



HAL
open science

L'origine sensible des idées : remonter le fil des idées

Angélique Thébert

► **To cite this version:**

Angélique Thébert. L'origine sensible des idées : remonter le fil des idées. Lire l'Enquête sur l'entendement humain de David Hume, pp.41-85, 2022, 978-2-7116-3051-6. hal-04265395

HAL Id: hal-04265395

<https://hal.science/hal-04265395>

Submitted on 30 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ANGÉLIQUE THÉBERT

L'ORIGINE SENSIBLE DES IDÉES
REMONTER LE FIL DES IDÉES
(SECTION II)

La section II (comme la section III) détonne par rapport au reste de l'*Enquête* : on a affaire à un texte très resserré d'une part (Hume a rongé jusqu'à l'os les sections correspondantes du *Traité*, pour ne conserver que les éléments les plus saillants et indispensables à la mise en branle de la mécanique sceptique); et il s'y déploie une écriture affirmative et positive d'autre part, loin des balancements caractéristiques de l'écriture humienne. Dans cette section, l'enjeu est de délimiter le cadre au sein duquel se déploiera l'enquête : à savoir l'observation de l'ensemble chamarré de nos perceptions. Plus précisément, il s'agit de rendre compte à la fois de la communauté de nature et de la diversité de nos perceptions. Ainsi, il apparaît qu'elles prennent toutes leur source dans l'expérience sensible, et qu'elles se distinguent selon le rapport plus ou moins direct qu'elles entretiennent avec cette origine.

§ 1-3 : PENSER N'EST PAS SENTIR

« Tout le monde tombera d'accord » : l'entame de la partie proprement argumentative de l'*Enquête* convoque un fait qui suscite une adhésion générale. Nous avons tous constaté qu'il y a une « différence considérable » entre le fait d'avoir une sensation agréable ou désagréable (sensation de chaleur ou de brûlure) d'une part, et le fait de se souvenir de cette sensation ou de l'anticiper d'autre part.

Ces facultés [la mémoire et l'imagination] peuvent imiter ou copier les perceptions des sens; jamais elles n'atteindront la pleine force et la vivacité du sentiment originel¹.

D'emblée, Hume articule étroitement deux lexiques pour saisir la diversité de nos perceptions : le lexique de la vivacité et le lexique de la copie². Tout d'abord, il apparaît que « l'effet que cela fait » de sentir x ou de penser à x n'est pas le même³. Quand nous pensons à une sensation agréable passée, tout ce qui faisait le sel du sentiment originel (sa « force » et sa « vivacité ») a disparu, ou tout au moins a perdu en intensité. De même, lorsque je me représente une couleur (par exemple, le rouge), celle-ci m'apparaît dépouillée de ses caractéristiques phénoménales (ainsi, je ne suis pas frappé par l'incandescence du rouge). Pour autant, cette représentation correspond à une « imitation » ou à la « copie » d'une sensation originelle, dans la mesure où elle conserve dans son contenu une ressemblance avec le contenu sémantique de la sensation. Parmi les perceptions de l'esprit, il y en a donc qui relèvent de la sensation, et d'autres de la pensée; les secondes sont une sorte de décalque des premières, et au cours de ce mouvement de report, elles perdent le lustre des premières.

Pour autant, Hume admet que nous pouvons parfois avoir l'impression que les frontières se brouillent, rendant difficile la distinction entre la sensation et la pensée. Ainsi, il peut se faire que la mémoire et l'imagination « représentent leur objet d'une manière si vive que nous croirions *presque* le toucher et le voir »⁴. En d'autres termes, la représentation peut avoir une prégnance telle sur l'esprit qu'il nous semble que nous ne pouvons pas nous y soustraire, de la même manière que nous ne pouvons pas ne pas voir les objets autour de nous quand nous ouvrons les yeux. L'effet que cela fait d'avoir une représentation de x est alors quasi-semblable à l'effet que cela fait d'avoir la sensation de x . Néanmoins, cette confusion se dissipe rapidement, « à moins d'un désordre de l'esprit causé par la maladie ou la folie »⁵. De même, nous ne nous laissons pas tromper

1. *EEH*, II § 1, p. 59.

2. Dans la suite du § 1, on trouve *vigour*, *lively* et *vivacity* pour le lexique de la vivacité, et *represent*, *paint*, *description* pour le lexique de la copie.

3. Voir T. Nagel, « Quel effet cela fait-il d'être une chauve-souris? », *Questions mortelles*, trad. fr. P. Engel et C. Tiercelin, Paris, P.U.F., 1983.

4. *EEH*, II § 1, p. 59. À mettre en lien avec la conception humienne de la croyance, selon laquelle la croyance est un mode du sentir. Voir *Appendice au Traité de la nature humaine*, *TNH*, I, p. 372-373.

5. Voir également *TNH*, I.1. 1 § 1, p. 41-42.

par un discours ou une peinture, fussent-ils très imagés ou empreints de réalisme : nous faisons toujours le départ entre la représentation artistique de x et l'expérience directe de x . Autrement dit, même s'il peut arriver que la distinction ne soit pas toujours clairement perceptible, elle n'en est pas moins réelle, et ce dysfonctionnement confirme la règle suivante : « La pensée la plus vive reste inférieure à la sensation la plus terne »⁶.

Dans le § 2, Hume montre que la distinction entre sentir et penser ne porte pas seulement sur les sensations externes (véhiculées par les cinq sens), mais qu'elle s'applique également aux sensations internes (les passions et les émotions, comme la colère et l'amour). Être emporté par la colère ou les tourments de l'amour, ce n'est évidemment pas la même chose que se représenter un tel état ou se le remémorer. Certes, l'ordre de nos souvenirs se cale sur l'enchaînement des sensations qui ont été éprouvées, raison pour laquelle « notre pensée est un miroir fidèle qui copie véridiquement son objet »⁷. Pour autant, les images convoquées ont des couleurs « faibles et ternes en comparaison de celles qui habillent nos perceptions originelles ». Ainsi, la joie remémorée est moins vive que la joie éprouvée sur l'instant. Les émotions agréables et désagréables perdent de leur piquant et se présentent à nous privées de leur éclat originel (à la manière de photographies dont les couleurs seraient ternies). On le voit, Hume convoque de nombreux exemples pour rendre compte de la différence entre sentir et penser. C'est que l'on touche ici à des opérations de l'esprit tellement élémentaires qu'elles sont inanalysables. Le mieux que l'on puisse faire, c'est observer nos propres perceptions et les décrire en contexte. Nul besoin d'être rodés aux raisonnements subtils de la métaphysique pour saisir leur différence.

Au § 3, Hume formalise la distinction entre les sensations et les pensées en introduisant la terminologie des « impressions » et des « idées ». Ces impressions et idées forment le tout des « perceptions ». Telle est la catégorie générique de nos états mentaux. Pour un lecteur de *l'Essai sur l'entendement humain* de Locke, l'innovation est de taille : là où Locke utilise le terme « idée » pour désigner tout ce qui est l'objet immédiat de l'esprit quand il pense (ce qui englobe les sensations, les images, les

6. On ne peut donc pas obtenir d'impression à partir d'un processus d'accroissement continu de la vivacité d'une idée (une idée, même très vive, reste une idée). Ce point est nuancé dans le second livre du *Traité*, quand il est question de la sympathie (voir le commentaire de la section III, § 10-14).

7. *EEH*, II, § 2, p. 61.

concepts, les souvenirs), Hume parle quant à lui de « perceptions »⁸. Cette catégorie se subdivise « en deux classes ou espèces » : les impressions d'un côté, les idées de l'autre. Il s'agit bien là de « deux sortes de perceptions » (§ 1). Cela implique que si le sensoriel et l'intellectuel relèvent d'une même catégorie, celle des perceptions, il importe de les distinguer. En particulier, veillons à ne pas intellectualiser les sensations.

Hume a conscience d'innover en introduisant le terme « impression ».

Prenons donc la liberté de les appeler des *impressions*, en usant de ce mot dans un sens assez différent de son sens habituel⁹.

L'innovation n'est pas tant linguistique que conceptuelle. Ainsi, Hume ne reprend pas l'idée (héritée d'Aristote) selon laquelle les impressions sont des marques sensibles que les objets font sur l'esprit, à la manière de l'empreinte du sceau sur la cire¹⁰. Pour lui, l'impression ne correspond pas à l'effet ou à la trace laissée par l'impact ou l'application de l'objet sur les organes sensibles, trace dont la saisie par l'esprit constituerait la perception. Autrement dit, l'impression n'est pas le simple maillon intermédiaire au sein d'une chaîne causale, qui prendrait son point de départ dans l'objet extérieur et s'achèverait dans la perception proprement dite¹¹. Chez Hume, l'impression est envisagée pour elle-même, indépendamment de ses conditions de production¹², et il s'agit d'une perception à part entière.

8. Voir J. Locke, *Essai sur l'entendement humain*, I.1. 8, trad. fr. J.-M. Vienne, 2 t., Paris, Vrin, 2001, t. 1, p. 64.

9. *EEH*, II, § 3, p. 61.

10. Voir Aristote, *De l'âme*, trad. fr. R. Bodéüs, Paris, GF-Flammarion, 1993, II, 12, 427a17-21, p. 195 : chacun des cinq sens reçoit « les formes sensibles sans la matière », de même que « la cire reçoit la marque de la bague sans le fer et l'or ».

11. Contrairement à Locke, qui définit la sensation comme « une impression (ou un mouvement) appliquée à une partie du corps de telle manière qu'elle produise une perception dans l'entendement. » (*Essai, op. cit.*, II.1 § 23, p. 184.)

12. Hume n'enquête pas sur le mécanisme de production de ce donné sensible brut. Une telle recherche causale et physiologique relève de la philosophie naturelle (*TNH*, I.1. 2, p. 49; *TNH*, II.1. 1, § 2, p. 99). En resserrant ainsi son analyse sur l'apparaître des impressions, sans s'interroger sur leurs conditions d'apparition (résultent-elles de l'application des objets sur les organes corporels ? sont-elles les produits des esprits animaux ? ou bien naissent-elles dans l'âme sans rien qui les précède ?), Hume évacue la grande question du scepticisme relatif à l'existence du monde extérieur (*TNH*, I.III. 5, § 2, p. 146). Cette question ne se pose pas dans la mesure où l'impression n'est pas envisagée comme un succédané de la chose dans l'esprit. Dès lors, il n'y a pas à chercher à savoir si elle ressemble à l'objet extérieur qui, éventuellement, la causerait. La traditionnelle question de savoir si nos perceptions sont fidèles à la réalité extérieure n'est pas celle de Hume : une telle question suppose de considérer les

Le point par lequel les impressions et les idées se distinguent tient à « leurs différents degrés de force et de vivacité ». Alors que les impressions se démarquent par leur intensité et leur vivacité, les idées se présentent comme des perceptions plus ternes, plus fades, en somme moins vives que les impressions. Dans ce paragraphe, seul le lexique de la vivacité est convoqué (*force, vivacity, less forcible and lively, more lively, less lively*). Il est également fait état du caractère « vigoureux » (*forcible*) des impressions. L'usage de ce terme rend compte d'un aspect propre aux impressions : le fait qu'elles s'imposent à l'esprit malgré lui. Elles l'impressionnent au point qu'il ne peut s'y soustraire. Dans le *Traité*, Hume allait plus loin en suggérant que, d'une certaine manière, l'esprit est violenté par les impressions : elles le « frappent » (*strike upon the mind*) et « se frayent un chemin dans notre pensée et notre conscience »¹³. Autrement dit, nos impressions sont irrésistibles. Les idées, quant à elles, outre leur moindre degré de vivacité, sont caractérisées comme des perceptions « dont nous avons conscience quand nous réfléchissons à l'une des sensations ou des mouvements¹⁴ que nous venons de dire ». Cette remarque permet d'introduire un autre point : les idées sont des états mentaux dont nous prenons conscience dans un second moment, qui est un moment de réflexion et un moment de retard par rapport à l'immédiateté de l'impression. Dans l'idée, l'impression est « réfléchie », à la fois au sens où elle est ce sur quoi porte la réflexion de l'esprit (qui la transforme en objet de pensée) et au sens où elle fait l'objet d'une réflexion (d'un retour, d'une réverbération) dans l'esprit. C'est précisément en réfléchissant (sur) l'impression que l'idée la stabilise (elle lui impose un temps d'arrêt) et, ce faisant, lui fait perdre de la vivacité (dans un mouvement comparable au *fading*).

Quand bien même Hume a introduit la distinction entre les impressions et les idées en notant que leur différence est « considérable », la question que nous sommes légitimement en droit de nous poser est celle de savoir si ce critère de distinction s'applique toujours de manière implacable. En

perceptions comme des intermédiaires entre l'esprit et le monde, et d'en faire de possibles représentantes du monde dans l'esprit. Or, pour Hume, les impressions sont bel et bien les objets dont nous parlons quand nous décrivons ce que nous percevons (*TNH*, I.IV.2, § 30, p. 286). Loin d'entériner la scission entre le monde et l'esprit, ou d'être un moyen de colmater la brèche, les impressions escamotent et précèdent une telle distinction. En ne les considérant pas comme le pendant de l'objet dans l'esprit, Hume leur donne la place qui leur revient : à savoir, celle de la primitivité.

13. *TNH*, I.I. 1, § 1, p. 41.

14. Le terme « mouvements » renvoie ici au désir et à la volonté.

effet, dire qu'il n'y a qu'une différence de « degrés de force et de vivacité » entre ces deux types de perceptions, c'est suggérer que les idées et les impressions s'inscrivent le long d'un continuum menant progressivement de l'impression la plus vive à l'idée la plus terne. La possibilité (et la proximité) d'impressions plus ternes et d'idées plus vives ne devrait-elle pas nous conduire à travailler cette distinction à l'aune d'un autre critère? En effet, le fait que l'idée puisse déborder sur l'impression et en singer les effets sur l'esprit, couplé au fait que l'impression soit déliée de toute référence à un objet extérieur, semble ouvrir les vannes à une forme extrême d'idéalisme, qui réduirait toute existence à ce qui est perçu. Comment se prémunir contre une telle déferlante sceptique? Entre l'impression et l'idée, la différence n'est-elle pas plus tranchée? C'est ce que Hume montre dans les paragraphes suivants, dans lesquels il indique que les idées dérivent des impressions.

§ 4-7 : LES IDÉES ONT LEUR SOURCE DANS LES IMPRESSIONS

La priorité des impressions sur les idées est d'ordre à la fois psychologique et logique. Nous venons d'évoquer le premier point en remarquant que les idées sont des états mentaux qui font retour sur les impressions originelles. Le second point permet à Hume d'introduire le lecteur à un aspect de l'esprit qui n'a pas été souligné jusqu'à présent : sa dimension active. En effet, l'esprit ne fait pas qu'être frappé par les impressions qui s'imposent à lui, il est également actif, notamment quand il combine différentes idées simples pour composer des idées complexes. Alors que les « idées simples » (expression introduite au § 6) ne peuvent être séparées en parties, les idées complexes sont fabriquées à partir d'idées simples, que l'imagination adjoint les unes aux autres¹⁵. C'est dans ce travail de composition que la liberté de l'esprit semble la plus totale.

Afin de souligner l'extrême volubilité de la pensée, Hume use du même procédé rhétorique que celui qu'il a mobilisé dans le § 1 : il commence par insister sur un point que l'on pourrait estimer dangereux ou compromettant pour son approche, pour mieux montrer dans un second temps dans quelle mesure sa position résiste à ce potentiel danger. Ainsi, de même que Hume commençait par envisager la possibilité d'une confusion entre les perceptions de l'imagination et celles de la sensation, pour finalement

15. Expression et distinction que Hume emprunte à Locke, *Essai sur l'entendement humain, op. cit.*, II.ii.

rappeler que la ligne de démarcation existe toujours et ne saurait être ignorée, il commence ici par insister sur la capacité de la pensée à dépasser les « frontières » et les « limites » de la réalité. Le pouvoir de la pensée paraît tellement illimité qu'il nous semble qu'elle a finalement largué les amarres et coupé le lien avec ce qui la maintenait en prise avec la réalité, à savoir l'attache sensible. En effet, il semble que rien ne la maintient rivée au monde sensible, elle peut se figurer des « monstres » et joindre ensemble « des formes ou des figures » de manière « incongrue », c'est-à-dire de façon totalement arbitraire, en ne se laissant guider que par ses envies les plus fantasques : « Ce qui n'a jamais été vu ni entendu, peut néanmoins être conçu »¹⁶, affirmation pour le moins surprenante en terrain empiriste ! En somme, la pensée (c'est-à-dire l'imagination)¹⁷ est en roue libre.

Mais Hume fait vite retomber cet emballement de la pensée (§ 5). La toute-puissance de la pensée est recadrée de deux manières. Tout d'abord, la pensée ne saurait se dérober au principe de non-contradiction¹⁸. Ensuite, l'inventivité de la pensée se borne à joindre des idées simples qui ont leur source dans une sensation (interne ou externe) antérieure. Cet argument était déjà mobilisé par Locke dans l'*Essai sur l'entendement humain*. Le § 5 a d'ailleurs un fort accent lockéen : comme Locke, Hume fait sien le champ lexical de la « limite », rappelant que notre pensée « est réellement resserrée en des bornes très étroites ». De même, il use des tours d'écriture typiques du philosophe anglais, soulignant le caractère réductionniste, voire déflationniste de ses thèses (« ne s'élevant qu'à... », « ne faisant que... », « seuls »). Enfin, comme Locke, Hume montre les idées complexes pour ce qu'elles sont : elles sont le fruit d'un travail de l'esprit, qui consiste à combiner des idées simples. Ces idées simples sont donc les « matériaux » élémentaires et incontournables des idées complexes¹⁹. Or, là est le clou de l'argument, les idées simples sont issues des sens et de l'expérience. Elles sont reçues par le sentiment extérieur (les cinq sens) ou intérieur (émotions, passions, désir). Plus précisément, elles sont les « copies de nos impressions ». Dans ces conditions, sans impressions, pas d'idées. La fabrication des idées complexes ne pouvant se faire qu'à partir d'éléments qui ont leur source dans l'expérience, elle est bornée par ce que

16. *EEH*, II, § 4, p. 63.

17. Identification constante chez Hume. Voir par exemple *EEH*, III, § 12, p. 84.

18. *EEH*, II, § 4, p. 63 : « Il n'y a rien qui échappe au pouvoir de la pensée, sinon ce qui implique une contradiction absolue », l'idée de « montagne d'or » est constituée à partir de l'adjonction de deux idées « compatibles » (§ 5).

19. On trouve deux fois le terme « materials » dans le paragraphe. Voir également Locke, *Essai, op. cit.*, II. II § 2, p. 188-189.

l'expérience nous livre et ne saurait sortir de ce cadre expérientiel. Comme on le verra plus loin (§ 9), c'est également sur ce principe de dérivation des idées complexes à partir des idées simples, et des idées simples à partir des impressions, que Hume s'appuiera pour purger du langage tout terme prétendant renvoyer à une idée qui ne dérive pas d'une impression. Car sans impression, il n'y a pas d'idée, et sans idée, les mots ne sont que de simples *flatus vocis*, c'est-à-dire des termes dépourvus de signification.

Afin d'établir la priorité des impressions sur les idées, Hume convoque deux arguments. Le premier argument, introduit au § 6, reprend la distinction entre les idées simples et les idées complexes, en l'appliquant à des idées fort « composées » et « sublimes » : toute idée complexe – aussi éthérée et détachée de l'expérience puisse-t-elle sembler – est le fruit de la combinaison d'idées simples qui ont nécessairement leur source dans une impression « antérieure »²⁰. Une idée complexe est comparable à une quantité discrète : on peut en venir à bout, en cerner et en épuiser le sens, en la dépeçant et en la réduisant aux parties séparées qui la composent. Ainsi, quand bien même le résultat semble s'aventurer au-delà de toute réalité perçue, lorsque nous analysons les idées complexes forgées par l'imagination, nous constatons qu'elles ne consistent finalement que dans le « mélange » et la « composition » d'idées simples qui dérivent de l'expérience. Comprendons : ne nous laissons pas intimider par ces idées « impressionnantes », qui nous en imposent tellement qu'il nous semble buter sur de l'incompréhensible. Bien au contraire, faisons-les descendre de leur piédestal sémantique et ramenons-les sur terre, c'est-à-dire à leur origine sensible. Car toutes nos idées sont « faites de la même farine »²¹, la cuisine interne de l'esprit est toujours la même : elle consiste à partir d'idées simples qui ont leur source dans l'expérience, pour ensuite les agencer à notre guise. Si le résultat est surprenant, il n'y a donc nulle surprise dans le mode opératoire. La recette est immuable : le point de départ se trouve dans des idées qui sont « copiées d'une impression ou d'un sentiment antérieur » puis, selon le type d'idée complexe visé, il s'agit de les « composer » (les adjoindre les unes aux autres), les « transposer » (les déplacer d'un domaine à un autre), les « augmenter » ou les « diminuer ». Là est la seule marge de manœuvre possible. Ainsi, pour construire l'idée d'un « cheval

20. Voir également J. Locke, *Essai, op. cit.*, III.1. 24, p. 185.

21. Expression qu'utilise Philippe Hamou dans sa présentation de l'*Essai sur l'entendement humain*, trad. fr. P. Coste, Le Livre de Poche, Paris, 2009, p. 29.

vertueux »²², l'esprit transpose la qualité de la vertu (propre aux actions humaines) et l'applique à l'idée de cheval. Pour produire l'idée de Dieu, « comme d'un Être infiniment intelligent, sage et bon », nous partons de ce que nous observons en nous par la réflexion (comprise ici comme une forme d'introspection, de sensation interne) et nous donnons plus d'ampleur aux idées simples ainsi acquises (les idées d'existence, de durée, de connaissance, de pouvoir, de sagesse, de bonté, etc.). Autrement dit, nous augmentons et faisons gonfler ces idées aussi loin que nous le pouvons²³.

Hume ajoute une remarque importante à ce premier argument : toute idée complexe est le produit de la combinaison d'idées simples, qui ont leur source dans des impressions qui leur sont « antérieures » certes, mais qui leur sont aussi « semblables », qui « leur correspondent ». Hume convoque ici une approche qui analyse le rapport entre l'impression et l'idée selon le modèle de l'original et de la copie. Il ne s'agit alors pas tant de souligner ce qui *distingue* les impressions et les idées, que ce qui les *rapproche*.

[T]outes nos idées, qui sont nos perceptions les plus faibles, sont des copies de nos impressions, qui sont nos perceptions les plus vives²⁴.

Les idées simples « ont été copiées d'une impression ou d'un sentiment antérieur », « l'idée examinée est copiée d'une impression semblable »²⁵.

Les idées sont des copies des impressions (non des copies des objets du monde)²⁶. Elles ressemblent aux impressions, au sens où elles en sont le calque, le « reflet » affaibli dans l'esprit. Comme nous le disions, elles retiennent les propriétés intentionnelles des impressions, sans leurs propriétés phénoménales. Plus précisément, les idées co-répondent aux impressions (elles en sont l'écho dans l'esprit). Quand les impressions présentent, les idées re-présentent. Et en présentant à nouveau, la force de la présentation inaugurale est atténuée. Les idées sont donc ce que l'esprit

22. Hume pense peut-être aux chevaux vertueux décrits au livre IV des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift (1721).

23. Comparer avec Locke, *Essai, op. cit.*, II.XXIII.33-37, p.487-491. Pour Locke, ce mouvement d'augmentation est rendu possible par notre idée d'infini, qui s'acquiert par le pouvoir, observé en nous, de répéter sans fin nos idées.

24. *EEH*, II, fin du § 5, p. 63.

25. *Ibid.*, § 6, p. 65. Voir aussi *TNH*, I.1, § 3, p.42-43.

26. Pour la question de savoir si l'on peut attribuer à Hume une thèse représentationnaliste de la perception, voir C. Brun, « Perception et représentation mentale dans le *Traité de la nature humaine* », dans J.-P. Cléro et P. Saltel (éd.), *Lectures de Hume*, Paris, Ellipses, 2009, p. 151-171.

est en mesure de retenir des impressions une fois passée leur première apparition. Reste à savoir pourquoi Hume s'évertue à articuler deux discours distincts sur les impressions et les idées : un discours qui souligne leur différence (lexique de la vivacité) et un discours qui souligne leur ressemblance (lexique de la copie). Il nous semble que la seconde approche est complémentaire de la première, dans la mesure où elle permet de résorber le fossé entre ce qui est senti et ce qui est pensé. Le défi est en effet de montrer dans quelle mesure la pensée est irrémédiablement attachée à l'expérience. Loin de faire des cavalcades hors des sentiers de l'expérience, la pensée est harnachée à la sensation, bien en selle sur l'expérience. Le champ lexical de la copie rend parfaitement compte de cette dérivation de la pensée à partir de l'expérience. Voilà pourquoi il complète habilement celui de la vivacité.

À la fin du § 6, Hume fait une adresse aux lecteurs.

Ceux qui soutiendraient que cette proposition n'est ni universellement vraie ni dépourvue d'exception, n'ont qu'un moyen, et un moyen facile, de la réfuter : qu'ils produisent l'idée qui, selon eux, n'est pas dérivée de cette source. Il nous incombera alors, si nous défendons encore notre doctrine, de produire l'impression ou la perception vive qui lui correspond²⁷.

C'est un fait que, en la matière (le domaine des perceptions), il n'est pas possible d'effectuer une vérification expérimentale complète du principe selon lequel « à toute idée correspond une impression semblable ». En effet, il faudrait passer en revue l'ensemble de nos idées, éproucher l'intégralité de nos idées complexes, ce qui est largement au-dessus de nos forces. Dans ces conditions, à charge pour le lecteur qui en douterait de fournir une preuve du contraire, c'est-à-dire de présenter une idée qui, selon lui, n'est pas la copie d'une impression. Hume devra alors présenter l'impression qui lui correspond. En l'absence de preuve du contraire, le principe sera pris pour valide. Hume lance donc un défi, un *challenge* au lecteur. C'est une manière de l'inviter à participer à l'enquête. Loin de cultiver un ton professoral ou condescendant, Hume tient ses lecteurs pour l'ultime instance de jugement.

Au § 7, Hume introduit un second argument, qui appuie l'idée selon laquelle toute idée simple a sa source dans une impression. Cet argument part d'un constat : si nos organes sensibles sont détruits ou non sollicités,

27. *EEH*, II, § 6, p. 65.

alors – faute d'impressions provenant de ce canal sensible²⁸ – nous sommes incapables d'avoir les idées idoines. Par exemple, comme une personne née aveugle ou sourde ne peut avoir d'impressions visuelles ou auditives, les idées correspondantes lui sont également refusées (elle ne peut donc avoir l'idée de rouge ou l'idée du son d'une trompette)²⁹. Hume va plus loin en affirmant que les conséquences sont les mêmes quand l'organe sensible fonctionne correctement, mais que « l'objet propre à causer une certaine sensation » ne lui a pas encore été appliqué. Il donne l'exemple d'un Lapon ou d'un Africain qui « n'ont aucune notion du goût qu'a le vin »³⁰. Le *Traité* donnait l'exemple d'une personne n'ayant jamais goûté d'ananas³¹. Pourtant, on pourrait croire que, puisque nous faisons l'expérience d'autres d'impressions issues du même canal sensoriel (le goût), nous pourrions acquérir une idée de la saveur du vin ou de l'ananas, en procédant par approximation à partir des idées gustatives d'autres fruits ou breuvages. Mais Hume est catégorique : non seulement, nous ne pouvons pas savoir quel goût a l'ananas tant que nous n'y avons pas effectivement goûté, mais nous ne pouvons pas non plus nous représenter ou concevoir (de manière approchante) la saveur de l'ananas. Nous sommes tout à fait privés de l'idée du goût de l'ananas. Dans les termes de Russell, nous ne pouvons en avoir ni de connaissance directe (*by acquaintance*), ni de connaissance indirecte (*by description*)³².

Cet argument s'applique également aux passions, qui sont des impressions internes. Hume imagine le cas d'une personne n'ayant jamais eu l'occasion de ressentir certaines émotions (agréables – comme l'amitié et la générosité, ou désagréables – comme la vengeance et la cruauté). Il ne balance pas sur la conséquence : une telle personne ne pourrait absolument pas avoir les idées des passions correspondantes. Hume semble dans le même temps plus nuancé : « la même observation vaut encore, à un moindre degré » (je souligne). Pourquoi une telle réserve ? La raison en est

28. À noter que, contrairement à son agnosticisme de principe relatif à la cause des impressions, Hume suggère ici que la source des impressions se trouve dans les organes sensibles. Locke utilise également le terme « inlet » pour décrire les entrées sensorielles (*Essay, op. cit.*, II.IX. 15).

29. Hume (*TNH*, I.iii. 14 § 26, p. 244) reprend l'exemple de Locke (*Essai, op. cit.*, III.iv. 11, p. 75-76) relatif à l'aveugle qui compare la « couleur écarlate » au « son d'une trompette ». Les deux philosophes contestent l'idée selon laquelle l'impression d'un son pourrait donner l'idée d'une couleur.

30. *EEH*, II, § 6, p. 65.

31. *TNH*, I.I. 1 § 8, p. 45. Exemple emprunté à Locke, *Essai, op. cit.*, II.I. 6, p. 167.

32. B. Russell, *Problèmes de philosophie*, trad. fr. F. Rivenc, Paris, Payot, 1989, chap. v.

que si l'on peut envisager qu'une personne ne ressente pas ces émotions portées à leur plus haut point (« portée à l'extrême », « élans sublimes »), il n'est toutefois guère possible qu'elle n'en fasse pas l'expérience à un moment ou à un autre de façon plus mesurée. Dans ces conditions, elle pourrait avoir l'impression d'une passion approachante (de même nature, mais à un degré atténué), et elle pourrait donc avoir l'idée d'une passion approachante. Toute la question est de savoir si, à partir de l'idée d'une passion de même famille, nous pouvons en déduire l'idée d'une passion inexpérimentée, voire nous donner l'impression de la passion manquante. C'est à une telle question que le paragraphe qui suit nous invite à réfléchir.

§ 8 : LA NUANCE MANQUANTE DE BLEU QUE MANQUE-T-IL PRÉCISÉMENT ?

Ce paragraphe³³ est surprenant, puisqu'il nous confronte à un phénomène qui, à première vue, affaiblit la portée de l'argument de Hume. Pourtant, loin d'être dérouté, Hume estime qu'il peut parfaitement intégrer ce phénomène à son analyse. Il nous alerte sur le cas de la *missing shade of blue*, cette « certaine nuance de bleu » dont, par hypothèse, nous n'aurions jamais eu d'impression sensible, mais dont nous pourrions faire naître l'idée dans notre esprit grâce à l'imagination qui compléterait le nuancier là où nous noterions qu'un certain degré de couleur fait défaut. Ce cas, s'il est avéré, compromet la portée universelle de la règle humienne de la priorité des impressions sensibles sur les idées : nous pourrions finalement avoir l'idée d'une couleur dont nous n'avons jamais fait l'expérience.

Avant de préciser les tenants et les aboutissants de ce phénomène qui semble contredire le principe de dérivation, notons qu'il met en lumière l'honnêteté intellectuelle de Hume. Fidèle à son engagement empiriste, Hume dérive ses arguments de l'observation. Dans ces conditions, il ne peut pas occulter la prise en compte d'exceptions, de cas qui défient la règle, quand bien même ils remettent en cause un argument-phare de la philosophie empiriste, à savoir la priorité des impressions sur les idées. Car si le but d'un homme de science est de « s'efforcer de rendre tous [les] principes aussi universels que possible »³⁴, cette ambition est constamment recadrée par l'expérience, qui montre un certain degré de régularité partout, mais une uniformité parfaite nulle part. Ainsi, alors même que la

33. Reprise du passage situé dans *TNH*, I.1. 1, § 9, p. 46.

34. *TNH*, I, introd., § 8, p. 35.

priorité des impressions sur les idées est le principe sur lequel s'appuie toute la recherche, elle n'échappe pas à la règle (autrement dit : elle admet elle-même des exceptions).

Plus précisément, le phénomène sur lequel Hume attire notre attention prouverait « qu'on ne saurait interdire absolument que les idées puissent naître indépendamment de leurs impressions *correspondantes* » (mes italiques). À certains égards, tout est dit dans cette phrase liminaire : la contradiction s'évapore, ou tout du moins perd de son tranchant, si nous sommes attentifs au fait que Hume veut simplement souligner qu'il y a des idées qui peuvent naître indépendamment des impressions qui leur *correspondent*. Par conséquent, le phénomène rebelle ne prouve absolument pas que des idées peuvent naître indépendamment de *toute* impression, sans impression *du tout* !

Avant de présenter son soi-disant contre-exemple, Hume commence par faire quelques remarques à valeur propédeutique, inspirées du paradoxe du sorite³⁵. Il précise que les idées de couleurs différentes (le rouge, le bleu) sont parfaitement distinctes les unes des autres. Il y a bien une différence réelle entre elles, qui reproduit la différence réelle existant entre les impressions dont elles dérivent. Ce constat s'applique également aux idées des différentes nuances d'une même couleur : l'idée d'une nuance de bleu (bleu azur) est tout à fait distincte de l'idée d'une autre nuance de bleu (bleu roi). Quoique fort ressemblantes, elles ne se fondent pas en une seule idée. Si l'on peut ainsi séparer les idées de différentes nuances d'une même couleur, c'est parce que ces idées renvoient à des différences réelles, c'est-à-dire à des impressions distinctes. Mêmes proches et semblables, ces idées n'en correspondent pas moins à deux intervalles disjoints sur le nuancier. Cette remarque présuppose le principe selon lequel la réalité de la différence permet la séparation des idées³⁶. Par conséquent, lorsque nous observons un nuancier et que nous passons progressivement et insensiblement d'une nuance de couleur (située à l'une des extrémités du nuancier) à une autre nuance de la même couleur (située à l'autre extrémité du nuancier), nous avons bien des impressions sensibles

35. Voir A. Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, « Quadrige », Paris, P.U.F., 2002, p. 1012 : « Raisonement qui consiste à se demander si un tas de blé reste encore un tas quand on en enlève un grain ; puis, ayant fait convenir l'interlocuteur que le tas reste encore un tas, on part d'un nombre de grains élevé, qui est incontestablement un tas, pour descendre par une gradation continue à un seul grain qui n'est pas un tas, et qui, pourtant, en est un, en vertu de la majeure accordée ».

36. *TNH*, I.II. 3, § 10, p. 87 : « Tout ce qui est différent peut être distingué et tout ce qui peut être distingué peut être séparé ».

distinctes, qui débouchent sur la production d'idées distinctes. Comme « les moyens » (c'est-à-dire les idées des couleurs intermédiaires) sont réellement distincts, « les extrêmes » (les idées des couleurs situées aux extrémités) sont eux-mêmes distincts. Autrement dit, la gradation insensible n'est pas le signe d'une indifférenciation ontologique. Nous ne sommes donc pas conduits à verser dans l'absurdité et à affirmer que « l'idée de bleu ciel est identique à l'idée de bleu turquoise », sous prétexte que – comme les idées conduisant d'un bout à l'autre du nuancier semblent identiques – de proche en proche nous serions forcés de convenir que les extrémités le sont également.

Cette précision étant faite, fidèle à sa démarche consistant à inclure des expériences de pensée au sein des preuves dans lesquelles nous pouvons puiser³⁷, Hume demande au lecteur d'imaginer une personne d'âge mûr, qui a « la connaissance parfaite de toutes les sortes de couleur, exceptée une certaine nuance de bleu ». Selon lui, si nous présentons à cette personne « toutes les différentes nuances de cette couleur, sauf la nuance dont nous parlons », alors elle percevra « un vide » (*a blank*) là où la nuance fait défaut, c'est-à-dire qu'elle percevra que l'écart entre deux nuances contiguës est plus important à cet endroit qu'ailleurs. De plus, nous n'aurons pas de mal à convenir qu'une telle personne pourrait « par sa seule imagination, (...) combler le vide [*supply this deficiency*] et (...) se donner l'idée de cette nuance particulière, bien qu'elle ne lui ait jamais été transmise par ses sens ». Elle pourrait donc « se donner » (*raise up to oneself*) l'idée de la nuance de bleu dont elle n'a pas eu d'impression sensible correspondante.

Cela est rendu possible par le travail de l'imagination. En effet, nous partons d'impressions et d'idées de différentes nuances d'une même couleur, qui sont inscrites dans une même série, allant « du plus foncé au plus clair ». La confrontation de ces perceptions au sein d'un unique dégradé permet de se rendre compte qu'il manque une nuance. À certains égards, le vide saute aux yeux. Car telle est l'expérience décisive : on constate un vide, plus vraisemblablement il y a un heurt dans la transition

37. Le recours à un fait non expérimenté mais possible permet de démultiplier les expériences. Le défaut des expériences est en effet leur caractère coutumier. Comme elles se répètent, les principes dégagés par Hume n'ont pas l'occasion d'être soumis à l'épreuve de situations différentes. L'expérience de pensée permet de tester la validité d'un principe ou d'un argument en le plaçant dans le bain de situations inédites. À charge pour le philosophe de voir comment ils « réagissent » à ces circonstances variées et de voir s'ils en sortent fixés, consolidés, ou bien légèrement déstabilisés (donnant alors à Hume l'occasion de préciser son argument).

impressionnelle. C'est parce que cette transition ne se fait pas sans accrocs que nous supposons qu'il doit manquer une impression. L'imagination prend alors le relais de l'impression manquante : non pas en donnant à l'esprit ladite impression, mais en lui fournissant l'idée de la nuance correspondante. Cette capacité de l'imagination repose sur l'une de ses tendances :

L'imagination, lorsqu'elle est engagée dans une certaine suite de pensées, est portée à continuer, même si son objet lui fait défaut, et, comme une galère mise en mouvement par les rames, poursuit son cours sans aucune impulsion nouvelle³⁸.

Autrement dit, une fois lancée sur son erre, l'imagination a naturellement tendance à poursuivre son train de pensées. Dans ces conditions, si elle est habituée à faire l'expérience d'objets semblables qui se suivent à intervalles réguliers, elle a l'impulsion suffisante pour poursuivre sur ce mode et, là où l'expérience ne présente pas une continuité parfaite, « boucher les trous », compléter ce qui est esquissé. Dans le cas qui nous occupe, c'est donc elle qui complète le nuancier et qui fournit à l'esprit l'idée de la nuance de bleu manquante³⁹. Mais nous ne disposons toujours pas de l'impression idoine. Si nous cherchons une expérience correspondante à cette idée, nous ne trouvons *rien*, ou du moins nous n'avons qu'une impression de vide.

Quels enseignements pouvons-nous tirer de cette observation ? Selon Hume, cela prouve que les idées simples ne dérivent pas toujours des impressions *correspondantes*⁴⁰ : en effet, il est possible qu'elles soient

38. *TNH*, I.IV. 2, § 22, p. 282. Voir aussi *TNH*, I.I. 7, § 15, p. 69.

39. On peut se demander si l'idée de la nuance de bleu ainsi obtenue (par dérivation) est en tout point semblable à celle que nous aurions si elle était la copie de l'impression correspondante. En d'autres termes, si la personne faisait ensuite l'expérience directe de la nuance de bleu, apprendrait-elle quelque chose de nouveau ? Pour une formulation contemporaine de cette question, voir F. Jackson, « What Mary didn't know », *Journal of Philosophy*, 83, 1986, p. 291-295 (toutefois l'expérience de pensée imaginée par Jackson est plus radicale, car elle met en scène une personne qui possède une connaissance scientifique des couleurs – elle peut les expliquer en termes physiques – mais qui n'a jamais fait l'expérience de quelque couleur que ce soit).

40. Cet enseignement prépare les développements sur l'idée de connexion nécessaire (sections IV, V et VII). Même si cette idée ne dérive pas d'une impression (de sensation) correspondante, elle dérive bien de l'expérience et de la coutume, c'est-à-dire d'expériences similaires au cours desquelles un type d'impressions *A* est constamment suivi d'un type d'impressions *B*. C'est cette conjonction constante qui produit la tendance de l'esprit à attendre *B* quand *A* se présente, et qui est la source d'une impression interne (de réflexion) : le sentiment de nécessité.

l'objet d'un don de l'imagination qui, à partir d'impressions *semblables* à l'impression que nous aurions eue si nous avions fait l'expérience d'un objet *x*, suggère l'idée de l'objet en question. En d'autres termes, à partir d'impressions *voisines* de l'impression manquante, et donc à partir des idées qui correspondent point pour point à ces impressions, l'imagination nous livre l'idée de *x*. Cette idée n'a certes pas sa corrélatrice impressionnelle mais, comme on le voit, elle n'est pas dénuée de tout ancrage impressionnel. Simplement, comme l'impression correspondante est manquante, l'imagination dérive l'idée de *x* d'impressions proches de celle que nous aurions eue si nous avions fait l'expérience de *x*.

Ce cas est bien différent de celui de l'aveugle qui essaie de se représenter l'écarlate, ou du Lapon qui essaie de se représenter le goût du vin, puisque même si les impressions des différentes nuances de bleu sont distinctes et indépendantes les unes des autres, elles sont *semblables*. Cela explique que, dans ce cas précis, on peut « déduire » et se représenter la nuance manquante. Par contre, l'impression de sensation provoquée par le son d'une trompette n'étant pas du tout semblable à celle provoquée par la vue de la couleur écarlate (du fait de l'hétérogénéité des sens), on ne peut pas déduire l'idée de l'une à partir de l'idée de l'autre. De même, l'impression de sensation provoquée par le goût de l'eau n'étant pas du tout semblable à celle provoquée par le goût du vin, le Lapon ne saurait acquérir l'idée du goût du vin à partir de son expérience gustative de l'eau.

En fait, l'argument de Hume fonctionne particulièrement bien dans la radicalité : par exemple, quand nous imaginons des êtres qui disposent d'organes sensoriels dont nous sommes dépourvus (fin du § 7). Dans ce cas, nous ne cherchons même pas à nous représenter ce que cela ferait d'avoir des impressions issues d'un tel canal, et encore moins à nous représenter les idées qui dériveraient de ces impressions. L'argument fonctionne également lorsque nous considérons des espèces d'objets dont nous n'avons jamais fait l'expérience. C'est pourquoi il n'est pas anodin que, au § 7, Hume n'ait pas pris l'exemple de l'idée inconnue d'un vin de tel cépage (comme l'idée d'un vin de Bordeaux, de cépage cabernet sauvignon), alors que le Lapon aurait fait par ailleurs l'expérience d'autres cépages de ce même vin, acquérant de la sorte les impressions (et donc les idées) propres à ces autres cépages (comme l'idée d'un vin de Bordeaux de cépage cabernet franc, et l'idée d'un vin de Bordeaux de cépage sauvignon blanc). Conformément au phénomène de la nuance manquante de bleu, il aurait en effet fallu dire que, à partir des idées des vins de ces autres cépages (issues d'impressions qui leur correspondent terme à terme), le Lapon aurait pu en déduire l'idée d'un vin d'un cépage de même famille (même si

cette idée ne lui en avait jamais donné l'impression sensible). C'est afin de couper court à une telle éventualité, qui atténue la force de ce qu'il veut établir (à savoir qu'une impression est « l'unique voie qui soit propre à faire entrer une idée dans l'esprit »), que Hume a pris l'exemple d'une personne n'ayant *aucune* impression (et donc aucune idée) de quelque vin que ce soit. De même, au XVIII^e siècle, l'ananas était un fruit exotique dans tous les sens du terme : étant à lui-même son propre étalon, on ne pouvait le comparer à aucun autre fruit. Dans ces conditions, l'absence d'impression fait définitivement barrage à l'idée du goût de l'ananas. Mais les choses sont légèrement différentes lorsque le défaut d'impression peut être pallié par des impressions de la même espèce. Il n'en reste pas moins que, même si l'idée de x ne dérive pas de l'impression de x , elle dérive *in fine* d'impressions de la même famille.

On comprend donc pourquoi Hume ne se laisse pas désarçonner par ce phénomène :

bien que ce cas soit si singulier qu'il mérite à peine d'être remarqué et qu'il ne nous impose pas, à lui seul, de corriger notre maxime générale⁴¹.

Si Hume n'est pas déstabilisé par l'exception, c'est tout simplement parce que ce phénomène n'entre pas en contradiction *flagrante* avec la règle de la priorité des impressions sur les idées⁴². Il impose certes d'amender un peu la règle, il invite le philosophe à être plus prudent et modéré dans ses affirmations (la formulation du principe empiriste devant épouser les contours nuancés de l'expérience), mais il ne contrevient pas au principe du tout au tout.

41. *EEH*, II, § 8, p. 69.

42. J.-P. Cléro note que l'empirisme humien semble ici entrer dans d'étranges contradictions : « il serait paradoxal, quand on y pense, qu'un empirisme affirme ce principe [de priorité des impressions sur les idées] universellement et ne tolère pas d'exception venue précisément de l'expérience. Il est non moins paradoxal que cette doctrine se contente d'affirmer la généralité de son principe, car qu'est-ce qui reste d'empiriste dans une affirmation qui laisse entendre que l'idée peut parfois précéder la sensation ? » (*Hume. Une philosophie des contradictions*, Paris, Vrin, 1998, p. 24). En d'autres termes, soit l'on donne une portée universelle au principe de priorité, mais alors l'empirisme sombre dans le dogmatisme et devient aveugle aux faits ; soit l'on est attentif aux cas rebelles, mais on signe l'échec du programme empiriste (puisque, à force d'attention aux cas qui font polémique, le principe devient inapplicable). Selon moi, la solution consiste à distinguer la règle générale qui prescrit que « les idées sont les copies d'impressions *antérieures* », de la règle spécifique qui prescrit « la priorité des impressions sur les idées *correspondantes* ». Si la première est incontournable, Hume montre qu'il n'en est pas nécessairement de même de la seconde.

§ 9 : LE PRINCIPE DE CLÔTURE EMPIRIQUE

Le détour par l'analyse du phénomène rebelle étant clos, Hume tire une conséquence importante de la distinction des impressions et des idées. Cette conséquence prend la forme d'une injonction, qui fait elle-même office de remède à un mal qui gangrène la philosophie. Car le diagnostic de Hume est implacable : les raisonnements métaphysiques roulent sur des « idées abstraites », c'est-à-dire des idées « faibles et obscures », qui favorisent les confusions et les galimatias (en conséquence de quoi, on parle pour ne rien dire). Qu'une idée soit faible n'est en soi pas surprenant. Ce qui est problématique, c'est donc qu'elle soit obscure. Une idée obscure est une idée qui n'est pas « déterminée » (*determinate*)⁴³, c'est-à-dire dont le sens n'est pas précisément défini. C'est ce qui se produit quand les impressions font défaut. En effet, les impressions sont quant à elles parfaitement déterminées. Il n'y a pas d'impressions floues :

toutes les impressions, c'est-à-dire les sensations externes ou internes, sont fortes et vives : leurs limites respectives sont déterminées avec plus d'exactitude ; et il n'est pas facile de se tromper ou de se méprendre à leur sujet⁴⁴.

La détermination sémantique des impressions tient au fait que leur degré de vivacité peut être saisi avec précision. De la sorte, elles peuvent être séparées aux jointures, sans risque de confusion⁴⁵. Si une idée est la copie d'une impression, elle en conservera la détermination sémantique (quand bien même sa vivacité est moindre). Reste qu'il est plus difficile d'en saisir le sens avec précision à mesure que son intensité faiblit, c'est-à-dire à mesure que son attache avec l'expérience apparaît plus lâche. Il est alors nécessaire de se rapporter à l'impression correspondante, afin que les déterminations sémantiques de l'idée apparaissent de manière saillante.

Or les philosophes convoquent souvent des termes généraux (comme « substance », « âme », « espace », « ligne ») qui, selon eux, renvoient à des idées générales ou abstraites, c'est-à-dire à des idées qui sont dénuées de qualités et de quantités *précises* (par exemple, le terme de « ligne » renverrait à l'idée générale de ligne, qui serait une idée de ligne dont les

43. Dans l'*Épître au lecteur* (*Essai, op. cit.*, p. 47), Locke précise qu'une idée déterminée (*determinate or determined*) est une idée claire et distincte, qui est invariablement annexée au même mot.

44. *EEH*, II, § 9, p. 69.

45. C'est-à-dire que, d'une part, ces limites sont réelles, et d'autre part nous pouvons les saisir sans risque d'erreur. Pour une critique de cet argument, voir W. James, « On Some Omissions of Introspective Psychology », *Mind*, 9/33, 1884, p. 1-26.

longueur, largeur et couleur seraient indéterminées). Pourtant, comme Hume l'indique dans le *Traité*, « il est absolument impossible de concevoir une quantité ou une qualité quelconque sans former une notion précise de ses degrés »⁴⁶. On ne peut pas avoir une idée de x sans avoir une idée précise des caractéristiques de x (et une idée de ses caractéristiques précises), raison pour laquelle – par exemple – l'idée générale de ligne est l'idée d'une ligne particulière, dotée notamment d'une longueur, d'une largeur et d'une couleur précises. Dans ces conditions, quand les termes que nous employons renvoient à des idées générales indéterminées, ils sont creux, vides de sens (dénusés de signification), car coupés des sens (sans ancrage dans des impressions au contenu intentionnel parfaitement délimité)⁴⁷.

Le remède à ces divagations philosophiques est une police linguistique qui consiste à traquer l'impression dont dérive « cette prétendue idée » : si « aucune impression ne peut être exhibée », c'est que « le terme est entièrement dépourvu de signification », l'abus de langage est démasqué⁴⁸. L'absence d'impression antérieure ôte tout crédit logique au mot. On ne peut le monnayer qu'à l'aune des pièces sonnantes et trébuchantes de l'expérience. Sans passeport impressionnel, il n'a aucun droit de résidence dans nos discours. Il est comparable à une cosse vide. Selon Hume, l'application d'une telle règle devrait nous aider à assainir les discours métaphysiques et à résoudre les controverses.

Finalement, si la section II a débuté avec la description de la manière dont, *de fait*, nos perceptions se présentent à notre esprit, elle s'achève avec une recommandation. La priorité des impressions sur les idées s'est muée en prescription, en règle à suivre pour bien philosopher. C'est ce que Jonathan Bennett nomme l'« empirisme sémantique » de Hume (*Hume's*

46. *TNH*, I.1. 7, § 2, p. 63.

47 Hume souscrit à la thèse de Berkeley selon laquelle, pour être signifiant, un mot général n'a pas besoin de renvoyer à une idée générale abstraite, c'est-à-dire indéterminée. Pour Berkeley, un mot devient général quand il est le signe de plusieurs idées particulières qu'il suggère indifféremment (*Principes de la connaissance humaine*, introd., § 11-12, trad. fr. D. Berlioz, Paris, GF-Flammarion, 1991, p. 48-49). Il n'y a d'idée générale qu'au sens où l'on fait un usage « généralisant » d'une idée particulière, c'est-à-dire que – quand bien même il s'agit d'une idée particulière – on la tient pour une idée *représentante* de toutes les idées de la même espèce. Hume va plus loin que Berkeley quand il présente le mécanisme qui conduit *telle idée particulière* à être choisie comme la représentante des idées particulières de la même sorte (*TNH*, I.1. 7 § 7-10, p. 65-68).

48. Voir *Abrégé du Traité de la nature humaine*, trad. fr. D. Deleule, Paris, Aubier Montaigne, 1971, p. 47.

meaning-empiricism)⁴⁹ : selon cette thèse, nous ne pouvons comprendre et attribuer de sens à un terme que si et seulement si ce terme renvoie à une idée déterminée, c'est-à-dire à une idée qui tire son origine d'une impression. À charge pour nous d'en brandir l'acte de naissance empirique. Ce bornage du sens (*meaning*) au sens (*sensation*) engage Hume sur la voie de la critique d'un certain type de métaphysique, anticipant des thèses qui seront développées par les philosophes du Cercle de Vienne.

NOTE : DE QUOI « L'ANTI-INNÉISME » EST-IL LE NOM ?

À la fin de la section II, Hume introduit une note qui, loin d'être anecdotique, permet de le situer sur l'échiquier de l'empirisme britannique, en particulier par rapport à Locke. On a vu qu'en distinguant les idées des impressions, Hume prend ses distances avec l'usage lockéen du terme « idée », dont le défaut est d'uniformiser et de sur-intellectualiser la vie mentale, en rassemblant tous les états de conscience dans la catégorie générique des « idées ». Le problème est qu'un tel usage « laxiste » du mot « idée » entre directement en porte-à-faux avec l'un des objectifs de Locke, à savoir la critique de la théorie des idées innées, théorie selon laquelle l'esprit humain serait pourvu dès sa naissance d'un ensemble de principes théoriques et pratiques, ce qui impliquerait qu'il soit également naturellement doté des idées qui composent ces principes. Locke s'attache au contraire à montrer que, à sa naissance, l'esprit est une « page blanche », sur laquelle rien n'est imprimé⁵⁰, et que si nous sommes bien dotés de capacités innées, seule l'expérience permet d'introduire des idées dans notre esprit. Cependant, comme le constate Hume, si nos perceptions (impressions y compris) sont des idées (au sens lockéen), alors il faut bien admettre qu'il existe des idées innées, c'est-à-dire des impressions qui sont primitives, originelles (au sens où elles ne sont pas la copie d'un état mental antérieur), et qui sont naturelles (au sens où elles naissent régulièrement dans l'esprit humain, de façon non miraculeuse). Tel est le cas des impressions sensorielles et des passions (comme « l'amour de soi, le ressentiment des injures ou la passion entre les sexes »). Comme le disait plus clairement l'*Abrégé du Traité de la nature humaine* :

49. J. Bennett, « Empiricism about Meanings », in P. Millican (ed.), *Reading Hume on Human Understanding*, Oxford, OUP, 2002, p. 97-106.

50. J. Locke, *Essai, op. cit.*, II.1. 2, p. 164.

Car il est évident que nos plus fortes perceptions, ou impressions, sont innées, et que l'affection naturelle, l'amour de la vertu, le ressentiment et toutes les autres passions viennent immédiatement de la nature. (...) toutes nos passions sont une espèce d'instincts naturels, ne dérivant pas d'autre chose que de la constitution originelle de l'esprit humain⁵¹.

En d'autres termes, si l'on adopte l'acception lockéenne (trop relâchée et englobante) du mot « idée », alors *il y a* des idées innées, et la thèse lockéenne n'est anti-innéiste qu'en un sens trivial: elle consiste simplement à dire qu'il n'y a pas d'idées contemporaines de notre naissance. Ce n'est que dans l'acception humienne (plus étroite) du terme « idée » que l'on peut affirmer de manière sensée qu'il n'y a pas d'idées innées et que, par contre, « toutes nos impressions sont innées »: en effet, dans ce cadre, « toutes les idées sont des copies d'impressions » et les impressions, quant à elles, sont envisagées indépendamment de toute enquête sur leur origine. La redéfinition du terme « idée » est donc nécessaire pour donner tout son impact et toute sa force à la critique des idées innées.

Assénant son reproche de manière acerbe, Hume estime que, plus généralement, Locke s'est égaré « sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres » à cause de son usage de termes « indéfinis », qui ne renvoient pas à des idées déterminées (ce qui est le pire reproche que l'on puisse faire à un philosophe qui n'a eu de cesse d'exiger que nous ayons des idées déterminées et qui s'est fortement engagé dans la critique du vocabulaire abscons des philosophes scolastiques...) ⁵².

51. *Abrégé du Traité de la nature humaine, op. cit.*, p. 45.

52. Voir par exemple *Essai, op. cit.*, III.IV. 8-9 et III.X. 6-10.

Épreuves

ANGÉLIQUE THÉBERT

**LA LIAISON DES IDÉES
ET LA COMMUNICATION DES PASSIONS
SUIVRE LE FIL DES IDÉES
(SECTION III)**

Après avoir assigné aux idées leur source expérientielle, Hume s'emploie à rendre compte de la manière dont elles s'ordonnent dans l'esprit. Car force est de constater qu'elles s'enchaînent non pas de manière aléatoire, mais « avec un certain degré de méthode et de régularité ». L'attention sur ce point pourrait d'ailleurs profiter aux écrivains : en effet, pour toucher le public, il convient de présenter un texte bien ficelé, c'est-à-dire qui respecte l'ordre propre aux idées¹.

LES TROIS PRINCIPES D'ASSOCIATION (§ 1-3)

Nos idées apparaissent de manière ordonnée et réglée. C'est un fait que nul ne saurait contester (« Il est évident... », § 1 ; « la chose est trop manifeste pour n'être pas observée », § 2 ; « on n'en doutera guère, je crois », § 3) : loin de sortir des sentiers battus, nos pensées empruntent toujours les mêmes chemins. C'est le cas aussi bien des idées de la mémoire que des

1. Notons que le mot « idées » peut se comprendre de manière générique : il ne s'agit pas seulement de l'association des idées (comprises comme distinctes des impressions), mais il s'agit aussi de l'association des idées et des impressions (comme le montre par la suite l'attention de Hume à la manière dont les passions du lecteur s'enchaînent et s'appellent, en réponse à un certain ordonnancement des idées dans le texte).

idées de l'imagination. Si ce fait n'est pas surprenant pour le premier type d'idées², c'est plus déroutant pour les idées de l'imagination. En effet, si l'imagination a le pouvoir de combiner les idées à sa guise, en totale liberté, comment se fait-il que ses idées se suivent selon un ordre quasi-immuable ? À quel ordre obéissent-elles ? Selon Hume, rien ne nous permet d'affirmer qu'elles se calent sur un ordre du monde préexistant et que, ce faisant, leur succession réglée est la réponse de l'esprit à l'expérience d'un monde lui-même stable et soumis à des lois. L'enchaînement des idées obéit plutôt à une logique interne (propre aux qualités associatives des idées) et à une tendance naturelle de l'esprit (qui est naturellement emporté par la pente de ces qualités). Nos idées ont en effet des « qualités » ou caractéristiques³, qui alimentent la tendance de l'imagination et de la mémoire, et qui conduisent naturellement l'esprit d'une idée à une autre. Ces qualités associatives fonctionnent comme une colle psychologique, voire comme un pouvoir d'aimantation. Comme Hume le précise dans le *Traité de la nature humaine* :

La nature a conféré à certaines de nos impressions et idées une sorte d'attraction⁴ par laquelle aucune d'entre elles n'apparaît sans introduire naturellement sa corrélative⁵.

Plus généralement, Hume décrit l'association comme une « force douce » qui est à l'œuvre dans toute la vie de l'esprit, même celle qui lui semble la plus réfractaire⁶. Ainsi, elle gouverne nos pensées les plus régulières et les plus judicieuses (« les réflexions soutenues », « les discours graves ») comme celles qui semblent les plus déçousues (« les rêveries les plus dérégées et les plus fantasques », les « rêves », § 1). Même si nous

2. Dans *Traité*, Hume présente les idées de la mémoire comme étant « d'une certaine manière » assujetties à l'ordre et à la forme des impressions originelles, là où celles de l'imagination peuvent les bouleverser (*TNH*, I.1. 3, § 2-3, p. 51-52). Ici, l'imagination et la mémoire sont envisagées dans ce qu'elles ont de commun, à savoir dans leur tendance à enchaîner les idées « avec un certain degré de méthode et de régularité ».

3. *TNH*, I.1. 4, § 1, p. 53.

4. L'association psychologique est pensée en analogie avec l'attraction newtonienne. Voir également *TNH*, I.1. 4, § 6, p. 56. De même que Newton ne s'aventurerait pas à percer l'essence des qualités premières de la nature, Hume estime qu'il n'est pas en mesure de donner les causes de ces « qualités *originelles* de la nature humaine ». L'explication du principe d'association bute sur ces qualités, sans pouvoir aller plus loin. Si l'esprit est une scène mentale, nous ne pouvons donc pas accéder aux coulisses. Nous pouvons simplement constater que, lorsqu'une idée quitte la scène, telle autre fait son apparition.

5. *TNH*, II.1. 5, § 10, p. 115.

6. *TNH*, I.1. 4, § 1, p. 53.

n'en avons pas toujours conscience, les associations de l'imagination sous-tendent l'ensemble de notre vie mentale et font leur œuvre de façon souterraine. Leur empire sur notre esprit est total. Qui plus est, ces associations donnent à notre pensée une certaine cohérence et un « à propos »⁷, raison pour laquelle nous pouvons être assurés que – même lorsque nous avons l'impression de perdre le fil de nos idées, ou qu'une idée s'introduit intempestivement dans notre réflexion, ou encore qu'au cours d'une conversation notre interlocuteur « passe du coq à l'âne » – les idées obéissent pourtant bien à une logique et respectent un certain ordre. Simplement, nous n'avons pas nécessairement conscience de l'ensemble des chaînons intermédiaires qui conduisent l'esprit d'une idée à l'autre. Ne prenons donc pas un apparent manque de cohérence pour une inconséquence réelle. L'ordre de l'esprit est bien celui de l'imagination. Et celle-ci, loin de voguer de manière arbitraire, obéit à certains principes psychologiques.

Pour preuve, Hume donne l'exemple des langues. Le fait que, dans des langues qui ne semblent avoir aucune origine commune et aucun point de contact, « les mots qui expriment les idées les plus composées se correspondent à peu près », prouve selon lui que ce qui a présidé à la formation de ces mots, c'est la combinaison des mêmes idées simples au sein d'une même idée complexe, combinaison qui serait elle-même guidée par l'existence d'un « principe universel » qui régule l'ordonnement des idées simples (quels que soient les mots qui en sont les véhicules). Nous pouvons ainsi donner l'exemple des mots « omnivore » et « Allesfresser », ou celui de « homesickness » et « Heimweh » [mal du pays] : que ce soit en français, en allemand ou en anglais, il s'agit de mots construits par composition (qui rassemblent deux mots, dont le sens respectif est identique dans chaque langue). Ainsi, le fait que les mots soient traduisibles d'une langue à l'autre (alors même que la formation des langues n'échappe pas à l'arbitraire et à la contingence) est bien le signe de l'existence d'un principe universel, dont elles sont toutes (d'une manière ou d'une autre) le produit. Malheureusement pour Hume, cette affirmation ne passe pas l'épreuve de l'expérience (le comble !) et trahit son absence d'approche scientifique des langues (ce que nous appellerions aujourd'hui la linguistique). Si les langues indo-européennes constituent un terrain d'étude propice à la confirmation de ce principe (du fait de leurs ressemblances lexicologiques, morphologiques et syntaxiques, liées à leur origine commune), il faudrait pousser plus loin la comparaison avec d'autres familles de langues (comme

7. *Abrégé du Traité de la nature humaine*, trad. fr. D. Deleule, Paris, Aubier Montaigne, 1971, p. 87. **Utiliser abréviation pour ce titre ?**

les langues sino-tibétaines et les langues eskimo-aléoutes, dans lesquelles la structure compositionnelle des mots ne correspond pas à celle à l'œuvre dans les langues indo-européennes)⁸.

Quoiqu'il en soit, Hume présente le principe d'association comme un « principe universel qui exerce son influence sur tout le genre humain »⁹. Le caractère invasif de cet objet d'étude, dont dérivent toutes les manifestations de la vie de l'esprit, confère à Hume une posture magistrale. Dans le *Traité*, Hume se considérait ni plus ni moins comme le Newton de la science de la nature humaine, ayant mis le doigt sur la clé permettant de déchiffrer l'enchaînement de nos pensées, de nos émotions et de nos actions¹⁰. Le principe d'association joue en effet dans la philosophie morale le même rôle pivot que le principe d'attraction dans la philosophie naturelle.

Pourtant, ce principe n'a pas reçu l'intérêt qu'il mérite. Hume estime qu'il défriche un terrain de recherche qui a été délaissé jusqu'à présent : « je ne vois pas qu'un philosophe ait essayé d'énumérer ou de classer tous les principes d'association, malgré l'intérêt de ce sujet »¹¹. Dans l'*Abrégé du Traité de la nature humaine*, il accordait même à l'auteur du *Traité* le statut d'« inventeur » du principe de l'association des idées¹², précisant toutefois que c'est « l'usage qu'il fait du principe de l'association des idées »¹³ qui lui donne droit à un tel titre. En effet, Hume a conscience de ne pas être le premier à avoir remarqué le rôle fondamental de l'association dans la vie de l'esprit, c'est l'usage qu'il en fait qui est nouveau. Son innovation consiste à en faire la toile de fond *structurante* de toute notre activité mentale. Ainsi, Hume rompt avec l'usage lockéen du principe d'« association ». Dans l'*Essai sur l'entendement humain*, Locke présente l'association des idées comme ce qui est à l'origine de bon nombre d'opinions et de raisonnements « étranges » et « extravagants »¹⁴. Il la considère comme

8. Dans la typologie morphologique des langues, on distingue ainsi les langues synthétiques (la plupart des langues indo-européennes) des langues analytiques (dans lesquelles les mots sont pour la plupart invariables, comme le chinois et le vietnamien) et des langues polysynthétiques (morphologiquement très complexes, comme certaines langues des Esquimaux).

9. *EEH*, III, § 1, p. 75.

10. *TNH*, I.1. 4, § 6, p. 56.

11. *EEH*, III, § 2, p. 75.

12. *Ibid.*, p. 85-87.

13. Nous soulignons.

14. J. Locke, *Essai sur l'entendement humain*, trad. fr. P. Coste, Paris, Livre de Poche, 2009, II.xxxiii, p. 600-610.

une faiblesse de l'esprit humain, qui relève de la folie, voire d'une maladie de l'âme universellement répandue. Locke a bien vu que certaines de nos idées ont une « correspondance et une liaison naturelle entre elles » (*a natural correspondence and connexion one with another*)¹⁵, mais il ne commente pas ce point. Il insiste par contre sur le fait que nos idées tendent également à s'associer du simple fait « du hasard et de l'habitude » et que, sur ce fondement, des associations indues se mettent en place et exercent une telle emprise sur l'esprit que celui-ci perd la commande des idées et divague en tous sens. De là les erreurs de raisonnement et le développement de tours de l'esprit qui sont autant de vices intellectuels. Chez Locke, l'association des idées confine l'esprit à la déraison, puisque les idées reliées ne sont pas solidaires par nature (*not allied by nature*)¹⁶. Hume, quant à lui, ne voit pas l'association des idées comme étant uniquement la source de pensées fantaisistes ou erronées (même si cela peut être le cas quand nous faisons des associations hâtives, qui nous conduisent à faire des raccourcis indus)¹⁷.

Le principe universel d'association se décline en trois principes. Il s'agit du principe de ressemblance (« la vue d'un portrait nous fait naturellement penser à l'original »), du principe de contiguïté dans le temps ou l'espace (« si on nous parle d'un appartement dans un immeuble, naturellement nous posons des questions sur les autres logements »), et du principe de causalité (« si nous pensons à une blessure, comment ne songerions-nous pas à la douleur qui l'accompagne ? »). Autrement dit, si deux idées renvoient à des objets qui se ressemblent, qui sont contigus dans le temps ou dans l'espace, ou encore qui entretiennent entre eux un rapport de cause à effet, alors elles auront naturellement tendance à s'appeler et à s'introduire l'une l'autre. Dans tous les cas, la convocation d'une idée par une autre ne se fait pas de manière aléatoire, mais « avec un certain degré de méthode et de régularité »¹⁸.

Si le principe d'association des idées s'impose comme une évidence, Hume reconnaît qu'une énumération complète des principes qu'il soutient n'est pas possible. On ne peut que présumer que, à mesure que l'analyse des cas s'étoffera, la pertinence de la classification se verra confortée.

15. *Ibid.*, II.XXXIII. 5, p. 602 ; *Essay*, London, Penguin Books, 1997, p. 355.

16. J. Locke, *Essai sur l'entendement humain*, II.XXXIII. 6, p. 602-603.

17. *TNH*, I.II. 4, § 20, p. 115-116. Hume a aussi pu trouver des développements sur l'association des idées chez Hobbes (*Léviathan*, I. 3) et Malebranche (*De la recherche de la vérité*, II.I. 5 ; II.II. 2).

18. *EEH*, III, § 1, p. 73.

Mais il est inutile d'exiger davantage. En la matière, l'absence de falsification fait office de vérification. Si marge de manœuvre il y a, elle réside dans l'éventuelle découverte d'une déclinaison du principe d'association selon une autre relation que les trois relations évoquées. Dans une note, Hume s'interroge ainsi sur la pertinence qu'il y aurait à inclure un quatrième principe : le principe de contrariété. Mais une rapide analyse le conduit à ne pas ériger en principe une telle liaison entre les idées, puisqu'elle se résume finalement dans l'application des principes de ressemblance et de causalité (une idée étant la cause de l'évincement d'une autre idée de même famille)¹⁹. La contrariété est soluble dans les rapports de ressemblance et de causalité. Les principes de ressemblance, de contiguïté et de causalité sont donc des principes irréductibles les uns aux autres, qui ont été « rendus aussi généraux que possible » (ils ne peuvent être subsumés sous un principe encore plus général). Une fois de plus, Hume en appelle à la bonne volonté du lecteur. À charge pour lui de « parcourir plusieurs exemples » pour tester la validité de sa thèse. *L'Enquête* est bien une enquête collective, participative. En prenant ainsi le lecteur à parti, Hume montre que l'éthique intellectuelle qui anime ses réflexions est celle de l'honnêteté et de la franchise.

CONTRE LA DISPERSION DANS L'ÉCRITURE (§ 4-18)

Afin de rendre palpable aux lecteurs le caractère décisif du principe d'association, Hume montre dans la suite de la section²⁰ à quel point cette liaison produit des effets sur les passions, notamment sur les passions du public d'une œuvre littéraire. C'est en ce sens qu'il développe une série de remarques consacrées à la création littéraire. Ce passage substantiel ne parut pourtant que dans les éditions de *L'Enquête* courant de 1748 à 1772, et fut supprimé dans l'édition posthume de 1777.

Ces remarques, précise Hume, ouvrent « un domaine de spéculation plus attrayant et peut-être plus instructif » que celui consistant à s'assurer du caractère exhaustif de l'énumération des principes d'association. Fidèle à l'orientation sociable qu'il souhaite donner à sa recherche (section I),

19. Par conséquent, quand, au paragraphe 16, Hume évoque le contraste entre deux événements narrés par Homère (la concorde et la discorde des princes) comme l'une des causes de l'attention du lecteur, il n'introduit pas un nouveau principe de liaison. Dans les éditions de *L'Enquête* entre 1748 et 1772, la note introduite au § 3 (p. 75) était appelée au § 16 (p. 91).

20. *EEH*, III, p. 77-93.

Hume va dorénavant porter sa réflexion sur les conséquences pratiques qui découlent des premiers acquis de l'*Enquête*. Nous dirions aujourd'hui qu'il fait de la « philosophie appliquée », dans la mesure où il s'apprête à montrer quelles applications concrètes nous pouvons tirer de la mise au jour des principes d'association de nos idées. Plus précisément, Hume souhaite sensibiliser le lecteur à un domaine de réflexion proprement « passionnant » : celui de la création littéraire. En effet, il apparaît que la liaison des idées produit des effets directs sur les passions. Par conséquent, si dans son travail d'écriture l'écrivain relie les idées d'après les principes susmentionnés, il peut orienter les passions du lecteur (et susciter de l'ennui ou du plaisir).

Avant de développer ce point, arrêtons-nous sur le terme de « passions ». Bien qu'il n'envisage pas la vie intellectuelle comme procédant de manière séquencée et hachée, mais plutôt comme un entrelacs d'impressions et d'idées, il n'en reste pas moins que, pour les besoins de l'analyse, Hume distingue et ordonne différents moments dans la vie de l'esprit. Il nous introduit ici à une nouvelle étape : suite aux impressions de sensation, qui débouchent sur la production d'idées, puis sur l'association d'idées, on assiste à l'émergence des passions. Les passions, désirs et émotions correspondent à ce que le *Traité de la nature humaine* nomme les « impressions de réflexion »²¹. Ces impressions renvoient aux affects que produisent en nous certaines idées. Ce ne sont pas des impressions originelles (comme les impressions de sensation), mais ce sont les échos affectifs de nos idées qui, en quelque sorte, la prolongent et la rendent vibrante. Ainsi, l'idée de passer un concours difficile peut susciter de l'angoisse ; l'idée de voir un ami peut provoquer de la joie ; et les « idées de chute et de descente, de blessure et de mort » peuvent susciter la crainte chez un homme « suspendu au sommet d'une tour élevée dans une cage de fer »²².

Dans ce passage, Hume montre dans quelle mesure les passions sont tributaires de la manière dont se succèdent les idées. C'est un point que, selon lui, les écrivains devraient tous avoir en tête dans leur travail de composition. En effet, pour composer une œuvre qui plaît, l'écrivain doit se représenter l'état mental du lecteur, et trouver le moyen de maintenir en éveil, voire d'exacerber ses passions. C'est à ce niveau que la connaissance de la dynamique de la vie de l'esprit a son importance : l'écrivain doit s'appuyer sur une bonne compréhension de la logique des idées et des lois

21. *TNH*, I.1.2, § 1, p. 48.

22. *TNH*, I.III. 13, § 10, p. 222.

du mouvement des passions. Là est la clé du succès littéraire. Pour plaire, il y a une stratégie d'écriture à déployer, et celle-ci doit tenir compte du fait que la réceptivité du lecteur (son intérêt et son plaisir) varie en fonction de la facture de récit, c'est-à-dire en fonction de la manière dont les idées y sont reliées. Reste à préciser le mode opératoire d'une écriture captivante (que ce soit dans le domaine du récit testimonial – en histoire, ou dans le domaine de la fiction – en littérature). Quels sont les mécanismes et les rouages d'une écriture efficace, qui saisit le lecteur et suscite son adhésion ? On le voit, ce passage a une vocation clairement pragmatique : Hume montre dans quelle mesure la connaissance du principal ressort de l'esprit humain (l'association) peut être exploitée et mise au service des écrivains qui sont soucieux de la bonne réception de leur œuvre. Ce faisant, le principe d'association change de statut. D'abord objet d'un simple constat, il acquiert le statut de règle d'écriture : on passe d'un état de fait, de la description d'une tendance de la nature humaine, à l'énoncé d'une règle de composition. L'égrenage des exemples permet en retour de confirmer la vérité du principe.

Pour le lecteur et l'interprète de l'*Enquête*, le défi est de montrer dans quelle mesure, malgré les excuses de Hume, les remarques ici présentées ne sont pas aussi « décousues » qu'il ne pourrait sembler dans un premier temps²³. De manière incontestable, elles témoignent de l'ambition systématique de Hume, telle qu'il l'avait exprimée dans l'introduction du *Traité*, puisque Hume montre dans quelle mesure l'association des idées anime l'ensemble de la vie de l'esprit, et en particulier est mise en œuvre aussi bien dans le domaine de la conversation ordinaire (qui emprunte parfois des chemins tellement déroutants qu'elle semble n'avoir « ni queue ni tête ») que dans celui de la création littéraire (qui fait l'objet d'une intention consciencieuse et réfléchie de la part de l'auteur). Dans tous les cas, les mécanismes de liaison psychologique mis en jeu sont les mêmes. Plus précisément, en littérature, que l'univers représenté soit réel ou fictif²⁴, l'ordonnancement des idées et la circulation des passions du lecteur obéissent à la même logique associative. D'où l'intérêt qu'il y a à la

23. *EEH*, III, § 18, p. 91.

24. À la Renaissance, « le mot *litterature* recouvrait des disciplines aussi diverses que l'histoire, la philosophie, la théologie, l'art oratoire, l'art dramatique et la poésie. (...) Mais au XVIII^e siècle, ce sens large tend à se dissocier en deux sens restreints : d'un côté la *useful literature* ou la science, désignant le savoir proprement dit (l'histoire, la philosophie, la théologie), et de l'autre la *polite literature*, ce qu'aujourd'hui nous appellerions la littérature. » (A. Simon, « Scepticisme, sociabilité et art d'écrire », dans J.-P. Cléro et P. Saltel (dir.), *Lectures de Hume*, Paris, Ellipses, 2009, [groupe de pages](#), ici p. 97).

connaître : car en configurant son récit conformément à cette logique, l'auteur pourra produire les effets émotionnels et doxastiques souhaités sur le lecteur.

Les principes de liaison dans les « compositions narratives » (§ 4-9)

Dans un premier temps, Hume établit le principe selon lequel toutes les productions littéraires doivent s'ordonner autour d'un plan ou d'un objet. La justification de ce principe passe par une observation générale de la nature humaine (§ 4) : les hommes agissent en vue d'une fin, qui est le bonheur. Leurs pensées, discours et actions sont autant de moyens dirigés vers l'obtention de cette fin. Par conséquent, tout ce qui se met en travers de cette fin est rejeté. Ainsi en est-il des œuvres qui ne sont pas ordonnées autour d'un objet principal : le lecteur les abandonne parce qu'il ne saisit pas la structure et l'unité du récit. Ce faisant, au mieux, il s'ennuie ; au pire, il s'impatiente.

C'est pourquoi « dans toutes les compositions de génie il est exigé que l'auteur ait un plan ou un objet » (§ 5). Bien sûr, la règle peut subir quelques contorsions. Il n'empêche, elle ne souffre « pas d'exception » (§ 6). Autrement dit, même si l'écrivain peut prendre quelques libertés avec elle, il ne doit pas perdre de vue l'intention qu'il poursuit dans son œuvre, et il doit la faire « paraître ». Il doit donner au lecteur les clés de compréhension de l'ouvrage, faute de quoi il s'en détournera. Ces indices, qui font signe vers le but de l'ouvrage, peuvent être égrenés « dans la composition du tout » (par exemple, les différentes parties constituent autant de repères pour saisir la structure d'ensemble), ou « du moins dans son commencement » (en faisant connaître au lecteur, dès le début de l'ouvrage, de quoi il en retourne). Le parfait dosage entre l'application de ce principe et l'introduction de quelques variations est une affaire de génie. Cela peut aussi dépendre du type d'œuvres concernées : ainsi les « odes », faisant l'éloge chanté d'un objet, favorisent l'emballement de la pensée, tandis qu'« une épître ou un essai », soit du fait du mode de l'écriture choisi (ton de la confiance, longueur du récit), soit du fait du caractère vaste de l'objet traité, produisent inévitablement certains décrochements au cours de la rédaction. Quoiqu'il en soit de ces écarts pris avec la règle, si l'auteur ne prend pas la peine de donner au lecteur des indications lui permettant de comprendre l'agencement général de son ouvrage, alors son texte sera pris comme « le délire d'un fou ». Une œuvre de génie ne saurait manquer à l'exigence du plan.

Ce plan correspond au liant entre les parties : c'est le principe animateur de l'œuvre, ce qui fait que les parties ne font pas que se suivre de manière arbitraire, mais s'appellent l'une l'autre. Ce « lien ou nœud commun » (*bond or tie*) épouse ni plus ni moins les contours du lien qui existe entre nos idées. C'est pourquoi le plan de l'œuvre doit obéir à l'un des trois principes de liaison entre les idées : la ressemblance (§ 7), la contiguïté dans le temps ou l'espace (§ 8), et la causalité (§ 9). Dans ses *Métamorphoses*, Ovide organise son plan selon le principe de ressemblance : bien que les événements relatés nous paraissent extraordinaires, ils sont reliés entre eux par une idée-phare, celle de la métamorphose, qui est le point par lequel ils se ressemblent. « Un annaliste ou un historien », quant à lui, est guidé dans son récit par le principe de contiguïté dans le temps et l'espace : il circonscrit son objet de manière spatiale (par exemple, l'*Histoire d'Angleterre* de Hume) et/ou temporelle (les *Annales* de Tacite). Bien que, au sein de ces bornes, les objets d'étude soient extrêmement variés (politique, économie, arts, religion, mœurs, etc.), ils n'en conservent pas moins une certaine « unité », puisqu'ils se rattachent tous à l'étude d'une même période et/ou d'un même peuple. Là est la clé de voûte de l'œuvre. *Last but not least*, c'est le principe de causalité qui constitue le fil directeur le plus efficace d'une « composition narrative ». La raison en est que « cette relation est la plus forte de toutes les liaisons » : la répétition de suites d'événements semblables conduit en effet nos idées à prendre le pli de la causalité et à s'associer naturellement selon ce principe. C'est pourquoi notre clé de lecture favorite du passé consiste à ordonner les événements au sein d'une « grande chaîne », au sein de laquelle ils jouent successivement le rôle d'effets, puis de causes. Même si cette chaîne d'événements est très longue – que ce soit en amont (point de vue des « ressorts »), ou en aval (point de vue des « conséquences ») – l'historien prévient le danger de l'éparpillement en s'efforçant de suivre à la trace les différents maillons de la chaîne, quitte à combler « par des conjectures » les sauts ou vides laissés par son ignorance. Ces conjectures permettent à la pensée du lecteur (c'est-à-dire à son imagination) de poursuivre sur sa lancée, de ne pas rompre le fil, ce qui est source de plaisir. Enfin, l'un des atouts de la relation d'événements selon le principe de causalité est qu'elle est « instructive » : « c'est par cette connaissance seule que nous acquérons le pouvoir de contrôler les événements et de gouverner le futur ». D'un ton volontiers conquérant, Hume nous fait entrevoir tous les bénéfices que nous pouvons tirer de l'application systématique du principe de causalité pour relier nos idées. Dans les paragraphes qui suivent, Hume va montrer que l'application du

principe d'association nous donne également le pouvoir de contrôler les âmes, en particulier celles des lecteurs.

La règle de l'unité d'action (§ 10-14)

L'exigence d'un plan ou d'une continuité dans l'objet correspond à la règle de l'unité d'action proposée par Aristote dans la *Poétique*²⁵. Selon cette règle, reprise dans le théâtre classique, le récit doit se concentrer sur une action principale, à laquelle toutes les autres actions (dites secondaires) doivent être reliées. Cette règle vaut pour toutes les productions littéraires, qu'il s'agisse de poésie ou de récit historique. L'enjeu est de « produire un ouvrage qui soit un objet durable de récréation pour le genre humain ». Car si l'auteur fait des digressions et consacre du temps à l'exposé d'actions qui ne sont pas substantiellement rattachées à l'action principale, le risque est que le lecteur ne parvienne plus à se concentrer sur le point essentiel du récit et que, faute de perspective unifiée, son intérêt s'essouffle. Afin que son attention soit maintenue en éveil, il faut agencer les faits de façon à ce qu'il parvienne toujours à comprendre de quelle manière ils sont reliés à l'ossature du récit. Si ces faits peuvent être supprimés sans que cette coupe nuise à la compréhension d'ensemble, ils sont alors comparables à des organes inertes, de simples appendices qui ne participent pas à la vie et à l'équilibre du corps entier.

Afin que l'on ne se méprenne pas sur la règle de l'unité d'action, Hume donne l'exemple de deux narrations possibles prenant Achille pour objet. Achille peut être le point focal d'une épopée, comme le fait Homère dans l'*Iliade*, dont l'apparent enchevêtrement d'actions s'organise autour d'un événement unique : la colère d'Achille contre Agamemnon. Cet épisode correspond à un moment circonscrit de la vie d'Achille, lors de la dixième et dernière année de la guerre de Troie. Mais contrairement à ce que suggère Aristote, la règle de l'unité d'action peut également être respectée si l'on prend pour objet l'ensemble de la vie d'Achille, comme c'est le cas dans une biographie, qui relate les actions d'un homme « du berceau jusqu'au tombeau »²⁶. Dans ce cadre, à charge pour le biographe de

25. Aristote, *Poétique*, trad. fr. M. Magnien, Paris, Le livre de Poche, 1990, XXIII, 1459a16-21, p. 123.

26. Dans une note (§ 10, p. 81), Hume renvoie à un passage de la *Poétique* (*op. cit.*, chap. VIII, 1451a15-19), dans lequel Aristote nous prévient contre la tentation d'assimiler l'unité d'action à l'exigence de se focaliser sur la vie entière d'un seul personnage. En effet, les événements de la vie d'un personnage sont parfois trop nombreux pour être ramenés à une

montrer dans quelle mesure tous les événements relatés (même ceux qui paraissent futiles) participent de la vie du personnage et permettent d'en dresser un portrait cohérent. Il faut que le lecteur sente l'étroite dépendance des faits relatés, tant et si bien que l'idée même de retrancher l'un d'eux lui apparaisse sacrilège, car compromettant la logique du récit.

Ceci étant posé, Hume en déduit un premier enseignement : l'unité d'action qui prévaut dans une biographie et une histoire ne diffère qu'en degré de celle qui est à l'œuvre dans la poésie épique²⁷. Autrement dit, même si le contenu ou l'objet traité diffèrent en nature (en histoire, l'objet traité est de la matière réelle, alors que l'épopée fait son miel d'une matière fictive), la *manière* est la même. Les principes compositionnels des idées adoptent le même mode opératoire, quel que soit le genre du récit. Simplement, dans la poésie épique, « la liaison entre les événements est plus serrée et se fait davantage sentir » : en effet, la narration se concentre sur une portion de temps bien délimitée et les événements concourent à la mise en place d'une fin saisissante (la mort d'Hector dans l'*Illiade*), ce qui prévient la dilution de l'attention du lecteur.

Deuxième enseignement : la concentration de l'action sur un événement et une période de temps déterminée contribue à créer un « état particulier de l'*imagination* et des *passions* », aussi bien chez l'auteur que chez le lecteur. En d'autres termes, plus la narration se focalise sur une action resserrée, plus l'impact affectif et émotionnel sur le lecteur (fût-ce l'auteur) est puissant. En effet, les idées étant plus étroitement reliées, l'imagination transite plus facilement d'une idée à une autre, voire anticipe les idées à venir, à tel point que le lecteur *s'attend* à la production d'un nouvel événement, c'est-à-dire *croit* qu'un événement est imminent (par exemple, il craint qu'Achille ne meure). C'est pourquoi, à la lecture d'épopées, les passions du lecteur s'enflamment : il est ému et il a peur pour le héros. En d'autres termes, le lecteur sympathise pour le héros. Sympathiser pour le personnage, c'est concevoir ses émotions de manière vive. La lecture de ses aventures produit en effet une proximité avec lui, tant et si bien que l'idée du héros finit par être étroitement reliée à l'impression que le lecteur a de lui-même²⁸. Ce lien entre l'impression de soi et l'idée du héros contribue à vivifier l'idée du héros, l'intensité de l'impression transfusant sur l'idée qui lui est associée. L'imagination intensifie l'idée au point de la

seule action, qui à la fois les réunit et les surplombe; de plus ils peuvent être totalement accidentels, et donc insignifiants par rapport à l'action principale.

27. *EEH*, III, § 10, p. 83.

28. Voir *TNH*, II.ii. 4, § 7, p. 191.

faire accéder au niveau de la vivacité d'une impression. La sympathie pour un personnage naît précisément quand l'idée du personnage se convertit en impression. On comprend donc la nécessité qu'il y a à respecter l'unité d'action. C'est le moyen par lequel l'auteur atteint sa fin : produire sur le lecteur « une imagination vive » et « des passions enflammées ».

De la fin du paragraphe 10 au paragraphe 14, Hume examine les raisons pour lesquelles la poésie, et en particulier l'épopée, suscite plus facilement chez le lecteur une « imagination vive » et « des passions enflammées » que ne le font l'histoire et la biographie, c'est-à-dire des récits qui s'en tiennent « à la vérité et à l'exacte réalité ». Cela peut paraître surprenant au premier abord. En effet, il pourrait sembler qu'il est plus facile de susciter la sympathie du lecteur pour un personnage ayant réellement existé que pour un personnage mythologique, ayant maille à partir avec les dieux. Pourtant, Hume montre que le processus d'identification affective ne dépend pas du type d'univers représenté (matière réelle vs matière fictive), mais de la manière dont la narration est effectuée. Or, sur ce point, il est clair que l'unité d'action est « plus stricte et plus sévère » dans la fable que dans les récits historiques. C'est donc bien la manière dont l'auteur met en œuvre l'unité d'action qui conditionne l'intensité de l'expérience esthétique du lecteur.

Hume indique deux raisons qui appuient cette différence de réception. La première raison (§ 11) a trait au fort degré de proximité que la poésie (qui englobe l'épopée, le drame, la tragédie, la fable) entretient avec son objet. Cela est dû à la nature même de la poésie qui, de façon classique, est comparée à une « espèce de peinture »²⁹. Une peinture représente l'objet sous toutes ses coutures pourrait-on dire, le saisit à un moment donné du temps. La stabilisation de l'objet permet au spectateur de l'examiner de près et d'observer des détails qu'il n'aurait sinon pas le temps de remarquer. Ces détails, loin de détourner son attention, contribuent « à animer le tableau et à charmer l'imagination » : en présentant l'objet de manière plus complète, ils donnent une impression de réel au tableau, ce qui facilite les transitions de l'imagination et produit du plaisir chez le spectateur. De même, la poésie, en resserrant son propos sur un événement et une période de temps définie, permet au lecteur de mieux cerner l'objet de la narration et, conséquemment, de davantage sympathiser avec lui. Cette familiarité avec l'objet d'étude fait défaut au récit historique, qui parcourt les événements « avec une telle rapidité » que les lecteurs ont « à

29. Référence à Horace : « ut pictura poesis » (telle est la peinture, telle est la poésie), dans *Ars poetica*.

peine le temps de prendre connaissance de la scène ou de l'action ». En guise d'exemple, Hume cite la *Henriade* de Voltaire (éditée à Londres en 1728) : il s'agit en fait d'une épopée dont le héros est Henri III de Navarre, futur Henri IV, et qui débute avec le siège de Paris par Henri III de France et Henri de Navarre. On comprend qu'il s'agit de trouver un juste milieu entre une description trop circonstanciée (nul besoin de verser dans l'extrême en indiquant « chaque fois que le héros boucle ses sandales et attache ses jarrettières » !) et un survol des événements qui ne donne au lecteur aucune prise sur la narration. Poursuivant l'analogie avec la peinture, on peut dire qu'une épopée portant sur « une grande étendue de temps ou une longue suite d'événements » est comparable à une fresque chargée ou à un immense tableau représentant une foule de personnages (comme *Le Paradis*, de Tintoret). En remontant très loin en amont (dans l'ordre des causes) comme en aval (l'ordre des conséquences), l'auteur est comparable à un peintre qui remplit un cadre démesuré par des peintures aux plus petites proportions, mais mal reliées entre elles. L'ensemble manque alors d'unité. Le résultat est bien connu : ne sachant plus où donner des yeux ni comment appréhender le tableau, l'attention du spectateur se disperse. De même, à la lecture d'une épopée « grandiose », l'imagination et les passions du lecteur finissent par s'éteindre. Sur-sollicitées par une avalanche continuelle de descriptions et l'irruption de nouveaux personnages, elles ne tiennent pas la cadence. Il faut donc trouver le bon rythme, le bon dosage entre une surcharge d'informations et trop d'économie dans l'écriture, faute de quoi le lecteur sombre « dans la lassitude et le dégoût », c'est-à-dire l'ennui. Homère a échappé à ses défauts en concentrant l'action de l'*Iliade* sur la dixième année de la guerre, sans remonter jusqu'à la fuite d'Hélène avec Pâris pour Troie.

La seconde raison pour laquelle une application plus stricte de l'unité d'action en poésie avive l'imagination et les passions du lecteur plus fortement que lorsqu'il lit un récit historique, tient à la logique même des passions, ou plutôt à leur dynamique (§ 12-13). Hume met le doigt sur une propriété des passions : elles s'entrelient et se confortent l'une l'autre si leurs objets sont reliés. La liaison des idées favorise la transition de l'imagination d'un objet à l'autre, ce qui *in fine* facilite la « transfusion » des passions, c'est-à-dire le glissement progressif de l'une à l'autre. Par contre, si la narration court d'un objet à l'autre, sans que leur lien ne soit manifeste au lecteur (ils ne sont reliés ni par ressemblance, ni par contiguïté ou par causalité), alors l'imagination peine à effectuer des transitions, et la passion suscitée par le premier objet retombe au moment où le second est abordé. Comme l'explique Hume :

l'imagination, sentant une rupture dans la transition, aborderait froidement la nouvelle scène; elle s'échaufferait par lents degrés; et lorsqu'elle reviendrait au sujet principal du poème, ce serait comme si elle passait en terre étrangère³⁰.

L'imagination est particulièrement sensible au potentiel associatif des idées : si deux idées n'ont aucun point de contact, alors la transition de l'une à l'autre est artificielle. Il faut du temps pour que le lecteur se prenne de sympathie pour le second objet et, au retour du premier, il a l'impression d'évoluer en terre inconnue. Il n'est pas engagé émotionnellement, et ses représentations sont froides et distancées. Bref, il se désintéresse de l'objet de la narration.

Pour remédier à ce problème, le poète épique dispose d'un artifice rhétorique, la « narration oblique », utilisée par Homère dans l'*Odyssee* et par Virgile dans l'*Énéide*. La narration oblique consiste à donner la parole à un personnage qui, de manière rétrospective, raconte son histoire. Ainsi, Ulysse relate le voyage qu'il a effectué pour retourner dans son pays (Ithaque) suite à la guerre de Troie. Le récit de ses aventures conduit à accorder une place importante à de nombreux personnages (comme Polyphème et Calypso). Pour autant, l'unité d'action est respectée puisque toutes ces aventures sont teintées de l'expérience d'Ulysse³¹. De plus, comme l'*Odyssee* débute avec la fin du périple, le lecteur connaît d'emblée la fin du récit : il sait donc à quoi sont reliés les différents périples qui émaillent le récit. Loin d'être dérouté, il dispose dès le début d'une feuille de route qui lui permet de voir le lien étroit entre les différents événements relatés. De la sorte, sa curiosité est constamment renouvelée jusqu'à la fin du récit.

La même règle vaut pour la poésie dramatique (le théâtre), comme le remarque Hume au paragraphe 13. S'il ne convient pas « d'introduire un acteur qui n'a que peu ou pas de liaison avec les personnages principaux de la fable », c'est parce que cela compromettrait la « course des passions » (*the course of the passions*). En effet, si l'attention du spectateur est dirigée vers des personnages ou des actions étrangers à l'action principale, l'imagination éprouve de la résistance dans ses transitions (*breach in the connexion of ideas*), celles-ci manquent de fluidité, ce qui donne un coup d'arrêt aux passions. Face à une narration hachée ou qui s'éparpille, le spectateur éprouve alors un « vide » (*breach or vacuity*). Alors que la

30. *EEH*, III, § 12, p. 87.

31. Dans l'*Énéide*, Énée relate le voyage qui, après la chute de Troie, l'a conduit dans le Latium.

logique des passions est celle du débordement et de la contagion, elles sont ici stoppées dans leur élan, et « la pitié et la terreur »³² – au lieu de se diffuser d'une scène à l'autre – s'affaissent. À la fin du paragraphe 13, Hume explicite le type de questions que n'importe quel poète doit se poser au cours de son travail d'écriture : il doit essayer de se représenter quel impact l'introduction de telle action ou de tel personnage aura sur l'imagination, et donc sur les passions du lecteur. Ce travail requiert de sa part une bonne compréhension de la logique des idées et de la mécanique des « fluides passionnels »³³.

Dans les éditions de 1748 à 1760, Hume ajoute un paragraphe, dans lequel il précise que, malgré leurs points communs, la poésie épique diffère toutefois de la poésie dramatique, en ce que la première respecte l'unité d'action plus strictement que la seconde³⁴. Au théâtre, on s'autorise plus facilement l'introduction de scènes qui ne font pas vraiment « progresser l'action » (comme les apartés, dans lesquels un personnage se confie et, ce faisant, impose un temps mort à l'action). Le spectateur a ainsi l'impression d'assister au déroulement de la vie telle qu'elle se fait, avec ses imprévus et ses aléas. Ce principe vaut particulièrement pour la comédie, dans laquelle la tension est moins forte, et la circulation des passions moins fragile et délicate. Hume donne l'exemple des comédies anglaises « de Congreve », et des « doubles intrigues de Térence » (poète comique latin, auteur de pièces dans lesquelles on suit en parallèle les amours de deux jeunes gens). Il les oppose à Boccace (auteur du *Decamerone*, qui regroupe des nouvelles sur le thème de l'amour, racontées sur un ton libre) et La Fontaine, qui ne se sont pas autorisés de telles digressions dans leurs poésies narratives, quand bien même « le genre plaisant fût leur objet ». La raison en est que leur récit est borné par le « dessein initial », qui donne le cadre au sein duquel il devra se dérouler.

32. Hume hérite des écrits d'Aristote sur la *catharsis*. Dans « De la tragédie », il analyse l'expérience esthétique du spectateur comme une expérience dans laquelle une passion nouvelle (le plaisir) naît d'une passion opposée (l'effroi). Selon lui, « cet effet extraordinaire est dû à l'éloquence avec laquelle la scène est représentée dans toute son horreur » (*E&T*, I, p. 259). Le sentiment de la beauté (suscité par l'élégance du style) canalise les passions du spectateur et leur donne « une nouvelle direction ».

33. Sur la communication des passions, voir le deuxième livre du *Traité de la nature humaine* et la *Dissertation sur les passions*. Dans le second texte, Hume indique que « dans la production et la conduite des passions, il y a un certain mécanisme qui est régulier et qui est susceptible d'un examen aussi précis que les lois du mouvement, de l'optique, de l'hydrostatique ou de toute autre partie de la philosophie naturelle » (*E&T*, III, p. 216). Le bon écrivain est donc un bon écologiste.

34. *EEH*, III, p. 416-417.

Au paragraphe 14, Hume tire les conclusions de son analyse comparée de l'histoire et de la poésie épique. Tous ces récits exigent « une certaine unité », mais, précise-t-il, l'histoire l'« exige » plus que d'autres productions littéraires. Pourquoi donc ? Cette affirmation peut surprendre, dans la mesure où il semble que cette unité est d'emblée acquise dans le récit historique (car il rapporte une suite d'actions se déroulant sur une période de temps déterminée, et les hommes agissent toujours dans le but d'accomplir certaines fins). À l'opposé, cette unité serait fuyante et ne cesserait de se dérober dans la poésie épique, cette dernière étouffant sous l'avalanche de faits qui s'agrègent de manière chaotique. En remarquant que l'histoire *exige* une certaine unité plus que d'autres productions littéraires, Hume veut souligner que la mise en œuvre de cette unité demande en réalité plus d'efforts à l'historien qu'à l'auteur de poésie épique : en effet, l'historien part du brouhaha des faits, il doit donc sélectionner les faits pertinents pour parvenir à mettre en lumière la relation de cause à effet qui court entre eux. Tel est son travail de mise en récit. De son côté, l'auteur de poésie épique effectue le mouvement inverse : il part d'une intrigue générale, qu'il appréhende de manière globale et distanciée, sur laquelle il greffe progressivement une multitude de détails, qui se présentent comme autant d'arborescences se déployant à partir de l'intrigue originelle. De plus, la fin visée par la poésie épique n'est pas la même que celle visée par le récit historique : dans la première, l'auteur cherche à « toucher plus vivement l'imagination et plus fortement les passions ». Par conséquent, pour émouvoir le lecteur, l'auteur doit présenter l'enchaînement des événements comme obéissant à une causalité serrée, implacable. Par contre, l'historien ne cherche pas tant à plaire qu'à instruire. Dans ces conditions, il est moins contraint par la nécessité de rendre sensible au lecteur l'existence d'une relation de causalité étroite entre les événements relatés. C'est pourquoi « la guerre du Péloponnèse est un bon sujet pour l'histoire³⁵, le siège d'Athènes un bon sujet de poème épique³⁶ et la mort d'Alcibiade convient à la tragédie »³⁷. Bien qu'étroitement reliés, ces trois sujets appellent des récits différents, selon la fin visée par l'auteur.

35. Thucydide écrit l'*Histoire de la guerre du Péloponnèse*, retraçant le conflit qui opposa Athènes et Sparte entre 431 et 404 av. J.-C.

36. Le siège d'Athènes eut lieu à la fin de la guerre du Péloponnèse et se solda par la victoire spartiate. Cet événement fut rapporté par Xénophon (*Helléniques*).

37. Dans les *Vies parallèles*, Plutarque présente cinquante biographies, dont celle d'Alcibiade. Talentueux, Alcibiade est pourtant considéré comme responsable de la défaite d'Athènes dans la guerre du Péloponnèse, raison pour laquelle la postérité l'associe à un destin tragique.

La lettre et l'esprit de la règle d'unité (§ 15-17)

Avant de conclure, Hume s'efforce d'ôter les dernières réticences à l'égard de l'idée selon laquelle les différents types de récits (factuel et fictif) obéissent aux mêmes principes de construction narrative, et produisent des effets affectifs similaires sur le lecteur. On pourrait en effet penser que, puisque le récit historique est plus fidèle à la réalité que la poésie narrative, alors il est plus crédible. Hume montre qu'il n'en est rien, et que l'unité d'action est respectée dans la poésie là même où l'on s'y attend le moins, ce qui explique son succès auprès des lecteurs. Tout d'abord, Hume rappelle que :

la différence entre l'histoire et la poésie épique ne tient qu'au degré de liaison qui unit ensemble les différents événements composant le sujet³⁸.

En d'autres termes, la classification des œuvres littéraires ne s'effectue pas d'après le critère de la fidélité au réel. Sur ce point, Hume prend ses distances avec une longue tradition philosophique et critique, qui remonte à Platon, et qui opère une distinction entre les œuvres littéraires en s'appuyant sur cette pierre de touche qu'est le rapport de l'œuvre à la vérité³⁹. En mettant sur le même pied le discours historique et le discours épique, Hume montre que ce critère n'est pas opérant. Ceci s'explique par une constante de nos perceptions (qu'il s'agisse d'impressions ou d'idées de la fantaisie) : « tout ce que l'esprit conçoit clairement inclut l'idée d'une existence possible », ou encore : « rien de ce que nous imaginons n'est absolument impossible »⁴⁰. Autrement dit, percevoir *x*, que ce soit par les sens ou par l'imagination, c'est toujours concevoir *x* comme existant (dans les limites du respect du principe de non-contradiction). Dans ces conditions, que l'objet représenté soit réel ou fictif importe peu pour le lecteur, puisqu'il le pose d'emblée comme *étant*. La différence de réception entre le discours historique et le discours épique se joue ailleurs, notamment dans la nature de la croyance suscitée par chacun des discours, dont le degré de vivacité s'aiguise ou s'émousse en fonction de la mise en œuvre plus ou moins stricte du principe de l'unité d'action.

38. *EEH*, III, § 15, p. 89.

39. C'est ce que Jean-Marie Schaeffer nomme le modèle sémantique du discours fictionnel, qu'il oppose au modèle pragmatique, hérité de Hume. Cf. « Fiction et croyance », dans N. Heinich et J.-M. Schaeffer (dir.), *Art, création, fiction : entre philosophie et sociologie*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2004, p. 163-186.

40. *TNH*, I.ii. 2, § 8; trad. fr., p. 83. Voir également *TNH*, I.ii. 6, § 4, p. 123.

Par conséquent, la question que nous devons nous poser n'est pas tant celle de savoir ce qui distingue le sentiment de croyance d'une part du sentiment qui accompagne « les plus pures » ou « les plus simples » fictions de l'imagination d'autre part, mais celle de savoir ce qui distingue le sentiment de croyance produit par la narration de faits historiques d'une part du sentiment de croyance suscité par des poèmes épiques ou dramatiques d'autre part. Du point de vue du lecteur, ces deux sentiments ne se distinguent que d'un cheveu. Les événements relatés par les poèmes épiques semblent même parfois « plus croyables » que ceux relatés par les récits historiques. Dans tous les cas, les frontières se brouillent (et « définir exactement ce qui les sépare » est plus « une affaire de goût que de raisonnement »).

Un tel constat a des implications décisives quant à notre compréhension de la nature de la croyance dans l'expérience esthétique. C'est ce qu'a bien vu Jean-Marie Schaeffer, lorsqu'il décrit le mécanisme de la « fiction ludique », c'est-à-dire la capacité du récepteur à accepter – dans un laps de temps déterminé – de faire *comme si* (comme si c'était vrai)⁴¹. Cette capacité à un effet foudroyant sur l'imagination, car en rivalisant avec la coutume et l'expérience, elle emporte l'artiste comme le public dans la magie de ses leurres. Quoique puissant, cet effet n'en est pas moins précaire. À certains égards, il retombe comme un soufflé. Comment se fait-il que la croyance dans les objets de la fiction – alors même que sa vivacité est portée au plus haut point – ne dure pas ?

Pour le comprendre, partons des réflexions de Hume sur la tragédie et la croyance religieuse. On peut raisonnablement se demander dans quelle mesure les spectateurs croient aux événements qui sont représentés sur scène et dans quelle mesure les fidèles croient aux discours qu'on leur professe⁴². Selon Hume, la croyance qui est à l'œuvre dans ces domaines est une « croyance contrefaite ».

dans la chaleur d'un enthousiasme poétique, un poète a une contrefaçon de croyance (*counterfeit belief*) et même une sorte de vision de ses objets; (...) rien ne contribue davantage à sa pleine conviction qu'un tourbillon de

41. S. T. Coleridge décrit quant à lui la « foi poétique » comme une « suspension consentie de l'incrédulité » (*willing suspension of disbelief*), dans *Biographia Literaria*, trad. fr. J. Darras, « Autobiographie littéraire, chap. XIV », *La Ballade du vieux marin et autres textes*, Paris, Gallimard, 2013, p. 379.

42. *TNH*, I.iii. 9.

figures et d'images poétiques, dont l'effet s'exerce aussi bien sur le poète lui-même que sur ses lecteurs⁴³.

Dans le domaine poétique, un style éloquent, vif et coloré, prend le relais de l'expérience et de la coutume, et pallie le manque d'expérience sensible directe et de souvenir immédiat de l'objet⁴⁴. C'est donc l'imagination qui parvient à élever une idée jusqu'au niveau d'une impression. Elle y parvient en lui donnant force et vivacité, à la suite de quoi l'idée vive met en mouvement nos passions. Pour autant, même si la poésie peut produire des effets de croyance au même titre qu'une expérience coutumière, Hume admet que « la moindre réflexion dissipe les illusions de la poésie et place les objets sous leur vrai jour »⁴⁵. Autrement dit, le temps de l'expérience esthétique, nous mettons en suspens la question du départ entre le réel et le fictif, et nous traitons les objets qu'on nous représente *comme s'ils étaient réels*, sur le mode de l'étant. Mais cette suspension est levée quand l'expérience esthétique (la lecture du livre, la représentation de la pièce) s'achève; ou bien quand l'objet de la fiction n'est pas représenté avec toute la force et toute l'intensité requise pour maintenir la croyance (c'est le cas de l'idée d'une « vie après la mort », que nous peinons à nous représenter)⁴⁶; ou encore quand la composition narrative ne respecte pas assez le principe de l'unité d'action. Dans ces situations, le voile se lève et la croyance contrefaite se montre sous son véritable jour : *in fine*, il s'avère que cet acquiescement de l'esprit n'a pas tous les atours de la croyance (contrairement à la croyance en l'existence d'objets matériels permanents et extérieurs à notre esprit, ou la croyance en l'existence de relations causales nécessaires). C'est une croyance qui se montre comme telle et qui affiche la couleur pourrait-on dire (alors que les autres croyances se font oublier, raison pour laquelle elles sont d'autant plus efficaces dans nos vies). Le paradoxe est que ce dévoilement annule la croyance⁴⁷. Voilà pourquoi l'effet de réel « prend moins » dans le discours

43. *TNH*, I. III. 10, § 10, p. 192. Voir aussi *TNH*, I. III. 5, § 6, p. 148 et *TNH*, I. III. 10, § 6, p. 190.

44. *TNH*, I. III. 10, § 8, p. 191.

45. *TNH*, I. III. 10, § 10, p. 192.

46. Voir *TNH*, I. III. 9, § 13, p. 181.

47. L'effet de réel perdure quand l'imagination s'emballé et s'enflamme (ce que Hume décrit dans *TNH*, I. III. 10, § 9, p. 192). C'est le signe d'une pathologie : on ne parvient plus à arrêter le jeu fictionnel (le *comme si*, en se prenant à son propre jeu, se mue en une véritable croyance. C'est le cas du menteur invétéré qui finit par croire à ses propres mensonges). La fiction ludique suppose quant à elle d'être parfaitement délimitée, c'est-à-dire de fonctionner comme une enclave, un monde clos sur lui-même.

fictif que dans le discours historique. Si le lecteur adhère moins aux représentations de la fiction, ce n'est pas parce que celles-ci seraient fausses, mais c'est parce que leur vivacité ne tient pas sur la durée. La raison en est que, lorsqu'il s'agit d'élever une idée à la hauteur d'une impression, la force de l'imagination (quoiqu'incontestable) n'égale pourtant pas celle de la coutume. En effet, la croyance est un sentiment qui naît de la conjonction habituelle de l'objet avec quelque chose de présent à la mémoire et aux sens⁴⁸; or, « cette condition fait défaut dans le cas des représentations fictionnelles », puisque leurs liens avec les souvenirs et les expériences perceptives sont « distendus, sinon inexistantes »⁴⁹.

Quoiqu'il en soit, le temps de la lecture, le récit factuel et le récit fictif ont des effets doxastiques similaires. Hume suggère même que, dans les bornes du récit, le second a un effet plus puissant sur le lecteur que le premier. Cela ne tient pas à la nature des matériaux décrits ou rapportés, mais à leur facture, c'est-à-dire à la manière dont leur structure narrative met en œuvre le principe de l'unité d'action. L'application plus ou moins serrée de ce principe de composition débouche sur une réception différente chez le lecteur, avec la production d'un sentiment de croyance plus ou moins vif et aigu.

Aux paragraphes 16 et 17, Hume donne deux exemples de poésie épique, qui semblent à première vue ne pas respecter le principe de l'unité d'action. À l'analyse, il apparaît pourtant que ces deux œuvres ne font pas exception et que « les parties de l'action » narrée souscrivent bien à ce principe. Ainsi, dans l'*Illiade*, Hume concède que la colère d'Achille « n'est pas celle qui valut tant de maux aux Grecs », c'est-à-dire aux Troyens. Le lien de causalité entre ces deux faits peut sembler bien distendu, et ce serait un raccourci indu que de présenter les choses ainsi. Pourtant, la forte liaison qu'il y a entre le retrait d'Achille et les déconvenues des Achéens, puis entre le retour d'Achille au combat et l'avantage que les Achéens acquièrent sur les Troyens, anime l'intérêt du lecteur et assure « l'unité du sujet ». Ces différentes suites d'événements ont pour point commun de faire se suivre des faits très contrastés (arrêt/mouvement; victoire/défaite).

De même, il pourrait sembler au premier abord que, dans le *Paradis perdu*, cet événement qu'est « la rébellion des anges » n'est relié à cet autre événement qu'est « la chute de l'homme » que de manière bien lâche : en relatant par le menu l'enfilade des événements qui conduit de l'un à l'autre,

48. *EEH*, V.1, § 8, p. 143.

49. J.-M. Schaeffer, « Quelles vérités pour quelles fictions? », *L'Homme*, 175-176, juillet-septembre 2005, <http://journals.openedition.org/lhomme/29493>.

on pourrait craindre que Milton n'égare le lecteur et lui fasse perdre le fil de l'histoire. Et ce d'autant plus qu'il s'attarde longuement sur « la création du monde », narration qui semble être intercalée de manière totalement fantaisiste, puisque cet événement « n'est pas plus la cause de » la chute de l'homme « que de la bataille de Pharsale ou de tout autre événement qui se soit jamais passé »⁵⁰ (§ 17). Pourtant, remarque Hume, la règle de l'unité est bien respectée. Dans ce cas précis, le fil conducteur est l'intervention de la providence divine. Les trois événements relatés ont pour point commun « leur caractère miraculeux et totalement étranger au cours ordinaire de la nature ». Ce trait distinctif et saisissant les extrait de la masse des faits relatés et explique que, pour ainsi dire, ils s'aiment naturellement dans la pensée du lecteur⁵¹.

Un principe à l'œuvre dans de nombreuses opérations de l'esprit humain (§ 18)

Hume achève sa réflexion sur la création littéraire en s'excusant d'avoir livré des remarques qui, c'est un comble, seraient mal reliées les unes aux autres. Fausse modestie ou pas, il a néanmoins montré que « beaucoup des opérations de l'esprit humain dépendent de la liaison (*connexion*) ou de l'association (*association*) des idées ». Notons la réserve : non pas toutes les opérations de l'esprit humain, mais beaucoup. *L'Enquête* évite les accents universalistes du *Traité* ou de *Abrégé*⁵². Plus précisément, Hume a montré comment le principe d'association s'applique dans le domaine de la création littéraire. Car il a été établi que les passions du lecteur sont éminemment sensibles à la manière dont les idées du texte sont reliées entre elles : le manque de liaison fait obstacle à la bonne communication des passions. D'où la nécessité pour un écrivain d'appliquer correctement le principe d'association, faute de quoi la « communication des émotions qui est l'unique moyen d'intéresser le cœur et de porter les passions à leur juste hauteur et période », échouera. En particulier, Hume a montré que le lecteur sympathise d'autant mieux avec les personnages qu'il parvient à

50. Lors de la bataille de Pharsale, qui eut lieu au 1^{er} siècle av. J.-C. et se déroula en Thessalie, près de la ville de Pharsale (au nord de la Grèce), César remporta la victoire contre Pompée, un général romain.

51. Hume ajoute que ces deux événements ont également pour point commun leur ressemblance dans le contraste (l'un présente une élévation, l'autre une chute, les deux événements ont des conséquences démesurées, vertigineuses) et leur dimension protreptique, puisqu'ils exhortent le lecteur à « l'obéissance à notre Créateur ».

52. Voir *Abrégé du Traité de la nature humaine*, op. cit., p. 87. **Abréviation ???**

s'immerger dans l'univers narré ou représenté. Il ressent alors comme « intimement présents tous leurs sentiments »⁵³. Cette sympathie est possible si la transition entre l'objet qui se présente à son imagination (le héros) et l'objet qui lui est relié se réalise de manière fluide, conformément aux trois principes d'association. Sans la sympathie, la curiosité et l'intérêt du lecteur s'émoussent. Car toutes nos passions – et la curiosité en est une⁵⁴ – ont la sympathie pour « âme » ou « principe organisateur »⁵⁵. Cela ne signifie pas que l'auteur doive faire en sorte que le public aime le héros dont il dépeint la vie. Cela suppose simplement qu'il en dresse un portrait « croyable », c'est-à-dire un portrait composé d'après l'un des trois principes de liaison entre les idées.

Enfin, l'attention portée au principe de l'unité d'action explique certainement pourquoi, dans l'édition posthume, Hume a choisi de bannir le développement sur la création littéraire. C'est l'application de ce principe à l'*Enquête* qui l'a conduit à ôter toutes les excroissances de l'argumentation, afin de maximiser ses chances de convaincre ses lecteurs⁵⁶. Voilà comment il peut espérer joindre l'utile (la vérité, la science) à l'agréable (l'audience littéraire, la sociabilité). Dans les premières éditions de l'*Enquête*, c'est d'ailleurs aux philosophes, en tant qu'*écrivains*, qu'il s'adressait pour conclure cette section. Car le principe de l'unité d'action vaut aussi dans la composition philosophique. Pour qu'une philosophie soit comprise et approuvée, il faut qu'elle soit bien composée et exposée. Et les règles de la composition philosophique ne font pas exception : elles doivent épouser les tendances de la nature humaine, en particulier la logique associative de notre imagination. C'est la condition pour que l'œuvre passe le test de la réception et provoque l'estime du public. Et c'est un enseignement crucial pour qui tient la gloire littéraire et « l'approbation du public pour la plus grande récompense »⁵⁷.

53. *TNH*, II.1. 11, § 9, p. 151.

54. Sur la passion de la curiosité, voir *TNH*, II.iii. 10.

55. *TNH*, II.ii. 5, § 15, p. 201.

56. Pour une autre hypothèse explicative de ce retrait, voir C. Etchegaray, « Identité et narration de soi chez David Hume », dans A. Charrier et C. Etchegaray (dir.), *Le soi. Nouvelles perspectives humiennes*, Paris, Hermann Éditeurs, 2020, p. 181-203. Selon elle, en 1776, alors que Hume vient d'achever *L'histoire d'Angleterre* ainsi que son autobiographie *My Own Life*, il réalise que son analyse de 1748 est sans doute à compléter, en tout cas à reprendre. L'épreuve de l'écriture lui fait comprendre que l'historien ne doit pas seulement mener une enquête causale, mais qu'il doit aussi *apprécier* les faits (leur donner une valeur). De même, Hume se rend compte que les passions de l'*écrivain* (comme la fierté) ont un rôle à jouer dans la composition d'une autobiographie.

57. *TNH*, I, avertissement, p. 29.

Épreuves