

Zeitschrift:	Revue de Théologie et de Philosophie
Herausgeber:	Revue de Théologie et de Philosophie
Band:	57 (2007)
Heft:	1
Artikel:	L'esthétique de l'analogon rationis : une introduction à la philosophie d'Alexander Gottlieb Baumgarten
Autor:	Bouchat, Gilda
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-381733

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 06.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

UB 3107:139 (2007)

REVUE DE THÉOLOGIE ET DE PHILOSOPHIE, 139 (2007), P. 1-20

L'ESTHÉTIQUE DE L'*ANALOGON RATIONIS*

Une introduction à la philosophie
d'Alexander Gottlieb Baumgarten

GILDA BOUCHAT

Résumé

Les multiples histoires des idées qui retracent la constitution, relativement récente, de la discipline appelée «esthétique», mentionnent souvent le nom d'Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) en lui attribuant l'«invention» du néologisme «aesthetica». Très rapidement, ce terme latin, traduit en allemand, entre dans l'usage courant. De nos jours, il désigne un ensemble de discours souvent très hétérogènes sur les beaux-arts. Mais le sens origininaire d'aesthetica, c'est-à-dire le contenu de l'ouvrage éponyme de 1750, demeure largement méconnu. Le présent article souhaite contribuer à souligner l'importance du geste inaugural de Baumgarten, dont l'intérêt n'est pas seulement historiographique. Car ce philosophe instaure de manière durable un nouveau rapport à l'œuvre d'art. Nous insisterons tout particulièrement sur l'inscription métaphysique de son projet.

*Guardians of the sacred Baumgartian flame
are rare these days.*
Francis Sparshott¹

C'est à la maxime «Des goûts et des couleurs, il ne faut pas disputer» que répond l'entreprise de Baumgarten. L'idée d'une relativité des goûts et son corollaire, l'impossibilité de fonder en raison le jugement sensible concernant le beau artistique, sont très répandus au XVIII^e siècle. L'*Æsthetica* de 1750 peut être lue comme la réponse à une tradition qui, de Montesquieu à Voltaire en passant par l'abbé Du Bos, soutient que le goût échappe à une saisie rationnelle. Ainsi Montesquieu, dans l'*Essai sur le goût*, affirme que «la définition la plus générale du goût [...] est ce qui nous attache à une chose par le *sentiment*»². Plus sceptique encore, l'abbé Dubos soutient que «[...]

¹ Cité in: S. W. GROSS, *Felix æstheticus. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 2001.

² MONTESQUIEU, *Essai sur le goût*, Paris, Rivages Poche, 1994, p. 14. Nous soulignons.

les hommes croient naturellement que leur goût est le bon goût [...]. Vouloir persuader un homme qui préfère le coloris à l'expression en suivant son propre *sentiment* qu'il a tort, c'est vouloir le persuader à prendre plus de *plaisir* à voir les tableaux du Poussin que ceux du Titien. La chose ne dépend pas plus de lui qu'il dépend d'un homme, dont le palais est conformé de manière que le vin de Champagne lui fait plus de plaisir que le vin d'Espagne, de changer de goût et d'aimer mieux le vin d'Espagne que l'autre.»³ Celui qui tire les conclusions les plus extrêmes c'est, sans doute, Voltaire, dans l'article «Beau, beauté» du *Dictionnaire philosophique* : «Demandez à un crapaud ce que c'est la beauté, le grand beau, *to kalon*. Il vous répondra que c'est sa femelle avec deux gros yeux ronds sortant de sa petite tête, une gueule large et plate, un ventre jaune, un dos rond. Interrogez un nègre de Guinée ; le beau est pour lui une peau noire, huileuse, des yeux enfoncés, un nez épata. Interrogez le diable ; il vous dira que le beau est une paire de cornes, quatre griffes, et une queue. Consultez enfin les philosophes, ils vous répondront par du galimatias [...].»⁴

Ces exemples rendent compte d'un large consensus sur le caractère relatif du goût et sur l'impossibilité de fonder rationnellement le jugement «esthétique». On pourrait facilement objecter que ces exemples ne proviennent pas de «vérifiables» philosophes, ce à quoi il faut répondre en rappelant un passage de la *Critique de la raison pure* d'Immanuel Kant : «Les Allemands sont les seuls à se servir du mot esthétique pour désigner ce que d'autres appellent la critique du goût. Cette dénomination se fonde sur une espérance déçue, que conçut l'excellent analyste Baumgarten, celle de soumettre le jugement critique du beau à des principes rationnels, et d'en éléver les règles à la hauteur d'une science. Mais cet effort est vain.»⁵ Avant de nous prononcer sur la vanité d'une telle espérance, nous souhaiterions comprendre comment l'inventeur du néologisme «aesthetica» entend élaborer une véritable «science de la connaissance sensible» ou «science de l'*analogon rationis*», qui prend à rebours tout le siècle dans sa tentative *inédite* de penser le *beau artistique* non pas comme l'expression d'un goût relatif ou d'un sentiment subjectif, mais comme un domaine à part entière de la métaphysique dite spéciale. L'inscription de l'esthétique au sein de la métaphysique élargira du même coup la portée de cette dernière, le beau artistique étant, comme nous allons le voir, un domaine parmi d'autres, bien que privilégié, sur lequel porte la nouvelle discipline.

³ ABBÉ DU BOS, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719), Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 164.

⁴ VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 63. Nous soulignons.

⁵ I. KANT, *Critique de la raison pure*, «Théorie transcendante des éléments. Première partie : Esthétique transcendante», trad. Alexandre J.-L. Delamarre et François Marty, Paris, Gallimard, 1980, § 1, note de Kant, p. 89.



1. *Les différents noms de l'esthétique*

Il convient de rappeler que l'«Esthétique» est un texte inachevé. Il devait comporter deux parties : a) une esthétique théorique composée de trois sections intitulées «heuristique», «méthodologie» et «sémiologie» ; b) une esthétique pratique dont le plan nous est inconnu. Baumgarten n'est d'ailleurs pas parvenu à achever la section «heuristique» de son esthétique théorique. L'incipit s'ouvre sur la «définition» suivante :

§ 1: L'ESTHÉTIQUE (théorie des arts libéraux, gnoséologie inférieure, art de penser avec beauté, art de l'analogon de la raison) est la science de la connaissance sensible.⁶

Ce qui surprend dans cette définition abrupte, c'est le caractère explicitement protéiforme du domaine dont s'occupe l'esthétique. Prenons les choses dans l'ordre afin de mieux comprendre de quoi il s'agit.

1.1 *Une théorie des arts libéraux*

Une hypothèse attribue l'expression «arts libéraux»⁷ à Isocrate, mais elle est attestée avec certitude chez Cicéron («artes liberales» dans le *De Inventione*, I, 35). Sous l'influence de Boèce, au début du VI^e siècle de notre ère, les différents *arts libéraux* sont envisagés de façon systématique en fonction de leur contenu. Sous le nom collectif de *quadrivium* sont regroupées l'arithmétique,

⁶ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique précédée des «Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème» et de la «Métaphysique* (§ 501 à 623)», trad. J.-Y. Pranchère, Paris, L'Herne, 1988, § 1, p. 121. Nous modifions légèrement la traduction en remplaçant «art de la beauté du penser» par «art de penser avec beauté» (*ars pulcre cogitandi*), nous ôtons également le «ou» qui fait suite à la première parenthèse, car nous ne pensons pas que le contenu soit à entendre comme une série de «synonymes», contrairement à ce que soutient Ursula Franke dans son article «Kunst als Erkenntnis, die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten», *Studia Leibnitiana*, Wiebsbaden, Franz Steiner Verlag, 1972, Band IX. Dans ce premier paragraphe, il s'agit moins d'une «définition» de l'esthétique que de l'indication succincte de ce qu'elle entreprend de penser. Dans la suite du texte, nous citerons la traduction française comme suit: A. G. Baumgarten, en précisant de quel texte il s'agit. Pour les passages non traduits en français, nous avons travaillé à partir des deux traductions disponibles en italien (*Estetica*, trad. Francesco Piselli, Milano, Vita e Pensiero, 1992 ainsi que *L'Estetica di Alexander Gottlieb Baumgarten*, Milano, Salvatore Tedesco, *Aestetica Edizioni*, 2000) en nous référant au texte latin original (*Æstetica*, 3. Nachdruckauflage der Ausgabe Frankfurt a. d. Oder 1750, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1986).

⁷ Nous avons consulté le *Vocabulaire d'esthétique* d'É. SOURIAU, Paris, P.U.F., 1990, article «art».

la géométrie, la musique et l'astronomie. Il faudra attendre le IX^e siècle pour que la grammaire, la rhétorique et la dialectique soient désignées sous le nom de *trivium*. Rappelons brièvement que les arts libéraux s'opposent aux arts mécaniques en ceci qu'ils sont *libres*, comme leur nom l'indique, pour deux raisons au moins. Ils sont dits libres, d'une part, car ils s'adressent aux hommes libres, ceux qui disposent de la *scholé*, du temps pour l'étude. Mais ils sont également libres *intrinsèquement*. Ils ne servent pas directement les besoins «immédiats» des hommes, mais sont cultivés en vue d'eux-mêmes, leur finalité étant l'éducation et le savoir. Les arts libéraux sont produits par l'*intellect*, contrairement aux arts mécaniques, tributaires du travail manuel et à ce titre dévalorisés. Pour les artistes et les théoriciens de la Renaissance, tout l'enjeu consistera à faire accéder la peinture, la sculpture et même l'architecture⁸ au rang d'«arts libéraux». Des siècles de revendications, de disputes et de *paragoni*⁹ se verront couronnés de succès à la fin du XVII^e siècle, comme l'atteste le *Dictionnaire de Furetière* qui comprend les beaux-arts à l'article «arts libéraux». Ainsi, les «artistes» ont formellement gagné leur combat en se distinguant des «artisans», même s'il faudra attendre près d'un siècle, le siècle de Baumgarten, pour que l'usage linguistique entérine cette distinction. L'artiste accède ainsi au rang de *créateur*, comme le proclamait d'ailleurs vigoureusement, trois siècles auparavant, Léonard de Vinci :

Si le peintre veut voir des beautés capables de lui inspirer l'amour, il a la faculté de les *créer*, et s'il veut voir des choses monstrueuses qui font peur, ou bouffonnes pour faire rire, ou encore propres à inspirer la pitié, il est leur maître et dieu [...]. Ce qu'il y a dans l'univers *par essence, présence ou fiction*, il l'a, *dans l'esprit d'abord, puis dans les mains*.¹⁰

La philosophie ne vient donc que *plus tard*, comme la chouette de Minerve¹¹, «inventer» une nouvelle discipline qui interroge ce que les artistes

⁸ Nous disons «même l'architecture» car la question de savoir à quel titre cet art est véritablement «libre» dans sa finalité reste entière. Que serait un édifice, qu'il soit église ou habitation, sans sa capacité à accueillir des fidèles ou à loger des habitants ? Le tableau, à partir du moment où il est délié de sa fonction «cultuelle», pour le dire avec Walter Benjamin, accède à une «autonomie esthétique» différente de celle de l'édifice. Cela dit, c'est peut-être la notion même d'«autonomie esthétique» qu'il faudrait réinterroger.

⁹ «Paragone» signifie en italien «comparaison». Par extension, ce terme au pluriel désigne un genre littéraire qui se développe à la Renaissance et qui «compare» les mérites respectifs des arts de la parole et des arts visuels. Au XVI^e siècle, Giorgio Vasari dans *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, compare – dans l'introduction à ce qui deviendra l'un des premiers textes fondamentaux de l'histoire de l'art – les qualités de la peinture, de la sculpture et de l'architecture. Ce terme désignera ensuite, plus généralement, toute comparaison entre des arts quels qu'ils soient.

¹⁰ LÉONARD DE VINCI, *La peinture*, présentation d'André Chastel, Paris, Hermann, 2004, p. 30. Nous soulignons.

¹¹ G. W. F. HEGEL, préface aux *Principes de la philosophie du droit*, traduction de Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris, Flammarion, 1999, p. 76. «La chouette de Minerve ne prend son vol qu'à la tombée du crépuscule.»

n'ont cessé de répéter : que la peinture (entre autres) est *una cosa mentale*. Dès lors, l'esthétique ne surgit pas «inopinément» dans l'histoire de la pensée : elle s'élabore au moment où les arts se sont déjà émancipés de leur dimension strictement *matérielle*, artisanale, et qu'ils peuvent être *pensés* à titre de réalisation intellectuelle. A cet égard, parler de l'«esthétique» des Grecs est problématique, puisque ce qui permet l'élaboration d'une telle discipline c'est d'abord et avant tout le concept de *création*. C'est *par analogie* à la création divine que l'artiste peut être un véritable *créateur*. Et c'est à la faveur de cette analogie que les arts libéraux, et particulièrement les beaux-arts, deviennent un lieu privilégié de la connaissance dite sensible. Cette connaissance, nous y reviendrons, se déploie avec perfection, c'est-à-dire avec beauté¹², dans un *monde* que Baumgarten nomme *hétérocosmique*, c'est-à-dire un monde *possible* en vertu de son caractère *cohérent*, tout en étant *nécessairement autre* que le monde créé par Dieu. À l'inverse, il peut arriver que des productions artistiques n'obéissent pas au principe de non contradiction. Elles sont alors qualifiées d'«utopiques», elles n'ont, à proprement parler, *lieu nulle part*. Elles ne présentent aucune perfection car elles sont à la fois *impossibles* et *irreprésentables*¹³.

1.2 *Une gnoséologie «inférieure», un art de penser avec beauté : l'esthétique comme «science» à mesure humaine*

C'est par souci à la fois ontologique et théologique que le philosophe parle de gnoséologie «inférieure». Ontologique, car la Création divine ne souffre aucune concurrence, et théologique car le Créateur est supérieur à sa créature, même si celle-ci est artiste, c'est-à-dire capable de créer. Mais gardons-nous de penser que le type de connaissance dite *inférieure* soit à entendre en un sens «péjoratif» chez Baumgarten. Certes, le domaine où s'exerce cette connaissance ne jouit pas de la plénitude d'être de la création divine. Cependant, le «monde» de l'art, entièrement *conçu* par l'intellect humain, mais s'adressant explicitement à sa *sensibilité*, permet à celui qui le contemple, au sujet percevant, d'y saisir une logique immanente, d'y faire une expérience dont la mesure est *proprement humaine*, contrairement à l'expérience toujours incomplète et partielle du monde conçu par le Créateur suprême. La plus «haute vérité»¹⁴ n'est jamais accessible à l'homme. L'esthétique vient proposer quelque chose comme une réponse à l'effroi pascalien face au silence éternel des espaces infinis, comme pour accorder à l'homme un horizon harmonieux où la finitude de sa connaissance puisse se déployer dans un lieu à sa mesure.

¹² «La fin de l'esthétique est la perfection de la connaissance sensible comme telle, c'est-à-dire la beauté.». A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 14, p. 127.

¹³ «Il n'y a aucune représentation, pas même confuse ou poétique des objets utopiques.» A. G. BAUMGARTEN, *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*, § 52, p. 50.

¹⁴ A. G. BAUMGARTEN, *Æstetica*, § 557.

Suivant cette conception très étonnante de l'esthétique, Baumgarten ne s'interroge pas seulement sur les moyens permettant de *produire* une belle œuvre ou un beau discours (comme dans l'ancienne poétique ou rhétorique) mais surtout sur la portée véritablement «gnoséologique» ou cognitive de l'esthétique. Pour mieux comprendre la spécificité de cette nouvelle «connaissance», il faut revenir à un ouvrage antérieur à l'*Esthétique*: la dissertation de 1735 intitulée *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (*Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*¹⁵):

Les νοητά (choses intelligibles) doivent donc être connus au moyen de la faculté de connaissance supérieure, et sont l'objet de la Logique, les αίσθητά (choses sensibles) sont l'objet de l'ἐπιστήμη αίσθητική (science du sensible), ou encore de l'esthétique (*sive aesthetica*).¹⁶

Cet extrait nous indique comment le philosophe a conçu le néologisme «aesthetica». Il s'agit de la forme latinisée de l'expression grecque ἐπιστήμη αίσθητική. L'esthétique est donc une «science» des αίσθητά, une «science de la connaissance sensible». Si, depuis Aristote, la logique est l'*organon* (l'outil) permettant de mettre en forme le *logos* philosophique, il est devenu indispensable, au dire de Baumgarten, de doter la sensibilité de quelque chose d'*analogue* permettant de guider la connaissance sensible. Nous sommes en droit de demander au philosophe en quoi cette «science» est «nouvelle», puisque, depuis Aristote jusqu'aux empiristes, la sensibilité joue un rôle essentiel dans l'élaboration de la connaissance. Le caractère inédit de la nouvelle discipline se trouve énoncé au paragraphe 3 de l'*Esthétique* en ces termes :

L'esthétique [...] aura notamment pour fonction (*usus*): 1) d'apprêter un matériau adéquat à destination des sciences dont le mode de connaissance est principalement intellectuel; 2) de mettre les connaissances scientifiques à la portée de tout un chacun; 3) d'étendre le progrès de la connaissance, y compris au-delà des limites de ce que nous pouvons connaître distinctement; 4) de fournir des principes adéquats à l'ensemble des études les plus douces ainsi qu'aux arts libéraux (*bona principia studiis omnibus mansuetioribus artibusque liberalibus subministrare*); 5) dans la vie en commun, toutes choses étant égales par ailleurs, aider chacun à exceller dans les choses pratiques (*in vita communi, caetera si paria fuerint, in agendis rebus omnibus praestare*).¹⁷

¹⁵ Telle est la traduction proposée par J.-Y. Pranchère dans l'ouvrage cité plus haut. En traduisant plus littéralement, il s'agit des *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant au poème*.

¹⁶ A. G. BAUMGARTEN, *Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*, § 116, p. 75-76.

¹⁷ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 3, p. 121. Nous avons légèrement modifié la traduction des points 4 et 5 en nous référant notamment aux traductions italiennes déjà citées ainsi qu'à la traduction allemande (partielle) de l'*Esthétique*: *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica»*, übers. u. hrsg. von Hans Rudolf Schweizer, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1983.

Nous comprenons mieux pourquoi l'esthétique est également un art de penser avec beauté. Elle a pour tâche – «notamment», nous dit le philosophe ! – de mettre en forme le discours, de le nourrir d'exemples concrets nous permettant de mieux saisir des concepts compliqués. Tous les grands esprits pensent avec beauté: «Les esprits les plus supérieurs et universels de tous les temps – Orphée et les fondateurs de la philosophie poétique, Socrate dit εἰρων (l'ironique), Platon, Aristote, Grotius, Descartes et Leibniz – enseignent *a posteriori* que la disposition à penser avec beauté et la disposition à la stricte rigueur logique peuvent tout à fait se rejoindre.»¹⁸ Cela dit, l'esthétique ne concerne pas seulement les grands esprits puisqu'elle permet également de vulgariser, c'est-à-dire de rendre accessibles au plus grand nombre des idées complexes. L'esthétique se charge d'exprimer, par des *images* ou des discours agrémentés d'exemples parlants, des connaissances réputées difficiles en ayant ainsi une véritable portée «pédagogique». Elle permet aussi de guider l'étude de la philosophie et des arts libéraux en fournissant des principes d'apprentissage et d'exposition (*dispositio*). Et enfin, l'esthétique a une dimension «éthique» et sociale puisqu'elle permet de vivre en commun de la façon la plus harmonieuse qui soit. Celui qui s'occupe d'esthétique est, selon Baumgarten, avantage dans la vie en société. Il est plus «heureux» puisque, grâce à l'esthétique, il cultive toutes les possibilités de son être en devenant un authentique *felix aestheticus*¹⁹, un esprit gracieux, un véritable *Aufklärer*, capable d'engendrer des œuvres au sens large du terme. Plutôt que de se lamenter sur l'immensité abyssale des choses hors de notre portée, Baumgarten nous invite à cultiver avec beauté ce qui est à notre mesure et qui se destine à nous à travers les arts et la pensée élégante. Le *felix aestheticus* anticipe de façon radicale la proposition de Stendhal: «La beauté n'est que la *promesse* du bonheur.»²⁰ Le *felix aestheticus* qui s'occupe de l'esthétique, entendue comme gnoséologie inférieure, accomplit cette promesse. Il y a quelque chose comme une véritable «éthique esthétique»²¹ qui prend le contre-pied de *l'Éthique à Nicomaque*²² en faisant consister la vie bonne non seulement dans la contemplation des choses

¹⁸ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 43, p. 136. Traduction légèrement modifiée.

¹⁹ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 28, p. 131. Les diverses traductions («esthéticien heureux», «estetico felice», «spirito bello», «erfolgreicher Ästhetiker») de ce personnage conceptuel ne nous convainquent pas complètement. Et ceci en raison du sens trop restrictif, de nos jours, du terme «esthéticien». Pour Baumgarten, le *felix aestheticus* est à la fois philosophe et artiste. Il incarne, en quelque sorte, le modèle de l'homme accompli dont la sensibilité raffinée et le goût prononcé pour les arts libéraux porte la connaissance sensible à son achèvement le plus parfait. L'expression italienne «spirito bello» (bel esprit) rend mieux cette idée. Cela dit, à défaut de pouvoir proposer une meilleure traduction, nous laissons cette expression dans sa langue originale.

²⁰ STENDHAL, *De l'amour*, Lausanne, Éditions Rencontre, 1960, chap. XVII, p. 86, note 1.

²¹ Baumgarten parle d'«ήθος esthétique» au paragraphe 193.

²² ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, Livre 10, chapitre 7.

suprasensibles, mais dans la *contemplation esthétique*. Puisque la beauté est pensée comme la perfection de la connaissance sensible, la félicité se donne à la faveur des méditations esthétiques²³. Et à ceux qui pourraient objecter à Baumgarten que son projet est trop ambitieux, qu'une telle promesse est intenable, il répond : «Je suis d'accord, mais quelque chose vaut mieux que rien.»²⁴ Baumgarten a ainsi frayé la voie à cette nouvelle «science», tout en laissant à la postérité la tâche d'achever un projet que la maladie l'a empêché de mener à terme.

1.3 *Un art de l'analogon rationis*

Le concept désigné sous l'expression *analogon rationis* est central pour comprendre comment les arts libéraux et, plus particulièrement, les beaux-arts deviennent le lieu privilégié de la connaissance dite sensible. Nous pensons que deux aspects essentiels de l'esthétique philosophique reposent sur ce concept.

Le premier aspect réside dans la possibilité d'établir l'esthétique en tant que *science* de la connaissance sensible *par analogie* à la logique. Il convient de souligner que le «sensible» dont s'occupe l'esthétique n'est jamais une simple «collection» de «données» présentées «en vrac». Lorsque, par exemple, je *perçois* un tableau, lorsque je me *représente* une image, les formes, les couleurs, la profondeur, la facture, la matérialité visible des pigments forment un tout cohérent qui *fait sens*. Percevoir, c'est toujours déjà mettre de l'ordre et donner du sens. La recollection des données sensibles perçues s'agencent selon un certain ordre, selon *une certaine logique*. Lorsque nous percevons sensiblement, nous formons une sorte de raisonnement grâce, notamment, à la mémoire et à l'imagination. Et ce «raisonnement sensible», fondé sur l'attente de cas semblables, est ce que Baumgarten nomme *analogon rationis*. Et la connaissance produite par analogie vaut *pour elle-même*, même si l'esthétique – c'est là une de ses nombreuses vertus – est censée à la fois compléter l'horizon logique au sens large et limiter l'horizon logique au sens étroit du terme²⁵.

Le second aspect est le suivant : l'œuvre d'art (ou toute autre production intellectuelle libre) est considérée comme un véritable *monde* qui se déploie *par analogie* au monde créé par Dieu. *Il y a donc une étroite parenté, une parenté analogique, entre le monde créé et le monde de la création artistique.*

²³ Baumgarten emploie l'expression «méditer esthétiquement» au paragraphe 205 de l'*Esthétique*.

²⁴ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 5, p. 122.

²⁵ La section XXVII de l'*Esthétique* porte sur la question de la «vérité esthétique». Le paragraphe 427 traite de la vérité «esthético-logique» (*aestheticologicam*) en insistant sur ce que l'esthétique et la logique au sens étroit, courant, du terme, ont en commun. Cette vérité esthético-logique est ce que recherche la logique entendue au sens large, c'est-à-dire l'extension de la logique au sens étroit par l'esthétique. Nous y reviendrons.

Et puisqu'il est nécessaire (au sens logique fort) qu'il n'y ait qu'une seule Création absolument parfaite – c'est là que l'esthétique rejoint la théologie –, le «monde» créé par les artistes est «hétérocosmique» mais non «utopique». Cela signifie, nous l'avons compris, que ce «monde» «existe» mais sur un mode qui est celui de la *possibilité*. Il obéit à des lois (que l'esthétique prend en charge d'énoncer) et donne lieu à une vérité sensible, à une richesse manifeste (*ubertas*) qui peut parfois prendre de la distance par rapport au sens de la vérité dans son acception «logique». *L'esthétique vient au secours de la philosophie en préservant ce que la logique ne permet pas de sauvegarder, c'est-à-dire la singularité et la richesse des manifestations sensibles possibles.* Au nom du souci de préserver la possibilité d'une telle richesse sensible, le concept de «vérité» devient un peu moins «aride» et accepte de devenir sous sa forme esthétique «vraisemblance». Qu'est-ce à dire ?

La vérité «métaphysique» est dite «objective» par Baumgarten; elle se trouve contenue dans l'objet même. La vérité «subjective» est conçue classiquement en termes d'adéquation de la représentation à l'objet. Or, et c'est en cela que Baumgarten est original, la vérité subjective peut être à son tour ou *logique* ou *esthétique*:

§ 423: Il faut [...] se soucier, lorsqu'on pense les choses avec élégance, de la VÉRITÉ, mais au sens ESTHÉTIQUE, c'est-à-dire la vérité en tant qu'elle doit faire l'objet d'une connaissance sensible. Nous savons déjà que la vérité *métaphysique* des objets est leur accord avec les principes les plus universels de tous [...]. Quant à la représentation de la vérité métaphysique présente en quelque objet, elle constitue, pour autant qu'elle s'accomplit dans l'âme d'un certain sujet, cet accord des représentations avec les objets que la plupart nomment *vérité logique*, d'autres *mentale* (*quam plerique veritatem logicam nominant, alii mentalem*). Cette vérité est celle de la relation, de la correspondance et de la conformité, tandis qu'ils nomment *matérielle* la vérité métaphysique (*metaphysicam veritatem materialem appellant*).²⁶

Selon Baumgarten, il n'y a pas «deux vérités» dont l'une serait logique et l'autre esthétique. Le mode de rapport à la chose qui passe par la représentation est *esthéticologique*²⁷. Mais la représentation subjective de la chose entendue au sens strictement *logique* est simplement *formelle* puisqu'elle concerne la relation, la correspondance et la conformité. À l'inverse, la représentation *esthétique* tient compte de la dimension *sensible, phénoménale*, de la chose. Avec l'exemple de l'éclipse annulaire, Baumgarten devient phénoménologue:

Imaginons que nous soyons des astronomes, ou que nous pensions avec eux, et que notre pensée, d'ordre non seulement physique mais mathématique, s'applique à l'éclipse annulaire de l'année passée [il y a effectivement eu une

²⁶ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 423, p. 151. Traduction largement modifiée.

²⁷ «Nous appelons vérité *esthéticologique* celle qui est mentale et subjective, c'est-à-dire la vérité des représentations dans son ensemble, appelée jusqu'à présent uniquement vérité logique.» A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 427, p. 153. Nous avons retraduit cet extrait.

éclipse en 1748] ; et représentons-nous maintenant cette même éclipse comme si nous étions des bergers s'adressant à leurs amis ou à leur bien-aimée : combien de vérités, qui dans le premier cas étaient l'objet de notre pensée, devrons-nous dans le second cas laisser tout à fait de côté !²⁸

À l'inverse, combien d'éléments sensibles sont laissés de côté dans une représentation scientifique ou logique ! «*Qu'est-ce en effet que l'abstraction, sinon une perte ?*»²⁹, demande le philosophe. Il ne s'agit pas d'affirmer la supériorité d'un type de représentation sur l'autre, mais plutôt de souligner la diversité possible des rapports et leur complémentarité. Le philosophe parle d'«horizon» pour désigner le nombre fini de connaissances que l'homme parvient à saisir de la totalité infinie des étants. Or, le mode de déploiement de la représentation est à la fois différent et complémentaire lorsqu'il est *logique* ou *esthétique*. Dès lors, le type de représentation et de discours change en fonction de l'horizon concerné :

Il y a deux genres de pensées : *le genre rhétorique fluide et plus large et le genre dialectique concis et plus serré*. J'affirme que le premier est propre à l'horizon esthétique, le second à l'horizon logique [...]. Le genre concis, comme le vit Aristote, cet authentique esthéticien à la fois pratique et théorique, est de première nécessité dans les œuvres scientifiques, et particulièrement si elles sont ésotériques, tandis qu'il peut devenir un grave défaut lorsqu'il n'est pas à sa place, c'est-à-dire lorsqu'il est hors des cercles de la raison (*extra rationis circulos*).³⁰

Par contre, cela ne signifie pas pour autant que ces deux horizons ne communiquent pas et que le philosophe doive s'en tenir à l'un en délaissant l'autre. Aristote en témoigne. Et, bien que Baumgarten concède que celui qui recherche la vérité, au sens le plus rigoureux du terme, emploie intellect et raison³¹, il s'empresse d'ajouter :

Mais celui qui recherche la vérité au moyen de l'*analogon* de la raison [...] n'est pas un partisan moins strict de la vérité [...]. Il lui est plus nécessaire qu'aux autres, alors qu'il poursuit la vérité esthétique, de faire exception aux règles de la suprême perfection formelle [logique], afin que la perfection matérielle de la vérité esthétique ne soit pas excessivement endommagée.³²

Il convient à présent de s'interroger sur la provenance du concept d'*analogon rationis*. Le sens de cette expression, bien que le concept ne soit pas expressément nommé, est présent dans la *Monadologie* de Leibniz³³ :

La *mémoire* fournit une espèce de consécution aux âmes, *qui imite la raison*, mais qui en doit être distinguée. C'est que nous voyons que les animaux ayant la

²⁸ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 429, p. 154.

²⁹ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 560, p. 201.

³⁰ A. G. BAUMGARTEN, *Æstetica*, § 122.

³¹ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 562, p. 202.

³² A. G. BAUMGARTEN, *ibidem*.

³³ *Stricto sensu*, la reformulation conceptuelle de cette idée provient de la psychologie de Christian Wolff.

perception de quelque chose qui les frappe et dont ils ont eu perception semblable auparavant, s'attendent par la *représentation* de leur *mémoire* à ce qui y a été joint dans cette perception précédente et sont portés à des sentiments semblables à ceux qu'ils avaient pris alors. Par exemple : quand on montre le bâton aux chiens, ils se souviennent de la douleur qui leur a été causée et crient ou fuient.³⁴

Les détracteurs de l'esthétique philosophique trouveront sans doute dans ce passage de quoi alimenter leurs sarcasmes. En effet, le pas qui consiste à soutenir qu'une partie de l'esthétique s'enracine dans une sorte de «psychologie animale» a été franchi par certains commentateurs³⁵. Il est vrai que Leibniz illustre par l'exemple du chien et du bâton le raisonnement qui «imite la raison». Cela dit, nous pensons que cette interprétation est trompeuse et qu'il est parfaitement anachronique de parler de «psychologie animale» au XVIII^e siècle. Pour ce faire, il faudra attendre à peu près deux siècles, que le médecin et physiologiste russe Ivan Petrovitch Pavlov découvre – à notre grande stupéfaction – après avoir longuement observé le fonctionnement des glandes salivaires du chien, qu'il est possible de fonder une psychologie basée entièrement sur la physiologie. Une nouvelle «science du comportement», le behaviorisme, est née et, avec elle, la possibilité de désencombrer la compréhension de la *psyché* humaine de l'envahissante métaphysique en la remplaçant par l'observation empirique d'animaux de laboratoire. Mais, au XVIII^e siècle, les débats sont autres. Leibniz, en donnant l'exemple du chien, ne souhaite pas fonder la psychologie humaine sur le comportement canin, mais s'adresse à Locke. Nous pensons qu'un souci à la fois pédagogique et polémique motive également le choix de cet exemple. Leibniz choisit *à dessein* (et contre la conception cartésienne de l'animalité) un animal de compagnie pour tenter de nous faire comprendre comment l'association de sensations tactiles, visuelles, auditives et olfactives peut produire quelque chose comme un «raisonnement». Étant entendu que le point de départ est la *ratio* humaine et non pas la *psyché* canine.

Le concept d'*analogon rationis* désigne, au second chapitre de l'*Esthétique*, intitulé «esthétique naturelle» (§ 28 à 37), un ensemble de *facultés* qui interviennent dans les méditations esthétiques au sens large (que ce soit la

³⁴ G. W. LEIBNIZ, «Monadologie» in : *Principes de la Nature et de la Grâce. Monadologie* (1714), Paris, Flammarion, 1996, § 26, p. 248. Nous soulignons. Cet exemple se trouve énoncé plus brièvement dans *Les Nouveaux essais sur l'entendement humain* (env. 1704, publié en 1765), livre 2, § 11. Leibniz renonce à publier cet ouvrage, en réponse à l'*Essai sur l'entendement humain* (1690) de Locke, en raison du décès de ce dernier.

³⁵ Par exemple, U. FRANKE, *op. cit.*, p. 52 : «Den Ausdruck «analogon rationis» nimmt Baumgarten aus der Tierpsychologie auf.» Ou encore, Heinz Paetzold, dans son introduction aux *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes* (la traduction allemande des *Meditationes*), Hambourg, Felix Meiner Verlag, 1983, p. XLVII-XLVIII : «Der Begriff, unter dem Baumgarten die verschiedenen Vermögen der menschlichen Sinne vereint, ist das *analogon rationis*, ein Begriff, der ursprünglich der Tierpsychologie entstammt.»

création d'une œuvre d'art, la lecture d'un poème ou la production d'un beau discours). Ces facultés peuvent être affinées (le chapitre suivant concerne les «exercices esthétiques») mais ne peuvent être acquises sans certaines dispositions naturelles, *innées*, ce qui explique que ce chapitre s'intitule «esthétique naturelle». Pour être capable de penser avec élégance, pour être un *felix aëstheticus*, c'est-à-dire autant un créateur inspiré qu'un amateur éclairé, il faut être en possession de diverses facultés qui concourent, chacune à sa manière, à l'exercice du raisonnement par analogie. Il est nécessaire d'avoir l'esprit gracieux et élégant (*ingenium venustum*) afin d'être facilement affecté par les objets sensibles. Cet esprit élégant possède huit facultés nécessaires aux méditations esthétiques. A) La *faculté de sentir avec acuité* (§ 30) permet d'établir des distinctions au sein des diverses perceptions sensibles. B) L'*imagination* (§ 31) est une autre faculté très importante mais assez ambiguë³⁶. Elle permet à la fois de se remémorer les impressions sensibles passées et de prévoir les impressions futures. De plus, elle est, comme le pensaient déjà les Anciens, rappelle le philosophe, proprement *inventive*. L'ancienne «folle du logis» de Malebranche, «maîtresse d'erreur et de fausseté» selon Pascal, ne détourne plus les hommes de la vérité d'après Baumgarten, mais devient absolument nécessaire dans le champ esthétique en tant qu'elle permet d'*imaginer des mondes possibles* et de les créer *par analogie*. Toutefois, il faut impérativement que son champ d'action soit «limité» par l'esprit gracieux afin que ses inventions ne deviennent pas «chimériques»³⁷. C) La *perspicacité* (*dispositio naturalis ad perspicaciam*, § 32) joue un rôle formel. Elle travaille de concert avec le *génie* et l'*esprit de finesse* pour donner forme, pour «polir» le matériau constitué par la sensibilité et l'*imagination*. D) La *mémoire* (§ 33) est une autre faculté cruciale: «Les Anciens appelaient Mnemosyne la mère des muses, car ils rapportaient aussi à la mémoire la reproduction opérée par l'*imagination*.»³⁸ Selon Baumgarten, avoir de la mémoire est indispensable lorsqu'on produit une œuvre (il s'agit ici vraisemblablement plutôt d'une narration, d'un poème ou d'un morceau de musique, c'est-à-dire un art du temps, plutôt que d'une œuvre plastique) car cela permet d'éviter les contradictions et les répétitions fastidieuses, nuisant à la perfection sensible de l'œuvre. E) La *disposition poétique* au sens large (*dispositio poetica*, § 34) ou faculté d'inventer des mondes hétérocosmiques

³⁶ Maurizio Ferraris, bien qu'il ne commente pas les autres facultés intervenant dans ce chapitre de l'*Esthétique*, soutient la thèse suivante: «Comme médiation entre le sensible et l'intelligible, l'*imagination* est [...] le siège de l'*analogon*, selon le principe suivant lequel la trace (sensible), dans le fait qu'elle se conserve dans la mémoire, devient *ipso facto* intelligible», «Analogon rationis» in: *Pratica filosofica* 6, Milano, 1994, p. 12. Nous avons traduit littéralement.

³⁷ La distinction entre les inventions «vraies» et «chimériques» ou «vaines» se trouve au paragraphe 590 de la *MétaPhysique*.

³⁸ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 33, p. 132-133. Traduction légèrement modifiée.

n'est pas expressément définie dans ce passage. Il faut se référer à la *Métaphysique* pour en avoir une définition :

Quand je combine des représentations imaginaires et que je les *sépare*, autrement dit : que je fixe mon attention sur une seule partie d'une perception quelconque, j'*invente*. J'ai donc la faculté poétique d'inventer. Puisque l'acte de combiner consiste à représenter plusieurs choses comme n'en formant qu'une seule, et n'est possible que par la faculté de percevoir les identités entre les choses, la faculté d'inventer doit sa mise en œuvre à *la force qu'a mon âme de se représenter l'univers*.³⁹

Laissons de côté l'éigmatique question de l'âme comme force représentative, que nous traiterons ultérieurement, et contentons-nous de remarquer que la faculté d'inventer, faculté centrale pour l'esthétique, a d'abord été conçue dans un ouvrage intitulé «Métaphysique». Il faut encore mentionner : F) le *goût* (§ 35), entendu comme la faculté de juger sensiblement les perceptions sensibles et les représentations imaginaires, les fictions. Cette faculté rend possible l'évaluation des images esthétiques au sens large puisque, selon Baumgarten, la beauté ne doit pas être jugée au moyen de l'intellect. G) La faculté de prévoir et de pressentir l'avenir (§ 36) est essentielle. En effet, les Anciens avaient déjà remarqué que cette faculté se trouvait dans des proportions prodigieuses chez les esprits les plus beaux, à tel point qu'ils la retenaient pour *divine* et miraculeuse. C'est pour cela qu'ils nommaient «vates», c'est-à-dire à la fois *devins* et *prophètes*, les poètes divinement inspirés. Enfin, pour parachever cet ensemble de facultés permettant à l'esprit gracieux et élégant de raisonner par analogie, il reste encore à mentionner : H) la faculté à désigner par signes ses propres perceptions (§ 37) qui assure que tout ce qui est créé et pensé puisse s'exprimer en vue d'être partagé par autrui.

Il est évident que cette interprétation de l'*analogon rationis* l'éloigne de toute psychologie animale, puisqu'elle concerne exclusivement la capacité créatrice humaine. Ainsi la création cesse d'être seulement une prérogative divine puisqu'elle devient, *par analogie*, le propre de l'artiste ou du poète divinement inspiré. *Ce qui fonde ontologiquement la possibilité que le monde hétérocosmique de l'art soit porteur de vérité n'est rien d'autre que ce rapport analogique entre, d'une part, le monde issu de la création divine et le monde hétérocosmique esthétique et, d'autre part, l'activité du Créateur (ou «Monade Suprême») et celle de l'«artiste»* (au sens large de «créateur»). Comme en témoigne d'ailleurs ce passage essentiel des *Meditationes* :

Il y a longtemps qu'on a observé que le poète est une sorte de démiurge ou de créateur ; le poème doit donc être *pour ainsi dire un monde*. Il faut donc, d'après l'*analogie*, tenir à son sujet pour *vrai* ce que les philosophes tiennent pour évident au sujet du monde.⁴⁰

³⁹ A. G. BAUMGARTEN, *Métaphysique*, § 589, p. 105. Nous modifions la citation et soulignons.

⁴⁰ A. G. BAUMGARTEN, *Méditations*, § 68, p. 58. Nous soulignons.

Mais énoncer ce rapport analogique ne permet pas encore de comprendre véritablement en quoi l'œuvre d'art, objet d'une représentation subjective d'un être percevant, est porteuse de vérité. Pour ce faire, il est nécessaire de revenir à ce qui permet à Baumgarten de fonder métaphysiquement son esthétique, c'est-à-dire à la philosophie de Leibniz.

2. *Leibniz et Baumgarten*

Le philosophe Baumgarten – et c'est sans doute en cela que réside la difficulté majeure de son esthétique – s'adresse à ses pairs, c'est-à-dire aux philosophes de son temps et ne se soucie guère de la réception de son œuvre. Contrairement à Leibniz qui choisit de rédiger ses écrits essentiellement en français, soucieux d'atteindre un large public «éclairé», on ne peut pas dire que «l'excellent analyste Baumgarten» se soit véritablement soucié de «populatiser» ses idées. Comme en témoigne notamment cet extrait des *Meditationes*:

Nous demandons [...] qu'on nous accorde la grâce d'utiliser sans les définir, et d'exposer sans les démontrer, les notions que de très pénétrants philosophes tiennent pour démontrées et définies.⁴¹

Que les «très pénétrants philosophes» soient Leibniz et Wolff, c'est ce que la plupart des chercheurs s'accordent à dire⁴². D'ailleurs, Baumgarten se réfère explicitement à la *Théodicée* au paragraphe 22 des *Meditationes*, en disant: «Le but principal de la poésie, d'après Leibniz, est d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples.»⁴³ À part cette remarquable occurrence, Leibniz n'est presque jamais nommé, bien que l'*Esthétique* se fonde sur la détermination métaphysique de la monade comme unité substantielle. L'œuvre d'art est conçue par Baumgarten comme l'objet de la *représentation* d'un sujet percevant. Pour le comprendre, il convient de se référer au *Discours de métaphysique* de Leibniz:

Toute substance [i.e. toute monade] est comme un monde entier et comme un miroir de Dieu ou bien de tout l'univers, qu'elle exprime chacune à sa façon, à peu près comme une même ville est diversement représentée selon les différentes situations de celui qui la regarde. Ainsi l'univers est en quelque façon multiplié autant de fois

⁴¹ A. G. BAUMGARTEN, *Méditations*, § 2, p. 20. Nous soulignons. Il est vrai que le statut du texte, il s'agit d'une dissertation d'habilitation, pourrait expliquer son caractère lapidaire. Cela dit, les écrits ultérieurs gardent cette extrême concision qui caractérise le style de Baumgarten.

⁴² Il règne un large consensus concernant l'horizon conceptuel que Baumgarten hérite à la fois de Leibniz et de Wolff. Cf. notamment l'ouvrage récent et très érudit de P. PIMPINELLA, *Wolff e Baumgarten. Studi di terminologia filosofica*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 2005. Nous prenons le parti de limiter notre présentation à Leibniz et Baumgarten.

⁴³ A. G. BAUMGARTEN, *Méditations*, § 22, p. 39.

qu'il y a de substances, et la gloire de Dieu est redoublée de même par autant de *représentations* toutes différentes de son ouvrage.⁴⁴

Cela signifie que chaque monade, en tant qu'elle est essentiellement *spéculaire*, représente toutes les autres – y compris Dieu lui-même ! – et ainsi le monde en sa totalité. Ce «miroir vivant de l'univers»⁴⁵ qu'est la monade réfléchit toutes les autres monades selon un point de vue irréductible, c'est-à-dire qu'elle représente tout l'étant mais de façon plus ou moins *confuse*. Ce qui distingue, en effet, les points de vue est la portion ou le *département* du monde *réfléchi* avec clarté. L'ampleur du département *réfléchi* avec clarté ou *aperçu* est fonction de l'*amplitude de l'âme* du sujet qui se le représente et de sa position dans l'espace et le temps. Ainsi, avant que le mot *aesthetica* n'ait été inventé, il y a déjà chez Leibniz quelque chose comme une «esthétique de la création» – divine, entendons-nous – puisque le devenir mondain est une image qui se reflète une infinité de fois selon des points de vue à chaque instant irréductibles. Les différents points de vue ou représentations monadiques varient non seulement suivant leur ampleur mais aussi en fonction de leur *qualité*. Chaque être vivant – de la tique à l'homme en passant par les grands mammifères marins, les oiseaux et les huîtres – se représente quelque chose à sa manière, car tout être animé est capable de *percevoir* le monde. Or tout être créé, en fonction de sa finitude propre, de l'amplitude de son âme, se représente les choses plus ou moins confusément. Et l'être humain ne fait évidemment pas exception à cela, bien qu'il soit le seul vivant capable de se représenter les choses en les *réfléchissant*, c'est-à-dire en les *apercevant* de façon claire et parfois même distincte. Même si, nous dit Leibniz, la vision à la fois claire et distincte est assez exceptionnelle, sauf pour Dieu, qui jouit d'une parfaite aperception du monde, d'une vision omnisciente et adéquate. Cette vue véritablement «panoramique» lui permet non seulement d'apercevoir à chaque instant le monde qu'il a choisi en toute connaissance de cause, mais aussi d'envisager les *mondes possibles*. Et c'est en vertu de cette aperception pleine et entière que, dans sa grande Sagesse, il choisit à chaque instant le meilleur des mondes possibles. Nous ne cessons, dit Leibniz, de percevoir le monde de façon *bornée* quant à l'ampleur et à la clarté de nos représentations. En effet, la plupart de nos perceptions sensibles sont confuses, ce sont des *petites perceptions* auxquelles nous ne prêtons pas attention mais qui ne cessent d'envahir notre champ perceptif en l'obscurcissant. En fait, nous ne cessons jamais de percevoir, même en dormant. La plupart du temps, la sensibilité et ses petites perceptions viennent obscurcir l'aperception. Les bornes de notre représentation proviennent de notre finitude essentielle. Or, il n'y a pas de finitude sans sensibilité, c'est-à-dire sans une partielle *confusion* de la connaissance. Nous n'allons pas tarder à comprendre

⁴⁴ G. W. LEIBNIZ, *Discours de métaphysique et autres textes*, Paris, Flammarion, 2001, IX, p. 214-215.

⁴⁵ Cf. la «Lettre à la reine Sophie-Charlotte» (1704), in: *Principes de la Nature et de la Grâce. Monadologie*, Paris, Flammarion, 1996, p. 87.

en quoi cette confusion de la connaissance justifie le projet d'une nouvelle science de la sensibilité dénommée «esthétique». Et nous disons à titre anticipatif: *l'esthétique*, telle que la conçoit Baumgarten en s'appuyant sur Leibniz, *s'origine dans une pensée de la finitude humaine*. Par «finitude humaine», nous entendons, à partir de Baumgarten, une *limitation de la connaissance possible* et non pas une pensée de la mort. La finitude de la connaissance humaine, sur laquelle se fonde la nécessité d'une élaboration de l'esthétique, devient à la faveur de cette élaboration même, quelque chose de fécond. En effet, cette connaissance essentiellement finie rend possible l'élaboration *d'une science nouvelle*. Cette finitude de la connaissance cesse d'être interprétée comme un «manque» qu'il s'agirait de dépasser, comme en témoigne cet extrait, sorte de «manifeste en faveur de l'esthétique» :

À l'objection: les sensations, les représentations imaginaires, les fables et les troubles passionnels ne sont pas dignes de philosophes, et se situent en deçà de leur horizon, je réponds: *le philosophe est homme parmi les hommes* et il n'est pas bon qu'il considère une partie si importante de la *connaissance humaine* comme lui étant étrangère.⁴⁶

3. *Représentations claires, distinctes, confuses et obscures*

Afin de conclure notre présentation de quelques aspects de l'esthétique de Baumgarten, nous allons nous attarder, dans cette dernière partie, sur l'intime connexion entre représentations confuses et finitude humaine. Cette connexion est l'un des points les plus intéressants des *Meditationes* et de l'*Aesthetica*. Il s'agit une fois de plus de revenir à Leibniz pour comprendre Baumgarten.

C'est en 1684, dans l'œuvre rédigée en latin sous le titre de *Meditationes de Cognitione, Veritate et Ideis* (*Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*), que Leibniz opère pour la première fois une classification des différents types de connaissance et ouvre ainsi le débat sur la nature des représentations :

Une connaissance est ou obscure ou claire ; une connaissance claire est à son tour ou confuse ou distincte ; une connaissance distincte est ou inadéquate ou adéquate, et encore ou symbolique ou intuitive : si elle est en même temps adéquate et intuitive, elle est la plus parfaite possible.⁴⁷

Leibniz forme quatre couples d'opposés : l'obscur s'oppose au clair, le confus au distinct, l'adéquat à l'inadéquat, et enfin le symbolique à l'intuitif. Ce sont les deux premiers couples d'opposés que Baumgarten retiendra. Commençons par nous interroger sur l'opposition entre représentations (ou connaissances⁴⁸) obscures et claires. Le critère pour déterminer si telle ou

⁴⁶ A. G. BAUMGARTEN, *Esthétique*, § 6, p. 122. Nous soulignons.

⁴⁷ G. W. LEIBNIZ, *Opuscules philosophiques choisis*, traduits du latin par P. Schrecker (1959), Paris, Vrin, rééd. 2001, p. 13.

⁴⁸ En vertu du caractère essentiellement spéculaire de la monade, la représentation est à chaque fois le reflet, l'expression, d'une partie du monde, c'est-à-dire une forme de connaissance pour Leibniz.

telle représentation est claire ou ne l'est pas peut se formuler ainsi : puis-je ou non identifier la chose qui m'apparaît dans la représentation ? Lorsque je dis par exemple : «Je me représente ceci et non cela», «Je me représente Paul et pas Pierre», alors la représentation est *claire*. Par contre, la représentation est obscure lorsque, par exemple, je perçois un bruit sans parvenir à l'identifier. Par contre, et c'est là tout l'intérêt de ce passage, une représentation peut-être à la fois *claire et confuse*. Je peux me représenter clairement le bruit de la pluie tombant sur les toits, mais je ne parviens pas à articuler distinctement de quoi ce bruit est composé. Ou encore, c'est l'exemple pris par Leibniz en référence au fameux problème de Molyneux⁴⁹, nous distinguons les couleurs et sommes en mesure de les différencier clairement, mais nous ne saurions les expliquer à un aveugle⁵⁰. C'est seulement lorsque je peux *distinguer* et énoncer séparément les différentes déterminations qui composent la chose représentée que ma représentation est *distincte*. Un autre passage de ce texte fera particulièrement fortune en esthétique :

Nous voyons que les peintres et les autres artistes reconnaissent très bien ce qui est bien fait et ce qui est mal fait, mais que souvent ils ne peuvent donner les raisons de leurs jugements et répondent, lorsqu'on les questionne, que dans l'œuvre qui leur déplaît il manque un *je-ne-sais-quoi*.⁵¹

Or c'est précisément ce «*je-ne-sais-quoi*»⁵² dont l'art est affecté que Baumgarten se propose de questionner pour exposer les principes rationnels, c'est-à-dire pour fonder cette science de la sensibilité dont l'art, en tant qu'il est le lieu des représentations parfaites, est l'objet de prédilection. En effet, lorsque Leibniz parle de représentations claires et confuses, il entend du même coup des représentations qui sont «claires aux sens» mais «confuses par rapport à l'entendement»⁵³. C'est justement en raison de cette confusion par rapport à l'entendement que Baumgarten pense la nécessité d'une forme de logique complémentaire à celle qui dirige la rationalité de type «*abstraite*» (au sens où le caractère *singulier* de chaque phénomène n'est pas pris en considération),

⁴⁹ Tout le débat autour de la perception de Locke à Diderot tourne autour de la question de savoir si un aveugle-né qui recouvre la vue est en mesure ou non de reconnaître visuellement une sphère et un cube sans passer par des impressions tactiles.

⁵⁰ «Nous ne saurions expliquer à un aveugle ce que c'est que le rouge.» G. W. LEIBNIZ, «Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées», *Opuscules philosophiques choisis*, p. 15.

⁵¹ Nous soulignons. L'expression d'un *je-ne-sais-quoi* se retrouve deux ans après dans le «Discours de métaphysique», *Discours de métaphysique et autres textes, 1663-1689*, § 24, p. 238.

⁵² Cette expression se trouve également dans l'*Essai sur le goût* de Montesquieu, Paris, Rivages Poche, 1993. Montesquieu y consacre tout un chapitre : «Il y a quelque fois, dans les personnes ou dans les choses, un *charme invisible*, une grâce naturelle, qu'on n'a pu définir, et qu'on a été forcé d'appeler le *je-ne-sais-quoi*», p. 36. Nous soulignons.

⁵³ U. FRANKE, *op. cit.*, p. 45.

des sciences formelles et de la philosophie. L'esthétique s'occupe du «je-ne-sais-quoi», de ces qualités intuitivement évidentes de l'œuvre d'art qui, bien qu'elles résistent à toute tentative de saisie d'après le texte de Leibniz cité, ne sont pas pour autant «irrationnelles». Le poète, le peintre mais aussi chaque personne qui s'adonne aux joies de l'esthétique (tout *felix aestheticus*), en d'autres termes tous ceux qui cultivent et perfectionnent les facultés de *l'analogon rationis* sont capables de *représenter*, c'est-à-dire de *créer par analogie* des «mondes» *clairement sensibles*. La confusion dans le domaine des représentations sensibles et de la création artistique n'indique pas un défaut, au contraire. La *con-fusion* indique bien plutôt la liaison des perceptions entre elles, qui permet, avec le concours de la mémoire, de l'imagination, ou encore de la capacité à exprimer les représentations, de *créer* un monde hétérocosmique, c'est-à-dire *humainement créé*. Nous comprenons mieux pourquoi l'œuvre d'art devient ainsi le lieu de la connaissance sensible la plus parfaite qui soit. En effet, la sensibilité humaine y est comme «chez soi», puisque c'est à partir de ses lois que ce «monde» d'un type un peu étrange a été produit. Si Leibniz avait pu lire Baumgarten, il aurait sans doute salué le fait qu'avec l'«invention» de l'esthétique, la «monade bornée» trouve enfin un point de vue à partir duquel sa représentation spéculaire atteint le maximum d'adéquation.

4. *Remarques conclusives*

Cela dit, la question reste évidemment entière de savoir si ce concept d'*analogon rationis* est suffisant pour «rendre raison» de la création artistique. D'ailleurs, cette question dépasse largement le simple intérêt historiographique puisque c'est au sein même de cet horizon conceptuel que l'œuvre d'art n'a cessé d'être, et ce jusqu'aujourd'hui, interrogée. En effet, les différents discours philosophiques sur les arts n'ont cessé de répondre, même de manière implicite, au discours inaugural de Baumgarten. Depuis sa formulation philosophique en 1735, la question de l'œuvre d'art et de sa manifestation n'a cessé d'être évaluée à l'aune de la rationalité moderne. L'art devient au XVIII^e siècle, et de façon tout à fait inédite, l'*Autre* de la raison et est jugé d'après ses critères, comme en témoigne le concept que nous venons d'expliciter. Et que ce soit pour en exclure la portée cognitive ou pour en faire un moment du déploiement de l'Esprit absolu, l'esthétique n'a cessé de se demander si l'œuvre d'art était ou non capable d'être, à sa façon, porteuse de vérité. En marge de ces grands penseurs, toute une tradition de critiques d'art, d'historiens et de philosophes interroge l'art sans se soucier de lui trouver une place au sein de la métaphysique. Tant et si bien qu'*a posteriori* on parlera de l'«esthétique» de l'Abbé Dubos ou de celle de Winckelmann. Cela n'est pas faux et rien n'empêche de le penser, mais il convient de se mettre d'accord préalablement sur ce qu'on désigne par ce terme très ambigu. Ambigu au point que Hegel se demande s'il n'est pas plus

judicieux de dire «philosophie de l'art» plutôt qu'«esthétique»⁵⁴, et que Kant réserve strictement ce terme aux conditions de possibilité de l'expérience⁵⁵. Et il est fort à parier qu'on risque de rencontrer plus d'œuvres d'art «concrètes» dans les marges de la grande tradition de l'esthétique philosophique qu'en son sein. Et cela semble bien résulter de la tension originelle de la philosophie elle-même, c'est-à-dire de la volonté d'articuler à tout prix le singulier à l'universel. En d'autres termes, l'œuvre d'art, dans la singularité de son apparaître, est-elle seulement «subsumable» sous un quelconque universel, même sur le mode de l'analogie ? Et *l'art doit-il seulement être pensé en fonction de sa capacité à rendre raison de lui-même* ? Rien n'est moins sûr. Reste que pour trouver une manière inédite de penser l'œuvre d'art, la question de la pertinence de l'esthétique philosophique nous paraît nécessaire.

Être convaincu de la nécessité de reposer la question de l'esthétique suppose que l'on se sente concerné, de la façon la plus intime qui soit, par les rencontres à chaque fois singulières et engageantes avec les œuvres d'art mais aussi par la philosophie elle-même. C'est au niveau des implications *existentielles* de l'art, même si cela n'est pas formulé explicitement en ces termes, que Baumgarten touche au cœur de la question. L'œuvre d'art est conçue par lui comme une totalité singulière, comme un monde qui se déploie à la bordure du monde «effectif», mais qui nous concerne, somme toute, encore plus directement puisqu'il est à la mesure de notre sensibilité. Le monde «hétérocifique» de l'art fait irruption dans le cours de nos existences en redimensionnant, d'une manière à chaque fois unique et nouvelle, nos manières de sentir, penser et dire le monde qui nous entoure. À en croire Baumgarten, il n'y a pas de solution de continuité entre sentir, penser et parler. Ce n'est sans doute pas nouveau dans l'histoire de la philosophie ; ce qui l'est, par contre, c'est que, pour la première fois, l'œuvre d'art est au centre d'une telle entreprise. C'est à partir d'une réflexion sur la «finitude humaine» que l'œuvre d'art se voit doublement justifiée : elle est à la fois le lieu de la connaissance sensible parfaite mais aussi le monde le plus commensurable à l'homme. Cette commensurabilité entre le monde de l'art et le sujet percevant rend possible l'émergence, nous l'avons vu, d'un certain type de connaissance. Et si l'œuvre d'art nous *donne*

⁵⁴ HEGEL, *Cours d'esthétique*, I, traduction J.-P. Lefebvre et V. von Schenck, Paris, Aubier, 1995, p. 5-6. «[...] Le nom d'esthétique n'est pas tout à fait adéquat [pour désigner le vaste domaine du 'bel art'], car l'«esthétique» désigne plus exactement la science de la sensibilité, la science du ressentir, et lorsque avec l'école de Wolff elle est apparue sous cette acception comme une science nouvelle, ou plutôt comme quelque chose qui devait alors devenir une discipline philosophique, on considérait alors en Allemagne les œuvres d'art sous le rapport des sensations qu'elles étaient censées susciter [...]. Si nous préférions quant à nous en rester au nom d'«esthétique», c'est parce que, comme simple nom, il est pour nous indifférent, et que de plus il est dorénavant si bien passé dans la langue courante que, comme nom, il peut être conservé. Cependant, la formule qui, en toute rigueur, convient à notre science, est 'philosophie de l'art', et plus exactement 'philosophie du bel art.'»

⁵⁵ C.f. la note de Kant citée à deux reprises dans notre texte.

à penser, c'est bien parce qu'elle manifeste une vérité qui ne peut se dévoiler qu'ainsi. Et c'est seulement au prix de cette fondation métaphysique qu'elle devient à proprement parler l'objet de cette nouvelle partie de la philosophie. La «connaissance sensible» exprime ce qui est propre à l'être humain : sentir, penser et parler. Et Baumgarten d'ajouter : cela ne va pas de soi. Pas plus au XVIII^e siècle que de nos jours, d'ailleurs. D'où la nécessité d'une véritable *éducation esthétique de l'être humain*, pour le dire avec Schiller, qui est à la fois une éthique, une gnoséologie et une fondation des arts libéraux dont le socle repose sur une foi inébranlable en la capacité de *perfectionnement* de l'être humain. Et malgré toutes les objections valables qu'on pourrait lui adresser, il faut au moins lui accorder ceci : il a su indiquer pourquoi l'art nous engage au plus profond de notre *être*. Que la rencontre avec l'œuvre d'art soit *engageante*, le philosophe ne cesse de le dire. Et, à ce titre, *toute esthétique est en même temps une éthique bien comprise*. Par éthique bien comprise, nous entendons une manière d'*habiter le monde* qui soit à chaque fois, et de façon singulière, une réponse à la question de l'existence comme telle. Baumgarten interroge ce que l'art peut signifier pour une existence proprement humaine. L'art n'est pas un simple agrément, un divertissement utile ou un produit culturel. Même si la question du rapport entre art et vérité reçoit avec l'esthétique de l'*analogon rationis*, force est de l'admettre, une réponse un peu abrupte.