



2. L'Esthétique ou la discipline du flou

Jean Colrat

L'Esthétique ou la discipline du flou

Voir flou ? À supposer que *flou* indique un déficit dans la perception, lumière et clarté ne sont pas en cause. Il suffit de penser à certaines images de Gerhard Richter dans lesquelles le flou vient à l'image comme si la photographie matricielle avait été surexposée à la lumière de la peinture. Voir flou, c'est voir clairement ; et la lumière suffit pour identifier les choses vues. D'où vient alors le sentiment, l'impression, que quelque chose manque à la perception ? À première vue, on peut bien dire que dans le flou, ça manque de netteté. C'est clair sans être net, et la netteté se joue dans les détails, ces éléments indiciaires qui assurent l'identification du visible. Dans la vue floue, ils ne sont pas perçus distinctement. C'est clairement un visage que j'aperçois, mais je ne peux justifier l'assertion perceptuelle en signalant la présence manifeste, là et là, des yeux, d'une bouche ou d'une ride. Cette absence de détail n'est pas l'occultation partielle de certains indices. La perception floue n'identifie pas son objet au moyen de certains éléments distinctement perçus tandis que d'autres seraient dérobés et obscurs. Elle n'est pas parcellaire, elle n'enquête pas, depuis quelques indices, pour reconstituer peu à peu la scène générale. Elle est immédiatement assurée de son objet, mais c'est tout le détail qui manque. La vue est, dans le détail, intégralement indistincte, absolument claire dans son ensemble. Elle identifie assurément, sans disposer d'aucun élément ponctuel ou partiel par lesquels l'identification se justifie communément. C'est une vue d'ensemble qui n'est que vue d'ensemble. C'est voir *tout*, sans rien voir *du tout*.

Alors il est possible de reconnaître un commencement de pensée du flou dans ce que Leibniz appelle une « perception claire et confuse ». Et même d'y trouver une définition du flou : lorsque les choses apparaissent confusément mais en toute clarté. Le flou, cette confuse clarté, cette évidence dans l'indistinction. Mais il faut préciser ce que signifie *perception claire et confuse* selon Leibniz, et pour cela, situer cette notion dans la typologie des perceptions donnée au début des *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées* :

« Une notion est obscure quand elle ne suffit pas pour reconnaître la chose représentée... Une connaissance est claire lorsqu'elle suffit pour me faire reconnaître la chose représentée, et cette connaissance est à son tour ou confuse ou distincte. Elle est confuse, lorsque je ne peux pas énumérer une à une les marques suffisantes pour distinguer la chose d'entre les autres, bien que cette chose présente en effet de telles marques et les éléments requis, en lesquels sa notion puisse être décomposée » [1].

Leibniz a d'abord distingué les connaissances obscures et les connaissances claires. La différence se joue dans la capacité d'identifier ce qui est perçu. Une connaissance obscure ne permet pas l'identification, comme quand une présence est perçue sans qu'une forme identifiable puisse lui être assignée, par défaut de lumière, déficience visuelle ou expérience insuffisante de la situation. La clarté d'une perception assure au contraire la capacité d'identifier. Seulement, il y a deux sortes de clarté : la première est confuse, la seconde est distincte. Une connaissance claire et distincte perçoit son objet et les marques distinctives qui permettent d'identifier cet objet, comme quand je dis que ce métal est de l'or et que j'aperçois les marques caractéristiques de l'or. La perception claire et distincte sait rendre raison d'elle-même. Elle peut même être plus que distincte, adéquate, lorsqu'elle appréhende la totalité des marques distinctives de son objet et sait non seulement ce qu'il est, mais aussi tout ce qui le fait être ce qu'il est. Ce privilège d'épuiser son objet dans sa connaissance est réservé aux mathématiques. Loin de cette adéquation de la connaissance, une perception est claire et confuse lorsqu'elle permet l'identification sans que l'on perçoive les marques distinctives de ce qui

2. L'Esthétique ou la discipline du flou

est identifié. Je sais ce que je perçois sans pouvoir dire quelles marques permettent l'identification. Une vue d'ensemble qui échoue dans les détails, le clair-confus, c'est le flou. Je sais *quoi* est là, mais ce savoir lui-même tient à un *je ne sais quoi*. Lorsque Leibniz doit exemplifier cette confuse clarté, il évoque souvent la perception de l'œuvre d'art, dans sa réussite comme dans son ratage. C'est elle qui donne, pour ainsi dire, sa plus grande évidence à ce flou, ce je ne sais quoi dans la perception : « Quand je puis reconnaître une chose parmi les autres, sans pouvoir dire en quoi consistent ses différences ou propriétés, la connaissance est confuse. C'est ainsi que nous connaissons quelques fois clairement sans être en doute en aucune façon, si un poème ou bien un tableau est bien ou mal fait, parce qu'il y a un je ne sais quoi qui nous satisfait ou nous choque »[2]. S'il fallait faire une histoire de cette véritable notion d'esthétique qu'est le *je ne sais quoi*, l'enquête généalogique ne devrait pas s'arrêter à Montesquieu [3] mais bien descendre au moins jusqu'à Leibniz [4]. La beauté est le meilleur exemple d'une perception claire et confuse, toutefois, elle est loin d'en circonscrire le domaine, qui s'étend en fait, selon Leibniz, à la totalité des perceptions sensibles, car la connaissance claire et distincte n'appartient qu'à la raison. La perception sensible est toujours floue, les marques distinctives lui échappent et rien ne peut lui permettre de s'élever à la distinction. Les sens ne savent jamais par eux-mêmes à quoi tient leur assurance perceptuelle, qui n'est pas moins claire pour autant. Ils peuvent bien tout voir, ils ne remarquent jamais rien. Pour admettre cette caractérisation de la connaissance sensible comme connaissance floue, il faut comprendre que Leibniz ne parle ici que de ce qu'il appelle « les objets particuliers des sens », c'est-à-dire de la connaissance sensible en tant que sensible : « C'est ainsi que nous reconnaissons assez clairement les couleurs, les odeurs, les saveurs et les autres objets particuliers des sens, et que nous les distinguons les uns des autres, mais par le simple témoignage des sens et non par des marques que l'on puisse énoncer. C'est pourquoi nous ne saurions expliquer à un aveugle ce que c'est que le rouge... »[5]. Si, le plus souvent, notre expérience n'est pas confuse, c'est qu'elle est généralement accompagnée de raison. Nous connaissons tout de même ces moments exclusivement sensibles, dans lesquels la connaissance est incapable de rendre raison d'elle-même. C'est le cas de la perception des couleurs, des saveurs, des odeurs dit Leibniz. Nul ne peut expliquer ce qui lui fait identifier un rouge. Dire le rouge ne reviendra jamais en donner les critères perceptuels. Seule une autre image, sensible, pourrait dire cette couleur. Ce serait éclairer une confuse clarté par une clarté confuse. Flou pour flou.

Mais pourquoi chercher dans cette théorie leibnizienne de la perception en général, et des perceptions claires et confuses en particulier, les prémisses d'une phénoménologie du flou ? D'autant plus que le flou, devenu ainsi l'équivalent du sensible, perd sa spécificité puisque ce que nous désignons habituellement comme tel - une photographie qui n'a pas bien fait sa mise au point - n'est plus qu'un état limite d'un flou plus général. Réservez à plus tard la question, pour introduire ceci : la perception sensible floue, en tant que claire et confuse, joue un rôle décisif dans la constitution, au milieu du XVIIIe siècle, d'une science nouvelle appelée « Esthétique ». Sans forcer le trait, il faut dire que l'expérience du flou sensible a décidé de l'existence de ce nouveau type de savoir.

Le terme *esthétique* semble ancien, mais il est récent. Il apparaît pour la première fois en 1735 dans un écrit du philosophe leibnizien Baumgarten, qui le reprendra comme titre d'un cours dispensé à l'université de Francfort à partir de 1740 [6]. Le contenu de ce cours est à l'origine de l'ouvrage en deux parties, respectivement publiées en 1750 et 1758. Ce livre est le premier à s'intituler *Aesthetica*. Baumgarten donne à ce néologisme le sens de *science de la connaissance sensible*. Cette nouvelle science doit être à la connaissance sensible ce que la Logique est à la connaissance rationnelle. Elle doit établir les conditions et les règles de la connaissance sensible, en vue de son meilleur usage possible.

2. L'Esthétique ou la discipline du flou

Pourquoi est-ce seulement au milieu du XVIII^e siècle, chez un philosophe leibnizien, que le projet d'une science ayant pour objet la connaissance sensible a pu se constituer ? La réponse est assez simple : parce que c'est là que l'on a commencé à penser la sensibilité, l'*aisthesis*, comme un mode de la connaissance, et non pas seulement sa condition matérielle et primitive ou le lieu d'un donné informe, ensuite élevé au savoir par son traitement rationnel. Si sentir c'est déjà connaître, il est légitime de chercher à définir les règles de cette connaissance, et l'Esthétique sera cette science normative. Aussi longtemps que l'on a pu penser que seule la raison a le pouvoir de connaître, la logique, discipline du *logos*, pouvait prétendre être toute la philosophie organique. Mais s'il y a une connaissance sensible *sui generis*, alors il faut une science de l'*aisthesis*, dont l'appellation sera le pendant de la logique, une esthétique donc : « De même qu'on a formé à partir de *logikos*, ce qui est distinct, le terme *logike*, qui désigne la science du distinct, nous formons à présent, à partir du terme *aisthetos*, le terme *aisthetike*, qui désigne la science de tout ce qui est sensible. Lorsque l'on parlait chez les Anciens de l'amélioration de l'entendement, on proposait aussitôt la logique comme instrument universel qui devait améliorer l'entendement pris au sens large. Or nous savons à présent que la connaissance sensible est le fondement de la connaissance distincte ; s'il s'agit d'améliorer l'entendement pris au sens large, l'esthétique doit venir au secours de la logique » [7].

Sentir, c'est déjà connaître, telle est la proposition nouvelle qui implique l'Esthétique. Cette innovation est redevable à Leibniz, car c'est lui qui affirme pour la première fois qu'il existe une connaissance floue, et même que : pour l'essentiel, notre connaissance relève du flou. Le projet esthétique de Baumgarten s'origine ici, pour construire une science de la connaissance sensible et améliorer cet ordre de perception, en clarifiant nos connaissances claires et confuses sans jamais espérer passer au stade exclusivement rationnel du distinct. L'esthétique a initialement pour objectif de clarifier le flou qui affecte la connaissance sensible, sans le dissiper. Elle est, au double sens du terme, la *discipline* du flou. Baumgarten lui-même emploie l'expression et la précise ainsi : « nous avons exigé un exercice continu de la part du bel esprit, et cet exercice doit être soutenu par la discipline esthétique. Par discipline, nous entendons l'ensemble des théories sur le beau qui nous montrent comment le produire, comment penser de manière plus riche, plus noble, plus vraie » [8]. Si la connaissance sensible ne peut jamais devenir distincte, elle peut non seulement éviter d'être obscure, mais aussi gagner en clarté. La *Deuxième lettre philosophique*, publiée en 1741, est peut-être la première présentation du plan de cette entreprise de discipline esthétique de la sensibilité. Baumgarten y distingue deux parties : « l'une est constituée par les arts dont le principal objet est la connaissance elle-même, l'autre par les arts qui s'occupent avant tout de l'exposition vivante de la connaissance » [9]. Cette division sépare l'art de bien connaître ce qui relève du sensible (qui ne se réduit pas à la sensation *stricto sensu*) et l'art de bien exposer cette connaissance, dans la mesure où cette exposition se fait au moyen d'un objet sensible (discours oratoire, poème, peinture ou musique). La *Lettre* décrit seulement la première partie et n'en détaille que les premiers éléments. Elle comprendra d'abord une étude de l'art de l'attention, puis de l'abstraction (qui doit s'entendre ici comme l'art de savoir ne pas faire attention, art ne pas s'obscurcir la vue, un art « frère de l'art de l'oubli » [10] : le contre-point de l'attention). Viendra ensuite « l'esthétique empirique », qui cherche à améliorer l'expérience par la connaissance des lois de la sensation externe et interne. Baumgarten indique en dernier lieu un quatrième domaine de recherches, pour « *rehausser et élargir les sens* » et les porter au-delà de leurs capacités naturelles. La médecine sera mise à contribution, mais aussi toutes les techniques instrumentales. Pour cela, l'esthétique s'occupera de développer les appareils qui prolongent les sens humains (lunettes, loupes, cornets acoustiques, porte-voix) et tous les instruments de mesure scientifique (baromètre, thermomètre...) qui constituent, en quelque sorte, une sensibilité méta-humaine.

Le paragraphe 147 de la *Philosophie générale* réitère l'amorce de plan donnée par la *Lettre* de 1741,

2. L'Esthétique ou la discipline du flou

et la complète pour élaborer le programme le plus détaillé de cette discipline esthétique. Baumgarten y reprend la distinction entre le perfectionnement de la connaissance sensible elle-même et l'art de présenter sensiblement les connaissances, art qu'il nomme désormais « l'art de la désignation et de la connaissance par signes, l'esthétique de la désignation (*aesthetica characteristic* : sémiotique, sémiologie, symbolique) » [11]. Pour la première partie, Baumgarten ajoute aux trois modes de connaissance sensible déjà évoqués (l'attention, l'abstraction et la sensation), les arts d'imaginer, de penser avec esprit et discernement, de mémoriser, d'inventer, de juger et même de prévoir ou de pressentir, lorsque la connaissance devient franchement irrationnelle. Cette intégration du pressentir à la connaissance sensible vaut à cette première partie du programme de se terminer par la très longue évocation raisonnée des diverses formes de mantiques [12]. La seconde partie, l'esthétique de la désignation, est elle aussi très détaillée. Sa première section, d'ordre général, traite des questions de lexicographie et de grammaire ainsi que de l'écriture dans sa dimension graphique. Dans la deuxième section, qui peut être considérée comme une herméneutique, Baumgarten accorde une place à la chromatocritique et à la physiognomonie - notamment à « la connaissance du caractère à partir des rêves, onirologie morale, et à partir du rire, gélatoscopie morale » [13]. La troisième section de cette deuxième partie porte sur des questions plus particulières, relevant surtout de la poétique.

L'Esthétique, ouvrage publié en deux parties en 1750 et 1758, modifie considérablement le programme de cette discipline nouvelle. Le plan est donné au paragraphe 13 : la distinction principale passe cette fois entre une partie théorique et une pratique, qui ne sera jamais rédigée. La partie théorique annonce trois chapitres (« Heuristique », « Méthodologie » et « Sémiotique »). La beauté ayant été définie comme la perfection de la connaissance sensible, l'Esthétique devient une entreprise d'embellissement de cette connaissance. C'est pourquoi la *Sémiotique* est annoncée comme devant traiter de « la beauté de l'expression par signes », la *Méthodologie* expose « la beauté de l'ordre et de l'agencement », tandis que l'objet de l'*Heuristique* est « la beauté des choses et des pensées » [14]. Si la division en trois chapitres de la première partie conserve l'esprit de la distinction entre le perfectionnement de la connaissance sensible et celui de son expression signifiante, l'ouvrage publié n'en rend plus compte car, malgré sa longueur, il est inachevé et s'interrompt avant même la fin de l'*Heuristique*, de sorte que les deux parties de *L'Esthétique* successivement publiées ne correspondent qu'à la *quasi* intégralité du premier chapitre de la première partie théorique annoncée au treizième paragraphe. Mais il faut alors constater que cet inachèvement et cette extension de l'*Heuristique* sont, pour partie, la conséquence de l'absorption progressive dans cette section de la quasi-totalité du projet de discipline esthétique.

S'il faut donc s'arrêter sur cette *Heuristique* et son ambition de donner les règles de « la beauté des choses et des pensées », c'est d'abord pour reconnaître que cette beauté n'est ni celle des choses ni celle des pensées, mais celle de leur accord : « On doit la distinguer de la beauté de la connaissance, dont elle est la première et principale partie, et de la beauté des objets et de la matière, avec laquelle elle est souvent confondue [...] Des objets laids peuvent, en tant que tels, être pensés de belle façon, et inversement des objets beaux peuvent être pensés d'une manière laide » [15]. Penser de manière laide un objet beau, c'est percevoir imparfaitement un objet qui offre pourtant toutes les conditions de sa perception claire. « La beauté des choses et des pensées » est donc la perfection de l'adéquation entre le sensible et la sensibilité, quand la perception parvient à « la sûre lumière du Vrai en mouvement » [16]. Cette adéquation tient à cinq caractéristiques qui constituent, de fait, la véritable organisation des deux volumes publiés de *L'Esthétique* : la richesse de la perception sensible, sa grandeur, sa vérité, sa lumière et sa capacité persuasive. La différence entre la beauté de la perception sensible et celle de l'expression sensible devient alors moins signifiante, dans la mesure où la question de l'accord se pose également pour chacune d'elles. C'est

2. L'Esthétique ou la discipline du flou

pourquoi l'art - particulièrement celui des poètes au sens large - sert constamment de référence et d'exemple pour l'étude de « la beauté des choses et des pensées ». Dans le *Cours sur l'esthétique* de 1750, qui correspond vraisemblablement au dernier état de la forme que devait prendre la discipline esthétique selon Baumgarten, la distinction entre l'esthétique de la connaissance sensible et l'esthétique de la désignation est récusée comme fausse différence [17]. L'art est bien conçu ici comme la vérité du sensible, de sorte que l'esthétique artistique tend à devenir l'idéal régulateur et l'apogée de la discipline générale du sensible. La beauté est la perfection de la connaissance sensible, le flou parfait, et seul l'art peut proposer aux sens cette perfection. L'expression artistique devient l'avant-garde de la connaissance sensible, de sorte que l'esthétique qui provient du projet général d'améliorer la sensibilité va rapidement, chez Baumgarten lui-même, se focaliser autour du clair-confus dans l'art. Le flou artistique devient le lieu critique de l'esthétique.

Ce que peut espérer une telle entreprise de perfectionnement de la perception sensible est indiqué dès les premiers paragraphes de *L'Esthétique*, sous forme de réponse aux objections que l'usage philosophique adresse à cette innovation majeure. La cinquième objection est particulièrement révélatrice : « A l'objection : la confusion est mère de l'erreur - je réponds : a) mais elle est la condition *sine qua non* de la découverte de l'erreur, là où la nature ne fait pas le saut de l'obscurité à la clarté distincte. Pour aller de la nuit au midi, il faut passer par l'aurore [...] c) on ne préconise pas la confusion, mais on corrige la connaissance dans la mesure où quelque confusion lui est nécessairement mêlée » [18]. Il existe un moment « nécessairement » confus dans la connaissance, qui revient toujours, comme l'aurore entre la nuit obscure et le jour distinct, et l'esthétique est la science pour s'orienter dans ce moment de la pensée, qui ne cherche pas à introduire le midi dans l'aurore, mais seulement à disposer l'esprit à la lumière particulière du point du jour. C'est l'art de voir flou.

Il est temps, pour conclure, de demander ce qu'une telle proposition généalogique peut nous dire sur la question du flou au sens plus étroit qui lui est donné dans ce numéro de la revue, et tout particulièrement au sujet du flou artistique. Quel est intérêt d'ancrer la question du flou au rôle joué, au commencement de l'esthétique, par la perception claire et confuse ? Peut-être deux considérations. La première suggère une façon de considérer le flou qui cesse de le tenir pour un état-limite de la perception. Si la connaissance sensible, en tant que telle, est floue, indistincte, et ne gagne d'apparaître comme distincte qu'à être, presque toujours et immédiatement, prise dans la discursivité rationnelle, alors il faut dire que le flou, au sens étroit du terme, vient rétablir le sensible dans son évidence indistincte. La perception sensible non altérée serait la perception floue, et la différence du distinct et de l'indistinct serait alors le moyen de penser cette différence qui ne va pas de soi entre un moment sensible et un moment rationnel dans la perception. Avec le flou au sens étroit, ce serait paradoxalement comme si, enfin, une mise au point exacte se faisait sur le sensible pour manifester que sa vraie clarté est celle de l'indistinction. La différence entre perception par la raison et perception par les sens (un voir qui ne serait que des yeux ou un entendre qui ne serait que de l'ouïe) est loin d'être une donnée première de l'expérience. Si elle a pu en prendre l'allure - chez Leibniz ou chez Baumgarten parmi cent autres - c'est en oubliant qu'elle vaut comme interprétation d'une différence interne à la perception, entre son moment flou et son moment distinct.

La seconde possibilité gagnée à retremper la question du flou aux origines de l'esthétique est de faire l'économie des trop récurrentes dialectiques présence/absence ou apparition/disparition, qui s'évertuent à croiser l'obscurité nocturne et la distinction du midi pour penser la transparence du flou. Ce que Baumgarten décèle dans la perception claire et confuse, c'est qu'elle n'est pas un mélange de nuit et de plein jour, d'obscurité et de clarté, mais une luminosité particulière, une évidence *sui generis*. Et si la perception claire et confuse est bien le prototype de la vision floue, il faut en déduire

2. L'Esthétique ou la discipline du flou

que ce ne sont pas les choses qui sont floues mais une certaine lumière. Les choses n'apparaissent pas floues mais dans le flou. Si le flou est un entre-deux, c'est au sens d'une aurore, dit Baumgarten, et non d'un mélange de jour et de nuit. Faire cette distinction est un moyen de mieux regarder ces peintures floues qui affluent depuis plus d'une trentaine d'années. Beaucoup d'entre elles y trouvent sans doute un moyen de proposer encore de l'image quand l'évidence de la figure ne peut plus faire l'objet d'une acceptation insouciant. Et c'est alors la bien connue dialectique de l'apparition dans la disparition. Mais on peut aussi trouver au flou l'allure d'un moment plutôt que d'une dialectique. Il est ici un temps fragile de la vue et la peinture qui tente de l'actualiser relève d'un nouveau genre d'impressionnisme plutôt que d'un avatar du modernisme. Dans ce "peindre flou" assez répandu, on distinguera alors peut-être ceux qui essaient de peindre le jour dans la nuit et ceux qui, tels Gerhard Richter ou Cyril Olanier, cherchent à faire le point, flou, sur le temps des aurores. Il importe de marquer la différence et d'éviter à ces images d'être emportées dans la trop uniforme désignation de peinture au flou.

Notes

[1] *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*, [1684], in Leibniz, *Opuscules philosophiques choisis*, Paris, Vrin, 1978, p. 9-10.

[2] Leibniz, *Discours de métaphysique*, [1686], § XXIV. On trouve aussi chez Leibniz : « nous voyons souvent des peintres et d'autres artistes qui jugent très bien si une œuvre est bonne ou défectueuse, sans pouvoir rendre compte de leur jugement, de sorte que, à tous ceux qui leur demandent leur opinion, ils répondent de telle façon que ce qu'ils approuvent laisse à désirer un "je ne sais quoi". » in *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*, éd. cit., p. 10. Pour une étude récente des questions esthétiques chez Leibniz, voir l'article de Anne Lise Rey, in *Aux sources de l'Esthétique. Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*, Paris, 2005. Voir aussi Gabriele Tomasi, *La Belleza e la fabrica del mondo. Estetica e Metafisica in G. W Leibniz*, Pisa, Edizioni ETS, 2002.

[3] « 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. » Montesquieu, "Du je ne sais quoi", in *Essai sur le goût*, 1758. Pour une étude sur le *je ne sais quoi* à l'âge classique, voir Pierre Henri Simon, « La raison classique devant le "je ne sais quoi" », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1959, n° 11, p. 104 -117.

[4] Leibniz doit peut être sa connaissance de cette notion à la dissertation que lui a consacrée Bouhours dans le cinquième de ses Entretiens d'Ariste et Eugène, publié en 1673, durant le séjour de Leibniz à Paris. Il est remarquable qu'un des premiers exemples de cet effet de je ne sais quoi chez Bouhours concerne le spectacle de la mer, qui servira aussi à Leibniz d'exemple pour ses célèbres *petites perceptions inconscientes*.

[5] Leibniz, *Méditations sur la connaissance, la vérité et les idées*, éd. cit., p. 10 .

[6] Sur les commencements de la discipline Esthétique avec Baumgarten, voir Stefanie Buchenau, « Alexander Gottlieb Baumgarten » in *Aux sources de l'Esthétique. Les débuts de l'esthétique philosophique en Allemagne*, sous la direction de Jean-François Goubet et Gérard Raulet, Editions de la Maison des sciences de l'homme, Paris, 2005 (nous citerons désormais Goubet, Raulet, 2005 ; voir aussi l'introduction de Jean-Yves Pranchère à son édition de plusieurs textes esthétiques de Baumgarten : *Esthétique, précédée de Méditations philosophiques sur quelques sujets se rapportant à l'essence du poème*, L'Herne, Paris, 1988 (nous citerons désormais Pranchère, 1988) ; voir aussi la présentation faite par Salvatore Tedesco à l'édition italienne, intégrale celle-ci, de *l'Esthétique* :

2. L'Esthétique ou la discipline du flou

L'Estetica, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2000. Sur la question plus générale des commencements de l'esthétique au XVIIIe, voir Alfred Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle, Niemeyer, 1923 (tr. fr. Olivier Cossé *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIIIe siècle, jusqu'à la Critique de la faculté de juger*, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999) ; voir en particulier p. 132-155.

[7] *Kollegium über Ästhetik*, 1750, cours publié pour la première fois in Bernhardt Poppe, A. G. Baumgarten, *seine Stellung und Bedeutung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie*, Thèse, Munster, 1907 ; cité ici d'après les extraits traduits in J. F. Goubet et G. Raulet, 2005, p. 115. D'autres extraits de ce cours sont traduits dans le recueil de textes esthétiques de Baumgarten traduits et présentés par J. Y. Pranchère, 1988.

[8] *ibid.*, p. 126.

[9] Cette Lettre est extraite des *Lettres philosophiques d'Aletheophilus*, un hebdomadaire publié par Baumgarten à partir de 1741, en vue de diffuser les connaissances philosophiques ; cité ici depuis J. Y. Pranchère, 1988, p. 238.

[10] *Ibid*, p. 238.

[11] *Ibid*, p. 243.

[12] Sur l'origine wolffienne de cette partition, et la manière dont Baumgarten la modifie, voir A. Baeumler, *op. cit.*, 1999, p. 136.

[13] Pranchère, *op.cit.*, p. 243.

[14] Baumgarten, *Esthétique*, respectivement § 20, 19, 18.

[15] *ibid.*, § 18.

[16] *ibid.*, § 22.

[17] « On demande pourquoi l'on n'a pas écrit "science de l'acquisition et de l'exposition de la connaissance sensible" ; c'est simplement qu'on connaît la règle qui dit qu'il ne faut pas introduire sans nécessité des distinctions dans une définition [...] Car au moment où je dois exprimer par signes de belles pensées, il me faut de nouveau penser avec beauté pour ne pas mal exprimer ces belles pensées », Cours sur l'esthétique cité ici d'après Pranchère (1988), *op.cit.*, p. 249.

[18] Baumgarten, *Esthétique*, § 7.