



HAL
open science

Que signifient nos perceptions? Locke, l'anamorphose et le miroir

Lucien Vinciguerra

► **To cite this version:**

Lucien Vinciguerra. Que signifient nos perceptions? Locke, l'anamorphose et le miroir. Philippe Hamou. Idées, perception et réalité: essais sur Locke, Ithaque, p. 185-215, 2020, 9782916120980. halshs-04363524

HAL Id: halshs-04363524

<https://shs.hal.science/halshs-04363524>

Submitted on 25 Dec 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.

Copyright

QUE SIGNIFIENT NOS PERCEPTIONS ? LOCKE, L'ANAMORPHOSE ET LE MIROIR

Lucien Vinciguerra

L'EMPIRISME DE LOCKE CONDUIT UNE CRITIQUE du cartésianisme qui prend appui sur la rupture que ce dernier a instaurée. La distinction que le philosophe anglais met en place entre les qualités premières et les qualités secondes des corps est liée à une thèse qui rend sa philosophie solidaire de la pensée cartésienne de la perception : l'idée d'une dissemblance essentielle entre les sensations et les choses, qui substitue pour penser leur rapport le modèle de l'arbitraire du signe à celui de la ressemblance de l'image. Faut-il à partir de là penser au xvii^e siècle l'émergence d'un modèle sémantique de la perception, dont héritera tout l'âge classique et que l'empirisme du xviii^e siècle, celui de Diderot et Condillac aussi bien que de Berkeley, mettra au cœur de sa réflexion en l'approfondissant sans véritablement le mettre en cause ? L'accent mis ces dernières décennies en France, à la suite de Jules Vuillemin et de Jean-Luc Marion¹, sur le modèle du code et du décodage pour penser la perception dans la philosophie cartésienne, a sans doute contribué à cette idée d'une continuité profonde entre cette dernière et les philosophies de la perception des Lumières² : l'arbitraire du signe ferait de la sensation un code dont l'esprit a à connaître la clé pour atteindre les choses extérieures.

1. J. VUILLEMIN [1987, p. 30-33]; J.-L. MARION [1981, p. 233-263].

2. A. CHARRAK [2000, p. 43] : « L'interprétation sémantique de la perception, qui ne postule aucune ressemblance entre la sensation et les propriétés de l'objet qu'elle nous manifeste, n'est pas une contribution originale des philosophes des Lumières – elle constitue bien davantage un héritage légué par Descartes. »

La « voie des idées » de Locke serait alors une variante de ce modèle sémantique. En présentant l'esprit comme « un cabinet entièrement obscur qui n'aurait que quelques petites ouvertures pour laisser entrer par dehors les images extérieures et visibles des choses, ou pour ainsi dire les idées des choses¹ » [II, xi, 17], en affirmant en même temps que « la plupart des idées de sensation ne sont pas plus la copie dans l'esprit de quelque chose qui existerait hors de nous que les noms qui en tiennent lieu ne sont la copie de nos idées² » [II, viii, 7], Locke reprendrait au fond la démarche du quatrième discours de la *Dioptrique*, substituant la représentation du signe linguistique aux ressemblances des images, et montrant dans une sensation faite signe le moyen de se défaire de la similitude de la sensation et de la chose.

L'affirmation de cette continuité a ainsi conduit à projeter dans ces textes un modèle du langage et du signe, autour des concepts de code, syntaxe et sémantique, signifié et signifiant, qui doit sans doute beaucoup à la fois à l'héritage français du structuralisme et à la lecture critique par la phénoménologie des conceptions de la perception à l'âge classique, reprise par Merleau-Ponty. Dans les pays anglo-saxons, en revanche, la discussion sur la perception lockéenne a porté sur la nature des objets que nous font connaître les idées des sens³. Le lien chez Locke de la perception et du langage n'a pas alors été interrogé comme en France à partir de la conception saussurienne du signe, mais à l'intérieur des problèmes issus de l'empirisme logique, de la philosophie russellienne et de ses critiques par les philosophes du langage ordinaire, ce qui a donné lieu à deux interprétations opposées de sa philosophie. La première, la plus traditionnelle, est sans doute compatible avec la lecture française. Aujourd'hui défendue par des historiens comme Michael Richard Ayers [1991], Andrew J. Pyle [2013] ou Gideon Daniel Yaffe [2004], elle a pour origine les interprétations de sa pensée qu'en ont données au XVIII^e siècle Berkeley, Reid et Hume. Elle fait des idées elles-mêmes les seuls objets auxquels l'esprit est en relation dans la connaissance perceptive, objets de représentation qui se distinguent des

1. Traduction Coste, in LOCKE [1755]. Les citations de l'*Essai* qui suivent seront données dans la traduction récente de Jean-Michel Vienne, in LOCKE [2001-2006], parfois légèrement modifiée.

2. À la toute fin de l'ouvrage [IV, xxi, 4], Locke remarque : « En effet, parmi les choses qu'on observe l'esprit, aucune sauf lui-même n'est présente à l'entendement ; il est donc nécessaire que quelque chose d'autre, comme un signe ou un représentant de la chose qu'il considère lui soit présent ; ce sont les idées. »

3. On trouve une excellente présentation de ces débats in P. HAMOU [2006]. Le présent article doit beaucoup à ce texte dans sa manière de poser le problème, sinon dans la réponse qu'il lui apporte.

objets réels. Dans cette lecture, la question de la réalité de la connaissance est alors celle de la correspondance à établir entre ces objets « intérieurs » que sont les idées et auxquels seuls nous avons un accès immédiat, et les objets « extérieurs » qui existent dans le monde et sont la cause de ces idées, correspondance que l'on peut bien ainsi penser sous la forme d'un décodage sémantique. Cette conception des idées lockiennes, comme on l'a souvent fait remarquer, ouvre le risque du scepticisme en dressant devant l'esprit le « voile des idées ». Si l'esprit ne peut connaître que ses idées, comment pourrait-il en sortir pour s'assurer de cette correspondance et de l'existence des choses extérieures ? Une fois dressé devant l'esprit le voile des idées, comment passer à travers ? Il semble alors inintelligible que Locke ait pu penser qu'il n'y avait pas de vrai doute à avoir quant à l'existence des corps, d'autant qu'il reproche à Malebranche dans son *Examen de la vision en Dieu* de 1693 de dresser un tel voile sous la forme de l'étendue intelligible en Dieu, et de n'avoir alors plus aucun moyen de prouver cette existence d'un monde extérieur¹. Pourquoi prétendrait-il alors échapper au risque dénoncé chez le philosophe de l'Oratoire ?

C'est en partie afin de résoudre ces problèmes que John Yolton a il y a quelques décennies mis en cause cette lecture traditionnelle, suivi en partie en cela par Yasuhiko Tomida, en défendant la thèse que pour Locke les idées de la perception ne sont pas des objets perçus à la place des objets réels et s'interposant entre eux et nous, mais des actes de l'esprit nous mettant en relation avec les choses mêmes et nous permettant de les connaître en personne. Locke serait à cet égard proche des idées qu'Arnould oppose à Malebranche, en soutenant la thèse d'un « réalisme direct », bien loin du « représentationnalisme » qui lui était auparavant attribué². En rendant

1. « S'il est vrai que tout ce que nous voyons ce sont les idées qui sont en Dieu tandis que les corps eux-mêmes nous ne les voyons pas et nous ne pouvons pas les voir, dès lors comment savoir qu'il existe des choses comme des corps ? [...] Car tant qu'on ne m'aura pas prouvé qu'il existe dans la chambre une chandelle près de laquelle j'écris ceci, supposer que c'est à l'occasion de la présence de cette chandelle que je vois en Dieu l'idée pyramidale de sa flamme, c'est là une pétition de principe. Et pour me prouver que Dieu me manifeste cette idée à l'occasion de la présence de la chandelle, il faudrait d'abord m'avoir prouvé qu'il y a bien une chandelle, chose impossible avec de tels principes. » J. LOCKE [2013, p. 125] Locke reproche ainsi à Malebranche de nous faire tomber dans le cercle vicieux en lequel certains critiques de Locke lui font grief de s'être enfermé.

2. J. YOLTON [1970] ; Y. TOMIDA [2001]. Ce dernier soutient en réalité une position plus complexe, qui suppose chez Locke la coexistence d'un réalisme direct premier et d'un « représentationnalisme » de second ordre, à un niveau épistémologique, rendu nécessaire par la physique corpusculaire de son temps. Les deux positions correspondraient ainsi à deux niveaux de langage présents dans l'*Essai*.

compte ainsi de la position de Locke, on éclaire les formes sous lesquelles le philosophe pose certains problèmes, en particulier celui de l'existence des choses matérielles. Mais on va en même temps contre des textes très explicites de Locke où s'énonce le fait que ce sont les idées que nous voyons et non directement les choses. Si bien que le débat n'est pas clos et demeure en suspens.

Autour de ces questions se sont ainsi nouées de manière privilégiée les relations qu'entretient avec son présent le commentaire du passé, donnant lieu dans les deux traditions, française et anglo-saxonne, à des débats très différents, jetant à chaque fois de nouvelles lumières sur le texte lockéen et sur la perception classique, mais conduisant peut-être aussi, en projetant les questions et les réponses du présent dans le passé, à effacer une part de leur singularité. En France, la reprise, souvent sans discussion, du vocabulaire du code, a sans doute contribué à réduire les différences profondes entre les manières dont les philosophes classiques font jouer autour de la perception le modèle du langage et du signe¹. Dans le monde anglo-saxon, le désaccord entre les commentateurs a conduit à une conception instable de Locke, sans doute plus féconde, donnant lieu suivant les lectures à des interprétations profondément différentes des relations de sa pensée à la philosophie cartésienne et aux empiristes du XVIII^e siècle, mais ouvrant en même temps sur des alternatives discutables.

Or, les commentateurs ont posé ces questions sur l'objet de nos sensations en s'appuyant d'abord sur les textes où Locke aborde la question générale de la nature des idées et de leur réalité, et sur les influences de ses contemporains. Mais ils ont peu interrogé le fait que l'idée ne fait pas pour Locke connaître un objet sans avoir une qualité particulière. Les idées sont les objets immédiats de l'esprit, mais avoir ou donner un objet à l'esprit n'est pas le propre de toute idée ni même des idées sensibles. Une idée a besoin de conditions particulières afin d'être l'idée de quelque chose de déterminé. Il faut donc se demander à quelle condition une idée fait véritablement connaître un objet avant de déterminer de quel type d'objet il s'agit. Cette question est celle de la distinction des idées, puisque seule une idée distincte a pour Locke un objet déterminé. Or dans l'*Essai sur l'entendement humain*, la question de la distinction de l'idée précède celle de sa réalité. À la fin de la deuxième partie de l'ouvrage, juste avant d'aborder l'analyse de la réalité de l'idée (y a-t-il dans la nature une chose qui lui est conforme?) et de son adéquation (représente-t-elle parfaitement

ou partiellement son archétype?)¹, Locke consacre le chapitre XXIX du livre II à une élucidation remarquable de ce qui fait la clarté et la distinction des idées. Cette question de la distinction et de la confusion sera jugée par Locke suffisamment importante pour justifier de nouvelles analyses lors de la quatrième édition (1700), à la fin de l'« Épître au lecteur ». Le philosophe reprend alors les thèses du chapitre XXIX sous une forme un peu différente en proposant une nouvelle terminologie – « écrire *déterminé* ou *indéterminé* au lieu de *clair* ou *distinct* » – afin de faire mieux comprendre que l'idée distincte est celle qui véritablement présente « un objet dans l'esprit, donc quelque chose de déterminé² ». On peut imaginer qu'à l'époque de cette quatrième édition, après la lecture critique qu'il a faite des textes de Malebranche sur la vision en Dieu de 1693, après la controverse qu'il a menée autour de cette date avec John Norris sur la nature des idées, après les polémiques de 1697 et 1698 avec l'évêque Edward Stillingfleet, qui lui reproche le scepticisme dont sa doctrine serait porteuse en enfermant l'esprit dans ses idées, Locke éprouve alors le besoin d'attirer l'attention du lecteur sur la propriété des idées qui leur donne véritablement un contenu et des objets.

Dans le chapitre XXIX du livre II de l'*Essai*, Locke reprend d'assez près la classification cartésienne des idées. L'idée est obscure ou claire, et l'idée claire est confuse ou distincte. La clarté et l'obscurité sont définies aux deuxième et troisième paragraphes où, comme dans l'article 45 de la première partie des *Principes* de Descartes, le modèle de l'idée claire est celui de la vue en plein jour, les yeux ouverts et non défectueux. Les idées confuses et distinctes sont d'abord définies par Locke dans le paragraphe 4 : « L'idée distincte est celle où l'esprit perçoit une différence avec toute autre et l'idée confuse est celle qu'on ne peut pas distinguer d'une autre dont elle devrait différer. » Mais à cette dernière définition qui est en vérité provisoire, Locke fait aussitôt une objection dans le paragraphe suivant : une idée est, en tant qu'idée, distincte de toute idée dont elle est différente. En tant qu'objet de l'esprit, présente à l'esprit, elle ne peut être autre que ce que l'esprit perçoit. Elle ne peut donc se confondre avec une idée qui lui est différente. La distinction de l'idée est alors un truisme : toute idée ne peut être que distincte.

Cette objection s'adresse sans doute en partie à Descartes. Dans ce même article 45 des *Principes*, Descartes définissait l'idée distincte comme celle qui « est tellement précise et différente de toutes les autres qu'elle ne comprend en soi que ce qui paraît manifestement à celui qui la considère

1. Pour une analyse des effets de l'introduction de ce modèle sémantique dans la pensée cartésienne, voir L. VINCIGUERRA [2013, p. 55-105].

1. Respectivement aux chapitres xxx et xxxi du livre II de l'*Essai*.

2. J. LOCKE [2001, «Épître au lecteur», p. 13].

comme il faut ». Locke lui objecte en somme que l'idée est toujours telle qu'elle apparaît et en ce sens toujours distincte. Or cette objection est proche à certains égards d'une remarque faite à Descartes au moment de la parution des *Méditations métaphysiques*. Descartes y évoquait la confusion d'une idée comme celle que les sens nous donnent du froid. Si cette idée est confuse, faisait-il remarquer, c'est que la connaissance qu'elle me donne du froid ne me permet pas de connaître la nature du froid, ni de savoir s'il est une propriété positive ou une privation de chaleur. Une telle idée qui ne me permet pas de distinguer le froid positif et le froid comme privation est ainsi porteuse d'une fausseté intrinsèque : elle est, dit Descartes, matériellement fausse¹.

En cela le jeune Antoine Arnauld, dans un écrit qu'il adresse à Descartes et qui sera le texte des quatrième objections des *Méditations*, découvre un paradoxe. Si le froid est une privation de chaleur, alors si j'ai l'idée de quelque chose qui ne contient pas la privation de chaleur, l'idée que j'ai n'est pas une idée confuse du froid. En vérité, elle n'est pas du tout l'idée du froid mais celle d'une autre chose. Toute idée étant déterminée par son seul objet, deux idées ayant des objets distincts seront également distinctes et ainsi, l'idée d'une chose est distincte de celle de toute autre. L'erreur ou la confusion réside dans le jugement et jamais dans l'idée elle-même.

Descartes répond alors [« Réponses aux Quatrième Objections », AT IX, 180-181] : « Il arrive souvent dans les idées obscures et confuses, entre lesquelles celles du froid et de la chaleur doivent être mises, qu'elles se rapportent à d'autres choses qu'à celles dont elles sont véritablement les idées. Ainsi, si le froid est seulement une privation, l'idée du froid n'est pas le froid même en tant qu'il est objectivement dans l'entendement, mais quelque autre chose qui est pris faussement pour cette privation. » L'idée confuse ainsi pour Descartes ne me donne pas tout à fait son objet. Elle peut me le donner sous l'aspect d'un autre objet lui-même mal perçu ou conçu, en partie indiscernable de lui. Par-là, je peux avoir l'idée du froid sans savoir ce qu'il est, donc sans savoir qu'il est une privation de chaleur. Je peux donc bien alors parler d'une confusion interne à l'idée.

Mais Locke ne peut accepter sur ce point l'argumentation cartésienne. Cette dernière s'appuie en effet sur une double réalité de l'idée, réalité formelle et réalité objective, qui donne à l'idée cartésienne une complexité interne que Locke ne reprendra jamais à son compte. Pour Descartes, une idée est à la fois un mode de l'âme, et donc une propriété de cette dernière, et une réalité porteuse d'un objet qui est son contenu et la distingue des autres idées. L'âme a une idée et l'idée a un objet. Pour Locke (II, i, 1),

l'âme voit une idée. L'idée est elle-même objet pour l'âme et n'est rien d'autre qu'un objet, l'objet « sur quoi s'exerce l'esprit quand il pense ». Mais alors, en tant qu'elle est cet objet que l'âme contemple sans médiation ni distance, elle est nécessairement distincte (II, i, 1) : « Elle ne peut en effet être autre que ce que l'esprit perçoit. Et cette perception même la distingue de toute autre idée qui ne peut être autre, c'est-à-dire distincte, sans être perçue comme telle. » Locke doit donc donner à son objection une tout autre réponse que celle de Descartes à Arnauld. Et cela va conduire le philosophe anglais à sortir en réalité profondément du cadre cartésien en lequell il s'est d'abord installé :

« Toute idée qu'a un homme est manifestement ce qu'elle est et distincte de toutes les autres idées sauf elle; donc ce qui la rend confuse, c'est le fait qu'elle puisse tout aussi bien être appelée d'un autre nom que celui par lequel elle est exprimée. On ignore alors la différence qui distingue les choses devant être rangées sous deux noms indifférents et qui fait que l'une appartient à un nom plutôt que l'autre et réciproquement. Ainsi la distinction que l'on voulait préserver par les deux noms est totalement perdue. » (II, xxix, 6)

Il n'y a d'idée confuse qu'associée à un nom. C'est à partir du moment où je nomme ce qui m'est donné dans une idée que je peux parler de distinction ou de confusion, car c'est à cette condition seulement qu'elle est dite idée de quelque chose. L'idée sera confuse lorsque ce nom ne lui conviendra pas d'avantage qu'un autre nom incompatible avec lui. Elle pourrait alors tout aussi bien être nommée par d'autres noms désignant des choses différentes, brouillant la distinction portée par ces noms. Les noms en question, bien sûr, ne sont pas des noms vides de sens, mais des noms fonctionnant comme signes, et donc pourvus de leurs significations, et ainsi tenant eux-mêmes lieu d'idées, conformément aux analyses du début du troisième livre¹. L'idée dont j'interroge la distinction ou la confusion à partir du nom qui l'exprime est ainsi reliée à l'idée signifiée par ce nom. De sorte que la distinction et la confusion sont à la fois des propriétés internes aux idées en tant que des noms leur sont attachés et une relation entre deux idées, celle que je contemple et celle signifiée par le nom que je lui associe. Cette association de l'idée à un nom n'est en effet pas tout à fait extérieure à l'idée, dans la mesure où l'idée demeure sans elle encore indéterminée, où elle la détermine et où elle se fait presque sans que je m'en rende compte, « en ce

1. « L'utilité des mots est d'être la marque sensible des idées, et les idées dont ils tiennent lieu sont leur signification propre et immédiate. » (III, ii, 1)

1. R. DESCARTES [*Méditations Métaphysiques*, « Méditation troisième », AT IX, 47].

que l'esprit réfère secrètement et presque imperceptiblement ses idées à ces noms » [II, xxix, 10]. C'est ainsi que je dis tout naturellement que je vois un homme ou un arbre. Mais parler ainsi revient en vérité à associer à ce que je vois le nom « homme » ou « arbre », et donc, dans la mesure où l'idée n'est ainsi distincte que parce que le nom la lie à cette autre idée qui est sa signification, la distinction enveloppe bien une relation entre deux idées, comme Locke en fait la remarque au paragraphe 11.

De ces idées confuses, Locke présente alors trois exemples ou trois cas de figure.

Le premier, examiné au paragraphe 7, est celui d'une idée complexe définie à partir d'un nombre insuffisant d'idées simples : j'ai l'idée d'un animal tacheté à laquelle j'associe le nom de « léopard ». Dans ce cas, le nom que je lui donne crée de la confusion, car les caractères contenus dans mon idée ne suffisent pas à établir la convenance avec le nom de « léopard » plutôt qu'avec ceux de « lynx » ou de « girafe », qui sont pourtant incompatibles avec lui. L'idée confuse est alors une idée générale insuffisamment définie.

Le dernier cas évoque au paragraphe 9 la situation qui fera au troisième livre l'objet d'une critique récurrente : le problème des mots dont la signification a été mal définie ou ne demeure pas constante, de telle sorte que les idées qui leur sont associées ne peuvent être que confuses.

Mais le cas de figure le plus intéressant est le deuxième, exposé au paragraphe 8, où une idée, composée d'idées simples ou de détails en nombre suffisant, est confuse du fait de leur ordre ou de leur mélange : détails « si mélangés qu'on ne discerne pas facilement si l'idée relève bien du nom qu'on lui a donné plutôt que d'un autre ». Cette forme d'idée confuse est bien différente des deux autres : elle porte sur une idée dont les composantes ne sont pas de simples caractères dont l'ordre n'a pas d'importance, mais une structure qui peut se trouver brouillée du seul fait d'un changement d'ordre. Nous voilà ainsi en un tout autre lieu que celui des idées générales définies par genres et différences spécifiques. Et les exemples que donne Locke sont cette fois des idées de choses individuelles, César, tel homme particulier, tel babouin particulier. Locke aborde ainsi dans ce cas les idées des choses particulières, telles qu'elles nous sont données dans la perception, lorsque nous nous tenons face à une réalité que nous identifions comme César, un homme ou un babouin, à partir des idées simples que nous recevons des sens.

Or c'est à travers ce genre d'idées que nous appréhendons les idées de substances particulières que nous formons à partir des sens, et donc les idées des substances corporelles particulières, que l'on suppose exister hors de nous dans le monde. On sait que Locke analyse la manière dont les idées de substances nous sont données comme des combinaisons d'idées

simples auxquelles l'esprit attache l'idée supplémentaire d'un substrat indéterminé, « un je-ne-sais-quoi supposé pour supporter ces idées que l'on nomme accidents » [II, xxiii, 15]. On sait aussi que Locke conduit une critique de la manière dont la philosophie croit pouvoir déterminer ce je-ne-sais-quoi au moyen d'une essence réelle qui demeure en réalité inconnaissable. Or c'est bien le vocabulaire de la confusion que Locke mobilise pour évoquer ces idées de substances : « On n'a aucune idée claire et distincte de cette chose que l'on suppose être un support » [II, xxiii, 4]; « l'idée confuse de quelque chose à quoi elles appartiennent et en laquelle elles subsistent » [II, xxiii, 3]. Cette confusion dont il est question dans le deuxième cas de figure est donc au cœur de ce qui fait cette sorte d'idée, et celle-ci est au cœur de l'incertitude où nous sommes quant à la réalité et l'essence du monde.

De cette confusion produite par un mélange, Locke donne une métaphore :

« Pour comprendre cette sorte de confusion, rien ne vaut ce genre de peinture souvent présenté comme une forme d'art surprenante : des couleurs sont peintes sur un tableau et forment des figures tout à fait étranges, dont les positions paraissent désordonnées ; ce tableau, fait ainsi d'éléments où n'apparaissent aucune symétrie ni aucun ordre, n'est pas en lui-même plus confus que le tableau d'un ciel nuageux : bien qu'il y ait ici aussi peu d'ordre dans les couleurs, personne n'y voit une image confuse. D'où vient donc que l'on estime confus le premier tableau, puisque ce n'est pas simplement du manque de symétrie, ce qui est évident, puisque un autre tableau fait simplement à l'imitation de celui-ci ne pourrait être dit confus ? Je réponds que ce qui fait qu'on l'estime confus est simplement qu'on lui appose un nom auquel il n'appartient pas plus qu'à un autre. Quand par exemple il est dit que ce tableau est le portrait d'un homme ou de César, alors chacun l'estime à bon droit confus car dans cet état on ne peut discerner s'il relève plus des noms homme ou César que des noms babouins ou Pompée (noms supposés tenir lieu d'idées différentes de celles signifiées par homme ou César). » [II, xxix, 8]

De cette confusion de l'idée, le modèle est en vérité la vision d'une peinture dont le sujet apparaîtrait dans une sorte d'étrangeté méconnaissable. Il serait difficile de trouver dans l'histoire de la peinture un tableau où César serait indiscernable d'un singe. Mais il y a en revanche parmi le genre de tableau auquel songe le philosophe un tableau où le Christ paraît méconnaissable. Il s'agit d'une toile de Domenico Piola, peintre génois du xvii^e siècle, représentant l'érection de la croix, toile peinte d'après le tableau de Rubens du même nom et dont elle rend inintelligible le sujet.



Illustration : Domenico Piola, *Anamorphose d'après L'Érection de la Croix de Rubens*, Musée des Beaux-Arts de Rouen.

Locke analyse l'effet de cette peinture dans une argumentation complexe, qui vise à la distinguer d'un simple désordre formel, produit par un mélange de couleurs et de formes sur la surface de l'image. Le tableau d'un ciel de nuages, remarque le philosophe, serait en réalité porteur d'un plus grand mélange et brouillage, de taches bleues, blanches ou sombres, et ne serait pas pour autant dit confus. Ce n'est donc pas le mélange formel à la surface de la peinture qui produit la confusion. La même raison vaut pour « un tableau fait à l'imitation de » cette étrange peinture confuse de César. Imitation, ici, est à prendre au sens de l'esthétique classique, celui de la mimésis picturale. Locke n'évoque pas une simple copie de la peinture, mais une représentation de cette dernière, un tableau du tableau. Quand le tableau d'origine est confus, un tableau qui en ferait son objet, et se le donnerait comme le contenu de sa représentation, ne le serait plus. Ainsi, le tableau de Domenico Piola ci-dessus est confus, mais la photographie qui nous le représente est distincte en tant que représentation d'un tableau, alors qu'elle est formellement, en sa surface même, faite des mêmes compositions de couleurs dans le même ordre et le même assemblage. La confusion dans l'image n'est

donc pas une propriété interne à l'image en tant que composition formelle. Elle est fondamentalement liée au titre de l'image, ou à son sujet qui dit ce qu'elle représente. Le tableau du « ciel couvert de nuage » n'est pas confus car l'œil voit qu'il relève de son nom, qui lui convient mieux qu'aucun autre. Le tableau du tableau est lui aussi clair et distinct, car son nom nous affirme qu'il représente un tableau et il nous le donne à voir. Le tableau de César est confus en revanche car l'esprit n'a pas le moyen de savoir si ce nom lui convient mieux que d'autres, tels « Pompée » ou « babouin ».

Par-là l'image manifeste le lien de la confusion et du nom, qui vaut semblablement pour les idées. Si les idées sont « comme les peintures des choses » [II, xxix, 8], si l'entendement est semblable à une chambre noire en laquelle les idées entrent comme des images [II, xi, 17], alors l'idée n'a un objet qu'au moment où je l'identifie en le nommant, comme un titre donné au tableau et qui définit son « sujet ». Je n'ai l'idée d'une table que parce que j'identifie le contenu de ce que je contemple au moyen du nom « table », et parce que celui-ci renvoie à une autre idée qui est la signification du mot « table ».

Mais à partir de là, une question se pose : dans une idée confuse comme celles évoquées dans le paragraphe 8, idée de chose individuelle dont les composantes ont été mélangées, qu'est-ce qui m'est donné ? À quel type de réalité me fait-elle accéder ? Poursuivons l'analyse de l'étrange tableau évoqué à ce moment-là. À aucun instant de son analyse, Locke ne pense l'image confuse comme une image qui, brouillant le bon accès à son contenu, nous laisserait face à l'opacité de sa seule surface. Au contraire, toute son argumentation vise à mettre en suspens la surface du tableau sur laquelle sont déposées les couleurs. Ce n'est pas leur mélange sur la toile qui donne la clé de la confusion ou de la distinction de l'image. La question de la confusion n'est pas celle de l'association de cette surface matérielle du tableau aux objets qu'il représente, car cette surface n'entre jamais en jeu dans l'analyse. Elle n'est pas la donnée première à partir de laquelle l'esprit doit inférer les objets extérieurs, comme à partir d'un ensemble de *sense data*.

La confusion est alors mise en scène au moyen d'un dispositif qui en révèle la nature, celui d'un miroir cylindrique que l'on pose au milieu du tableau et qui enfin donne à voir ce qu'était en vérité l'image méconnaissable, ce que les peintres appellent une anamorphose :

« Mais voici qu'un miroir cylindrique correctement placé ramène les lignes irrégulières du tableau à leur ordre et leurs proportions normales et la confusion cesse, l'œil voit aussitôt que c'est un homme ou César (c'est-à-dire que cela relève de ces noms) et que c'est suffisamment distinct de Pompée ou d'un babouin (c'est-à-dire des idées signifiées par ces noms).

Il en est exactement de même pour nos idées, qui sont pour ainsi dire les images des choses. Aucun de ces tableaux mentaux, quel que soit l'ordre de ses parties, ne sera dit confus : tel qu'il est, il est parfaitement discernable; ceci tant qu'on ne l'aura pas rangé sous un nom courant, qui serait tel qu'on ne puisse pas discerner si vraiment le tableau en relève, ou s'il relève d'un autre nom doté d'une signification prise pour différente. » [II, xxix, 8]

Devant l'image, le spectateur interdit ne savait ce qui faisait de ce tableau le tableau de César. Qu'il place à côté de lui ou en son centre un miroir cylindrique, qu'il détourne sa vue du tableau et qu'il regarde son reflet dans le petit cylindre, il y verra alors sans conteste le visage du consul romain. Désormais le nom lui convient mieux que tous ces autres noms qui se pressaient auparavant pour contester ses droits : « singe », « Pompée ».

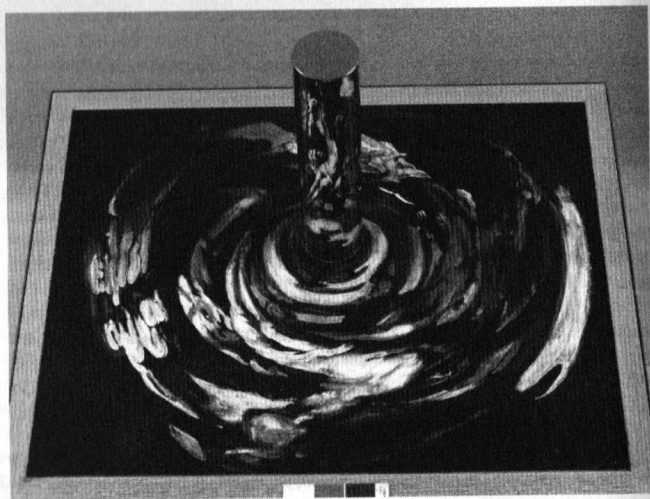


Illustration : Le miroir placé au centre du tableau de Piola fait voir dans le reflet la scène de la crucifixion de Domenico Piola, Musée des Beaux-Arts de Rouen.

La confusion est ainsi révélée par un dispositif optique en lequel elle se dissipe, puisque dans le miroir je vois la bonne adéquation de l'image et du nom qui demeurerait alors dissimulée; mais en ce procédé se révèle en même

temps son origine. Le miroir montre comment l'image a été rendue confuse, à partir d'une représentation dont les objets étaient auparavant clairs et distincts. L'image confuse est une image rendue confuse, parce que quelque chose s'est confondue en elle.

La mise en scène lockéenne a ici de quoi étonner. Locke aurait pu en vérité donner figure à sa confusion au moyen d'un procédé bien plus simple. Une peinture figurant un personnage particulier représenté d'une manière méconnaissable pourrait tout simplement être une mauvaise peinture. Elle montrerait un être aux traits brouillés, tellement mal tracés qu'ils le rendent indiscernable d'un singe. À la place du visage il pourrait encore y avoir des marques illisibles d'une tache laissée par le peintre. L'anamorphose cylindrique paraît un dispositif bien complexe s'il s'agit seulement de faire voir un visage indistinct. Pourquoi alors cette machinerie, la confusion dans la peinture, le miroir déposé, les rayons lumineux détournés? Pourquoi pas juste un mauvais tableau?

En vérité, qu'est-ce qui est donné dans la confusion? Si Locke avait choisi le cas de figure plus simple d'une peinture de très mauvaise facture, il aurait été amené à faire réapparaître dans son analyse la matérialité du tableau, comme ensemble de couleurs et de pigments variés déposés sur une surface, toile, panneau de bois ou mur recouvert de chaux. Il aurait donné à voir la question du confus et du distinct à partir de la possibilité d'associer à cette surface matérielle de la peinture un objet bien nommé qui lui aurait donné son sens. Le problème de la distinction serait alors celui de la bonne détermination d'un face-à-face : entre l'image ou le tableau comme surface matérielle et le contenu de l'image comme une autre chose qui lui serait extérieure. Or le modèle de l'anamorphose catoptrique permet une analyse toute différente. La confusion présente dans l'image n'est pas celle d'une surface devenue plus ou moins opaque et empêchant que l'esprit n'atteigne à travers elle un objet bien déterminé. Cette surface est congédiée par l'analyse du philosophe, dans son refus d'une confusion qui serait un désordre formel, à travers l'exemple du ciel ennuagé; elle n'apparaît dans l'analyse du paragraphe 8 qu'en tant qu'elle est ce qui est représenté, sous la forme du tableau du tableau, au moment où le nom que je lui donne attire mon attention sur le fait que c'est bien une telle surface que je vois. Ce que j'ai sous les yeux dans l'image confuse, ce n'est pas le vis-à-vis d'un contenu, c'est un contenu indéterminé, dont les objets me sont brouillés. Locke ne peut alors le faire apparaître dans son analyse qu'en mettant en scène ce brouillage sous la forme du miroir déformant. Et de la même manière l'idée confuse que l'âme contemple, idée à laquelle le nom que je lui donne ne convient pas mieux qu'un autre, n'est pas une chose présente que je ne sais pas associer à autre chose à l'extérieur. L'idée confuse de César ou

d'un homme ne peut véritablement être dite l'idée de César ou celle d'un homme, dans la mesure où je ne comprends pas l'association de ce que je vois et de ces deux noms, mais elle apparaît alors comme l'idée de quelque chose, quelque chose extérieur à l'esprit, extérieur à mon corps, dont je ne sais pas ce qu'elle est : idée de je-ne-sais-quoi, que je ne sais identifier ni déterminer. César, Pompée, un singe, un homme ?

Que voit-on dans une anamorphose ? Regardons à nouveau le tableau du peintre génois. Nous ne reconnaissons pas son sujet. Mais ce qui apparaît alors, ce n'est pas pour autant la surface du tableau, les pigments et l'opacité des couleurs. Je vois une sorte d'espace en lequel se déploient des figures difformes. En cette étrange spatialité leurs membres se détendent et se tordent, inquiétants, dans une sorte de profondeur qui élide la matérialité de l'image. J'ai beau ne pas savoir associer le bon nom ni reconnaître la nature de ce que je vois, ce qui m'est donné dans l'image est bien un contenu extérieur, que je vois hors de moi, avec ces choses méconnaissables, et qui restent indéterminées. Telle est au ras d'elle-même, la présence confuse que me donne l'anamorphose.

Or cette conception de la peinture qui évacue dans son analyse la présence matérielle du tableau pour la saisir d'emblée au niveau de son contenu, est en réalité celle de tout le XVII^e siècle. Elle est en vérité au cœur de l'esthétique classique. Le propre de la peinture pour l'âge classique est de se donner dans l'effacement de sa surface matérielle, comme un contenu qui doit avoir du sens – dont les objets sont des hommes, des batailles et des villes – saisissable dans un récit et me racontant une histoire, une *historia*. C'est de cette manière que le XVII^e siècle interprète l'idée d'Alberti dans le premier traité sur la perspective moderne, le *De pictura* de 1435 : la peinture est une fenêtre ouverte qui ouvre sur l'histoire que le peintre se propose à travers elle de représenter. Fenêtre, la voilà transparente et en sa matérialité invisible dans la mesure où elle fait voir.

Abraham Bosse, graveur et peintre, disciple du mathématicien Girard Desargues dans sa pratique de la perspective, voyait dans la surface du tableau comme une vitre transparente. L'œil du peintre se tient d'un côté, et les choses à peindre de l'autre, au-dehors. Il regarde, et les rayons tendus de son regard entre son œil et les points de la chose à peindre traversent la surface transparente. Le graveur imagine alors les couleurs de la chose s'écoulant le long des rayons et venant se déposer sur la surface de la vitre. La vitre se fait toute seule peinture sans pour autant que rien ne change dans la vision du peintre. Voilà l'image faite. Que le spectateur maintenant vienne se mettre au point où se tenait jusqu'alors l'œil du peintre. Ce sont les rais de son regard qui risquent désormais de butter sur la surface de la peinture. Il faut imaginer alors que le tableau se fait vitre à nouveau :

« On peut au rebours concevoir que cette table en après devient encore transparente et que ces traits, contours et couleurs teintes ou touches sont retournés en coulant encore au rebours chacun en leur place de la surface du sujet, et le tout en telle façon que ce soit qu'ils se rencontrent en la surface du sujet, soit qu'ils se retrouvent en la surface du sujet, soit qu'ils se trouvent en cette table, l'œil les voit en chacun de ces endroits toujours sous les mêmes rayons visuels, arrangés en une même ordonnance et sous un même rayonnement de la vue. » A. Bosse [1648, chap. ix, p. 46]

Les couleurs coulent le long des rayons et reviennent en leurs points de départ. Mais rien dans ce qui est donné au spectateur n'indique où les couleurs doivent s'arrêter sur le trajet de ces rayons. En chaque point de la trajectoire, rien ne change pour l'œil et la vision du spectateur. Il n'est pas même en vérité assuré de leur progression en ligne droite, si on les imagine brisés par des miroirs disposés le long du parcours. La seule chose qui lui permette de trancher est la reconnaissance du sujet du tableau, et ainsi de son titre, que celui-ci lui soit donné ou qu'il l'infère des éléments de l'image : un portrait de César, une crucifixion, une scène fantastique ou la représentation d'un tableau. C'est donc bien le nom qui se trouve d'une manière ou d'une autre associé à l'image, selon la terminologie lockéenne, qui lui donne des objets et fait d'elle l'image de quelque chose.

Regardons à nouveau la peinture de Domenico Piola. Que je la nomme, « Érection de la Croix », « figures fantastiques et difformes », « tableau d'un peintre génois », ou peut-être même « L'Érection de la Croix de Rubens », je me tiendrai toujours devant la même scène et ce sera toujours la même image, mais j'y verrai à chaque fois des choses différentes. Le nom fixe l'objet et dit ce que je vois. Il en fait une image ou une idée déterminée, selon l'expression que Locke finalement préférera à celle d'idée distincte. Parmi ces choses que je peux voir, il y a en particulier le tableau de Piola lui-même, qui peut être en tant que tel l'objet que je regarde. Mais ce cas n'a rien de privilégié. Le tableau comme objet de mon regard n'est pas plus originel ou premier que tous les autres contenus que je peux assigner comme contenu de ma vision. Il n'est pas une donnée des sens dont je tirerais ensuite les contenus variés du monde perçu. Loin d'être une *sense data*, il n'est qu'une détermination associée à un nom particulier.

Lorsque Locke présente les idées comme les véritables objets de l'entendement, qui sont semblables aux images peintes dans la chambre noire de l'esprit, il faut penser ainsi ces images comme l'esthétique classique elle-même conçoit l'image picturale : non pas à la manière de la surface matérielle de la peinture, mais à celle de tous ces objets, personnages, forêts ou batailles que la peinture me donne dans la mesure où je les identifie, mais

qui peuvent parfois m'être en partie dérobés quand elle est une anamorphose ou une image méconnaissable. Ce que j'ai alors dans l'idée est précisément ce que j'ai quand je me tiens devant l'anamorphose : non pas la surface de la peinture, mais quelque chose que je ne sais identifier et dont je ne peux déterminer la nature. De l'innommable.

À cela on peut néanmoins faire une lourde objection : le texte de l'*Essai* où Locke aborde le problème de Molyneux¹, et montre comment les idées reçues par les sensations sont imperceptiblement modifiées par les jugements, qui leur substituent d'autres idées. Locke nous y explique comment :

« Quand on met devant les yeux un globe rond de couleur uniforme (par exemple d'or, d'albâtre ou de jais), il est certain que l'idée imprimée dans l'esprit est celle d'un cercle plat diversement ombragé avec plusieurs degrés de lumière et d'ombre. Mais à la longue, nous nous sommes habitués à percevoir quel type de manifestations les corps convexes produisent habituellement sur nous, quelles transformations sont produites sur les reflets lumineux par la variation de forme sensible des corps ; d'où le jugement, par habitude acquise, transforme aussitôt les manifestations en leurs causes [...] et se donne la perception d'une forme convexe de couleur uniforme, alors que l'idée que nous en recevons n'est que celle d'une surface diversement colorée, ce qui est évident en peinture. » [II, ix, 8]

La peinture en perspective apparaît ainsi par sa surface même, en donnant l'illusion du relief au moyen de sa planéité, comme le modèle de l'idée. Et ce sont bien les propriétés matérielles de la peinture que le philosophe met en avant pour opposer la sensation et le jugement. On retrouvera une semblable analogie dans le texte plus tardif *La Conduite de l'entendement* :

« Ce que j'ai dit ailleurs à propos du changement des idées des sens en idées de jugement peut en être une preuve. Prenons quelqu'un de non instruit en peinture et disons lui, quand il voit des bouteilles et des pipes et d'autres choses peintes, qu'il ne voit pas le relief : vous ne le convaincrez pas qu'il n'ait eu recours au toucher. Il ne croira pas que par une sorte de tour de passe-passe de ses pensées une idée est substituée à une autre. » Locke [1975, § 41]

Ici et là, nous semblons bien avoir une sensation qui est en réalité la donnée d'une surface, et que l'on prend pour celle d'un corps en trois

1. Sur la spécificité de la position lockéenne du problème de Molyneux, voir M. PARMENTIER [2000].

dimensions. L'objet immédiat que me donne la sensation est donc bien un autre objet que celui qui la cause et ce n'est que le jugement appuyé sur l'habitude qui retrouve derrière la surface donnée cette cause et en fait son objet. Mais dans ces deux textes, Locke pose en vérité le problème de l'examen des relations entre différents sens, et en particulier entre la vue et le toucher. Dans le problème de Molyneux évoqué dans l'*Essai*, il s'agit de comprendre comment l'objet de la sensation visuelle et celui de la sensation tactile ne sont pas immédiatement reconnus comme une même chose. Dans le passage ci-dessus il s'agit de comprendre comment l'habitude conduit à voir dans les idées que me donne la vue des idées de corps tridimensionnels, alors que l'expérience de la vue des peintures atteste qu'elles ne me donnent pas cette tridimensionnalité, que seul infère un jugement produit par l'habitude. Or il est remarquable que dans ces deux textes qui se proposent un même objectif – montrer que ce que je crois voir dans la sensation visuelle ne s'y trouve pas – le rôle du toucher dans l'analyse de la vision soit en réalité exactement inversé. Dans le passage de la *Conduite de l'entendement*, le contact avec la peinture m'éclaire, au moins négativement, sur le contenu de ma vision ; dans l'*Essai*, le contact m'illusionne en se projetant implicitement dans ma croyance en ce qu'il y a dans ce que je vois. Dans un cas, ce que je touche est ce que je voyais sans le savoir, dans l'autre il est ce que je croyais voir. C'est pourquoi on peut penser que l'affirmation que ce que je vois est une surface analogue à celle d'une peinture est dans l'*Essai* essentiellement lié à cet objectif de distinction entre différentes formes de connaissances des sens, et n'est en rien le dernier mot de Locke sur le contenu de la *camera obscura* de l'esprit. C'est uniquement lorsqu'il faut distinguer le contenu de ma vision de ce que me donnent les autres sens que Locke évoque l'hypothèse d'une vision qui aurait pour objet propre une surface, afin de mettre en évidence cette différence, d'une manière ou d'une autre. Il ne développe ainsi nulle part une théorie du « champ visuel » qui donnerait un sens à cette vision-surface.

Cela est plus manifeste encore dans l'*Examen de la vision en Dieu* de 1693 où le philosophe discute la théorie malebranchiste des idées. Dans ce texte, Locke critique l'idée malebranchiste selon laquelle nous ne voyons pas les choses mêmes, mais seulement les figures intelligibles en Dieu. Contre Malebranche affirmant que seule l'hypothèse de la vision en Dieu explique la réduction de grandeur apparente des objets qui s'éloignent, le philosophe anglais argumente sur ce phénomène :

« Il tend à persuader que nous voyons les figures et les grandeurs des choses plutôt au fond de notre œil qu'en Dieu. En effet, l'idée que nous

avons d'elles et de leur grandeur est encore proportionnelle à la dimension de l'aire située au fond de l'œil qui est affectée par les rayons qui y peignent l'image; et on a le droit de dire que nous voyons l'image dans la rétine, de même que si on nous pique le doigt on a raison de dire que c'est au doigt que nous avons mal. » Locke [2013, p. 69]

Locke fait de l'image sur la rétine l'objet possible d'un jugement nous donnant à connaître la grandeur apparente d'une chose et à partir de là sa grandeur réelle. Mais cet objet, dont il est difficile d'affirmer que nous le voyons (comment pourrions-nous voir l'intérieur de notre œil?), demeure une simple manière de parler et de dire ce que je vois. L'objet est dit vu sur la rétine de la même manière que la douleur est dite dans le doigt, c'est-à-dire comme quelque chose que je peux localiser ici ou là alors qu'elle n'est en réalité qu'une idée produite dans l'esprit et qui en elle-même reste indéterminée tant qu'elle n'est pas nommée. Ce n'est qu'une possibilité de dire ce que je vois qui me permet d'en faire une analyse utile. Cette possibilité est en vérité du même ordre que celle que j'avais devant l'anamorphose, pour parler distinctement, de donner le nom de tableau à ce devant quoi j'étais. Le jugement ici qui dit ce que je vois est bien la détermination de l'idée par un nom, même si pour décrire cette opération « on a le droit de dire » ce qu'est cette idée indéterminée en la nommant d'abord comme surface.

À côté de la métaphore fameuse de l'esprit comme *camera obscura*, il existe dans l'*Essai* de Locke une autre métaphore optique plus discrète et moins remarquée : celle de l'esprit comme miroir réfléchissant les choses du monde, à la fin du premier chapitre du second livre. Elle vient illustrer la passivité de l'esprit recevant les idées simples :

« La plupart des objets de nos sens imposent à l'esprit leur idée particulière, qu'on le veuille ou non. Quand ces idées simples s'offrent à l'esprit, l'entendement ne peut ni refuser de les avoir ni, une fois qu'elles sont imprimées, les altérer, les effacer ou en créer lui-même de nouvelles, pas plus qu'un miroir ne peut refuser, altérer ou effacer les images ou les idées qu'y produisent les objets devant lui. » [II, i, 25]

L'esprit comme miroir du monde, voilà sans doute une vieille idée. Mais elle acquiert au xvii^e siècle un sens profondément nouveau avec les transformations de l'optique au début de l'âge classique. Car l'image produite dans la chambre noire du chapitre xi du livre II, et celle du miroir dans ce premier chapitre, s'avèrent alors des formes d'être bien différentes. À la suite des travaux de Kepler et de ses successeurs, on sait désormais que l'image au fond de la chambre noire, comme l'image sur la rétine, est ce qu'on appelle

en optique une image réelle, tandis que l'image dans le miroir est une image dite virtuelle. Toutes les deux s'expliquent par les règles optiques des rayons lumineux renvoyés par une chose qui est en même temps la cause de l'image et de ce qu'elle donne à voir. Mais là s'arrête leur parenté. L'image réelle se fabrique au fond de la chambre noire par convergence en un point de tous les rayons issus d'un même point d'une chose au-dehors. Elle est une sorte de peinture de cette chose, peinte sur un écran par les rayons issus de la chose, et qui existe réellement indépendamment de celui qui la regarde. Devant elle le spectateur peut se déplacer comme devant un objet. L'image envoyée par un projecteur sur un écran de cinéma est une telle image réelle. L'image virtuelle que l'on contemple dans un miroir est d'un ordre tout autre. Elle n'existe que pour mon regard. Son lieu sur la surface du miroir dépend de celui de mon œil et se déplace quand il se déplace, en fonction de la brisure des rayons qui l'atteignent. En vérité, il n'y a pas alors production d'une chose réelle qui me donne à voir un autre objet que la chose qui l'a produite, mais simplement la vision de la chose réelle que le miroir, en réfléchissant les rayons, me donne à voir ailleurs qu'elle n'est, et, si le miroir est déformant, autrement qu'elle n'est, jusqu'à parfois être méconnaissable.

De cette distinction le philosophe anglais maîtrisait les principes. Son *Examen de la vision en Dieu* de 1693 montre qu'il connaissait le mécanisme de la *camera obscura*. Et on a parfois noté l'importance des découvertes optiques du xvii^e siècle dans la genèse de l'empirisme anglais¹. Or la juxtaposition dans le texte de Locke des deux modèles de la chambre noire et du miroir montre bien que ce n'est pas la présence matérielle de l'image qui justifie l'analogie avec les idées que nous avons des choses. Ce qui sépare les deux images est leur mode d'être, l'une surface réelle et l'autre vision virtuelle. Mais ce qu'elles partagent et qui justifie le passage de l'une à l'autre est bien leur contenu, le fait qu'elles présentent des objets qu'il me faut identifier et nommer pour savoir ce dont elles sont l'image. La métaphore du miroir montre que ce que je vois dans l'idée n'est pas une autre chose qui serait un double de la chose réelle, mais en vérité la chose réelle que je vois ailleurs et autrement qu'elle n'est.

Mais alors en fin de compte en quoi en savons-nous un peu plus désormais sur la question philosophique de la réalité du monde extérieur ? Quelles relations les choses du monde hors de moi ont-elles avec les idées en moi ? L'interrogation sur la nature et l'existence des choses matérielles est profondément liée chez Locke à deux éléments de sa doctrine : sa conception des idées de substance et celle des relations dans la perception entre qualités premières et secondes. Nos idées de substances nous sont concrètement

1. Voir en particulier P. HAMOU [1999-2001, vol. II, conclusion].

données sous la forme de collections d'idées simples dont l'expérience nous montre la coexistence dans la nature. Dans la mesure où nous formons des idées de substance en constatant la coexistence régulière de telles idées simples, et non du fait « des idées assemblées pour le plaisir de la pensée, sans emprunt à un modèle », il faut admettre pour Locke que « ces idées sont alors vraies, quoique peut-être pas des copies très exactes, et elles sont pourtant le siège d'une connaissance réelle » [IV, iv, 12]. Mais cela ne signifie pas que les substances corporelles soient des combinaisons d'idées présentes à ce titre simplement dans l'esprit. Nous associons invariablement à cette collection d'idées simples la supposition d'un je-ne-sais-quoi qui serait le support réel de ces qualités, et qui est constitutif de nos idées de substances. Cette supposition n'est pas pour Locke une simple illusion dont il faudrait se débarrasser. On aurait tort de voir dans ce « support prétendu [supposed], mais inconnu, des qualités dont nous découvrons l'existence », quelque chose dont on aurait à se défaire [II, xxiii, 2]. Il est la marque d'une confusion dont la collection d'idées simples est porteuse, et qui empêche de les penser au niveau de leur simple assemblage [II, xxiii, 4] : « Parce qu'on ne peut pas concevoir comment elles subsisteraient seules ou l'une dans l'autre, on suppose qu'elles existent dans une chose commune qui les supportent. »

Il y a ainsi dans l'idée de substance une double confusion. Cette « chose commune », l'idée de substance, est confuse du fait de la confusion de l'idée même de support, dans la mesure où je prétends pouvoir l'appliquer à des choses très différentes sans pouvoir définir ce qu'elles ont en commun¹. Mais ce qui me conduit inévitablement à former cette idée de substance et à tomber dans cette erreur est la confusion dont sont vectrices les combinaisons des idées simples que je reçois et à partir desquelles je forge mes idées de substances particulières, si bien que cette idée de substance est bien apportée par la confusion propre à ces collections d'idées simples. Comme devant l'anamorphose, l'idée d'un corps particulier, d'un homme particulier, d'un esprit particulier, me laisse en vérité devant un je-ne-sais-quoi, marque de confusion qui est fondamentalement porteuse d'une extériorité, même si je ne peux l'identifier et la déterminer. Ce je-ne-sais-quoi ne s'identifie pas à la collection d'idées simples en moi, même si cette collection est tout ce qu'il y a de clair et distinct dans l'idée que j'en ai, mais n'est en même temps rien de plus que l'effet de leur combinaison.

Cette indétermination porteuse d'extériorité concerne en vérité les idées simples elles-mêmes. Sur la question de la confusion et de la distinction

1. « Et je désire que ceux qui insistent tellement sur le son de ces deux syllabes, *substance*, s'interrogent : l'appliquer, comme ils le font, au Dieu infini et incompréhensible, à l'esprit fini, et au corps, se fait-il dans le même sens? » [II, xiii, 18]

des idées simples, Locke est sans doute ambigu, à la mesure d'une ambiguïté qui est celle de la notion d'idée simple, puisqu'une même idée est parfois dans l'*Essai* tenue ici pour simple et ailleurs pour complexe. Les analyses du chapitre xxix du livre II semblent ainsi exclure les idées simples : la confusion y apparaît toujours comme l'effet d'une composition. Et pourtant l'« Épître au lecteur » de la quatrième édition pose bien le problème de la distinction et de la confusion des idées simples. Et parmi les idées simples il y a les idées de figures : de cercles, cubes et tétraèdres dans l'espace. Or ces idées relèvent pleinement d'une analyse telle que celle de l'anamorphose. Je peux peindre une anamorphose d'un cercle ou d'un cube d'une manière telle qu'ils semblent méconnaissables. On a souvent remarqué le fait que le domaine des idées simples chez Locke demeure instable : ce qui est défini comme simple est ailleurs supposé complexe. La perception d'une figure géométrique, impliquant plusieurs sens, mais d'abord celui de la vue, sera ainsi dite tantôt simple, tantôt complexe et produite par une inférence, comme celle que je fais dans le problème de Molyneux entre le cercle diversement coloré et la sphère. La perception d'une sphère est ainsi tantôt une idée simple donnée passivement par les sens, tantôt déjà une inférence produite par une habitude¹ [II, ix, 9].

Or dans le cadre de l'explication mécaniste de la nature que Locke emprunte à Descartes et à Boyle, ces idées de figure, mouvement ou situation jouent un rôle privilégié. Elles sont en effet les idées des qualités premières des choses, qui existent réellement dans les corps indépendamment de leur perception, et telles que par elles on a, pour peu qu'elles soient assez grandes pour être perceptibles, « une idée de la chose telle qu'elle est en elle-même » [II, viii, 23]. À ces idées s'opposent les qualités secondes, couleurs, odeurs, etc., qui ne sont dans les corps que des pouvoirs d'agir sur nos sens, et non des propriétés intrinsèques. Or le vocabulaire avec lequel le philosophe anglais décrit ces qualités secondes en fait en vérité, toutes simples qu'elles soient au sens de sa philosophie, des entités un peu énigmatiques dans la mesure où Locke mêle, afin de les décrire, un discours sur la manière dont elles sont causalement produites et une description de ce qui est leur contenu. Ainsi, dans le chapitre viii du second livre où Locke examine le statut de ces deux sortes de qualité, les idées de qualités secondes sont présentées en ces termes :

« Ce que j'ai dit à propos des couleurs et des odeurs peut aussi être compris du goût et des sons et des autres qualités sensibles analogues : quelle que soit la réalité que nous leur attribuons par erreur, elles ne sont en vérité

1. Sur ce point, voir M. PARMENTIER [1999, chap. 1].

rien d'autre dans les objets mêmes que le pouvoir de produire des sensations variées en nous, et elles dépendent de ces qualités premières, à savoir la masse, la figure, la texture, comme je l'ai dit. » [II, viii, 14]

Dans ce passage se mêlent un schéma causal et une description de nature. Le premier nous raconte que les corps ont certaines configurations mécaniques en elles-mêmes insensibles. Ces configurations agissent sur nos sens (« par poussée », dit l'article suivant) et produisent dans l'esprit nos idées de qualités sensibles, couleurs, odeurs, etc. Le second nous explique ce que sont ces idées : l'idée d'une couleur est l'idée du pouvoir qu'a le corps du fait de ce processus causal de production de la sensation de couleur. Le pouvoir est ainsi l'objet de l'idée et comme cet objet est la couleur, par laquelle je nomme ce de quoi l'idée est idée, la couleur est ainsi en réalité ce pouvoir dont la nature intrinsèque dans le corps nous demeure inconnue (puisque nous ignorons les qualités premières des corps qui sont les causes de ces pouvoirs ou qualités secondes) et qui est ainsi en lui une relation à notre perception¹. Il arrive parfois à Locke de dire, que « ce qui est doux, bleu ou chaud en idée n'est que cette masse, cette figure et ce mouvement particulier des éléments insensibles du corps que nous appelons ainsi² » [II, viii, 15], en franchissant un pas supplémentaire puisque l'idée de qualité seconde n'a alors pas seulement pour objet le pouvoir, mais la propriété mécanique imperceptible et inconnaisable du corps, indépendante de notre perception, et qui en est la cause. Cette dernière est ainsi à la fois la cause non perçue de mon idée et son objet.

Locke sans doute nous avertit plus tôt dans le même chapitre qu'il fera un abus de langage, en parlant parfois des idées de qualités secondes comme si elles étaient dans les choses mêmes. « On voudra bien comprendre, note-t-il, que je vise par là les qualités dans les objets qui les produisent en nous. » [II, viii, 8] Quand je parle de la couleur dans un corps, je veux parler de cette propriété du corps qui cause en moi l'idée de couleur. Il n'y a dans le corps

1. Au début du chapitre VIII du livre II, Locke affirme bien la clarté et la distinction des idées simples venues des sens, comme les idées de couleur. Mais si ces idées ne sont que les pouvoirs qu'ont les corps d'agir sur l'esprit, alors cette détermination introduit bien pour lui une forme de confusion : « Pour tout changement observé, l'esprit doit trouver quelque part un pouvoir capable de le produire ainsi que, dans la chose même, la possibilité de le recevoir. Mais à bien considérer les choses, les corps ne donnent guère par les sens d'idée de pouvoir actif aussi claire et distincte que celle que nous avons par réflexion sur les opérations de l'esprit. » [II, xxi, 4]

2. Voir aussi : « Le blanc et le rouge ne sont jamais en lui qu'une texture qui a le pouvoir de produire en nous une telle sensation. » Descartes parle souvent de cette manière, en identifiant la couleur et la propriété matérielle qui la cause.

rien qui soit tel que ce que j'éprouve quand je vois du rouge, pas plus qu'il n'y a dans la flamme rien qui soit tel que la sensation de brûlure à son contact [II, xxxi, 2]. En ce sens dire d'un corps qu'il est rouge ou bleu

est bien manière de parler. Mais cette manière est significative. Autour du rapport entre qualités secondes et premières il y a en vérité tout un jeu de langage paradoxal, dans lequel il faut récuser l'idée abusive que la couleur est dans le corps tout en affirmant qu'elle n'est « en réalité » qu'une certaine propriété de ce corps dans sa relation avec nous.

Les idées simples de couleurs ne relèvent pas en elles-mêmes des idées confuses pour lesquelles Locke fait au chapitre xxxix du livre II usage du modèle de l'anamorphose. Mais ce dernier n'en éclaire pas moins les manières de parler lockéennes, si on prend garde à la manière dont s'y distribuent les couleurs. Lorsqu'on pense l'idée de couleur que nous donnent les sens, apparaissant au fond de la chambre noire de l'esprit, à la manière d'une tache de peinture sur la surface d'un tableau ou du point coloré d'une image réelle au sens que l'optique donne à ce terme, tout demeure incompréhensible. L'objet couleur sur le tableau n'est pas en même temps sur le corps au-dehors qui est la cause du tableau, même s'il lui est peut-être semblable. L'objet de l'idée de couleur n'est pas un pouvoir, et il n'y a pas de sens à dire que le contenu du tableau est le processus causal qui l'a engendré. Je suis face à une surface présente en tant que telle devant moi, opaque, dont je peux interpréter ce qu'elle représente sans que cela me fasse connaître la cause qui la produit. Non seulement ce processus causal n'est pas connu, mais son existence même reste en suspens. Je ne peux donc pas être assuré à partir d'elle de l'existence des corps et d'un processus matériel qui soit la cause de ma sensation. Mais si l'image est pensée comme nous donnant d'emblée un contenu que nous avons à nommer pour le distinguer sans qu'il soit toujours possible de le reconnaître, alors les analyses de Locke prennent un nouveau sens. L'anamorphose dans le miroir me donne quelque chose d'indéterminé et ne convenant pas à son nom, mais qui n'en est pas moins situé dans une sorte d'extériorité. Le nom que je lui donne ne lui convient pas, et je ne peux donc dire ce que je vois, mais ce que je vois est pourtant cette chose méconnaissable. De même, quand je vois une chose colorée, ce que je vois dans cette sorte d'extériorité qui accompagne la couleur et qui la distribue sur des figures et des formes dans l'espace n'est rien d'autre que quelque chose qui appartient à ce lieu extérieur et qui est, d'une manière indissociable, le contenu de ce que je vois et sa cause, même si je suis incapable de déterminer ce contenu et donc de véritablement distinguer et connaître ce que je vois.

On sait que Locke n'a jamais vraiment mis en doute l'existence du monde extérieur. Lorsqu'il aborde la question au onzième chapitre du livre IV, elle lui semble relever d'une évidence quasi invincible, que nous avons du seul fait que nous percevons :

« Recevoir effectivement des idées de l'extérieur, c'est donc ce qui nous informe de l'existence des choses et qui nous fait connaître l'existence présente de quelque chose en dehors de nous produisant cette idée en nous, même si nous ne savons peut-être pas où ne considérons pas comment cela se fait. [...] Ce témoignage auquel j'ai raison de me fier est si certain que, tandis que j'écris ceci, je ne peux pas douter que je vois du blanc et du noir, pas plus que je ne peux douter que j'écris et que je remue ma main : certitude égale à ce que peut atteindre la nature humaine à propos de l'existence de quoi que ce soit, l'existence de lui-même et de Dieu exceptée. » [IV, xi, 2]

Les arguments que donne ensuite Locke pour étayer la certitude de l'existence des choses extérieures peuvent nous paraître étranges. Locke remarque ainsi que si les perceptions des choses ne provenaient pas de causes extérieures, alors la suppression des organes des sens ne devrait pas les faire disparaître. Or l'ablation de ces organes rend la perception impossible. Il observe en outre la concomitance des perceptions et de leurs causes, d'un rond jaune dans notre vision et du soleil des astronomes, ce qui distingue les perceptions des souvenirs, qui n'ont pas besoin que leurs causes soient présentes. Il s'appuie ensuite sur les plaisirs ou douleurs qui affectent certaines perceptions au contraire des souvenirs et imaginations correspondantes, et il fait de cela un critère de l'existence des choses extérieures : ces affections « ne nous incommoderaient jamais ou elles le feraient constamment dès que nous y pensons, si elles n'étaient que des idées flottant dans l'esprit [...] sans l'existence réelle des choses nous affectant de l'extérieur » [IV, xi, 6]. Il insiste enfin sur l'appui que se font les divers sens les uns aux autres pour s'assurer de l'existence des objets.

Or tous ces arguments, que l'on peut dire expérimentaux, peuvent être tenus à bon droit pour faibles et superficiels si on pense que prouver l'existence des corps extérieurs à partir de leurs perceptions revient en quelque sorte à sortir de nos idées pour atteindre les choses mêmes. Évidemment, aucune de ces expériences ne nous fait véritablement sortir de nos idées. Elles ne sont jamais que des associations entre différentes idées. L'organe des sens dont la perte supprime les perceptions n'est qu'un organe lui-même connu en idée. Les affections, les correspondances des sens indiquent seulement des enchaînements d'idées bien réglées. La « voie des idées »

que se propose de suivre notre philosophe ne permet en aucun cas de comprendre comment il est possible d'en sortir. Mais si on pense le rapport de l'idée à son objet et à sa cause à la manière de celui que mettent en jeu les anamorphoses et les miroirs, et non comme la relation d'un tableau opaque et de quelque chose qui se tient hors de lui, alors l'existence des objets extérieurs ne me fait pas sortir au dehors de l'idée, car dans l'idée je suis d'emblée à l'extérieur. L'idée n'est pas un voile qui me cache les choses. Si elle est un intermédiaire entre l'esprit et les choses qui est, comme dit Locke, l'objet immédiat de l'esprit, ce n'est pas parce qu'elle s'interpose entre moi et les choses, mais parce qu'elle est ce qui me les fait connaître. La question de l'existence des corps extérieurs est alors la question de l'identification de ce que sont véritablement les objets et causes de ces idées, de leur localisation et ainsi, selon l'analyse de Locke, de l'attribution des noms qui leur conviennent mieux qu'un autre et permettent de les distinguer ou de les déterminer.

C'est ainsi que se pose le problème de l'existence des objets de mes perceptions. Je peux, face à ce que je vois, lui donner le nom de tableau. Comme dans le cas de figure envisagé par Locke dans l'exemple de l'anamorphose (« un autre tableau fait simplement à l'imitation de celui-ci »), le tableau est alors l'objet représenté par mon idée, et je peux dire que ce qui existe et que me fait connaître mon idée n'est que ce tableau devant moi. Je peux même penser que ce tableau est dans mon esprit. Pourquoi pas ? C'est en vérité cette hypothèse qui est réfutée par les arguments lockéens sur l'existence des objets extérieurs. S'il s'agit de faire valoir que l'objet ne peut être un tableau dans l'esprit, mais qu'il est en réalité quelque chose qui se tient à l'extérieur de notre esprit et de notre corps au-delà des organes des sens, alors les expériences proposées par Locke dans son argumentation deviennent plus raisonnables. Constaté la perte de la vue avec celle de l'œil, la concomitance du soleil et d'un rond jaune dans ma perception, celle de la vue d'une pyramide et du toucher d'un corps pointu, toutes ces expériences sont presque des expériences de physique, telles que la physique nous les donne à connaître, par leurs idées. Et ce qu'elles attestent est une vérité empirique, disant que c'est bien un corps qui est là hors de moi plutôt qu'un tableau dans l'esprit, de la même manière que je peux examiner par l'expérience si le paysage sous mes yeux n'est qu'un reflet dans un miroir, ou si la fenêtre ouverte dans un mur est réelle ou peinte. Je fais par

1. Dans ce cas je serai sans doute amené à conclure que mon esprit est matériel, puisqu'il a la propriété de contenir des choses comme les tableaux et donc de l'étendue. On sait que c'est une hypothèse sérieusement envisagée, dont il n'est pas exclu qu'elle ait été la conviction profonde de Locke. Sur ce point, voir P. HAMOU [2004].

les sens une expérience, et une autre expérience me permet de trancher quant au sens et au contenu de la première. La seule chose qui distingue ce type d'expérience de celles que font les physiciens est que celles-là se font nécessairement à la première personne, et qu'elles ne peuvent se décrire qu'en faisant intervenir des termes renvoyant à ma perception. Mais les unes et les autres se tranchent de la même manière.

Si l'idée que j'ai quand je vois n'avait pas d'autre objet et cause qu'un petit tableau flottant en moi, alors je ne pourrais comprendre comment l'ablation de l'organe ferait disparaître ce tableau. J'en conclus que l'objet de mon idée de corps est nécessairement hors de l'esprit et hors de l'organe lui-même. Mais si je peux raisonner ainsi, c'est que je m'appuie sur une extériorité qui est déjà présente dans l'idée, et qu'il ne s'agit alors que de déterminer. Cette extériorité ne me révèle pas la nature de ce qui est à l'extérieur. De même que je ne peux pas, sans l'artifice du miroir, reconnaître César dans cette créature innommable que je vois flotter devant moi et hors de moi dans une sorte d'espace, de même la nature de cette chose que je vois, et dont je suis par là assuré qu'elle existe, demeure pour moi en partie inconnue. La notion que nous avons des substances, par des combinaisons d'idées simples mêlées de telle sorte qu'elles rendent inintelligibles la nature réelle de ce qui m'est donné en elles, est au fond la conséquence de cette indétermination qui est le propre de nos idées.

Alors, en fin de compte, faut-il faire de Locke un défenseur du réalisme direct ? Sans doute, s'il s'agit par là de dire que les objets de nos perceptions sont les objets réels du monde, et que c'est eux que nous voyons plus ou moins bien et sur quoi portent nos connaissances aussi bien que nos méconnaissances. Et le modèle de l'anamorphose à propos de la distinction des idées éclaire la manière dont la thèse d'une connaissance directe du monde n'est pas inconciliable avec l'idée d'une dissemblance profonde entre ce que je vois et l'objet réel, pas plus qu'elle ne rend impossible la tromperie et l'illusion. Locke nous dit que nous voyons le monde, mais que les perceptions que nous en avons sont en partie indéterminées. Affirmer que l'idée reste indéterminée tant qu'elle n'a pas été associée à un nom, c'est penser que les idées que nous avons dans nos sensations et nos perceptions, au ras d'elles-mêmes, ne nous disent rien. Seuls les noms que nous leur associons les font parler en affirmant que ce que nous voyons est tel ou tel, cette chose ou cette autre, César ou un singe, un cercle ou un ovale, un disque diversement coloré ou une sphère à la teinte uniforme, une figure ou une qualité d'une nature irréductible à l'extension, une femme sans tête ou une femme sur un fond noir dont la tête est en vérité dissimulée par un drap noir. Bien sûr, ces noms viennent tout naturellement et sans que nous y prenions garde lorsque nous percevons. Nous disons que nous avons vu

un homme, César ou un arbre. Mais c'est l'esprit qui « réfère secrètement et presque imperceptiblement ses idées à ces noms » (II, xxix, 10), et non les idées qui en seraient elles-mêmes porteuses. Par là, on peut trouver chez Locke une singulière parenté avec l'idée austinienne du silence des sens¹. L'« image » que nous recevons des sens ne nous dit pas elle-même qu'elle est image de ceci ou de cela. Elle ne nous parle pas. Telles sont les idées de la perception, remarque élégamment Locke dans sa réponse à John Norris en 1692, « un ensemble de choses obscures qui ne font que se montrer, mais qui ne disent pas d'où elles viennent ni de quoi elles sont faites ».

La transparence sur laquelle l'idée ouvre reste à la fois indéterminée et parfaitement identique à elle-même, distincte de toute autre. Il n'y a de ce point de vue pas de différence entre l'anamorphose de César et son portrait suivant les règles du bon goût. Tant que je ne les nomme pas, les deux objets ne me disent rien, distincts au sens trivial où ils se différencient de tout ce qui est différent, confus au sens où je ne tiens en eux aucun objet déterminé. Lorsque je les nomme « peintures de César », l'un est au sens propre distinct tandis que l'autre s'avère confus. L'un me donne un objet déterminé et l'autre quelque chose en lequel l'indétermination demeure et que je ne peux reconnaître. Mais cette différence ne surgit qu'au moment où le nom est donné. Cela ne veut pas dire pour autant qu'avant que le nom soit associé à l'idée, l'idée nous donnerait pour Locke un autre objet déterminé d'un autre type, immédiatement présent à l'esprit, auquel l'esprit associerait au moyen de ce nom l'objet réel par une sorte d'inférence, comme celle que les théories des *sense data* imaginent entre ces dernières et les choses. Voir dans l'idée de tels objets immédiats serait comme faire apparaître la surface matérielle du tableau, ce qui n'est pour Locke rien d'autre qu'associer l'idée à un nom particulier, celui du tableau lui-même. En ce sens, John Yolton et les défenseurs d'un Locke réaliste direct ont raison.

Mais si parler de réalisme direct revient à dire que la connaissance perceptive est une relation sans médiation entre l'esprit et le monde, alors il faut bien avouer que Locke affirme de nombreuses fois le contraire. « Puisque l'esprit n'a d'autre objet immédiat dans toutes ses pensées et ses raisonnements que ses propres idées (il ne contemple et ne peut contempler qu'elles), il est évident que notre connaissance ne porte que sur elles ».

1. « En réalité, bien sûr, nos sens sont muets. Quoique Descartes et d'autres parlent du "témoignage des sens", nos sens ne nous disent rien du tout, ni de vrai, ni de faux. » J. AUSTIN [1962/2007, p. 89] L'exemple évoqué ci-dessus de la femme sans tête est tiré de ce livre, p. 92. Il est bien sûr paradoxal de mettre en évidence une proximité entre Austin et le philosophe à l'origine de l'empirisme anglais, quand les critiques d'Austin sont d'abord dirigées contre la tradition empiriste.

2. Voir J. LOCKE [1971], traduit in J. LOCKE [2013, p. 153].

rappelle-t-il ainsi au début du quatrième livre [IV, i, 1]. L'idée est bien l'objet de la connaissance, et en particulier de la perception. Et elle est l'objet immédiat, avec lequel l'esprit entre en relation sans intermédiaire, alors qu'il n'a de relation que médiatrice aux objets réels. En ce sens, si le représentationnalisme est la théorie qui suppose que nous ne connaissons les choses que par l'intermédiaire d'entités qui viennent à notre esprit et qui sont les objets immédiats de notre pensée, alors Locke tient sur l'idée des propos qui vont en ce sens. La connaissance n'est pas une relation directe entre nous et le monde.

Mais quelle est alors la nature de cette entité intermédiaire qu'est l'idée que nous contemplons ? En quoi n'est-elle pas de l'ordre d'une donnée sensible ? En vérité, si on prend au sérieux l'analyse lockéenne de la distinction du chapitre xxix du livre II, l'idée, déterminée par le seul nom que je lui donne, ne peut être dite donnée à celui qui la contemple. Le modèle du contenu ou du sujet du tableau que je regarde nous montre que je peux me tenir face à une image, être dans un rapport immédiat avec elle, sans pour autant que rien ne me soit véritablement donné dans ce face-à-face. Je peux ne pas identifier ce que je vois, et à ce moment-là je ne suis pas en relation immédiate avec un donné : ni avec la chose extérieure, ni avec une autre chose déterminée de quelque nature que ce soit. L'idée est précisément pour Locke cette réalité intermédiaire que j'ai besoin de penser pour rendre intelligible le concept d'une connaissance qui me met en rapport avec une réalité que je ne peux en même temps identifier comme un terme du rapport, et qui demeure ainsi en partie inconnue. Les philosophes critiques des *sense data*, comme Austin, ont pensé que cette critique devait nous conduire à abandonner tout « représentationnalisme ». Mais la position de Locke montre que celui-ci peut sans doute survivre à la critique des données sensibles. Locke fait de l'idée un intermédiaire non au sens où elle s'interpose entre moi et le monde, mais au sens où elle est ce par quoi je connais le monde et en partie le méconnais, matériau « sur lequel s'exerce [mon] esprit » [II, i, 1] sans pour autant qu'il me donne un objet déterminé, et qui est pour moi comme un instrument que je manipulerais sans savoir vraiment ce qu'il est, d'où il vient et de quoi il est fait.

On aurait tort alors de voir dans l'empirisme du philosophe un jalon dans un héritage cartésien qui ferait du lien de la perception et de la chose celui d'un signe à son objet. La relation de l'idée sensible à la chose, si elle implique un jugement, n'est ni une inférence ni une interprétation. L'une et l'autre nous conduiraient à nous interroger sur ce qui nous fait connaître la chose à travers la perception comme s'il s'agissait de passer d'un type d'être à un autre : d'une proposition qui nous dit ce que nous voyons à une autre qui nous dit ce qui existe dans le cas de l'inférence, d'un signe

donné à une réalité inconnue qui en serait le sens dans le cas de l'interprétation. Elles nous feraient ainsi accéder à la réalité de la chose en nous faisant sortir d'une chose présente pour en atteindre une autre qui lui serait associée, selon un dispositif qui nous est aujourd'hui familier puisqu'il est en vérité celui de notre concept moderne de fonction : un ensemble de départ, le donné, un ensemble d'arrivée, la réalité matérielle, et une relation fonctionnelle qui fait passer de l'un à l'autre. C'est ce schéma qui est au cœur de toute conception rigoureuse du code, et que nous avons parfois tendance à projeter dans la pensée du xvii^e siècle. Mais un tel dispositif fonctionnel est en réalité profondément étranger à l'âge classique. On sait que la notion mathématique de fonction ne sera véritablement définie, en se détachant de l'idée classique d'expression, qu'au xix^e siècle, dans les travaux de Cauchy, Bolzano et Dirichlet, à l'occasion d'une refonte profonde de l'Analyse mathématique. La relation lockéenne de l'idée sensible et de la chose est en vérité tout aussi étrangère à notre modernité fonctionnelle. Elle n'est pas une fonction qui ferait sortir d'un donné pour accéder à un autre ensemble de choses, mais plutôt, comme Locke le dit lui-même, une détermination, la détermination d'un indéterminé qu'est l'idée elle-même avant tout jugement, et que le jugement détermine en partie en laissant pourtant inconnue la nature de la chose dont il nous dit qu'elle existe.

Locke nous parle d'image et de peinture. On peut penser le rapport de l'image picturale à la chose qu'elle représente comme une relation fonctionnelle : la surface du tableau et la chose réelle qu'il représente, deux ensembles à relier, et la fonction qui envoie l'un sur l'autre à partir des règles de la perspective. Mais ce n'est pas de cette manière qu'existent et que sont pensées à l'âge classique les images et la perspective. Leur intervention dans la philosophie de Locke est en vérité l'effet d'une transformation profonde qui a, entre la Renaissance et l'âge classique, affecté la nature technique des images. On sait qu'au xv^e siècle a été inventée en Italie dans la peinture la perspective moderne, qui a appuyé la construction de l'image et son pouvoir sur le spectateur selon une géométrie nouvelle du regard. De cette belle invention des peintres et des architectes, on a depuis longtemps montré le rôle qu'elle a joué dans la naissance de la science moderne, et de sa pensée nouvelle de l'espace et des corps. Mais entre le *Quattrocento* et le xvii^e siècle la technique de la perspective a subi en vérité à son tour une mutation essentielle, ouvrant sur une transformation profonde de la nature des images. La construction des premiers spectateurs avait besoin, dans ses méthodes pratiques, de faire coexister l'image en train de se faire et la chose à représenter. Il lui fallait imaginer côte à côte la surface de la peinture et la chose dans l'espace pour tracer

des lignes de l'une à l'autre. De la place de l'œil devant l'image à l'image elle-même, du point de distance hors de l'image au point de fuite dans l'image, les règles de la perspective étaient à ce moment-là figurées dans un graphique juxtaposant côte à côte la peinture en train de se faire et la chose qu'elle imitait, afin de tracer des lignes entre elles. À la fin du xv^e siècle émerge l'exigence nouvelle d'une image qui cesserait de coexister avec la chose et se construirait tout entière dans son ordre propre. L'être de l'image, qui représente, semble soudain faire obstacle à sa coexistence avec le monde matériel qui est représenté. Cette exigence d'exclusion se mettra en place par de nouveaux dispositifs techniques : une nouvelle manière de construire les formes apparentes des choses dans l'image, et de tracer les lignes de la représentation, qui trouvera son accomplissement dans un petit opuscule d'une quinzaine de pages en 1636, écrit par le géomètre Girard Desargues¹. Or tant que l'image devait être pensée dans sa coexistence avec les choses, elle n'avait d'autre existence que celle d'une surface au milieu des choses du monde. Son contenu n'avait pas véritablement de lieu pour être pensé. Mais à partir du moment où l'image se sépare des choses et n'a plus de lieu commun avec elles, où ces dernières ne se tiennent plus à côté d'elle, il devient possible de penser son contenu comme ouvrant sur les choses mêmes. Ce qu'il y a dans une image, ce sont des batailles et des forêts, des généraux, des hommes, des consuls et des singes. Le contenu ou le sens des images, c'est le monde même, qu'elles représentent à partir de leur mode d'être singulier. Paradoxalement, c'est alors en s'excluant du monde que l'image ouvre sur lui². Désormais, ce n'est pas en sortant de l'image que l'on élucide ce qu'elle représente, mais c'est à l'intérieur d'elle-même, car en elle on est déjà dehors.

D'une certaine manière, les philosophies du xvii^e siècle sont les héritières de cette mutation des dispositifs de fabrication des images, et non d'une sémantique de la perception. C'est à partir de cette transformation qu'il faut penser le rapport de l'empirisme de Locke à la pensée cartésienne. Aucun des deux ne se tient face à une image du monde devenue signe, un signe dont le sens serait à trouver, et dont il faudrait sortir pour atteindre le monde signifié. L'image du monde qui est la nôtre et que nous donnent nos idées ouvre chez l'un et l'autre sur un monde qui n'est pas autre chose que ce que je vois, mais qui reste à déterminer et demeure ainsi méconnu, de même que l'anamorphose me place devant une scène incertaine et inassignable. Mais

1. G. DESARGUES, *Exemple de l'une des manières universelles du S.G.D.L. touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, de distance ny d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage* [1636].

2. L. VINCIGUERRA [2007].

les théories de l'idée sensible confuse de Descartes (et Leibniz) conduisent à l'hypothèse optimiste d'un accès à la nature réelle des choses. Dans le sensible, il y a confusion parce que je ne comprends pas ce que je vois et je ne sais le distinguer. Mais cette ignorance est semblable à celle d'un problème ou d'une équation, que je ne sais d'abord résoudre, mais dont l'analyse saura trouver la solution. Par là le sensible me parle, il est du sens, un sens ou une signification que j'ai à élucider et à clarifier afin de connaître la nature des choses, de même que je peux « lire la joie et la tristesse sur le visage des hommes¹ ». L'empirisme de Locke réduit la perception au silence. Comme chez Descartes, l'indétermination n'est pas celle d'un signe donné en attente de sens. Mais elle n'est pas pour autant l'énigme d'un discours qui me parle d'une chose encore mal connue, comme un sens à élucider. C'est moi qui parle, et donne un nom à ce que je vois et qui ne me dit rien. La perception-signe de l'empirisme du xviii^e siècle, de Berkeley, Diderot et Condillac, rompra avec le cartésianisme en renversant dans le rapport de l'idée et des choses le signe et le sens. Ce que je perçois deviendra bien alors un signe au sens inconnu. Cette rupture en vérité a à l'égard du silence lockéen une dette essentielle, mais elle n'en est pas l'héritière.

1. R. DESCARTES [*Le Monde*, AT XI, 4].