

Essays: Visual Synesthesia in Arts

Till R. KUHNLE

Ces maudits trompe-l'œil «qui ne peuvent que nous exciter l'appétit»: les arts face au défi de l'anti-aisthesis

Those Disastrous Trompe-l'oeil, "which by their Deceptive Likeness Necessarily Excite the Appetite": Arts Facing *Anti-aisthesis*

Abstract: For Schopenhauer, the opposite of the sublime is the "charming and attractive" (*das Reizende* – in the translation of R. B. Haldane and J. Kemp). Objects of art – especially paintings and sculptures – should never excite the appetite for the things they are representing. Especially the representations of erotic scenes are supposed to "arouse" the Will. But there is also another possibility to affect the Will through the "negative species of the charming or exciting" (*das Negativ-Reizende*), method which is even more reprehensible; "this is the disgusting or the loathsome" (*das Ekelhafte*). Since all the senses are involved, this emotion could be considered as the

perfect realization of *synesthesia*. It constitutes de facto the negation of all *aisthesis* (perception in the sense of aesthetic contemplation), but merely since the experience of most overwhelming emotion, *anti-aisthesis* precedes – as a consequence of the fall from Paradise – all kind of aesthetics meaning distinction *by taste*. The relationship between the Apollonian and Dionysian established by Nietzsche is almost the first theoretical approach taking into consideration the phenomenon of *anti-aisthesis*. Anchored in the tradition of nietzschean aesthetics, philosophers like Levinas, Sartre, Bourdieu or Deleuze continue to develop the existential analysis of works of art and literature.

Keywords: synesthesia, taste, anti-aisthesis, disgust, painting.

Till R. Kuhnle

Université de Limoges
E-mail: Kuhnle-Augsburg@t-online.de

EKPHRASIS, 1/2012

SYNESTHESIA IN CINEMA AND IN VISUAL ARTS
pp. 111-129

La femme vit que l'arbre était bon à manger et qu'il était agréable aux yeux et l'arbre était plaisant à contempler. Elle prit son fruit et en mangea, elle en donna aussi à son mari qui était avec elle et il en mangea. Alors se dessillèrent leurs yeux à tous deux, et ils surent qu'ils étaient nus. Ils cousirent donc des feuilles de figuier et se firent des ceintures. (Gn 3, 6-7)

Selon la Bible, l'homme est entré dans l'Histoire avec un *acte nutritif*. Inutile de consulter les classiques de la psychanalyse: l'*acte nutritif* est bien associé à l'acte sexuel – comme l'illustre une fresque peu remarquée dans la cathédrale gothique d'Augsbourg.



Figure 1: Fresque dans la Cathédrale Notre-Dame d'Augsbourg (Augsburger Dom).

En outre, le récit biblique démontre l'union intime entre l'*acte nutritif* et la *connaissance*. Les conséquences racontées par le *Livres des livres* sont bien connues: les hommes sont devenus «comme des dieux, sachant le bien et le mal». La décision de la femme d'Adam de manger le fruit – pour nous les occidentaux: la pomme – apparaît désormais tout d'abord comme un choix éthique, un choix *pour* la connaissance. La Bible nous décrit l'arbre portant le fruit défendu comme «agréable aux yeux» et «plaisant à contempler» – donc comme un objet esthétique. Mais ce charme de la contemplation désintéressée

est court-circuité par la présence du fruit, d'un objet à s'appropriier. Alors, la beauté de l'arbre fait partie d'une entreprise de séduction, bien semblable à celle que nous connaissons des présentations dans les hypermarchés.

Or, depuis Kant, l'esthétique – issue de la rhétorique des Anciens et de la poétique des doctrines classicistes – est fondée sur un interdit: l'objet de l'esthétique ne doit pas inviter à la consommation, il ne doit en aucun cas exciter les sens, à savoir le désir sexuel, afin de garantir une forme de satisfaction au second degré: «Mais nous ne pouvons mieux mettre en lumière cette vérité capitale, qu'en opposant à la satisfaction pure et désintéressée, propre au jugement de goût, celle qui est liée à un intérêt, surtout si nous sommes assurés qu'il n'y a pas d'autres espèces d'intérêt que celles dont nous allons parler» (Kant: 1974, § 2)¹. En cela, la satisfaction par l'intermédiaire de l'objet esthétique est à distinguer d'une satisfaction des sens qui produit l'agréable. Par ailleurs, cette idée d'une «satisfaction pure» par un «jugement de goût» (all. *Geschmacksurteil*) est censée enlever à l'appréhension d'un objet le

1 «Wir können aber diesen Satz, der von vorzüglicher Erheblichkeit ist, nicht besser erläutern, als wenn wir dem reinen uninteressierten Wohlgefallen im Geschmacksurteile dasjenige, was mit Interesse verbunden ist, entgegensetzen: vornehmlich wenn wir zugleich gewiß sein können, daß es nicht mehr Arten des Interesse gebe, als die eben jetzt namhaft gemacht werden sollen.»

stigmaté du péché originel en établissant une distance infranchissable entre l'objet et le sujet qui l'appréhende. Ce dernier trouve alors sa satisfaction en assumant cette distance: «Les jugements esthétiques, comme les jugements théoriques (logiques) peuvent être partagés en deux classes: ils sont empiriques ou purs. Les premiers expriment ce qu'il y a d'agréable ou de désagréable, les seconds ce qu'il y a de beau dans un objet ou dans la représentation de cet objet; ceux-là sont des jugements de sens (des jugements esthétiques matériels), ceux-ci (comme formels) sont seuls de véritables jugements de goût» (Kant § 14, 139)². Ce qui est proposé ici, c'est une forme d'*aisthesis* qui – en présupposant, comme l'indique déjà la notion de «représentation» (all. *Vorstellung*), un concept de l'espace qui privilégie la vue – fait oublier que toute perception est toujours *synaisthesis* dans la mesure où elle fait appel aux autres sens. Sinon, il n'y aurait point le jeu de la séduction. En effet, c'est en excluant la séduction que Kant dépasse les autres approches philosophiques de son temps. Citons à titre d'exemple l'article «goût» de

l'*Encyclopédie* rédigé par Voltaire: «[...] le goût exprime souvent tout seul l'opposé du sérieux, d'instructif, d'utile; il s'emploie pour spécifier les ouvrages de simple agrément, de pur ornement, dans lesquels l'auteur ne s'est proposé pour but que d'amuser et de plaire» (Voltaire, art. «goût»). Alors le goût peut, en quelque sorte, être associé au jeu ou à une esthétique du plaire, qui est bien à distinguer des réflexions de Kant. Le concept voltairien du goût se situe dans le sillage des concepts rhétoriques de l'*aptum* et du *decorum*, à l'origine de celui de la *bienséance*. Mais, comme l'indique déjà l'histoire du mot *goût* (du latin *gustus*) depuis le Moyen Âge, c'est l'action de goûter des aliments qui est à l'origine de tout acte de distinction. Un tel acte reproduit *in effigie* la distinction primordiale entre nuisible et comestible et préfigure ainsi tout ce qui est admis dans un milieu dorénavant déterminé par les usages d'une civilisation, d'une nature au second degré. En ce qui concerne le développement des significations du mot *goût*, on peut donc constater les étapes suivantes retracées par le *Trésor de la Langue française* (art. «goût»): d'abord il désigne le «sens par lequel on discerne les saveurs» (XIII^e), puis le «sentiment d'appréciation qui pousse à préférer telle ou telle chose» (XVI^e), notamment «dans le domaine esthétique» (XVII^e). Le processus de différenciation croissante qui détermine *Le Processus de civilisation* – tel qu'il est perçu par Norbert Elias – va de pair avec une «“rationalisation” du comportement» («*Rationalisierung*»

2 «Ästhetische Urteile können, eben sowohl als theoretische (logische), in empirische und reine eingeteilt werden. Die erstern sind die, welche Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit, die zweiten die, welche Schönheit von einem Gegenstande, oder von der Vorstellungsart desselben, aussagen; jene sind Sinnenurteile (materiale ästhetische Urteile), diese (als formale) allein eigentliche Geschmacksurteile.»

des Verhaltens) qui engendre une augmentation des tensions entre les pulsions et le moi, une augmentation de «cette peur que nous appelons "pudeur"» (Elias: 1995 II, 398). Il s'ensuit que la honte est provoquée au moment où, par son comportement ou par l'anticipation d'un tel, l'individu se met en contradiction non seulement avec la société mais aussi avec lui-même. Or, au cours de ce processus de civilisation, les barrières auxquelles se heurtent les pulsions de l'individu, à savoir les interdits, deviennent de plus en plus importantes. Cette «progression du seuil de la pudeur» (*Vorrücken der Scham- und Peinlichkeitsgrenzen*) engendre de nouveaux interdits et ainsi de nouvelles angoisses (Elias: 1995 II, 409); le dégoût menace alors de s'emparer de l'individu à tout moment de sa vie.

Étant donné que, comme l'a constaté Bourdieu, le goût continue à être la forme primordiale de tout jugement, le plaisir est structuré par l'acte nutritif qui fournit l'«archétype du goût», même dans «les plaisirs les plus épurés de toute trace d'enracinement corporel» (Bourdieu: 1979, 86). Cet archétype agit encore dans les formes les plus développées de la sublimation, car on ne cesse de recourir aux «oppositions primitives amer / doux, savoureux / fade, chaud / froid, grossier / fin, sévère / gai, aussi indispensables aux commentaires gastronomiques qu'aux phrases épurées des esthètes» (Bourdieu: 1979, 86; cf. Kuhnle: 1999, 186). Or, ces oppositions sont toujours précédées par une exclusion primaire: à l'origine de tout jugement de goût, il y a la décision

de savoir si un objet est considéré comme comestible ou non. Cette décision forme donc l'archétype de toute décision de goût, même dans les autres domaines de la vie et ainsi par rapport aux autres sens qui contribuent à produire le plaisir lié au sentiment d'une satisfaction.

De la plus primitive à la plus développée, toute civilisation s'exprime par des règles, voire des tabous, dans le domaine de la nutrition. Aucune des grandes religions monothéistes ne renonce à imposer à ses fidèles certains préceptes alimentaires: le judaïsme exige une nourriture *casher*; l'Islam – au moins dans ses expressions intégristes – interdit le vin et la viande de porc, considérés comme impurs. De surcroît, Jésus a su souder sa communauté par la merveilleuse multiplication miraculeuse du pain et du vin, de telle sorte que sa future église repose sur les épaules d'un pêcheur du lac de Kinneret (de Tibériade) en Galilée et sur ses successeurs – donc d'un pêcheur de poissons d'eau douce. Or, le moment suprême de la liturgie chrétienne est le sacrement de l'eucharistie (*eukharistia* signifiant «action de grâce»). Ce dernier rappelle la mort et la résurrection de Jésus; sa célébration culmine dans le partage des éléments eucharistiques – le pain et le vin. Dans les cercles d'un protestantisme radical, notamment dans ceux vivant dans la tradition du piétisme apparu au XVIII^e siècle en Allemagne, on prône l'immédiat et la spontanéité d'une communion (eucharistique) vécue pour parer toute «médiation» intellectuelle: dans ce

contexte, le verbe allemand *genießen* signifie à la fois «savourer» et «participer» (cf. Kondylis: 2002, 567).

En revanche l'idée kantienne d'une «satisfaction pure» cherche à supprimer cet effet de *synaisthesis* dû au fait de l'«enracinement corporel» (Bourdieu) de tout plaisir. Cet ascétisme apparaît d'une manière explicite au XIX^e siècle chez un défenseur acharné de l'esthétique idéaliste. Dans son œuvre majeure, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Schopenhauer déclare que le contraire du sublime est *das Reizende* (ceci peut être traduit par «le joli», «le gracieux», mais aussi par «l'excitant»). «Je comprends sous ce nom ce qui stimule la volonté, en lui offrant directement ce qui la flatte, ce qui la satisfait. / *Dasjenige, was den Willen, dadurch daß es ihm die Gewährung, die Erfüllung, unmittelbar vorhält, aufregt.*» Cette distinction entre le joli (*Reizende*) et le sentiment du sublime (*Gefühl des Erhabenen*) va de pair avec le rejet du réalisme excessif de quelques natures mortes des écoles néerlandaises et flamandes:

Le sentiment du sublime provient de ce qu'une chose parfaitement défavorable à la volonté devient objet de contemplation pure, contemplation qui ne peut se prolonger, à moins qu'on ne fasse abstraction de la volonté et qu'on ne s'élève au-dessus de ses intérêts; c'est là ce qui constitue la sublimité d'un pareil état de conscience; le joli [*das Reizende*], au contraire, fait déchoir le contemplateur de l'état d'intuition pure qui est nécessaire à la conception du

beau; il séduit infailliblement sa volonté par la vue des objets qui la flattent immédiatement; désormais le spectateur n'est plus un pur sujet connaissant; il devient un sujet volontaire soumis à tous les besoins, à toutes les servitudes. – On donne ordinairement le nom de joli à toute chose belle dans le genre enjoué; c'est d'ailleurs un concept que l'on a, faute d'une distinction nécessaire, trop étendu; j'estime qu'il faut le laisser de côté et même le réprouver complètement. – Mais, en me tenant au sens que j'ai posé et défini, je trouve qu'il y a dans le domaine de l'art deux sortes de joli, toutes deux également indignes de l'art. L'une, tout à fait inférieure, se trouve dans les tableaux d'intérieur des peintres hollandais, quand ils ont l'extravagance de nous représenter des comestibles, de véritables trompe-l'œil qui ne peuvent que nous exciter l'appétit; la volonté se trouve par là même stimulée, et c'en est fait de la contemplation esthétique de l'objet. Que l'on peigne des fruits, c'est encore supportable, pourvu que le fruit ne paraisse là que comme la suite du développement de la fleur, comme un produit de la nature, beau par sa couleur, beau par sa forme et que l'on ne soit point forcé de songer effectivement à ses propriétés comestibles; mais malheureusement on pousse souvent la recherche de la ressemblance et de l'illusion jusqu'à représenter des mets servis et accommodés, tels qu'huîtres, harengs, homards, tartines de beurre, bière, vins, et ainsi de suite:

ceci est absolument inadmissible.
(Schopenhauer: 1977, § 40, 265sq)³

- 3 «Entstand das Gefühl des Erhabenen dadurch, daß ein dem Willen geradezu ungünstiger Gegenstand Objekt der reinen Kontemplation wird, die dann nur durch eine stete Abwendung vom Willen und Erhebung über sein Interesse erhalten wird, welches eben die Erhabenheit der Stimmung ausmacht; so zieht dagegen das Reizende den Beschauer aus der reinen Kontemplation, die zu jeder Auffassung des Schönen erfordert ist, herab, indem es seinen Willen, durch demselben unmittelbar zusagende Gegenstände, nothwendig aufreizt, wodurch der Betrachter nicht mehr reines Subjekt des Erkennens bleibt, sondern zum bedürftigen, abhängigen Subjekt des Wollens wird. – Daß man gewöhnlich jedes Schöne von der heitern Art reizend nennt, ist ein, durch Mangel an richtiger Unterscheidung, zu weit gefaßter Begriff, den ich ganz bei Seite setzen, ja mißbilligen muß. – Im angegebenen und erklärten Sinn aber, finde ich im Gebiete der Kunst nur zwei Arten des Reizenden und beide ihrer unwürdig. Die eine, recht niedrige, im Stilleben der Niederländer, wenn es sich dahin verirrt, daß die dargestellten Gegenstände Eßwaaren sind, die durch ihre täuschende Darstellung nothwendig den Appetit darauf erregen, welches eben eine Aufregung des Willens ist, die jeder ästhetischen Kontemplation des Gegenstandes ein Ende macht. Gemaltes Obst ist noch zulässig, da es als weitere Entwicklung der Blume und durch Form und Farbe als ein schönes Naturprodukt sich darbietet, ohne daß man geradezu genöthigt ist, an seine Eßbarkeit zu denken; aber leider finden wir oft, mit täuschender Natürlichkeit, aufgetischte und zubereitete Speisen, Austern, Heringe, Seekrebse, Butterbrod, Bier, Wein u.s.w., was ganz verwerflich ist.»

Un de ces «véritables trompe-l'œil qui ne peuvent que nous exciter l'appétit» est la *Nature morte avec homard* du peintre Jan Davidsz de Heem qui étale les saveurs d'une table richement servie.



Figure 2: Jan Davidsz de Heem (1606–1683/1684),
Still life with Lobster (1643).

Par ailleurs, c'est l'érotisme qui a un effet particulièrement néfaste sur la contemplation d'une œuvre d'art. Ainsi, Schopenhauer s'en prend notamment à la peinture d'histoire où «le joli [*das Reizende*] se traduit par des nudités dont l'attitude et le déshabillé joints à la manière générale dont elles sont représentées, tendent à exciter la lubricité des spectateurs: la contemplation esthétique cesse immédiatement» (Schopenhauer: 1977, § 40, 266)⁴. De toute évidence, en écrivant ces lignes, Schopenhauer

- 4 «In der Historienmalerei und Bildhauerei besteht das Reizende in nackten Gestalten, deren Stellung, halbe Bekleidung und ganze Behandlungsart darauf hinzielt im Beschauer Lüsternheit zu erregen, wodurch die rein ästhetische Betrachtung sogleich aufgehoben, also dem Zweck der Kunst entgegengerichtet wird.»

pensait à des tableaux, comme *L'Éducation de Marie de Médicis* de Rubens, qui privilégie l'érotisme par rapport aux faits historiques représentés.



Figure 3: Pierre [Peter] Paul Rubens (1577-1640),
L'Éducation de Marie de Médicis (1621-1625).

Le jugement de goût, en revanche, ne peut faire abstraction du fait que le corps (*Leib*) en est la première et la dernière instance, le corps, cette immanence précédant toute transcendance, à savoir celle que l'idéalisme veut «pure». Pour le goût, on peut donc constater avec Gérard Danou qu'il «est perverti par les autres sens, qui lui donnent une caisse de résonance, une amplitude corporelle. Tous s'entrelacent en une danse de synesthésies. L'odorat goûte les mets fumants qui caressent les narines. L'oreille goûte les sons et fait saliver (Pavlov). Le regard dévore l'objet désiré de son œil tactile (haptique), il le caresse, le saisit pour dévorer, pour détruire. La saveur résonnante met en jeu l'émotion, l'interférence de sens.

Elle est intraduisible en mots, pur domaine de l'expérience corporelle» (Danou: 1994, 86sq). Avec ce tournant phénoménologique dans le discours sur le goût qui se situe dans les sillons de Nietzsche, de Levinas, de Sartre, de Merleau-Ponty – pour ne citer que les plus connus – ou, finalement, de Deleuze, démontrant *La Logique de la sensation* à travers l'œuvre de Francis Bacon, la théorie esthétique s'est définitivement dégagée des manifestes d'avant-garde. Ceux-ci ont pourtant contribué à ébranler la validité de l'*aïsthesis* comme pivot de l'institutionnalisation de l'art – ce fait social qui est pourtant à l'origine de la persévérance des prémisses idéalistes dans les discours sur les arts. Par conséquent, Jean Dubuffet, artiste et défenseur d'un *art brut*, reproche à la pensée occidentale une fragmentation des choses et ainsi de la vie «par son appétit de cohérence, son illusion de cohérence» (Dubuffet: 1968, 44). Et une telle fragmentation interdit la synesthésie – l'appréhension d'un objet par plusieurs sens – car celle-là ébranle l'idée de la séparation du sujet et de l'objet en tant que fondement du concept moderne d'individualité. Et c'est notamment en célébrant le culte de la synesthésie dans un monde où règne l'aliénation que les décadents affirment ce concept *ex negativo*. Par ailleurs, les décadents ne mettent point en doute l'existence de l'objet d'art en tant que tel. La négativité des avant-gardes dites «historiques» s'attaque au culte de l'œuvre en redéfinissant l'objet d'art, sans pour autant porter atteinte

à la notion d'art. L'art et avant tout la poésie modernes sont les produits d'une aliénation paradoxale: celle du réel au réel. Ayant recours aux travaux de l'ethnologue Lévy-Bruhl, Benjamin Fondane a constaté – bien avant Dubuffet – dans son *Faux traité d'esthétique* que «[...] pour les "primitifs", le réel de leur art coïncide absolument avec le réel que leur expérience leur donne pour véritable, alors que pour le civilisé, le réel appréhendé par son art se situe hors de ce que son expérience ne cesse de tenir pour le seul réel légitime» (Fondane: 1998, 68).

Mais interrompons ici nos considérations pour évoquer deux questions auxquelles la Bible ne donne pas de réponse. Le «repas» d'Adam et d'Eve a-t-il été bon? Ont-ils éprouvé du plaisir en dévorant le fruit? Comme la Bible et la théologie nous abandonnent, accordons la parole au philosophe Emmanuel Levinas qui, en 1936, se livre à des réflexions sur une émotion qui marque l'inversion de tout sentiment de plaisir (esthétique): *l'état nauséabond qui précède le vomissement*.

Il y a dans la nausée un refus d'y demeurer, un effort d'en sortir. Mais cet effort est d'ores et déjà caractérisé comme désespéré: il l'est en tout cas pour toute tentative d'agir ou de penser. Et ce désespoir, ce fait d'être rivé constitue toute l'angoisse de la nausée. Dans la nausée, qui est une impossibilité d'être ce qu'on est, on est en même temps rivé à soi-même, enserré dans un cercle étroit qui étouffe. On est là, et il n'y a plus rien à faire, ni rien à ajouter à ce fait que nous avons été livrés

entièrement, que tout est consommé: *c'est l'expérience même de l'être pur [...]*. (Levinas 1993: 116)

On ne sait pas si le fruit a fait vomir les habitants du Paradis. Mais une chose est certaine: ce n'est qu'après la chute que l'homme a pu connaître le dégoût et la nausée. Et ce n'est que depuis la chute qu'il éprouve des besoins – et notamment celui de *distinguer*. En effet, le texte du penseur judaïque et connaisseur de la Thora qu'est Levinas rappelle bien les «yeux dessillés» après la Chute, une prise de conscience désormais incontournable. Or, selon ce philosophe, «le besoin exprime la présence de notre être et non pas sa déficience, il nous faut envisager le phénomène primordial de la satisfaction du besoin: le plaisir» (Levinas 1993: 107). Le plaisir est donc une manifestation de *l'être-au-monde* réalisée par la satisfaction d'un besoin: le plaisir et – peut-être encore plus – son anticipation constituent la différence spécifique de l'être humain, mais aussi une source intarissable de souffrances. De plus, l'anticipation d'un plaisir est étroitement liée à celle de la possibilité d'un échec ou d'un manque – et ainsi d'une douleur nouvelle. Tel est, du moins, le message de l'histoire d'Adam et d'Eve chassés du Paradis – lue comme une parabole anthropologique.

La nausée et le dégoût signifient la négation totale de la perception esthétique, *l'aisthesis*. En tant qu'*anti-aisthesis*, ils démasquent les limites d'une esthétique établie – comme celle du classicisme. Le dégoût se situe aux extrêmes du maniéré et du grotesque. C'est notamment chez les

esthéticiens allemands des XVIII^e et XIX^e siècles (A.W. Schlegel, Schiller, Herder) qu'on peut trouver des réflexions sur ce sujet (cf. Kuhnle: 1996 et Kuhnle: 1999), dont la quintessence a été formulée par Schopenhauer dans *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Selon lui, il y a quelque chose «qui est encore plus inadmissible que le joli positif / *das Positiv-Reizende*», à savoir «un joli négatif / *das Negativ-Reizende*» qui «consiste dans l'ignoble / *das Ekelhafte*». C'est *das Ekelhafte* (aussi: «le dégoûtant») qui désigne le point zéro, la négation totale de l'*aisthesis*.

Il y a aussi un joli négatif, qui est encore plus inadmissible que le joli positif dont nous venons de parler: il consiste dans l'ignoble. De même que le joli proprement dit, il stimule la volonté du spectateur et il supprime par le fait la contemplation purement esthétique. Mais c'est une aversion et une répulsion violente que nous éprouvons alors: le joli, ainsi entendu, excite la volonté, en lui présentant des objets qui lui font horreur. Aussi a-t-on depuis longtemps reconnu que l'ignoble n'est point supportable dans l'art, bien que le laid lui-même, du moment qu'il ne tombe point dans l'ignoble, puisse y trouver sa place légitime. (Schopenhauer: 1977, § 40, 266sq)⁵

En se détachant de tout objet, en engendrant ce désir d'évasion, le dégoût et la nausée mais aussi le vertige affectent tous les sens. La logique de la sensation peut y voir le dépassement définitif de la fragmentation des sensations. Le dégoût et la nausée marquent donc le point zéro qui permet de saisir *ex negativo* le point de convergence idéal des créations artistiques tournées vers la *synesthésie*.

Mais il fallait attendre Nietzsche pour obtenir une valorisation philosophique du dégoût puis de la nausée en tant qu'étapes d'une expérience dont la puissance ne peut pourtant être assumée que par le surhomme. Selon Nietzsche, jusqu'ici, seule la culture grecque a connu cette communion extatique avec la collectivité dans une transgression dionysiaque à l'issue de laquelle l'homme est pris de dégoût puisqu'il doit faire face à l'*Absurde* (Nietzsche: KSA 1, 30-57). Or ce sentiment connaît deux étapes: la première – le dégoût – marque la distinction de l'humain trop humain, en quelque sorte un nihilisme primaire du refus; la deuxième en tant que «grande nausée», par contre, est la condition sine qua non du dépassement de l'homme vers

ästhetische Betrachtung. Aber es ist ein heftiges Nichtwollen, ein Widerstreben, was dadurch angeregt wird: es erweckt den Willen, indem es ihm Gegenstände seines Abscheus vorhält. Daher hat man von je erkannt, daß es in der Kunst durchaus unzulässig sei, wo doch selbst das Häßliche, solange es nicht ekelhaft ist, an der rechten Stelle gelitten werden kann, wie wir weiter unten sehn werden.»

5 «Es giebt auch ein Negativ-Reizendes, welches noch verwerflicher, als das eben erörterte Positiv-Reizende ist: und dieses ist das Ekelhafte. Eben wie das eigentlich Reizende erweckt es den Willen des Beschauers und zerstört dadurch die rein

l'homme supérieur, voire le surhomme qui désigne également le vrai nihilisme (cf. Kuhnle: 1999). C'est uniquement en partant de la position hypothétique – ou, plus précisément, topique dans le sens de la rhétorique ancienne – du surhomme que l'on peut concevoir le dépassement d'une anthropologie toujours trompeuse et incomplète, voire négative, vers une véritable anthropologie. Car seul le surhomme sait donner une valeur positive aux affectations et aux émotions et assumer ainsi la plus forte des émotions, la «grande nausée» (*der große Ekel*). Zarathoustra fait embarquer «ses disciples» (*seine Jünger*) sur «la haute mer» (*die große See*) afin qu'ils soient confrontés au «grand mal de mer» (*die große Seekrankheit*), «la grande nausée» (*der große Ekel*) – afin qu'ils s'exposent donc, non seulement aux dangers concrets pour apprendre la peur, mais aussi pour faire face à la contingence ontologique qui les renvoie à eux-mêmes (Nietzsche: KSA 4, 267), à *l'expérience même de l'être pur*, au sentiment de cette nudité absolue évoquée par Levinas: «La nausée comme telle ne découvre que la nudité de l'être dans sa plénitude et dans son irrémédiable présence» (Levinas: 1993, 116sq.). L'expérience de la nausée marque en même temps la naissance de la honte: «[...] la nausée est honteuse sous une forme particulièrement significative. Elle n'est pas seulement honteuse parce qu'elle menace d'offenser les convenances sociales. L'aspect social de la honte est plus effacé dans la nausée et

dans toutes les manifestations honteuses de notre corps que dans n'importe quel acte moralement mauvais» (Levinas: 1993, 117). Depuis que Adam et Ève «se dessillèrent leurs yeux», la honte et avec elle la nausée désignent deux *catégories existentielles* précédant tout acte de distinction – la seconde est «découverte» par une *pensée existentielle* dans les sillons de Nietzsche et de Kierkegaard (cf. Kierkegaard: 1990, 328-336), la première, en revanche, rappelle la condition de cet être solitaire qui, après avoir été chassé du Paradis, est toujours renvoyé à son espèce pour cacher à lui-même ce gouffre désigné d'abord par le concept du péché originel, ensuite par des notions comme «l'Absurde» ou la «contingence». Nietzsche et Kierkegaard, mais aussi Pascal, sont les maîtres du jeune Levinas des années 30 ainsi que du philosophe et poète Benjamin Fondane qui, dans les années 40, reprend le sujet dans son étude remarquable: *Baudelaire ou l'expérience du gouffre* (Fondane: 1994). Ces deux philosophes judaïques n'ont d'ailleurs jamais renié l'influence de Nietzsche sur leur pensée, contrairement à Sartre qui a pourtant fait descendre son Zarathoustra sous le nom d'Antoine Roquentin au Havre rebaptisé Bouville (Sartre: 1981; cf. Kuhnle: 1999, 215-224, et Kuhnle: 2010).

Certes, il n'est pas nécessaire de résumer *La Nausée* de Sartre. Toutefois, pour la suite des réflexions proposées ici, il est indispensable de rappeler quelques éléments de ce roman qui nous permettent de comprendre l'importance

des concepts du dégoût et de la nausée. L'expérience traumatisante d'Antoine Roquentin – notamment dans sa célèbre rencontre avec une racine de marronnier – a été causée par le fait d'apprendre la contingence radicale du monde, donc de tout être. Il s'ensuit que nous sommes «de trop» (Sartre: 1981, 152; cf. Kuhnle 1996, 298), qu'aucune ontologie ne saurait nous justifier, qu'aucune anthropologie ne saurait définir l'essence de notre espèce. Les bourgeois cherchent à se cacher ce fait en se retranchant derrière un système de droits et de devoirs – derrière une morale fondée sur l'histoire et sur la généalogie. L'homme des temps modernes, l'homme «civilisé» et – finalement – le bourgeois cherchent à préserver les contours de leurs corps, à refouler cette chute dans la bouillie visqueuse qui est le fond de tout être et qui menace de nous engloutir (cf. aussi Bachtin [Bakhtine]: 1995, 345-412). Ainsi peut être résumée d'une manière simplifiée la «psychanalyse existentielle» développée dans *l'Être et le néant*: le visqueux menace toute distanciation – condition *sine qua non* du savoir – et la nausée nous le rappelle (Sartre: 1976, 673, cf. Sartre: 1983, 168). L'angoisse, le dégoût et la nausée décrits dans le journal intime d'Antoine Roquentin fondent la structure même des horreurs éprouvées lors de la lecture de romans d'horreur comme ceux d'un Lovecraft ou d'un Stephen King – où ça coule et ça colle. Mais ils apportent aussi des éléments précieux pour expliquer les provocations causées par certaines œuvres d'avant-garde comme

celles d'un Joseph Beuys qui a créé des objets à base de graisse.

Antoine Roquentin, en revanche, fait une découverte lorsqu'il écoute un morceau de jazz: seule l'œuvre d'art échappe à la contingence. Alors il décide d'écrire un roman qui doit raconter «une histoire dure comme de l'acier» pour faire honte aux bourgeois (Sartre: 1981, 204sq), pour leur prouver l'absurdité de leur existence – comme celle de toute existence –, pour leur faire ressentir, dans cette confrontation avec l'œuvre d'art, la nausée – *die große Seekrankheit*. Sartre inverse ici la fonction de l'art telle qu'elle a été scellée par la philosophie idéaliste: celle-ci a prôné la perception esthétique, l'*aisthesis*, comme une forme de plaisir échappant à la nécessité de s'approprier un objet, une forme de plaisir qui préconise la distance et qui empêche tout engagement de notre corps – qui nous empêche de manger tout fruit défendu. Mais cette distance ne protège pas seulement d'un objet pourtant imaginaire! Il signifie tout d'abord un rempart contre le danger d'être englouti dans la masse indifférente du visqueux.

Dans son premier livre, *La naissance de la Tragédie à partir de la musique – Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, Nietzsche définit l'art comme un dualisme constitué du dionysiaque et de l'apollinien. Le dionysiaque désigne la communion extatique dans la transgression orgiaque dont est imprégnée la musique. L'apollinien, par contre, est le domaine de l'illusion où agissent les

autres arts, notamment la sculpture et la peinture:

Et, en ce péril imminent de la volonté, *l'arts'* avance alors comme un dieu sauveur, apportant le baume secourable: lui seul a le pouvoir de transmuier ce dégoût de ce qu'il y a d'horrible et d'absurde dans l'existence en images idéales, à l'aide desquelles la vie est rendue possible. Ces images sont le *sublime*, où l'art dompte et assujettit l'horrible, et le *comique*, où l'art nous délivre du dégoût de l'absurde. Le chœur de satyres du dithyrambe fut le salut de l'art grec; les accès de désespoir évoqués tout à l'heure s'évanouirent grâce au monde intermédiaire de ces compagnons de Dionysos. (Nietzsche: KSA 1, 57)⁶

La fonction de l'apollinien c'est de parer le choc du dionysiaque; il éloigne également de cette profonde *frustration ontologique* qui nous attend à l'issue de l'ivresse dionysiaque. Cette frustration porte un nom: *der Ekel* – le dégoût, la

nausée (Nietzsche: KSA 1, 56). Nous parlons de *frustration ontologique* puisque dans ce dégoût, toute l'absurdité de l'existence est dévoilée à l'individu devant lequel s'ouvre un gouffre. À l'autre bord, par contre, il y a les délices de l'apollinien puisque seul dans l'apollinien l'être est justifié à jamais – *ist das Dasein auf immer gerechtfertigt*. Et ce sera le programme d'Antoine Roquentin qui rêvera d'«une histoire dure comme de l'acier». Mais en passant au rang de la morale, ce Zarathoustra de province renie la condition *sine qua non* de tout plaisir: la possibilité de destruction et d'abandon qui devance toute sublimation.

Or l'illusion de l'apollinien tend à renforcer l'hiatus séparant l'expérience du réel de celle de l'esthétique: il s'ensuit que seul un peuple ou un artiste sachant assumer le choc provoqué par la confrontation avec le réel à travers l'extase dionysiaque peut s'élever aux cimes de l'apollinien – sans cette expérience, celui-ci tombe dans l'esthétique qui n'en marque que la dégradation. Une fois soumis aux lois d'une civilisation, l'apollinien ainsi dégradé engendre une nature à son image en la couvrant d'une fausse ontologie. Autrement dit: la vie est considérée d'après les mêmes critères que l'objet de l'*aisthesis* – et ainsi reniée dans son aspiration vers le dionysiaque. À cela, Nietzsche oppose l'art dans son rapport indissoluble avec la corporéité vivante (*Leiblichkeit*):

L'art nous rappelle aux états du *vigor animal*: il est d'une part un excédent [Überschuss] et une effusion

6 «Hier, in dieser höchsten Gefahr des Willens, naht sich, als rettende, heilkundige Zauberin, die Kunst; sie allein vermag jene Ekelgedanken über das Entsetzliche oder Absurde des Daseins in Vorstellungen umzubiegen, mit denen sich leben lässt: diese sind das Erhabene als die künstlerische Bändigung des Entsetzlichen und das Komische als die künstlerische Entladung vom Ekeldes Absurden. Der Satyrchor des Dithyrambus ist die rettende That der griechischen Kunst; an der Mittelwelt dieser dionysischen Begleiter erschöpften sich jene vorhin beschriebenen Anwendungen.»

de la corporéité vivante [Leiblichkeit] épanouie dans le monde des images et des désirs; d'autre part une excitation de la fonction animale par des images et des désirs de la vie intensifiée; – une exaltation du sentiment de vivre, un stimulant de celle-ci. (Nietzsche: KSA 12, 9[102], 393)⁷

Dans ce fragment intitulé «Aesthetica», Nietzsche désigne le désir sexuel (*Geschlechtstrieb*), l'ivresse (*Rausch*) et la cruauté (*Grausamkeit*) comme les éléments primordiaux de la joie ressentie au moment de la fête (cf. Audi: 2003, 128). Ce sont ces éléments qui marquent les débuts de tout artiste. L'apollinien représente ce que la tradition idéaliste appelle l'objet esthétique – mais il porte en lui le dionysiaque (dionysien). Et seul est digne du nom d'art l'objet qui en porte encore la marque. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'essence même de la tragédie. En développant cette hypothèse dans son essai *La Naissance de la tragédie*, le jeune Nietzsche citait encore l'idole de sa jeunesse, Wagner, avec des vers qui évoquent la *synesthésie*:

On ne doit comprendre *le mythe tragique* que comme une représentation symbolique de la sagesse dionysienne

7 «Die Kunst erinnert uns an Zustände des animalischenvigor; sie ist einmal ein Überschuß und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche; andererseits eine Anregung der animalischen Funktionen durch Bilder und Wünsche des gesteigerten Lebens; – eine Erhöhung des Lebensgefühls, ein Stimulans desselben.»

[dionysiaque] à l'aide de moyens artistiques apolliniens; il conduit le monde de l'apparence jusqu'aux limites où celui-ci se nie soi-même et veut retourner se réfugier au sein de la véritable et unique réalité, où il semble alors entonner, avec Isolde, son métaphysique chant du cygne: «Dans le flot houleux / de l'océan des béatitudes / dans l'harmonie sonore / des ondes de vapeurs embaumées / dans la tourmente infinie / du souffle du monde – / s'engloutir – s'abîmer – / inconscient – joie suprême!» C'est ainsi que, d'après les impressions de l'auditeur vraiment esthétique, nous nous représentons l'artiste tragique lui-même créant ses figures ainsi qu'un exubérant demiurge de l'individuation [...]. (Nietzsche: KSA 1, § 22, 141)⁸

De surcroît, il souligne que ce sentiment d'extase va à l'encontre de la *mimesis* aristotélicienne censée en

8 «Der tragische Mythosist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel; er führt die Welt der Erscheinung an die Grenzen, wo sie sich selbst verneint und wieder in den Schooss der wahren und einzigen Realität zurückzuflüchten sucht; wo sie dann, mit Isolden, ihren metaphysischen Schwanengesang also anzustimmen scheint: ‚In des Wonnemeeres / wogendem Schwall, / in derDuft-Wellen / tönendem Schall, / in des Weltathems / wehendem All – / ertrinken – versinken – / unbewusst – höchsteLust!‘. So vergegenwärtigen wir uns, an den Erfahrungen des wahrhaft aesthetischen Zuhörers, den tragischen Künstler selbst, wie er, gleich einer üppigen Gottheit der individuation, seine Gestalten schafft.»

atténuer le choc. Il descend dans des sphères dont nous ne possédons aucun témoignage mais qui font résonner les forces archaïques du désir sans lesquelles il n'y aurait point d'art. Or, comme l'a démontré Nietzsche, le dégoût et la nausée portent la marque de ce désir à travers leur négation totale. Dans sa *Théorie esthétique*, Adorno fera valoir ces réflexions de Nietzsche – sans pour autant le nommer – en analysant l'œuvre de Kafka:

Mais la peur réelle répondant à des récits comme *La Métamorphose* ou *La Colonie pénitentiaire*, le choc du recul, le dégoût qui ébranle la physis, sont même à travers sa fonction de défense plus proches du désir que du vieux désintéressement que ce dernier absorbe, comme il absorbe tout ce qui lui suit. (Adorno: 1997 VII, 26)⁹

L'*anti-aisthesis* fait donc entendre la voix du désir qui est à l'origine de la création artistique et qui constitue ainsi la condition *sine qua non* de l'*aisthesis*. Étant donné qu'à l'origine de tout jugement de goût il y a la décision de savoir si un objet est considéré comme comestible ou non, tout jugement de goût est donc précédé de «dégoûts, faits d'horreur ou d'intolérance viscérale (c'est à vomir) pour les autres goûts» (Bourdieu: 1979,

60). Pour Bourdieu, il en résulte que c'est également le cas pour le plaisir esthétique qu'il distingue de la «jouissance» populaire. Il est bien à craindre qu'il se dévoile ici comme un descendant trop fidèle de Kant. Toutefois, le sociologue qu'est Bourdieu ne peut ignorer le fait que le sentiment de dégoût est le résultat d'une convention sociale, qu'il a un rapport direct avec le tabou.

On a bien vu, dans le passage cité de la Genèse, que Dieu a permis à Adam et Eve de contempler l'arbre qui porte le fruit défendu. La contemplation est donc une façon d'approcher un objet sans s'en emparer. D'après la psychanalyse orthodoxe, la sublimation de la sexualité est à l'origine de cet effet de distanciation. Sans pour autant adhérer entièrement à la théorie freudienne sur la sexualité, on peut constater que les réflexions du père de la psychanalyse ont contribué à la découverte du corps comme seule instance de toute *aisthesis*.

Par ailleurs, Freud a démontré que le principe de plaisir est un allié naturel de la pulsion de mort puisque l'assouvissement sans condition des besoins et la multiplication des plaisirs mènent droit à la destruction de l'individu (Freud: 1999). Ceci montre que, depuis la chute du premier homme, la négativité est inhérente à tout plaisir et, pour l'homme conscient, les saveurs permettent d'anticiper sur le plaisir dans la mesure où elles excluent ce sentiment de dégoût. Autrement dit, l'*aisthesis* porte en elle l'*anti-aisthesis* comme possibilité immanente à ce que doit produire le

9 «Aber die Realangst, die auf Prosastücke wie die Verwandlung oder die Strafkolonie antwortet, der Schock des Zurückzuckens, Ekel, der die Physis schüttelt, hat als Abwehr mehr mit dem Begehren zu tun als mit der alten Interesslosigkeit, die er und was auf ihn folgt kassiert.»

plaisir (esthétique). Par là, le corps entier et avec lui tous les sens se trouvent engagés. Il s'ensuit que tout *aisthesis* est nécessairement *synaisthesis*, même dans les moments où un des cinq sens, notamment la vue, paraît dominer.

C'est ici que la parabole biblique de l'arbre portant le fruit défendu gagne son importance pour le processus de civilisation. Tout interdit est entouré d'une barrière évoquant ce sentiment primordial qui nous fait distinguer les objets nuisibles des objets savoureux: le dégoût. Or, là où notre vie n'est pas immédiatement en danger, cette distinction est celle établie par un système de conventions. Dès qu'un tel système touche à ses limites, le dégoût s'oppose à la connaissance. Celle-ci, comme l'a bien montré l'histoire d'Adam, est motivée par la promesse d'une saveur nouvelle qui devient ainsi l'archétype du plaisir.

Si l'homme doit éprouver le dégoût, puisque celui-ci inaugure et garantit la séparation du sujet et de l'objet – séparation qui est le fondement même du concept de l'individualité –, ce dégoût est pourtant accompagné d'un élément de jouissance susceptible de «délivrer» l'individu de toute subjectivité. Telle est la conséquence que Julia Kristeva a su tirer des dualismes constatés par Nietzsche et Freud (Kristeva: 1983). Or l'élément de jouissance constaté par Kristeva peut être ramené d'une part à ce Paradis «archétypal» évoqué dans les moments de saveur, et d'autre part à ce désir de transgression allant de pair avec celui de la connaissance.

La fonction du corps comme instance de toute perception et donc de toute perception esthétique, à savoir de l'*aisthesis*, est le sujet du roman *Les Corps conducteurs* de Claude Simon. Il s'agit d'une suite d'associations engendrées par les perceptions d'un homme malade qui, pris d'un malaise, s'assoit dans la rue:

Dans le triangle sombre entre les courbes des deux rideaux se reflète l'alignement des jambes levées dont les cuisses se superposent aux photos d'acteurs, à celle des gratte-ciel émergeant de la brume et à la suite d'images où la femme en rose rampe sur l'arrière de la voiture. L'image reflétée de l'homme malade assis sur la prise d'incendie, sa cigarette intacte entre les lèvres, apparaît en surimpression sur les fleurs et le paon de dentelle pisseuse. (Simon: 1971, 27)

Les images évoquent le sexe de la femme – «le triangle sombre» – et la scène primitive – «jambes levées». Le corps de l'homme malade est devenu un corps conducteur parmi les corps conducteurs: une «image reflétée» le montre sans corporéité vivante et sa transcendance par la perception (possible) de sa propre image. Il y a toujours une transcendance de l'objet perçu par l'évocation d'un autre qui lance la narration dans une suite de descriptions sous forme d'*hypotypose* ou d'*ekphrasis* – à savoir la description des moments de la vie quotidienne tels qu'ils sont perçus par le malade, puis celle des œuvres d'art évoquées à travers des correspondances. De surcroît, il y a une autre version de ce texte publié en 1970

sous le titre *Orion aveugle* et accompagné d'illustrations qui le transforment en emblème de l'écriture qui inclut d'autres emblèmes tel celui constitué par les maquettes et les dessins anatomiques accompagnés d'explications.

Il ne convient donc pas d'accorder une signification particulière au fait que les testicules et la naissance de la verge sectionnée forment une tache environ deux fois plus grande que celle du cerveau. Le texte explicatif restitue d'ailleurs à ce dernier son importance primordiale dans le fonctionnement du système. (Simon: 1971, 165sq)

La douleur devient ainsi génératrice d'une suite d'images qui évoquent le *memento mori*. C'est la mort qui se fait palper dans ces instants qui font apparaître les changements. «Quoique s'opérant par d'imperceptibles degrés pour l'œil attentif d'un observateur, la modification s'est néanmoins produite avec une surprenante rapidité» (Simon: 1971, 166). Pour l'œil, il n'y a aucun enjeu ontologique, même pas celui de la mort qui signifie pourtant un changement fondamental: le cadavre n'est plus



Figure 4: Claude Simon, *Décapités* (photo s.d.).

ce qu'était le corps vivant. L'*aisthesis* annonce ainsi la mort car elle renvoie à cette corporéité vivante dont elle est transcendance.

Sans aucun doute, Francis Bacon compte parmi les artistes qui, dans leur peinture, transposent cette souffrance «génératrice» dont parle Claude Simon, admirateur du peintre irlandais. Or, c'est dans *Francis Bacon. Logique de la sensation* de Deleuze qu'on peut trouver une analyse de ce point de convergence des sensations qui constitue la corporéité vivante: «La viande est la zone commune de l'homme et de la bête, leur zone d'indiscernabilité, elle est ce "fait", cet état même où la peinture s'identifie aux objets de son horreur ou de sa compassion» (Deleuze: 2002, 30).



Figure 5: Pieter Aertsen [Aertsz], *Butcher's Stall with the Flight into Egypt* (1551).

Les corps conducteurs de Claude Simon donnent une parfaite illustration des réflexions deleuziennes en posant la douleur au centre des images évoquées, images nourries à leur tour d'autres images aux prises avec la parole, puis avec l'écriture. C'est à propos du triptyque de 1973 que Deleuze, dans une

terminologie qui évoque Nietzsche, met en relief l'enjeu de la synesthésie dans la dialectique qui rattache l'*aisthesis* à l'*anti-aisthesis*, l'apollinien au dionysiaque, dialectique assumée pleinement par Bacon:

Les niveaux de sensation seraient vraiment des domaines sensibles renvoyant aux différents organes des sens; mais justement chaque niveau, chaque domaine auraient une manière de renvoyer aux autres, indépendamment de l'objet commun représenté. Entre une couleur, un goût, un toucher, une odeur, un bruit, un poids, il y aurait une *communication existentielle* qui constituerait le moment «pathique» (non représentatif) de la sensation [...] Mais cette opération n'est possible que si la *sensation* de tel ou tel domaine (ici la sensation visuelle) est directement en prise sur une *puissance vitale* qui déborde tous les domaines et les traverse. Cette

puissance, c'est le Rythme, plus profond que la vision, l'audition etc. (Deleuze: 2002, 45 sq)

En tant que peintre, Bacon qui dresse le portrait de l'artiste en boucher, va jusqu'au bout en faisant appel aux différents organes des sens, en faisant ressortir la viande qui unit l'homme à l'animal, en tant qu'êtres mortels – et donc souffrants.

En revanche, le souvenir et l'anticipation de la souffrance sont la différence spécifique de l'espèce humaine, de l'artiste. Par ailleurs, le même Schopenhauer qui réfutait ces maudits «trompe-l'œil qui ne peuvent que nous exciter l'appétit» écrivait ces lignes qui finissent par démontrer l'impact de l'*anti-aisthesis* sur toute activité humaine:

La satisfaction, le bonheur, comme l'appellent les hommes, n'est au propre et dans son essence rien que de négatif; en elle, rien de positif. Il n'y a pas de satisfaction qui d'elle-même et comme de son propre mouvement vienne à nous: il faut qu'elle soit la satisfaction d'un désir. Le désir, en effet, la privation, est la condition préliminaire de toute jouissance [...] Pour la satisfaction et la jouissance, nous ne pouvons les connaître qu'indirectement: il nous faut faire appel au souvenir de la souffrance, de la privation passées, qu'elles ont chassées tout d'abord. (Schopenhauer: 1977, §58, 399sq.)¹⁰



Figure 6: Francis Bacon, *Figure with Meat*, 1954.

10 «Alle Befriedigung, oder was man gemeinlich Glück nennt, ist eigentlich und wesentlich immer nur *negativ* und durchaus

Bibliographie

- ADORNO Theodor W., *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften* 7), texte établi par TIEDEMANN Rolf, Frankfurt a.M., 1997.
- AUDI Paul, *L'Ivresse de l'art. Nietzsche et l'esthétique*, Paris, Livre de poche (biblio / essais), 2003.
- BACHTIN Michail [BAKHTINE Mikhaïl], *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M., Suhkamp (stw), 1995.
- BENJAMIN Walter, «Traumkitsch», in: *Gesammelte Schriften II.2*, sous la direction de TIEDEMANN Rolf, Schweppenhäuser Hermann, Frankfurt a.M., Suhkamp (stw), 2^{ème} éd. 1991, p. 620-622.
- BOURDIEU Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit (Sens commun), 1979.
- DELEUZE Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil (L'Ordre philosophique), 2002.
- DANOU Gérard, *Le Corps souffrant: littérature et médecine*, Seyssel, Champ Vallon (L'Or d'Atalante), 1994.
- DUBUFFET Jean, *Asphyxiante Culture*, Paris, Minuit, 1968.
- ELIAS Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziologische und psychologische Untersuchungen* (2 volumes), Frankfurt a.M., Suhrkamp (stw), 19^e éd., 1995.
- FONDANE Benjamin, *Faux Traité d'esthétique*, Paris, Paris-Méditerranée, 1998.
- FONDANE Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Bruxelles, Complexe, 1994 [première édition: Paris, Seghers, 1947].
- FREUD Sigmund, «Jenseits des Lustprinzips», in *Gesammelte Werke XIII*, éd. Freud Anna, Frankfurt a. M., Fischer (TB), 1999, p. 1-69.
- IMBS Paul / CNRS (dir.), *Le Trésor de la Langue française: dictionnaire de la langue du 19^e et du 20^e siècle (1789-1960)*, Paris, CNRS 1971-1994.
- KANT Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (= *Werkausgabe Band X*), texte établi par Weischedel Wilhelm, Frankfurt a.M., Suhrkamp (stw), 1974. La traduction française (*Critique du jugement*) est de BARNI Jules (Librairie philosophique de Ladrangé, 1846).
- KIERKEGAARD Sören, *Le Concept de l'angoisse*, in *Miettes philosophiques – Le Concept de l'angoisse – Le Traité du désespoir*, Paris, Gallimard (Tel), 1990.
- KONDYLIS Panagiotis, *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Hamburg, Meiner, 2002.
- KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil (points), 1983.
- KUHNLE Till R., «Der Ernst des Ekels», in *Archiv für Begriffsgeschichte XXXIX*, Bonn, Bouvier, 1996, p. 268-325.
- KUHNLE Till R., «Der Ekel auf hoher See. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen im Ausgang von Nietzsche», in *Archiv für Begriffsgeschichte XLI*, Bonn, Bouvier, 1999, p. 161-261.
- KUHNLE Till R., «L'insoutenable fardeau de l'être: Benjamin Fondane devant Sartre et la "nouvelle génération existentielle"», in JUTRIN Monique (dir.), *Europe, N° 972 – Dossier: Kierkegaard / Penseurs existentiels des années trente / Paul Gadenne*, Paris, Avril 2010, p. 233-254.

nie positiv. Es ist nicht eine ursprünglich und von selbst auf uns kommende Beglückung, sondern muß immer die Befriedigung eines Wunsches seyn. Denn Wunsch, d.h. Mangel, ist die vorhergehende Bedingung jedes Genusses. [...] Die Befriedigung aber und den Genuß können wir nur mittelbar erkennen, durch Erinnerung an das vorhergegangene Leiden und Entbehren, welches bei seinem Eintritt aufhörte.»

- LEVINAS Emmanuel, *De l'Évasion*, introduit et annoté par ROLLAND Jacques, Paris, Fata Morgana / Le Livre de Poche, 1993 [première édition: «De l'Évasion», in *Recherches philosophiques V*, Paris 1935-36, p. 373-392].
- NIETZSCHE Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, in *Kritische Studienausgabe* (= KSA 1), établi par COLLI Giorgio, MONTINARI Mazzino, München, dtv², 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Kritische Studienausgabe* (= KSA) 3, établi par COLLI Giorgio, MONTINARI Mazzino, München, dtv², 1988.
- NIETZSCHE Friedrich, *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen II* (= *Kritische Studienausgabe / KSA 4*), établi par COLLI Giorgio, MONTINARI Mazzino, München, dtv³, 1994.
- SARTRE Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard (Tel), 1976 [première édition: Gallimard (Idées), 1943].
- SARTRE Jean-Paul, *La Nausée*, in *Œuvres romanesques*, introduites et annotées par CONTAT Michel, RYBALKA Michel, Paris, Gallimard (Pléiade), 1981 [première édition: Gallimard (nrf), 1938].
- SARTRE Jean-Paul, *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, 1983.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I / 1* (= *Werke I [Züricher Ausgabe]*), édité par Hübscher Arthur, Zürich, Diogenes, 1977. La traduction française (*Le Monde comme volonté et comme représentation*) est de BURDEAU Auguste (Librairie Félix Alcan, 6^e éd. 1912), la traduction anglaise (*The World as Will and Idea*) de HALDANE R.B. et de KEMP J. (Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co. 7^e éd. 1909).
- SIMON Claude, *Orion aveugle* (avec dix-neuf illustrations), Genève, Skira (Les sentiers de la création), 1971.
- SIMON Claude, *Les Corps conducteurs*, Paris, Minuit, 1971.
- VOLTAIRE, Art. «goût», in DIDEROT Denis et al., *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Neuchâtel, Briasson et al., 1754-1772.

Références pour les reproductions

- Fresque dans la Cathédrale Notre-Dame d'Augsbourg (Augsburger Dom). Photo: KUHNLE Till R.
- DAVIDSZ DE HEEM Jan (1606–1683/1684), *Still life with Lobster* (1643). http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jan_Davidz_de_Heem_004.jpg
- RUBENS Pierre [Peter] Paul (1577-1640), *L'Éducation de Marie de Médicis* (1621-1625). http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Peter_Paul_Rubens_039.jpg
- SIMON Claude, *Décapités* (photo), in Simon Claude, *Photographies*, préface Roche Denis, Paris, Maeght (Collection Photo-Cinéma), 1992, p. 131.
- AERTSEN [AERTSZ] Pieter, *Butcher's Stall with the Flight into Egypt* (1551). http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Pieter_Aertsen_005.jpg
- BACON Francis, *Figure with Meat*, 1954. <http://search.it.online.fr/covers/?m=1563>