



Dialectique du “beau” et du « laid » : vers une redéfinition moderne de l’esthétique

Jamila CHTIOUI

Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès

Résumé : Cet article examine l’évolution du concept de « laideur » dans l’esthétique occidentale, en mettant en évidence le déplacement progressif du primat du « beau » vers une revalorisation critique du « laid ». Longtemps pensé comme simple négation de la beauté, le laid acquiert, avec l’idéalisme allemand, une portée théorique nouvelle. À partir de la pensée hégélienne, la laideur est envisagée comme moment dialectique nécessaire à la manifestation de l’Idée dans l’art. Toutefois, l’analyse de *L’Esthétique du laid* de Karl Rosenkranz révèle une limite : malgré la centralité accordée au « laid », celui-ci demeure subordonné au beau, qui en constitue la mesure normative. La réflexion se prolonge avec Nietzsche, dont la critique du « spectateur désintéressé » et du dogmatisme esthétique contribue à ébranler les fondements classiques du jugement de goût. Ce tournant ouvre la voie à une conception de l’art affranchie des normes traditionnelles, où la laideur, la dissonance et la transgression participent de l’autonomie artistique.

Mots-clés : Esthétique, Beauté, Laideur

Abstract: This article examines the evolution of the concept of “ugliness” in Western aesthetics, highlighting the gradual shift from the primacy of the “beautiful” toward a critical revaluation of the “ugly.” Long conceived as the mere negation of beauty, ugliness acquires a new theoretical significance with German Idealism. Drawing on Hegelian thought, ugliness is understood as a necessary dialectical moment in the manifestation of the Idea in art. However, an analysis of *Aesthetics of Ugliness* by Karl Rosenkranz reveals a limitation: despite the centrality granted to ugliness, it remains subordinated to beauty, which continues to function as its normative measure. The discussion is further developed through Nietzsche, whose critique of the “disinterested spectator” and of aesthetic dogmatism destabilizes the classical foundations of judgments of taste. This turn paves the way for a conception of art freed from traditional norms, in which ugliness, dissonance, and transgression actively contribute to artistic autonomy.

Keywords: Aesthetics, Beauty, Ugliness

Digital Object Identifier (DOI): <https://doi.org/10.5281/zenodo.18873765>

1 Introduction

Issu d'une réflexion développée dans ma thèse de doctorat intitulée « *L'esthétique du lu dans le théâtre de l'absurde : Samuel Beckett et Eugène Ionesco* » (Chtioui, 2025) et adapté aux directives éditoriales de la revue, le présent article s'inscrit dans une interrogation plus large sur l'évolution du concept de « laideur » dans l'esthétique occidentale. Longtemps identifiée à la science du « beau », l'esthétique occidentale s'est construite sur une équivalence presque indiscutée entre beauté, harmonie et vérité. De l'Antiquité grecque jusqu'à l'idéalisme allemand, le beau a constitué l'horizon normatif de la réflexion philosophique sur l'art, reléguant le laid au rang de simple négation ou de défaillance formelle. Pourtant, à partir de la fin du XIX^e siècle, cette hiérarchie se trouve profondément ébranlée. L'émergence d'une sensibilité nouvelle, marquée par la crise des valeurs, la montée du doute et la transformation des pratiques artistiques, conduit à reconsidérer le statut du laid non plus comme déficit, mais comme catégorie esthétique à part entière.

Ce déplacement théorique engage une relecture des fondements mêmes de l'esthétique. De la dialectique hégélienne de l'Idée à la systématisation proposée par Rosenkranz, jusqu'à la critique nietzschéenne du spectateur désintéressé et des normes du goût, se dessine une tension constante entre subordination et autonomie du « laid ». Loin d'être un simple envers du beau, la laideur devient le lieu d'une interrogation sur la vérité de l'art, sur son rapport à la souffrance, à la négativité et à l'histoire.

Il s'agira ainsi d'examiner comment le concept de laideur, progressivement dégagé de sa dépendance à l'égard du beau, participe à la redéfinition moderne de l'esthétique. Cette réflexion conduira à poser une question centrale : la laideur peut-elle être pensée comme principe esthétique autonome, ou demeure-t-elle irréductiblement relative à l'horizon normatif de la beauté ?

2 L'esthétique au-delà du « beau »

L'esthétique ne saurait désormais se réduire à la seule catégorie du « beau ». L'être humain n'est pas exclusivement attiré par l'harmonie, l'ordre ou la perfection formelle ; il peut également éprouver une fascination profonde pour la disharmonie, le désordre et la rupture. Déjà, l'abbé Jean-Baptiste Dubos (Dubos, 1970) soulignait ce paradoxe lorsqu'il précise que les œuvres poétiques et picturales procurent un plaisir sensible, tout en suscitant des affects qui s'apparentent parfois à l'affliction, voire à la douleur la plus vive (p. 7). L'art et la poésie, selon lui, atteignent souvent leur plus haute efficacité lorsqu'ils parviennent à nous troubler ou à nous attrister.

Ainsi, le plaisir esthétique ne procède pas exclusivement de l'agrément ou de l'harmonie, mais peut naître d'expériences émotionnelles intenses, où la douleur et l'affliction participent d'une jouissance complexe, à la fois séduisante et déstabilisante. Dès lors, se pose la question de la nature du « laid » dans l'art. Toute démarche critique rigoureuse se voit contrainte d'en interroger le statut : s'agit-il d'altérer la beauté, de représenter la laideur contingente du réel, ou bien de révéler une dimension intrinsèquement dissonante de la réalité elle-même ?

À partir de la fin du XIX^e siècle, s'esquisse un nouveau paradigme esthétique fondé sur l'exploration du mal, de la souffrance, de la laideur et de l'absurde. La beauté cesse alors d'être appréhendée comme un idéal indiscutable ; elle devient un objet suspect, lesté d'une charge idéologique héritée d'une tradition qui associait étroitement le « beau » au « bien ». Cette équivalence est progressivement remise en cause : le « beau » n'incarne plus une valeur morale universelle, mais apparaît comme l'expression d'un ordre social susceptible d'entretenir domination et violence.

Dans ce contexte, nombre d'artistes manifestent une volonté de rupture à l'égard de la société qu'ils perçoivent comme aliénante. Les modalités de cette contestation sont diverses, mais leur finalité converge : transgresser les normes établies et franchir les limites du dicible et du représentable. L'esthétique se déplace ainsi du territoire du « beau » vers des zones liminaires où la laideur, l'inquiétant et l'informe acquièrent une légitimité artistique.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la réflexion de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, dont la pensée ouvre la voie à une compréhension dialectique du négatif en art. Si l'art classique, antérieur au romantisme, tendait à exclure les catégories du mal et de l'horreur (Bancaud, 2009), la philosophie hégélienne permet d'en reconsidérer la place et la fonction au sein de l'expérience esthétique. Avant d'examiner plus précisément cette orientation théorique, il convient toutefois de rappeler, dans ses lignes fondamentales, l'architecture générale de l'esthétique hégélienne.

3 L'Idée chez Hegel : la beauté à l'épreuve de la laideur

Avec Georg Wilhelm Friedrich Hegel (Hegel, 1970), le discours sur l'art accède à une autonomie philosophique pleine et entière. En inscrivant l'esthétique dans une démarche résolument historique, il la constitue en véritable philosophie de l'art. Contrairement à Emmanuel Kant, Hegel exclut le « beau naturel » du champ central de l'esthétique : l'art, comme production de l'esprit, surpasse la nature, laquelle n'est qu'extériorité immédiate. Dès lors, seul le « beau artistique », en tant que manifestation de l'esprit, mérite d'être interrogé philosophiquement. Pour Hegel, l'art ne se limite pas à procurer un plaisir sensible ; il constitue un mode de dévoilement du vrai. Il permet de distinguer la vérité de l'illusion et d'accéder ainsi à une forme de dignité ontologique (Hegel, 1970, p. 9). Lorsque Hegel affirme que « le beau produit par l'esprit est l'objet, la création de l'esprit, et toute création de l'esprit est un objet dont il est impossible de nier la dignité », il souligne que la beauté authentique ne s'établit que dans et par l'esprit. Le « beau » ne relève donc pas d'une qualité empirique attachée aux choses, mais de l'effectuation sensible de l'Idée.

Cette « Idée » ne possède pas d'existence immédiate dans le monde sensible ; elle est une réalité conceptuelle, accessible par la pensée, qui ne trouve sa pleine effectivité qu'à travers sa manifestation artistique. L'art est ainsi le lieu d'une médiation : il donne à voir l'Idée dans une forme sensible, tout en laissant transparaître le caractère spirituel de cette apparition. L'œuvre d'art doit sembler se conformer à la nature, tout en révélant qu'elle est, en vérité, production de l'esprit. C'est dans cette tension dialectique entre sensibilité et spiritualité que se joue la possibilité du beau.

Or, comme le souligne Anne-Marie Gethmann-Siefert, (Gethmann-Siefert, 1984) Hegel affirme, dès ses premières leçons sur l'esthétique, que l'Idée ne se manifeste pas exclusivement à travers les formes harmonieuses du « beau », mais peut également advenir dans des représentations relevant de la laideur. L'exemple paradigmatique est celui des souffrances du Christ : la Passion met en scène la douleur, la défiguration et l'humiliation. Les ennemis de Dieu, animés par la haine et la perversité, sont figurés comme intérieurement corrompus, et cette corruption intérieure trouve son corrélat dans l'expression extérieure de la férocité et de la barbarie. (Hegel, 1970, p. 404) Ainsi, en opposition à la beauté classique fondée sur l'équilibre formel, la laideur apparaît comme un moment nécessaire de la représentation.

Dans l'idéal classique, l'harmonie entre la forme sensible et l'Idée constituait le critère même du beau. La représentation d'un Christ crucifié, corps meurtri et déformé, semble dès lors contredire toute exigence d'harmonie. Pourtant, selon Hegel, cette déformation n'est pas simple négation du beau : elle est le signe sensible d'une élévation spirituelle. La souffrance du corps devient le médium d'une transcendance de l'âme. La laideur, loin d'être exclue du champ esthétique, se révèle alors comme moment dialectique indispensable à la manifestation de l'Idée.

Dans cette perspective, la douleur, à la fois physique et psychique, n'est pas un accident contingent de la représentation, mais une médiation nécessaire. La laideur ne vaut pas pour elle-même ; elle acquiert sa légitimité en tant qu'elle participe à l'effectuation du vrai dans le sensible. Elle devient ainsi inéluctable, non comme simple négativité, mais comme moment constitutif du déploiement de l'esthétique elle-même.

4 Karl Rosenkranz : régression ou accomplissement du concept d'esthétique du laid ?

Dans le sillage de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Karl Rosenkranz est le premier à consacrer un ouvrage systématique à la question du « laid », avec son traité intitulé *Esthétique du laid* (Rosenkranz, 2004) Il y constate que, malgré le développement considérable de la théorie des beaux-arts et de la science esthétique dans l'Europe moderne, le concept de laid est demeuré marginal, insuffisamment thématisé et théoriquement en retrait (p. 42). Le « laid », bien que présent en filigrane dans les discours esthétiques, n'aurait pas encore été reconnu dans toute son ampleur conceptuelle.

À première vue, cette centralité nouvelle accordée à la laideur pourrait laisser penser que Rosenkranz conduit l'esthétique vers une reconnaissance pleine et autonome du « laid ». Or, son entreprise s'inscrit en réalité dans une fidélité structurante au schème hégélien : le laid demeure pensé comme moment négatif du beau. En ce sens, Rosenkranz prolonge une tradition qui remonte à Plotin, pour qui le beau constitue un absolu, tandis que le laid n'existe que relativement à lui. Le « beau », à l'instar du bien, possède une positivité principielle ; le « laid », analogue au mal, n'est intelligible qu'en rapport à ce dont il s'écarte.

Ainsi, le « laid » n'a pas de consistance autonome : il est ce qui manque aux conditions de la beauté, notamment à l'unité adéquate entre l'Idée et sa manifestation sensible. Une œuvre est dite « laide » lorsqu'elle échoue à réaliser la conformité entre le modèle et sa représentation. La laideur n'est donc jamais une fin en soi ; elle est évaluée à l'aune du beau, qui en demeure la mesure normative.

La réflexion de Theodor W. Adorno (Adorno, 2011) introduit cependant un déplacement significatif. Lorsqu'il affirme que « la laideur est le canon d'interdits de l'art en marche vers son autonomie » (p. 76), il suggère que la transgression des normes esthétiques constitue la condition même de l'émancipation artistique. Si la beauté correspond à la conformité aux conventions héritées, la laideur (entendue comme rupture, dissonance, négation des règles) devient le vecteur de l'autonomie de l'art. L'œuvre accède à son autonomie en affrontant la laideur, en l'intégrant et en la subvertissant.

Cette autonomie suppose une rupture avec les critères traditionnels de composition et d'harmonie, qu'il s'agisse, par exemple, des règles classiques des trois unités au théâtre. La transgression ne relève plus d'un défaut, mais d'une nécessité historique : elle marque l'affirmation de l'œuvre comme instance souveraine.

Rosenkranz, toutefois, ne souscrit pas à une telle radicalisation. Il soutient explicitement que « le laid n'est pas capable esthétiquement d'une telle autonomie » (Rosenkranz, 2004, p. 68). Autrement dit, la laideur ne peut être pensée indépendamment du beau sans perdre toute intelligibilité esthétique. Elle demeure un moment relatif, dialectiquement subordonné à la positivité du beau. En conséquence, toute tentative d'ériger le laid en principe autonome apparaît, dans son système, comme théoriquement infondée.

C'est précisément sur ce point que s'ouvre une ligne de fracture conceptuelle. Car si l'on persiste à définir la laideur exclusivement comme absence ou négation de la beauté, on reconduit la hiérarchie classique qui subordonne le négatif au positif. Penser l'autonomie du laid supposerait, au contraire, de l'envisager comme présence positive, non plus comme manque, mais comme modalité propre d'organisation esthétique.

Dès lors, une distinction heuristique peut être proposée entre « la laideur belle » et « la laideur laide ».

1. Quand et comment la laideur peut-elle être dite belle en elle-même ?

Autrement formulé : dans quelles conditions l'esthétique d'une œuvre se constitue-t-elle précisément à partir de sa laideur ? Cette laideur relève-t-elle de la forme (distorsion, dissonance, fragmentation), du contenu (violence, souffrance, abjection), ou de la totalité de la composition ? Dans le cas du théâtre, concerne-t-elle le discours, l'action, la structure dramatique, ou l'économie globale de la représentation ?

2. Quand et comment la laideur est-elle laide en elle-même ?

Cette seconde question invite à distinguer la laideur comme catégorie esthétique de la simple défaillance artistique. Car l'œuvre d'art n'est jamais la reproduction immédiate d'un objet naturel — beau ou laid — mais la configuration signifiante d'un contenu. La question n'est donc pas de savoir si le modèle naturel est laid, mais si la laideur représentée acquiert une nécessité interne à la forme artistique.

Ainsi se dessine un déplacement décisif : l'enjeu n'est plus seulement de déterminer si le laid peut être intégré au système du beau, mais de savoir si l'esthétique contemporaine peut penser une positivité propre de la laideur, non comme simple négation, mais comme principe structurant de l'œuvre.

5 Friedrich Nietzsche et la satisfaction intéressée

Évoquer Nietzsche (Nietzsche, 2000) dans le cadre d'une réflexion sur l'esthétique du laid s'impose tant sa pensée contribue à reconfigurer radicalement le rapport entre l'art et la vie. À rebours des constructions systématiques, il participe à ce mouvement intellectuel de la fin du XIX^e siècle qui cherche à restaurer l'unité de l'art et de l'existence, en soustrayant la création artistique aux catégories normatives héritées.

Nietzsche manifeste une défiance explicite à l'égard du spectateur, dont il conteste la compétence évaluative. Il estime que l'expérience artistique authentique suppose une formation singulière, inaccessible au jugement ordinaire. Son refus ne vise pas seulement le statut du spectateur, mais également l'esthétique constituée comme discipline autonome. Lorsqu'il affirme : « Je n'ai pas d'esthétique », il ne récuse pas l'art, mais la prétention d'un discours normatif sur le beau. Philosophe du soupçon, il substitue à l'esthétique comme théorie du goût une

interrogation généalogique des valeurs. L'esthétique ne disparaît pas ; elle se déplace. Elle ne se loge plus dans la distinction du beau et du « laid », mais dans le doute porté sur les conditions mêmes de leur évaluation.

Ce geste critique s'inscrit dans un contexte plus large de contestation des normes. Charles Baudelaire (Baudelaire, 1992) dénonçait déjà le dogmatisme des doctrines du Beau, enfermées dans des systèmes exclusifs qui prétendaient imposer une manière unique de sentir et de juger. Contre cette orthodoxie, l'art moderne ne vise plus prioritairement à plaire, mais à troubler, à heurter, à éveiller.

C'est dans cette perspective que Nietzsche s'oppose frontalement à la figure du « spectateur désintéressé » (Nietzsche, 2000), héritée de Immanuel Kant et de sa théorie de la satisfaction désintéressée. Pour Nietzsche, une telle posture est illusoire : aucune expérience esthétique ne saurait être exempte d'intérêt, car toute réception est traversée par des forces, des pulsions, des évaluations vitales. L'idée d'un jugement pur, détaché de toute implication, relève d'une fiction morale.

Toutefois, loin de promouvoir un spectateur plus actif, Nietzsche tend paradoxalement à en restreindre le rôle. Il ne cherche pas à transformer le récepteur en co-créateur, mais à contester la centralité que les esthétiques de la réception accordent à son jugement. Méfiant à l'égard de ses capacités herméneutiques, il en relativise le statut au profit de l'artiste, investi d'une puissance créatrice supérieure. Ce déplacement hiérarchique revient presque à envisager l'effacement du spectateur comme instance normative, afin de restituer à l'artiste la souveraineté de l'acte créateur.

Nous assistons ainsi à un moment de profonde mutation des paradigmes esthétiques. Depuis Platon et Aristotle, la réflexion sur le beau s'était inscrite dans un horizon principalement philosophique. À la fin du XIX^e siècle, elle se redéploie vers les pratiques artistiques concrètes, notamment théâtrales, envisagées comme des objets complexes où s'articulent texte, scène, corps et réception.

Au milieu du XX^e siècle, sous l'impact historique de la Seconde Guerre mondiale, les cadres de l'esthétique théâtrale connaissent une transformation décisive. L'expérience du chaos, de l'absurde et de la contingence bouleverse les attentes liées à l'harmonie et à l'ordre. Des créateurs comme Antonin Artaud (Artaud, 1964) revendiquent le droit de rompre avec les modèles hérités : les chefs-d'œuvre du passé ne sauraient constituer des normes contraignantes pour le présent. L'art doit désormais répondre aux sensibilités contemporaines, quitte à adopter des formes fragmentaires, dissonantes ou dérangeantes.

Ainsi s'instaure une esthétique de la laideur, de l'inachevé, du vide et de l'absurde, qui ébranle les théories classiques de la réception. L'œuvre ne cherche plus l'adhésion harmonieuse d'un spectateur désintéressé ; elle l'expose à une expérience limite, où l'esthétique se confond avec une mise en crise des valeurs établies.

6 Conclusion

Cet article s'est intéressé à l'évolution du concept de laideur dans l'esthétique occidentale, en montrant comment il est passé d'une simple négation du « beau » à une catégorie critique autonome. À partir de l'analyse de Hegel et Rosenkranz, puis de la pensée de Nietzsche et des avant-gardes modernes, la démarche a consisté à mettre en évidence le rôle dialectique et transgressif de la laideur, sa capacité à interroger les normes du jugement esthétique et à contribuer à l'autonomie de l'art. En reconsidérant le laid non plus comme absence mais comme force structurante, cette réflexion propose de penser l'esthétique contemporaine comme un espace où beauté et laideur dialoguent pour révéler la complexité de l'expérience artistique.

REFERENCES

- [1] Adorno, T., 2011. *Théorie Esthétique*. Paris: Klincksieck.
- [2] Artaud, A., 1964. *Le théâtre et son double..* Paris. : Gallimard.
- [3] Bancaud, F., 2009. L'esthétique du laid, de Hegel à Rosenkranz. Une "esthétique de la résistance" ou de la résignation aux "arts qui ne sont plus beaux"? *Etudes Germaniques*, 4(256), pp. 99-917..
- [4] Baudelaire, C., 1992. *Exposition universelle de 1855 Critique d'art suivi de Critique musicale*. Gallimard.
- [5] Chtioui, J. (2025). *L'esthétique du lu dans le théâtre de l'absurde. Samuel Beckett et Eugène Ionesco* (Thèse de doctorat, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah de Fès).
- [6] Dubos, J.-B., 1970. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*. Genève: Sklantine.

- [7] Gethmann Siefert, A.-m., 1984. Die Funktion der Kunst in der Geschichte : Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. s.l.:Unveränderter Print-on-Demand-Nachdruck der Ausgabe von.
- [8] Hegel, G. W. F., 1970. Esthétique. Paris: Flammarion.
- [9] Nietzsche, F., 2000. La généalogie de la morale. Paris: Flammarion.
- [10] Rosenkranz, K., 2004. Esthétique du laid. Paris: Circé.