

Théodule-Armand Ribot



L'Imagination Créatrice

Théodule-Armand Ribot

L'Imagination Créatrice



Publié par Good Press, 2022

goodpress@okpublishing.info

EAN 4064066354169

TABLE DES MATIÈRES

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN 108

PRÉFACE

INTRODUCTION

La nature motrice de l'imagination constructive.

I

II

PREMIÈRE PARTIE

ANALYSE DE L'IMAGINATION

CHAPITRE I

Le facteur intellectuel.

I

II

CHAPITRE II

Le facteur émotionnel.

I

II

III

CHAPITRE III

Le facteur inconscient.

I

II

CHAPITRE IV

Les conditions organiques de l'imagination.

I

II

III

CHAPITRE V

Le principe d'unité.

DEUXIÈME PARTIE

LE DÉVELOPPEMENT DE L'IMAGINATION

CHAPITRE I

L'imagination chez les animaux.

I

II

CHAPITRE II

L'imagination créatrice chez l'enfant.

CHAPITRE III

L'homme primitif et la création des mythes.

I

II

III

CHAPITRE IV

Les formes supérieures de l'invention.

I

II

III

CHAPITRE V

Loi du développement de l'imagination.

I

II

TROISIÈME PARTIE

LES PRINCIPAUX TYPES D'IMAGINATION

PRÉLIMINAIRES

CHAPITRE I

L'Imagination plastique.

I

II

III

CHAPITRE II

L'Imagination diffluente.

I

II

III

IV

CHAPITRE III

L'Imagination mystique.

I

II

CHAPITRE IV

L'Imagination scientifique.

I

II

III

IV

V

CHAPITRE V

L'Imagination pratique et mécanique.

I

II

CHAPITRE VI

L'Imagination commerciale.

I

II

III

CHAPITRE VII

L'Imagination utopique.

I

II

CONCLUSION

I

II

APPENDICE

OBSERVATIONS ET DOCUMENTS

Appendice A.

LES DIVERSES FORMES D'INSPIRATION

Appendice B.

SUR LA NATURE DU FACTEUR INCONSCIENT

Appendice C.

L'IMAGINATION COSMIQUE ET L'IMAGINATION HUMAINE

Appendice D.

DOCUMENTS SUR L'IMAGINATION MUSICALE

Appendice E.

LE TYPE IMAGINATIF ET L'ASSOCIATION DES IDÉES

108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN 108

[Table des matières](#)

1905

PRÉFACE

Table des matières

La psychologie contemporaine a étudié avec beaucoup d'ardeur et de succès l'imagination purement reproductrice. Les travaux sur les divers groupes d'images — visuelles, acoustiques, tactiles, motrices — sont connus de tout le monde et constituent un ensemble de recherches solidement appuyées sur l'observation subjective et objective, sur les données de la pathologie et les expériences de laboratoire. Au contraire, l'étude de l'imagination créatrice ou constructive a été presque entièrement oubliée. Il serait facile de montrer que les traités de psychologie les plus complets, les meilleurs, les plus récents, lui consacrent à peine une ou deux pages ; quelquefois même n'en font aucune mention. Quelques articles, quelques rares et courtes monographies résument le travail de ce dernier quart de siècle sur la question. Elle ne mérite pourtant pas cette attitude d'indifférence ou de dédain. Son importance n'est pas contestable, et si jusqu'ici l'étude de l'imagination créatrice est restée à peu près inaccessible à l'expérimentation proprement dite, il y a d'autres procédés objectifs qui nous permettent de l'aborder avec quelques chances de succès et de continuer l'œuvre des anciens psychologues, mais avec des méthodes plus conformes aux exigences de la pensée contemporaine.

Le présent travail n'est offert au lecteur que comme un essai ; il ne s'agit pas ici d'entreprendre une monographie complète qui exigerait un gros livre, mais seulement de

rechercher les conditions fondamentales de l'imagination créatrice, de montrer qu'elle a son origine et sa source principale dans la tendance naturelle des images à s'objectiver, — plus simplement, dans les éléments *moteurs* inhérents à l'image — puis de la suivre dans son développement, sous la multiplicité de ses formes, quelles qu'elles soient. Car il m'est impossible de ne pas soutenir que, actuellement, la psychologie de l'imagination repose presque uniquement sur son rôle dans la création esthétique et dans les sciences. On n'en sort guère; ses autres formes sont quelquefois mentionnées, jamais étudiées. Cependant l'invention dans les beaux-arts et dans les sciences n'est qu'un cas particulier et non peut-être le principal. Nous espérons montrer que dans la vie pratique, dans les inventions mécaniques, militaires, industrielles, commerciales, dans les institutions religieuses, sociales, politiques, l'esprit humain a dépensé et fixé autant d'imagination que partout ailleurs.

L'imagination constructive est une faculté qui, au cours des âges, a subi une réduction, tout au moins des transformations profondes. Aussi, pour des raisons qui seront indiquées plus tard, l'activité *mythique* a été considérée, dans ce travail, comme le point central de notre sujet, comme la forme typique et primitive dont la plupart des autres sont issues: la création s'y montre complètement libre, affranchie de toute entrave, sans souci du possible et de l'impossible, à l'état pur, non adultérée par l'influence antagoniste de l'imitation, du raisonnement, de la notion des lois naturelles et de leur régularité.

Dans la première partie, *analytique*, on essaiera de résoudre l'imagination constructive en ses facteurs constitutifs et de les étudier chacun séparément.

La seconde partie, *génétique*, la suivra dans son développement intégral, des formes frustes aux plus complexes.

Enfin la troisième partie, *concrète*, sera consacrée non plus à l'imagination, mais aux imaginatifs, aux principaux types d'imagination que l'observation nous révèle.

Mai 1900.

ESSAI

SUR
L'IMAGINATION CRÉATRICE

INTRODUCTION

[Table des matières](#)

La nature motrice de l'imagination constructive.

[Table des matières](#)

I

[Table des matières](#)

On a souvent répété que l'une des principales conquêtes de la psychologie contemporaine est d'avoir établi solidement le rôle et l'importance des mouvements, d'avoir montré notamment par l'observation et l'expérience que la représentation d'un mouvement est un mouvement qui commence, un mouvement à l'état naissant. Toutefois, ceux qui ont le plus fortement insisté sur cette thèse, ne sont guère sortis du champ de l'imagination passive ; ils s'en sont tenus à des faits de pure reproduction. Mon but est d'étendre leur formule et de montrer qu'elle explique, au moins en grande partie, la genèse de l'imagination créatrice.

Essayons de suivre pas à pas la transition qui conduit de la reproduction pure et simple à la création, en montrant la persistance et la prépondérance de l'élément moteur à mesure qu'on s'élève de la répétition à l'invention.

D'abord, toutes les représentations renferment-elles des éléments moteurs ? Oui, selon moi, parce que toute perception suppose des mouvements à un degré quelconque et que les représentations sont les résidus des perceptions antérieures. Sans examiner la question en détail, il est certain que cette affirmation est légitime pour l'immense majorité des cas. En ce qui concerne les images

visuelles et tactiles, il n'y a aucun doute possible sur l'importance des éléments moteurs qui entrent dans leur composition. L'ouïe, pour un sens supérieur, est assez pauvrement dotée de mouvements; mais si l'on tient compte de sa connexion intime avec les organes vocaux si riches en combinaisons motrices, il s'établit une sorte de compensation. L'olfaction et la gustation, secondaires dans la psychologie humaine, montent à un rang très élevé chez beaucoup d'animaux: aussi l'appareil olfactif acquiert chez eux une complexité de mouvements proportionnée à son importance et qui parfois le rapproche de la vision. Reste le groupe des sensations internes qui pourrait provoquer la discussion. En mettant à part les impressions obscures qui sont liées aux actions chimiques de l'intimité des tissus et qui sont à peine représentables, on constate que les sensations qui résultent des changements de la respiration, de la circulation, de la digestion, ne sont pas vides d'éléments moteurs. Le seul fait que, chez quelques personnes, le vomissement, le hoquet, la miction, etc., peuvent être déterminés par les perceptions de la vue ou de l'ouïe, prouve que les représentations de cette espèce tendent à se traduire en actes.

Sans insister, on peut donc dire que cette thèse repose sur une masse imposante de faits; que l'élément moteur de l'image tend à lui faire perdre son caractère purement intérieur, à l'objectiver, à l'extérioriser, à la projeter hors de nous.

Cependant, il faut remarquer que tout ce qui précède ne nous fait pas sortir de l'imagination reproductrice, de la mémoire. Toutes ces réviviscences sont des *répétitions*; or,

l'imagination créatrice exige du *nouveau*: c'est sa marque propre et essentielle. Pour saisir le passage de la reproduction à la production, de la répétition à la création, il faut considérer d'autres faits plus rares, plus extraordinaires qui ne se rencontrent que chez quelques privilégiés. Ces faits connus depuis longtemps, entourés de quelque mystère et attribués d'une manière vague «à la puissance de l'imagination», ont été étudiés de nos jours avec beaucoup plus de méthode et de rigueur. Il suffit à notre but d'en rappeler quelques-uns.

On rapporte beaucoup d'exemples de fourmillements ou de douleurs qui apparaissent dans diverses régions du corps par le seul effet de l'imagination. Certaines personnes peuvent accélérer ou ralentir les battements de leur cœur à volonté, c'est-à-dire par l'effet d'une représentation intense et persistante : le célèbre physiologiste E. F. Weber avait ce pouvoir et a décrit le mécanisme du phénomène. Plus extraordinaires encore sont les cas de vésication produits par suggestion chez les hypnotisés. Enfin, rappelons l'histoire retentissante des stigmatisés qui, du XIII^e siècle jusqu'à nos jours, ont été assez nombreux et présentent des variétés intéressantes : les uns n'ayant que la marque du crucifiement, d'autres de la flagellation, d'autres de la couronne d'épines^[1]. Ajoutons les modifications profondes de l'organisme, résultats de la thérapeutique suggestive des contemporains ; les effets merveilleux de «la foi qui guérit», c'est-à-dire les miracles de toutes les religions, dans tous les temps et dans tous les lieux ; et cette brève énumération suffira à rappeler certaines *créations* de l'imagination humaine qu'on a une tendance à oublier.

Il convient d'ajouter que l'image n'agit pas seulement sous une forme positive, elle a quelquefois un pouvoir d'inhibition. La représentation vive d'un mouvement qui s'arrête est un commencement d'arrêt de mouvement; elle peut même aboutir à un arrêt total. Tels sont les cas de *paralysis by ideas* décrits d'abord par Reynolds, plus tard par Charcot et son école sous le nom de paralysie psychique: la conviction intime du malade qu'il ne peut remuer un membre le rend incapable de tout mouvement et il ne recouvre sa puissance motrice que lorsque la représentation morbide a disparu.

Ces faits et leurs analogues suggèrent quelques remarques.

La première, c'est qu'il y a ici création, au sens strict du mot, quoiqu'elle soit renfermée dans les limites de l'organisme. Ce qui apparaît est *nouveau*. Si l'on peut soutenir à la rigueur que nous connaissons par notre expérience les formications, les accélérations et ralentissements du cœur, quoique nous ne puissions pas ordinairement les produire à volonté; cette thèse est absolument insoutenable, quand il s'agit de vésication, de stigmates et autres phénomènes réputés miraculeux: ils sont sans précédents dans la vie de l'individu.

La seconde remarque, c'est que pour que ces états insolites se produisent, il y a nécessité d'éléments additionnels dans le mécanisme producteur. Dans son fond, ce mécanisme est fort obscur. Invoquer la puissance de l'imagination, c'est tout simplement substituer un mot à une explication. Heureusement, nous n'avons pas besoin de pénétrer dans l'intimité de ce mystère. Il nous suffit de

constater les faits, de constater aussi qu'ils ont une représentation pour point de départ, de constater enfin que la représentation toute seule ne suffit pas. Que faut-il donc de plus ? — Notons d'abord que ces événements sont rares. Il n'est pas à la portée de tout le monde d'acquérir des stigmates ou de guérir d'une paralysie déclarée incurable. Cela n'arrive qu'à ceux qui ont une foi ardente, un désir violent que *cela soit*: c'est une condition psychique indispensable. Ce qui agit, en pareil cas, c'est un état non simple mais double: une image et en sus un état affectif particulier (désir, aversion, émotion ou passion quelconque). En d'autres termes, il y a deux cas :

Dans le premier, ce qui agit ce sont les éléments moteurs inclus dans l'image, résidus des perceptions antérieures ;

Dans le second, ce qui agit ce sont les éléments précités, plus des états affectifs, des tendances qui résument l'énergie de l'individu; et c'est ce qui explique leur puissance.

Pour conclure, ce groupe de faits nous révèle au delà des images l'existence d'un autre facteur, à forme instinctive ou affective, que nous aurons à étudier plus tard et qui nous conduira à la source dernière de l'imagination créatrice.

Je crains que, entre les faits ci-dessus énumérés et l'imagination créatrice proprement dite, la distance ne paraisse énorme au lecteur. Pourquoi ? D'abord, parce que la création a ici pour unique matière l'organisme et parce qu'elle ne se sépare pas du créateur. Ensuite, parce que ces faits sont d'une extrême simplicité et que l'imagination créatrice (au sens ordinaire) est d'une extrême complexité.

Ici, une seule cause opérante : une représentation plus ou moins complexe. Dans la création imaginative, plusieurs images coopérantes avec combinaisons, coordination, agencement, groupement. Mais il ne faut pas oublier que notre but actuel est simplement de découvrir une « forme de passage^[2] » entre la reproduction et la production ; de montrer la communauté d'origine des deux formes d'imagination — la pure faculté représentative et la faculté de créer par l'intermédiaire des images — et de montrer en même temps le travail de séparation, de disjonction entre les deux.

II

[Table des matières](#)

Puisque le but principal de cette étude est d'établir que le fondement de l'invention doit être cherché dans les manifestations motrices, je ne craindrai pas d'insister et je reprends cette thèse sous une autre forme, plus claire, plus précise, plus psychologique, en posant la question suivante : Entre les divers modes d'activité de l'esprit, quel est celui qui offre le plus d'analogie avec l'imagination créatrice ? Je réponds sans hésiter : l'activité volontaire. *L'imagination est dans l'ordre intellectuel l'équivalent de la volonté dans l'ordre des mouvements.* Justifions cette assimilation par quelques preuves.

1^o Identité de développement dans les deux cas. L'établissement du pouvoir volontaire est progressif, lent, traversé par des échecs. L'individu doit devenir maître de ses muscles et étendre par eux sa maîtrise sur les autres choses. Les réflexes, les mouvements instinctifs et

expressifs des émotions sont la matière première des mouvements voulus. La volonté n'a pas de mouvements propres, en patrimoine : il faut qu'elle coordonne et associe, puisqu'elle dissocie pour former des associations nouvelles. Elle règne par droit de conquête, non par droit de naissance.

— De même, l'imagination créatrice ne surgit pas tout armée. Ses matériaux sont les images qui sont ici les équivalents des mouvements musculaires ; elle traverse une période d'essai ; elle est toujours, au début (pour des raisons que nous indiquerons plus tard), une imitation ; elle n'atteint que progressivement ses formes complexes.

2^o Mais ce premier rapprochement ne va pas au fond des choses ; il y a des analogies plus profondes : d'abord le caractère foncièrement subjectif des deux cas. L'imagination est subjective, personnelle, anthropocentrique ; son mouvement va du dedans au dehors vers une objectivation. La connaissance (c'est-à-dire l'intelligence au sens restreint) a des caractères inverses : elle est objective, impersonnelle, reçoit du dehors. Pour l'imagination créatrice, le monde intérieur est le régulateur ; il y a prépondérance du dedans sur le dehors. Pour la connaissance, le monde extérieur est le régulateur, il y a prépondérance du dehors sur le dedans. Le monde de mon imagination est mon monde, opposé au monde de la connaissance qui est celui de tous mes semblables. — Tout au contraire, pour la volonté : on pourrait répéter textuellement, mot pour mot, ce qui vient d'être dit pour l'imagination ; cette répétition est inutile. C'est qu'au fond des deux, il y a notre causalité propre, quelque opinion

d'ailleurs qu'on professe sur la nature dernière de la causalité et de la volonté.

3^o Toutes deux ont un caractère téléologique, n'agissent qu'en vue d'un but; au contraire de la connaissance qui, elle, se borne à constater. On veut toujours une chose quelconque, frivole ou capitale. On invente toujours pour une fin, que ce soit Napoléon qui imagine un plan de campagne ou un cuisinier qui combine un nouveau plat. Dans les deux cas, il y a tantôt une fin simple atteinte par des moyens immédiats, tantôt une fin complexe et lointaine supposant des fins subordonnées qui sont des moyens par rapport au but final. Dans les deux cas, il y a une *vis à tergo* désignée sous le nom vague de spontanéité que nous essayerons d'éclaircir ultérieurement et une *vis à fronte*, mouvement d'attraction.

4^o À cette analogie de nature s'en ajoutent d'autres, — secondaires, subsidiaires — entre la forme avortée de l'imagination créatrice et les impuissances de la volonté. Sous sa forme normale et complète, la volonté aboutit à un acte ; mais chez les indécis et les abouliques, la délibération ne finit jamais ou la résolution reste inerte, incapable de se réaliser, de s'affirmer pratiquement. L'imagination créatrice, elle aussi sous sa forme complète, tend à s'extérioriser, à s'affirmer en une œuvre qui existe non seulement pour le créateur, mais pour tout le monde. Au contraire, chez les purs rêveurs, l'imagination reste intérieure, vaguement ébauchée ; elle ne prend pas corps en une invention esthétique ou pratique. La rêverie est l'équivalent des velléités ; les rêveurs sont les abouliques de l'imagination créatrice.

Il est inutile d'ajouter que le rapprochement établi entre la volonté et l'imagination créatrice n'est que partiel et qu'il n'a pour but que de mettre en lumière le rôle des éléments moteurs. Assurément personne ne confondra deux manifestations aussi distinctes de notre vie psychique et il serait ridicule de s'attarder à énumérer les différences. À lui seul, le caractère de nouveauté suffirait, puisqu'il est la marque propre et indispensable de l'invention et que pour la volition, il est accessoire : l'extraction d'une dent exige du patient autant d'effort à la dixième fois qu'à la première, quoiqu'elle ne soit plus une nouveauté.

Après ces remarques préliminaires, il faut procéder à l'analyse de l'imagination créatrice, pour en comprendre la nature, autant que cela est accessible à nos moyens actuels. Elle est, en effet, dans la vie mentale, une formation d'ordre tertiaire, supposant une couche primaire (celle des sensations et émotions simples) et une couche secondaire (les images et leurs associations, certaines opérations logiques élémentaires, etc.). Étant composée, elle peut être décomposée en ses éléments constituants que nous étudierons sous ces trois titres : facteur intellectuel, facteur affectif ou émotionnel, facteur inconscient. Mais cela ne suffit pas : l'analyse doit être complétée par la synthèse. Toute création imaginative, grande ou petite, est organique, exige un principe d'unité : il y a donc aussi un facteur synthétique qu'il sera nécessaire de déterminer.

[1]

A. Maury dans son livre sur l'*Astronomie*

et la Magie, etc., en compte une cinquantaine.

- [2] Il y en a d'autres, comme nous le verrons plus loin.

PREMIÈRE PARTIE

[Table des matières](#)

ANALYSE DE L'IMAGINATION

[Table des matières](#)

CHAPITRE I

[Table des matières](#)

Le facteur intellectuel.

[Table des matières](#)

I

[Table des matières](#)

Considérée sous son aspect intellectuel, c'est-à-dire en tant qu'elle emprunte ses éléments à la connaissance, l'imagination suppose deux opérations fondamentales : l'une négative et préparatoire, la dissociation ; l'autre positive et constituante, l'association.

La dissociation est l'abstraction des anciens psychologues qui ont très bien compris son importance pour le sujet qui nous occupe. Toutefois, ce terme « dissociation » me semble préférable parce qu'il est plus compréhensif. Il désigne un genre dont l'abstraction est une espèce. C'est une opération spontanée et d'une nature plus radicale : l'abstraction proprement dite n'agit que sur des états de conscience isolés ; la dissociation agit en sus sur des séries d'états de conscience qu'elle morcelle, fractionne, dissout et, par ce travail préparatoire, les rend propres à entrer dans des combinaisons nouvelles.

Percevoir est une opération synthétique et cependant la dissociation (ou abstraction) est déjà en germe dans la perception, justement parce qu'elle est un état complexe. Chacun perçoit d'une façon particulière, suivant sa constitution et l'impression du moment. Un peintre, un *sportsman*, un marchand, un indifférent, ne voient pas le même cheval de la même manière ; les qualités qui intéressent l'un sont négligées par un autre.

L'image étant une simplification des données sensorielles et sa nature dépendant de celle des perceptions antérieures, il est inévitable que ce travail de dissociation continue en elle. Mais, c'est trop peu dire : l'observation et l'expérience nous montrent que, dans la majorité des cas, il augmente singulièrement. Pour suivre le développement progressif de cette dissolution, nous pouvons diviser grossièrement les images en trois catégories — complètes, incomplètes, schématiques — et les étudier successivement.

Le groupe des images dites *complètes* comprend d'abord les objets sans cesse répétés dans l'expérience quotidienne : mon encier, la figure de ma femme, le son d'une cloche ou d'une horloge voisine, etc. Dans cette catégorie rentrent aussi les images des choses que nous n'avons perçues qu'un petit nombre de fois, mais qui, pour des raisons accessoires, sont restées nettes dans notre mémoire. Sont-elles complètes au sens rigoureux du mot ? Elles ne peuvent l'être ; et la supposition contraire est une illusion de la conscience qui se détruit, lorsqu'on la confronte avec la réalité. La représentation peut moins encore que la perception renfermer toutes les qualités d'un objet ; elle est une sélection variable suivant les cas. Le peintre Fromentin qui se vantait de retrouver après deux ou trois ans « le souvenir rigoureux » de choses qu'il avait à peine entrevues en voyage, fait pourtant ailleurs l'aveu suivant : « Mon souvenir des choses, quoique très fidèle, n'a jamais la certitude admissible pour tous d'un document. Plus il s'affaiblit, plus il se transforme en devenant la propriété de ma mémoire et mieux il vaut pour l'emploi que

je lui destine. À mesure que la forme exacte s'altère, il en vient une autre, moitié réelle et moitié imaginaire, que je crois préférable ». Remarquons que celui qui parle ainsi est un peintre, doué d'une rare mémoire visuelle ; mais des recherches récentes ont montré que, chez le commun des hommes, les images réputées complètes et exactes subissent des transformations et déformations. On le constate, lorsque après quelque temps, on est mis en présence de l'objet primitif et que la comparaison entre le réel et sa représentation devient possible^[3]. Remarquons que dans ce groupe, l'image correspond toujours à des objets *particuliers, individuels* ; il n'en est pas de même pour les deux autres.

Le groupe des images *incomplètes*, selon le témoignage de la conscience elle-même, provient de deux sources distinctes : d'abord, des perceptions insuffisantes ou mal fixées ; ensuite des impressions d'objets analogues qui, trop souvent répétées, finissent par se confondre. Ce dernier cas a été très bien décrit par Taine. Un homme, dit-il, qui, ayant parcouru une allée de peupliers, veut se représenter un peuplier, ou, ayant regardé une basse-cour, veut se représenter une poule, éprouve un embarras : ses différents souvenirs se recouvrent. L'expérience devient une cause d'effacement ; les images s'annulant l'une l'autre tombent à l'état de tendances sourdes que leur contrariété et leur égalité empêchent de prendre l'ascendant. « Les images s'émuissent par leurs conflits comme les corps par leur frottement^[4]. »

Ce groupe nous conduit à celui des images *schématiques*, totalement dépourvues de marques

individuelles : la représentation vague d'un rosier, d'une épingle, d'une cigarette, etc. C'est le degré extrême de l'appauvrissement : l'image dépouillée peu à peu de ses caractères propres, n'est plus qu'une ombre. Elle est devenue cette forme de transition entre la représentation et le pur concept, que l'on désigne actuellement sous le nom d'image générique, ou qui du moins s'en rapproche.

L'image est donc soumise à un travail incessant de métamorphose, de suppressions et d'additions, de dissociation et de corrosion. C'est qu'elle n'est pas une chose morte ; elle ne ressemble pas à un cliché photographique dont on peut indéfiniment reproduire des copies. Dépendante de l'état du cerveau, elle change comme tout ce qui est vivant, elle est sujette à des gains et à des pertes, — surtout à des pertes. Mais chacune des trois classes précitées a son utilité pour l'inventeur ; elles servent de matériaux aux diverses espèces d'imagination : sous leur forme concrète au mécanicien, à l'artiste ; sous leur forme schématique au savant et à d'autres.

Jusqu'ici nous n'avons vu qu'une partie du travail de la dissociation et, à tout prendre, la moindre. Nous avons semblé considérer les images comme des faits isolés, des atomes psychiques ; mais c'est là une position purement théorique. Les représentations ne sont pas solitaires ; dans la réalité, elles font partie d'une chaîne ou plutôt d'une trame, d'un réseau, puisqu'en raison de leurs multiples rapports, elles peuvent rayonner en tous sens. Or, la dissociation agit aussi sur les *séries*, les tronque, les mutile, les démolit, les réduit à l'état de ruine.

La loi idéale de la réviviscence des images est celle connue depuis Hamilton sous le nom de « loi de réintégration »^[5] qui consiste dans le passage de la partie au tout, chaque élément tendant à reproduire l'état complet, chaque membre d'une série la totalité de la série. Si cette loi existait seule, l'invention nous serait à jamais interdite ; nous ne pourrions sortir de la répétition, nous serions emprisonnés dans la routine ; mais il y a une puissance antagoniste qui nous affranchit : c'est la dissociation.

Il est assez étrange que tandis que les psychologues étudient depuis si longtemps les lois de l'association, nul n'ait recherché si l'opération inverse, la dissociation, n'a pas aussi ses lois. On ne peut tenter ici un pareil travail qui serait en dehors de notre sujet ; il suffira d'indiquer en passant deux conditions générales qui déterminent la dissociation des séries.

1^o Il y a les causes internes ou subjectives. La réviviscence d'une figure, d'un monument, d'un paysage, d'un événement n'est le plus souvent que partielle. Elle dépend de conditions diverses qui ravivent l'essentiel et laissent tomber les détails secondaires, et cet essentiel qui survit à la dissociation dépend de causes subjectives dont les principales sont d'abord des raisons pratiques, utilitaires. C'est la tendance déjà mentionnée à négliger ce qui ne sert pas, à l'exclure de la conscience. Helmholtz a montré que, dans l'acte de la vision, divers détails restent inaperçus, parce qu'ils sont indifférents pour les besoins de la vie, et il y a beaucoup d'autres cas de cette espèce. — Ensuite des raisons affectives qui gouvernent l'attention et l'orientent