

HICHAM-STÉPHANE AFEISSA

Esthétique de la charogne : Aristote, père de l'esthétique cognitive ?

Pour des raisons qui, nous l'espérons, apparaîtront plus clairement dans le cours de cet article ^[1], et sans nullement faire l'hypothèse que l'esthétique du Stagirite y est tout entière contenue, nous mettrons au centre de notre propos le texte célèbre d'Aristote issu du quatrième chapitre de la Poétique, dont nous proposons la traduction suivante :

Dès l'enfance les hommes ont inscrites dans leur nature à la fois une tendance à représenter – et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à représenter et qu'il a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages – et une tendance à trouver du plaisir aux représentations. Nous en avons une preuve dans l'expérience pratique : nous avons plaisir à regarder les images les plus exactes des choses dont la vue est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ; la raison en est qu'apprendre est un plaisir non seulement pour les philosophes mais également pour les autres hommes (mais ce qu'il y a de commun entre eux sur ce point se limite à peu de chose) ; en effet, si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui. Car si l'on n'a pas vu auparavant, ce n'est pas la représentation qui procurera le plaisir, mais il viendra du fini dans l'exécution, de la couleur ou d'une autre cause de ce genre ^[2].

La thèse que nous défendons n'est pas que l'esthétique d'Aristote est une esthétique cognitive – ce que ce texte, dont nous allons proposer une lecture minutieuse, démontre, nous semble-t-il, amplement –, mais qu'elle est plus précisément une esthétique cognitive d'un type analogue à celui qu'a défendu Allen Carlson dans le champ de l'esthétique environnementale, justifiant par-là même de tenir Aristote pour le père tutélaire de cette école de pensée. Brièvement résumée, la théorie de Carlson consiste à avancer l'idée selon laquelle l'appréciation esthétique d'un environnement exige au préalable un ensemble de connaissances (notamment scientifiques) pour qu'un sujet puisse en faire l'expérience ^[3]. Comme nous allons tenter de le montrer, cette théorie

1. Cet article est une version considérablement abrégée d'une étude de l'esthétique d'Aristote parue en 2018 aux éditions Dehors dans notre livre *Esthétique de la charogne*.
2. Aristote, *La Poétique*, 1148b5-1148b19. Nous n'avons apporté qu'une seule modification à la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris, Seuil, 1980), sur laquelle nous nous expliquerons bientôt.
3. Allen Carlson, *Aesthetics and the Environment. The Appreciation of Nature, Art and Architecture*, Londres, Routledge, 2000.

est analogue à celle d'Aristote, pour lequel l'art assure un rôle et une fonction dans une entreprise de connaissance scientifique, dans la mesure où il existe une forme de circularité et de réciprocité évidente entre *une représentation artistique qui délivre une connaissance scientifique* et *une connaissance scientifique qui rend possible une appréciation esthétique*.

Que l'esthétique d'Aristote soit une esthétique cognitive, une lecture attentive du texte précédemment cité suffit à le démontrer. En effet, dire de la tendance à représenter qu'elle est « première », comme le souligne la proposition incidente qui note que l'homme « a recours à la représentation dans ses *premiers* apprentissages », c'est non seulement faire de la représentation une compétence innée, au sens où elle est première dans le temps, en vertu donc d'une *antériorité chronologique*, signifiant qu'il s'agit là de la première chose que nous sachions faire avant de savoir faire quoi que ce soit d'autre, mais c'est aussi faire de la représentation une *compétence fondatrice*, en vertu d'une priorité logique, signifiant qu'elle constitue le fondement (et non plus seulement le commencement) de tous nos apprentissages. Les connaissances que nous acquérons par le moyen de la représentation sont non seulement nos *premières* connaissances, mais nos connaissances *toutes premières*. C'est parce que nous savons spontanément représenter et trouver du plaisir aux représentations qu'il nous est possible d'apprendre d'autres choses sur le fondement de ce premier apprentissage. La représentation est première au titre de condition de possibilité de tous les autres apprentissages. À quelque âge que nous nous situions, quoi que nous apprenions, quels que soient les apprentissages que nous acquérons, apprendre revient toujours à représenter, soit au sens où il s'agit de mettre en représentation (correspondant à la tendance à produire des représentations), soit au sens où il s'agit de se donner en représentation ce que l'on cherche à comprendre (correspondant à la tendance à trouver du plaisir à représenter).

Mais que faut-il entendre au juste par « représentation » ? Comme on le sait, le mot utilisé par Aristote est celui de *mimésis* – terme figurant à bon droit dans le *Dictionnaire des intraduisibles*, tant est grande la difficulté à le rendre en français ^[4]. La plupart des éditions de la *Poétique* antérieures à celle de Roselyne Dupont-Roc et de Jean Lallot ont proposé de traduire ce substantif par « imitation » jusqu'à ce que le terme de « représentation » s'impose comme étant le meilleur choix possible de traduction. Et en effet, autant dans la première phrase du texte ci-dessus cité, la traduction de *mimésis* par « imitation » peut encore se justifier en ce qu'elle constitue une assez bonne approximation de ce qu'Aristote veut dire, autant ce choix de traduction, pour la deuxième et troisième phrases, apparaît comme étant proprement calamiteux en ce qu'il commet un contresens fondamental. Traduire *mimésis* par « imitation » dans les derniers tiers du texte de la *Poétique* reviendrait à faire dire à Aristote exactement le contraire de ce qu'il veut dire. Or le problème est qu'il utilise un seul et même terme d'un bout à l'autre du texte : *mimésis*. Il est par conséquent impossible de le traduire de deux manières différentes, sauf

4. Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophes. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Le Robert/Seuil, 2004. Voir l'entrée « Mimésis » rédigée par Jacqueline Lichtenstein et Elisabeth Décultot, p. 786-803.

à suggérer qu'il ne désigne par ce mot un seul et même processus intellectuel – contresens absolument ruineux puisque, on le verra, l'un des objectifs majeurs du texte est de mettre au jour l'unité et la cohérence profonde de toute démarche de connaissance en tant qu'elle repose sur la *mimèsis*.

Mieux encore : Aristote veut montrer que la *mimèsis* est en soi une démarche de connaissance, qu'elle est même la démarche de connaissance par excellence – et ce, de toute évidence, contre la critique platonicienne de la *mimèsis*. La *Poétique*, en son quatrième chapitre, définit l'un des sommets de la critique aristotélécienne de Platon, où le Stagirite entreprend de réfuter Platon sur son propre terrain puisque c'est ce dernier qui a introduit en philosophie le concept de *mimèsis*. La pointe de la critique d'Aristote va si loin qu'il fait de la *mimèsis* le concept central de la théorie de la connaissance qu'il défend dans ce texte, en poursuivant Platon jusque dans ses derniers retranchements. Comme il s'emploiera à le démontrer dans la suite du texte, c'est grâce à la *mimèsis* que l'art peut être tenu pour une activité de connaissance à part entière, exigeant d'être pensé, non plus par référence au concept d'illusion ou de simulacre, mais à celui de vérité. L'artiste n'est pas un créateur d'illusions, il met au jour, grâce à son travail de représentation, quelque chose qui est de l'ordre de la vérité. Tout le livre X de la *République*, dans lequel Platon développe longuement sa critique de l'art comme prestidigitation, et dans lequel le concept de *mimèsis* joue un rôle central, se dresse en toile de fond de ce chapitre de la *Poétique*.

Poursuivons la lecture de notre texte. En quoi consiste exactement l'opération intellectuelle de représentation ? Selon Aristote, « nous avons plaisir à regarder les images les plus exactes des choses dont la vue est pénible dans la réalité » car « en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui ». La représentation est donc une opération intellectuelle qui se joue dans le passage de ce qui est simplement vu à ce qui est *regardé*. Elle consiste à soumettre les data sensoriels d'ordre visuel (les images) à un certain travail d'élaboration qui est tel que les data recueillis par la *vue* sont modifiés pour en faire l'objet d'un *regard*. Ce travail d'élaboration intellectuelle, en outre, est l'œuvre même de la connaissance car en modifiant les données sensorielles recueillies par la vue, « on apprend à connaître ce qu'est chaque chose ».

Si l'opération de représentation consiste à modifier les données sensorielles recueillies par la vue, il reste à se demander où sont prélevées de telles données. Aristote l'indique très clairement : les données sensorielles ou plutôt les images qui vont être soumises à un travail d'élaboration proviennent de la réalité, c'est-à-dire du monde extérieur : ce sont les images *de la réalité*, celles qui nous parviennent du monde dès que l'on ouvre les yeux. Mais si nous avons d'un côté les images de la réalité, qu'avons-nous alors de l'autre côté ? De quel régime de perception relèvent les images qui font l'objet du regard ? Où sont-elles regardées ? Où

apparaissent-elles ? Il est impossible de dire qu'elles apparaissent dans la réalité puisque ces images-là sont celles de la vue et non pas celles que fixe le regard. Il est également impossible de dire qu'elles apparaissent « dans notre tête », que ce sont des images « imaginaires », des « fantômes », puisque, d'une part, le concept d'imagination est absent du texte, et, d'autre part, Aristote a bien indiqué qu'il s'agissait d'images comportant un contenu sensoriel, lequel n'est pas du même type que celui des images recueillies par la vue puisqu'il a été modifié, mais qui ne cesse pas pour autant de se définir par son contenu empirique. Il s'agit dans les deux cas de données sensorielles, les premières (non modifiées) sont l'objet de la vue, les secondes (modifiées à partir de ce que les premières offrent) sont l'objet du regard. L'image regardée apparaît, si l'on ose dire, *sous notre nez*, elle est l'objet intentionnel d'un regard, elle apparaît quelque part dans le monde, elle est une image réelle et non pas imaginaire, elle a sa matérialité et une place dans le monde extérieur. Mais alors où apparaît-elle ? Et qu'est-elle ?

La réponse s'impose : c'est une image peinte. L'image apparaît en peinture, elle est une peinture. La réalité de l'image vue ne s'oppose donc pas à l'irréalité de l'image regardée : les deux sont également réelles, mais elles témoignent d'un autre rapport à l'expérience. Ce à quoi le réel de l'image vue s'oppose, ce n'est surtout pas à l'irréel de l'image regardée, c'est à lui-même en tant qu'il est métamorphosé par l'art. *Le réel* s'oppose ici à l'*esthétique*. Aristote distingue deux types d'images : le réel, d'une part, l'esthétique, de l'autre, et il indique que le processus de représentation est précisément ce qui fait passer de l'un à l'autre.

Avant de poursuivre la réflexion et de tenter d'expliquer comment ce basculement du réel à l'esthétique se produit, il convient de faire une halte pour s'étonner de la tournure qu'a pris le texte. Rien ne laissait présager dans la première phrase que l'art allait occuper le centre de la réflexion. Il n'est question d'art à aucun moment dans la première phrase. Il y est fait mention de la tendance à représenter, considérée comme fonction de connaissance ou comme opération intellectuelle, et ce en des termes suffisamment généraux pour en faire une caractéristique commune aux êtres humains et aux animaux. La représentation est présentée comme le mode fondamental selon lequel il est possible de produire de l'intelligibilité, le seul moyen qui nous soit donné de connaître quoi que ce soit, c'est-à-dire comme une opération intellectuelle qui soutient toutes les démarches de la connaissance de quelque nature que ce soit. Si donc Aristote souhaitait en un second temps, donner des indications supplémentaires sur la façon dont se déroule concrètement une telle opération, s'il voulait élucider plus en détail son mécanisme, il avait l'embarras du choix et aurait pu choisir n'importe quel type d'opération intellectuelle puisqu'il soutient la thèse qu'apprendre, connaître ou savoir, c'est toujours représenter. Le fait qu'il resserre son attention sur le cas de l'art est en soi inattendu, et lui permet de présenter l'art comme une démarche intellectuelle où se réalise l'œuvre de la connaissance ^[5]. La thèse est extrêmement forte (et, une fois encore, soutenue à l'évidence contre Platon) : l'art est une

5. De là l'importance qu'il y a à traduire *ekriboménas* (ἡκριβωμένως) par « exactitude » (seule modification que nous ayons apportée à la traduction de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot) : l'exactitude est un critère de vérité, elle est la pierre de touche qui permet de juger de la valeur de la connaissance.

entreprise ou une démarche de connaissance. L'art a une fonction cognitive. L'art produit un effet d'intelligibilité et devient une certaine modalité du connaître. Il y a une *connaissance artistique* au sens même où il y a une connaissance scientifique ou philosophique. Il y a des choses dont nous n'aurions aucune représentation et dont nous ne pourrions rien savoir si l'art n'inventait des modes de représentation adéquats. Voir le monde en artiste, c'est se donner une représentation de ce qui, sans l'art, serait irreprésentable. L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible, disait Paul Klee – il *représente*, dirait Aristote.

Comment passe-t-on à présent du réel à l'esthétique ? Comment l'opération de représentation nous fait-elle basculer de l'un à l'autre ? Aristote a déjà livré quelques éléments de réponse à cette question en indiquant que l'opération de représentation consiste à soumettre les data sensoriels recueillis par la vue à un certain travail d'élaboration, travail qui est l'œuvre même de la connaissance. Autrement dit, il est nécessaire, pour passer du réel à l'esthétique, de modifier les données sensorielles, de transformer les images. Mais de quelle manière ? Aristote répond une fois de plus à cette question : en les rendant *plus exactes*. Les images de la représentation sont plus exactes que les images de la réalité. Le façonnement stylistique qui produit la *métamorphose* (au sens strict) des images vues en images regardées est compris comme étant un gain en exactitude. Les images représentatives sont particulièrement « soignées », c'est-à-dire particulièrement réussies pour leur précision. Ce sont les mêmes images, à cette différence près que ce qui est figuré en art est représenté avec une bien plus grande acuité. Les images peintes sont plus exactes que celles qui nous parviennent de la réalité. Ce qui est représenté en peinture est plus vrai que nature.

Mais quel est le principe de mesure de cette exactitude ? En quel sens peut-on dire qu'une représentation picturale est plus exacte que ce dont elle est la représentation ? Plus largement : qu'entend Aristote par *mimèsis* ? Aristote défend-il une esthétique du réalisme photographique, exigeant de la part de l'artiste qu'il livre des reproductions-miroirs des choses, de simples copies décalquées du réel, des imitations (au sens ordinaire du mot) ? Si tel était le cas, alors à quoi bon distinguer le réel et l'esthétique si la réflexion doit reconnaître que rien ne les distingue l'un de l'autre et que le second n'est qu'une copie en trompe-l'œil du premier ? Et pourquoi dire que les représentations picturales sont plus exactes que ce dont elles sont les représentations si la réflexion doit concéder qu'au final rien ne permet de les distinguer de la réalité dont elles sont la simple copie ? En outre, si l'esthétique d'Aristote était une esthétique du réalisme photographique, alors on ne comprendrait pas comment il est possible de trouver du plaisir à contempler ce qui nous répugne dans la réalité puisque l'art livre une simple imitation de la réalité.

Il s'ensuit que pour Aristote l'image peinte n'est en aucune façon un décalque en trompe-l'œil de l'objet représenté – une *skiagraphie* (σκιαγραφία)

pour reprendre le mot de Platon et dont Aristote se sert également parfois –, et que la mesure de l'exactitude de la représentation ne peut être déterminée par la capacité de l'image peinte à se faire passer pour l'original. Bien au contraire, l'*écart* entre l'image de la perception esthétique et l'image de la perception réelle est constamment souligné. L'image n'est pas une paraphrase et n'a pas besoin de l'être pour donner à connaître : elle est une représentation, c'est-à-dire une interprétation. L'image artistique suppose un écart, une disparité, entre l'objet réel et l'objet reproduit, et d'une certaine manière plus l'écart est grand, plus l'effet est saisissant. Ce qui fait tout le prix de la représentation picturale, c'est l'écart institué entre la représentation et ce dont elle est la représentation, autrement dit c'est le fait que l'une n'est justement pas le même que l'autre, que l'une ne ressemble pas à l'autre, tout en étant plus vraie que nature. Comme l'écrit excellemment Didier Deleule, « l'exécution imprime par définition à l'œuvre d'art la maîtrise en même temps que le maintien d'un écart nécessaire par rapport à l'original, cet écart étant, en tout état de cause, la condition même de la production artistique, donc de l'expressivité. L'émotion esthétique naît ainsi d'une ressemblance conquise sur le fond d'une différence donnée ^[6] », c'est-à-dire de la capacité à reconnaître que l'un est le même que l'autre (celui-là, c'est lui) en dépit des différences flagrantes. « Celui-là, c'est lui » est la conclusion que nous tirons lorsque, au terme d'une comparaison entre l'image et l'original, entre la représentation et le réel représenté, nous parvenons à les faire coïncider, en apercevant la distance et en la parcourant en esprit. Il se produit alors une reconnaissance intellectuelle de l'un à travers l'autre, dans la tension entre l'imité et son imitation.

Autrement dit, le *peu* de choses qui figure sur la peinture doit nous suffire à reconnaître ce dont elle est la représentation. Il ne s'agit nullement pour l'artiste de représenter l'objet dans la multiplicité des apparences sous lesquelles il se manifeste – tâche impossible qui, en outre, ne peut pas être celle de celui qui a renoncé à imiter le monde et ses objets –, mais plutôt de ne donner à voir de la chose que ce qui est strictement nécessaire pour la faire reconnaître telle qu'elle est en elle-même. « Celui-là, c'est lui » signifie : voilà la forme propre, la forme spécifique, la forme pure, réduite à l'essentiel de ce qui est représenté. L'artiste propose une purification, un raffinement de ce qui est représenté, en procédant par sélection des éléments pertinents. L'artiste extrait, il émonde, il décante, il épure la chose de toutes ses caractéristiques superflues : il va à l'essentiel. Représenter signifie abstraire les caractéristiques essentielles de la chose représentée, séparer l'essentiel du superflu, dégager les lignes pures ou la forme propre – moyennant quoi la représentation peut être dite *plus exacte* que ce qu'elle représente, ce que cherche à exprimer la formule : « celui-là, c'est lui », que nous comprenons comme signifiant : « celui-là, c'est lui *tout craché* », « c'est son *portrait vivant* ».

6. Didier Deleule, « Adam Smith et la difficulté surmontée », in Adam Smith, *Essais esthétiques*, Paris, Vrin, 1997, p. 30, dans un passage où il est question d'Adam Smith et non pas d'Aristote, attestant par-là même de l'étonnante convergence des deux philosophes en matière d'esthétique.

Venons-en à présent à l'examen des éléments qui ont été laissés provisoirement de côté dans l'analyse, et notamment de l'exemple que donne Aristote des cadavres peints et des formes d'animaux parfaitement ignobles. L'exemple nous

paraît immédiatement paradoxal parce que nous avons tendance à croire que le plaisir que suscite la peinture vient de la beauté de ce qu'elle représente – bref, que l'art est une affaire d'agrément, que l'art a pour finalité de plaire et de flatter les sens, conformément au paradigme de l'esthétique dominante du goût. Or Aristote défend la thèse que l'art n'est pas une affaire d'agrément, mais une affaire de vérité et d'exactitude de la représentation, et que le plaisir que suscite la peinture vient de ce que, en regardant l'image peinte, « on apprend à connaître ce qu'est chaque chose ». Par conséquent, il est clair qu'il n'y a pas à ses yeux de « beaux sujets » en peinture pas plus qu'il n'y a de « sujets ignobles », pour la bonne raison que le sujet n'a en lui-même aucune importance : ce qui fait l'intérêt d'une représentation artistique, c'est la distance établie entre l'image et le modèle, l'image étant non pas la version enjolivée du modèle mais la version rendue plus exacte que ne l'est le modèle lui-même, plus vraie que nature, de sorte que c'est la force avec laquelle l'artiste est parvenu à rendre la chose dans sa vérité qui fait la réussite de la peinture.

Il n'y a donc pas lieu de s'étonner du choix du motif iconique, qui vaut bien n'importe quel autre. Et pourtant, il est peu contestable que l'exemple choisi par Aristote est hautement paradoxal, et qu'Aristote cherche à se servir de ce paradoxe pour confirmer la thèse qu'il défend. En effet, on aurait pu s'attendre à une *restriction* du caractère horrible de la représentation des cadavres peints ou des formes d'animaux parfaitement ignobles, libérant l'espace nécessaire pour pouvoir éprouver une forme de plaisir : pour que la représentation en peinture de ce qui nous horripile et nous répugne en réalité puisse procurer du plaisir, ne faut-il pas que ce que nous contemplons soit moins horrible et cesse de nous faire ressentir du dégoût ? Aristote soutient pourtant exactement le contraire : il y a non pas *restriction* du caractère horrible mais plutôt *aggravation* dans le cas d'une représentation exacte^[7]. Le cadavre peint n'est jamais plus « cadavérique » qu'en peinture, et dans ces conditions on ne voit pas pourquoi le cadavre peint, en tant que cadavre, devrait produire une autre impression que le cadavre réel. Un cadavre peint et un cadavre réel sont *également* répugnants, et le premier l'est même plus que le second. La seule différence entre les deux tient à ceci que la vue du premier nous fait éprouver du plaisir parce que nous apprenons quelque chose que la vue du second ne nous apprend pas.

Comment convient-il justement de comprendre cet exemple ? Avant toute chose, y a-t-il un ou deux exemples ? Le mot utilisé par Aristote pour lier les « formes d'animaux parfaitement ignobles » et les « cadavres » est *kai* (καί), lequel peut être traduit par « et » ou par « ou », ou encore par « en particulier », « et surtout ». Le choix de traduction de Roselyne Dupont-Roc et de Jean Lallot nous paraît le bon : « des formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ». La conjonction de coordination « ou » ne signifie pas qu'Aristote change d'exemple, mais que le second exemple doit être compris comme une précision de ce que désigne le premier. Le « ou » est un « ou » d'équivalence : des formes d'animaux

7. Pierre Somville, *Essai sur la poétique d'Aristote*, Paris, Vrin, 1975, p. 31-32.

parfaitement ignobles = des cadavres. Il y a donc bel et bien deux exemples, mais ce que vise Aristote est à chaque fois la même chose. Aristote prend un exemple dans le règne animal (celui des bêtes sauvages : *thérion* (θηρίων), par opposition aux animaux apprivoisés), et un exemple dans le règne humain (*nekron* (νεκρῶν) : le cadavre en tant qu'il est spécifiquement celui d'un être humain).

Si Aristote peut donner pour équivalent ces deux exemples, c'est qu'il les considère l'un et l'autre sous le même angle d'analyse. Il s'ensuit que lorsqu'il parle des « formes d'animaux parfaitement ignobles », il ne s'agit en aucune façon des animaux sauvages tels qu'on peut les observer quand ils sont encore en vie, mais de ces mêmes animaux en tant qu'ils sont morts. Les formes d'animaux parfaitement ignobles sont donc des *dépouilles animales* : littéralement, des *charognes*, et c'est en ce sens qu'elles sont identiques à un cadavre humain ^[8]. Mais, dans ce cas-là, que donne à voir une telle peinture ? Que peut bien figurer cette peinture dont on sait qu'elle ne fait pas de différence entre la représentation de formes d'animaux parfaitement ignobles et celle d'un cadavre ? Comment l'un et l'autre peuvent-ils être représentés *identiquement* ?

Avant d'essayer de dire ce qu'est cette peinture et ce qu'elle représente, il faut bien comprendre ce qu'elle n'est pas et ce qu'elle ne représente pas. La peinture qu'évoque Aristote ne donne pas à voir une représentation macabre et ne relève pas (en l'anticipant de plusieurs siècles) de la tradition gothique et baroque du macabre médiéval où la mort est figurée sous les traits du squelette, dans les trois formes de représentation traditionnelle de la mort (la Rencontre des trois vifs et des trois morts, la Danse macabre et le Triomphe de la mort). Le cadavre auquel songe Aristote – que ce soit le cadavre d'un homme ou la charogne d'un animal – n'est pas un squelette, c'est un cadavre, si l'on ose dire, en chair et en os, un cadavre qui a conservé sa chair et son épiderme, qui a une épaisseur, des formes reconnaissables, lesquelles sont déchirées, dilacérées, déchiquetées, mais encore présentes. Le cadavre n'est ni un squelette ni une carcasse. Même si le regard qui se porte sur lui ne coïncide pas exactement avec celui de l'anatomiste, l'objet du regard est beaucoup plus proche d'une représentation scientifique du cadavre comme entité anatomique que de toute forme de stylisation de la mort. En outre, la peinture dont parle Aristote ne s'inscrit en aucune façon dans la tradition des *Vanités*, car le cadavre n'est ici le symbole de rien du tout : il s'agit au contraire d'un cadavre bien réel, d'un cadavre présenté dans toute sa crudité et sa littéralité.

Mais s'il ne symbolise rien, alors que présente ou représente ce cadavre ? Que peut-on voir sur cette peinture qui soit tel que, grâce à cette représentation, nous apprenions ce qu'est un cadavre mieux que ne pourrait le faire l'exhibition d'un cadavre réel ? La réponse, nous semble-t-il, se trouve dans l'indice qui nous est donné selon lequel le cadavre est *ignoble* et qu'il inspire en tant que tel du *dégoût*. La remarque pourrait surprendre dans la mesure où la vue n'est pas

8. Il n'y a donc aucune raison d'identifier les animaux ignobles qu'évoque Aristote à des insectes tels que des mouches, des vers ou des moustiques, comme le faisait l'humaniste Manuel Chrysoloras au xv^e siècle. Liliane Bodson a proposé de prendre appui sur l'étude comparative des différences des êtres vivants dans les traités zoologiques d'Aristote pour mettre en évidence une classification implicite fondée sur le degré de perfection biologique et psychique de chacun, plaçant les sanguins (avec primauté de l'être humain) en haut et les non sanguins (terrestres et aquatiques) tout en bas. C'est parmi ces derniers, selon elle, qu'il faudrait chercher les animaux les moins nobles dont il est question dans le passage de *Poétique* 4, tels que les vers ou les scarabées. Voir Pascale Dubus, *L'Art et la mort. Réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*, Paris, CNRS éditions, 2006, p. 51, p. 99-100. De notre point de vue, la question de savoir à quels animaux fait allusion Aristote nous paraît toutefois oiseuse : il n'est question d'aucun animal en particulier, mais de tous dès lors qu'on les considère dans leur état de décomposition.

le vecteur traditionnel de ce type de sentiment, et n'est généralement pas même mentionnée aux côtés de l'odorat, du toucher et du goût. Le cadavre peint, par définition, ne se touche pas, ne se sent pas et se goûte encore moins. Si dégoût visuel il y a, il semble alors davantage fondé sur les autres modalités sensorielles et ne pouvoir être suscité que par association avec eux. Mais, comme le remarque opportunément Aurel Kolnai dans son étude classique sur le sentiment du dégoût, il existe une qualité du dégoûtant visuel : à savoir, l'impression produite par le fourmillement et le grouillement, laquelle est l'équivalent visuel de la pourriture. La pourriture est l'objet-type du dégoût. Tout ce qui se désagrège, tout ce qui grouille, adhère, s'agglutine, pullule, ondoie, etc., inspire du dégoût.

L'objet fondamental du dégoût est [...] le domaine phénoménal de la *pourriture*. Y sont inclus le dépérissement d'un corps vivant, la putréfaction, la décomposition, l'odeur cadavérique, en général tout ce qui est passage du vivant à l'état de mort. Mais, notons-le bien, pas cet état de mort lui-même. Car l'inorganique n'est en rien ressenti comme dégoûtant ; et pas davantage un squelette – l'« affreux » n'est pas le « dégoûtant » – ou un cadavre momifié. La marque du dégoûtant réside dans le processus de pourriture et dans ce qui en est porteur ^[9].

L'observation de Kolnai porte loin : ce qui est mort ne dégoûte jamais en tant que tel, c'est-à-dire en tant que substance vivante ayant perdu ses fonctions vitales, sans quoi la viande de boucherie devrait inspirer du dégoût ^[10]. Ce qui dégoûte, c'est la présence d'un élément vivant dans ce qui est mort, conformément à la remarque de Karl Rosenkranz qui écrivait que « l'illusion de la vie dans une chose morte est ce qu'il y a d'infiniment déplaisant dans le répugnant ^[11] ». Dans le même sens, Julia Peker dans son essai sur le dégoût notait que si « l'image la plus emblématique et exacerbée du dégoût est sans doute celle de la charogne rongée par les vers », ce spectacle n'est insoutenable qu'en raison de la présence d'un élément vivant :

Déchet elle aussi, la sciure de bois n'a pourtant rien de déstabilisant, à moins cependant d'être habitée par de petites bêtes, et si le poil échoué dans notre assiette se révèle un malheureux fil de tissu il perd au même instant sa charge intrusive. Seule la vie organique peut incarner le spectre de la mort qui s'esquisse dans le dégoût.

La mort qui nous dégoûte n'est pas celle qui se figure sous les traits de la carcasse ou du squelette, mais sous ceux de la charogne rongée par les vers et en état de putréfaction. Le squelette, par contraste, nous apparaît « figé dans une éternité illusoire, vidé de tout ce qui peut pourrir et par là même exhale les odeurs fétides de la putréfaction ». Étant privé de toute vie organique, il est, au mieux, un objet d'horreur, mais jamais de dégoût. Là où, en revanche, il y a décomposition active, là où le grouillement des vers défigure le cadavre, « si bien qu'on ne sait plus vraiment s'ils émanent du corps ou s'ils viennent le recouvrir, s'ils font intrusion ou sont secrétés » – là, nous éprouvons du dégoût ^[12].

9. Aurel Kolnai, *Les Sentiments hostiles*, trad. fr. O. Cossé, Paris, Circé, 2014, p. 48.

10. Aurel Kolnai, *ibid.*, p. 49.

11. Karl Rosenkranz, *Esthétique du laid*, trad. fr. S. Muller, Belval, Circé, p. 283.

12. Julia Peker, *Cet Obscur objet du dégoût*, Paris, Le bord de l'eau, p. 165-166.

Par là même, il devient possible d'imaginer ce que pourrait représenter la peinture qu'évoque Aristote. Un cadavre n'est ni un être vivant, ni un fragment de matière inerte. Il se situe dans l'entre-deux qui sépare la vie et la mort, il définit un état intermédiaire, un être hybride tiraillé entre ce qui lui reste de vie et ce qui lui arrive sous la forme de la mort. L'artiste, dans son travail de représentation, s'est efforcé de donner à voir le moment décisif de la putréfaction, l'essence même de la corruption, c'est-à-dire le processus inverse de la génération, de la naissance, de l'émergence de la vie. L'artiste s'est efforcé de saisir le moment de reflux de la vie, le moment où la vie se retire tout à fait des chairs qu'elle animait pour ne plus laisser derrière elle qu'un fragment de matière inerte. Voilà ce que l'art peut donner à voir et ce qu'il peut *seul* donner à voir ; voilà de quelle manière l'art peut nous instruire et dont il peut *seul* le faire. L'idée de corruption peut bien être pensée, conceptualisée, mais seul l'art peut nous donner à voir la manière dont la vie s'y prend pour se retirer de la matière, seul l'art peut nous donner à voir ce que sont des chairs délaissées par la vie. La peinture représente ce qu'est un cadavre dans toute sa vérité, c'est-à-dire le cadavre comme théâtre de l'affrontement ultime de la vie et de la mort, le théâtre de l'affrontement entre deux forces métaphysiques qui se livrent ici un ultime combat, et que la mort est en train de remporter sous nos yeux.

Quelle pourrait être la signification d'une œuvre représentant un sujet aussi répugnant ? Si le cadavre est le théâtre où la mort s'affirme de manière triomphante, il faut noter qu'il est aussi le théâtre d'un recommencement de la vie à travers l'activité vitale des vers qui accélère le pourrissement du corps enfoui sous les œufs des insectes nécrophores. Comme le disait Jacques Lacan d'une formule mémorable, « la vie c'est la pourriture ^[13] », en ce sens où le pourrissement, en brouillant la distinction entre la vie et la mort et même entre les règnes animaux et végétaux, ramène la vie à sa purulence, à la prolifération des bactéries et à la confusion des formes. Certes, ce n'est pas en ces termes (manifestement informés, si ce n'est de la biologie du ^{xx}e siècle, au moins de la réfutation par Francesco Redi à la fin du ^{xvii}e siècle de la génération spontanée) qu'Aristote parle du processus de putréfaction dans son œuvre scientifique, mais il est remarquable de le voir insister lui aussi sur la continuité fondamentale de la vie et de la mort dont le cadavre en putréfaction fournit, non seulement une illustration, mais bien une démonstration. La thèse constamment soutenue par Aristote sur ce sujet consiste à dire qu'il n'y a pas de discontinuité entre la génération et la corruption, entre la vie et la mort, entre le vivant et l'inerte, et c'est précisément ce point que permet de démontrer l'observation d'un cadavre en putréfaction, à la lumière de l'idée d'une génération par corruption, faisant l'hypothèse que certains êtres sont engendrés par le pourrissement des matières inertes ^[14].

Dans le livre IV des *Météorologiques*, Aristote conçoit expressément le phénomène de putréfaction comme assèchement et refroidissement d'une matière au départ chaude et humide, qui produit en retour un dégagement de

13. Jacques Lacan, *L'Éthique de la psychanalyse. Séminaire VII*, Paris, Seuil, 1986, p. 272.

14. Cette thèse est avancée à de nombreuses reprises dans le corpus aristotélicien, notamment dans la *Génération des animaux* (761a 12-18 et 762a 8-23), dans l'*Histoire des animaux* (539a 18-26 et 547b 18-22), dans *De la génération et de la corruption* (318a 23-28), et fait même l'objet d'une théorisation détaillée dans le livre IV des *Météorologiques* dans un passage capital (379a 3-b 9) dont il va bientôt être question.

chaleur et d'humidité, soit une coction, en tant que telle propice à la vie. Or cette affirmation d'une relation entre la vie et la chaleur a ceci d'intéressant qu'elle se retrouve dans d'autres lieux du corpus aristotélicien et hors du contexte de la génération spontanée. Dans la *Génération des animaux* (733a 1-17), Aristote désigne comme plus parfaits les animaux qui ont le plus de chaleur et d'humidité et le moins de terre. Le traité *De la longévité et de la brièveté de la vie* (466a 20-b4) dans les *Parva naturalia* fait du dessèchement la cause matérielle de la mort, et inversement de la résistance de l'humidité à ce dessèchement la condition de la vie ; mais l'humidité, y précise Aristote, ne résiste au dessèchement qu'à la condition d'être associée à la chaleur – de sorte que la chaleur apparaît comme le principe premier de la vie. Cette thèse est encore confirmée par les premières lignes du livre IV des *Météorologiques* à travers la distinction proposée entre « causes actives » et « causes passives », le chaud et le froid étant rangé parmi les premières, et l'humide et le sec parmi les secondes. Il ressort de tous ces textes, comme le note justement Thierry Gontier, que « la génération spontanée n'est en aucune façon un miracle de la nature », mais qu'« elle suit le schéma biologique courant »^[15]. En effet, poursuit-il, la génération d'un animal par un autre est décrit dans le troisième livre de la *Génération des animaux* (762b 6-9) dans des termes relativement proches de ceux dont Aristote se sert pour la génération spontanée : le sperme est compris comme le résidu que produit la nourriture ingérée soumise à l'action de la chaleur de l'organisme ; une fois l'œuf de la femelle fécondée, la nature féminine étant incapable d'opérer la coction, c'est encore le sperme qui va l'assurer par sa propre chaleur. Le phénomène de la vie en général implique donc la chaleur et l'humidité, l'un comme principe actif et l'autre comme principe passif, « et cette vie est au fond de la nature parce que tout être naturel est composé de chaud, de froid, de sec et d'humide ».

Aristote considère donc la nature comme étant *tout entière* une scène de fermentation et de maturation permanente, si bien que le cadavre en décomposition n'offre au final que *la nature elle-même en réduction*. Le cadavre est un modèle réduit de la nature. Ce que le philosophe s'efforce de démontrer à longueur d'études sur la nature, l'artiste le donne à voir de manière fulgurante en une image. En ce sens, l'on pourrait dire de la peinture ce qu'Aristote dit de la poésie dans un passage fameux de la *Poétique* (1151b 6), à savoir qu'elle est plus philosophique que l'histoire parce qu'elle exprime bien mieux qu'elle ce qui est de l'ordre de l'universel en évitant de se disperser dans le particulier et le contingent.

15. Thierry Gontier, « Vie et intelligence chez Aristote : opposition ou unité ? », in Pierre Magnard (dir.), *Métaphysique de l'esprit*, Pais, Vrin, 1996, p. 35.