

Christodoulou, Marina. "Philosophical An(n)ales: Laideur Abject Dégout...comme une allergie à l'Autre (féminin)," (trans. Bertrand Naivin) in *Sur la laideur*. [Actes du symposium On Ugliness, organisé par Lars Aagaard-Mogensen au Wassard Elea (Ascea, Italie) en juin 2016], edited by d Bertrand Naivin and Lars Aagaard-Mogensen (Paris: Editions Complicités, 2017), 97-109, <https://www.editions-complicites.fr/pages-auteurs/bertrand-naivin/> (Chapter)

ISSN: 9782351201435

Sur la laideur

Sous la direction de
Lars Aagaard-Mogensen et Bertrand Naivin

SOMMAIRE

Préface par Lars Aagaard-Mogensen

Cela pourrait vous déplaire par Jane Forsey

Andy Warhol : L'esthétisme laid de la post-modernité par Bertrand Naivin

Le laid comme l'au-delà du sublime par Herman Parret

Le sentiment insupportable du sublime

Le scandale de la laideur

Affres du dégoût

Existe-t-il une laideur kantienne ? par Jonathan Johnson

La complexité de Kant : où placer la laideur?

Rejets de la laideur – L'inconcevabilité du laid

Allégations de laideur - La diversité de la laideur

Portraits kantien de la laideur

Philosophical An(n)ales par Marina Christodoulou

Laideur Abject Dégoût... comme une allergie à l'Autre (féminin)

Sur l'art et l'esthétique sexués.

Pourquoi le dégoût est-il (ou peut-il être considéré) comme sexiste (phallogratique et misogynne) : Une allergie à l'Autre.

Comprendre la laideur dans l'esthétisme du design automobile par Richard Herriott

Introduction

La laideur

L'esthétisme positif de Weber, Scruton et Pye.

Ralf Weber et l'esthétisme de l'architecture

Roger Scruton et l'esthétisme de l'architecture

David Pye et l'esthétisme du design

Au-delà de Weber, Scruton et Pye

Le design automobile

Spécificités du design automobile

Appliquer l'esthétisme de Weber, Scruton et Pye

Weber appliqué aux véhicules laids

La théorie de Scruton appliquée aux automobiles moches

Pye appliqué aux automobiles laides

Conclusion.

Philosophical An(n)ales

Marina Christodoulou

Traduction : Bertrand Naivin

*inter urinas et faeces nascimur*¹¹⁰

*En ce moment même – c’est affreux - si j’existe, c’est parce que j’ai horreur d’exister. C’est moi, c’est moi qui me tire du néant auquel j’aspire : la haine, le dégoût d’exister, ce sont autant de manières de me faire exister, de m’enfoncer dans l’existence. Les pensées naissent par-derrière moi, comme un vertige, je les sens naître derrière ma tête...si je cède, elles vont venir là devant, entre mes yeux – et je cède toujours, la pensée grossit, grossit et la voilà, l’immense, qui me remplit tout entier et renouvelle mon existence.*¹¹¹

**Laideur Abject Dégoût
... comme une allergie à l’Autre (féminin)**

Sur l’art et l’esthétique sexués.

Alors qu’un artiste masculin est simplement un « artiste », son équivalent féminin devient quant à elle une « artiste-femme ». Des analyses empiriques et statistiques ont en outre mis en évidence que les artistes hommes étaient plus nombreux que les femmes ; les *Guerrilla Girls*¹¹² l’ont représenté à travers l’utilisation de statistiques monstrueuses. Les déclarations des philosophes, comme

110 Freud utilise souvent cette sentence attribuée à St Augustin de Hippo : « Nous sommes nés sans urine ni selles ». J’en reprendrai certains passages plus tard.

111 J.-P. Sartre, *La Nausée* [1938]. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1981, pp. 118-119.

112 See <http://www.guerrillagirls.com>.

Schopenhauer, ont également participé à cette vision de la femme incapable d'être artiste, et ce pour des raisons variées ou sans réel motif. Dès lors, lorsqu'on parle des artistes comme de philosophie de l'art, il est nécessaire de garder à l'esprit que nous parlons principalement d'hommes hétérosexuels blancs.

Les critiques et les philosophes de l'art féminines sont mises de côté, présentées le plus souvent, bien qu'indirectement, comme « hystériques », comme n'importe quelle autre prise de parole ou expression féministe.

Pourquoi le dégoût est-il (ou peut-il être considéré) comme sexiste (phallogratique et misogynne): Une allergie à l'Autre.

L'esthétique est un terme qui signifie principalement l'étude des sens et vient du grec *aesthesis*. Une simple philosophie des sens qui pourrait se résumer ainsi : les hommes ont divisé le corps en différentes parties dont certaines avaient vocation à être esthétiques, autrement dit à être capables de sentir le monde et l'environnement en fonction de leur particularité. C'est ainsi que le nez perçoit les odeurs, la langue les saveurs, de la même manière que la peau - et plus particulièrement celle de la main - touche et est touchée à son tour, que l'oreille entend et que les yeux voient. L'esthétique en tant que philosophie de l'art dans sa forme classique et canonique est donc appelée plus particulièrement à voir et à entendre, à appréhender le monde principalement avec les sensations et les perceptions qui proviennent des yeux et des oreilles. Ces deux organes corporels ont en effet la charge et l'honneur de sentir et de recevoir la beauté : un des plus hauts idéaux de l'histoire des idées, des civilisations et de la philosophie.

Pourquoi le goût, l'odorat et le toucher furent-ils négligés ? Parce qu'ils furent jugés inférieurs. De ce fait, leurs données furent considérées comme peu dignes d'intérêt tout comme les organes dont elles provenaient. Ces sens furent associés au corporel et au sensuel, davantage préoccupés par le plaisir, la peine et la persévérance. Parmi les actions qui furent associées à ces trois outsiders figurent celles de manger, faire l'amour, chier, vomir, rester sain et en vie en étant capable de détecter le goût du poison ou de la nourriture avariée, en sentant un partenaire sexuel, en réagissant de manière adéquate à des situations douloureuses, etc. La vue et l'ouïe peuvent y être associées mais leur potentiel va au-delà. Grâce à elles, nous sommes touchés par des œuvres, la musique, le théâtre, les peintures, etc. Ces deux sens sont donc davantage du côté de l'*esthétique*.

La vue et l'ouïe dépassent les limites du corporel ; elles médiatisent l'environnement matériel via la corporéité pour l'élever à l'état de molécules éthérées vers l'esprit, qui est à la source de la matière intelligente. Les trois outsiders, appartenant au corporel, rappellent quant à eux la fatalité de ce corps et de la matière : la pourriture et la mort. Ils représentent donc de vrais soucis personnels et privés.

Parce qu'ils sont physiques, ils sont étroitement liés au seul *soi* et ne peuvent être communiqués. Si les informations reçues par le cerveau-esprit grâce à la vue et à l'ouïe sont universelles, communicables et partageables, nul ne peut en effet ressentir votre douleur, avaler votre nourriture, ou chier votre caca. L'esprit est vu comme faisant partie d'un réseau, celui de l'esprit universel, de la conscience, pour tout le monde, même Dieu. Grâce à l'esprit et à l'âme, quelqu'un est immortel, d'une façon ou d'une autre selon les théories et les croyances classico-canoniques. Le goût, l'odorat et le toucher détonnent pour leur part et vous attachent violemment à votre corporalité périssable. Ils vous incarnent là où la vue et l'ouïe vous élèvent. C'est la raison pour laquelle la beauté est sublime et demeure un idéal qui réside dans l'esprit/réseau-mental. En conséquence, la femme est connectée à sa nature maternelle, et l'homme au sublime de l'esprit qui n'est pas toujours (pour notre culture dualiste) localisé entièrement dans la tête.

Autrement dit, les sens sont hiérarchisés en fonction de leur valeur cognitive ou de leur contribution à l'intellect et à cet autre grand idéal qu'est la *Vérité*. Ils contribuent à une entreprise de rationalisation à travers la connaissance. La Vérité est liée au pouvoir : pouvoir d'outrepasser le destin matériel et corporel et donc la mort.

« Esprit », « rationalisation », « hiérarchie », « vérité », « pouvoir », ces mots résument, au moins partiellement, la culture, l'histoire des idées et en général la civilisation. Du fait que cette dernière est considérée comme masculine, ces mêmes termes résument ainsi la mentalité masculine. Je n'ai pas l'intention ici de débattre de la masculinité de cette civilisation. Cela serait un projet à part entière. Arrêtons-nous simplement, empiriquement et historiquement sur l'observation et l'histoire courante de la conscience sensitive. Et sur cette autre évidence que dans le champ de l'esthétique, et plus particulièrement dans celui de l'art esthétique, le monde se trouve réduit au visuel et au son. Frontières qu'essaient évidemment de briser les artistes, et plus particulièrement ceux de l'avant-garde (comme actuellement les "Food Artists" à Brooklyn, et les "Smell Artists" en Belgique).

Le goût, l'odorat et le toucher¹¹³ peuvent ainsi être associés au féminin, et ce parce que la femme est assimilée au corps et à la nature en général. Et ce en raison notamment de sa différence génétique, ses menstruations, l'accouchement puis l'allaitement, une part d'ombre et de mystère qui contraste avec une apparence douce et lumineuse toute féminine. De fait, les sens qui lui sont associés évoquent le plus souvent le dégoût. Leur relation au corps et à la matière différent effectivement des yeux et des oreilles qui peuvent quant à eux voir et entendre de loin, sans être obligés d'un contact physique avec le monde. Le jugement esthétique et artistique n'a lui aussi nul besoin de toucher son objet d'étude. Le sujet regarde et écoute. L'œuvre d'art n'est

113 Le toucher s'avère problématique dans un sens, car il est souvent différencié du goût et de l'odorat. De nombreux philosophes comme Jean-Luc Nancy ont ainsi écrit sur ce sens, tout comme de nombreux féministes.

ni mise dans la bouche ni renflée, selon en tout cas la plupart des grandes théories artistiques.

Les critiques d'art et les philosophes femmes ont repéré cette césure sexiste et ont essayé de penser à une intégration de tous les sens dans l'esthétique. Dans l'art post-moderne, les artistes, hommes et femmes, en réaction avec les ères modernes et classiques, ont de leur côté réalisé des œuvres hautement grossières. Ce choix résulte d'un besoin de briser les limites de l'art, de l'esthétique et de l'humain. Ils passèrent donc pour être efféminés, dans leur art (mais rarement dans leur vie et encore moins leur commercialisation ou leur éthique de travail), parce qu'ils produisirent des œuvres qui furent souvent révolutionnaires en s'opposant à l'esprit traditionnellement machiste et à la culture canonique.

En résumé, le dégoût est fondamentalement lié au laid, et s'oppose littéralement à la beauté. Dès lors, si beauté et esthétique ne font qu'un, le laid se trouve être anti-esthétique. Les femmes sont depuis sommées d'être belles. Mais ne peut-on pas voir dans ce diktat une forme de laideur sous-jacente ? Cette pression faite sur les femmes révèle en effet toute la grossièreté d'un régime sociétal masculin qui a alors besoin de cacher sa laideur sous les beaux atours du « sexe faible ». La culture et la civilisation (majoritairement patriarcales) ont longtemps imposé d'innombrables règles et instructions sur la façon dont les femmes doivent agir et se conduire.

Dans son livre *Gender and aesthetics: an introduction*, Carolyn Korsmeyer affirme ainsi que le dégoût pourrait renvoyer à l'ineffable, ou plus précisément, à l'irreprésentable. Lyotard évoquait lui aussi le caractère ineffable de certaines expériences esthétiques que le langage n'arrive pas à mettre en mots comme en syntaxe. Pour reprendre Lacan, ce sont des expériences qui échappent à « l'ordre symbolique ». Elles peuvent être aussi des expériences, ajoute Korsmeyer, qui renient tout « patriarcat ». Le patriarcat ne constitue pas notre origine, mais on y accède après avoir été sevré du corps de la mère et être entré dans le langage. Puis, la matrice maternelle devient un manque, une absence, qui conditionne dès lors la femme dans son rapport au langage. Celui-ci se trouvant régi par les pères, le masculin se voit donc associé au langage, à la rationalité et à la subjectivité positive, contrairement au féminin.

Le féminin, peut-être à cause de cet ordre des choses dans la petite enfance, est toujours associé quant à lui au domaine de l'ineffable, de l'irreprésentable et de l'intuitif. C'est la « mère primordiale éternellement créative » que Nietzsche décrit par le dionysien. Pour reprendre le titre d'un chapitre du *Speculum de l'Autre Femme* écrit par Irigaray : « Toute théorie du "sujet" a toujours été revendiquée par le "masculin" ». S'explique alors la raison pour laquelle le masculin reste la référence des théories et de la philosophie. Pour le patriarcal, l'imprévisible n'est pas permis. Il devient tabou et demeure une particularité de la femme. Il devient en cela laid et dégoûtant tout en évoquant l'inconfort (δυσχέρεια). Voici une illustration d'une féminisation de l'irreprésentable:

La jeune fille tira un côté de sa serviette hygiénique et plongea deux doigts dans son sang. En se forçant, parce qu'elle faisait quelque chose dont elle n'avait ni lu ni entendu personne parler auparavant, et se plaisant à découvrir une nouvelle sensation, elle lécha le liquide sur ses doigts. Cela avait le goût du sang provenant d'une blessure, mais la saveur était plus dense et la texture plus épaisse. Parce qu'une part d'elle considérait cet acte comme tout à fait normal et qu'il n'y avait rien d'effrayant à cela, elle continua. À mesure qu'elle se léchait, un sentiment familier la submergea alors.

Les mots se déchaînaient et paraissaient se bousculer, tel un déferlement de vagues qui lui coupaient le souffle. Elle se sentait comme prise dans d'énormes rouleaux qui enflaient et l'aspiraient par son entrejambe.

Les mots s'enchaînaient dans son esprit sans que ses lèvres ne puissent émettre aucun son et sans qu'elle en ait conscience. Les bras autour de ses genoux, se basculant en avant et en arrière, de droite à gauche, elle écoutait la langue charriée par son sang, le monde liquide des mots¹¹⁴.

Le dégoût pourrait bien alors s'opposer au beau burkien, classique et de la Renaissance. Le beau et le dégoût sont ainsi tous deux des réponses esthétiques. Alors que la beauté est la réponse esthétique positive, le dégoût est l'émotion ou l'affect qui ne peut en aucun cas devenir une réponse esthétique positive. Comme Kant l'a noté, le dégoût est ce qui est éveillé par une certaine forme de laid.¹¹⁵ La laideur se trouve donc là où commence le dégoût.

Ce dégoût se caractérise par une « émotion viscérale », « étroitement liée aux réactions physiques, comme la nausée ». Ses « deux sens primaires ... sont le goût et l'odeur, mais l'aversion peut se produire également par les autres sens ou les sensations imaginées ».¹¹⁶ Le dégoût est « l'une de nos passions culturelles les plus agressives ».¹¹⁷ C'est la raison pour laquelle l'art post-moderne (et d'autres œuvres

¹¹⁴ Joanna Frueh, *Erotic Faculties*, CA: Berkeley: California UP, 1996, p. 162; and Korsmeyer, op.cit., pp, 143.

¹¹⁵ I. Kant (trans. W. S. Pluhar), *Critique of Judgement*, Indianapolis: Hackett Pub. Co. 1987, p. 180.

¹¹⁶ Korsmeyer, op.cit., p. 145.

¹¹⁷ William Ian Miller, *The Anatomy of Disgust*, MA: Cambridge: Harvard UP, 1997, p. xii.

révolutionnaires produites au cours de l'histoire de l'art) utilise beaucoup le dégoût. La beauté enchante ou procure du plaisir, mais elle ne secoue pas. La résolution de la tragédie (lysis) est cathartique (katharsis) et les fins heureuses des films de cinéma ne rétablissent que l'équilibre. Lorsque vous sortez du théâtre ou du cinéma, vous êtes exactement comme lorsque vous y êtes entrés, peut-être un peu plus heureux et calme. Même embêté.

Cette capacité sédative de l'art est aussi nécessaire que son agitation (comme le « Théâtre de la cruauté » de Artaud). La beauté peut accomplir la première, la laideur et surtout le dégoût, la seconde. Les organes officiels du gouvernement et d'autres autorités de contrôle de la société ont de manière stratégique censuré cette capacité d'agitation qu'a l'art, tout en encourageant celle qu'il a de calmer le peuple. La beauté restaure, la laideur bouleverse.

Ce qui a précédé « l'ordre symbolique » de Lacan est la « chora sémiotique » de Kristeva : « un espace de signification mais pas d'articulation déterminée ».¹¹⁸ Tant que l'humain (comme un enfant) est dans cette « chora sémiotique », les limites entre soi et l'autre comme entre la mère et l'enfant demeurent confuses, voire (pour l'enfant) inexistantes. Lorsque l'humain entre dans l'espace des symboles ou du langage (qualité et étape essentielles qui le différencient de l'animal), il expérimente et développe l'« abject » (terme de Kristeva); d'abord de la mère (*m-other*) puis des autres. Il circonscrit ainsi cette subjectivité indépendante qu'est le soi. Sans exclure ni rendre abjecte l'autre, la subjectivité et l'indépendance de l'individu prennent le risque de se lier et de s'interconnecter ; ou tout au moins de représenter une menace pour le langage et l'ordre patriarcal. Celui-ci pourrait être l'ordre adulte, l'ordre adulte-homme-homme. Tout ce qui évoque du danger pour cette circonscription de soi¹¹⁹, ou de son propre « propre » (propriété) est abject et évoque entre autres choses le dégoût. Tout ce qui n'a pas de forme stricte ou dont la forme est fluide, comme la pellicule qui se forme sur du lait chaud (l'exemple de Kristeva), dans un entre-deux, ni solide ni

118 Korsmeyer, op.cit., p. 147. Lire également Shoshana Felman citant *L'écriture et la différence* de Derrida dans *Writing and Madness: (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*, Meridian, Palo Alto, Californie, Stanford University Press, 2003, p. 44, ainsi que Jacques Lacan (trad. Bruce Fink), *Écrits: A Selection* (1989), London and New York: Routledge, 2001; Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. European Perspectives. New York: Columbia University Press, 1980; et Julia Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. European Perspectives, New York: Columbia University Press, 1982.

119 Lire une interprétation du livre *Passion According to G.H.* (1964) de Clarice Lispector : « La *Passion According to G.H.* (1964) de l'auteur brésilienne Clarice Lispector, ouvrage qui peut être lu soit comme une méditation philosophique soit comme une parodie de la religion, est fondamentalement l'histoire d'une femme qui écrase – et finalement mange – un cafard. Cela conte aussi comment cette expérience amena le narrateur à une « dépersonnalisation », qu'elle décrit comme « la plus grande externalisation qu'on puisse atteindre » (PGH, p. 168). Cette « externalisation » qui permet à G.H. de se découvrir « dans une étroite relation d'interdépendance avec le monde » fait écho au sort du cafard dans l'histoire, pointant une identification saisissante entre le dégoûté (l'humain) et le dégoûtant (l'objet) », Sianne Ngai, *Ugly Feelings*, MA, Cambridge, Harvard UP, 2004, p. 346. Lire aussi Adrienne Rich, « Diving into the Wreck », *Diving into the Wreck: Poems 1971–1972*, NY, W. W. Norton, 1973, p. 23: « Ce pourquoi je suis venu / l'épave et non l'histoire de l'épave / la chose seule, et non le mythe ».

liquide, ni air, suscite l'appréhension ou le rejet. Nous pouvons alors penser au livre *Middlesex* de Jeffrey Eugenides (2002), l'exemple d'un sexe indéfini qui pourrait évoquer l'abjection et le dégoût de la société et de la population. En conséquence, les entre-deux sont ces fous qui se situent entre un « ordre symbolique » (le rationalisme - la civilisation - la vie - le paternel - le mâle) et cette « chora sémantique » (l'irrationnel - le primitif / le sauvage - la magie - le malsain - le maternel - le féminin), les malades et les sains, le corps (ou le cadavre) en désintégration, ce qui est entre la vie et la mort, l'être et le non-être, comme tout ce qui pousse et dépérit : leur perte de forme et d'identité appropriées et strictes rappelle celles qui caractérisent la mort. La vieillesse est donc la contrepartie et l'inversion de cette expérience abjecte de l'enfance : c'est le processus inverse de la formation d'une forme personnelle stricte. Le vieillard évoque pour cela le dégoût et nous sommes obsédés par l'envie de le dissimuler ou de le supprimer. Cependant, la vieillesse est une aide ou une étape naturelle vers la mort. Le dégoût est même ce qui rend la mort plus facile, jusqu'à pousser parfois à désirer et provoquer sa propre mort (dans le cas de l'euthanasie).

Nous retrouvons cette problématique dans l'œuvre photographique de l'artiste Cindy Sherman. Travail qu'ont analysé les auteurs Laura Mulvey¹²⁰ et Rosalind Krauss¹²¹.

Adorno considère lui aussi le laid comme ce qui échappe à toute forme appropriée, ou devrais-je ajouter, à tout « ordre symbolique » ou civilisation :

Mais, parce que l'art a le pouvoir de receler ce qui lui est contraire sans perdre quoi que ce soit de son désir, et même de le transformer en force, le moment de laideur est apparenté à sa spiritualisation, comme le remarquait lucidement George dans sa préface à la version allemande des *Fleurs du mal*. Le titre *Spleen et Idéal* fait bien allusion à cela si l'on peut, derrière les vocables, voir de façon autre l'obsession de cette chose rebelle à sa mise en forme, obsession de quelque chose de non artistique comme agent de l'art, qui élargit le concept d'art bien au-delà de la notion d'idéal. Voilà à quoi sert le laid en art. Mais la laideur et la cruauté en art ne sont pas seulement un représenté. Le gestus même de l'art a – comme le savait Nietzsche – quelque chose de cruel. Dans les formes, la cruauté devient imagination : découper quelque chose dans le vivant, dans le corps du langage, dans les sons, dans l'expérience visible. Plus la forme est pure, plus l'autonomie des œuvres est grande, plus elles sont cruelles. En appeler à une attitude plus humaine de la part des œuvres d'art, à une

120 *Fetishism and Curiosity, Perspectives*, Bloomington: Indiana UP; British Film Institute, 1996.

121 *Bachelors*, MA: Cambridge: MIT Press, 1999, et *Cindy Sherman, 1975-1993*, NY: Rizzoli, 1993. Voir aussi C. Sherman et al. *Cindy Sherman*, NY: Museum of Modern Art, 2012.

adaptation aux hommes, public virtuel, c'est à coup sûr édulcorer la qualité et affaiblir la loi formelle. Ce que l'art élabore, au sens le plus large du terme, il l'opprime, rite de la domination de la nature qui survit dans le jeu. C'est le péché originel de l'art. C'est aussi son opposition permanente à la morale qui châtie cruellement la cruauté. Sont réussies, en revanche, les œuvres qui sauvent quelque chose de l'amorphe auquel elles font inévitablement violence, en le faisant passer dans la forme qui – en s'arrachant à cette réalité – se rend coupable de cette violence. Cela seul constitue l'aspect réconciliateur de la forme. Cependant, la violence faite aux sujets est copiée sur celle qui s'en dégage et qui subsiste dans leur résistance contre la forme.¹²²

L'horreur est une autre émotion ou affection relative au dégoût. Kristeva en a ainsi fait son sujet d'étude dans un livre où elle interroge également l'abject et le dégoût : *Pouvoirs de l'horreur*.¹²³

Korsmeyer cite quant à elle Elizabeth Grosz qui résume cette forme d'incarnation dégoûtante :

L'abjection marque la prise en compte de l'impossible quoique nécessaire transcendance de la corporéité du sujet, jusqu'aux aspects les plus impurs et souillants de son incontrôlable matérialité. Il s'agit d'une réponse aux divers cycles corporels d'incorporation, d'absorption, d'épuisement, d'expulsion, cycles de rajeunissement et de consommation nécessaires à leur survie et pourtant socialement tabous.¹²⁴

Ainsi, alors que l'abject est terrifiant en ce qu'il suppose le risque d'une perte d'identité et de subjectivité, il se révèle également d'une certaine manière attractif¹²⁵ du fait que l'on désire aussi cette même perte d'une identité perçue comme une entrave au retour à une unité post ou pré-vitale, à une harmonie post-natale où l'enfant jouit encore de son lien avec sa mère.

Le dégoût peut également être considéré comme l'antipode ou le contrepoint de « l'amour, le désir et l'appétit »¹²⁶ (voire de la jouissance). Si ces derniers se

122 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez, Klincksieck, 2011.

123 *Powers of Horror: An Essay on Abjection, European Perspectives*. NY: Columbia UP, 1982.

124 "The Body of Signification", J. Fletcher & A.E. Benjamin, eds. *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*, London: Routledge, 1990, p. 87f.

125 Sur la manière qu'a Kristeva de connecter le sublime et l'abject, lire Korsmeyer, op.cit., p. 149: « les deux sont illimités, sans forme, menaçant »; et K. Oliver *Reading Kristeva: Unraveling the Double-Bind*, Indiana UP, 1993, p. 61. Sur l'attraction que peut provoquer l'abject, lire la première page du *Powers of Horror* de Kristeva, op. cit.

126 Winfried Menninghaus *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*, Albany: SUNY Press, 2003, p. 1.

définissent par un élan vers et le désir d'une union avec l'autre, le dégoût cherche quant à lui la distance. C'est une « forte sensation vitale »¹²⁷ qui affecte « l'ensemble du système nerveux »¹²⁸, un « mécanisme de défense », un « acte de dire 'non' » (Nietzsche), ou encore plus précisément « une pression pour dire non, une incapacité à ne pas dire non »¹²⁹. Esthétiquement, le mot « dégoût » apparaît au XVII^{ème} siècle, et c'est avec les termes *Ekel* et *dégoût* qu'il devient le plus utilisé dans la vie de tous les jours. Dans le terme français¹³⁰ le dégoût est apparenté à un manque de *goût*, celui-là même qui désigne le goût esthétique. Le goût pourrait cependant se révéler être socialement déterminé¹³¹ et appris. Par conséquent, en fonction de notre appartenance sociale, nous percevons différemment ce qui est acceptable - comme dans le domaine de la propreté et de la pureté - et ce qui tombe dans celui de la souillure et du dégoût.

Le dégoût est donc évoqué dans les cas où se présente l' « invasion d'une hétérogénéité » et « traite les tabous fondateurs de toute civilisation comme les distinctions sociales de ce qui est étranger et de ce qui est propre à soi » (loc.cit.). Il est en cela étroitement lié à l'*étrange* de Freud et à ce qu'il appelle la névrose, laquelle est un symptôme de civilisation qui s'oppose au naturel - la libido. Dès lors, si le dégoût provient principalement des excréments ou des parties corporelles autres que les siennes propres, il reflète aussi et renvoie à l'aversion que ressent communément l'être humain pour l'Autre, ainsi qu'une « allergie » intellectuelle et philosophique à l'*Autre*, problème fondamental qu'interroge depuis toujours la philosophie. Plus précisément et plus profondément, l' « allergie » – pour reprendre l'expression de Françoise D'Eaubonne - de l'esprit, de l'intellect et de la philosophie pour le féminin.¹³²

127 Ibid. 1, Menninghaus cite Kant, trad. V.L. Dowdell & H.H. Rudnick, *Anthropology from a Pragmatic Point of View*, Southern Illinois UP, 1996, p. 45.

128 Ibid., citant Kant à nouveau, p. 40f (traduction modifiée par Menninghaus).

129 Ibid. , p. 2.

130 Ibid. , p. 3.

131 Ibid. p. 4, P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Harvard UP, 1984; et M. Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London: Routledge, 2002.

132 *Féminin Et Philosophie: Une Allergie Historique*, Collection L'ouverture Philosophique. Paris, L'Harmattan, 1997.