



- *Martin Mathis*

A propos de l'ouvrage :

Laura Bordes, Iona Camona, Pierre Léger, Mathilde Mouglin et Emmanuel Porte (dir.),
Jusqu'à la nausée. Approche pluridisciplinaire du dégoût aux époques moderne et contemporaine,
Aix-Marseille, Publication Université Provence,
« Corps & Âmes », 2022. 9791032003862

JUSQU'À LA NAUSÉE

Approche pluridisciplinaire du dégoût
aux époques moderne et contemporaine

sous la direction de
Laura Bordes et al.



CORPS & ÂMES

Ce volume est issu d'un travail de recherche initié par plusieurs laboratoires d'Aix-Marseille, labellisé à deux reprises par la fédération CRISIS, et qui a donné lieu à deux cycles de séminaires et à une journée d'étude. Il propose « d'associer les apports de plusieurs disciplines à travers une vision diachronique du dégoût sur l'ensemble des périodes étudiées » (p. 7). Les multiples dimensions du dégoût, expérience à la fois physique, éthique, esthétique, toujours socialisée et par conséquent toujours signifiante sur le plan anthropologique, justifient l'approche pluridisciplinaire : l'ouvrage s'articule ainsi en quatre parties (philosophie, littérature, histoire, sciences de l'art) qui se complètent mutuellement, pour offrir au terme de l'ouvrage une vision nuancée de la notion, envisagée dans sa dimension intime et incarnée autant que dans sa dimension conceptuelle.

Penser le dégoût

Pierre Léger « Introduction à la philosophie du dégoût »

L'article de Pierre Léger, premier de l'ouvrage, prolonge les éléments de définition et de problématisation donnés dans l'avant-propos en offrant un panorama des divers traitements du dégoût en philosophie. Il fournit ainsi une vision plus solide de la notion dans sa complexité,



tout en constituant une base conceptuelle indispensable à la lecture du reste de l'ouvrage. L'article présente les théories ou conceptualisations philosophiques du dégoût en quatre temps.

1. Le dégoût physiologique. Deux théories antithétiques sont présentées : d'un côté celle de l'*Encyclopédie*, qui considérait le dégoût comme une absence anormale et donc pathologique des appétits nécessaires à la survie ; de l'autre, celle de Darwin, qui envisage au contraire le dégoût comme un signe de santé, en ceci qu'il rejette instinctivement tout ce qui peut nuire à la conservation de l'individu.

2. Dégoût et philosophie morale. Hutcheson, Hume, Rousseau, Smith, dans une perspective sentimentaliste, ont vu dans le dégoût la manifestation d'un sens moral naturel, inné, universel.

3. Le dégoût existentiel. Le dégoût existentiel, qu'il soit dégoût de la vie, de soi-même ou du genre humain, occupe chez Sartre, chez Baudelaire, chez Nietzsche par exemple, une place importante. Là encore il peut être signe de santé, nous dit Nietzsche : celui qui est dégoûté voit mieux, peut-être, la réalité de sa condition.

4. Le dégoût esthétique. Pierre Léger s'attarde notamment sur deux problèmes : d'abord celui de la jouissance de l'objet dégoûtant que permet sa représentation en art ; ensuite celui de la place du dégoût dans la discipline esthétique. Si l'esthétique, dans un sens kantien, se définit par l'exercice d'une faculté de juger qui transcende la réaction épidermique face au phénomène, alors le dégoût, rejet brut et spontané, ne relève pas de l'esthétique.

Pascal Taranto. « Le dégoût, une émotion éthique ? »

La portée éthique du dégoût est à dessein mise à l'interrogative dans le titre de l'article de Pascal Taranto, car, selon lui, une « ambiguïté éthique insuppressible » (p. 22) caractérise cette réaction de rejet. Trois exemples sont notamment sollicités pour mettre au jour cette ambiguïté et donner des premiers éléments de réponse à la question posée.

1- Léontios, dans *La République* de Platon, est dégoûté par la vue de cadavres, et en même temps fasciné par eux ; et à partir de là, il est dégoûté de sa propre fascination pour l'objet dégoûtant.

2- Selon Freud et ses *Trois Essais sur la théorie sexuelle*, étant donné que la pulsion sexuelle se plaît à passer outre le dégoût qui opère dans la vie courante, c'est bien, d'une part,



qu'il existe en nous une fascination secrète pour le dégoûtant et que, d'autre part, le dégoût actif en-dehors de l'acte sexuel connaît de façon latente l'existence de cette fascination.

3- Zarathoustra enfin, dans le livre de Nietzsche, est atteint du « grand dégoût de l'homme », en même temps qu'il se dégoûte de ce dégoût comme d'une des pires « tentations » (p. 25).

L'ambiguïté du dégoût moral serait donc la suivante : certes il encourage à se détourner de la chose dégoûtante mais, dans le même temps, son existence même révèle notre attraction secrète pour elle. La conscience acquise de ce phénomène dévoile alors une « proximité étrange (...) entre nous et l'objet qui nous révulse » (p. 25). Telle serait la « force propre du dégoût » (p. 26), méconnue la plupart du temps.

Pierre Lyraud « Sur le fragment 625. Le dégoût dans la pensée de Pascal »

Dans le fragment 625 des *Pensées*, l'expression « Le dégoût » apparaît manifestement comme le titre d'un développement absent. Le dégoût, on peut dès lors en faire l'hypothèse, serait un trait définitoire de l'ontologie pascalienne, au même titre que l'ennui ou le divertissement. Le thème, jamais traité pour lui-même dans l'œuvre de Pascal, y trouve en effet une grande cohérence, que Pierre Lyraud nous révèle.

Des évocations de pullulements, d'ulcères, de corps en décomposition, de boue ou de grouillements de vers, constituent l'imaginaire pascalien du dégoût. Par ces évocations, c'est de manière générale le péché et la misère ontologique de l'homme qui sont exprimés. Plus précisément, selon Pascal, deux choses dégoûtent : la continuité et le néant dont l'homme est fait. L'infinité des dimensions de l'espace ou la continuité de toute activité, ou de toute sensation, sont contraires à notre nature finie et changeante, et par conséquent dégoûtent immédiatement. En même temps, ce « dégoût ordinaire » (p. 37) de chaque chose, qui porte toujours l'homme inconstant vers de nouveaux divertissements, est bien le symptôme de sa vanité. Qui le constate constate aussitôt son propre néant, et se dégoûte de lui-même. On passe logiquement du dégoût ordinaire au dégoût ontologique. Ce dégoût a toutefois une vertu : il « dessille », écrit Pierre Lyraud (p. 40). En se dégoûtant de soi et du monde, on peut se rapprocher de Dieu.



Cependant pour comprendre pleinement la place que doit occuper le dégoût dans la discipline spirituelle du chrétien, il faut prendre en compte le « besoin de discontinuité » dont P. Lyraud parle après Pascal. Toute continuité est contraire à notre nature, et cela vaut pour le dégoût ontologique. Ce dégoût est comme une faim de Dieu. De même que la faim du corps, il doit être interrompu par la satiété, pour qu'une faim nouvelle fasse renaître le désir de nourriture. Le dégoût du monde qui porte vers Dieu doit être lui-même discontinu comme nous, pour que la nourriture de Dieu rassasie, non dans la continuité, mais dans un « renouvellement assidu. » (p. 42).

Bruno Trentini, « La dimension esthétique du dégoût comme assujettissement des facultés »

Bruno Trentini fonde son étude sur l'idée d'une « dynamique du dégoût », analogue dans une certaine mesure à l'analytique du sublime décrite par Kant dans la *Critique de la faculté de juger*. Il y a l'émotion physiologique négative (la peur pour ce qui est du sublime, la répulsion pour ce qui est du dégoût), et son dépassement par le sujet, qui permet un jugement esthétique empreint du passage par l'émotion négative, quoique libéré de son emprise. Cette dynamique en deux temps explique que le dégoût soit subjectif (car c'est le sujet qui est l'acteur de ce dépassement), circonstancié (un objet peut d'abord ne pas dégoûter, puis dégoûter ensuite et obliger à ce dépassement, comme un aliment qui finit par écœurer par exemple), et sociologique (ce dépassement du négatif peut être pour le bourgeois une stratégie de distinction). Ce dégoût envisagé en deux temps rejoint la définition kantienne de l'esthétique, conçue comme un libre jeu de la faculté de juger. L'objet dégoûtant assujettit d'abord les facultés, avant que cet assujettissement premier ne soit dépassé par le jugement de goût. Le dégoûtant a donc par rapport au laid cette spécificité qu'il permet au sujet de faire l'expérience des limites de sa liberté.

De là découle un autre désagrément, que B. Trentini choisit aussi d'appeler dégoût : il s'agit du dégoût de voir ses facultés assujetties. On peut se dégoûter d'être le sujet de ses propres réactions physiologiques, comme on se dégoûte d'être le jouet d'autrui. En tous les cas, ce second niveau de déplaisir consiste, comme le premier, quoique sur un autre mode, en l'expérience de l'assujettissement de ses facultés.



Giuseppe Di Liberti, « Le dégoût. Frontière ou paradigme de l'expérience esthétique ? »

La violence du dégoût rend le jugement esthétique impossible, et en même temps cette violence constitutive est en soi hautement signifiante sur le plan culturel et anthropologique. Tel est le point de départ de Giuseppe Di Liberti : le dégoût est à la fois la frontière de l'esthétique et un paradigme de l'expérience esthétique. Cela étant posé, la suite de l'article se présente comme une brève archéologie des premières théorisations du dégoût comme expérience limite. Trois étapes sont présentées successivement :

1. *Les beaux-arts réduits à un même principe* de Batteux, 1746. Pour le théoricien français, l'imitation (en art) des objets désagréables est plaisante, car elle réussit le coup de force de conserver l'émotion forte qu'ils suscitent chez nous, en écartant la répulsion spontanée ou le sentiment de danger qu'ils imposent.

2. La traduction de ce texte par Johann Adolf Schlegel en 1751. Le traducteur allemand approuve Batteux, mais ajoute dans une longue note qu'il faut distinguer des objets désagréables les objets dégoûtants qui, même représentés en art, causeront toujours la même répulsion.

3. Une première théorie du dégoût par Moses Mendelssohn dans sa 82^e *Lettre sur la littérature* (1760). Mendelssohn reprend le critère distinctif de Schlegel : le domaine du dégoût commence où les pouvoirs de la *mimésis* sont abolis. En se fondant sur le développement de Schlegel, il établit plusieurs caractéristiques : le dégoûtant frappe les sens qui impliquent le plus de contact et d'immédiateté avec l'objet, à savoir le toucher, le goût, l'odorat ; il se manifeste par l'excès, la saturation ; en conséquence de ces deux premiers traits définitoires, il empêche toute réflexion et estompe la distinction entre l'objet réel et sa représentation.

C'est ce dernier point en particulier qui place le dégoût à la limite de l'expérience esthétique et en constitue un paradigme.

Ecrire le dégoût

Mathilde Mougin et Laura Bordes, « Stratégies littéraires et enjeux de la représentation du dégoût »

Le premier article de la partie consacrée au dégoût littéraire constitue une sorte d'introduction aux suivants. Rédigé à deux mains par Laura Bordes et Mathilde Mougin, il



dresse une rapide typologie des stratégies de représentation du dégoût et de leurs enjeux esthétiques ou moraux. Après avoir fait remarquer que le dégoût n'avait pas attendu la naissance du vocable, assez tardive, pour faire son apparition en littérature, les deux autrices classent ses enjeux littéraires en trois catégories : rhétoriques, esthétiques et morales. Les trois, bien sûr, sont liées entre elles. Dans la rhétorique classique, un discours qui dégoûtait l'auditeur pouvait être jugé mauvais, à moins que le dégoût ne fût suscité à dessein pour jouer sur le *pathos* de l'auditoire. En esthétique, la catégorie du dégoût éclaire très efficacement l'histoire des sensibilités littéraires : des esthétiques fondées sur une bienséance, qui rejetait dans le domaine du dégoûtant tout ce qui était malséant et en somme contraire au « bon goût », se sont opposées en effet à d'autres qui ont largement usé du violent, du macabre, de tout ce qui peut rebuter les sens. Le genre des histoires tragiques, ou le théâtre élisabéthain, sont des exemples des secondes. L'usage du dégoûtant en littérature a souvent une visée morale, enfin, qui s'appuie notamment sur la distanciation permise par la *mimésis* pour ménager la possibilité d'une réflexivité. C'est le cas par exemple des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné.

Jean-Louis Claret, « Le goût du dégoût dans le théâtre anglais de la Renaissance »

Jean-Louis Claret commence par rappeler combien toute l'Angleterre élisabéthaine, à l'exception de quelques âmes sensibles, goûtait le spectacle des exécutions publiques, parfois cruelles au-delà de ce qu'on peut imaginer aujourd'hui. Le goût pour la violence dans les représentations théâtrales du temps s'inscrit dans ce contexte. Mais quelle est sa spécificité par rapport au simple spectacle de l'échafaud ? Jean-Louis Claret distingue trois niveaux de dégoût au théâtre. Shakespeare et Webster notamment faisaient voir au public des scènes d'une grande atrocité. Mais alors que chez Webster la scène violente, par la surprise de son irruption, causait avant tout stupeur et vive répulsion, l'usage fréquent de l'ironie dramatique chez Shakespeare, en avertissant toujours le spectateur de la violence à venir, remplaçait cette stupeur brutale par une certaine horreur particulière du crime. Apparaissent ainsi deux sortes de « goût du dégoût » propres au théâtre élisabéthain. J.-L. Claret propose de voir la troisième dans l'exemple de Richard, au début de *Richard III*, qui, après avoir conquis Lady Anne par le crime et soumis ses volontés, se dégoûte de lui-même et de ce que ce dégoût même ne l'empêche pas de jouir de sa capture. Ce troisième « goût du dégoût » se définit comme une conscience de soi où l'homme



découvre l'inhumanité dont il est capable ; et sa valeur particulière par rapport aux deux premiers est qu'il marque dans la conscience du spectateur la frontière entre l'humain et l'inhumain.

Claire Schiano-Locurcio, « Du corps corrompu au corps sanctifié. Construction des modèles de perfection féminine chez les clarisses anglaises de l'époque moderne »

Claire Schiano-Locurcio s'est intéressée à la fonction du dégoût dans la vie monacale des catholiques anglaises exilées en France après la proclamation d'autonomie de l'Eglise anglicane. Elle s'est penchée en particulier sur l'exemple du couvent de Gravelines (fondé en 1609), dont les chroniques sont citées de nombreuses fois. Le dégoût de soi, et plus particulièrement le dégoût de leur propre charnalité, était d'abord pour ces religieuses un fondement théologique, avant d'être pratiqué quotidiennement par diverses sortes de mortifications. Parmi d'autres exercices quotidiens d'humiliation du corps (port de la hère, privation de sommeil...), une forme particulière de dégoût physiologique trouvait sa place : C. Schiano-Locurcio donne l'exemple d'un saumon avarié ou de plats infestés de vers que les clarisses ont mis un point d'honneur à consommer, ou encore du nettoyage des pots de chambre dont certaines s'acquittaient avec la même discipline. A partir de l'exposé synthétique des pratiques ascétiques des clarisses qui est fait d'abord, la suite de l'article s'intéresse à la fonction du dégoût dans l'écriture des chroniques et des obituaires du couvent. Souvent la mise en valeur de ces pratiques dégoûtantes, et leur articulation à une forme de récompense spirituelle visible dans leur description par quelques indices laissés ici et là (une mystérieuse senteur agréable se dégageant des mains de celle qui avait nettoyé des excréments ou bien le visage intact et paisible d'un corps décharné et marqué par les mortifications) font de ces chroniques des textes édifiants, conçus de manière à dresser des modèles d'existences contemplatives à imiter.

Maxime Morin, « Ethique et politique du dégoût dans l'œuvre polémique de Georges Bernanos »

Bernanos a exprimé, dans ses pamphlets aussi bien que dans ses romans, son dégoût pour le monde moderne, techniciste et antispiritualiste, dont « l'homme réaliste » est pour lui la figure la plus représentative. Maxime Morin analyse l'importance de ce sentiment dans l'œuvre



du pamphlétaire. L'écœurement devant l'état du monde est souvent traduit dans un vocabulaire sensoriel et concret, comme l'est chez Sartre l'expérience de la nausée, mais le dégoût bernanosien a plus de véhémence. Par ailleurs, se dégoûter de l'inauthenticité du monde moderne témoigne chez l'auteur d'un goût de l'authenticité perdue, dont il se fait le porte-parole et le dépositaire : le dégoût est le signe d'un sens moral conservé. « Le pamphlétaire se définit comme dernier dégoûté dans un monde qui a perdu le sens du goût », écrit l'auteur de l'article. A partir de là, le lexique relatif au pourrissement, à la décomposition ou à la puanteur, en suscitant le dégoût, joue un rôle édifiant. Maxime Morin parle d'une « corrélation métaphorique » entre le dégoût physique et l'écœurement moral : c'est que chez Bernanos le bien et le mal ne sont pas déduits rationnellement mais sentis ; et c'est cela en particulier qui explique la collusion récurrente dans son écriture entre le mécanique (c'est-à-dire l'inhumain qui est l'objet privilégié de son dégoût) et l'organique : on voit par exemple la radio décrite comme un « hideux poumon mécanique ». Une telle poétique du dégoût porte une valeur morale qui doit se transmettre au lecteur.

Incarner le dégoût

Emmanuel Porte, « Les objets de dégoût au croisement des disciplines »

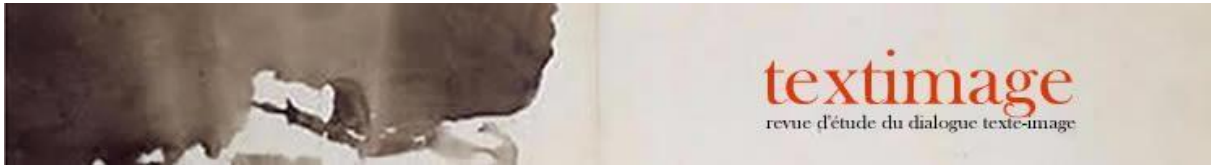
Le bref catalogue des diverses théorisations et des approches scientifiques et philosophiques du dégoût que dresse Emmanuel Porte sert d'introduction aux quelques articles qui constituent cette nouvelle partie de l'ouvrage. Il ressort de toutes les approches présentées, d'une part, que le dégoût est une émotion forcément empirique, parce qu'incarnée, et transdisciplinaire, et, d'autre part, qu'il est toujours signifiant sur le plan anthropologique. En effet, si les premières études transdisciplinaires qui en sont faites se présentent souvent comme des typologies de dégoûts (comme l'*Esthétique du laid* de Karl Rosenkranz, de 1853), *Le Dégoût* d'Aurel Kolnai (1929) fait valoir de façon décisive les « données métaphysiques » attachées à cette réaction répulsive. Le dégoût marque la frontière entre vie et mort, et entre humain et non humain : c'est cette signification anthropologique qui invite à une étude historicisée, à rebours du postulat universaliste du structuralisme. Le paradigme sociologique, et la volonté d'étudier l'histoire des peuples dans sa dimension psychologique et affective, ont



commencé de montrer qu'une approche diachronique du dégoût permet « d'identifier les évolutions des seuils de l'acceptable, du tolérable » (p. 122). Le dégoût indique les normes sociales d'une époque donnée : tel est le point de départ commun des articles réunis dans cette partie de l'ouvrage.

Jérôme Laubner, « Des malades 'en âme, et corps horribles »

L'article de Jérôme Laubner est consacré au dégoût suscité par les vérolés à la Renaissance, à la façon dont ce dégoût pouvait être retranscrit, et à l'exploitation délibérée de ce dégoût à diverses fins. Le mot *desgout*, au XVI^e siècle, n'a pas le sens moderne du mot ; cependant, dans les écrits des médecins Thierry de Héry ou Ambroise Paré, la récurrence des mêmes adjectifs devant les mêmes symptômes révèle bien la présence du même sentiment de répulsion. Chez les poètes, c'est plutôt la métaphore culinaire, ou l'imaginaire des fluides et des excréments, qui servent l'expression du dégoût face au « mal français ». De ces deux types de texte il ressort en tout cas une spécificité du rebut causé par les vérolés : les médecins semblent dégoûtés par la personne même, plus que par les seuls symptômes ; et chez les poètes, les métaphores culinaires renvoient toujours à une forme de déshumanisation du malade. Le dégoût pour la vérole plus que pour d'autres maux est donc aussi une forme de rejet humain. Ici apparaît le lien entre le simple dégoût physique pour le vérolé et son sens moral à l'époque, relatif au péché de luxure. La fin de l'article se concentre en particulier sur deux usages du dégoût liés à ce sens moral. Dans le domaine médical d'abord, une forme de « thérapie par le dégoût » (p. 135) était à l'œuvre : pour prévenir le mal à la fois physique et moral plutôt que le guérir, Du Chesne (un médecin gascon) préconisait de représenter à l'esprit des personnes les puanteurs ou les décompositions organiques causées par le mal, afin de les dissuader. Ensuite, J. Laubner cite la querelle personnelle entre Mathieu de Boutigny et Clément Marot pour montrer comment la vérole pouvait frapper quelqu'un de discrédit, en le représentant comme une menace sociale. Dans ces deux exemples le dégoût pour la vérole est bien le révélateur d'une certaine vision du monde.



Aureo Lustosa Guerios Neto, « Disgust and avoidance »

Aureo Lustosa Guerios Neto s'intéresse aux représentations du choléra dans les œuvres littéraires du XIX^e siècle. La maladie sévissait alors, et terrorisait à juste titre ; pourtant même dans des œuvres d'ambition réaliste, l'omission simple est fréquente, et lorsque les symptômes (effectivement dégoûtants) en sont représentés, on constate des stratégies d'évitement ou d'atténuation. Les figures d'ironie ou l'euphémisme caractérisent parfois la description du malade (comme chez Heine par exemple) et Poe, dans *Le Masque de la mort rouge*, va jusqu'à inventer une autre maladie, inspirée du choléra. Lorsqu'une épidémie constitue l'arrière-plan de l'action ou qu'un malade y est présent, les auteurs cherchent manifestement à éviter le dégoût. Pour expliquer ces autocensures, outre l'hypothèse esthétique qu'il avance d'abord (la rémanence d'une conception classique de l'art, qui réproue la représentation de tout objet rebutant pour le lecteur), A. Neto propose de considérer l'intérêt stratégique et économique des écrivains : le lectorat majoritairement bourgeois préférerait, naturellement, ne pas être choqué ni dégoûté au cours de ses divertissements, et par ailleurs les exemples de Baudelaire ou de Flaubert nous rappellent que la menace d'un procès pour outrage à la morale publique était alors bien réelle.

Nicolas Cambon, « Taire ou exprimer le dégoût ? »

La découverte de sociétés anthropophages donne lieu, de la fin du XVII^e siècle au début du XIX^e, à d'intenses débats sur les pratiques cannibales. En être ou non dégoûté, en clamer ou non le caractère dégoûtant, c'était marquer sa position face au phénomène, et rejoindre par là une des « communautés émotionnelles » qui composaient ce champ polémique. Nicolas Cambon présente en trois temps ces différentes prises de position, identifiables, donc, à leur degré de dégoût.

1. Fin XVII^e-début XVIII^e. La tendance est à l'aversion. Le cannibalisme est jugé dégoûtant, mais aussi « polluant » au sens de l'anthropologue Mary Douglas : il est à rejeter absolument car il met en danger les repères fondamentaux d'une société. En effet, pour beaucoup de savants de l'époque, le cannibalisme ne peut entrer dans les desseins de Dieu, et par ailleurs Samuel Clarke a montré qu'il remettait en cause la résurrection des corps : pour ces raisons, des penseurs sont allés jusqu'à dénier son existence.



2. Seconde moitié du XVIII^e. Pour certains philosophes, dont Diderot et Voltaire font partie, le cannibalisme s'explique par la pauvreté de l'environnement. Il existe bel et bien, et l'étudier permet d'éclairer les déterminismes de la nature sur les sociétés humaines. L'anthropophagie, « d'objet polluant devient objet éclairant », écrit N. Cambon. Dès lors, la pitié remplace le dégoût ; et dans cette communauté émotionnelle, le dégoût devient signe d'ignorance ou de crédulité à l'endroit des récits d'exploration.

3. Fin XVIII^e-début XIX^e. La polémique se poursuit : des explorateurs veulent prouver la fausseté de l'explication naturaliste, et mettre l'accent, grâce à des récits volontairement dégoûtants, sur les raisons véritables de la pratique anthropophage : la vengeance guerrière, la superstition, ou la sauvagerie pure. Ainsi James Cook ou Julien Crozet mettent en cause l'ignorance des philosophes. Les détails rebutants de leurs récits viennent déranger la certitude philosophique et ménager ainsi la possibilité d'un débat critique.

Béatrice Hermitte, « Corps déviants, corps souffrants »

Béatrice Hermitte présente les diverses dimensions pédagogiques et esthétiques des musées anatomiques aux XIX^e et XX^e siècles, à travers l'exemple du musée Spitzner, premier du genre. Ces musées de céroplastie exposaient des collections d'anatomie normale et des collections d'anatomie pathologique. La fonction de ces dernières était avant tout pédagogique et scientifique. Originellement, en effet, ces musées étaient en relation avec les universités et les hôpitaux : ils représentaient aux étudiants les symptômes physiques de certaines pathologies en couleur et en trois dimensions. Mais très vite, et pendant plusieurs décennies, ces musées ont aussi exposé dans les foires de nombreuses villes européennes. Dès lors que le public n'était plus le même, la fonction didactique de ces expositions se modifiait aussi : d'une part, il ne s'agissait plus de la transmission directe d'un savoir mais de sa vulgarisation ; et d'autre part, le didactisme changeait de nature : il s'agissait de diffuser auprès du plus grand nombre un message hygiéniste et moralisateur de la façon la plus frappante possible, en jouant notamment sur l'effroi, sur l'empathie, sur le dégoût causés par les sculptures de cire soigneusement colorées dans cette intention. A la fin du XIX^e siècle, trois grands fléaux étaient visés : la tuberculose, la syphilis, l'alcoolisme. Bientôt, cependant, ces expositions furent visitées pour leur pouvoir érotique et fascinateur beaucoup plus que pour l'enseignement qu'on en pouvait



tirer ; elles acquièrent ainsi une réputation sulfureuse, qui causa finalement leur fermeture progressive. Tout au long de son article, B. Hermitte envisage les rapports de cette pratique avec l'univers artistique. Elle conclut en constatant que les musées anatomiques, héritiers au départ d'une tradition iconographique italienne, transmettent quelque chose de leur esthétique à l'art décadent, notamment pour ce qui est de la représentation de corps déviants ou souffrants.

Voir et montrer le dégoût

Ilona Carmona, « Le dégoût et les arts de l'image »

Ilona Carmona nous rappelle, dans une perspective diachronique, la place qui fut accordée au dégoût dans les différentes conceptions des arts picturaux. S'il était bien présent dans beaucoup de représentations médiévales, notamment pour servir une visée didactique dans le domaine religieux, il fut reprouvé en revanche par les théories esthétiques de l'époque classique : Lessing, par exemple, le bannit en même temps que le laid, le cri, les passions excessives, et tout ce qui pouvait contrevenir à l'impératif de beauté de l'œuvre. Kant, dans la lignée de Lessing, fait du dégoûtant une borne du représentable : il appelle *dégoûtant* tout objet qui ne peut être rendu agréable par les pouvoirs de la *mimésis* (à l'inverse du laid), et qui pour cette raison doit être écarté de tout projet artistique. A partir de cette définition kantienne, I. Carmona propose de considérer un paradoxe. Une représentation du dégoût serait impossible, car, de deux choses l'une : ou bien l'objet dégoûtant conserve son effet répulsif et brutal, et les pouvoirs de la *mimésis* sont abolis, nous oublions qu'il s'agit d'une œuvre d'art, et en somme il n'y a plus vraiment représentation de l'objet ; ou bien l'objet dégoûtant ne frappe plus les sens comme il le fait dans la nature, la *mimésis* opère, et alors il n'y plus de dégoût. La photographie, quant à elle, est art du contact bien plus que la peinture. Pour cela, et par son réalisme, elle s'éloigne de la représentation pour s'approcher d'une présence réelle de l'objet ; mais elle a ceci de spécifique que, en tant qu'œuvre, elle force le regard à s'arrêter là où, dans la nature, on le détournerait. Les arts contemporains de la performance enfin (et c'est le dernier point abordé par l'autrice), en offrant aux yeux du spectateur la présence réelle du dégoûtant, se définissent par l'expérience sensorielle qu'ils offrent, et non plus par leur pouvoir figuratif.



Olivier Leplatre, « Nausée de l'image »

En s'intéressant d'abord à la représentation de la nourriture et de la chair périssable dans les natures mortes (il propose successivement une lecture de *La Raie* de Chardin, du *Bœuf écorché* de Rembrandt, et de natures mortes de Pieter Claesz et de Goerg Flegel), Olivier Leplatre constate la capacité constitutive de l'image à solliciter le goût, le toucher, l'odorat même du spectateur. L'image se consomme par les yeux comme un aliment, au sens propre du terme. Le dégoût, en exacerbant ce régime synesthésique, le met en abyme : l'image dégoûtante a ceci de particulier qu'elle révèle, ou rappelle, le rapport de l'image à la « pulsion de manducation » (p. 198) qui nous est propre. A partir de ce postulat, l'image dégoûtante est envisagée selon trois paramètres : la tension désirante qu'elle suscite, son appartenance ou non au champ de l'esthétique, et enfin son statut même d'image, qu'elle peut conserver ou perdre, selon le rapport organique qu'elle engage avec le spectateur. L'auteur établit six catégories (régime de l'abjection, de l'accommodation, de la sublimation, du paysage, de la purge, de la mécanisation-machination) à partir d'un ensemble de productions très diverses, allant des tableaux de Chardin ou Rembrandt aux performances vomitives de Millie Brown, en passant par l'autoportrait couvert d'excréments de David Nebreda. Un élément constant est découvert (et telle est la conclusion de l'article) : c'est que l'effet somatique de l'œuvre dégoûtante arrive toujours à déconstruire dans une certaine mesure son statut même d'image.

Olivier Chiquet, « Le dégoût dans la pensée et la production artistique italiennes de la Contre-Réforme »

Suite au Concile de Trente, des théoriciens de la peinture (Giovanni Andrea Gilio et Gabriele Paleotti sont les plus fréquemment cités dans l'article) ont préconisé de ne jamais atténuer les réalités horribles ou écœurantes de l'histoire du Salut dans leur représentation en peinture : il fallait, d'abord, être fidèle à la réalité affreuse de l'événement, mais surtout il fallait accorder la place nécessaire à la forte valeur théologique de la souffrance des martyrs et *a fortiori* du Christ. Or cet impératif entraine en contradiction avec un autre : celui de transmettre la foi, et d'inciter à l'imitation des martyrs représentés. Comment vouloir imiter ce qu'on prend en horreur ? Olivier Chiquet s'intéresse à la façon dont les peintres italiens de la Contre-Réforme ont concilié ces deux principes contradictoires. Son premier constat est que, de



manière générale, la pratique ne suivait pas la théorie sur ce point. L'art italien ne recourt guère à l'esthétique expressionniste et déformante des peintres du Nord : le visage du Christ n'est jamais défiguré ; une forme de stabilité est toujours conservée qui indique la supériorité de la foi sur les souffrances présentes. Pourquoi donc cette « ambiguïté de la pensée tridentine sur la figuration artistique de l'horreur » (p. 221) ? Dans la fin de son article, Olivier Chiquet propose plusieurs hypothèses pour expliquer cet attachement de l'esthétique italienne à l'harmonie, en s'appuyant sur des exemples d'œuvres, ou sur des textes d'autres théoriciens. On peut les résumer de la façon suivante : d'abord, l'excès d'horreur et sa prédominance totale dans le tableau peuvent faire basculer le sérieux de la scène évangélique dans un comique involontaire ; ensuite représenter excessivement les souffrances du Christ revient à ne plus montrer que son assujettissement à la forme humaine et donc à occulter sa divinité ; enfin, trop bien représenter la souffrance et la mort peut conduire à faire éprouver leur réalité d'une manière telle qu'il devient impossible de croire en la promesse de la rédemption et de la résurrection.

Maxime Cartron, « Mémoire, itérativité et dégoût de l'image »

Maxime Cartron s'est intéressé aux jeux d'interpénétrations du texte et de l'image dans *Alaric ou Rome vaincue* de Georges de Scudéry illustré par François Chauveau. Les gravures de l'illustrateur sont placées au début des livres. Plus que d'être subordonnées au texte en en faisant valoir un moment particulier, les images en anticipent les effets, programment les impressions qu'il doit susciter à la lecture et modifient son mode de fonctionnement. M. Cartron s'appuie sur l'exemple de l'illustration qui constitue le seuil du livre VI. Dans la conclusion du livre précédent, c'est la joie qui domine, de même qu'au tout début du livre VI, avant que l'atmosphère d'horreurs et de ténèbres consécutive à la descente aux enfers s'impose. L'illustration, entourée de part et d'autre par les réjouissances du héros, anticipe sur l'horrible. Pour Maxime Cartron, cette rupture de l'unité narrative et tonale est délibérée, et sa visée est double : d'une part, elle imprime dans l'esprit du lecteur un dégoût qui affecte la lecture des passages dont le propos n'est pas dégoûtant ; d'autre part, la description des enfers, lorsqu'elle survient, ne crée pas le sentiment de dégoût, mais réactive celui que l'image avait laissé. Une partie importante de la fin de l'article s'attache à montrer les procédés visuels par lesquels le texte entretient cette collaboration avec l'image qui le précède. A la faveur de ce dispositif, la



rhétorique du dégoût fonctionne par la mémoire qui en est entretenue, et par sa réactualisation, qui prend dans l'article le nom d'*itérativité*.

Sylvie Coëllier, « Une montée de dégoût »

Sylvie Coëllier fait état de la place déterminante occupée par le dégoût dans nombre de productions contemporaines, signes manifestes de la rupture brutale avec les barrières imposées par les conceptions classiques de l'art. Dès lors que l'œuvre est action ou performance, elle ne cherche plus à rendre agréable l'objet qui dégoûte dans la nature (telle était en effet la conception aristotélicienne de la *mimésis*), car sa valeur se situe davantage dans l'expérience qu'elle procure, à l'artiste évidemment, mais également au public, amené parfois à participer à la performance. Beaucoup d'artistes de la fin du XX^e siècle sont cités (Paul MacCarthy, Gina Pane, Zhang Huan, Wim Delvoye), mais c'est l'exemple de l'actionnisme viennois qui est le plus longuement traité, en tant que « paroxysme dans le rapport au dégoût » (p.254). Les œuvres collectives d'Otto Mühl, Hermann Nitsch et Adolf Frohner sont commentées (l'exhibition des organes d'agneaux par exemple, ou bien la crucifixion d'un des artistes qui fut aspergé de sang), ainsi que leur rapport avec les pratiques sacrificielles des sociétés primitives, leur rapport avec des pulsions inconscientes ou avec ce qui s'appelle dans *La Naissance de la tragédie* la « force dionysiaque ». En définitive il apparaît qu'aujourd'hui le public accepte que le dégoût soit une composante de l'art.