

LES POUVOIRS DE L'ART À L'ÉPREUVE DU DÉGOÛT

Carole Talon-Hugon

Presses Universitaires de France | « Ethnologie française »

2011/1 Vol. 41 | pages 99 à 106

ISSN 0046-2616

ISBN 9782130584117

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-ethnologie-francaise-2011-1-page-99.htm>

Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.

© Presses Universitaires de France. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût



Carole Talon-Hugon
Université de Nice

RÉSUMÉ

Le romantisme a esthétisé la laideur et l'art du XX^e siècle a transfiguré le banal. Mais qu'en est-il de ce qui inspire le dégoût et soulève le cœur ? Jusqu'où vont les pouvoirs de l'art ? Pour répondre à cette question, on comparera *La Raie* de Chardin et un *Autoportrait* de David Nebreda, et on analysera de manière critique les arguments en faveur de la thèse de l'esthétisation illimitée. Il s'agit de mesurer jusqu'à quel point la représentation de l'abject est possible.

Mots-clés : Art. Émotions négatives. Formalisme. Images. Dégoût.

Carole Talon-Hugon
Université de Nice-Sophia Antipolis, faculté des Lettres, arts et sciences humaines
98, boulevard Édouard-Herriot
06000 Nice
Carole.TALON-HUGON@unice.fr

C'est exclusivement de dégoût physique dont il sera ici question. Celui-ci est souvent lié au dégoût moral comme dans le cas d'un crime atroce, mais ne doit pas pour autant être confondu avec lui : le dégoût éprouvé au contact d'une surface visqueuse ne produit aucune répugnance de type moral ; inversement, le cynisme diabolique de Richard III dans la pièce éponyme de Shakespeare inspire une profonde aversion morale mais ne produit pas de nausée ou de haut-le-cœur. Ainsi isolé de sentiments complexes à l'intérieur desquels il peut entrer à titre de composante, le dégoût dispose d'un champ d'objets (intentionnels) relativement limité¹. Dans un ouvrage intitulé *Le Dégoût*, Aurel Kolnai établit ce que sont ses objets types : « la pourriture (dépérissement d'un corps vivant, putréfaction, décomposition, odeur cadavérique, "en général tout ce qui est passage du vivant à l'état de mort"), les excréments, les sécrétions, les bêtes rampantes comme les limaces, ou assimilables à la vermine comme le rat. Bref, le vivant qui se désagrège, ce qui grouille, adhère, s'agglutine, pullule, ondoie » [Kolnai, 1997]. Je peux éprouver du déplaisir face à tel ou tel type de paysage, de l'exécration ou de la répugnance face à une bassesse ou une action immorale, mais pas du dégoût ; la liste des objets intentionnels du dégoût ne concerne ni le

champ de l'inanimé ni celui de l'éthique : il est circonscrit au champ de l'organique.

Que certaines œuvres d'art contemporain flirtent avec le dégoût est indéniable : *Autoportraits* photographiques de David Nebreda se représentant le visage couvert d'excréments, scarifications du *Body Art*, performances sanglantes d'Actionnistes viennois, travaux de Kiki Smith, de Robert Gober, de Mike Kelley, de Sue Williams, de Nancy Spero, ou de Paul McCarthy, etc. L'exposition au Whitney Museum en 1993 intitulée « *Abject Art : Repulsion and Desire in American Art* », ou celle, en 1996, de Beaubourg, « *Féminin masculin* », dans laquelle organes sexuels, orifices et sécrétions corporelles sont omniprésents, en sont d'autres indices. Rosalind Krauss parle de « l'essor irrésistible de l'abjection comme modalité expressive » [Krauss, 1996 : 233], Jean Clair affirme que l'immonde est « la catégorie privilégiée de l'art d'aujourd'hui » [Clair, 2004 : 12], et le projet élaboré par Claude Gintz pour le musée d'Art moderne de la ville de Paris, intitulé « *De l'informe à l'abject* », dit clairement que l'abject est en effet devenu la forme contemporaine de l'informe.

D'où le problème suivant : le dégoût est un sentiment négatif ; il est une perturbation brutale de la

conscience se trouvant envahie par une perception sensorielle fortement dérangeante, qu'accompagnent des réactions physiologiques profondes (nausées, haut-le-cœur, vomissements), un trouble violent et pénible. Il suscite une réaction de fuite ou de rejet qui fait se détourner de l'objet qui l'occasionne. Or l'art, même s'il ne peut plus être aussi simplement défini qu'au XVIII^e siècle par sa finalité hédoniste, demeure néanmoins lié à l'idée de satisfaction esthétique, quelle que soit la complexité de cette notion. La question devient donc : l'art peut-il continuer à poursuivre ce but en choisissant ses sujets dans les objets intentionnels du dégoût ? Ainsi posée, la question est cependant trop vaste, chaque art la déclinant en termes spécifiques. Je centrerai donc mon analyse sur le cas d'un seul art, la photographie, et plus précisément d'une seule œuvre, choisie parmi celles que j'ai évoquées ci-dessus : un autoportrait de David Nebreda se représentant le visage couvert d'excréments.

■ Trois arguments

Trois arguments invitent à répondre d'abord par l'affirmative à la question de savoir si l'art peut transfigurer le dégoût. Le premier est un constat très ancien, récemment étudié sous l'appellation de *paradoxe des affects négatifs*. Le deuxième invoque un devoir être de l'attitude esthétique qui apparut au XIX^e siècle et qui reste, aujourd'hui encore, dominant. Le troisième convoque un exemple particulier. Considérons-les tour à tour.

• *Le paradoxe des affects négatifs*

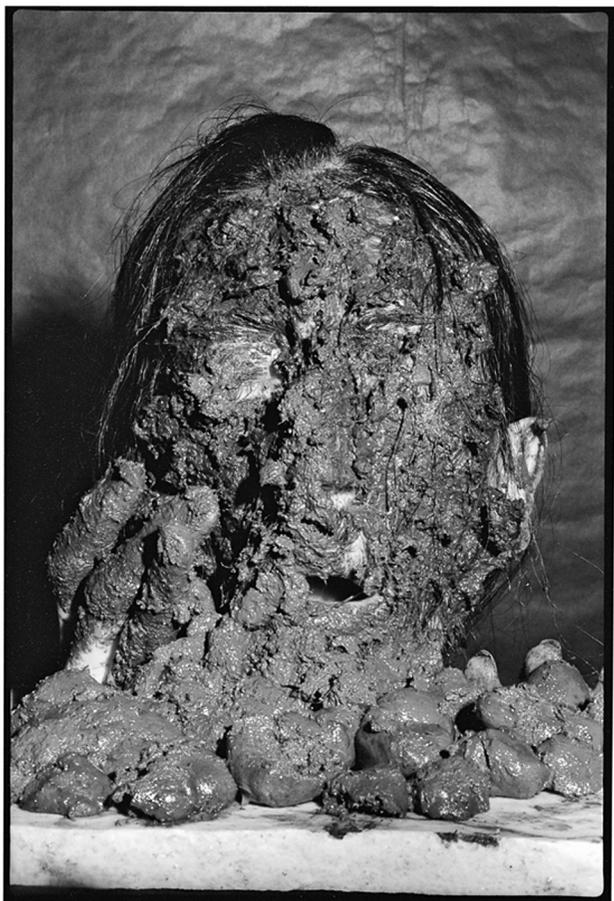
Le paradoxe des affects négatifs désigne le fait que l'art réussit à esthétiser bien des choses : le laid, le banal, le tragique, la mort, la souffrance, etc. Par une étrange alchimie, il permet de surmonter la négativité des sentiments qui suivent ordinairement de tels spectacles. Parmi beaucoup d'autres, saint Augustin notait ce paradoxe à propos du spectacle théâtral : « le spectateur veut [du] spectacle (des aventures tragiques et lamentables) ressentir l'affliction, et en cette affliction consiste son plaisir » [Augustin (saint), 1964 : 50]. Ce qui vaut pour l'expérience du théâtre vaut pour celle de la peinture ou de la littérature et plus largement pour tous les arts de la représentation. La satisfaction, loin d'être éteinte ou diminuée par la présence de ces affects négatifs que sont la peur, l'indignation, la tristesse ou la pitié, en

est semble-t-il augmentée. L'art possède le pouvoir de racheter la laideur et le mal, et, ce faisant, de plaire en transmuant les sentiments de déplaisir, d'indifférence voire de répugnance que de tels objets font naître dans la vie ordinaire, hors de leur représentation.

Si la tristesse, l'indignation ou la pitié, sentiments différents mais également ordonnés à un mal et, par conséquent, pénibles à éprouver peuvent être les ingrédients paradoxaux d'un plaisir de la tragédie, le dégoût ne peut-il pas aussi être transfiguré ? L'énoncé du paradoxe n'est pas sa résolution et ce constat ne nous permet pas de savoir comment une telle transfiguration s'opère, mais il constate qu'il se produit et invite à envisager que ce rachat puisse s'étendre aussi au dégoût.

• *La contemplation désintéressée*

Le deuxième argument réside dans l'invocation de ce que doit être l'expérience artistique. Depuis la fin du XVIII^e siècle, s'est développée l'idée que l'expérience des œuvres de l'art n'est pas l'expérience des objets et des événements du monde et qu'il ne faut pas mettre sur le même plan, et donc en concurrence, le déplaisir ordinairement éprouvé à l'égard des objets représentés et le plaisir pris à leur représentation. L'expérience de l'art, en effet, suppose une certaine attitude, théorisée depuis Kant autour du mot de *désintéressement*. Être dans la bonne disposition esthétique pour aborder l'art, c'est considérer ses œuvres indépendamment des êtres, des choses et des valeurs du monde. C'est les considérer pour elles-mêmes, avec une attention qualifiée par Vivas d'« intransitive », c'est-à-dire les contempler dans leur dimension d'existence purement sensible. Dans le cas de l'œuvre picturale ou photographique, cela signifie considérer non sa dimension matérielle (toile, papier, pigments), non sa dimension iconique (ce que cela représente) ou thématique (ce que cela signifie), mais seulement sa dimension sensible et phénoménale. Le formalisme qui domine l'esthétique depuis le XIX^e siècle et qui reste encore largement dominant aujourd'hui soutient que ne doivent être prises en compte que ces qualités de l'œuvre que sont le style, les couleurs et les formes, les sons et les rythmes, indépendamment de ce qu'elles représentent, expriment ou signifient. À la fin du XIX^e siècle, Fiedler énonçait clairement ce refus de la référence et de la signification, et défendait un voir *pur*, c'est-à-dire un voir qui n'a affaire qu'à la lumière et aux couleurs : « Le voir parvient pour ainsi dire à lui-même quand a disparu la relation à l'objet » [Fiedler, 2003 : 69]. Les arts



David Nebreda, *Autoportraits*, Paris, éditions Léo Scheer, 2000.

plastiques sont seulement affaire de formes. L'attitude esthétique serait précisément celle qui nous permet de voir ou d'entendre ce que nous ne voyons pas et n'entendons pas ordinairement : les dimensions sensibles des objets ordinairement négligées dans la vie par les exigences de l'action.

Une telle invocation de ce que doit être la bonne attitude esthétique permet d'accueillir les objets intentionnels du dégoût dans l'art, puisque ces objets, comme tous les autres objets possibles de la représentation, ne comptent pas, c'est-à-dire ne sont pas *vis*. On est ici très loin du premier argument examiné, puisque celui-ci invoquait un sentiment négatif surmonté, transfiguré ou transmué, mais toujours néanmoins éprouvé. Ici, au contraire, il n'y a pas de place pour de tels sentiments. C'est tout le paradoxe des affects négatifs qui disparaît pour cette raison simple et radicale qu'il n'y aurait plus place dans l'expérience de

l'art pour des affects négatifs tels que peur, tristesse ou dégoût, puisque ceux-ci supposent des objets et que les objets se sont dissous en qualités aspectuelles. La dimension iconique (ce qui est représenté) n'est plus pertinente : on ne contemple plus le duc d'Olivares, mais un Vélasquez ; plus une femme vue de profil assise sur une chaise les pieds posés sur un tabouret bas, mais un *Arrangement en gris et noir* (Whistler) ; plus une femme nue, un cheval de bataille ou une quelconque anecdote, mais, selon la formule de Maurice Denis, « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées ». Dans ces conditions, les sentiments négatifs s'évanouissent en même temps que les objets qui les suscitaient.

Les émotions qui conservent un droit de cité dans l'expérience des arts visuels sont des émotions très spécifiques : celles qui sont provoquées par les seules valeurs plastiques ; non par des formes au service de contenus, mais par ces éléments purs que sont les lignes, les rythmes, les masses, l'espace, l'ombre, la lumière et les couleurs. Apollinaire, à propos de la peinture, insiste sur leur spécificité : « Les peintres nouveaux procurent déjà à leurs admirateurs des sensations artistiques uniquement dues à l'harmonie des lumières et des ombres et *indépendamment du sujet dépeint dans le tableau* » [Apollinaire, 1997 : 215]. Et Baudelaire, dans *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, fustige le spectateur qui s'attacherait au sujet d'une toile qui représente « [l]es membres d'un martyr qu'on écorche » ; le bon spectateur ne s'attache qu'à la manière : « Une figure bien dessinée vous pénètre d'un plaisir tout à fait étranger au sujet. Voluptueuse ou terrible, cette figure ne doit son charme qu'à l'arabesque qu'elle découpe dans l'espace » [Baudelaire, 1963 : 1124-1125].

Dans le contexte de cette doxa cultivée, n'importe quel objet peut être esthétisé. Si en effet, selon la formule de Gérard Genette, « ce n'est pas l'objet qui rend la relation esthétique, mais la relation qui rend l'objet esthétique » [Genette, 1997 : 18], tous les objets, y compris ceux qui suscitent le dégoût, peuvent être transmués par l'art puisque la qualité esthétique leur est conférée par un certain type de regard. Accommoder sur la phénoménalité du peint empêche purement et simplement la constitution de l'image et par conséquent la production de ses effets.

• *La Raie de Chardin*

Troisième argument, beaucoup plus bref puisqu'il consiste à invoquer un exemple : celui du tableau de



Chardin, *La Raie*, 1728 (cliché de Delphine Olivier).

Chardin intitulé *La Raie*. Il représente incontestablement un objet dégoûtant : un poisson éviscéré et sanguinolent, et pourtant il n'en suscite pas moins plaisir et admiration.

Voici donc une application particulière du paradoxe des émotions négatives au cas du dégoût. Le commentaire que Diderot fait de ce tableau éclaire celui-ci en même temps que celle-là. S'adressant au peintre Jean-Baptiste Pierre, il écrit : « L'objet est dégoûtant, mais c'est la chair même du poisson, c'est sa peau, c'est son sang ; l'aspect même de la chose n'affecterait pas autrement. Monsieur Pierre, regardez bien ce morceau quand vous irez à l'Académie, et apprenez, si vous pouvez, *le secret de sauver par le talent le dégoût de certaines natures* » [Diderot, 1991 : 484]. Le spectateur éprouve bien du dégoût, mais il éprouve un autre sentiment

qui supplante le premier : l'admiration pour le talent du peintre. Le génie de la représentation permet de surmonter le dégoût du représenté. Le plaisir pris à la peinture a lieu en dépit du déplaisir infligé par son sujet. La satisfaction procurée par la picturalité du peint l'emporte sur les sentiments suscités par ce que représente la toile.

■ Évaluation critique des trois arguments

Faut-il donc conclure de ces trois arguments que les objets intentionnels du dégoût ont toute leur place dans l'art et, plus précisément, étant donné le cas qui

nous occupe, que la photographie de David Nebreda peut faire l'objet d'une expérience esthétique au même titre que n'importe quel autre objet du monde ? Non ; la réponse ne saurait être aussi simple. C'est ce que l'on va voir en reprenant tour à tour ces trois arguments.

- *Les limites du formalisme*

Je commencerai par le deuxième en montrant en quoi cet argument formaliste est, dans sa radicalité, intenable. Cette esthésique² formaliste s'applique-t-elle indifféremment à n'importe quelle image ? Non : prenons le cas de la peinture ; c'est très différemment qu'elle se prête à l'attention intransitive – c'est-à-dire au regard qui s'arrête aux couleurs et aux formes sans aller jusqu'à ce qu'elles représentent –, selon qu'on a affaire à des toiles figuratives, semi-figuratives ou abstraites. Certes, une image n'existe que *dans et pour* une conscience, mais elle n'est pas pour autant strictement subjective : elle *survient* de propriétés formelles de la toile, d'un certain agencement de traits. Dans certains cas, cet agencement est peu contraignant, comme dans *Le Parc de Sceaux* ou *Agri-gente* de Nicolas de Staël. Dans d'autres, par exemple dans toute la peinture académique, il l'est bien davantage. Dans ces derniers cas, et sous des conditions normales de perception, les propriétés purement sensibles de la peinture figurative s'ordonnent bel et bien en objets. Ce n'est pas étonnant que, cent vingt ans avant les débuts de l'abstraction en peinture, Kant, traitant du plaisir esthétique procuré par les beaux-arts, choisisse comme exemples « les dessins à la grecque, des rinceaux sur les encadrements ou sur des papiers peints, etc. ». C'est que là où le sujet subsiste, l'émotion esthétique est impure ; il faut donc des agencements formels qui « ne signifient rien en eux-mêmes ; [qui] ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé » [Kant, 1974 : § 16].

L'intransitivité du regard réclamée par l'esthétique formaliste ne signifie donc pas *ne pas voir* le représenté, mais *ne pas s'y arrêter*. À cela s'ajoute le fait que toutes les images n'ont pas la même force de confiscation de l'attention. Et ce qui fait la différence, ce sont leurs charges pathétiques respectives : une nature morte n'a pas la charge pathétique du *Bara* de David. Plus le sujet est anodin, quelconque, négligeable, plus on peut glisser sur lui. Plus il est affectivement chargé, plus il retient. Comme l'écrivait Wilde : « Aussi longtemps qu'un objet nous affecte d'une quelconque façon (en

plaisir ou en peine), il est hors de la sphère de l'art. Un sujet artistique doit nous être plus ou moins indifférent » [Wilde, 1986]. Or, précisément, les objets intentionnels du dégoût sont affectivement très chargés, ce qui rend difficile l'accommodation sur les seules qualités aspectuelles du tableau. Au mieux, c'est à un va-et-vient entre la dimension iconique et la dimension phénoménale qu'on aura affaire. L'argument formaliste ne vaut par conséquent pas ici et ne permet donc pas de répondre par l'affirmative à la question du rachat du dégoût par l'art.

- *La nature du dégoût*

L'argument du paradoxe des affects négatifs, quant à lui, ne sort pas affaibli de cette analyse puisqu'il porte sur des affects provoqués par des objets représentés. Il stipule, rappelons-le, que l'art transfigure les passions négatives et que ce pouvoir de transfiguration peut être étendu au dégoût. C'est précisément là toute la question. Le dégoût est-il un affect négatif comme la tristesse, la pitié ou l'indignation ? De la réponse à cette question dépend la réponse à la précédente.

Il est intéressant de noter que l'esthétique classique, que ce soit celle d'un Kant ou d'un Hume, tout en affirmant que l'art peut transmuier la laideur naturelle en beauté artistique, exclut de ce processus de transfiguration un seul type d'objets : ceux qui, précisément, excitent naturellement le dégoût. Ainsi Kant écrit-il au paragraphe 48 de la *Critique de la faculté de juger* : « Les furies, les maladies, les dévastations de la guerre, etc., peuvent, en tant que choses nuisibles, être décrites de très belle façon et peuvent même être représentées par des peintures ; une seule forme de laideur ne peut être représentée de manière naturelle sans anéantir toute satisfaction et par conséquent toute beauté artistique : c'est celle qui excite le dégoût (*Eckel*) » [Kant, *op. cit.* : § 48]. Hume affirme pour sa part dans son petit ouvrage *De la tragédie* : « Une action figurée dans la tragédie peut être trop sanglante et trop atroce. Elle peut exciter de tels mouvements d'horreur qu'ils ne s'adouciront pas en plaisir. La plus grande force d'expression, consacrée à des descriptions de cette nature, parvient seulement à augmenter notre malaise. Une telle action est représentée dans *L'Ambitieuse Belle-Mère*³, où un vénérable vieil homme, dont la fureur et le désespoir sont portés au paroxysme, se précipite contre un pilier en le frappant de sa tête et en l'éclaboussant partout alentour de débris de cervelle et de sang mélangés. Le théâtre anglais abuse de

représentations aussi choquantes que celle-ci » [Hume, 1994 : 113]. Pourquoi ces auteurs autorisent-ils le monstrueux (« les furies »), le dégénéré (« les maladies »), le morbide (« les dévastations de la guerre »), et interdisent-ils le dégoût ? Pour répondre à cette question et donc pour savoir si l'art peut esthétiser les objets du dégoût et, *in fine*, métamorphoser le dégoût en plaisir, il faut procéder à une analyse de cet affect.

Pris au sens physique qui est le seul que nous retenons ici, le dégoût est une émotion et non un sentiment, c'est-à-dire un affect intense, bref et soudain. Comme dans les autres émotions, il y a peu de place dans le dégoût pour du jugement : la peur qui me submerge précède les raisons d'avoir peur ; la colère m'envahit avant que j'aie clairement conscience de ce que je ne tolère pas ; le dégoût m'étreint indépendamment du savoir d'une hypothétique raison de cette répugnance. La dimension somatique du dégoût est en revanche très accusée : il émeut le corps par un bouleversement physiologique momentané qui concerne notamment l'appareil digestif et circulatoire. Le dégoût fait partie de ce petit groupe d'émotions dites « primitives », réponses innées et pré-organisées relatives à cette zone du cerveau qu'est le système limbique [Damasio, 1996] : la joie, la tristesse, la surprise, la peur, la colère et le dégoût [Griffiths, 1997]. La neurobiologie nous apprend que ce sont là des programmes affectifs limités en nombre et en flexibilité. L'homme les partage avec d'autres mammifères. Ce sont aussi les premiers affects que l'on observe au cours du développement de l'enfant⁴.

Cet ensemble de caractéristiques permet de comprendre pourquoi le dégoût ne se laisse pas facilement surmonter. Cette émotion est en quelque sorte en excès sur la conscience. Elle est disproportionnée à la volonté. La dépossession momentanée de soi qu'elle signifie rend quasi impossible son contrôle. Sur cette émotion non intellectualisée, le raisonnement n'a pas de prise : j'éprouve de la répugnance à toucher une limace que je sais pourtant être en gomme. C'est que les circuits neurologiques de la réaction ne sont pas les mêmes que ceux du jugement et résistent par là-même au démenti qui provient d'un système cognitif de plus haut niveau (néocortex).

La brutalité de cet affect (il survient à l'occasion d'une perception sensorielle – olfactive, visuelle, tactile... –, sans la médiation de jugements et d'évaluations), son caractère intrusif (il affecte non seulement l'âme mais le corps) et son archaïsme en font une

émotion envahissante, incontrôlable, largement indomptable. L'indignation, la pitié ou la tristesse, ressenties face aux événements tragiques représentés par les arts visuels, sont bien différentes. Il s'agit de sentiments qui supposent la médiation de savoirs et de jugements ; leur caractère secondaire permet la distance que donne le savoir de leur caractère fictionnel. Même si un sentiment éprouvé à l'égard d'un objet fictionnel est vrai, la conscience de cette fictionalité fait que ce sentiment reste comme à la surface du cœur et qu'il émeut sans bouleverser. Cette superficialité le rend maîtrisable et surmontable. Il n'en est pas de même pour le dégoût à propos duquel Kant notait justement que « la représentation artistique de l'objet n'est plus en notre sensation distincte de la nature même de l'objet » [Kant, *ibid.*].

Ainsi, on ne peut pas traiter indifféremment de tous les affects : ce qui vaut pour les sentiments ne peut être importé sans précautions aux émotions en général, et au dégoût en particulier.

• *Chardin et Nebreda*

Et pourtant, le troisième argument que nous avons vu ne nous invite-t-il pas à conclure par l'exemple de *La Raie* au rachat possible du dégoût par l'art ? Ce qui vaut pour la toile de Chardin ne peut-il pas valoir pour la photographie de David Nebreda ?

Certes, les deux œuvres ont un certain nombre de points communs : elles sont toutes les deux des représentations visuelles d'objets intentionnels du dégoût. Mais deux points au moins les séparent.

Leurs médias respectifs d'abord. L'image picturale figurative se donne pour le double mimétique de son référent ; la photographie (argentique, faut-il préciser), est son empreinte. La technique photographique permet à la chose elle-même de se peindre sur la surface sensible du film. Dans la catégorisation de Peirce, une photographie est de l'ordre de l'indice et non de l'icône, c'est-à-dire qu'elle entretient avec son modèle une relation non pas seulement de similitude, mais de causalité [Peirce, 1992]. Comme la cendre est l'indice du feu, l'image photographique est l'indice que le référent a été présent et a joué le rôle de cause. La genèse très particulière de ce type d'image fait de la photographie un support d'affects d'une vivacité particulière dont, entre beaucoup d'autres, les études de Walter Benjamin ou de Roland Barthes ont bien rendu compte. Pour les objets du dégoût aussi, la nature particulière de ce médium augmente la force de

l'émotion. Sa transparence accentue l'affect au point d'interdire son dépassement par un autre plus fort (admiration pour le choix du cadrage choisi, de l'objectif, de la pellicule et du papier utilisés, du tirage réalisé, etc.).

Une autre différence, importante pour notre propos, sépare ces deux œuvres : leur date de création. *La Raie* de Chardin date de 1728 ; l'autoportrait de Nebreda de 1994. Plus d'un siècle et demi nous sépare de Chardin. Or, le temps qui passe « classicise » les œuvres, émousse leurs effets, recouvre d'un voile d'idéalité les sujets les plus pathétiques. Nous ne pleurons plus devant une Vierge en pleurs de Dirk Bouts, et nous sommes certainement beaucoup moins révoltés à la vue de *La Raie* que ne le furent les contemporains de Chardin. L'affaiblissement de nos réactions tient aussi au fait que, au cours du siècle et demi qui nous sépare de Chardin, l'art a inventé de nouveaux médias et qu'au cercle des cinq beaux-arts canoniques (littérature, peinture, sculpture, musique et architecture) se sont ajoutés la photographie, le cinéma, les ready-made, les performances, la vidéo, etc. Aussi, ce n'est pas seulement parce que nous l'avons beaucoup reproduite et beaucoup vue que *La Raie* nous affecte moins, mais aussi parce que nos attentes en matière de réalisme ont changé : le réalisme d'une toile peinte pâlit au côté

d'une image photographique et l'âge de notre regard fait que nos réactions face à cette toile ne sont pas celles qu'aurait eues l'homme du XVIII^e siècle.

On ne peut donc pas conclure de notre plaisir pris à *La Raie* que la même réaction doit être attendue face à l'autoportrait de Nebreda : ce que l'on pourrait appeler les circonstances de la représentation joue un rôle non négligeable dans nos réactions affectives.

Ainsi donc, il existe bien des limites affectives aux pouvoirs d'esthétisation de l'art, et le dégoût en est une. Mais le tracé de ces limites est délicat : il dépend de la conjugaison des trois facteurs que sont la nature de l'affect (les émotions sont moins esthétisables que les sentiments), la nature du médium (son degré de réalisme) et l'âge du regard. La croyance moderniste en la toute-puissance de l'art, jointe au refus formaliste de considérer dans l'expérience de l'art autre chose que des affects spécifiquement esthétiques, a pendant une longue période empêché de l'admettre. Il est curieux de voir comment la mise à l'épreuve de cette double postulation est le fait de l'art lui-même lorsque, dans certaines de ses formes contemporaines, il joue avec les objets intentionnels du dégoût, sans que l'on sache toujours très bien si cette mise à l'épreuve repose sur une confiance indéfectible dans ces postulats ou signifie leur contestation. ■

I Notes

1. Cette affirmation vaut pour une anthropologie du dégoût qui envisage le dégoût en tant qu'affect déterminé par des facteurs biopsychologiques sans doute issus de l'évolution. Ce qui ne signifie pas que le dégoût n'ait

pas, comme les autres affects, des formes et des objets culturellement déterminés. Cf. sur ce point le chapitre « Naturalité et culturalité des passions » in Carole Talon-Hugon [2004].

2. Je désigne par ce mot la branche de l'esthétique qui s'intéresse à la réception des œuvres.

3. Pièce de Nicolas Rowe, 1673-1718.

4. Des observations de psychologues permettent d'établir que le contentement et le mécontentement apparaissent d'abord, suivis par la surprise et la colère, puis par le dégoût et la peur, voir M. Lewis et J. Haviland [1993].

I Références bibliographiques

APOLLINAIRE Guillaume, 1997 [1912], « Du sujet dans la peinture moderne », in Charles Harrison et Paul Wood (dir.), *Art en théorie 1900-1990*, Paris, Hazan.

AUGUSTIN (saint), 1964 [397-398], *Les Confessions*, Paris, GF Flammarion.

BAUDELAIRE Charles, 1963, *Œuvres complètes*, « L'œuvre et la vie de Delacroix », Gallimard, coll. « La Pléiade ».

CLAIR Jean, 2004, *De Immundo*, Paris, Galilée.

DAMASIO Antonio, 1996 [1994], *L'Erreur de Descartes*, Paris, Odile Jacob.

DIDEROT Denis, 1991 [1753], *Écrits esthétiques*, « Salon de 1753 », Paris, Classiques Garnier.

FIEDLER Konrad, 2003 [1887], *Sur l'Origine de l'activité artistique*, Paris, Rue d'Ulm.

GRIFFITHS Paul, 1997, *What Emotions Really Are : The Problem of Psychological Categories*, Chicago et Londres, Chicago University Press.

HUME David, 1994 [1757], *Essais esthétiques*, « De la tragédie », Paris, Vrin.

KANT Emmanuel, 1976 [1790], *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.

KOLNAI Aurel, 1997 [1929], *Le Dégout*, Paris, Agalma.

KRAUSS Rosalind, 1996, *L'Informe, mode d'emploi*, Paris, Publications du Centre Pompidou.

LEWIS Michael, 1993, « The Emergence of Human Emotions »,

in Michael Lewis et Jannette Haviland (eds.), *Handbook of Emotions*, New York, Guilford Press.

PEIRCE Charles Sanders, 1992 [1897], *Écrits sur le signe*, Paris, Le Seuil.

TALON-HUGON Carole, 2004, *Les Passions*, Paris, Armand Colin.

WILDE Oscar, 1986 [1889], *Déclin du mensonge*, Bruxelles, Complexe.

I ABSTRACT

Disgust challenged by the Power of Art

Romanticism brought ugliness onto the battlefield of aesthetics and twentieth century art transformed the banal. But what is it that inspires in us either disgusts or awe? Just how powerful is art? To provide an answer to this question, we compare *La Raie* by Chardin with *The Self Portrait* by David Nebreda, and we analyse the arguments in favour of the theory of aesthetic unlimited aesthetisation.

Keywords : Art. Negative Emotions. Formalism. Images. Disgust.

I ZUSAMMENFASSUNG

Die Macht der Kunst im Umgang mit Ekel

Die Romantik hat Hässlichkeit ästhetisiert und die Kunst des 20. Jahrhunderts hat das Banale thematisiert. Was aber ist mit Phänomenen, die extreme Übelkeit hervorrufen? Bis wohin geht die Macht der Kunst? Den Versuch eine Antwort auf diese Frage zu geben unternimmt der vorliegende Vergleich des Bildes „Der Rochen“ von Chardin und des Selbstportraits von David Nebreda. Ebenso wie der Vergleich die Argumente für eine unbegrenzte Ästhetisierung kritisch hinterfragt und diskutiert bis zu welchem Punkt die Darstellung des Abnormen in der Kunst möglich sein sollte.

Stichwörter : Kunst. Negative Emotionen. Formalismus. Bilder. Ekel.