réception de Jung, peut paraître d'une laideur infinie. Selon ce dernier, *Ulysses* est laid avant tout parce qu'il ressemble à un ver, et il ne s'agit pas là d'une comparaison faite à la légère puisque le psychiatre qualifiera le roman à plusieurs reprises dans l'article qu'il lui consacre de « ver solitaire », de « ténia », d'« être à sang froid ». Il y a trois raisons principales à cela ; la laideur de ver du roman de Joyce provient :

de son contenu : le néant, le vide…

> Ulysses (…) est un livre dont le flot coule au long de 870 pages [de la traduction française], fleuve temporel (…) qui concerne un unique jour quotidien, banal et insipide, le 16 juin 1904, à Dublin, jour absolument sans importance et durant lequel, en somme, il ne se passe rien. Le flot commence et se termine dans le néant[10].

de sa forme : ce fleuve est étale, insipide, interminable, il roule une monotonie accablante :

> Dans un enfer de pierre monte la vision du ténia péristaltique aux ondes enlacées dont l'action reste monotone dans la continuelle production de proglottis. Certes aucun de ces proglottis n'est tout à fait semblable à l'autre ; pourtant ils se ressemblent à les confondre[11].

du sentiment qu'il inspire au lecteur : ce dernier réagit à son autonomie dégoûtante de ver :

> Le ver solitaire est un cosmos vital complet, indépendant ; il vit pour lui et sa fécondité est fabuleuse ; image sans beauté, à ce qu'il semble, et pourtant qui convient assez bien aux chapitres de Joyce[12].

La comparaison avec le ver est encore motivée par le fait que :

> On peut s'arrêter au milieu d'une phrase. La partie précédente conserve assez de raison d'être pour pouvoir vivre ou sembler du moins le pouvoir. Le livre ressemble à ces vers auxquels il repousse, quand on les a coupés en deux, une tête au tronçon où est la queue et une queue à celui où est la tête. Cette particularité inouïe et inquiétante de l'esprit de Joyce montre que son œuvre appartient à la classe des êtres à sang froid et spécialement, parmi les vers, à ceux qui, s'ils pouvaient faire de la littérature, utiliseraient pour écrire leur sympathique, puisqu'ils n'ont pas de cerveau antérieur[13].

Jung souligne ainsi l'horreur ressentie face à la puissance vitale d'*Ulysses* qui, comme la tique de von Uexkhul, monstrueusement enfermée dans la solitude de son *Umwelt*, poursuit aveuglément son devoir-être, sans contact avec le monde humain et les hommes en particulier. Pourquoi alors, peut-on se demander, créer ou lire une œuvre laide ? Quel bénéfice tirer de ce laid ?

L'expérience du laid

À la différence de la beauté qui, cela va sans dire, attire, le laid repousse*… et* attire. Cette réception contradictoire et paradoxale de la laideur est en effet une caractéristique surprenante de celle-ci. Elle vient du fait que le laid pose la question de l'humain et du

« propre » (c'est-à-dire de la différenciation et de l'individuation de l'être). On a dit que le laid moderne était un laid hyperbolique qui tendait vers l'atroce et le monstrueux. Or, d'après Merleau-Ponty, le monstre est précisément une *figure de l'inappropriable* : il est un corps (humain ou non) qui fait pourtant obstacle à la reconnaissance. De même pour Freud, comme être vivant inaccompli celui-ci rappelle au fond organique, et le plus souvent refoulé, de toute vie humaine. Sa laideur vient donc de ce qu'il est le témoin survivant de l'origine organique, et même embryonnaire de toute vie. Le monstre est sans « propre » reconnaissable, non individualisé, et nous renvoie par là-même à notre passé commun, à l'indistinction primordiale[14], une animalité dont se serait arraché l'Homme pour devenir tel. En cela le laid pose donc la question des limites de l'humain et partant la question de la communauté, comme on le verra plus bas.

Au XXe siècle, ce qui semble nouveau, c'est que c'est moins la question du monstrueux inhumain que la question de l'a-humain, autrement dit de ce qui ne s'adresse pas à l'homme qui est prédominante. La particularité du laid moderne tel qu'identifié dans les œuvres de Joyce ou de Kafka est d'être un laid qui nie l'humain par son indifférence. Blanchot, à propos des romans de ce dernier, parle à ce sujet de « non-concernant », de textes qui manifestent une distance irréductible et en quelque sorte insupportable. Il s'agit alors d'un laid qui ne repose pas (pas seulement) sur la représentation de choses laides mais sur une mise en œuvre même, un laid, donc, qui du point de vue rhétorique ne relève ni de *l'inventio* ni de la *dispositio* mais de *l'elocutio ou de l'actio*, c'est-à-dire du langage lui-même. Il s'agit ni plus ni moins de l'invention d'une langue laide, d'une forme de laideur qui – c'est son originalité – n'est donc pas pour autant réductible à un laid formel[15].

Les romans en question seraient laids en particulier parce qu'ils se moquent de la satisfaction comme objectif de l'œuvre. C'est ce que Jung repère dans la prose de Joyce et qui le conduit à les rapprocher des expressions caractéristiques de ce point de vue de l'enfermement mental des aliénés :

> Dans la psychologie de Janet, on appelle ce phénomène : abaissement du niveau mental. Chez les malades mentaux, c'est involontaire : chez Joyce, c'est une discipline artistique intentionnelle et voulue. Ainsi la richesse et la gravité grotesques de la pensée ironique s'élèvent à la surface perceptible,

> écartant « la fonction du réel », autrement dit : la conscience adaptée. D'où la prédominance des automatismes mentaux et verbaux et la *négligence totale de la communicabilité et de l'agrément du sens*[16].

C'est bien à ce niveau que se situe la révolution esthétique opérée par ces œuvres. Celle-ci repose sur la mise en crise de l'œuvre d'art dans la relation qu'elle entretient traditionnellement avec son public. Ce qui au bout du compte correspond également à la mise en crise de la relation esthétique elle-même.

En effet, ce qui caractérise ces œuvres est le rejet qu'elles manifestent vis-à-vis de leur lecteur. Jung ressent très profondément et très durement ce rejet à la lecture *d'Ulysses* : « Oui, je me sens stupide, agacé. Le livre n'avait pour moi *rien d'accueillant* ; il ne faisait pas le moindre effort pour *se recommander*. Cela crée chez le lecteur d'irritants sentiments d'infériorité ».

Et il confirme plus loin son impression désagréable en soulignant « cette *solitude sans pareille*, cette façon de procéder sans témoin oculaire, cette *irritante impolitesse à l'égard du lecteur*[.] Joyce excite mon mécontentement[17]. » Le livre fait preuve d'une impolitesse insigne à l'égard de celui-ci, d'une impolitesse scandaleuse de la part d'une œuvre qui se moque de moi, lecteur, me rabaisse, m'étouffe, me nie. « *L'Ulysse me tourne le dos : il ne veut pas* ; il veut continuer à chanter à l'infini sa mélodie sans fin[18] », écrit-il encore. *Ulysses* « ne veut pas », c'est-à-dire plus précisément ne *ME* veut pas : en cela réside l'affront fondamental qu'il me fait essuyer : par son existence même, il nie ma propre existence. L'œuvre apparaît donc comme cet autre monstrueux, inassimilable, dont l'existence m'est insupportable : c'est en quelque sorte elle ou moi, comme face à Odradek cet être étrange – autre absolu là encore – de la nouvelle *Le Souci du père de famille* de Kafka qui se termine par cette affirmation du narrateur : « Il ne fait manifestement de mal à personne ; mais l'idée qu'il doive encore me survivre est pour moi presque une souffrance[19]. » « En cela, ces romans du laid semblent déroger à la nature même de l'œuvre d'art qui est d'être séduisante ou du moins « amène[20] », c'est-à-dire « communication » ». « Dans ces 870 pages, aussi loin que se porte mon regard, il n'y a pas une redite, *pas un seul asile de bienheureux repos* où le lecteur *bienveillant*, ivre de souvenirs puisse s'arrêter pour jeter un regard satisfait sur le chemin parcouru […] ». Et Joyce va, dans les dernières pages, « […] jusqu'à supprimer la ponctuation

pour traduire de façon plus cruelle le vide qui nous coupe la respiration et nous étouffe, le vide bourré, tendu jusqu'à en devenir insupportable[21] ».

Or c'est pourtant bien ce sentiment douloureux d'infériorité, de stupidité, d'étouffement qui va justement constituer la qualité artistique, esthétique de l'œuvre, ce qui m'attire vers elle. Car si ces œuvres rejettent le lecteur, elles en attirent d'autant plus celui-ci. En effet, une caractéristique, semble-t-il, du laid est de pouvoir être difficilement autre chose qu'une expérience esthétique extrême, une expérience des limites. Celui-ci provoque une fascination, un ravissement à soi-même, une absence du récepteur, son être tout entier étant ravalé à une *sensation* : l'effroi[22] (qui est paralysie du sens esthétique), et c'est bien par là que le laid peut « réunir » au sens où l'envisage Luc Ferry. Face au laid extrême, *tous les regards* sont alors comme happés en même temps vers la même chose, provoquant moins un accord sur l'évaluation esthétique de l'œuvre, c'est-à-dire les critères de sa plus ou moins grande beauté ou laideur, que la réunion en un « public » des lecteurs, tous sur la même « longueur d'onde » (qui s'apparente en pratique à une prise en otage générale) du fait du saisissement provoqué par l'œuvre.

Blanchot à propos de Kafka et Jung à propos d'*Ulysses* attestent la dimension hypnotique de cette immonde monotonie du récit. Jung :

> La variété inouïe du style de Joyce a un effet monotone et hypnotique à la fois. Rien ne vient au secours du lecteur, tout se détourne de lui en le laissant *bouche bée*. Tout s'anime et s'en va, sans joie intérieure ; par contre, tout est ironique, triste, désespéré, aigri, *attirant pourtant pernicieusement la sympathie du lecteur*, à moins qu'un sommeil salutaire ne vienne aimablement mettre fin à ce gaspillage d'énergie[23].

Le psychiatre se livre ainsi à une analyse phénoménologique de l'effet du texte, découvrant qu'il s'agit en fait d'une saisie en quelque sorte inversée : je suis saisi, ce n'est pas moi qui saisis, d'ailleurs je ne « saisis » (comprends) pas ce qui *me* saisit : je suis sous la contrainte du texte. En cela ce sont des œuvres-limites parce qu'elles se placent à la limite de l'œuvre, ne permettant plus la jouissance esthétique : parce qu'elles brisent la neutralité (bienveillante) de la perception esthétique – qu'elles paralysent le « libre jeu des facultés » de Kant –, ces œuvres ne peuvent laisser

indifférent, provoquant plutôt le dégoût. C'est ainsi que ces romans du laid moderne posent naturellement la question de la communauté, c'est-à-dire engagent le sens de la communauté au moment même où, comme on va voir, ils la mettent en crise.

La question de la communauté

Si donc le beau et la jouissance du beau sont désintéressés, c'est rarement le cas du laid dont on ne peut que difficilement jouir tranquillement, placidement[24]. Celui-ci interdit en quelque sorte la jouissance passive, ce que Blanchot appelle « l'irresponsabilité contemplative » qui est habituellement celle du lecteur de romans. Comme le beau lui-même jusqu'à une date récente, il ne semble pas s'être complètement dégagé de ses implications morales. Aujourd'hui encore, le laid, n'est pas moralement neutre et requiert de ce fait, lorsqu'il est mis en œuvre dans les œuvres d'art, une réaction du récepteur qui ne saurait se produire seulement sous la forme d'une appréciation esthétique négative. Quand il est intentionnel comme il l'est devenu dans tout l'art moderne (nous parlons donc des œuvres « du » laid par opposition aux œuvres laides parce que ratées), le laid tend à produire une (ré)action, autrement dit il opère la bascule de l'esthétique à l'éthique et au politique.

C'est là en effet la particularité du laid : celle d'être *constructeur/destructeur*. Jung perçoit fort clairement de ce point de vue la puissance de la hideur mise en jeu dans le roman de Joyce : « L'*Ulysse* est simplement négation, mais *négation créatrice*. Il est destruction créatrice[25] » , écrit-il. Par quoi il faut comprendre que le laid est destructeur parce qu'il est naturellement une forme et force d'opposition à ce qui est déjà construit. Le laid, écrit-il encore, est un « sabotage » et si l'on en croit Murielle Gagnebin tout laid serait lié à la mort, toute représentation de celui-ci contiendrait des traces de mort, d'altération par un temps destructeur[26]. Mais il constitue aussi et par là même un puissant aiguillon tendant au réveil des consciences et au refus des compromis institués. En ce sens, il se situe donc également du côté de la vie et du mouvement, et l'on comprend pourquoi il est un constituant inévitable du grotesque bakhtinien, conçu comme mouvement de mort-renaissance. S'il interdit la possibilité d'une jouissance tranquille mais *agit* (au sens fort du terme) au contraire à la manière d'un repoussoir, d'une alerte et d'une alarme, c'est bien qu'il endosse une fonction politique et sociale :

en art, il semble bien que le laid déborde invariablement la simple réaction esthétique et engage nécessairement un positionnement éthique et politique.

Ceci est vrai pour les deux formes de laid que nous avons distinguées plus haut. C'est à l'évidence le cas du laid comme contenu qui a tendance à être un laid *moral plus qu'esthétique*, qui tend donc vers *l'abject et l'ignoble*. C'est vrai aussi et peut-être d'autant plus pour le « non-concernant », ce laid qui dans le roman exclut l'indifférence : face au neutre, il faut se positionner[27]. Paradoxalement, le « non-concernant » concerne donc absolument ; c'est une forme puissante d'*appel* au sein de l'œuvre et par l'œuvre. De plus, le « non-concernant » tout aussi paradoxalement concerne *tout le monde*. Il recrée une communauté *par défaut* en recréant les conditions de celle-ci (qui sont cet appel même) quand elle n'existe plus. Cette forme de langage laid n'est autre, au bout du compte, qu'une forme de communauté même, une communauté par/des signes, une sorte de communauté virtuelle, sans identité, sans « qualité » puisque ne sont exhibés que les signes de la communauté. C'est là ce que Giorgio Agamben nomme quant à lui une communauté « quelconque », c'est-à-dire qui n'est constituée sur aucun critère classique de réunion, si ce n'est le langage « commun » et la solitude qu'est capable de manifester celui-ci (une communauté des « singularités quelconques », « sans que jamais un concept ou une propriété puisse leur servir d'identité[28] »), une communauté du pur *langage* ou de l'« expérience du langage en tant que tel[29] ». Du fait de cette propriété singulière, le laid peut être vu en fin de compte comme une anti-esthétique à l'œuvre au sein de l'œuvre (un dépassement de celle-ci dans le politique), bref un instrument politique plutôt qu'une possibilité esthétique.

Cela n'a rien d'une découverte puisque c'est déjà à cet usage politique et même révolutionnaire du laid qu'a très consciemment recours Hugo dans l'esthétique romantique, afin que celle-ci accompagne ou mieux prépare l'avènement de la société nouvelle – la société moderne – qu'il voit sur le point de naître en Europe et qu'il appelle de ses vœux. Ainsi, si la modernité transforme le statut du laid et qu'elle invente même à travers le roman une forme nouvelle et inédite de celui-ci, c'est aussi parce que le laid se trouve mystérieusement mais naturellement en lien avec le nouveau : l'usage de la laideur dans la modernité et toutes ses avant-gardes révèle une fonction assez claire de celle-ci : celle de dessiner les formes de la communauté future.

C’est à ce sujet que Jung fait part d’une intuition parmi les plus intéressantes de toutes celles que lui inspire la laideur d’*Ulysses* : le laid serait selon lui le signe précurseur de grandes transformations encore inaperçues par le commun des hommes, dont le goût serait par conséquent comme en retard sur l’apparition du nouveau. D’où le fait que le laid ne serait pas une faute de goût, mais une impuissance de celui-ci à percevoir encore l’à-venir. La laideur est ainsi positive : elle est « solidaire des métamorphoses sublimes de la civilisation[30] », comme une rapide sélection par Jung de quelques manifestations marquantes du laid en art tendrait à le montrer. A propos de la modernité de Joyce et Picasso, il écrit :

> Le renversement méphistophélique du sens en non-sens, de la beauté en laideur, le ressemblance presque douloureuse du sens et du non-sens, la beauté vraiment exacerbante de la laideur expriment un acte créateur que l’histoire de l’esprit ne connut jamais avec une telle intensité, bien qu’il n’y ait là rien de nouveau en principe. Nous observons quelque chose d’analogue dans la transformation perverse du style d’Aménophis IV, dans la niaise symbolique de l’agneau dans le christianisme primitif, dans la lamentable représentation humaine des primitifs préraphaéliques et dans les étouffantes enjolivures du baroque à son déclin. En dépit de leur extrême diversité, toutes ces époques ont une parenté interne : ce sont des époques d’incubation créatrice ↙…↘[31].

Sans pouvoir commenter ici le choix de ces expressions historiques du laid, il reste particulièrement intéressant de noter que Jung charge le laid soit d’une « primitivité » soit d’une exhaustion remarquables – à moins, comme on peut le penser, que les deux ne soient en fait toujours mêlés –, qui en font de toutes les manières un principe « gros » de transformations à venir[32]. La laideur en vient à incarner ainsi ni plus ni moins qu’une forme nouvelle d’« utopie[33] », puisqu’elle serait alors la préfiguration en art de transformations politiques à venir, esquissant les formes *futures et idéales* de la communauté.

La littérature comme rite

Avec la question du laid, il devient vite évident que se pose inévitablement la question essentielle de la réflexion esthétique, question que la littérature comparée ne peut pas elle-même ne pas se poser : celle de savoir ce que c'est que l'œuvre d'art, ce qui implique de s'interroger sur les *limites de celle-ci.* Une question dont la réponse se trouve bien évidemment éternellement repoussée par les transformations continuelles de l'art même.

Une partie de cette question se reformule dans la problématique de l'autonomie des expressions et des pratiques artistiques, autrement dit dans la question de l'articulation, en particulier, entre art et politique. C'est dans ce cadre que nous avons souhaité aborder, à travers l'interrogation de la position limite de la laideur dans la réflexion esthétique, le sujet de la communauté en littérature. Or l'origine anthropologique de la communion par le laid est une chose bien connue : Georges Bataille[34] comme Mary Douglas (dans son essai sur la souillure[35]) ont, parmi d'autres, analysé largement ce qui reste cependant pour nous un sujet d'étonnement parfois douloureux : *le laid soude les hommes.* Dans le passage à la littérature (de l'Œdipe-*pharmakon* à l'abject de Céline ou plus récemment de Jonathan Littell, en passant donc par l'*Ulysses* de Joyce), ce « pouvoir de l'horreur » comme le nomme Julia Kristeva, reste entier tout en se transférant à la littérature elle-même. Celle-ci abandonne alors les horizons du plaisir ou de la satisfaction esthétique pour fonctionner comme un « rite par défaut[36] », c'est-à-dire en détournant l'œuvre de ses ambitions esthétiques vers une politique de la littérature, opérant la réunion des hommes par le laid et les forçant à accueillir, même si c'est dans la douleur, l'à-venir afin de l'intégrer dans le présent.

C'est sur d'étranges notes lyriques, une forme d'ivresse qui est celle du prophète qui a vu (vu notamment à travers l'enfer qu'est ici le roman), que Jung conclut de fait sa méditation sur le chef-d'œuvre de Joyce, montrant que la leçon de la laideur, si elle est douloureuse, ne peut être que profitable :

> Ô Ulysse, tu es un véritable livre de méditation pour l'homme à peau blanche qui croit en l'objet et le maudit. Tu es un exercice, une ascèse, *un rituel atroce*, une procédure magique, dix-huit cornues d'alchimistes [pour dix-huit chapitres du livre] soudées l'une derrière l'autre et dans lesquelles, avec des acides, des vapeurs empoisonnées, des refroidissements et des chaleurs

> vives se distille *l'homunculus d'une nouvelle conscience universelle*. Tu ne dis rien, tu ne trahis rien, ô Ulysse, mais tu agis. Pénélope n'a plus besoin de tisser une tunique jamais terminée ; elle se promène maintenant dans les jardins de la terre, car son époux est revenu de ses innombrables courses vagabondes. *Un monde a disparu et s'est rénové*[37].

1 L. Wittgenstein, *Leçons et conversations.* Cité par Marie-Anne Lescouret, *Introduction à l'esthétique*, Paris, Flammarion, 2002, p 33.

2 L. Ferry, *Homo aestheticus*, *l'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset, 1990, p. 42.

3 « Ulysse est un « document humain » essentiel et caractéristique de notre temps. (…) l'opinion que j'exprime à son sujet constitue un document psychologique (…) », C. G. Jung, « Ulysse », *in Problèmes de l'âme moderne*, trad. Y. Le Lay, Paris, Buchet-Chastel, 1960, p. 407.

4 Nous reprenons ces distinctions, fruits d'une réflexion multiséculaire sur la question, à peu près dans la forme où Umberto Eco les résume en introduction de son *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.

5 Dans le cas du roman, on parlera ainsi de la réussite d'une œuvre plutôt que de sa beauté.

6 G. Nivat, « Le salut par le beau, le salut par le laid », in *Esprit*, juillet 2009, p. 58-68.

7 On trouve déjà un exemple de laid formel assumé dans les *Essais* de Montaigne, objets de comparaisons peu flatteuses de la part de leur auteur même : « Ce sont ici, un peu plus civilement, les excréments d'un vieil esprit, dur tantôt, tantôt lâche et toujours indigeste. », *Essais*, « Des boiteux » III/IX. Cité par G. Mathieu-Castellani *in* Gorceix P. (éd.), *A la recherche du grotesque,* Actes du colloque international, Institut finlandais, Paris, Eurédit, 2003. Mais c'est donc bien déjà un laid nouveau, apprécié pour lui-même.

8 Essentiellement donc le réalisme (Maupassant affirmant par exemple que les réalistes peignent indifféremment « pustules vertes et chairs roses ») jusqu'à Houellebecq et Littell, en passant par Céline et le « bout de la nuit », les romans de l'horreur ensuite –

issus de la veine gothique et virant au fantastique (les créatures gélatineuses de H.P. Lovecraft), peut-être enfin également une autre veine issue de Sade ?

9 Comme le remarque Jung, « L'indomptable, l'insaisissable, qui chez Nietzsche s'enfle en une exubérance démoniaque et submerge son intellect psychologique, finit par apparaître dans les modernes en *pure forme* », *op. cit*., p. 421. (souligné par nous)

10 *Ibid*., p. 408.

11 *Ibid.,* p. 404.

12 *Ibid.,* p. 412.

13 *Ibid.,* p. 411.

14 Voir Pierre Ancet, *Phénoménologie des corps monstrueux*, Paris, PUF, 2006.

15 Sur ce point, nous nuancerions donc la remarque de Jung citée plus haut (note 9) sur la laideur formelle des modernes. Il ne s'agit pas selon nous d'une simple question de forme, même si c'est bien ainsi que cette laideur apparaît.

16 C. Jung, *op., cit*., p. 411, note de l'auteur. Souligné par nous.

17 *Ibid.,* p. 413.

18 *Ibid.,* p. 416.

19 F. Kafka, *Un artiste de la faim, A la colonie pénitentiaire*, trad. C. David, Paris, Gallimard, « folio », 2000, p. 141.

20 « Dans le domaine des œuvres d'art, les expériences esthétiques déplaisantes sont souvent vécues comme des faits qui « en toute justice » ne devraient pas exister (d'où la tendance à doter la notion d'« œuvre d'art » d'une valeur intrinsèquement positive, ce qui a comme conséquence qu'une œuvre « mauvaise » est censée ne pas être une œuvre). La cause en est que dans le cas d'une œuvre d'art l'adoption de la posture esthétique est sollicitée par le fait que nous supposons qu'elle a été créée afin de donner lieu à une activité esthétique satisfaisante. » J-M. Schaeffer, *Adieu à l'esthétique,* Paris, PUF, 2000, p. 18.

21 C. Jung, *op. cit.*, p. 416.

22 Cette sensation est mise en jeu d'ailleurs aussi bien dans l'au-delà du beau qu'est le sublime (cf. Jean-Louis Chrétien, *L'Effroi du beau*, éditions du Cerf, Paris, 1987) que dans l'au-delà du laid qu'est le laid moderne, que l'on éventuellement qualifier de grotesque si l'on définit ce dernier précisément par cet effet... Voir sur ce point notre ouvrage *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XXe siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

23 C. Jung, *op. cit.*, p. 409. Souligné par nous.

24 Faut-il envisager une nouvelle distinction qui opposerait un laid qui n'a d'autre valeur plus ou moins que d'être laid, dont on pourrait jouir esthétiquement comme non-beau, à un laid qui serait inséparable d'un positionnement moral, et qui ne saurait être dans ce cas-là que le « grotesque », c'est-à-dire un laid qui sert avant tout à dénoncer et par là même à secouer son public ?

25 C. Jung, *op.cit.*, p. 422.

26 Voir en particulier son analyse des peintures de Goya dans la première partie de son ouvrage *Essai sur la laideur*, Lausanne, Buchet-Chastel, 1975.

27 D'où cette esthétique de la *violence*, cet appel à une littérature « qui poignarde et qui blesse », selon le mot de Kafka.

28 G. Agamben, *La Communauté qui vient, théorie de la singularité quelconque,* trad. M. Raiola, Paris, Seuil, 1990.

29 Le langage comme seul bien véritablement commun, selon un fragment d'Héraclite rappelé par Agamben.

30 Voir l'analyse de M. Gagnebin sur cette intuition de Jung, *op. cit.*, p. 102.

31 C. Jung, *op. cit.*, p. 419. C'est nous qui soulignons.

32 Là encore, ceci n'est pas très loin des intuitions de Bakhtine sur les fonctions palingénésiques du grotesque.

33 Voir sur ce point, et sur le grotesque comme esthétique négative, l'article de Laurent Van Eyde *in* Ost et *alii*., *Le Grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des facultés universitaires Saint-Louis, 2004.

34 « Les hommes des premiers temps ont été réunis par un dégoût et une terreur commune, par une insurmontable horreur portant précisément sur ce qui avait primitivement été le centre attractif de leur union », à savoir en particulier la vue du sang des règles, la vue des cadavres en décomposition. », *in* G. Bataille, *Collège de sociologie*, Paris, Gallimard, 1985, p. 138.

35 M. Douglas, *De la souillure*, Paris, Maspero, 1971.

36 J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1983.

37 C. Jung, *op. cit*., p. 438. C'est nous qui soulignons.