

Vaucelle, C. (1998) **A partir du corpus kantien, choix et analyse d'oeuvres qui me semblent relever du beau et du sublime.** Paper for Dominique Baque 'histoire de l'esthétique philosophique' course, UFR Art, Philosophie, et Esthétique, Paris VIII, France.

KANT Emmanuel (1724-1804) écrit la « Critique de la faculté de juger » en écho aux préoccupations esthétiques du 18ème siècle. L'esthétique kantienne a jeté les bases de la conception moderne de l'art en distinguant notamment beauté artistique et beauté naturelle «l'art ne veut pas la représentation d'une chose belle mais la belle représentation d'une chose». Au 18ème siècle l'artiste se sépare de l'artisan et l'«art» désigne très généralement les «beaux-arts». On peut expliquer cet avènement par celui d'une production industrielle qui repose sur une technique de plus en plus consciente de ses règles, par opposition aux manières artisanales de produire, où le talent et l'ingéniosité de l'ouvrier (en particulier dans le chef-d'oeuvre) ne diffèrent pas essentiellement des manières artistiques de produire.

La philosophie du beau jusqu'à KANT s'est efforcé de soumettre l'art à une juridiction qui lui est étrangère. L'originalité kantienne vient du fait que tous les autres systèmes avaient pensé l'art ou du côté de la connaissance théorique ou du côté de la moralité. La caution ou le rejet de l'art relevaient de critères extérieurs à l'art. KANT sort de l'expérience du vrai, du bien. A la différence d'HEGEL, il n'y a pas d'expérience du Beau dans l'art selon KANT. L'art est un sous ensemble de l'expérience du Beau comparé au beau naturel. Il fait alors la distinction entre le beau, le bon et l'agréable. Pour KANT, la sensibilité est source de savoir insuffisante, aveugle. La sensation est matériau, l'apport de l'entendement est utile; ainsi, sensation et entendement forment le savoir. De cette façon, la sensibilité est source de savoir mais insuffisante. La place qu'accorde KANT au sujet est très importante. Il a détourné l'analyse de l'art vers la faculté de juger et s'intéresse à la conscience esthétique. Il commence à décliner la théorie de l'imitation au profit de la théorie d'expression. L'art mimétique ne veut pas dire forcément art qui ne s'écarte pas du modèle. La théorie de l'imitation ne se rattache pas forcément à l'imitation d'un sujet singulier, mais aussi à l'abstraction; par exemple, la représentation de la perfection. L'imitation est la maîtrise de l'écart entre imitation de la réalité et éloignement par rapport à la réalité. ROUSSEAU, lui, rejette la théorie classique de l'art. Il explique que l'art doit montrer des émotions différentes de l'imitation. Pour KANT, l'expérience du beau est celle du sujet qui perçoit et juge; son expérience du goût, son jugement de goût. Il faut savoir qu'au 18ème siècle on ne prend plus ses racines dans les mathématiques mais dans la physique newtonienne. On part donc d'une conception de la raison qui n'est plus mathématique, cartésienne, mais qui est basée sur l'expérience, sur les caractéristiques de nos capacités. Ainsi, le terme «esthétique» dans le sens «sensible» s'applique très bien au 18ème siècle. KANT propose une doctrine beau-sublime dans la nature et dans l'art. Il fonde l'esthétique sur le

jugement de goût. Dans l'Analytique du beau (§8), il explique que le jugement de goût n'est pas logique mais esthétique.

Nous allons ainsi étudier la doctrine beau-sublime dans l'art selon KANT en opposant ces deux caractéristiques de l'oeuvre d'art. Pour cela nous nous appuyerons sur deux oeuvres connues du grand public; l'oeuvre de Jeff KOONS «*Yorkshire Terriers*» représentant le beau dans l'art, imitation du «bel objet» dans la culture américaine et même européenne; celle d'un auteur montrant son expérience du sublime dont il a peint le souvenir donnant naissance à cette toile sublime «*Le Cri*».

KANT écrit un premier texte en 1764 «Les observations sur le sentiment du beau et du sublime» il y fait une description psychologique, il écrit «Les différentes sensations de plaisir et de déplaisir ne repose pas tellement sur la nature des choses extérieures qui les excitent que sur la capacité propre à chaque être humain d'être touché par elles agréablement ou non.» Le sentiment du beau et du sublime n'est encore ici qu'un «sentiment plus raffiné», il n'est pas forcément distinct de l'agréable. Le ton qui domine est celui du moraliste. La beauté conduit à la vertu, car celle ci se fonde «sur le sentiment de la beauté et de la dignité de la nature humaine». La séparation entre l'esthétique et la morale n'a pas encore été effectuée. Quelques remarques arbitraires du genre:La Hollande est «le pays où le raffinement du goût ne se remarque à peu près pas». Dans ce texte KANT décrit l'art de sentir. Les sentiments de plaisir et de peine se forment à partir de l'expérience. Il existe des données élémentaires: l'impression du contentement et de contrariété. Différents types de caractères sont aptes ou non à appréhender le beau et le sublime. Puis la pensée kantienne évolue. Dans la «critique de la raison pure», KANT revient à cette idée: il s'aperçoit que la sensibilité et l'entendement ne forment pas un continu. Ils naissent de deux souvenirs de la connaissance irréductibles l'un à l'autre. La faculté de sentir est une intuition. L'entendement renvoie à des concepts. Il faut appliquer ces concepts à une intuition. Ainsi, il n'y a pas d'espoir à fonder autour de la richesse d'une intuition, et le concept ne fera pas perdre à une oeuvre d'art son côté énigmatique. Le sentiment du beau ne se laisse pas réduire à une sensation ou pure expérience sensible. Le goût tend à une objectivité qu'il n'atteint pas. Il oppose la matière à la forme dans la sensation; la matière exprime ce qu'il y a de réel, renvoie à quelque chose d'extérieur; la forme est ce qui est subjectif. Si l'objet est beau il ne l'est que dans son aspect non connu. Rien dans l'objet n'indique qu'il y avait lieu d'attendre le plaisir qu'on pouvait espérer. L'analyse du jugement de goût doit dégager ce qui est nécessaire pour dire qu'un objet est beau, et suppose un retour sur la subjectivité. Selon la qualité, c'est la faculté de juger d'un objet ou d'un mode de représentation sans aucun intérêt. Selon la finalité, la beauté est la forme de finalité d'un objet sans représentation d'une fin. Le goût selon la quantité: est beau ce qui plaît universellement

sans concept. Selon la modalité, est beau ce qui est reconnu sans concept comme objet d'une satisfaction nécessaire. KANT distingue deux espèces de beauté: la beauté libre et la beauté adhérente qui suppose un concept de ce que l'objet doit être. Il s'ordonne à une fin particulière. On a l'impression que quelque chose est donné et nous réjouit sans raison: c'est la «beauté pure». Par exemple, un monstre: on a idée d'une fin et quelque chose dans le monstre déroge à cette fin. L'homme, l'animal est une beauté adhérente. KANT distingue le beau naturel du beau artistique et préfère le beau naturel au beau artistique. Il oppose l'art le plus grand possible (nature) à l'art mineur (l'art). D'où le problème de l'imitation. Le goût n'est absolument objectif ni absolument subjectif. Et l'assentiment des autres n'y change rien. Le principe du goût est le principe subjectif de la faculté de juger. L'expérience de l'oeuvre est perceptive et émotionnelle. Son importance est son point d'impact. Le sentiment et le jugement sont inséparables. L'expérience esthétique relève des traits fondamentaux et universels de l'expérience émotionnelle la plus intime; le sublime est un monde en voie de structuration qui est différente l'angoisse. En 1790, «La critique de la faculté de juger» apparaît où tous les thèmes esthétiques du 18ème siècle se retrouvent dans la réflexion kantienne sur l'art. KANT s'intéresse ici à la conscience esthétique en opposition au classicisme et sa définition dite «rationnelle» des formes de l'art. C'est ainsi que KANT affirme l'autonomie du monde sensible par rapport au monde de la raison. Avec KANT c'est le retrait du divin de la sphère humaine. Le sujet créateur ne se contentera plus de faire passer des vérités du monde intelligible vers le monde sensible. D'où la notion de génie artistique. Le statut de l'imagination change, avant celle ci induisait l'homme en erreur, maintenant elle offre la nouveauté. Le pouvoir du beau sera de vous frapper sans connaissance préalable: c'est à dire ne pas se demander les caractéristiques du beau et comment fait un artiste pour faire le beau. Il est alors important d'analyser l'acte de conscience du sujet, d'où la question fondamentale: qu'est ce qu'un jugement sur le beau? Le beau procure un plaisir désintéressé, est un universel sans concept, est une finalité sans fin. La beauté est ce qui plaît à un sujet. On oppose alors le jugement de goût (qui implique le plaisir), au jugement de connaissance qui ne procure pas de plaisir. Il faut aussi faire la différence entre le jugement sur le beau où la notion de goût, d'agréable entraîne un désir et le désir nous dicte sa loi et un jugement sur le bien où il n'y a pas de liberté puisqu'il fait référence à la morale. Le sublime est lié à une gravité, à une émotion douloureuse du sujet spectateur absente dans la notion de beau. Le beau et le sublime donnent une émotion mais pas de la même catégorie. Un exemple du beau serait des prairies en fleurs ou des ruisseaux, tandis qu'un exemple de sublime serait une chaîne de montagne ou un orage. Nous ne sommes plus dans le positif mais dans la satisfaction mêlée d'horreur. «la nuit est sublime, le jour est beau». Le sublime émeut, le beau charme. Il y a trois subdivisions du sublime:

-le terrible (quand le sentiment du sublime s'accompagne d'une grande tristesse; par exemple, une profonde solitude).

-le noble (émotion moins douloureuse mais plus pacifiée: par exemple, contempler l'écoulement des siècles passés).

-le magnifique (beauté étendue sur un vaste plan).

Dans la critique de la faculté de juger cela s'est donc précisé; dans la beauté il y a de belles formes, dans le sublime on peut envisager l'informe. Deux choses paradoxales sont créées par le sublime ; d'une part l'arrêt des pulsions vitales, d'une autre le jaillissement encore plus fort de la vitalité. Pour KANT, le sublime est un plaisir négatif. Le sublime ne se déploie pas dans la nature mais dans le jugement qu'on a de cette nature. Le sublime comme le beau est un jugement. Dans la définition du sublime, KANT introduit la notion de grandeur; par exemple, les pyramides d'Égypte. D'où le sentiment d'impuissance absolue et de petitesse face au spectacle, puis d'élévation au dessus de la médiocrité quotidienne.

La notion de beauté a toujours été associée à l'art; mais qu'est-ce qui est considéré comme de l'art? La question de la beauté a été relativisée au 18<sup>ème</sup> siècle, la question devient alors: est-ce que tous jugent le beau de la même façon, est-ce universel? D'où l'idée d'un beau relatif, éphémère, variable. Ces conceptions se prolongent; ainsi pour les allemands, le beau est universel et pour les anglais il est relatif. KANT cherche une synthèse entre les deux. Pour lui, le jugement de goût est universel. Le beau est universel mais sans concept qui permet de dire que quelque chose est beau ou non. L'idée kantienne est la volonté d'universalité plus qu'une universalité véritable. KANT va autonomiser complètement la sphère sensible par rapport à la sphère divine. L'art est pour KANT une «création consciente d'objets, engendrant chez ceux qui les contemplent l'impression d'avoir été créés sans intention, à l'instar de la nature». Sa vertu propre demeure le génie, qui n'agit jamais de même dans l'art et dans la science. Enfin la classification des beaux-arts s'établit sur une répartition fondamentale du génie humain en arts de la parole (Eloquence et Poésie), de la figure (plastique: Sculpture et Architecture, Peinture et arts des jardins) et du son (Musique) ou plus exactement du «jeu des sensations» (Coloris, «jeu artificiel des sensations visuelles»). Enfin, bien des arts hybrides se rattachent à cette liste d'une façon plus ou moins précise comme le Théâtre, le Chant, l'Opéra ou la danse.

Dans le paragraphe 43 de « la Critique de la faculté de juger», KANT distingue l'Art de la nature plutôt par leur mode de production respectifs que par les propriétés de leurs produits. L'Art, dit-il, est un «faire», la Nature un «agir» ou un «causer». L'Art est une production par liberté et raison, la Nature est une production nécessaire et sans conscience. Même si par exemple les gâteaux de cire d'abeille ont une régularité et une finalité qui les apparentent aux oeuvres de l'homme, «en droit», dit KANT, nous ne pouvons pas les appeler des oeuvres de l'art, car seul l'instinct a permis leur formation. Et même si un homme faisait un gâteau doté des propriétés

de celui de cire d'abeille, seul le premier pourrait être dit oeuvre de l'art, car la genèse de sa production est radicalement différente de celle du second. La nature comme l'art est capable de produire des formes géométriques, mais cela n'empêche pas qu'on doive plutôt parler à son sujet, comme le pense KANT, d'activité de production ou de fabrication. Car si elle ne «fait» rien, à proprement parler, c'est parce que sa pure activité est à elle-même son projet, son exécution et son terme. Dans le cas des abeilles, leur activité n'est pas une fabrication, car c'est la nature en elles, sous la forme de l'instinct, qui commande la formation de gâteaux de cire, parce qu'elles font corps avec cette activité de construire qui ne se distingue ni d'elles mêmes ni de leurs autres activités. A l'inverse une oeuvre de l'art a d'abord dû exister comme projet, et, comme le précise KANT, toutes les fois où la représentation d'une chose a dû précéder sa réalisation, on se trouve en présence d'une oeuvre de l'Art. Il semble donc que l'intention de produire quelque chose soit le critère distinctif de l'Art. Ce critère est par ailleurs pour KANT ce qui justifie qu'à propos des productions de la nature nous ne parlions que d'«effets», alors que, quelle que soit la forme d'une production de l'art, celle-ci devra recevoir obligatoirement le nom d'«oeuvre». Le résultat de l'activité naturelle pourra bien avoir l'apparence d'une oeuvre d'art, il ne doit pas moins être appelé un «effet», même s'il est exposé dans un musée. Ainsi des Paisines, ces pierres de Toscane, qui semblent représenter toute sorte de paysages: leur réalité n'a pas été l'objet d'une pensée, mais plutôt le jeu des forces mécaniques de la nature ou, comme dans le cas de l'instinct, la règle que présuppose l'ordre de leur formation n'agit qu'inconsciemment et qu'immédiatement.

De cette façon nous pouvons considérer les oeuvres de KOONS «*Yorkshire Terriers*» et MUNCH «*Le Cri*» comme des oeuvres d'art car elles ne sont pas le résultat d'une activité naturelle mais bien une production de liberté et raison. Nous pouvons rattacher l'oeuvre de KOONS à la sphère du beau car elle plaît immédiatement sans concept, ce qui semble être dangereux selon les amateurs d'art, tel que GREENBERG; en effet, le KITSCH serait un art de faible niveau intellectuel car facilement consommé par les masses soit encore le «mauvais goût», ce sur quoi nous allons disserter; puis nous allons pouvoir traiter du sublime en rattachant l'oeuvre de MUNCH à cette sphère, en expliquant les effets, les causes et les conséquences du sublime de cette oeuvre selon les présupposés kantien.

FREUD reconnaît que l'artiste nous séduit aussi «par le plaisir attaché à la beauté de la forme». On nomme jugement de goût cette aptitude à sentir la valeur proprement esthétique d'une oeuvre dont KANT a analysé les caractères. Ce jugement ne déclare pas simplement un objet agréable, c'est à dire capable de satisfaire un désir qui peut varier selon les êtres, donc de provoquer une jouissance sensuelle (de sorte que sur ce point il faut admettre «à chacun selon son goût»; il affirme sa beauté, c'est à dire son pouvoir de faire naître une satisfaction

désintéressé chez n'importe quel homme. «Quand un homme donne une chose pour belle, il prétend trouver la même satisfaction en autrui; il ne juge pas seulement pour lui mais pour tous et parle alors de beauté comme si elle était une propriété des objets». KANT, «Critique de la faculté de juger». Seule l'origine du plaisir esthétique permet de comprendre cette exigence d'universalité qu'aucune science ne peut établir. Ce plaisir est désintéressé: il naît, hors de tout désir, du libre jeu de facultés universelles: une certaine harmonie de l'imaginaire et de l'entendement, dans laquelle l'une et l'autre s'animent indéfiniment. «Quand l'imagination dans sa liberté réveille l'entendement, et que celui-ci, sans le secours des concepts, provoque le jeu régulier de l'imaginaire, alors la représentation se communique, non en tant que pensée mais en tant que sentiment interne d'un état harmonieux». KANT est aux antipodes d'une vision de goût sociologique: il est idéaliste et va jusqu'à qualifier de barbare un jugement de goût basé sur l'intérêt. Dans la peinture ce qui doit être pris en compte c'est le dessin et les couleurs qui est plus du côté de nos sensations. La couleur n'a qu'une fonction: mieux définir la forme du dessin. Le plaisir est ici réduit à rien ou a pas grand chose. Chaque sujet accepte que le jugement se fonde sur sa propre subjectivité singularisée. Quand on est dans la sphère de l'agréable, nous dit KANT, on reste dans le «moi-je», chacun jouit pour lui même. Dans cette sphère on peut dire: «à chacun son goût» qui ne mène pas à grand chose. Dans la sphère du beau, qualifier quelque chose de beau c'est mal supporter que quelqu'un ne partage pas son point de vue esthétique. Ainsi si des personnes voient l'oeuvre de Jeff KOONS et se disent : «Quelle belle oeuvre!» pourquoi ne le penseraient-ils pas ainsi même si d'apparence cette oeuvre se réfère aux goûts sociologiques. Cette oeuvre est imprégnée de son temps est belle à l'époque actuelle mais sera dite de mauvais goût lorsqu'elle ne sera plus «à la mode»; ce qui est apprécié quotidiennement par la «middleclass » est ce qui est représenté sur l'oeuvre, l'oeuvre elle même ne sera pas acceptée, reconnue comme étant une belle oeuvre d'art; le goût ici permet d'apprécier ou non la beauté de l'oeuvre . Je trouve cette oeuvre belle selon les présupposés kantien car je la trouve belle sans connaissance préalable, de plus, elle me procure un plaisir désintéressé . Elle plaît à la «middleclass » (même si ils ne reconnaissent pas son statut de beauté et se protègent derrière le plaisir immédiat qu'il procure; par contre lorsque le KITSCH sera reconnu dans les musées, sans doute oseront-ils reconnaître la beauté de l'oeuvre) et commence à atteindre certains amateurs d'art qui se lassent des oeuvres dites communément «de bon goût». Par contre ce type d'art est éphémère (sauf pour les collectionneurs) ainsi cette oeuvre ne sera t-elle pas belle dans quelques années?. Actuellement, nous quittons le monde industriel afin de nous orienter vers un monde virtuel où la notion de temps s'est transformée; tout devient de plus en plus incontrôlable, et la durée de l'oeuvre diminue. Paul VIRILIO dans son livre «Cybermonde, la politique du pire» emploi le terme d'esthétique de la disparition qui favorise

de nos jours des formes éphémères comme la télévision ou la vidéo, par rapport à l'art, beaucoup plus durable, d'un Michel-Ange, par exemple. La sphère esthétique est sans cesse agitée par des débats où la maxime «à chacun son goût» ne peut pas être appliquée. Aucune esthétique ne pourra mettre en place un concept universel de beauté, on aura au mieux des exemples à présenter. De plus on ne pourra jamais appuyer par des preuves objectives le jugement de goût. Les preuves sont empiriques ou à priori. KANT fini par montrer que finalement il n'y a ni preuve empirique ni preuve a priori. Au mieux, on peut amener son «adversaire» esthétique à douter. Chez chacun de nous il y a un désir d'universalité de son propre goût; elle n'est pas logique mais esthétique. Pour KANT, la question du sens commun est une tentative de chaque sujet à se mettre à la place d'un autre sujet. Cela implique l'intersubjectivité possible et concevable. L'esthétique est un champ qui permet l'échange entre les sujets. KANT croit en la démocratie. Pour lui, l'esthétique est le pilier de la démocratie (pensée révolutionnaire pour le 18ème siècle). KANT a fourni un fantasme qui nous a fait croire que l'on pourra s'accorder autour d'une esthétique (ou d'un jugement de goût) alors qu'on ne sera jamais d'accord. Ce qui plaît, nous dit KANT, c'est qu'on se retrouve face à la représentation (et non pas seulement au développement de la présentation). Le jugement de goût (sur le beau) exprime toujours chez KANT un état de conscience propre au sujet mais ne délivre jamais une connaissance de l'objet. La finalité du beau réside dans l'effet qu'elle produit sur les fonctions de l'esprit (effet d'équilibre et d'harmonie). Le jugement esthétique est totalement spécifique et ne parviendra jamais à une clarté de concept. Il m'a semblé très intéressant de choisir une oeuvre de Jeff KOONS qui suscite beaucoup de débats quand au bon goût, à la beauté, au caractère artistique de ses oeuvres. Les décorations de nos grands mères sont vues comme des objets KITSCH, or, elles étaient très à la mode donc considérées comme de bon goût à leur époque. Ce n'était pas des oeuvres d'art car de toutes façon l'art ne pouvait être réservé qu'à l'élite de la société, de ce fait la middle class était encore plus en dehors de la sphère artistique au 18ème siècle qu'aujourd'hui.; l'art était réservé à une élite (déterminée par son patrimoine financier et culturel) qui seule avait le droit de déterminer si une oeuvre était belle ou non; or, la culture de masse est intéressante et pourquoi une oeuvre reflétant les désirs d'une époque ne serait-elle pas une oeuvre d'art, belle et de bon goût? En Europe, le courant post-moderne, courant où l'on peut voir des artistes comme Gilbert et George, est celui qui empreinte le plus à la culture américaine et il semble que le postmodernisme en Europe ne va jamais aussi loin à ce qu'il se passe aux Etats Unis. D'une part parce que le rapport entre l'art et le social est différent, d'une autre car en Europe on a du mal à mesurer la culture médiatique aux Etats Unis; aux Etats Unis, la culture médiatique est beaucoup plus forte. Ainsi, Jeff KOONS est une figure d'artiste typiquement américaine ; Le catalogue du San Francisco Museum of Modern Art de 1992-93 écrit: «Dès que l'ambition sans

limite le dévoraient emballa la machine sur la voie de la starification (épousailles avec la Cicciolina, d'où scènes de baise au début des années 90, exposées grandeur nature), l'artiste KOONS ne fut plus que l'homme Jeff par qui le scandale arrive. Pourtant, voici un artiste qui, dès la fin des années 70, prenait le risque de s'intéresser de près à tout ce que les autres rejetaient, qu'ils soient artistes ou amateurs éclairés. Il s'agissait d'un travail de repérage des «icônes» du quotidien. Il pouvait être domestique (aspirateurs, bouteilles de Scotch), historique (orfèvrerie, bustes, scènes de genre, copies de maîtres), médiatique (publicités), populaire (jouets, bibeloterie, effigies du show-biz). Tout ce qui tombe sous la coupe du «banal» est «revisité» avec une pirouette (dans l'utilisation des matériaux et de la contradiction entre les termes proposés) qui fait rebondir l'idée même du statut de l'oeuvre d'art.» Cet artiste est allé le plus loin dans l'exploitation du kitsch et en Europe nous ne trouvons aucun artiste équivalent; il invente une sorte de nouvelle figure de l'artiste, il ne veut pas faire la différence entre un artiste et un chef d'entreprise. Le marché de ses oeuvres est visuel et toutes ses productions ne concerne qu'une classe spécifique des Etats Unis: la middle class. Nous sommes devant la chute complète de l'aura décrite par BENJAMIN a propos des oeuvres d'art. Jeff KOONS fait une démystification de l'artiste. Est-ce qu'une oeuvre kitsch pourrait obtenir le statut du beau selon KANT? Il semble qu'en Europe persiste un purisme de l'art c'est à dire une vision auratique de la production artistique; en fait, il semblerait que les européens refusent une assimilation complète de l'art et de la marchandise: la pureté de l'art est à préserver. GREENBERG, s'est demandé jusqu'où la peinture pouvait aller, ce qui rend hommage à KANT qui s'est demandé les limites de la philosophie. Avec KANT, la pensée doit être autocritique, d'elle même. Aux yeux de tous les modernistes (dont GREENBERG fait parti), l'art moderniste se veut un sauvetage de l'authenticité de l'oeuvre contre la menace du kitsch. Pour GREENBERG, le Kitsch est un phénomène qui fait son apparition dans la culture occidentale industrialisée; il apparaît en même temps que l'avant garde; il est fait d'art plastique et d'art littéraire essentiellement populaire et commercial et consiste en des couvertures de magazines, d'images publicitaire, film hollywoodien. Il est dangereux car il produit un plaisir immédiat dans les couches populaires, il risque de contaminer la «high culture» (l'art authentique) qui elle produit un plaisir cultivé. KANT a bien détaché le beau de la connaissance, mais peut-être pas de la culture. Par exemple, la low culture est le Kitsch représenté par Jeff KOONS qui est un art séducteur qui plaît tout de suite (est-ce le beau universel?). Pour GREENBERG il faut être vigilant contre cette menace du Kitsch et revendiquer le mauvais goût. Le Kitsch appartient au courant post modernisme; le post modernisme est le triomphe du métissage et de l'éclectisme. Position de mélange par les strates (niveaux, couches) historiques, mélange des références, mélange des media. C'est une pratique qui n'invente aucun style (donc pas de génie créateur), mais récupère ce que nous à léguer le

passé. C'est une peinture de l'héritage et non de la rupture comme l'était le modernisme. Nous connaissons deux versants du post modernisme:

-le versant cynique, qui ne cultive qu'un seul modèle: le Pastiche (imitation) avec séduction facile de la couleur et ornementation du Kitsch

-le versant critique: utilisation à des fins critiques

Lors d'une interview de David Weiss, le lieu commun a été analysé. Si un lieu est commun comme la tour Eiffel, les Pyramides c'est parceque ces deux ont une beauté intrinsèque pour tout le monde, c'est une figure de la beauté. Un des axes dominant est que la beauté disparaît de notre monde; nous sommes en perte du visage de la beauté, le seul reliquat de la beauté sont des choses que nous avons déjà vu 1000 fois ans le monde (couché de soleil, palmiers sur la plage..).

Sur l'oeuvre de KOONS choisie, nous voyons deux chiens dont les détails sont représentés minutieusement. Ils portent tous deux un noeud dont la couleur diffère selon le sexe de l'animal. Ce chien est le symbole du chien appartenant à la femme coquette et «stupide», celle qui défend son image au dépend de sa santé afin de reproduire la mode du moment. Le chien dont la race présente la particularité d'avoir des poils devant les yeux pour protéger ses yeux fragiles, est dénaturé pour suivre les exigences de sa maîtresse. La classe moyenne des Etats Unis s'extasiera devant ces deux petits chiens, et trouveront facilement belle l'oeuvre de KOONS. Il semble facile de plaire à la «middle class» puisqu'ils suffit de reproduire son mode de vie. Mais finalement pourquoi une oeuvre de cette catégorie ne pourrait pas être étudiée esthétiquement parlant? Selon KANT cette oeuvre est belle puisqu'elle plaît immédiatement sans connaissance préalable. Si connaissance il y a ,c'est celle inconsciente du monde dans lequel nous vivons et des modes que nous subissons. Dans un sens il est malheureux de ne pas en avoir conscience, mais d'un autre il est plaisant d'apprécier ces oeuvres facilement sans concepts préétablis. Je pense que cela fait d'autant plus rupture avec la régularité classique où la liberté de l'artiste est entravée par la régularité, ici c'est une façon de se réinventer dans le Kitsch «tout comme un chien peut envisager avec joie de se promener au bout d'une laisse» comme le dit Ashley BICKERTON dans Art Press n°217. De plus, nous allons vers un monde «cyber» où les notions d'oeuvre, d'art, de beauté sont à établir. C'est un monde où tout va être possible, donc pourquoi ne pas s'en servir au lieu de le rejeter par peur de perdre ses anciennes valeurs. Dans un pays comme les Etats Unis dont l'histoire est jeune, l'adaptation est plus facile; en France, la peur de perdre ses repères l'emporte face à une découverte d'un nouveau mode de vie. L'artiste française ORLAN est également un exemple intéressant de mise en avant de notre culture et des proportions qu'elle prend sur notre vie, elle pose également la question de la mode et de son rejet; elle fait ce qu'elle veut avec son corps tout comme KOONS fait ce qu'il veut de ce qu'il voit. C'est une façon simple d'être libre face aux

codes qui nous bombardent. Selon KANT, cette oeuvre est alors belle même si elle représente un phénomène socio-culturel. Je pense que le Kitsch est la future forme d'art que l'on retrouvera communément dans les musées et le critère esthétique de beauté du Kitsch sera plus facile à établir puisqu'il sera admis.

KANT a défendu la fantaisie et la déviance par rapport à la régularité classique. Pour lui la liberté de l'artiste est entravée par la régularité, par l'obéissance stricte à des règles. Il sera alors intéressant d'étudier la vie de l'artiste MUNCH qui a amené par son travail la rupture des règles classiques, c'est un génie artistique car selon KANT, la question du génie n'est pas une question d'habileté, c'est une figure esthétique qui produit des oeuvres qui sont telles qu'elles serviront d'exemple pour ceux qui suivront. Il ne pourra pas expliquer comment il a fait son oeuvre. De plus, un génie peut en féconder un autre, tout comme les expressionnistes qui ont succédé à MUNCH. KANT oppose l'espace de la science où selon lui il n'y a pas de génie et l'espace de l'art où il y en a. KANT a été très influencé par le sensualisme anglais, selon lequel nous avons en nous le sentiment de la beauté, puis par BURKE. BURKE, suite à ce sensualisme anglais, montre que le goût est le juge infaillible de beau. Le Beau émane de l'instinct social, et le sublime de l'instinct de conservation. La cause efficiente du Beau sera donc «un sentiment de plaisir positif faisant naître l'amour qui accompagne le relâchement de nos muscles et de nos nerfs». Au contraire le sublime sera lié à la tension, à l'hypertonus musculaire et nerveux. Appelé par un sentiment de douleur bienfaisant, le sublime tient au vide, au terrible, aux ténèbres, à la solitude et au silence. BURKE influencera énormément KANT. Nous pouvons alors essayer de comprendre la notion de sublime dans l'oeuvre de MUNCH. Edvard MUNCH est né en 1863 dans le comté de Hedmark en Norvège. Il a créé ce que l'on pourrait appeler «un climat spirituel», et a directement influencé deux, voire trois générations d'artistes; il a été le précurseur d'un style auquel on a donné le nom d'expressionnisme, et que l'on a défini comme «l'expressivité(...)résultant d'une emphase et d'une distorsion de la ligne et du contour, l'abandon délibéré du naturalisme implicite (l'impressionnisme) au profit d'une simplification qui véhicule une charge émotionnelle intense» d'après Peter et Linda MURRAY dans «Dictionary of art and artists». L'expressionniste exprime un inconscient collectif dont le contenu et les fonctions sont de type archaïques. «Il ne s'agit pas d'une imitation de l'archaïsme, mais de qualités qui sont de l'ordre de la survivance. Tous les traits psychologiques qui, pour l'essentiel, correspondent aux qualités de la mentalité primitive, sont de cette nature». L'artiste se rattache à la force génératrice de mythes, cette force spirituelle primordiale et créatrice qui a donné naissance aux symboles sur lesquels l'humanité fonde sa conception de l'homme, de la vie et de l'univers. L'art de MUNCH est sombre et passionné où s'exprime la révolte de l'âme contre la tyrannie de l'esprit mathématique et du progrès

technique, contre une culture mécanisée et déshumanisée. En 1889, le journal de Saint Cloud écrit: «Nous ne devrions plus peindre d'intérieurs où les hommes lisent et les femmes tricotent. Il nous faut peindre des êtres vivants, qui respirent et sentent, qui souffrent et aiment». C'est à cette date que MUNCH, victime d'une dépression nerveuse, peignit la majeure partie des tableaux de *la Frise de la Vie*. La *Frise* est conçue comme une série dont l'ensemble constitue un panorama de la vie. Tout au long courent les ondulations du même rivage. Il y présente la mort comme un aspect de la vie. MUNCH, pour qui la fonction de l'art monumental était essentiellement sociale, rêvait d'ailleurs d'exposer la *Frise*, son roman de la destinée humaine, dans un seul et même lieu, ce qui n'aura jamais été exaucé puisque ses toiles ont été dispersées. Une des toiles appartenant à *la frise de la vie*, *Le Cri*, est «un cri d'épouvante devant la nature rougissant de colère et qui se prépare à parler par la tempête et le tonnerre aux petits étourdis s'imaginant être dieux sans en avoir l'air» d'après la définition du cri de Swedenborg dans «Les délices de la sagesse sur l'Amour conjugal et les Voluptés de la folie sur l'Amour scortatoire». MUNCH était proche de NIETZSCHE; cette génération avait retournée contre elle toute son amertume et son agressivité. De l'amour, NIETZSCHE n'y voyait que haine implacable, guerre éternelle entre les sexes, et disait «L'homme redoute le femme, dans l'amour comme dans la haine». PRZYBYSEWSKI écrivit à propos du *Cri*: «Il y a dans ce tableau quelque chose de terrible et de macrocosmique à la fois. C'est l'épilogue d'une lutte sans merci entre l'esprit et le sexe, dont ce dernier sort vainqueur. La guerre des sexes et le pouvoir destructeur de l'amour ont inspiré à MUNCH de nombreuses toiles. *Le Cri* exprime le désarroi qui accompagne toute quête, le désespoir qui naît de l'abandon, la peur de la mort, le divorce d'avec la nature. MUNCH a, toute sa vie, été sujet à des crises d'angoisse, soit des irruptions de l'inconscient, mais quel être humain conscient de l'existence des puissances à l'oeuvre dans la nature ne le serait pas? En terme jungiens, *le Cri* exprime un conflit entre le désir de régression et l'image de la «mère terrible», d'une part, et celle du père (le sur-moi) que symbolise l'oeil dans le ciel, d'autre part. L'étude des dessins de MUNCH prouve que son art est fondé sur une observation rigoureuse. Il dessinait tout ce qu'il voyait, tantôt dans une veine naturaliste, tantôt en exagérant le trait. L'examen des modifications successives qu'il apportait à la composition ou à l'atmosphère d'une toile, la comparaison des variantes ou des différentes versions d'un même motif, permettent de saisir les mécanismes de sa pensée, et l'évolution et la mise en oeuvre de sa technique contrairement aux expressionnistes allemands, MUNCH n'a jamais joué des distorsions ou des déformations du corps humain. Il a toujours refusé de sacrifier l'esthétique à l'expression et, même si certaines toiles de *la Frise de la Vie*, comme *Le Cri*, témoignent un penchant à la mélancolie, voire à la dépression, il n'y fait aucune concession à la laideur. Bien que cela ait été le credo de nombreux artistes à dater du réalisme, celle-ci n'est pas indispensable pour exprimer une vision désespérée de la vie. Chez MUNCH,

les êtres qui incarnent les tourments et les souffrances de l'humanité sont beaux. Même dans *Le Cri*, où le rouge du ciel n'est plus celui du soleil couchant mais du sang figé, une certaine beauté émane du paysage, des vibrations du trait et des personnages. L'environnement dans lequel vivait MUNCH s'exprime sur ses toiles; d'une part l'époque troublée, politiquement aussi bien qu'intellectuellement décrit par STRINDBERG dans « la chambre rouge » : « L'esprit humain n'est sorti de sa solitude que pour se découvrir impuissant, car il est coupé du transcendant. »; d'une autre, le Nord, sa région natale, dont les nuits sont blanches, les crépuscules se prolongent en aube, l'obscurité lumineuse, les silhouettes mystérieuses et les formes qui se fondent ensemble; et puis, il y a les contrastes violents: les jours sans fin, suivis de mois de nuit totale que n'éclairent que les luminescences pâles des aurores boréales, visions fébriles consumées d'un feu glacé. MUNCH était envahi par la poésie du Nord, par sa pureté, le silence et la mélancolie de ses terres désertiques. Dans ses oeuvres, MUNCH est fidèle au réalisme quotidien car il y représente les forces qui président à la vie; le contenu de sa peinture se situe dans un contexte de lieux et d'objets qui lui étaient chers et proches. Dans *Le Cri*, les collines qui entourent le fjord d'Oslo sont reproduites avec une exactitude qui rend compte avec précision du paysage dans lequel se situe la toile. L'isthme qui se projette de la droite vers le centre de la toile représente le promontoire sur lequel le roi Haakon 5 fit construire le château Akershus vers l'an 1300, à peu près tel que l'on peut le voir aujourd'hui. A droite, le dôme est celui de l'église néogothique de la Très-Sainte-Trinité. Le paysage est vu du bas d'Elkeberg, à l'est de la ville, et l'on peut retrouver aujourd'hui ce point de vue. Le sens de la réalité de tous les jours est renforcé par la présence de MUNCH qui est d'ailleurs une preuve supplémentaire de la dimension autobiographique de son art. *Le Cri* reflète une expérience personnelle de la vie de l'auteur, il écrit lors d'une étude de 1891: « Je marchais sur la route en compagnie de deux amis; le soleil se coucha, soudain le ciel devint rouge comme le sang. Je m'arrêtais, m'adossais à la palissade, pris d'une immense fatigue. Des langues de feu et de sang s'étendaient au dessus du fjord d'un noir bleuté. Mes amis poursuivirent leur route, tandis que je restai en arrière, tremblant de peur, et j'entendis le cri immense, infini, de la nature. » Le peintre norvégien Chrétien SKREDSVIG, ami de MUNCH, se souvient que pendant leur séjour à Nice, ce dernier se trouvait dans l'incapacité de peindre le souvenir d'un coucher de soleil qui l'avait terrifié. Nous pouvons alors dire que l'auteur a fait l'expérience du sublime. Nous pouvons ainsi comparer certaines toiles à *la Frise de la vie* dont MUNCH dit « *La Frise de la Vie* représente, en une suite de gros plans, les souffrances et les joies de la vie de l'être humain, alors que les décorations de la grandes salles illustrent les forces grandes et éternelles de la vie dans le sens le plus large ». Nous pouvons ainsi effectuer deux catégories d'oeuvres: celles se prétendant à l'exposition dans des salons, des oeuvres d'illustrations comme des « prairies en fleurs » qui seraient des oeuvres belles au sens kantien du terme, et *le Cri* qui lui

reprend une expérience de la vie de l'auteur, une expérience faite d'un paysage sublime au sens kantien du terme, qui peut également se retrouver sur la toile dont nous pouvons dire «cette oeuvre est sublime». Pour l'auteur, «Le monde est un énorme atome vivant. Il a la faculté de penser et la faculté de vouloir, les nuages sont son souffle; les tempêtes, sa puissante respiration; la lave incandescente, son sang bouillant. Le mouvement des planètes, chacune sur son orbite, est une preuve de volonté. Et de même que l'on peut envoyer dans l'éther les mots que l'on prononce sous forme d'ondes, les pensées aussi peuvent voyager comme des ondes.» Il explique de cette façon la présence d'ondes dans *Le Cri*.

Nous pouvons appliquer à MUNCH ce mot de CEZANNE à GASQUET: «Bien peindre, c'est (...) exprimer son époque dans ce qu'elle a de plus avancé, être au sommet du monde, de l'échelle du monde». Ce sommet du monde peut-il nous paraître sublime selon les présupposés kantien? *Le Cri* est-il sublime? Le drame est suggéré par le jeu des lignes dans la représentation du quai de gauche qui semble, d'ailleurs, se perdre dans le fond. La perspective est renforcée, le pont disparaît littéralement dans le fond, au point où les deux amis s'éloignent de nous pour pénétrer au delà du tableau. La perspective souligne le sentiment de claustrophobie et d'angoisse qui domine dans la figure principale. Grâce à l'utilisation de ce type de perspective exagérément accentuée, MUNCH parvient à donner une impression d'espace dynamique, à créer une sorte de tension dans un état d'équilibre qui paraît instable, et qui cependant confère à la peinture une intensité considérable. On pourrait voir là le reflet d'une tension, également instable, de l'esprit de l'artiste. MUNCH compose ses personnages avec une très grande maîtrise de l'effet psychologique. Il utilise une figure centrale qu'il place dans une situation telle que les autres qui font partie de la composition semblent former des groupes séparés et être à part du spectateur, de sorte que cette seule figure centrale possède le pouvoir d'établir un contact émotionnel avec ce dernier. Reconnaître le sublime n'est pas différent de ma conception de l'existence et de mes rapports à autrui. D'où vient l'intensité du plaisir qui donne à certaines expériences la valeur de traumatisme inversé? La nature de nos plaisirs nous révèle la nature de notre subjectivité. KANT fait de la sensibilité une force, une faculté supérieure. Tout le rapport du monde se trouve modifié du fait qu'il se trouve non régi par la raison mais par une force. KANT insère dans la sphère des sensations-sentiments l'idée du beau qui constituait une découverte essentielle de la métaphysique. KANT oppose deux types d'expériences esthétiques: le beau et le sublime. BURKE fut le premier à opposer le sublime au beau. L'effet que produit le sublime sur le récepteur est un étonnement chez BURKE et un respect chez KANT. Pour BURKE il y a une possible gradation des effets du sublime; pour lui l'étonnement est un état de l'âme dans lequel tout ses mouvements sont suspendus par quelque degré d'horreur; ce qui entraîne une impuissance de disposer librement de son intention. Et une impuissance de raisonner sur l'objet. Pour KANT, le sublime

est l'impuissance de l'imagination qui ne peut donner forme à l'objet, car le tout n'est pas un phénomène; le spectacle du sublime est trop grand pour elle. L'imagination est la faculté de se représenter des images dans le temps. Le sublime et le respect s'adressent aux idées de la raison. Le sublime présente deux sensations contradictoires: il y a conflit entre l'impuissance de l'imagination et la puissance de la raison. Le sentiment du respect est sentiment d'exaltation pour notre rationalité. Ce n'est pas la nature qui est sublime, mais la raison. La raison est le dépassement de la finitude qui permet la liberté. Le respect est le retentissement de la loi morale en tant qu'elle se fait entendre à l'être fini. Nous devrions témoigner du respect à nous mêmes, mais nous le témoignons à l'objet. Nous nous respectons dans la lignée du sublime. Le sublime est «l'absolument grand». L'expérience du sublime est celle du néant. Comment dire que quelque chose est absolument grand? Savoir combien une chose est grande suppose toujours quelque chose d'autre. Dans l'analytique du beau, §1, réflexion 58150; «Mesure de grandeur étant elle même grandeur, toute grandeur ne peut être déterminée. Elle appelle à une comparaison de façon relative.» Pourquoi le jugement subjectif appelle t-il à un accord universel ici? L'accord tacite est différent de la démonstration qui relève de la logique. La grandeur absolue est une évaluation subjective qui doit être universellement pensable. Il y a une adhésion universelle à la compréhension de l'absolument grand car on possède tous la faculté de juger: la compréhension est absolument grande; l'idée de grandeur absolue est un privilège accordé par le sujet à l'objet. Il semble impossible de donner une justification objective au sublime. Le sublime est un concept absolu pas comparatif. Alors comment expliquer l'exigence que formule chaque témoin du sublime d'une adhésion universelle à son jugement? C'est une mesure donnée par défaut dans le monde sensible. comprendre le privilège attribué à l'objet dans la mesure où on le crédite d'une grandeur absolue. De quel type de mesure disposons nous? De mesures empiriques non objectives, faites approximativement à partir du corps propre (grandeur d'une montagne...) par exemple: pouce, pied.. De mesures à priori fondées à partir d'approximations pratiques ou idéales: par exemple, la grandeur d'une vertu chez l'individu. KANT part de l'étonnement. Il faut s'étonner de ce que simple grandeur d'un objet, indépendamment de son existence puisse engendrer satisfaction. Comment l'expliquer? Il s'agit non d'une satisfaction relative à l'objet mais d'une satisfaction relative à l'extension de l'imagination elle même. Le sublime peut aussi bien être saisi dans un objet petit. L'imagination est d'abord conçue comme pouvoir de réduire le très grand à l'infiniment petit (c'est le pouvoir de la raison) et d'agrandir le moindre objet jusqu'à la dimension d'un monde. L'expérience du sublime est ratio cognosendi (raison de connaître) en opposition avec ratio essendi (raison d'être). Le sublime est ratio cognosendi d'une faculté supérieure de l'âme. «Est sublime ce qui, par cela seul qu'on peut le penser, démontre une faculté de l'âme qui dépasse toute mesure des sens. Le

sublime est le moyen d'approfondir la théorie du beau du côté de la subjectivité. La faveur ne se présente pas comme le fruit d'une quête, mais comme fruit d'une rencontre, imprévisible. Le beau est objectif, il y a un accord prédéterminé entre le beau et la faculté de juger. Tandis qu'il y a absence d'accord prédéterminé dans le sublime qui saisit le sujet. «Le sublime ne peut être contenu de formes sensibles». Au 18ème on voit la migration du beau dans l'art, cette catégorie est appelée «les beaux-arts». Le beau apparaît trop réduit donc on le qualifie de sublime; le sublime apparaît comme opposition au beau trop réduit dans la migration dans les «beaux-arts». D'un côté KANT dit qu'il n'y a pas d'égalité en dignité du sublime et du beau, et d'un autre dit que le sentiment du *geist* (génie) caractérise le sublime. La nature est l'occasion de nous faire sentir dont la finalité subjective est le sublime, ce qui n'est pas naturel à la différence du beau. Le beau de la nature est un principe extérieur à nous. Le principe du sublime est un principe en nous, une manière de penser. Pour BURKE, l'obscurité est le vecteur du sublime; elle met en scène le principe du sublime, la terreur. La connaissance et l'habitude font s'évanouir l'appréhension. L'image sensible, pour BURKE, affectera toujours moins que l'émotion produite par l'image, l'idée entièrement imaginative. L'idée claire est inefficace dans la communication des émotions. BURKE part des effets du sublime pour remonter au principe; l'obscurité véhicule le sublime. Elle semble nécessaire, généralement, et pas universellement. KANT va tenter de comprendre la terreur donnée par l'obscurité; la perception du noir est effrayante, l'obscurité entraîne la difficulté pour une conscience de se projeter facilement dans le monde. Le sublime dynamique succède à l'analytique du beau; ici la nature se manifeste comme puissance qui nous fait sentir notre impuissance face aux forces matérielles et rappelle à l'âme sa destination suprasensible. Le sublime est la liaison, même pénible, avec les sentiments moraux et la peur est la condition du sublime. KANT relativise la notion de peur donnée par BURKE. Pour KANT, le sublime est une forme de terreur paralysante qui ne peut amener au suprasensible, au moral. La force est dans notre faculté de l'esprit, pas dans la nature. La peur est une condition nécessaire mais pas suffisante du sublime; il est contre l'idée que la terreur entraîne le sublime, car la terreur ne peut entraîner d'élévation. Pour KANT, il faut établir l'universalité du sublime. Il distingue trois catégories de sublime: le sublime que dans l'esprit du témoin, le sublime naturel, le sublime artistique. L'effet du sublime est le respect (*achtung*), c'est la destinée suprasensible de l'homme au contact du sublime naturel. KANT distingue également le sublime noble, magnifique et terrible. KANT s'interdit de considérer les aspects symboliques des pyramides et pourtant il fait des pyramides d'Egypte l'emblème du sublime terrible. Saint Pierre de Rome sera l'emblème du sublime magnifique. L'imagination doit, pour KANT, se suicider pour que la raison prenne sa place. Il fait la distinction entre le beau et l'agréable; le beau plaît (cela concerne la matière) et l'agréable fait plaisir (cela concerne la forme). Les idées esthétiques sont des représentations de

l'imagination. Les idées tendent à atteindre un univers qui n'a pas le concept de l'entendement; l'idée de l'art est insaisissable pour l'entendement; les idées premières dans l'oeuvre d'art ont besoin de concepts pour se donner une existence intellectuelle. Les idées esthétiques font appel à une intuition interne qui cherche à atteindre les concepts de la raison. L'intuition interne se rapporte aux objets de façon subjective; l'intuition externe se rapporte aux objets de façon objective. L'idée esthétique ne trouve aucun concept dans la raison qui lui soit adéquat. L'imagination n'atteint jamais, avec ses intuitions, le concept rationnel. L'oeuvre est production de deux facultés; l'imagination a besoin d'entendement ou de raison pour créer une oeuvre. L'imagination et l'entendement travaillent avec les concepts non déterminés donc sont mieux que la nature. L'oeuvre d'art est plus parfaite que la nature car crée des choses à dessein. La perfection est due à la présence de faculté des concepts, et au jeu des facultés. L'artiste reçoit la faculté de la nature et incarne les idées esthétiques. Nous avons de cette façon montré le génie artistique de l'auteur, son expérience du sublime où l'imagination et l'entendement ont permis de créer « *Le Cri* », oeuvre sublime.

L'oeuvre de Jeff KOONS est l'imitation du sujet et ne cherche pas à s'en détacher, bien au contraire. Son oeuvre prolonge diverses pratiques post-conceptuelles affectées par les médias, tout en témoignant d'une nostalgie pour la culture populaire. Ses oeuvres semblent refléter ce qui paraît séduisant à tel ou tel moment de l'histoire. Cela montre l'absence de critère et permet à l'oeuvre de disparaître aussi vite qu'elle apparaît, elle ne se distingue alors en rien des autres médias commerciaux. Ce type d'oeuvre qualifiée de KITSCH est un projet sur l'anthropologie culturelle et cela lui permet ainsi d'échapper à la perception de la qualité traditionnellement associée à l'art. Or, si nous souhaitons la qualifier de « belle oeuvre »: c'est possible. Sans connaissance aucune, cette oeuvre plaît immédiatement à la majeure partie de la population. C'est une oeuvre d'art car elle a été créée à dessein. Cette oeuvre est alors belle au sens kantien du terme puisqu'elle plaît universellement sans concept. Le kitsch apparaît d'abord comme une protestation de l'art, son refus de laisser transformer par la société ses productions en marchandises, de faire des oeuvres d'art des « choses ». Le kitsch échappe comme un lutin à toute captation et à toute définition: il n'est ni un déchet de l'art, ni une documentation sur les sentiments. Il parodie la catharsis, la purification, il avertit: même le vulgaire est commercialisable! Le kitsch est l'humour de la marchandise.

Pour KANT le sublime est absorbé par le beau ; il met tout de même en opposition les deux termes tout comme le fait BURKE. Mais en fait, le beau, une fois privé de l'éclat platonicien du bien, tend à se réduire au formel. Alors le sublime est supérieur au beau car il est moins

assujetti à des termes déterminés. Entre ces deux oeuvres choisie, je peux aisément préférer celle de MUNCH dont les caractéristiques esthétiques sont moins déterminées même si à l'heure actuelle elles sont davantage étudiées que celles presque inexistantes se rapportant à l'oeuvre de KOONS.

## BIBLIOGRAPHIE

ALF BØE «EDVARD MUNCH».

BURKE «Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau».

DELEUZE «La philosophie critique de KANT».

L.FERRY «le moment kantien».

GUILLEMITT «l'élucidation critique du jugement de goût selon KANT» édition du CNRS.

HAZARD «La pensée européenne au 18ème siècle».

J.P.HODIN «EDVARD MUNCH».

KANT «Observations sur le sentiment du beau et du sublime».

KANT «Critique de la faculté de juger».

M.LUCCHESI-BELZANE «L'art».

M.SHERRINGHAM «Introduction à la philosophie esthétique».

Jane et Michael STERN «The Encyclopedia of Bad Taste».

P.VIRILIO «Cybermonde, la politique du pire»