Le mouvement des images : la lecture du temps

Chih-Wei Lin

▶ **To cite this version:**

Chih-Wei Lin. Le mouvement des images : la lecture du temps. Art et histoire de l'art. Université Toulouse le Mirail - Toulouse II, 2014. Français. NNT : 2014TOU20001 . tel-01124230

HAL Id: tel-01124230
https://theses.hal.science/tel-01124230

Submitted on 6 Mar 2015

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.

Université de Toulouse

THÈSE

En vue de l'obtention du

DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

Délivré par :

Université Toulouse 2 Le Mirail (UT2 Le Mirail)

Présentée et soutenue par :

Lin Chih-Wei

le vendredi 31 janvier 2014

Titre :

Le mouvement des images : la lecture du temps

École doctorale et discipline ou spécialité :

ED ALLPH@ : Études audiovisuelles

Unité de recherche :

Laboratoire de recherche en audiovisuel (LARA)

Directeur(s) de Thèse :

Monsieur Gilles Methel, Professeur, Université de Toulouse 2

Jury :

Monsieur Gilles Methel, Professeur, Université de Toulouse 2
Monsieur Amos Fergombe, Professeur, Université d'Artois
Monsieur Hamadi Bouabid, Professeur, ESAC à Gammarth, Tunisie
Monsieur Guy Lecerf, Professeur, Université de Toulouse 2

Introduction.....7

Partie I

1.L'entrée de l'idée dans l'esprit (se référer à l'entendement humain empirisme)**.....21

1.1.John Locke.....21

1.1.1 Les principes innés 21

1.1.1.1 Il n'y a pas de principe inné dans l'esprit de l'homme.....21

1.1.1.1.1 La manière dont les hommes acquièrent leurs connaissances, prouve que ces connaissances ne sont point innées 21

1.1.1.1.2 Réfutation d'une seconde raison dont on se sert pour prouver qu'il y a des vérités innées : les hommes connaissent ces vérités dès qu'ils ont l'usage de leur raison.....23

1.1.1.1.3 Les autres propositions qui soutiennent les idées innées sont fausses ,donc il n'y a pas d'idées innées.....24

1.1.1.2 Autres considérations touchant les principes innés : ceux qui regardent la spéculation et ceux qui appartiennent à la pratique.....26

1.1.1.2.1 Les principes ne sauraient être innés, à moins que les idées qui les composent, ne le soient aussi.....26

1.1.1.2.2 La différence entre les découvertes que font les hommes dépend de l'usage qu'ils font de leurs facultés.....28

1.1.2 Les idées 29

1.1.2.1 Idées simples.....29

1.1.2.1.1 Toutes les idées viennent par sensation ou par réflexion.....29

1.1.2.1.2 Les idées qui viennent par réflexion apparaissent plus tard dans l'esprit, parce qu'il faut de l'attention pour les découvrir.....32

1.1.2.1.3 L'origine de toutes nos connaissances.....33

1.1.2.1.4 Les idées simples.....34

1.1.2.1.5 Les idées qui nous viennent par les sens.....35

1.1.2.1.6 Les idées simples venant par réflexion ou par sensation et réflexion.....37

1.1.2.1.7 Autres considérations sur les idées simples.....38

1.1.2.2 Perception.....41

1.1.2.2.1La perception est la première idée simple produite par la réflexion.....41

1.1.2.2.2 Les facultés de la perception.....42

1.1.2.3. Idées complexes.....43

1.1.2.3.1 La définition et les facultés des idées complexes.....43

1.1.2.4.Modes simples.....45

1.1.2.4.1 Les modes simples.....45

1.2. Berkeley.....47

1.2.1 Les sensations /idées imprimées sur le sens /imagination.....47

1.2.2 Le rôle de l'âme.....50

1.2.3 Les sens et la connaissance 55

1.3. Hume.....57

1.3.1 L'origine des idées.....57

1.3.2 La suite de l'*impression* : la *mémoire* et l'*imagination*.....61

1.4. Méditation sur les théories de Locke, Berkeley, Hume.....63

1.4.1 Les différentes propositions sur l'entrée de choses extérieures dans l'âme.....63

1.4.2 Les différentes structures de l'entendement humain des trois penseurs.....67

1.4.3 Les différentes définitions de l'*idée* et de la *perception* 71

1.4.3.1Idée.....71

1.4.3.2.Perception.....73

1.4.4 La relation entre l'objet extérieur et l'entendement humaine.....73

1.5 .Image／Idée.....76

1.5.1.L'Image est une idée.....76

1.5.1.1. La définition de l'Image.....76

1.5.1.2.L'Image au classement de l'entendement humain.....77

1.5.1.3. « Idée » désigne l'idée chez Locke et Berkeley, et l'impression chez Hume.....79

1.5.2. Les qualités de l'Image.....80

1.5.2.1.La vision intérieure : une image-sensation suivie d'une image-réflexion.....80

1.5.2.2.Le souvenir est la re-évocation de l'image-sensation : l'image-réflexion.....82

1.5.2. 3.L'Image de « l'imagination » est l'image-réflexion transformée.....84

1.5.2.4.Les caractères des images du « souvenir » et de l'« imagination ».....84

1.5.2.5.La qualité de l'Image.....85

2. Pensée sur les paires d'images séquentielles à partir des tableaux de William Hogarth *Avant* et *Après* 87

2.1......90

2.1.1 Les histoires de *Avant* et *Après* de William Hogarth.....91

2.1.2 Les contenus de *Avant* et *Après* 96
2.2. Les pensées de David Hume.....103
2.2.1
2.2.1.1 Association d'idées.....103
2.2.1.2 Les relations.....105
2.2.2 Les idées de la *cause* et de l'*effet*.....106
2.2.2.1 Le raisonnement sur la *cause* et l'*effet*.....111
2.2.2.2 Effets sur d'autres relations et habitudes.....111
2.2.2.3 L'idée de connexion nécessaire.....113
2.2.2.4 Règles pour juger la causalité.....116
2.3.
2.3.1 Les tableaux reçus par nos yeux et transformés en images/idées.....118
2.3.2 Les relations entre les idées/images.....119
2.3.3 *Avant* et *Après* : la véritable causalité formée entre les idées/images ?.....122
3. L'association des images/idées, à travers le *Harlots Progress* de William Hogarth.....126
3.1.La série d'« images séquentielles » de William Hogarth.....126
3.1.1 Le *Harlots Progress*.....126
3.1.2 Le contenu du *Harlots Progress*.....130
3.2. Les théories de Hume.....138
3.2.2. La théorie de Hume sur « la liaison des idées ».....138
3.2.2.1. La connexion des idées.....138
3.2.2.2. Les trois relations d'association des idées.....144

3.2.2.3. La causalité est plus forte et plus efficace.....145

3.2.2.4. La liaison passe dans l'imagination.....147

3.3. Analyse.....149

3.3.1. La théorie de l'association des idées et sa pratique dans « les images séquentielles » 149

3.3.2 Les principes d'association des idées dans les images séquentielles.....150

3.3.3 Les images séquentielles se passent dans l'imagination et dans l'esprit.....153

Conclusion 155

Partie II

1. Le temps dans le mouvement des images successives.....158

1.1 Déchiffrer le temps.....158

1.1.1 Différents points de vue sur le « Tout » 159

1.1.2 Le temps et la durée.....161

1.2 La lecture du « temps dans les images successives ».....172

1.2.1 Le temps dans les images successives.....172

1.2.2 La liaison des durées.....174

1.2.3 La lecture du « temps dans les images successives » 177

1.2.4 La différence de temps dans la cinématographique et les images successives 187

1.3 La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives ».....198

1.3.1 La pratique du « temps dans les images successives » : la reconstitution et la génération du temps.....198

2. Réflexions sur le temps dans le mouvement des images successives.....214

2.1 La pensée sur « le travelling dans les images successives ».....214

2.2 La pensée sur « l'intervalle ».....221

2.3 Application des théories du « travelling » et de « l'intervalle » dans les images successives..... .230

3. L'emploi de l'idée de la durée dans le sens de la vie.....244

3.1 La vie intime.....244

3.2 La routine.....250

3.3 La rêverie, le désir.....256

Conclusion.....260

Partie III

Introduction.....264

Les œuvres

1. "Image séquentielle (en paires)".....271

2. " Image séquentielle (association des images) ".....288

3. " La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives »".....341

Conclusion générale.....372

Bibliographie.....388

Introduction

Motivation

Une exposition ayant eu lieu en 2006 au musée du Louvre a ouvert la porte à notre recherche. Cette exposition était consacrée à la carrière du peintre anglais :William Hogarth. Nous avons vu ses peintures, ses gravures, ses dessins...etc, qui étaient représentés. Hormis les œuvres qui étaient peintes selon une perspective classique et qui représentaient un sens de la critique sociale, des œuvres curieuses ont attiré notre regard. Ce sont des œuvres successives.

Si nous en ignorons le contenu, la façon de les représenter est inhabituelle, que ce soit à l'époque ou aujourd'hui. Ces œuvres sont disposées soit en paires, soit plusieurs sont alignées. Ces tableaux similaires nous ont semblé étranges par rapport aux autres œuvres. Cela a fait surgir en nous plusieurs questions : pourquoi a-t-il peint ces tableaux ? Pourquoi ces tableaux ont-ils des apparences similaires ? En considérant que les œuvres d'art ont besoin d'originalité, pourquoi Hogarth est-il obligé de peindre ce type d'œuvre ? Pourquoi ses représentations étaient-elles juxtaposées ? Ce sont autant de questions qui sont apparues dans notre esprit pendant notre visites lorsque nous regardions des œuvres comme *Avant* et *Après*, ou bien des séries de tableaux sur la vertu,...entre autres. Cette forme de rencontre a éveillé notre curiosité et nous a incités à réfléchir sur ce thème.

Puis, quasiment dans le même temps, en 2006, lors de notre exécution artistique, nous avons vu une scène intéressante. En fait, dans nos deux aquarelles, était représenté un homme en train de peindre, mais les arrières-plans étaient totalement différents : l'une était claire, l'autre était sombre. Il semblait que l'une ait été peinte dans la journée, l'autre dans la nuit.

Concernant l'homme au premier plan en train de peindre, pendant un certain temps, ces deux circonstances paraissent curieuses. Néanmoins, cette situation paradoxale nous a conduits à rechercher et à penser plus en détail cette relation entre ces temps différents.

A travers ces pensées, nous avons commencé à réfléchir sur ces questions et à trouver des références. Toutefois, il semble que, les livres traitent de ce thème soit en surface, soit ils s'écartent du sujet. Ces références ne concernent pas directement nos questions et ne nous aident pas pour notre travail.

Avant de lire les ouvrages de Deuleuze, de Bergson ou d'empiristes anglais, nous avions l'impression que ce thème parlait du mouvement, des images successives, du temps, qui ouvrait une possibilité de discuter, de réfléchir sur son ontologie, ses éléments essentiels et son pratique. C'est la raison pour laquelle nous voulons travailler sur ce thème qui paraît simple, intuitif, et même un peu philosophique. Cela peut sembler compliqué en apparence mais, en réalité, la pensée philosophique simplifie la complicité potentielle de ce thème et nous aide à y réfléchir plus clairement.

En même temps, nos pensées font l'expérience par l'exécution artistique qui suscite notre curiosité et notre intérêt sur le mouvement et la durée dans les images successives. Les œuvres même à la fois inspirent nos pensées, exécutent et prouvent nos théories.

Problématique

Le mouvement des images successives nous paraît naturel quand nous le regardons. Notre yeux suivent les images les unes après les autres, sans réfléchir, et ce, jusqu'à la fin. Nous sentons un mouvement en suivant notre regard qui passant d'une image à l'autre ; nous percevons également un mouvement lié à leur contenu. Néanmoins, il est étrange que ces

images ne bougent pas sous nos yeux. Alors, est-ce vraiment un mouvement? Sinon, pourquoi sentons-nous un mouvement ? Si oui, pourquoi certaines images ne bougent pas en réalité ?

Comme ces questions tournent toutes autour de l'image, nous sommes tout d'abord curieux devant cet élément essentiel.

Il est naturel de voir les choses dès notre naissance sans y penser. Ainsi, il est évident de voir le monde hors de nous comme une continuation, incessante, sauf quand nous fermons les yeux. Nous savons que l'un des premiers buts de la peinture était de copier la nature, c'est-à-dire ce que nous voyions. Ensuite, les créations de la photogaphie et de la cinématographie étaient de fixer ce que nous voyions ou plus exactement la copie de la vision humaine.

Toutes ces créations paraissent naturelles pour notre expérience. Néanmoins, nous ignorons ce qu'est l'image. Les images d'un objet, d'une peinture ou d'une photo, appartiennent-ils à l'image ? Sinon, pourquoi ? Si oui, sont-elles des images de même genre ? pourquoi ?

D'autre part, il y a un type intéressant d'images successives : il s'agit des images successives en paire. Par exemple, dans les œuvres de Hogarth, ces images successives sont appelées *Avant* et *Après* ; elles représentent la cause et l'effet d'un événement. Néanmoins, y a-t-il une vraie causalité dans ces images successives ? En suivant le mouvement des yeux, les scènes représentent-elles vraiment la cause et l'effet ? Pourquoi la juxtaposition de deux images successives nous donne-elle cette perception ? Quelle est la véritable raison qui nous permet de regarder ces images ? Ensuite, de manière pratique, si nous allons plus loin et que nous posons notre regard sur ces images, pouvons-nous employer la théorie des deux images successives afin d'associer ces deux images ?

En prolongeant les questions sur des images successives en paire jusqu'aux images successives ordinaires, nous sentons qu'un mouvement existe parmi ces images. Pourquoi nos yeux passent-ils ainsi d'une image à l'autre ? Y a-t-il un rapport avec l'ontologie de l'image ? Qu'est-ce que ce mouvement ?

En revanche, nous sommes non seulement intéressés par les questions du mouvement des images successives, mais nous sommes également curieux concernant les questions du temps dans ce type d'images.

Nous savons que le temps accompagne toujours le mouvement. Par conséquent, nous nous demandons : quel rôle le temps joue-t-il dans ces images successives ? Comment fonctionne-t-il ?

Puis, nous voyons d'autres images successives apparaître plus tard, formées d'une façon mécanique : ils s'agit des images des chronophotographies. Ce type d'images successives, apparentées aux tableaux successifs, circule à la vitesse de 24 images par seconde, l'image projetée correspond ainsi à notre connaissance. Cependant, si nous déployons ces 24 images chronophotographiques, comme Muybridge le présente dans ses recherches concernant le mouvement des animaux, le temps existe-t-il encore dans ces images successives en une seconde ? Sinon, quel changement de temps apparaît à l'intérieur ? A cet égard, Deleuze écrit, dans son livre *L'image-temps* : « Au moment où l'image cinématographique confronte le plus étroitement avec la photo, elle s'en distingue aussi le plus radicalement. Les natures mortes d'Ozu durent, ont une durée, les dix secondes du vase: cette durée du vase est précisément la représentation de ce qui demeure, à travers la succession des états changeants. [1]» Ce

[1] Gilles Deleuze. *L'image-Temps.*- Paris : Les Editions de Minuit, 1985, 379 p. p.28.

philosophe s'est déjà aperçu qu'il existait une différence entre le temps dans les images projetées et celui dans les images successives.

Ainsi, si nous parvenons à résoudre ces problèmes, quel prolongement y aura-t-il sur le temps dans les images successives ? Pouvons-nous séparer et construire ce temps, ainsi que les matériaux ?

Dans la cinématographie, le travelling est utilisé pendant la fabrication d'un film, et nous, en tant que spectateurs, nous sentons ce travelling à travers un intermédiaire : le film. Ainsi, nous nous apercevons que dans les images successives (comme Bande Dessinée), on emploie aussi le travelling. Néanmoins, comme il s'agit d'un langage cinématographique, nous ne connaissons pas son ontologie quand il est utilisé dans les images successives. Comment un langage cinématographique peut-il être intégré dans les images successives ? Après la combinaison, l'essence des images successives peut-elle changer ? Plus particulièrement, dans ce cas, le temps est-il modifié ? Comment le temps changera après que le travelling intégre dans les images successives ?

Les images successives sont des images juxtaposées. Entre une image et une autre, il existe un intervalle. Pour toutes ces images successives, ces intervalles paraissent étranges mais naturels. Nous nous interrogeons alors sur l'ontologie de cet intervalle, et sur le rôle qu'il joue dans les images successives. Puis, nous nous demandons quel est le sens du temps dans l'intervalle.

Comme Bergson considère que notre regard est comme des pellicules circulant devant nos yeux, nous avons l'idée de prolonger nos théories des images successives au thème de la

vie. Autrement dit, la vie est comme une grande série d'images successives. En suivant la pensée du temps dans ces images, nous avons l'impression que la théorie de Bergson sur la durée propose un modèle nous permettant de penser la vie. Ainsi, selon ce point de vue bergsonien, comment saisissons-nous le sens de la durée dans notre vie ? Sous cette façon de penser, comment allons-nous résoudre certaines questions de la vie quotidienne comme la routine et la rêverie ?

Méthodologie

Notre réflexion concerne les images successives incluant le mouvement et le temps. Bien que « le mouvement » et « le temps » aient un élément en commun, notre but ne sera pas consacré à ces deux thèmes. En revanche, ce sur quoi nous voulons réfléchir, c'est sur ces deux thèmes dans les images successives. Nous en discuterons de manières différentes. Afin de ne pas les confondre et de débattre du sujet plus clairement, nous séparons notre thèse en deux parties : partie I et partie II. En général, la partie I est dédiée au mouvement des images successives et la partie II est consacrée au temps/ la durée dans les images successives. Enfin, notre recherche s'inscrivant dans la création artistique, nous travaillerons sur notre pratique artistique qui exécute ou expérimente des théories.

La première partie abordera le mouvement des images successives en s'appuyant sur l'œuvre de William Hogarth. Autrement dit, à travers ses œuvres, nous discuterons de l'ontologie de l'image, des images séquentielles en paires, ainsi que de la succession des images.

La deuxième partie concerne le temps dans des images successives. Pour cette partie, nous ne suivrons pas l'évolution d'œuvres de tel ou tel artiste. Au contraire, nous discuterons directement sur les théories philosophiques sur le temps/ la durée ; puis, nous appliquerons ces réflexions sur ce que nous avons pensé de son ontologie : les images successives.

Telle est notre méthodologie générale pour cette recherche. Plus particulièrement, les méthodes utilisées dans chaque chapitre sont les suivantes :

Concernant la première partie, nous réfléchirons sur le mouvement des images successives. Nous pensons qu'il est incontournable d'étudier tout d'abord l'ontologie de l'image pour connaître cet élément. Puis, en employant les théories de l'image, nous verrons comment nous passons d'une image à une autre. Ensuite, nous prolongerons la théorie de la liaison de deux images similaires à la liaison de plusieurs images successives. Autrement dit, nous verrons la succession des images séquentielles en général.

Afin de traiter les questions de l'Image, de la vue, des sens, de l'esprit, il est essentiel de retrouver les traces des savants. Sans aucun doute, méditer sur ces questions nous permettra d'ouvrir les portes et de trouver les moyens de nous en rapprocher.

C'est la raison pour laquelle nous traiterons d'abord de l'entendement humain et nous choisirons des réflexions plus modernes pour retrouver ces traces. Nous expliquerons la raison de ce choix. D'une part, il ne faut pas tomber dans des histoires trop anciennes en risquant de mal comprendre les pensées démodées, mais, d'autre part, nous ne nous trouvons pas à l'époque où les pensées étaient dans le chaos, c'est-à-dire qu'elles ne sont pas divisées, ou pas assez précises pour former une branche dont les matériaux conviennent à nos réflexions.

C'est pourquoi nous avons choisi les propositions des savants à partir de l' époque des Lumières, à savoir des XVII ième et XVIII ième siècles, où les pensées humaines étaient au début de leur essor. Ainsi, il est raisonnable de nous engager dans l'entendement humain de l'époque dont le sujet a déjà été débattu par les philosophes.

Nous aborderons les trois philosophes empiristes anglais : Locke, Berkeley et Hume.

Notre but n'est pas de nous concentrer sur toutes les épistémologies de ces trois philosophes ; nous voudrions prendre une voie découverte par Locke qui aboutit à la méditation sur notre entendement et, à partir de là, nous en viendrons à la pensée sur la relation et ses fonctions entre les objets extérieurs et les idées produites en nous . A travers la discussion sur la question : « comment nous voyons le monde et quelle est la relation entre l'objet extérieur, notre vue ou nos autres sens et notre esprit », nous réfléchirons sur l'ontologie de l'Image.

Tout d'abord, nous reprendrons les théories de Locke, de Berkeley et de Hume. Ensuite, à partir de leurs doctrines, que nous analyserons, nous développerons nos pensées sur la relation entre l'objet extérieur et l'image dans notre esprit, ainsi que sur la façon dont l'objet extérieur pénètre dans l'esprit. Puis, nous examinerons l'introduction de l'idée et son fonctionnement.

En suivant la chronologie de l'apparition, nous discuterons les théories des trois philosophes mentionnés plus haut, puis, pour chacune de leur théorie, nous suivrons l'ordre de la formation de l'épistémologie.

Nous commencerons par signaler que, dans leurs doctrines de l'épistémologie, nous pouvons percevoir des traces religieuses. Même s'ils pensent l' épistémologie à partir de leurs propres expériences de vie, ils accordent une grande place à Dieu. Bien que ces philosophes parlent d'entendement humain, il semble qu'ils attribuent à Dieu des parties inconnues, sans y avoir réfléchi. Il est évident qu'aux XVII ième et XVIII ième siècles, il était habituel d'attribuer des mystères à Dieu. Nous pensons que si les théories sont sans problème, elles doivent concerner tous les gens, y compris les profanes. Ainsi, dans ce texte, nous éliminerons les parties qui traitent de la religion, et nous nous consacrerons aux parties communes.

Les travaux de Locke débutent par l' idée innée. Ce point de départ est essentiel. Après avoir évoqué quelques bases, nous nous aborderons son idée, son classement, ses facultés. Pour préciser notre pensée, nous définirons l'idée, puis nous travaillerons les parties du classement de l'idée et discuterons sur ses facultés : *idées simples, idées sensations, idées complexes, mode*...etc. Nous terminerons par le *mode*, afin de garder les matériaux pour nous aider à construire une base solide de la pensée et poursuivre notre analyse.

Les théories de Berkeley nous ouvrent un champ différent par rapport à Locke. Nous verrons comment il entend la formation des idées dans l'esprit, le classement de l'idée, et le rôle que l'esprit joue dans l'entendement humain.

Quant à Hume, nous parlerons d'abord de l'origine de l'idée et de son classement selon sa théorie. Puis nous regarderons comment fonctionnent les opérations mentales et quels rôles la mémoire et l'imagination jouent dans l'entendement humain.

Enfin, après avoir analysé les théories similaires de ces trois penseurs, nous les comparerons. D'abord, nous discuterons sur la façon dont l'objet extérieur entre dans notre âme. Puis, nous analyserons les structures des trois théories afin de trouver des points communs et des différences. Enfin, nous discuterons les significations et les facultés différentes des trois mots suivants *idée, mode, perception* chez chacun des philosophes.

Concernant le thème des images séquentielles en paire, nous prendrons les œuvres de Hogarth pour entrer dans la discussion de la liaison des images successives. Parmi ses œuvres, nous analyserons celles de *Avant* et *Après*. Les raisons pour lesquelles nous avons choisi ce peintre du XVIIIe siècle sont les suivantes :

1. Ainsi que la logique employée au premier chapitre, nous remonterons à l'origine des images séquentielles, à la préhistoire des bandes dessinées :

Même si les œuvres de William Hogarth datent et qu'elles ne correspondent pas aux bandes dessinées d'aujourd'hui, nous ne pouvons pas ignorer leur importance. Nous avons conscience qu'elles jouent un rôle primondial dans l'art séquentiel et la préhistoire des bandes dessinées grâce à leur richesse et à leur complexité[2]. Nous constatons que les dessinateurs de notre époque se tournent vers William Hogarth afin d'imiter, de chercher des solutions graphiques[3], ou bien, comme nous, de réfléchir sur sa façon de s'exprimer graphiquement et d'en voir les avantages.

2. L'intention de Hogarth était de présenter le temps, le mouvement, l'espace :

Hormis le style de l'expression graphique et les images séquentielles, nous voyons que, dans ces séries d'images narratives, Hogarth intègre les idées du temps et de l'espace[4]. Cela indique non seulement que Hogarth s'intéresse à ces deux termes importants, mais aussi que la modernité de sa pensée ou de son langage graphique, grâce à son ambition, perfectionnent

[2]Smolderen Thierry.- *Naissances de la bande dessinée – de William Hogarth à Winsor McCay* .- :Les impressions nouvelles, 2009. « 〔...〕 Les romans en estampes d'Hogarth – l'exposition est de Rodolphe Töpffer – sont tellement éloignés du prototype de notre bande dessinée que les historiens(habités par ce modèle) n'en ont pas perçu la réelle importance pour la suite. L'influence d'Hogarth sur les illustrateurs humoristiques du siècle suivant est pourtant l'une des clés de l'histoire de la bande dessinée. L'émergence récente du graphie novel nous donne aujourd'hui de bonnes raisons de les réévaluer. 〔...〕 Depuis la fin du XXe siècle, les auteurs de bandes dessinées se rapprochent de la littérature et aiment à parler du dessin comme d'une écriture. Sans le savoir, ils réactivent là une conception fort ancienne, qui a pris un tournant décisif dans l'œuvre du peintre et graveur anglais du XVIIIe siècle, William Hogarth. Cette conception du dessin date d'un temps où l'image, et en particulier l'image reproductible, l'estampe, se prêtait à des formes d'écriture et de lecture dont nous ne soupçonnons plus la richesse et la sophistication. » p.5, p.9.

[3]*Idem*, « En réalité, chaque fois qu'un dessinateur, aujourd'hui, fait appel à des solutions issues de ce lointain passé (ligne claire, modelé au trait, mélange composite de stylisation graphiques, « écriture » du mouvement instantané, des postures ou de l'expression physionomique, caricature, bulles etc.), il s'inscrit dans la lignée d'Hogarth, et, à travers cette lignée, dans l'histoire profonde de la culture de l'image imprimée. » p.9.

[4]Ibid, « 〔...〕 dans son rapport avec les dimensions du temps et de l'espace, selon lui, l'image dessinée génère logiquement la possibilité, sinon la nécessité, d'une telle forme séquentielle. » p.5.

sa narration et font avancer avec précision le contenu des images. Nous nous voyons son intention de représenter plus vivement l'époque où il n'y avait pas d'appareil, permettant ainsi de faire revivre les images, ou plutôt les scènes.

3. William Hogarth a réalisé des séries d'images séquentielles incluant les paires d'images séquentielles. Si nous voulons comprendre ces séries d'images séquentielles, il faut tout d'abord comprendre les paires :

Nous ne pouvons pas savoir si Hogarth avait déjà réfléchi à la signification des images séquentielles ; néanmoins, nous découvrons qu'il portait beaucoup d'intérêt à réaliser des œuvres selon ce type d'expression graphique. Excepté les séries de romans graphiques et les intervalles de fabrication de ces séries, il a constitué des paires d'images séquentielles. Nous estimons que ces images sont très importantes, étant considérées comme la base expressive de Hogarth.

Après la détermination des matériaux de notre recherche, pour discuter ce type de l'image, nous nous pencherons tout d'abord sur les histoires de William Hogarth, afin de connaître son époque et sa motivation lui ayant permis de créer ses œuvres, ainsi que leurs caractéristiques. Puis, dans les paragraphes suivants, nous travaillerons sur les œuvres en paire de Hogarth : *Avant* et *Après*. Nous en expliquerons le contenu, la composition et la signification. Ensuite, nous nous concentrerons sur notre outil pour analyser les pensées de David Hume, plus précisément, les pensées sur la *Relation*. Enfin, nous emploierons ses théories pour examiner *Avant* et *Après* de Hogarth et pour discuter l'ontologie de ses images. Enfin, nous prolongerons notre conclusion afin d'élargir et d'approfondir notre champ d'étude.

Pour le troisième chapitre de la première partie, ainsi que pour la méthodologie que nous avons utilisée dans les chapitres précédents, nous avons choisi la série de l'œuvre de William Hogarth, le *Harlots Progress*, en tant qu'exemple essentiel de l'association des images/idées à analyser. En général, nous pensons avec l'intuition que le *Harlots Progress* fonctionne tout en dépendant de la causalité[5]. Néanmoins, grâce à notre analyse dans le dernier chapitre, nous regarderons le *Harlots Progress* avec prudence et nous ne le considérerons pas directement comme une pratique de la causalité. Ainsi, la qualité du *Harlots Progress* et l'essence des « images séquentielles » dépendent des théories qui les soutiennent et les analysent. C'est pour cette raison que les thèses de Hume sur l'association des idées seront employées comme outils à analyser en abordant ce thème. Nous découvrirons, que même si Hume travaille sur l'entendement humain, ses théories correspondent à notre problématique et qu'elles sont capables d'expliquer notre thème.

Ainsi, dans ce chapitre, nous parlerons tout abord du *Harlots Progress*, de son contexte historique, de ses coordonnées...etc. Dans la deuxième partie, nous aborderons l'histoire que le *Harlots Progress* interprète et nous travaillerons précisément sur le contenu de chaque scène. Puis, nous aborderons les théories complètes de Hume sur l'association des idées. Nous n'adopterons pas toutes ses théories, mais nous les emploierons de manière discrète pour éviter les confusions. Ensuite, nous choisirons les théories convenables pour analyser le *Harlots Progress* et, à partir de là, nous connaîtrons l'essence des « images séquentielles ».

La deuxième partie sera concentrée sur le temps/la durée dans les images successives. Bien que ce temps se situe dans les images successives, il est difficile de parler de ce thème abstrait. C'est la raison pour laquelle cette partie réfléchit d'abord sur le sens du temps et sa

[5] *Ibid*. « Les images forment bien une séquence temporelle et causale qui nous raconte, par étapes clairement articulées, le destin d'un personnage fictif individualisé. » p.12-p.15.

pratique. Puis, en considérant deux thèmes spéciaux dans les images successives, nous réfléchirons sur l'ontologie et le temps dans « le travelling » et « l'intervalle ». Ensuite, pour le troisième chapitre, en considérant que la vie fonctionne comme la liaison des durées, nous prolongerons notre pensée de la durée dans la vie.

Dans le premier chapitre de la deuxième partie, nous parlerons tout d'abord du temps et de la durée, afin de connaître son sens. Nous utilisons principalement la théorie de Bergson sur la durée pour soutenir notre analyse, avant d'employer celle de la durée pour penser le temps/la durée dans les images successives en developpant notre thèse sur la lecture du temps dans les images successives. Ensuite, nous nous emploierons à réfléchir sur la différence entre le temps dans la cinématographie et le temps dans les images successives. Enfin, nous consacrerons la dernière partie à la pratique et au prolongement de nos théories. En essayant de trouver des réponses, nous compléterons notre réflexion sur le temps dans les images successives.

Pour le deuxième chapitre qui concerne le travelling, nous étudierons la liaison des images sucessives à travers l'analyse des théories de Bergson et Deleuze. Plus précisément, c'est un thème que nous utilisons en même temps les théories sur le mouvement et sur le temps dans les images successives. Quant au thème de l'intervalle, nous chercherons également à analyser à la fois les théories du mouvement et de la durée dans les images successives. A travers cette étude, nous connaîtrons les caractères, les fonctions, ainsi que l'essence du travelling et de l'intervalle.

Dans le dernier chapitre, nous considérerons que la vie est comme la liaison de la durée. A partir du sens de la durée, nous dessinerons un point de vue sur la vie. Plus particulièrement,

nous nous inspirerons de la théorie de la durée de Bergson. Puis, nous prolongerons cette théorie en expliquant les thèmes subdivisés de la vie : la routine, la rêverie et le desir.

Soulignons que, dans la première partie, nous utiliserons le mot « images séquentielles ». En revanche, dans la deuxième, nous emploierons le terme d' « images successives » au lieu d'« images séquentielles». En réalité, pour nous, le sens de ces deux expressions est le même.

Partie I

1.L'entrée de l'idée dans l'esprit (se référer à l'entendement humain empirisme)

1.1.John Locke

1.1.1 Les principes innés

1.1.1.1 Il n'y a pas de principe inné dans l'esprit de l'homme

1.1.1.1.1 La manière dont les hommes acquièrent leurs connaissances, prouve que ces connaissances ne sont point innées.

Afin de traiter les questions de la vue et de la vision, il est essentiel de connaître les théories de John Locke (1632-1704) . Tout d'abord, ce philosophe prend quelques exemples pour nous montrer les pensées erronées de l'homme de l'époque.

Certains pensaient que les idées innées étaient et gravées dans notre âme depuis notre naissance. Locke refuse ces suppositions et a voulu vérifier ces faits : « *[...]ce que je laisse examiner à ceux qui comme moi sont disposés à recevoir la vérité partout où ils la rencontrent.*[6]»

Locke montre que les gens pensent que les principes innés sont autant d'impressions que les hommes reçoivent pendant leur existence. Néanmoins, ce consentement n'est pas le support de l'existence des idées innées, parce qu'il envisage deux propositions essentielles et

6 Pierre Coste (traduit);John Locke(auteur).- Essai philosophique concernant l'entendement humain (an essay concerning human understanding).- Paris:Librairie Générale Française , 2009. p.134.

évidentes : « *Tout ce qui est, est* ; et *il est impossible qu'une chose soit et ne soit pas en même temps.* [7]»

Afin de constater s'il y a des idées innées en appliquant ces deux propositions, Locke choisit un chemin détourné. D'abord, il se tourne vers les gens qui sont considérés comme faibles mentalement par rapport à d'autres. Il les observe et regarde si des idées innées sont ancrées en eux. Si aucun de ces principes n'existe, c'est que le consentement universel dont nous parlons est faux. Il dit que les idées imprimées dans l'âme ne sont ni aperçues ni entendues. Par conséquence, *« si donc il y a de telles impressions dans l'âme des enfants et les idiots, il faut nécessairement que les enfants et les idiots aperçoivent ces impressions, qu'ils connaissent les vérités qui sont gravées dans leur esprit, et qu'ils y donnent leur consentement.Mais,comme cela n'arrive pas, il est évident qu'il n'y a point de telles impressions.*[8] »

Il prolonge cette déduction et indique que les gens n'ont pas toujours conscience des idées gravées dans l'âme. [9] A travers cette inférence, Locke pense que s'il existe des idées innées, elles sont mélangées avec d'autres idées originelles et sont difficiles à distinguer. Ainsi, selon lui, « il faut, ou que toutes soient innées, ou qu'elles viennent toutes d'ailleurs dans l'âme [10]». Par conséquent, si les idées innées sont gravées dans l'âme dès la naissance, les gens ne les savent pas pendant leur vie , même si la capacité d'acquérir (une idée innée) existe. Ceci dit, d'un côté, nous pouvons apercevoir les principes dans l'âme et nous ne les apercevons pas ; d'un autre côté, ces idées subsistent. Il se contredit lorsqu'il déclare : « *Tout ce qui est, est* ; et *il est impossible qu' une chose soit et ne soit pas en même temps.*» De cette

[7] *Op.cit.*p.135 .
[8] *Idem.*p.135-p.136.
[9] *Ibid*, « on peut dire qu'il y a des vérités gravées dans l'âme, que l'âme n'a pourtant jamais connues, et qu'elle ne connaîtra jamais. » p.136.
Ibid, « car je ne pense pas que personne n'ait jamais nié que l'âme ne fût capable de connaître plusieurs vérités. » p.136.
[10] *Ibid*.p.137.

manière, le philosophe refuse le fait que nous avons des idées qui étaient déjà gravées dans nos âmes durant notre enfance.

1.1.1.1.2 Réfutation d'une seconde raison dont on se sert pour prouver qu'il y a des vérités innées : les hommes connaissent ces vérités dès qu'ils ont l'usage de leur raison.

Une autre proposition soutient l'existence de l'idée innée. En effet, les partisans de Locke montrent que lorsque les hommes utilisent la raison, ils connaissent les vérités et sont d'accord avec. Néanmoins, le philosophe refuse cette pensée et y répond.

Tout d'abord, il argumente que même si la raison comprend les idées, cela ne prouve pas qu'elles appartiennent aux idées innées. Certains affirment que, puisque la raison peut découvrir des vérités certaines et incontestables, il est évident que ces idées existaient déjà. A cet égard, ils pensent que les idées innées existent, comme dans les lois de la nature, ou bien que ce sont des faits indubitables. Et la raison se charge de les découvrir.[11]

Sur ce point de vue, Locke montre que la raison n'est qu'une faculté d'inférer. Ainsi, il n'argumente que les pincipes déjà connus. Pour les vérités inconnues, elle ne sert à rien.[12] Selon le philosophe anglais, la raison joue un rôle indispensable pour savoir si une idée est innée dans l'entendement humain.[13]Mais, pour les vérités que nous n'avons pas encore gravées dans l'âme, la raison ne sert à rien. En suivant cet argument, Locke s'aperçoit qu'il existe un décalage entre les vérités.[14]

---

[11] *Ibid*, « puisque le consentement universel qu'on a voulu faire regarder comme le sceau auquel on peut reconnaître que certaines vérités sont innées, ne signifie dans le fond autre chose, si ce n'est qu'en faisant usage de la raison, nous sommes capables de parvenir à une connaissance certaine de ces vérités, et d'y donner notre consentement. » p .138.

[12] *Ibid*, « toutes les vérités certaines que la raison peut nous faire connaître, pour autant de vérités innées. » p.139.

[13] *Ibid*, « comme font les partisans des idées innées, que l'usage de la raison est nécessaire pour découvrir ces vérités générales ; puisqu'on doit avouer de bonne foi, qu'il n'est besoin d'aucun raisonnement pour en reconnaître la certitude. » p.140.

[14] *Ibid*, « Par conséquent, l'opinion de ceux qui osent avancer que ces vérités sont innées dans l'esprit des hommes, qu'elles y sont originairement empreintes avant l'usage de la raison, quoique l'homme les ignore constamment jusqu'à ce qu'il vienne à faire usage de sa raison. Cette opinion, dis-je, revient

Puis, il ajoute que l'utilisation de la raison ne signifie pas que les idées innées ont un but. Il refuse le fait que si nous commençons à utiliser la raison, nous commençons en même temps à connaître et à recevoir les premiers principes. De la même manière, il a observé des enfants qui lui ont montré que la raison ne les aide pas à comprendre les premiers principes. Il a pris aussi l'exemple de personnes faibles et il a conclu qu'elles ne comprennent que très peu de vérités.

A travers ces deux exemples empiriques, Locke en déduit que la raison forme les idées générales et abstraites, mais qu'elles ne sont pas considérées comme innées. Puisque ces idées sont gravées dans l'âme après l'opération mentale (utilisation de la raison), il s'aperçoit que celles-ci sont produites de la même façon et à la même échelle.[15]

Néanmoins, il n'ignore pas l'importance de l'usage de la raison avant de connaître les vérités générales ; ce qu'il refuse, c'est que nous découvrons les vérités dès que nous commençons à expérimenter la raison.

1.1.1.1.3 Les autres propositions qui soutiennent les idées innées sont fausses, donc il n'y a pas d'idées innées.

Certains défenseurs de l' *idée innée* affirment que les faits scientifiques sont des idées innées, parce qu'ils existent toujours, même avant la naissance. Pour le prouver, Locke répond que si cela s'avère exact, la quantité des faits scientifiques doit être considérable, car chaque domaine scientifique donne d'innombrables propositions.

Ensuite, il indique que chacune de ces propositions se compose d'au moins deux idées.

---

proprement à ceci, que l'homme connaît et ne connaît pas en même temps ces sortes de vérités. » p.139.

[15] *Ibid*, « Avant que de faire usage de la raison, l'esprit n'a pas formé les idées générales et abstraites, d'où résultent les maximes générales qu'on prend mal à propos pour des principes innés ; et parce que ces maximes sont effectivement des connaissances et des vérités qui s'introduisent dans l'esprit par la même voie, et par les mêmes degrés, que plusieurs autres propositions que personne ne s'est avisé de supposer innées » p.141.

L'une est niée par rapport à l'autre, et elles sont considérées comme indubitables. En effet, Locke classe ce genre de faits scientifiques dans une autre catégorie de l'entendement, et non dans l'*idée innée* . [16]

D'après une autre proposition, *dès qu'on les entend prononcer et qu'on en comprend le sens* , c'est que les idées innées sont déjà dans l'âme, et ce sont les autres qui évoquent les idées. Concernant cette pensée, Locke explique que si elle est vrai, il ne sera pas nécessaire de passer par les organes de réception.[17] Comme il l'a déjà montré, s'il y a des idées gravées dans l'âme, c'est que celles-ci sont déjà connues. En revanche, pour lui, l'explication de cette proposition appartient à l'éducation, n'étant pas une *idée innée*.

Après un travail de spéculation sur les propositions générales, il conclut que les idées que nous avons marquées avant ne sont pas innées. De plus, il signale une contradiction qui figure dans les paroles des défenseurs des *idées innées*. Si ces dernières existent dans notre âme, il est certain que nous devons le savoir. Et comme nous concevons les vérités à l'intérieur de notre âme, nous devons concevoir les idées innées, surtout avant de recevoir les idées hors de nous. C'est pour cette raison que, s'il y a des idées innées, il est impossible de ne pas les apercevoir.[18]

---

[16]*Ibid*, « Mais cette évidence, qui ne dépend d'aucune impression innée, mais de quelque autre chose, comme nous le ferons voir dans la suite,appartient à plusieurs propositions, qu'il serait absurde de regarder comme des vérités innées, 〔...〕 » p.147-p.148.
Ibid, « 〔...〕 que ces propositions particulières, et évidentes par elles-mêmes, dont on reconnaît la vérité dès qu'on les entend pronocer, comme qu'un est deux sont égaux à trois, 〔 ...〕 sont reçues comme des conséquences de ces autres propositions plus générales qu'on regarde comme autant de principes innées »p.148.

[17] *Ibid*, « Or, si ces vérités étaient innées, quelle nécessité y aurait-il de les proposer pour les faire recevoir ? »p.149.

[18] *Ibid*, « Car il est impossible qu'une vérité innée (s'il y en a de telles) puisse être inconnue, du moins à une personne qui connaît déjà quelque autre chose, parce que s'il y a des vérités innées, il faut qu'il y ait des pensée innées : car on ne saurait concevoir qu'une vérité soit dans l'esprit, si l'esprit n'a jamais pensé à cette vérité. D'où il s'ensuit évidemment, que s'il y a des vérités innées, il faut de nécessité que ce soient les premiers objets de la pensée, la première chose qui paraisse dans l'esprit. » p.156.

1.1.1.2 Autres considérations touchant les principes innés : ceux qui regardent la spéculation et ceux qui appartiennent à la pratique

Quant aux autres propositions qui soutiennent les *idées innées*, Locke prouve qu'aucune considération à ce sujet n'est raisonnable.

1.1.1.2.1 Les principes ne sauraient être innés, à moins que les idées qui les composent, ne le soient aussi.

En vue d'examiner s'il existe des principes innés, Locke ne choisit pas de les prendre ensemble. Il coupe d'abord les principes en plusieurs parties et vérifie les facultés de leurs composants. Il pense que si ces composants ne sont pas innés, il n'y a pas de raison de considérer ces principes comme innés. Ainsi, les considérations soutenant les *idées innées* seraient fausses.[19]

Puis, après avoir observé des enfants, Locke découvre que, excepté les idées de la sensation (par exemple la faim, la soif, la chaleur...), il n'y a pas d'idée innée chez les enfants, tant s'en faut des principes généraux. Ensuite, il choisit deux mots abstraits —*impossibilité* et *identité*—, afin de montrer qu'ils n'existent pas chez les enfants comme d'ailleur chez n'importe quel homme.

Ensuite, Locke prend un autre thème: la *substance*. C'est un sujet général dont les gens parlent souvent. Néanmoins, il pense que l'idée de la substance entre dans l'âme d'une manière différente des autres idées. Ceci dit, cette idée n'appartient pas à nos spéculations sur l'idée innée. Elle se trouve ailleurs, et selon le philosophe, c'est la *substance* qui soutient les idées, et il rejette la théorie selon laquelle l'idée qui se trouve dans notre âme a été acquise par

[19] *Ibid*, « 〔...〕 Parce que si les idées dont ces propositions sont composées, ne sont pas innées, il est impossible que les propositions elles-mêmes soient innées,ou que la connaissance que nous en avons, soit née avec nous. » p.188.

nous-mêmes.[20]

En ce qui concerne la *mémoire*, Locke montre que cette idée n'est pas innée, car la mémoire fait appel au souvenir. Avant d'être perçues, les idées doivent venir à l'esprit. Cependant, ces idées existant à l'esprit sont séparées en deux : d'une part, une perception actuelle, d'autre part, une idée qui est déjà venue à l'esprit et qui est représentée à partir de la mémoire comme une perception. Si c'est la mémoire qui nous fournit l'idée et qui la représente à notre esprit, cela signifie que cette idée y figurait déjà.[21]

Locke conclut que les idées qui ne se présentent pas à l'esprit sont stockées dans la mémoire ; sinon, elles n'existeraient pas dans l'esprit.[22] Il précise ensuite l'opération de l'esprit, soutenant les idées de la mémoire ne se présentent pas à l'esprit, sauf si l'on s'en ressouvient d'abord. Autrement dit, les idées stockées dans la mémoire ne peuvent pas être perçues. Si elles le sont, elle doivent recevoir des perceptions en passant par l'action du ressouvenir.[23]

Ainsi, la mémoire contient des idées existant déjà dans l'âme. elle s'appuie sur l'action du ressouvenir qui ne reste qu'au niveau intérieur de l'esprit et il ne s'agit pas d'idées

---

[20] *Ibid*, « Si la nature se chargeait du soin de nous donner quelques idées, nous aurions sujet d'espérer que ce seraient celles que nous ne louvons point acquérir nous-mêmes par l'usage de nos facultés. Mais nous voyons au contraire que, parce que cette idée ne nous vient pas par les mêmes voies que les autres idées, nous ne la connaissons point du tout d'une manière distincte : de sorte que le mot de substance n'emporte autre chose à notre égard, qu'un certain sujet indéterminé que nous ne connaissons point, c'est-à-dire, quelque chose dont nous n'avons aucune idée particulière, distincte, et positive, mais que nous regardons comme le soutien 〔substratum] des idées que nous connaissons » p.203.

[21] *Ibid*, « Toute idée que l'esprit n'a jamais aperçue, n'a jamais été dans l'esprit ; et toute idée qui est dans l'esprit, est ou une perception actuelle, ou bien ayant été actuellement aperçue, elle est en telle sorte dans l'esprit, qu'elle peut redevenir une perception actuelle par le moyen de la mémoire. Lorsqu'il y a dans l'esprit une perception actuelle de quelque idée sans mémoire, cette idée paraît tout à fait nouvelle à l'entendement : et lorsque la mémoire rend quelque idée actuellement présente à l'esprit, c'est en faisant sentir intérieurement, que cette idée a été actuellement dans l'esprit, et qu'elle ne lui était pas tout à fait inconnue. » p.205.

[22] *Ibid*, « Lorsqu'une idée n'est pas actuellement présente à l'esprit,ou en réserve, pour ainsi dire, dans la mémoire, elle n'est point du tout dans l'esprit , et c'est comme si elle n'y avait jamais été. » p.206.

[23] *Ibid*, « D'où je conclus, que toute idée qui est dans l'esprit sans être actuellement présente à l'esprit, n'y est qu'en tant qu'elle est dans la mémoire ; que si elle n'est pas dans la mémoire, elle n'est point dans l'esprit ; et que si elle est dans la mémoire, elle ne peut devenir actuellement présente à l'esprit, sans une perception qui fasse connaître que cette idée procède de la mémoire, c'est-à-dire qu'on l'a auparavant connue, et qu'on s'en ressouvient présentement. » p.206.

nouvelles. Il n'y aura donc pas de perceptions nouvelles à ce moment-là. C'est la raison pour laquelle il n'y a pas d'idée innée dans la mémoire.

1.1.1.2.2 La différence entre les découvertes que font les hommes dépend de l'usage qu'ils font de leurs facultés.

Locke continue en affirmant que, d'une part, après que l'esprit a combiné des idées pour faire des propositions, certaines vérités entraînent des idées et d'autre part, les vérités retiennent les idées qui sont bien ordonnées.[24]

Ensuite, le philosophe montre le point sur lequel nous nous trompons souvent : les idées combinées. Comme ces idées existent et sont perçues sans peine, nous sommes trompés par cette facilité et nous pensons sans réfléchir qu'elles étaient déjà dans l'âme à notre naissance. Au lieu de persister dans cette erreur, il propose que ces idées soient ressenties par notre corps et par les facultés de notre âme ; autrement dit, ces vérites *entrent* dans notre connaissance *par nos corps* et *par notre âme*.[25] Cette poposition nous apprend deux choses : premièrement, les vérités sont ailleurs et pénètrent nos esprits par la sensation ; deuxièmement, le corps et l'âme sont les composants de nous-mêmes.

Cette proposition aboutit au résultat : selon lequel nous acquérons nos idées par nous-mêmes.[26] Les considérations qui refusent les *idées innées* constituent, sans doute, la conclusion des arguments de Locke. Selon ce processus, celui-ci refuse l'existence de l'*idée*

[24] *Ibid,* « il y a quelques idées qui se présentent d'abord comme d'elles-mêmes à l'entendement de tous les hommes, et certaines vérités qui résultent de quelques idées dès que l'esprit joint ces idées ensemble pour en faire des propositions. Il y a d'autres vérités qui dépendent d'une suite d'idées, disposées en bon ordre, de l'exacte comparaison qu'on en fait, et de certaines déductions faites avec soin, sans quoi l'on ne peut les découvrir, ni leur donner son consentement » p.208.

[25] *Ibid,* « Certaines vérités de la première espèce ont été regardées mal à propos comme innées, parce qu'elles sont reçues généralement et sans peine. Mais la vérité est, que les idées, quelles qu'elles soient, ne sont pas plus nées avec nous, que les arts et les sciences, quoiqu'il y en ait effectivement quelques-unes qui se présentent plus aisément à notre esprit que d'autres, et qui par conséquent sont plus généralement reçues, bien qu'au reste elles ne viennent à notre connaissance, qu'en conséquence de l'usage que nous faisons des organes de notre corps et des facultés de notre âme. » p.208.

[26] *Ibid,* « les hommes doivent penser et connaître les choses par eux-mêmes. » p.210.

innée, détruit les pensées fausses, et nous propose ses propres points de vue sur la construction de nos idées. Telle est la première étape de l'entendement humain.

1.1.2 Les idées

A la fin de la discussion sur la réfutation de l'*idée innée*, Locke fait part de sa méthode de penser et de déduire la construction de notre entendement : tout se base sur les expériences que nous avons de nous-mêmes. Et il croit que, selon cette méthode, nous pouvons penser ces expériences sans préjugés, nous pouvons examiner les expériences et nous donner des arguments nous-mêmes.[27]

1.1.2.1 Idées simples

1.1.2.1.1 Toutes les idées viennent par sensation ou par réflexion.

Après la réfutation des propositions qu'il estimait fausses, Locke commence à construire son argument sur la pensée de l'*idée*. Avant tout, il définit l'*idée* afin de la distinguer des autres en limitant son territoire. Selon sa définition, l'idée est « *l'objet de la pensée*[28]». Et il s'aperçoit qu'il y a une différence dans notre âme au moment où nous réfléchissons en la comparant avec un autre temps. Ensuite, il affirme que l'homme a des *idées* représentées par les mots. Il ne se penche pas sur la relation entre *idée* et *mot*, mais travaille directement sur la

[27] *Ibid*, « Tout ce que j'ai à dire en faveur des faveur des principes sur lesquels je vais fonder mes raisonnements, c'est que j'en appelle uniquement à l'expérience et aux observations que chacun peut faire par soi-même sans aucun préjugé, pour savoir s'ils sont vrais ou faux : et cela suffit pour une personne qui ne fait profession que d'exposer sincèrement et librement ses propres conjectures sur un sujet assez obscur, sans autre dessein que de chercher la vérité avec un esprit dépouillé de toute prévention . » p.213.
[28] *Ibid*,p.215.

façon dont les idées peuvent pénétrer notre âme, c'est-à-dire les moyens par lesquels nous pouvons obtenir ces idées. Il aboutit ainsi à une problématique.[29]

Afin de résoudre ce problème, Locke emploie l'*expérience* en tant que matériau à la pensée mais aussi en tant que moyen. Ainsi, en considérant ses expériences, il montre deux processus permettant d'affirmer que les idées existent dans nos âmes : soit elles sont reçues par les observations des choses à l'extérieur de nous, soit nous utilisons une opération intérieure pour les produire après la perception. [30]

Mais nous devons ici faire attention car, dans cette proposition, Locke indique qu'entre ce que nous apercevons et ce que nous opérons mentalement, il y a une durée temporelle. Ce que nous apercevons est toujours avant ce que nous opérons mentalement. Hormis cette relation, d'après Locke, nos opérations de l'esprit se basent sur ce que nous recevons.

Puis Locke énonce : « *Les objets de la sensation, sont la première chose de nos idées*. [31]» Il ajoute que nos sensations proviennent de deux sources différentes : soit que les objets frappent nos sens ; soit que nous avons des qualités sensibles , et par ces qualités, nous obtenons les idées. [32]

Cependant, dans cette discussion, apparaît un point intéressant. Locke définit précisément *perception* et *sensation*: l'âme traite les objets extérieurs qui y entrent et produit

---

[29] *Ibid*, « Chaque homme étant convaincu en lui-même [conscious to himself 〕 qu'il pense, et ce qui est dans son esprit lorsqu'il pense, étant des idées qui l'occupent actuellement, il est hors de doute que les hommes ont plusieurs idées dans l'esprit, 〔...〕 Cela pose que la première chose qui se présente à examiner, c'est comment l'homme vient à avoir toutes ces idées ? » p.215.

[30] *Ibid*, « 〔...〕 A cela je réponds en un mot, de l'expérience : c'est là le fondement de toutes nos connaissances, et c'est de là qu'elles tirent leur première origine. Les observations que nous faisons sur les objets extérieurs et sensibles, ou sur les opérations intérieures de notre âme, que nous apercevons et sur lesquelles nous réfléchissons nous-mêmes, fournissent à notre esprit les matériaux de toutes ses pensées. Ce sont là les deux sources d'où découlent toutes les idées que nous avons, ou que nous pouvons avoir naturellement. » p.215-p.216

[31] *Ibid*,p.216.

[32] *Ibid*, « 〔...〕 nos sens étant frappés par certains objets extérieurs, font entrer dans notre âme plusieurs perceptions distinctes des choses, selon les diverses manières dont ces objets agissent sur nos sens. C'est ainsi que nous acquérons les idées que nous avons du blanc, 〔...〕 de tout ce que nous appelons qualités sensibles. » p.216.

les perceptions. Néanmoins, hormis les conditions de *perception*, concernant la *sensation*, il trouve qu'il faut « communiquer » à l'entendement.[33] Pour Locke, un écart ou une distance existe entre la perception et la sensation.

Venons-en à présent aux opérations de notre esprit. Nous avons en parlé plus haut ; il y a une distance entre les opérations mentales et les idées reçues par nos sens. L'esprit travaille sur ces idées reçues. Puis Locke précise ces opérations : elles produisent d'autres formes d'idées que nous ne pouvons produire par nos sens. Pour être plus précis, les idées contiennent les actions de notre esprit.[34]

Les caractères de ces opérations mentales nous sont liés et il semble que ces opérations soient autonomes par rapport à nos sensations. Par exemple, nous pouvons les trouver en nous-mêmes. En outre, ces opérations sont susceptibles d'être produites, même si nos sens ne fonctionnent pas.[35]

Locke nomme ces opérations : REFLEXIONS. Il indique que c'est dans l'âme que nous traitons les choses venues des *sensations* et que nous pouvons y trouver l'origine de nos idées : *idées sensations* et *idées réflexions*.[36]

En suivant sa pensée, il affirme : « *Toutes nos idées viennent de l'une de ces deux sources.〔...〕Les objets extérieurs fournissent à l'esprit les idées des qualités sensibles,〔...〕*

---

[33] *Ibid*, « Nos sens, dis-je, font entrer toutes ces idées dans notre âme, par où j'entends qu'ils font passer des objets extérieurs dans l'âme ce qui y produit ces sortes de perceptions. Et comme cette grande source de la plupart des idées que nous avons, dépend entièrement de nos sens, et se communique par leur moyen à l'entendement, je l'appelle SENSATION . » p.216.

[34] *Ibid*, « les opérations qui devenant l'objet des réflexions de l'âme, produisent dans l'entendement une autre espèce d'idées, que les objets extérieurs n'auraient pu lui fournir : telles que sont les idées de ce qu' on appelle apercevoir [perception〕,〔...〕 et toutes les différentes actions de notre âme. » p.216-p.217.

[35] *Ibid*, « C'est là une source d'idées que chaque homme a toujours en lui-même ; et quoique cette faculté ne soit pas un sens, parce qu'elle n'a rien à faire avec les objets extérieurs, elle en approche beaucoup, et le nom de sens intérieur ne lui conviendrait pas mal. » p.217.

[36] *Ibid*, « Je nommerai celle-ci RÉFLEXION, parce que l'âme ne reçoit par son moyen que les idées qu'elle acquiert en réfléchissant sur ses propres opérations.〔...〕 Ce sont là, à mon avis, les seuls principes d'où toutes nos idées tirent leur origine ; à savoir, les choses extérieures et matérielles qui sont les objets de la SENSATION, et les opérations de notre esprit, qui sont les objets de la RÉFLEXION. » p.217.

l'esprit fournit à l'entendement les idées de ses propres opérations. » Il se propose ensuite d'observer des enfants[37].

Il montre que la production de nos idées peut changer selon nous. Bien évidemment, nous pouvons influencer sur nos idées *sensations,* car celles-ci sont produites là où nous sommes, selon les objets extérieurs qui se présentent en nous. En revanche, nous pouvons faire des efforts pour produire nos *idées réflexions* nous-mêmes, c'est-à-dire plus activement. [38] Nous savons maintenant que nos idées proviennent de nos facultés sensibles et de nos pensées et qu'elles ne sont pas gravées dans notre âme.

1.1.2.1.2 Les idées qui viennent par réflexion apparaissent plus tard dans l'esprit, parce qu'il faut de l'attention pour les découvrir.

En observant les enfants, Locke se demande pouquoi leurs idées des opérations de l'esprit leur viennent plus tard que les idées *sensations*. Selon lui, les impressions que reçoivent les enfants existent toujours dans leur âme. Cependant, elles ne sont pas assez fortes pour que l'âme les conservent longtemps. Il faut attendre que l'esprit intervienne ; ensuite, l'esprit opère sur ces idées sensations et elles deviennent plus claires, plus distinctes et durables.[39]

Pour achever sa réflexion sur le caractère des *idées réflexions,* le philosophe anglais s'interroge sur les moments où l'âme commence à recevoir les perceptions. Il se réfère à la proposition cartésienne selon laquelle *l'âme pense toujours*. Il en déduit que si l'âme existe,

---

[37] *Ibid*,p.218.

[38] *Ibid*, « Par conséquent les hommes reçoivent de dehors plus ou moins d'idées simples, selon que les objets qui se présentent à eux, leur en fournissent une diversité plus ou moins grande, comme ils en reçoivent aussi des opérations intérieures de leur esprit, selon qu'ils y réfléchissent plus ou moins » p.219.

[39] *Ibid*, « La raison de cela est, que quoique ces opérations soient continuellement excitées dans l'âme, elles n'y paraissent que comme des visions flottantes, et n'y font d' assez fortes impressions pour en laisser dans l'âme des idées caires, distinctes et durables, jusqu'à ce que l'entendement vienne à se replier, pour ainsi dire, sur soi-même, à réfléchir sur ses propres opérations, et à se proposer lui-même pour l'objet de ses propres contemplations.» p.219-p.220.

elle pense toujours. Comme les idées sont perçues quand l'âme travaille, Locke en conclut que nos âmes existent, et qu'elles recoivent des *idées sensations*. Ainsi, l'âme et la perception existent en même temps.[40]

Ensuite, Locke discute sur les actions de l'âme lorsque les idées augmentent. Il pense qu'au moment où les idées sont nombreuses, cette dernière utilise sa faculté de penser et se perfectionne en employant et en combinant ces matériaux ; ou encore, elle travaille sur ces idées, les plonge dans une profonde réflexion. Cette opération de l'âme est similaire aux autres actions mentales, comme celles de la mémoire, de l'imagination...etc.[41]

1.1.2.1.3 L'origine de toutes nos connaissances.

En vérité, nous comprenons d'abord des choses essentielles et nous les développons ensuite en utilisant les éléments auxquels nous avons réfléchi auparavant. Locke a commencé par discuter sur les idées en les séparant en deux catégories venues de deux sources. Il continue en développant ses propositions au niveau de la *connaissance*, en se penchant sur l'origine de la connaissance.

En effet, il estime que *les origines de la connaissance* proviennent du même endroit que *les sources de l'idée*. Ainsi, ce sont l'*impression* et l'*opération de l'âme* qui constituent la connaissance. Chaque pensée complexe peut remonter jusqu'à ces deux sources. Autrement dit, selon Locke, ces deux genres d'idées construisent la connaissance.[42]

---

[40] *Ibid*, « De sorte que si cette opinion est véritable, rechercher en quel temps un homme commence d'avoir des idées, c'est la même chose que de rechercher quand son âme a commence d'existe. Car, à ce compte, l'âme et ses idées commencent à exister dans le même temps. » p.220.

[41] *Ibid*, « Comme le nombre de ces idées augmente, et qu'elles se conservent dans l'esprit, il arrive q ue l'âme perfectionnant, par l'exercice, sa faculté de penser dans ses différentes parties, en combinant diversement ces idées, et en réfléchissant sur ses propres opérations, augmente le fond de ses idées, aussi bien que la facilité d'en acquérir de nouvelles par le moyen de la mémoire, de l'imaination, du raisonnement, et des autres manières de penser. » p.232.

[42] *Ibid*, « à mon avis, les deux sources de toutes nos connaissances, l'impression que les objets extérieurs font sur nos sens, et les propres opérations de l'âme concernant ; ces impressions, sur lesquelles elle réfléchit comme sur les véritables objets de ses contemplations. » p.234.

Puis il indique le caractère de l'entendement. Selon lui, celui-ci est passif, parce que nous ne pouvons refuser ce que nous recevons. L'entendement ne peut pas nier ce que de la sensation nous introduit. Par conséquent, nous ne pouvons rejeter non plus les idées traitées par notre âme. Locke pense que ces réceptions et opérations dans l'entendement sont similaires et sont le reflet d'un miroir. Un miroir reflète ce qui se présente devant lui. C'est la même chose pour notre entendement. [43]

1.1.2.1.4 Les idées simples.

Afin de comprendre plus en profondeur les connaissances, nous devons séparer les idées en deux : les *idées simples* et les *idées composées*. [44]

Le philosophe s'aperçoit qu'il existe que des idées sont introduites dans l'âme d'une façon simple, sans être mélangées à d'autres. [45] En vue de prouver ce propos, il montre que les expériences suivantes, par exemple, les idées causées par la chaleur, le froid, l'odeur, la couleur....etc, sont des idées claires et distinctes dans l'âme, et qu'elles viennent des diverses facultés des sens.

Pour bien définir les idées simples, le penseur anglais affirme que l'idée dans l'âme forme une conception complète et homogène, et qu'elle ne peut être à nouveau séparée en

---

Ibid, « et dans toute cette grande étendue que l'âme parcourt par ses vastes spéculations, qui semblent l'élever si haut, elle ne passe point au-delà des idées que la sensation ou la réflexion lui présentent pour être les objets de ses contemplations. » p.234.

[43] *Ibid*, « L'esprit est, à cet égard, purement passif ; et il n'est pas en son pouvoir d'avoir ou de n'avoir pas ces rudiments, et pour ainsi dire, ces matériaux de connaissance.〔...〕 les opérations de notre entendement nous laissent pour le moins quelque notion obscure d'elles-mêmes, personne ne pouvant ignorer absolument ce qu'il fait lorsqu'il pense.〔...〕ou d' en produire de nouvelles en lui-même, non plus qu'un miroir ne peut point refuser, altérer ou effacer les images que les objets produisent sur la glace devant laquelle ils sont placés. » p.234-p.235.

[44] *Ibid*, « il y a une chose qui concerne nos idées, à laquelle il faut bien prendre garde : c'est qu'il y a deux sortes d'idées, les unes simples et les autres composées〔complex〕. » p.235.

[45] *Ibid*, « il est certain néanmoins que les idées que ces diverses qualités produisent dans l'âme, y entrent par les sens d'une manière simple et sans nul mélange. » p.235.

différentes idées. [46]

Excepté la définition d'*idée simple*, il indique, en précisant le caratère de l'idée simple : l'esprit ne peut agir sur les *idées simples*. L'âme, bien évidemment, peut traiter les *idées sensations* en *idées réflexions* ; elle peut aussi traiter les *idées réflexions* directement en formes plus complexes. Néanmoins, l'âme ne peut produire de nouvelles idées simples par elle-même.[47]

En revanche, elle ne peut détruire les idées simples qui ont déjà été reçues par les facultés de nos sens et qui sont gravées dans l'âme.[48]

1.1.2.1.5 Les idées qui nous viennent par les sens.

Locke catégorise les idées simples en quatre sortes, selon leurs objets et leurs matériaux.

I . Premièrement donc, il y en a quelques-unes qui nous viennent par un seul sens.

II. En second lieu, il y en a d'autres qui entrent dans l'esprit par plus d'un sens.

III. D'autres y viennent par la seule réflexion.

IV. Et enfin il y en a que nous recevons par toutes 1es voies de la sensation, aussi bien que par la réflexion. [49]

Il aborde les idées qui entrent dans l'âme par une source, c'est-à-dire, par un sens. Plus

[46] *Ibid*, « qu'il a de ces idées simples, dont chacune prise à part, est exempte de toute composition, et ne produit par conséquent dans l'âme qu'une conception entièrement uniforme [one uniform Appearance〕,qui ne peut être distinguée en différentes idées. » p.235-p.236.
[47] *Ibid*, « Lorsque l'entendement a une fois reçu ces idées simples, il a la puissance de les répéter et les comparer, de les unir ensemble, avec une variété presque infinie, et de former par ce moyen de nouvelles idées complexes, selon qu'il le trouve à propos. Mais il n'est pas au pouvoir des esprits les plus sublimes et les plus vastes, quelque vivacité et quelque fertilité qu'ils puissent avoir, de former dans leur entendement aucune nouvelle idée simple qui ne vienne par l'une de ces deux voies que je viens d'indiquer ;〔...〕 » p.236.
Ibid, « de même nous ne pouvons pas former dans notre entendement aucune idée simple, qui ne nous vienne par les objets extérieurs à la faveur des sens, ou par les réflexions que nous faisons sur les propres opérations de notre esprit. » p.236.
[48] *Ibid*, « il n'y a aucune force dans l'entendement qui soit capable de détruire celles qui y sont déjà. L' empire que l'homme a sur ce petit monde. » p.236..
[49] *Ibid*,p.238.

précisement, selon lui, ces sens viennent des facultés de recevoir. [50] Il prend des exemples de ces idées simples, commes des couleurs, des sons, des goûts...etc. Nous nous apercevons que ce sont des sensations prouvées par nos organes. Il parle également de la façon de produire la perception, autrement dit, du moment où nos organes recoivent des matériaux jusqu'à ce que nous produisions des sensations de ces matériaux. En effet, après la réception de nos facultés des sens, ces impressions sont transportées à la chambre d'audience dans le cerveau, avant de se présenter dans le cerveau et de subir la désorganisation par les autres organes. Ainsi donc, les impressions sont détruites en parties mentales et attendant une autre intervention de l'esprit.[51]

Ensuite, Locke pense qu'il y a beaucoup d'idées simples et ne peut donc pas toutes les énumérer. De même, il n'est pas nécessaire, pour lui, de nommer les diverses sensations. Ainsi, nous utilisons des expressions simples pour contenir toutes les sensations, comme *se sentir bien, se sentir mal, la douceur,*...etc[52] .

Quant à l'autre catégorie d'idées simples dont les sources proviennent des sens, celles-ci sont toujours plus d'une. La manière de distinguer ces idées simples, selon Locke, est évidente. Comme chaque faculté nous fournit un sens, nous pouvons compter ceux reçus dans notre âme, et tous indiquent la même idée. S'il y en a plus d'un, cela signifie que cette idée simple appartient à cette catégorie.[53]

---

[50]*Ibid*, « Premièrement, il y a des idées qui n'entrent dans l'esprit que par un sens, qui est particulièrement disposé à les recevoir. » p.238.

[51] *Ibid*, « 〔...〕Et si les organes ou nerfs qui après avoir reçu ces impressions de dehors, les portent au cerveau, qui est, pour ainsi dire, la chambre d'audience où elles se présentent à l'âme, pour y produire différentes sensations, si, dis-je, quelques-uns de ces organes viennent à être détraqués, en sorte qu'ils ne puissent point exercer leur fonction, ces sensations ne sauraient y être admises par quelque fausse porte : elles ne peuvent plus se présenter à l'entendement, et en être aperçues par aucune autre voie. » p.238.

[52] *Ibid*,p.239.

[53] *Ibid*, « Car toutes ces choses font des impressions sur nos yeux et sur les organes de l'attouchement, de sorte que nous pouvons également, par le moyen de la vue et de l'attouchement, recevoir et faire entrer dans notre esprit le idées de l'étendue, de la figure, du mouvement, et du repos des corps. » p.246.

1.1.2.1.6 Les idées simples venant par réflexion ou par sensation et réflexion

Parmi les idées qui viennent par la réflexion, Locke pense que ce sont les *idées réflexions* dont nous avons parlé, celles où l'esprit intervient en faisant des opérations mentales sur d'autres idées *sensations*. Ici, il précise que ces idées réflexions sont comme les autres idées de la contemplatation, car elles sont produites dans l'âme, chacune venant de l'extérieur.[54]

Or, dans cette catégorie, Locke indique le fait que les idées de la perception et de la volonté proviennent aussi de la réflexion. Plus encore, ces deux genres d'idées appartiennent à nos *facultés*, et il les classe parmi les idées simples comme des opérations mentales propres existant dans notre âme.[55]

Pour la quatrième catégorie, Locke définit les idées simples comme provenant de la combinaison de la sensation et de la réflexion. Il catégorise précisément cinq idées dans cette section : le *plaisir*, la *douleur* (ou l'*inquiétude*), la *puissance*, l'*existence*, l'*unité*[56].

Concernant l'*existence* et l'*unité*, ces deux idées, selon le philosophe, ont des rapports avec l'entendement et les choses extérieures. Si nous pensons que les idées résident dans notre âme, puisqu'elles y sont véritablement, cela signifie que l'*existence* est à notre âme. Il en va de même que pour l'*unité*. Si nous pensons que les idées résident en une seule, cela implique qu'il y a l'idée d'unité chez nous.[57]

Locke trouve que la puissance est une idée simple venue de la sensation et de la réflexion, car il sépare la *puissance* en deux : mouvoir et vouloir . En suivant cette pensée, *mouvoir*

---

[54] *Ibid*, « L'esprit faisant réflexion sur lui-même, et considérant ses propres opérations par rapport aux idées qu'il vient de recevoir tire de là d'autres idées qui sont aussi propres à être les objets de ses contemplations qu'aucune de celles qu'il reçoit de dehors. » p.246.

[55] *Ibid*, « La puissance de penser est ce qu'on nomme l'entendement, et la puissance de vouloir est ce qu'on nomme la volonté : deux puissances ou dispositions de l'âme auxquelles on donne le nom de facultés. J'aurai occasion de parler dans la suite de quelques-uns des modes de ces idées simples produites par la réflexion. » p.247.

[56] *Ibid*,p.247.

[57] *Ibid*, « Lorsque nous avons des idées dans l'esprit, nous les considérons comme y étant actuellement, tout ainsi que nous considérons les choses comme étant actuellement hors de nous, c'est-à-dire, comme actuellement existantes en elles- mêmes. D'autre part, tout ce que nous considérons comme une seule chose, soit que ce soit un être réel, ou une simple idée, suggère à notre entendement l'idée de l'unité. » p.251.

signifie que nous pouvons mettre nos corps en mouvement, c'est alors une *idée sensation*. *vouloir* signifie qu'il y a un sentiment de plaisir de sensations ou de pensées[58], donc qu'il y a une opération mentale. Il est alors évident que la puissance est une idée simple venue de deux sources.[59]

1.1.2.1.7 Autres considérations sur les idées simples.

Nous rencontrons là un cas particulier : les contenus, en vertu de l'institution, doivent-ils produire une idée dans l'âme ? Cette idée appartient-elle à l'idée simple ? Locke répond que oui, et il affirme que ce qui en vertu est capable de produire les perceptions dans l'âme et, comme la chose extérieure, cela provoque une idée simple dans notre âme. Néanmoins, comme il n'y a pas de substance matérielle dans cette opération pour expliquer la cause ; selon lui, même si l'idée produite est aussi réelle que les autres idées simples, la cause de cette idée simple est une privation.[60]

D'autre part, il pense qu'il faut distinguer les idées causées dans notre âme des qualités de l'esprit, comme beaucoup d'idées inhérentes à la sensation figurent déjà dans l'âme. On peut confondre celle-ci avec les idées causées par les choses extérieures.

---

[58] *Ibid*,p 248.

[59] *Ibid*, « Car venant à observer en nous-mêmes que nous pensons et que nous pouvons penser, que nous pouvons, quand nous voulons, mettre en mouvement certaines parties de notre corps qui sont en repos, et d'ailleurs les effets que les corps naturels sont capables de produire les uns sur les autres, se présentant à tout moment à nos sens, nous acquérons par ces deux voies l'idée de la puissance. » p.251.

[60] *Ibid*, « A L'ÉGARD des idées simples qui viennent par sensation,il faut considérer, que tout ce qui en vertu de l'institution de la nature est capable d'exciter quelque perception dans l'esprit, en frappant nos sens, produit par même moyen dans l'entendement une idée simple, qui par quelque cause extérieure qu'elle soit produite, ne vient pas plutôt à notre connaissance, que notre esprit la regarde et la considère dans l'entendement comme une idée aussi réelle et aussi positive, que quelque autre idée que ce soit : quoique peut-être la cause qui la produit, ne soit dans le sujet qu'une simple privation. » p.252-p.253.

Ibid, « Bien que quelques-unes des causes qui les produisent , ne soient peut-être que de pures privations dans les sujets d'où les sens tirent ces idées. Lors, dis-je, que l'entendement voit ces idées, il les considère toutes comme distinctes et positives, sans songer à examiner les causes qui les produisent : examen qui ne regarde point l'idée en tant qu'elle est dans l'entendement, mais la nature même des choses qui existent hors de nous. Or ce sont deux car autre chose est, d'apercevoir et de connaître l'idée du blanc ou du noir, et autre chose d'examiner quelle espèce et quel arrangement de particules doivent se rencontrer sur la surface d'un corps pour faire qu'il paraisse blanc ou noir. » p.253.

D'après le philosophe, ces idées inhérentes sont différentes de celles venues de l'extérieur, et les noms que nous utilisons pour indiquer ces idées inhérentes à la sensation ne peuvent pas exciter par ces idées de sensation.[61]

Afin de préciser les qualités de l'âme, il définit tout abord la *qualité*. Selon lui, l'*idée* signifie ce que l'esprit revoit, et les perceptions produites dans notre esprit. Il trouve que la *qualité*, la *puissance*, la *faculté* sont une seule et même chose, et que l' *idée* est capable de produire d'autres idées dans notre âme.[62] Il ajoute que des idées semblent déjà exister dans les choses, signifiant que les qualités de ces choses produisent des idées en nous.[63]

Locke divise ces qualités en trois : premièrement, les qualités sont inséparables du corps et nous pouvons les trouver dans chacune de ses parties par nos sens. Deuxièmement, les qualités qui sont dans le corp, produisent des idées par les parties insensibles. Troisièmement, ce sont les qualités qui peuvent produire les premières qualités.[64]

Puis, Locke parle de la façon dont les premières qualités produisent en nous les idées. Il montre que, grâce à l'impulsion, les sens les recoivent[65]. Il pense que les choses extérieures agissent sur certaines parties du corps, qui sont transmises au cerveau par les nerfs, et il

---

[61]*Ibid*, « Il faut, dis-je, distinguer exactement ces deux choses, de peur que nous ne nous figurions que nos idées sont de véritables images ou ressemblances de quelque chose d'inhérent dans le sujet qui les produit : car la plupart des idées de sensation qui sont dans notre esprit, ne ressemblent pas plus à quelque chose qui existe hors de nous, que les noms qu'on emploie pour les exprimer, ressemblent à nos idées, quoique ces noms ne laissent pas de les exciter en nous, dès que nous les entendons. » p.255.

[62] *Ibid*, « J'appelle idée tout ce que l'esprit aperçoit en lui-même, toute perception qui est dans notre esprit lorsqu'il pense : et j'appelle qualité du sujet, la puissance ou faculté [power] qu'il a de produire une certaine idée dans l'esprit. » p.255.

[63]*Ibid*, « Que si je parle quelquefois de ces idées comme si elles étaient dans les choses mêmes, on doit supposer que j'entends par là les qualités qui se rencontrent dans les objets qui produisent ces idées en nous. » p.255.

[64]*Ibid*, « Cela posé, on doit distinguer dans les corps deux sortes de qualités. Premièrement, celles qui sont entièrement inséparables du corps, 〔...〕 Ces qualités,dis-je, sont de telle nature que nos sens les trouvent toujours dans chaque partie de matière qui est assez grosse pour être aperçue ; et l'esprit les regarde comme inséparables de chaque partie de matière, 〔...〕 Il y a, en second 1ieu, des qualités qui dans les corps ne sont effectivement autre chose que la puissance de produire diverses sensations en nous par le moyen de leurs premières qualités, c'est-à-dire, par la grosseur, figure, contexture et le mouvement de leurs parties insensibles, 〔...〕.» « On peut remarquer, en troisième lieu, dans chaque corps, la puissance de produire en vertu de la constitution particulière de ses premières qualités » p.255-p.256,p.264.

[65] *Ibid*,p.256.

évoque les idées que nous avons de ces premières qualités.[66]D'après lui, ces deuxièmes qualités produisent les idées par le même moyen que la première catégorie. [67]

L'auteur appelle la troisième qualité *simple puissance,* au lieu de *qualités réelles*. Néanmoins, les deux premières qualités sont des qualités réelles. Leurs produits sont similaires à ce qui était déjà dans les objets eux-mêmes. En revanche, pour la troisième qualité, elle cause les premières qualités aux deux autres. Ces résultats ne sont pas similaires aux premiers objets, et nous avons l' impression qu'ils aident les deuxièmes à se renforcer à faire des changements. Pour cette raisosn, les deux premières qualités sont des *qualités réelles* et la troisième est qualifiée de *simples puissances*.[68]

Ici, Locke montre que les gens émettent la fausse pensée selon laquelle nous avons des idées qui ressemblent à ce qui existe dans l'objet. C'est parce que nous ne pouvons distinguer l'*idée* de la *qualité*. Ainsi, nous confondons la *cause* et l'*effet*, et nous pensons que l'*idée* et la *qualité* sont la même chose[69]

[66] *Ibid*, « il est visible qu'il doit y avoir, dans les objets extérieurs, un certain mouvement, qui agissant sur certaines parties de notre corps, soit continué par le moyen des nerfs ou des esprits animaux, jusqu'au cerveau, ou au siège de nos sensations, pour exciter là dans notre esprit les idées particulières que nous avons de ces premières qualités. » p.257.
[67]*Ibid*, « Nous pouvons concevoir par le même moyen, comment les idées des secondes qualités sont produites en nous » p.258.
[68]*Ibid*, « De là vient que nous avons tant de penchant à nous figurer que ce sont des ressemblances de quelque chose qui existe réellement dans les objets mêmes ; parce que nous ne saurions découvrir par les sens, que la grosseur, la figure ou le mouvement des parties contribuant à leur production; 〔...〕 Au contraire, dans l'autre cas, je veux dire dans les opérations d'un corps sur un autre corps dont ils altèrent les qualités, nous voyons clairement que la qualité qui est produite par ce changement, n'a ordinairement aucune ressemblance avec quoi que ce soit qui existe dans le corps qui vient de produire cette nouvelle qualité. C'est pourquoi nous la regardons comme un pur effet de la puissance qu'un corps a sur un autre corps. » p.266.
[69] *Ibid*,p.267.

1.1.2.2. Le thème de la perception

1.1.2.2.1 La perception est la première idée simple produite par la réflexion.

Le thème de la perception au lieu de *perception* a été annoncé par Locke. Avec *perception* seule, il serait facile, pour nous de penser à l'autre sens passif : la perception[70]. Le philosophe refuse de nommer ce mot *pensée*, car, pour lui, il faut considérer ce dont il s'agit. C'est pourquoi il nous conseille de dire *le thème de la perception*, au lieu de *percetion*[71].

Pour aborder ce thème, il expose tout d'abord le statut de ce sujet, expliquant que la perception est la première faculté de notre âme. Il pense que la perception est la première idée que l'on reçoit facilement d'une réflexion.[72]

En effet, ce que Locke indique par *le thème de perception* a un lien avec la *réflexion* et l'*impression*, car, à une seule condition, il y a perception : au moment où l'impression fonctionne dans l'esprit. [73]Il ajoute que ces sensations reçues par nos sens ne sont pas refusées par l'âme et qu'elles se présentent comme ce qu'elles reçoivent. Il précise ce qu'il a déjà dit : même si nous avons des impressions, il faut que la réflexion intervienne ; sinon, il y n'aura pas d'*idée* dans notre esprit ; c'est-à-dire que ces impressions se transforment en *perceptions*[74]

Ainsi, selon Locke, la *perception* est une idée simple, mais c'est aussi une *idée réflexion*, car d'abord, des impressions doivent venir de nos sens pour passer ensuite par une opération mentale afin de former l'*idée perception*.

---

[70] *Ibid*,p.268.
[71] *Ibid*,p.268.
[72] *Ibid*, « La PERCEPTION est la première faculté de l'âme qui est occupée par nos idées. C'est aussi la première et la plus simple idée que nous recevons par le moyen de la réflexion » p.268.
[73]*Ibid*, « Il n'y a de la perception que lorsque l'impression agit sur l'esprit. » p.268.
Ibid, « De sorte que partout où il y a sentiment, ou perception, il y a quelque idée actuellement produite, et présente à l'entendement. » p.269.
[74] *Ibid*, « Quiconque réfléchit sur ce qui se passe dans son esprit, ne peut éviter d'en être instruit ; et s'il n'y fait aucune réflexion, tous les discours du monde ne sauraient lui en donner aucune idée. » p.268.
Ibid, « Ce qu'il y a de certain, c'est que quelques altérations, quelques impressions qui se fassent dans notre corps ou, sur ses parties extérieures, il n'y a point de perception, si l'esprit n'est pas actuellement frappé de ces altérations, si ces impressions ne parviennent point jusque dans l'intérieur de notre âme. » p.268.

1.1.2.2.2 Les facultés de la perception

Poursuivant sur la *perception*, Locke indique que si les idées venues de nos sens passent inaperçues, elles sont modifiées par l'esprit, surtout par le jugement.[75] Il trouve que *le thème de perception* ouvre la porte aux connaissances,[76] et indique que la *perception* est, en quelque sorte, un premier pas pour faire entrer les choses extérieures dans notre cerveau, afin que la connaissance puisse les employer.[77]

Pour justifier ces propos, il prend l'exemple suivant : si des hommes ne produisent pas beaucoup de perceptions dans leur esprit en introduisant des impressions ou des sens, ils sont inférieurs aux autres. [78]

Enfin, il met l'accent sur le statut de la *perception*. Il conclut que pour nous, Humains, nos facultés intellectuelles sont faites à partir de la *perception*, car elles s'emploient à introduire les idées à l'esprit, ainsi qu'un agent qui apporte des matériaux prêts à servir afin de former notre connaissance.[79] Ensuite, il considère que la perception est à un niveau très bas, étant comme un élément essentiel qui diffère un animal d'un autre.[80]

---

[75] *Ibid*, « que les idées qui viennent par voie de sensation, sont souvent altérées par le jugement dans l'esprit des personnes faibles , sans qu'elles s'en aperçoivent. » p.271.
[76] *Ibid*, « C'est par la perception que l'esprit commence à acquérir des connaissances. » p.276.
[77] *Ibid*, « la perception est le premier degré vers la connaissance, et elle sert d'introduction à tout ce qui en fait le sujet, 〔...〕 » p.276.
[78] *Ibid*, « Si un homme, ou quelque autre créature que ce soit, n'a pas tous les sens dont un autre est enrichi, si les impressions que les sens ont accoutumé de produire sont en plus petit nombre et plus faibles, et que les facultés que ces impressions mettent en œuvre sont moins vives, plus cet homme, et quelque autre être que ce soit, sont inférieurs par là à d'autres hommes, plus ils sont loin d'avoir les connaissances qui se trouvent dans ceux qui les surpassent à l'égard de tous ces points. » p.276.
[79] *Ibid*, « Que la perception est la première opération de toutes nos facultés intellectuelles, et qu'elle donne entrée dans notre esprit à toutes les connaissances qu'il peut acquérir. » p.276.
[80] *Ibid*, « J'ai d'ailleurs beaucoup de penchant à croire que c'est la perception considérée dans le plus bas degré, qui distingue les animaux d'avec les créatures d'un rang inférieur. » p.276.

1.1.2.3 Idées complexes

1.1.2.3.1 La définition et les facultés des idées complexes

Locke commence par définir les idées complexes, notamment celles qui composent les idées simples par l'esprit.[81]

Selon lui, dans les idées simples, l'esprit est passif. L'esprit ne recueille donc que des sensations et des réflexions, et n'en produit pas de nouvelles dans cette série. Dans ce cas, l'esprit ne joue pas de rôle positif.[82]

Mais Locke dit que l'esprit ne fonctionne pas seulement comme la réception des idées simples, il en produit aussi d'autres. Indiquons que, dans cette opération, l'esprit travaille sur les idées simples ; c'est-à-dire qu'il utilise des idées simples qu'il reçoit comme des matériaux et, sur ce fond, il fabrique des idées nouvelles. [83]

Il précise ensuite ce que fait l'esprit à l'intérieur de cette opération :1. L'esprit combine des idées simples en une idée complexe. 2.L'esprit émet des idées, soit des idées simples, soit des idées complexes, en les représentant en même temps, sans fonder une seule idée. 3.L'esprit fait des idées générales en isolant les idées de celles qui existent déjà en elles et selon lui, cela signifie *abstraction*.[84]

De cette manière, Locke sait que l'homme possède cette capacité et qu'il n'a pas besoin des autres. Comme il peut fabriquer des idées en les combinant , il peut aussi les ranger ou les

---

[81] *Ibid*, « Les idées complexes sont celles que l'esprit compose des l' idées simples. » p.295.
[82]*Ibid*, « Nous avons considéré jusqu'ici les idées dans la réception desquelles l'esprit est purement passif, c'est-à-dire, ces idées simples qu'il reçoit par la sensation et par la réflexion, en sorte qu'il n'est pas en son pouvoir d'en produire en lui-même aucune nouvelle de cet ordre, ni d'en avoir aucune qui ne soit pas entièrement composée de celles-là. » p.295.
[83] *Ibid*, « Mais quoique l'esprit soit purement passif dans la réception de toutes ses idées simples, il produit néanmoins de lui-même plusieurs actes par lesquels il forme d'autres idées, fondées sur les idées simples qu'il a reçues, et qui sont les matériaux et les fondements de toutes ses pensées » p.295.
[84]*Ibid*, « Voici en quoi consistent principalement ces actes de l'esprit : 1. à combiner plusieurs idées simples en une seule ; et c'est par ce moyen que se font toutes les idées complexes ; 2. à joindre deux idées ensemble, soit qu'elles soient simples ou complexes, et à les placer l'une près de l'autre, en sorte qu'on les voie tout à la fois sans les combiner en une seule idée : c'est par là que l'esprit se forme toutes les idées des relations. 3. Le troisième de ces actes consiste à séparer des idées d'avec toutes les autres qui existent réellement les elles: c'est ce qu'on nomme abstraction ; et c'est par cette voie que l'esprit forme toutes ses idées générales. » p.295-p.296.

isoler.[85] Il souligne que l'esprit ni ne produit ni ne détruit les idées ; il les combine ou les sépare.

Selon cet argument, il est évident que l'esprit peut faire des actes sur ces idées : il peut les joindre à l'infini, les répéter...etc. Néanmoins, Locke remarque que l'esprit recueille des idées simples et travaille dessus, ne pouvant ramener ces idées à une méditation qui représente des objets extérieurs.[86]

Comme les idées complexes viennent des idées simples, elles sont composées d'un mélange : les idées simples et les idées complexes, il est évident que la quantité des idées complexes est infinie.[87] Ainsi, Locke ne désire pas toutes les présenter ; en revanche, il catégorise les idées complexes en quelques termes, ainsi que la manière qu'il utilise souvent, *des idées sensations, des idées réflexions,* par exemple. Il classe les *idées complexes* en trois catégories : *les modes, les substances, les relations*.[88]

Concernant *modes*, il, s'agit de l'interdépendance des substances. Il précise que le mot *mode* qu'il utilise n'a rien à voir avec ce que nous employons souvent ; c'est plutôt un mot ancien pour désigner un nouveau sens.[89]

Locke établit deux genres : les *modes simples* et les *modes mixtes*. Selon la séparation,

---

[85] *Ibid*, « Ces différents actes montrent quel est le pouvoir de l'homme, et que ses opérations sont à peu près les mêmes dans le monde matériel et dans le monde intellectuel. Car les matériau de ces deux mondes sont de telle nature, que l'homme ne peut ni en faire de nouveaux, ni détruire ceux qui existent, toute sa puissance se terminant uniquement ou à les unir ensemble, ou à les placer les uns auprès des autres, ou à les séparer entièrement. » p.296.

[86] *Ibid*, « Par cette faculté que l'esprit a de répéter et de joindre ensemble ses idées, il peut varier et multiplier à l'infini les objets de ses pensées au-delà de ce qu'il reçoit par sensation ou par réflexion : 〔...〕 Mais lorsqu'il a une fois acquis ces idées simples, il n'est pas réduit à une simple contemplation des objets extérieurs qui se présentent à lui. » p.297.

[87] *Ibid*, « De quelque manière que les idées complexes soient composées et divisées, quoique le nombre en soit infini. » p.297.

[88] *Ibid*, « Les idées complexes sont ou des modes, ou des substances, ou des relations.» p.297.

[89] *Ibid*, « j'appelle modes, ces idées complexes, qui, quelque composées qu'elles soient, ne renferment point la supposition de subsister par elles-mêmes, mais sont considérées comme des dépendances ou des affections des substances ; 〔...〕 Que si j'emploie dans cette occasion le terme de mode dans un sens un peu différent de celui qu'on a accoutumé de lui donner : car c'est une nécessité inévitable dans des discours où l'on s'éloigne des notions communément reçues, de faire de nouveaux mots, ou d'employer les anciens termes dans une signification un peu nouvelle ; et ce dernier expédient est peu-être le plus tolérable dans cette rencontre. » p.297.

les *modes simples* sont constitués d'idées simples homogènes ; les modes mixtes sont composés d'idées simples hétérogènes.[90]

Pour ce qui est des substances, Locke les classe en deux sortes : l*es substances singulières* et *les substances collectives*. Pour les premières, les substances existent indépendamment les unes des autres ; pour les secondes, elles sont réunies. Les substances collectives ont la possibilité d'être réunies en une seule idée.[91]

Enfin, concernant la *relation*, il compare une idée avec une autre, montrant que cette comparaison permet de comparer la considération contenue dans une idée avec celle contenue dans une autre. [92]

1.1.2.4. Modes simples

1.1.2.4.1 Les modes simples

Afin d'ouvrir la discussion sur les modes simples, Locke en précise la définition :*mode simple*. Les idées simples sont des matériaux pour notre connaissance, et le mode est une opération sur ces idées simples, ou bien encore : une *modification*[93].

Il considère ensuite que cette modification travaille avec des idées simples distinctes et qu'entre ces idées simples, il n'existe pas d'opposition ni d'espace, Locke nomme cette modification des idées simples : modes simples.[94]

---

[90] *Ibid*, « Les unes ne sont que des combinaisons d'idées simples de la même espèce, sans mélange d'aucune autre idée, 〔...〕 il y en a d'autres qui sont composés d'idées simples de différentes espèces, qui jointes ensemble n'en font qu'une. » p.297-p.298.

[91] *Ibid*, « Il y a aussi deux sortes d'idées, l'une des substances singulières en tant qu'elles existent séparément, 〔...〕 et l'autre de plusieurs substances jointes ensemble, 〔...〕 car ces idées collectives de plusieurs substances jointes de cette manière, forment aussi bien une seule idée que celle d'un homme, ou d'une unité. » p.298.

[92] *Ibid*, « La troisième espèce d'idées complexes, est ce que nous nommons relation, qui consiste dans la comparaison d'une idée avec une autre ; comparaison qui fait que la considération d'une chose renferme en elle-même la considération d'une autre. » p.298.

[93] *Ibid*,p.299-p.300.

[94] *Ibid*, « Ces modifications d'une idée simple, quelle qu'elle soit, auxquelles je donne le nom de modes simples, comme il a été dit, sont des idées aussi parfaitement distinctes dans l'esprit, que celles

Notre but n'est pas ici de nous concentrer sur toute l'épistémologie de Locke. En revanche, nous prendrons le chemin qu'il a découvert ; c'est-à-dire, qu'entre les objets extérieurs, les images, les idées produites en nous, nous trouvons des moyens ou des façons de relier l'un avec l'autre.

Toutefois, nous ne pouvons présenter tous les éléments de Locke sur l'entendement humain. Nous venons d'interpréter trois termes au sens général des idées complexes : *les modes, les substances* et *les relations*. A présent, passons aux propositions de George Berkeley et comparons-les avec celles de Locke.

entre lesquelles il y a le plus de distance ou d' opposition. 〔...〕 ou que l'une de ces idées est distincte de celle de quelque autre nombre que ce soit. » p.300.

1.2. Berkeley

1.2.1 Idées perçues par les sens/imagination

Selon George Berkeley, pour la connaissance humaine, trois moyens permettent aux idées d'entrer dans l'âme. Premièrement, les idées sont *imprimées* sur nos sens. Deuxièmement, au moment où nous faisons attention à nos passions et à nos opérations mentales, nous recevons des idées. Troisièmement, nous utilisons notre mémoire et notre imagination dans les idées que nous avons reçues en les composant, et en les divisant, en les repésentant.[95]

Pour les idées venues des sens, d'une part, Berkeley pense que beaucoup d'entre elles sont souvent unies. Il propose donc de donner un seul nom à ces idées en les considérant comme une seule chose, même si cet ensemble en compose plusieurs.[96] D'autre part, il pense que les collections des idées qui composent les choses sensibles peuvent provoquer en nous des passions.[97]

Berkeley montre que quelque chose reçoit les idées, fait des opérations mentales avec des idées reçues, ou les imaginent...etc. Parmi toutes ces actions dans l'esprit, il y a une

---

[95] Dominique Berlioz (traduit); George Berkeley (auteur).- *Principes de la connaissance humaine*.- Paris: Flammarion , 1991.
« Il est évident à qui prend une vue d'ensemble des objets de la connaissance humaine, que ce sont ou des idées effectivement imprimées sur les sens, ou bien telles qu'on les perçoit quand on prête attention aux passions et aux opérations de l'esprit, ou enfin des idées formées à l'aide de la mémoire et de l'imagination en composant, divisant ou simplement en représentant celles qui ont été originairement perçues suivant les manieres qu'on vient de dire. » p.63.

[96] *Ibid*, « Et comme plusieurs d'entre elles sont observées s'accompagnant les unes les autres, elles arrive à être marquées par un seul nom et ainsi à être considerées comme une seule chose. » p.63.

[97] *Ibid*, «D'autres collections d'idées constituent une pierre, un arbre, un livre et autres choses sensibles semblables ; ces choses, comme elles sont plaisantes ou déagréables, provoquent les passion de l'amour, de la haine, de la joie, du chagrin et ainsi de suite. » p.64.

substance qui produit ces faits : il la nomme *esprit, intelligence, âme* ou bien *moi*. Il trouve que ces mots indiquent la même chose et que dans cette "chose", les idées existent.[98]

Après l'affirmation de l'existence du centre de l'opération mentale, le philosophe affirme qu'aucune pensée, passion...etc, existe hors de ce centre. En d'autres termes, les opérations mentales n'existent pas à l'extérieur de l'âme. Quant aux idées imprimées sur les sens et les sensations, elles ne peuvent être opérées non plus hors de l'âme.[99]

Berkeley montre une fausse proposition selon laquelle des choses existent hors de nos perceptions.[100] Il pense qu'il n'existe pas d'objets extérieurs, car il est impossible que l'objet reçu par l'esprit existe à l'extérieur de lui-même. Tous les objets existent dans l'âme qui les reçoit.[101]

Berkeley discute sur la possibilité de séparer mentalement une chose des autres, en se demandant s'il peut séparer un objet de la perception de cet objet afin d'introduire la question de l'imagination d'un objet que nous n'avons jamais ressenti auparavant. En effet, même s'il peut séparer un objet les autres, il ne peut le séparer avec ce que nous sentons de cet objet. Selon ses conclusions, nous ne pouvons pas imaginer un objet que nous n'avons jamais senti.

---

[98] *Ibid*, « 〔...〕 il y a aussi quelque chose qui les connaît ou les perçoit, et qui exerce diverses opérations à leur sujet, telles que vouloir, imaginer, se souvenir. Cet être actif percevant est ce que j'appelle esprit,intelligence, âme ou moi. Par ces mots, je ne dénote aucune de mes idées, mais une chose entièrement distincte d'elles, dans laquelle elles existent ou ce qui est la même chose, par laquelle elles sont perçues ;car l'existence d'une idée consiste à être perçue. » p.64.

[99] *Ibid*, « Que ni nos pensées, ni nos passions, ni les idées formées par l'imagination n'existent hors de l'esprit,c'est ce que tout le monde accordera. Et il semble non moins évident que les diverses sensations ou idées imprimées sur le sens, de quelque manière qu'elles soient mélangées et combinées ensemble (c'est-à -dire quels que soient les objets qu'elles composent) ne peuvent pas exister autrement que dans un esprit qui les perçoit. » p.64.

[100] *Ibid*, « quant à ce qu'on dit de l'existence absolue de choses non pensantes, sans aucune relation avec le fait qu'elles sont perçues, cela semble parfaitement inintelligible. » p.65.

[101] *Ibid*, « Leur esse est percipi , et il n'est pas possible qu'elles aient quelque existence en dehors des esprits ou choses pensantes qui les perçoivent. » p.65.

Il ajoute que nous ne pouvons pas non plus concevoir une perception ou un objet par la sensation que nous avons eue.[102]

Le philosophe pense qu'il n'existe pas de chose sans qu'elle soit perçue. Autrement dit, toutes les choses existantes doivent être perçues, sinon, cela semble paradoxal. Selons ces propos, chaque substance a une idée correspondante.[103]

Concernant l'idée, Berkeley estime qu'aucune ne ressemble à une autre. Les idées dans notre âme sont des représentations de choses extérieures. Peuvent-elles être perceptibles elles-mêmes? Il donne une réponse affirmative, car il a prouvé qu' une chose qui existe est perceptible.[104]

Il adapte la proposition à la *qualité* de Locke et l'utilise comme preuve indiquant que les idées que nous avons ne ressemblent pas aux choses extérieures à nous. Mais, cette proposition prouve que les idées des qualités premières sont des images de choses extérieures

[102] *Ibid,* « je ne nierai pas que je ne puisse abstraire, si l'on peut, à proprement parler, appeler abstraction une opération qui se borne seulement à concevoir séparément des objets tels qu'il soit possible qu'ils existent réellement séparés ou soient effectivement perçus disjoints. Mais mon pouvoir de concevoir ou d'imaginer ne s'étend pas au-delà de la possibilité de l'existence réelle ou de la perception. En conséquence, comme il m'est impossible de voir ou de sentir quelque chose sans 1a sensation effective de cette chose, il m'est de même impossible de concevoir dans mes pensées une chose sensible ou un objet distinct de la sensation ou perception que j'en ai. » p.66.
Ibid, « il est parfaitement inintelligible et cela implique toute l'absurdité de l'abstraction, d'attribuer à quelqu'une de leurs parties une existence indépendante d'une intelligence. » p.67.

[103] *Ibid,* « Or, pour une idée, exister dans une chose non percevante, c'est une contradiction manifeste, car avoir une idée et percevoir, c'est tout un ; donc, ce en quoi existent la couleur, la figure, et les qualités semblables , doit les percevoir. Il suit de là clairement qu'il ne peut y avoir de substance, de substratum non pensants de ces idées. » p.67.

[104] *Ibid,* « Je réponds qu'une idée ne peut ressembler à rie qu'à une idée . 〔... 〕 Si nous regardons un tant soit peu dans nos pensées nous trouverons qu'il nous est impossible de concevoir de la ressemblance si ce n'est entre nos idées. De plus, je demande si ces originaux supposés, ou choses extérieures, dont nos idées sont les peintures ou les représentations, sont eux-mêmes perceptibles ou non ? S'ils le sont, alors ce sont des idées et nous avons gain de cause, mais si vous dites qu'ils ne le sont pas, j'en appelle à quiconque pour savoir s'il est sensé d'affirmer qu'une couleur est semblable à quelque chose d'invisible, que le dur ou le mou sont semblables à quelque chose d'intangible et ainsi de suite. » p.68.

à nous, et dans ces images, réside une substance que nous appellons *matière*. Il indique aussi l'étendue des idées qui existent dans notre esprit.[105]

Ensuite, il montre que dans le cas où les qualités sont inséparables et ne peuvent être abstraites, elles ne sont que dans l'esprit. Ces qualités sont aussi inconcevables.[106]

1.2.2 Le rôle de l'âme

Pour les *idées*, les *sensations* ou ce que nous percevons, Berkeley pense qu'elles ne sont pas actives, et qu'elles n'ont aucun pouvoir ou action. Elles n'affectent en rien les autres idées, car les idées perçues n'ont rien sur elles-mêmes. Ceci dit, ces dernières sont passives et inertes. Une idée ne peut donc pas influencer les autres ; autrement dit, elle n'est pas la cause des autres choses.[107]

En prouvant que des idées reçues ne sont pas capables de changer les autres idées, nous découvrons que nous avons une continuation de nos idées, qui se succèdent l'une evoque

[105]*Ibid*, « il y en a certains qui font une distinction entre qualités premières et qualites secondes : 〔...〕 par celles-ci, ils dénotent toutes les autres qualités sensibles, 〔...〕 ils reconnaissent que les idees que nous avons de ces dernières ne sont pas des ressemblances de quelque chose existant hors de l'esprit ou de non perçu ; mais ils soutiennent que nos idees des qualités premières sont les types ou images de choses qui existent hors de l'esprit, dans une substance non pensante qu'ils appellent matiere. 〔...〕 Mais il est évident, d'après ce que nous avons déjà montré, que l'étendue, la figure et le mouvement sont seulement des idées existant dans l'esprit, qu'une idée ne peut ressembler à rien qu'à une autre idee et que, par conséquent, ni ces idées ni leurs archétypes ne peuvent exister dans une substance non percevante. D'où il ressort clairement que la notion même de ce qu'on appelle matière ou substance corporelle implique contradiction . » p.69.

[106] *Ibid*, « Or, s'il est certain que ces qualités originelles sont inséparablement unies aux autres qualités sensibles et qu'elles ne peuvent, pas même en pensée, en être abstraites, il s'ensuit clairement de là qu'elles existent seulement dans l'esprit. 〔...〕 Bref, l'étendue, la figure, et le mouvement, abstraits de toutes les autres qualités, sont inconcevables. Là donc où se trouvent les autres qualités sensibles celles-là doivent se trouver aussi, a savoir dans l'esprit et nulle part ailleurs. » p.69-p.70.

[107]*Ibid*, « Toutes nos idées, sensations, ou les choses que nous percevons, quels que soient les noms à l'aide desquels on peut les distinguer, sont visiblement inactives ; elles n'enferment nul pouvoir ou action. Aussi, une idée, un objet de pensée, ne peut produire ni effectuer un changement dans une autre idée. 〔...〕 Mais quiconque prêtera attention à ses idées, qu'elles soient du sens ou de la réflexion, ne percevra en elles aucun pouvoir ou activités : elles ne contiennent donc rien de tel. Un peu d'attention nous fera découvrir que l'être même d'une idée implique en elle passivité et inertie, au point qu'il est impossible qu'une idée fasse quelque chose ou, à strictement parler, soit la cause de quelque chose. » p.78-p.79.

l'autre. Nous découvrons aussi que ces idées se produisent ou changent. Selon cette perception, c'est la cause qui fait fonctionner cette continuation d'idées. Comme une idée est passive et inerte, selon les résultats de Berkeley, c'est une autre substance qui provoque cela. il a ensuite prouvé qu'il n'y avait pas de substance matérielle ou corporelle. Donc, la seule cause possible est l'intelligence, ou bien l'âme. [108]

Au contraire de l'idée, Berkeley pense que l'intelligence est active, qu'elle est égale à l'entendement et c'est elle qui perçoit des idées. Il appelle volonté ce qui produit ou opère sur les idées.[109] En effet, pour lui, la volonté, l'âme et l'intelligence signifient la même chose. Puis, ce que ces trois mots désignent ne ressemble pas à l'idée ou ne peut pas être représenté par l'idée.[110]

Comme l'idée est passive et inerte, elle se présente à nous comme une image ou une ressemblance.[111] Berkeley ajoute que la perception des idées ne dépend ni de la *volonté,* ni de l'*intelligence*, c'est-à-dire que les idées sont automatiquement imprimées sur nos sens. [112]

---

[108]*Ibid*, « Nous percevons une succession continuelle d'idées, les unes sont provoquées à nouveau, d'autres sont changées ou disparaissent totalement. il y a donc quelque cause de ces idées, dont elles dépendent, qui les produit et qui les change. Cette cause ne peut être une qualité, ni une idée ou combinaison d'idées, cela est clair d'après la section précédente. Il faut donc que ce soit une substance ; mais on a montré qu'il n'y a pas de substance matérielle ou corporelle : il reste donc que la cause des idées est une substance active incorporelle, une intelligence. » p.79.

[109]*Ibid*, « Une intelligence est un être actif, non divisé, simple : en tant qu'il perçoit des idées ,on l'appelle entendement, et en tant qu'il en produit ou opère autrement sur elles, on l'appelle volonté. » p.79-p.80.

[110]*Ibid*, « Mais autant que je puis voir ,les mots volonté, âme , intelligence ne sont pas mis pour des idées différentes, ou à la vérité, ne sont mis pour aucune idée, mais pour quelque chose de très différent des idées et qui, étant agent, ne peut ressembler à aucune idée ni être représenté par aucune idée. » p.80.

[111]*Ibid*, « On ne peut donc former aucune idée d'une âme ou intelligence,car, toutes les idées étant passives et inertes , elles ne peuvent nous représenter, au moyen de l'image ou de la ressemblance, ce qui agit. » p.80.

[112]*Ibid*, «Mais quelque pouvoir que j'ai sur mes propres pensées, je trouve que les idées effectivement perçues par les sens ne sont pas ainsi dépendantes de ma volonté. » p.82.
Ibid, « Les idées qui y sont imprimées ne sont pas des créations de ma volonté. Il y a donc quelque autre volonte, ou intelligence, qui les produit. » p.81.

En comparant l'idée avec les différentes représentations , Berkeley estime que l'idée est plus forte, plus vive et distincte. Elle possède les caractères de la stabilité, de l'ordre et de la cohérence. Elle se produit régulièrement, non au hasard. [113]

Concernant les *choses réelles*, il admet qu'elles désignent les idées imprimées sur les sens ; en revanche, l'*imagination* indique les idées provoquées. Les idées qui copient et representent sont moins régulières, moins vives et moins constantes : ce sont *images des choses*. De plus, les sensations dans notre âme signifient les *idées*. [114]

Berkeley objecte qu'il y a une différence entre l'être et l'idée. Il se demande si cet être est très différent de l'idée, si cet être qui produit est très différent de l'idée de ce que cet être produit. Néanmoins, nous ne pouvons nous assurer que l'idée de cet être existe dans l'esprit. Il est donc paradoxal que l'*idée existe hors de l'esprit*.[115]Selon Berkeley, il n'y a pas de grande différence entre l'être et l'idée.

---

[113]*Ibid*, «Les idées des sens sont plus fortes, plus vives et plus distinctes que celles de l'imagination ; elles ont aussi de la stabilité, de l'ordre et de la cohérence et ne sont pas provoquées au hasard, 〔...〕, mais se produisent dans une série ou suite régulière, 〔...〕 » p.81.
Ibid, «On accorde aux idées du sens plus de réalité en elles, c'est-à-dire qu'elles sont plus fortes, plus ordonnées et cohérentes que les créations de l'esprit ; » p.83.

[114]*Ibid*, «Les idées imprimées sur les sens par l'Auteur de la Nature s'appellent des choses réelles et celles qui sont provoquées dans l'imagination, qw sont moins régulières, moins vives et moins constantes sont plus prorement dites idées ou images des choses qu'elles copient et représentent. Mais ceci étant, nos sensation, aussi vives et distinctes qu'elles soient, sont pourtant des idées, c'est-à-dire qu'elles existent dans l'esprit et sont perçues par lui aussi véritablement que les idées qu'il forge lui-même. » p.83.

[115] *Ibid*, « On objectera qu'il y a une grande différence entre le feu réel par exemple et l'i dée du feu, entre rêver ou imaginer que l'on se brûle et se brûler effectivement . 〔...〕 Elles ont toutes une réponse évidente dans ce qui a déjà été dit, et j'ajouterai seulement ici que, si le feu réel est très différent de l'idée du feu, de même , la douleur réelle qu'il occasionne est aussi très différente de l'idée de cette même douleur : et pourtant personne ne prétendra que la douleur réelle existe , ou qu'il serait possible qu'elle existe dans une chose non percevante, ou hors de l'esprit, pas plus que son idée. » p.87-p.88.

Puis, il propose l'idée que *les choses sont à tout moment annihilées puis créées de nouveau*, soit que la sensation n'existe que quand elle est perçue. Au contraire, il ne pense pas que nous pouvons comprendre avec une idée, quelque chose de perçu.[116]

Selon l'auteur, l'étendue réelle ne change pas, ce sont nos sens qui changent. En effet, même si l'étendue est dépourvue de forme ou de figure, elle est considérée comme infiniment étendue. Nous ne sommes pas certain de l'existence de la matière, c'est notre esprit qui forge tous les composants qui constituent le monde visible , et les composants qui ne sont pas perçus n'existent pas depuis longtemps.[117]

Berkeley ne pense pas que les choses non perçues n'existent pas ; au contraire, il admet qu'elles sont perçues par un autre esprit. Puis, il explique son objection et marque que le fait que les choses n'existent pas à l'extérieur de notre âme n'est pas pour les esprits particuliers, mais pour tous les esprits. Son objection qui comporte des principes : *les corps sont annihilés et créés à tout moment* ou *ils n'existent pas du tout pendant les intervalles qui séparent les perceptions que nous en avons* est fausse.[118]

---

[116] *Ibid,* « On objectera qu'il s'ensuit des principes précédents que les choses sont à tout moment annihilées puis créées de nouveau. Les objets du sens existent seulement quand ils sont perçus. 〔...〕 je désire qu'il considère s'il entend par l'existence effective d'une idée, quelque chose de distinct du fait qu'elle est perçue. Pour moi, d'après la recherche la plus précise que je puisse faire, je suis incapable de découvrir qu'on entend autre chose par ces mots. » p.90.

[117] *Ibid,* « Durant tout cela, il n'y a pas d'altération dans le corps, mais seulement dans le sens. Chaque corps donc, considéré en lui-même, est infiniment étendu et, en conséquence, dépourvu de tout forme ou figure. 〔...〕 La matière, dis-je, et chacune de ses particules, est, selon eux, infinie et sans forme et c'est l' esprit qui forge toute la variété des corps qui composent le monde visible, et aucun d'entre eux n'existe plus longtemps qu'il n'est perçu. » p.92.

[118] *Ibid,* « les objets du sens ne sont rien d'autre que des idées qui ne peuvent exister non perçues, toutefois, il ne nous est pas permis d'en conclure qu'elles n'ont d'existence que pendant le temps que nous les percevons, puisqu'il peut y avoir une autre intelligence qui les perçoit alors que nous ne le faisons pas.Quand on dit que les corps n'ont pas d'existence hors de l'esprit, je ne voudrais pas que l'on comprenne que je l'entends de tel ou tel esprit particulier mais de tous les esprits quels qu'ils soient. Il ne s'ensuit donc pas des principes précédents que les corps sont annihilés et créés à tout moment ou qu'ils n'existent pas du tout pendant les intervalles qui séparent les perceptions que nous en avons.» p.93.

Ainsi, certaines personnes pensent que si les qualités ne résident que dans l'esprit, celui-ci doit être étendu et figuré. Mais Berkeley objecte à cette proposition et pense que les qualités du corps ne peuvent pas être perçues. C'est-à-dire que ces qualités ont la capacité de causer des idées perçues par notre âme. Donc, comme ces qualités ne sont pas étendues dans l'esprit, l'esprit n'est pas étendu non plus.[119]

Comme il déduit qu'il est impossible que des idées ou des perceptions soient hors de l'esprit ou indépendantes de notre esprit, il pense que dans la proposition : « beaucoup d'idées ne sont pas produites à l'intérieur de notre âme et d'autres sont produites sans l'aide de notre âme », figure une contradiction.[120]

Berkeley s'oppose que l'existence véritable des choses hors de nous ou l'existence de nos qualités être perçues et nos idées sont des images imprimées sur l'esprit par des choses extérieures. Il envisage également que les idées sont imprimées hors de l'âme et avant d'être esprit, les idées sont déjà imprimées.[121] Dans cette proposition, nous savons que Berkeley affirme la fonction de l'esprit et nous avons l'impression qu'il favorise ce que Locke propose : *les idées ne sont pas innées*.

---

[119] *Ibid*, « Je réponds que ces qualités sont dans l'esprit en tant seulement qu'elles sont perçues par lui, c'est-à-dire non à la manière d'un mode ou d'un attribut mais seulement à la manière d'une idée ; et il ne s'ensuit pas plus que l'âme ou l'esprit soit étendu de ce que l'étendue existe seulement en lui, qu'il ne s'ensuit qu'il soit rouge ou bleu de ce que ces couleurs, tous le reconnaissent, existent en lui et nulle part ailleurs. » p.93.

[120] *Ibid*, « c'est ce qui fait qu'ils soutiennent que ces idées ou objets de perception ont une existence indépendante de l'esprit, et hors de l'esprit, sans jamais songer que ces mots renferment une contradiction . » p.98.

[121] *Ibid*, « Mais les philosophes, ayant vu nettement que les objets immédiats de la perception n'existent pas hors de l'esprit, 〔...〕 mais sont, dans le même temps ,tombés dans une autre, qui ne paraît pas moins absurde, à savoir qu'il y a certains objets réellement existants hors de l'esprit, ou qui subsistent distincts de leur qualité d'être perçu, dont nos idées sont seulement les images ou ressemblances imprimées sur l'esprit par ces objets. Et cette notion des philosophes doit son origine à la même cause que la précédent, à savoir au fait qu'ils sont conscients de ne pas être les auteurs de leurs propres sensations , qu'ils connaissent évidemment comme imprimées du dehors, et devant donc avoir quelque cause , distincte des esprits sur lesquels elles sont imprimées. » p.98.

1.2.3 Les sens et la connaissance

Tout d'abord, Berkeley se demande si les qualités sensibles existent réellement hors de l'esprit. Selon lui, il faut penser là où une substance non pensante existe, parce qu'elle ne peut exister elle-même. Si les qualités existent hors de l'esprit, il est évident qu'elles ont besoin de support. Mais Berkeley a prouvé que les qualités n'existent que dans l'esprit où elles sont perçues. Il n'y a donc pas de raison qu'elles supportent l'existence réelle de la matière. [122]

Berkeley divise la connaissance humaine en deux : les *idées* et l'*intelligence*[123]. Il trouve que toutes deux sont hétérogènes et distinctes, et que la première est une substance active et indivisible. En revanche, la deuxième est inerte et fugace, étant un être dépendant. Elle n'existe pas par elle-même, mais elle est le support de l'esprit et de la substance spirituelle et elle existe elle-même.[124]

Berkeley admet que les qualités sont considérées comme des sensations dans l'esprit. Elles sont connues et, sur elle, il ne reste rien que nous ne pouvons apercevoir. En effet, ce que nous percevons, ce sont des apparences et nous n'assurons pas l'existence des qualités réelles des choses. Selon Berkeley, nous ne connaissons que la relation et la proportion qui

[122] *Ibid,* « On a donc d'abord pensé, que la couleur, la figure, le mouvement et le reste des qualités sensibles, ou des accidents, existaient bien réellement hors de l'esprit ; pour cette raison, il a semblé que l'on avait besoin de supposer un certain substratum, ou substance, non pensant, où elles existeraient, puisqu'on ne pouvait les concevoir existant par elles-memes. Puis, le temps passant, les hommes étant convaincus que les couleurs, les sons, et les autres qualités sensibles secondes, n'avaient pas d'existence hors de l'esprit, dépouillent le substrat ou substance matérielle de ces qualites, lui laissant seulement les qualités premières, la figure, Ie mouvement et autres qualités semblables, qu'ils concevaient encore comme existant hors de l'esprit et comme ayant par conséquent besoin d'un support matériel. Mais, comme on a montré qu'aucune, même parmi celles-ci, ne peut exister autrement que dans une intelligence, ou esprit, qui les perçoit, il s'ensuit que nous n'avons plus aucune raison de supposer l'existence de la matière. » p.110.

[123]*Ibid*, p.117.

[124]*Ibid*, « il comprend deux genres, entièrement distincts et hétérogènes, qui n' ont de commun que le nom : les intelligences et les idées. Les premières sont des substances actives, indivisibles, les secondes sont des êtres inertes, fugaces, des êtres dépendants qui ne subsistent pas par eux-mêmes, mais qui ont pour support des esprits ou des substances spirituelles, ou qui existent en elles. » p.120.

interviennent avec nos sens. Nous n'avons pas le pouvoir de distinguer les qualités véritables dans les objets par rapport à ce qui est imprimé sur nos sens.[125]

Il affirme que les idées imprimées sur nos sens sont réelles, insistant sur le fait que les idées ne peuvent exister hors de l'esprit parce qu'une sensation ou une idée est perçue, et ne peut ressembler qu'à une idée. L'existence extérieure des objets n'est pas produite par notre esprit, cette sensation est imprimée sur nos sens par une intelligence distincte de ce que nous percevons. Lorsque les choses sensibles existent dans un autre esprit, selon Berkeley, elles figurent hors de notre âme et existent dans d'autres esprits.[126]

Toutes les qualités sensibles ont besoin de support, ne pouvant exiter par elles-mêmes. De plus, les objets que nous sentons sont des unies de nos sens sur les objets, parce que ils ne peuvent exister par eux-mêmes.[127]

D'après Berkeley, les êtres non pensants perçus par nos sens n'ont pas d'existence réelle. Et ces sensations existent dans les intelligences qui les perçoivent, qui font des opérations mentales ou agissent.[128]

---

[125] *Ibid*, « La couleur, la figure, le mouvement, l'étendu et les autres qualités, considérées seulement comme autant de sensations dans l'esprit, sont parfaitemet connues, puisqu'il n'y a rien en elles qui ne soit perçu. 〔...〕 Nous voyons seulement les apparences,et non les qualités réelles des choses. Ce que peuvent être l'étendue, la figure, ou le mouvement d'un une chose réellement et absolument, ou en soi, il nous est impossible de le savoir ; nous ne connaissons que la proportion et la relation qu'ils entretiennent avec nos sens. Les choses restant les mêmes, nos idées varient ; et il est hors de notre pouvoir de décider laquelle de ces idées représent la véritable qualité existant réellement dans la chose, ou même s'il en est une. » p.118.

[126] *Ibid*, «Les idées imprimées sur les sens sont des choses réelles, elles existent bien réellement : nous ne le nions pas ; mais nous nions qu'elles puissent subsister hors des esprits qui les perçoivent, ou qu'elles soient des ressemblances d'archétypes existant hors de l'esprit, puisque l'être même d'une sensation ou idée consiste à être perçue et qu'une idée ne peut ressembler qu'à une idée. En outre, on peut appeler extérieures les choses perçues par le sens, eu égard à leur origine, en ce qu'elles ne sont pas engendrées du dedans par l'esprit lui-même, mais imprimées par une intelligence distincte de celle qui les perçoit. De la même façon, on peut dire que les objets sensibles sont hors de l'esprit, en un autre sens, à savoir ,quand ils existent dans quelque autre esprit.Ainsi , quand je ferme les yeux, les choses que je voyais,peuvent encore exister, mais il faut que ce soit dans un autre esprit. » p.121.

[127] *Ibid*, « On reconnaît, selon les principes reçus, que l'étendue, Ie mouvement, et en un mot toutes les qualités sensibles, ont besoin d'un support, parce qu'elles ne sont pas capables de subsister par elles-mêmes. Mais on accorde que 1es objets perçus par le sens ne sont que des combinaisons de ces qualités, 〔...〕 ils ne peuvent pas subsister par eux-mêmes. » p.121.

1.3.Hume

1.3.1 L'origine des idées

Hume classe la perception humaine en deux catégories : *impression* et *idée*, dont la différence est le degré de force et de vivacité avec lequel il frappe l'esprit ou existe dans notre conscience. Entre ces deux perceptions, la plus forte est l'*impression* ; par contre, celui qui est moins forte est l'*idée*. D'une part, l'*impression*, selon Hume, est une unie rassemblant nos sensations, nos passions et nos émotions ; elle existe d'abord dans notre âme ; d'autre part, l'*idée* se situe dans notre pensée et notre raisonnement. Selon Hume, l'*idée* signifie ce qui est causé par le discours, c'est-à-dire les perceptions hors de notre sensation, de nos passions et nos émotions. Plus précisément, les sources de ces deux perceptions (l'*impression*, l'*idée*) viennent de ce que nous sentons et de ce que nous pensons.[129]

---

[128]*Ibid*, « les êtres non pensants perçues par les sens n'ont pas d'existence distincte du fait d'être perçus, et ne peuvent donc exister dans aucune autre substance que ces substances inétendues, indivisibles, ou intelligences qui agissent , pensent et les perçoivent ; » p.122.

[129] Philippe Baranger,Philippe Saltel (traduit);David Hume(auteur).- *L'entendement (Traité de la nature humaine Livre1 et appendice)* .- Paris:Flammarion , 1995.

« Toutes les perceptions de l'esprit humain se ramènent à deux espèces distinctes que j'appellerai impressions et idées. La différence entre elles se trouve dans le degré de force et de vivacité avec lequel elles frappent l'esprit et se frayent un chemin dans notre pensée ou notre conscience. Les perceptions qui entrent avec le plus de force et de violence, nous pouvons les appeler impressions ; et sous ce nom, je réunis toutes nos sensation, passions et émotions telles qu'elles se présentent d'abord à l'âme. Par idées, j'entends leurs images affaiblies dans la pensée et le raisonnement : telles sont, par exemple, toutes les perceptions suscitées par le présent discours, à la seule exception de celles qui proviennent de la vue et du toucher, et à l'exception du plaisir ou du désagrément immédiats qu'il peut occasionner. » p.41.

Michel Malherbe (traduit);David Hume(auteur).- *Enquête sur l'entendement humain* .- Paris:Librairie Philosophique J.Vrin , 2008.

« La pensée la plus vive reste inférieure à la sensation la plus terne. » p.59.

Ibid, «Nous pouvons donc diviser ici toutes les perceptions de l'esprit en deux classes ou espèces qui se distinguent par leurs différents degrés de force et de vivacité. Les moins vigoureuses et les moins vives reçoivent communément le nom de pensées ou d'idées. L'autre espèce n'a pas plus de nom dans notre langue qu'en beaucoup d'autres, sans doute parce qu'il n'était pas nécessaire, sans motifs philosophiques, de les ranger sous une appellation générale. Prenons donc la liberté de les appeler des impressions, en usant de ce mot dans un sens assez différent de son sens habituel. » p.61.

Selon Hume, concernant ces deux formes de perceptions, il n'est pas difficile de les distinguer, même si elles sont proches.[130] Si nous considérons seulement le degré de force ou vivacité, nous les confondons. Néanmoins, si nous tenons compte de leurs sources ou de la manière dont elles se produisent, nous pouvons attribuer deux noms différents à chacune.[131]

Hume classe ces perceptions autrement et les divise en *perception simple* et *perception complexe*. Ces perceptions sont distinguées par rapport à leurs qualités. La perception simple, impression ou idée en un autre classement, ne peut être séparée elle-même ni être partagée avec les autres. Au contraire, la perception complexe peut être divisée en qualités différentes, facilement et distinctement. [132]

Dans le premier classement, la perception *impression* et la perception *idée*, Hume montre qu'il existe une grande ressemblance, les unes étant les reflets des autres. Et s'il existe des perceptions humaines, toutes deux apparaissent en même temps. Hume dit que ces perceptions de l'esprit sont comme doubles.[133] Malgré que les deux existent en même temps et que l'une soit le reflet de l'autre, nous ne pouvons trouver une particularité ni dans l'une ni

[130] *Op.cit*, « Leurs degrés ordinaires sont aisés à distinguer, bien qu'il ne soit pas impossible qu'en certains cas particuliers, ils puissent s'approcher très près l'un de l'autre. » p.41.
[131] *Idem*, « Mais, quoi qu'il en soit de cette grande ressemblance dans quelques cas, les deux espèces de perceptions sont en général si nettement différentes que nul ne se fera scrupule de les classer sous des titres disincts et d'attribuer à chacune un nom spécifique pour marquer cette différence. » p.42.
[132] *Ibid*, « Il y a une autre division de nos perceptions qu'il conviendra d'observer et qui s'applique tant aux impressions et qu'aux idées. C'est la division entre SIMPLE et COMPLEXE. Les perceptions simples, impressions et idées, sont telles qu'on ne peut y faire ni distinction ni partage. Les perceptions complexes sont le contraire de celles-là et l'on peut y distinguer des parties. Bien que cette pomme réunisse une couleur, une saveur et une odeur particulières, il est facile de percevoir que ces qualités ne se confondent pas, mais peuvent au moins être séparées les unes des des autres. » p.42.

[133] *Ibid*, « La première particularité qui nous frappe est la grande ressemblance qu'il y a entre nos impressions et nos idées, en tout ce qui ne concerne pas leur degré de force et de vivacité.Les unes semblent être, en quelque sonte, le reflet des autres, si bien que toutes les perceptions de l'esprit sont doubles et se présentent à la fois omme impressions et comme idées. » p.42.
Ibid, « Les idées et les impressions paraissent toujours se correspondre. Cette particularité me semble remarquable et retiendra quelque temps mon attention. » p.43.
Op.cit, « Quand nous réfléchissons à nos sentiments et nos affections passés,notre pensée est un miroir fidèle qui copie véridiquement son objet ; mais les couleurs qu' elle emploie sont faibles et temes en comparaison de celles qui habillent nos perceptions originelles. » p.61.

dans l'autre.[134]

Le philosophe montre ensuite que le caractère des perceptions n'est pas évident et qu'il n'est pas évident non plus que toutes les perceptions complexes ont leur correspondance. Autrement dit, les idées complexes n'ont pas toujours des reflets, des impressions complexes qui leur correspondent. Les impressions complexes n'ont plus leurs idées complexes correspondantes. [135] Ainsi, Hume annonce que le principe selon lequel *l'idée complexe et l'impression complexe sont des copies* ou que *l'idée complexe et l'impression se ressemblent* n'est pas toujours.[136]

Quant aux perceptions simples, il affirme que le principe a toujours raison. Autrement dit, toute idée simple a une copie de l'impression simple qui lui correspond. Il en va de même pour toutes les impressions simples.[137]

En élargissant ce champ, Hume pense que toutes les idées et impressions simples se ressemblent et que les perceptions complexes sont faites à partir des perceptions simples. Il en conclut que ces deux formes de perception se correspondent.[138] Il forme une proposition générale : « *A leur première apparition, toutes nos idées simples dérivent d'impression simple qui leur correspondent et qu'elles représentent exactement* . [139]»

---

[134] *Op.cit,* « J'ai ressenti, et il n'y a dans les unes aucune particularité qui ne se puisse trouver dans les autres. » p.43.
[135]*Idem,* « J'observe que nombre de nos idées complexes n'ont jamais eu d'impressions qui leur correspondent et que nombre de nos impressions complexes ne sont jamais exactement copiées par des idées. » p.43.
[136] *Ibid,* « Je m'aperçois donc que, bien qu'il y ait en général une grande ressemblance entre nos impressions et idées complexes, la règle qui dit que les unes sont les copies conformes des autres n'est pourtant pas universellernent vraie. » p.43.
[137] *Ibid,* « J'ose affirmer que la règle, ici, n'admet pas d'exception et que toute idée simple a une impression simple qui lui ressemble, comme toute impression simple a une idée qui lui correspond. » p.43.
Ibid, « Il est prouvé, en les énumérant toutes, qu'il en est de même pour toutes nos impressions et idées simples. » p.43-p.44.
Op.cit, « Pour parler plus philosophiquement., toutes nos idées, qui sont nos perceptions les plus faibles, sont des copies de nos impressions, qui sont nos perceptions les plus vives. » p.63.
[138]*Op.cit*, « Ainsi, nous constatons que toutes les idées et impressions simples se ressemblent ; et comme les complexes sont formées à partir d'elles, nous pouvons affirmer, d'une manière générale, que ces deux espèces de perceptions se correspondent exactement. » p.44.
[139] *Idem,* p.44.

En suivant sa pensée, il y a un ordre de première apparition : les impressions viennent toujours avant les idées simples et non inversement.[140] Hume ajoute que la différence réside entre l'origine et la ressemblance ; autrement dit, l'impression et l'idée constituent le degré de force et de vivacité.[141]

De plus, pour lui, puisque l'idée ressemble à l'impression, nous pouvons produire une idée seconde qui ressemble à la première. C'est-à-dire que les idées premières peuvent produire leurs ressemblances qui sont orientées par elles. Les deuxièmes idées, tout comme les premières, ressemblent aux impressions.[142]

Par cette conclusion, Hume critique les autres philosophes qui ont prouvé que l'idée n'était pas une idée : ils prouvent que l'idée est transmise par nos sens. Selon lui, cela ne justifie pas qu'avant les idées, une autre perception existe.[143]

D'après les arguments, comme les impressions sont les premières apparitions, il commence par examiner l'impression[144]. Ainsi que Locke a séparé l'*idée sensation* de l'*idée*

---

[140] *Ibid,* « Afin de savoir lesquelles dépendent des autres, je considère l'ordre de leur première apparition , et l'expérience me montre que les impressions simples précèdent toujours les idées correspondantes mais n'apparaissent jamais dans l'ordre inverse. » p.45.
Ibid, « La conjonction constante de ces perceptions qui se ressemblent est une preuve convaincante du fait que les unes sont les causes des autres, et la primauté des impressions prouve avec autant de force que nos impressions sont causes de nos idées et non pas nos idées de nos impressions. » p.45.
Op.cit, « S'il arrive par un défaut de l'organe qu'un homme soit incapable d'une certaine sorte de sensation , nous le trouvons toujours également incapable des idées correspondantes. » p.65.
[141] *Op.cit,* « Par ailleurs, nous constatons que toute impression, tant de l'esprit que du corps, est constamment suivie d'une idée qui lui ressemble et n'en diffère que par le degré de force et de vivacité. » p.45.
[142] *Ibid,* « De même que nos idées sont des images de nos impressions, nous pouvons former des idées secondes qui sont des images des premières, ainsi que le montre ce raisonnement même que nous faisons à leur sujet. À proprement parler, cela n'est pas tant une exception à la règle qu'une explication de ladite règle. Les idées produisent leur propre image dans de nouvelles idées ; mais comme les premières sont supposées dériver d'impressions, il demeure vrai que toutes nos idées sirnples proviennent, d'une manière soit médiate, soit immédiate, des impressions qui leur correspondent. » p.47.
[143] *Ibid,* « Nous pouvons observer qu'afin de prouver que les idées d'étendue et de couleur ne sont pas innées, les philosophes ne font rien d'autre que montrer qu'elles nous sont transmises par nos sens. Pour prouver que les idées de passion et de désir ne sont pas innées, ils remarquent que nous avons en nous une expérience précédente de ces émotions. Or, si nous examinons ces arguments avec soin, nous constatons qu'ils ne prouvent rien, sinon que les idées sont précédées par d'autres perceptions, plus vives, dont elles dérivent et qu'elles représentent. » p.47.
[144] *Ibid,* p.48.

réflexion, Hume divise l'impression en : *impression sensation* et *impression réflexion*. Il précise que la première est produite dans l'âme, de cause inconnue, de manière originelle, alors que la deuxième est dérivée de nos idées et est fabriquée par celle causée par une impression. L'impression réflexion sert à faire de nouvelles copies par des opérations mentales, comme la *mémoire*, l'*imagination*. Puis, il se produit d'autres idées, qui en fabriquent d'autres, ainsi que des impressions.[145]

1.3.2 La suite de l'*impression* : la *mémoire* et l'*imagination*

Après l'apparition des impressions dans l'âme, selon Hume, hormis l'idée qui apparaît comme sa ressemblance, ces impressions travaillent de deux façons différentes. D'une part, elles gardent la vivacité au moment où elles réapparaissent et deviennent l'intermédiaire entre l'impression et l'idée. D'autre part, ces impressions perdent totalement leur vivacité et deviennent une véritable idée.[146]

La suite de l'impression apparaît dans l'esprit, sous ces deux opérations mentales, pour aboutir à deux facultés : celle qui emploie la première façon est la *mémoire*, celle qui emploie

[145] *Ibid*, « La méthode semble demander que nous examinions nos impressions avant de considérer nos idées. Les impressions peuvent être divisées en deux sortes, les impressions de SENSATION et les impressions de REFLEXION . La première espèce d'impressions naît dans l'âme d'une manière originelle, de causes inconnues. La seconde est, dans une large mesure, dérivée de nos idées et ce, dans l'ordre suivant : une impression frappe tout d'abord les sens et nous fait percevoir le chaud ou le froid, la soif ou la faim, ou un certain genre de plaisir ou de douleur ; de cette impression, l'esprit fait une copie qui subsiste après que l'impression a cessé, et c'est cela que nous appelons une idée ; cette idée de plaisir ou de douleur, en revenant à notre âme, produit des impressions nouvelles de désir et d'aversion, d'espoir et de crainte, qui peuvent proprement être appelées impressions de réflexion car elles dérivent de l'idée. Elles sont à nouveau copiées par la mémoire et l'imagination et deviennent des idées, lesquelles peut-être donneront naissance, à leur tour, à d'autres impressions et à d'autres idées, de sorte que les impressions de réflexion ne précèdent que les idées qui leur correspondent, mais suivent les impressions de sensation et en dérivent. » p.48-p.49.

[146] *Ibid*, « Nous constatons par expérience que, lorsqu'une impression a été présente à l'esprit, elle y fait à nouveau son apparition en tant qu'idée, et cela, de deux façons différentes : soit elle conserve une large part de sa vivacité initiale quand elle réapparaît, et elle est alors, en quelque sorte, intermédiaire entre une impression et une idée, soit elle perd intégralement cette vivacité, et c'est une idée parfaite. » p.50.

la seconde façon est l'*imagination*.[147] Cette simples définitions nous montrent les différentes qualités de ces deux impressions.

Nous savons que la mémoire a plus de vivacité et plus de force que l'imagination. ; elle est donc plus claire que l'imagination.[148]

L'autre qualité indique une relation entre l'impression et les deux suites des impressions : l'imagination ne peut respecter la forme ni l'ordre de l'impression. Au contraire, bien que la mémoire respecte ce qu'est l'impression originelle, elle obéit sans déformer l'impression.[149]

Néanmoins, Hume montre que, même si la mémoire garde la forme selon laquelle les choses lui sont représentées, il y a toujours un défaut au moment où la mémoire apparaît. [150] Hume indique que la fonction de la mémoire est de garder l'ordre et sa position. Quant aux idées simples, même si elles sont ce que la mémoire représente apparement, elles ne sont pas le but de la fonction de la mémoire.[151]

Pour l'*imagination*, nous considérons qu'elle peut transformer et changer les idées. Hume montre que toutes les idées sont des ressemblances des impressions, et qu'il n'y a pas deux impressions inséparables ; l'imagination joue le rôle de sentir la différence entre les idées. [152]

---

[147] *Ibid*, « La faculté par laquelle nous répétons nos impressions de la première manière s'appelle la MEMOIRE, et l'autre, l'IMAGINATION. » p.50.
[148]*Ibid*, « A première vue, il est évident que les idées de la mémoire sont beauoup plus vives et fortes que celles de l'imagination , et que la première de ces facultés peint ses objets avec des couleurs plus franches que celles qui sont utilisées par la seconde. » p.50.
[149]*Ibid*, « L'imagination n'est pourtant pas tenue de respecter identiquement l'ordre et la forme des impressions originelles, tandis que sur ce point la mémoire est, d'une certaine manière, assujettie, sans aucun pouvoir de modification. » p.51.
[150]*Ibid*, « Il est évident que la mémoire conserve la forme originelle sous laquelle les objets ont été présentés et que, chaque fois que nous nous en écartons en nous remémorant quelque chose, cela provient d'un certain défaut ou d'une cenaine imperfection de cette faculté. » p.51.
[151] *Ibid*, « L'activité principale de la mémoire n'est pas de conserver les idées simples, mais leur ordre et leur position. » p.51.
[152] *Ibid*, « Nous retrouvons la même évidence dans notre second principe, celui de la liberté que possède l'imagination de transposer et de changer ses idées. 〔...〕 Et cette liberté de la fantaisie ne

1.4. Méditation sur les théories de Locke, Berkeley, Hume

1.4.1 Les différentes propositions sur l'entrée de choses extérieures dans l'âme

Des trois empiristes anglais étudiés sur l'entendement humain ont émis leurs opinions sur la relation entre l'objet extérieur et notre connaissance. D'après l'argument de Locke : *l'idée n'est pas innée*, nous affirmons que les informations pénètrent nos connaissances. C'est-à-dire que nos connaissances *connaissent* les informations venues hors de nos corps. A ce sujet, ces trois philosophes empiristes font des propositions et, parmi elles, il existe des points communs et des différences ; c'est ce que nous allons voir à présent.

Locke

Ce que nous savons vient de l'extérieur de nous. Mais à l'époque de Locke, c'est-à-dire au siècle des Lumières, la plupart des gens ne savaient pas d'où viennent nos idées et ils étaient d'accord sur le fait que les idées existent dès notre naissance. Grâce à la proposition de Locke, l'idée n'est pas innée, nous sommes sûr que nos idées dépendent des objets extérieurs et cette proposition ouvre la porte à des discussions sur l'entrée de nos idées.

Selon Locke, les idées viennent par la *sensation* et la *réflexion*[153]. Ainsi, il y a deux moyens de recevoir nos idées : nous apercevons les choses hors de nous, reçues par nos sens, et nous dépendons de nos opérations intérieures produisant des idées[154]. Notons qu'il y a un ordre entre la sensation et la réflexion. Il est évident que *l'idée sensation* vient toujours avant

---

paraître pas étrange si nous considérons que toutes nos idées sont des copies de nos impressions et qu'il n'est pas deux impressions qui soient parfaitement inséparables ; 〔...〕 Toutes les fois que l'imagination perçoit une différence entre les idées, elle peut aisément effectuer une séparation. » p.51-p.52.

[153] *Op.cit,* p.215.,p.217.

[154] *Idem,* p.215-p.216.

l'*idée réflexion*, car, selon Locke, l'opération mentale travaille sur ce que nous recevons, autrement dit, sur *l'idée sensation*[155]. Après cette opération mentale, notre esprit reçoit des idées produites en nous-mêmes, et cette opération mentale devient la deuxième source de nos matériaux de l'esprit.

L'*idée sensation* et l'*idée réflexion* sont non seulement les deux sources de l'idée simple, mais Locke les étend jusqu'aux autres éléments supérieurs de la structure de l'entendement, mettant l'accent sur ces deux sources, même au moment où il parle de l'idée complexe[156]. Ces deux façons de collecter des matériaux de notre esprit indique aussi la relation entre l'esprit et l'objet extérieur, ce qui montre la façon dont l'objet hors de nous fait ses premiers pas dans notre âme.

Berkeley

Pour Locke, les matériaux de l'esprit dépendent principalement des sensations et des opérations qui travaillent, pour Berkeley, les moyens par lesquels les idées entrent dans l'esprit dépendent de nos sens et des opérations mentales. Ce dernier ajoute que la passion et les opérations mentales démarrent par la mémoire et l'imagination. Il classe les entrées des idées en trois : 1.Les idées imprimées sur nos sens ; 2.Les idées reçues des passions et des opérations mentales ;3. Les idées composées, divisées et représentées par la mémoire et l'imagination[157].

Ces moyens provoquent en nous une curiosité car, si ces propositions sont vraies, cela signifie que, hormis les sensations reçues et les opérations mentales, les passions, la mémoire et l'imagination existent avant les opérations, à savoir, avant notre naissance. Par conséquent, elles sont innées.

[155] *Ibid*, p.216-p.217.
[156] *Ibid*, p.251.
[157] *Op.cit*, p.63.

Puis, Berkeley révèle l'esprit au niveau dominant, affirmant son importance et montrant que c'est lui qui reçoit les idées, qui fait des opérations mentales, ou bien qui fait imaginer...etc[158]. Toutes les activités font partie de l'esprit. De plus, toutes les activités mentales existent et se font dans l'esprit. Selon Berkeley, il n'existe aucune opération mentale, aucune combinaison ni mélange provenant des sensations[159].

En suivant cette proposition, nous découvons une opinion intéressante : celles mentionnées auparavant, les trois moyens par lesquels nous recevons des idées. La première concerne *les idées imprimées sur nos sens*. Le mot *imprimées* attire notre attention. Pour les idées venues des sens, cela est différent des termes *reçu* de Locke et *frapper* de Hume. Il semble que Berkeley utilise le mot *imprimée* afin d'indiquer ce que le fait met sur nos sens et, par là, qu'une image se *reflète* et *s'imprime* dans un miroir. Pour Berkeley, il semble qu'il n'existe aucun objet réel et que tout ce qui est hors de notre corps n'est que des images. Nous considérons aussi ce que nous avons mentionné plus haut, *il n'existe aucune opération mentale et aucune combinaison ou mélange venus des sensations* . Pour Berkeley, il n'existe aucun objet véritable. Selon cette opinion, il n'est pas étrange qu'après la proposition : *Leur esse est percipi,* il ait indiqué : « *il n'est pas possible qu'elles aient quelque existence en dehors des esprits ou choses pensantes qui les perçoivent.* [160]»

Hume

Selon Hume, le produit des matériaux de l'esprit est séparé en deux :1. L'objet extérieur entre dans notre esprit en le frappant ; 2. Ce que le raisonnement ou la pensée produisent. Cette proposition est, apparemment, similaire à celle de Locke, mais, ce sont deux propositions différentes. Locke propose l'*idée sensation* et l'*idée réflexion* ; l'une est causée

[158]*Idem,* p.64.
[159] *Ibid,* p.64.
[160] *Ibid,* p.65.

par les sensations, l'autre par les réflexions. Ce sont des manières de produire l'*impression* et l'*idée*. Néanmoins, si nous considérons précisement la production de l'*idée* chez Hume, nous savons que la production de l'*idée réflexion* chez Locke travaille sur les *idées sensations* ; au contraire, l'*idée* chez Hume est produite et causée uniquement par notre raisonnement et notre esprit[161]. Concernant l'idée, Hume exclut ce qui causé par nos sensations, nos passions et nos émotions[162].

D'un autre côté, l'*idée sensation* et l'*idée réflexion*, chez Locke, peuvent être deux choses différentes. En revanche, pour l'*impression* et l'*idée* chez Hume, ces productions ne se ressemblent pas, ce dernier ajoute que l'une est le reflet de l'autre[163]. Une apparition de l'*impression* a une apparition de l'*idée* correspondante[164]. Hume remarque une autre qualité : si la perception apparaît pour la première fois, l'apparition de l'*impression* est toujours avant l'*idée*[165].

Hume et Locke n'ont donc pas la même *idée*, ce dernier considérant que l'*idée sensation* est ce qui causée par nos sens, alors que pour Hume, elle a deux sources : la passion et l'émotion. Hume marque ensuite que l'*impression* est que nos sensations, nos passions et nos émotions *frappent l'esprit*. Implicitement, Hume adopte la proposition de Berkeley : toutes les opérations mentales sont réalisées par et dans l'esprit.

Nous constatons un problème pour la proposition de Hume sur l'*impression* ; en effet, quand il parle de la *mémoire* et de l'*imagination*, pour préciser ces deux opérations mentales, il continue à diviser l'*impression* en deux: l'*impression sensation* et l'*impression réflexion*[166]. L'*impression sensation* signifie que l'objet extérieur frappe l'âme ; l'*impression réflexion*

[161] *Op.cit*, p.41.
[162] *Idem*, p.41.
[163] *Ibid*, p.42.
[164] *Ibid*, p.42.
[165] *Ibid*, p.45.
[166] *Ibid*, p.48-p.49.

signifie le produit après que l'idée a été opérée par la *mémoire* et par l'*imagination*. Autrement dit, l'*impression réflexion* est comme la réapparition de l'*impression sensation*, mais, avant cette réapparition, il faut passer par un processus intermédiaire : c'est l'idée correspondant à l'*impression sensation* qui est opérée par la *mémoire* et par l'*imagination*.

Quant à l'autre classement de Hume : *perception simple* et *perception complexe*, elles ne touchent pas la question dont nous discutons ici, c'est-à-dire que ce classement ne parle pas comment les choses arrivent à l'esprit. Nous laissons cela pour paragraphe suisvant.

1.4.2 Les différentes structures de l'entendement humain des trois penseurs

Locke

Pour l'entendement humain, Locke pense que l'*idée* est l'élément essentiel : « *ce qu'on nomme idée, est l'objet de la pensée.*[167]», c'est-à dire la base de toutes nos connaissances. Toutes les structures de notre entendement font partie d'une *idée*. Locke sépare cette unité en deux selon ses niveaux: l' idée simple et l'idée complexe. *Niveau,* ici, signifie qu'il existe un écart entre l'*idée simple* et l'*idée complexe*. Locke, donne une définition à l'idée simple : *l'idée qui n'est pas composée*[168] ; et selon lui, *les idées complexes sont celles que l'esprit compose des idées simples*[169]. Autrement dit, les idées simples deviennent les éléments d'une idée complexe, et c'est la raison pour laquelle toutes deux existent à différents niveaux, et elles sont hiérarchiques.

[167] *Op.cit*, p.215.
[168] *Idem*, p.235.
[169] *Ibid*, p.295.

L'*idée complexe* est au plus haut niveau. Si nous considérons sa façon de former : dans la définition de Locke, l'*idée complexe* est composée d' *idées simples*[170]. L'*idée complexe* apparaît ainsi : *mode, substance* et *relation*. Locke continue à diviser en *mode simple* et *mode collectif*. Locke sépare la *substance* en *substance singulière* et *substance collective*.

Une idée simple est au niveau inférieur, mais cela ne suffit pas pour Locke. La division de l'*idée simple* est incontournable. Il divise encore l'*idée simple* en quatre catégories selon ses sources et les quantités. Ces quatre catégories sont : 1. *L'idée simple* vient par un seul sens. 2. *L'idée simple* vient par plus d'un sens. 3. *L'idée simple* vient par une seule réflexion.4. *L'idée simple* vient par les sens et la réflexion[171].

Selon ce classement de l'idée simple, nous apercevons deux critères de division de l'*idée simple* : le nombre de source et le type de source. Ainsi, pour préciser le second, nous découvrons, par cette séparation, ces deux types : la sensation et la réflexion. Néanmoins, lorsque nous lisons le Livre Second d' « *Essai sur l'entendement humain* » de Locke, nous avons l'impression que *la sensation* et *la réflexion* sont les deux sources de l'*idée simple*, et qu'elles constituent les sources originales de notre entendement. Même si parfois toutes les deux ne sont pas des sources qui servent à former le haut niveau de l'entendement, nous pouvons les trouver dans les structures inférieures qui construisent la base de toute notre connaissance.

Berkeley

Dans la théorie de Berkeley sur l'entendement humain, comme ce que propose Locke, l'*idée* est aussi un élément essentiel. Les sources des idées ne se limitent pas à ces deux sources ; selon Berkeley, il y en aurait trois. En considérant ses trois moyens de recevoir des

[170] *Ibid*, p.295.
[171] *Ibid*, p.238.

idées, nous découvrons que dans l'édifice de l'entendement du philosophe, même s'il est plus compliqué apparemment, en réalité, la structure fonde le sur notre connaissance est plus simple que celle de Locke.

Si nous ignorons tout d'abord les éléments dits décoratifs de cet édifice, nous pouvons dire que, comme les opérations mentales ou les passions...etc, nous considérons seulement le cadre et nous y découvrons l'existence de deux éléments essentiels et hiérachiques : l'*intelligence* et l'*idée*. Les moyens de comprendre une chose extérieure passe entre ces deux éléments et parfois, les processus ne sont pas linéaires vers une seule direction.

A notre avis, si les deux éléments sont hiérarchiques, c'est que l'un est supérieur à l'autre[172]. Nous n'utilisons pas le mot « dominant », car l'un des trois moyens reçus des idées ne dépend pas de l'intelligence, à savoir de l'esprit. Néanmoins, tous les autres moyens concernent l'intervention de l'esprit[173]. Selon Berkeley, c'est l'esprit qui réalise les opérations mentales[174]. Hormis cette influence directes causées par l'esprit, il montre que l'esprit est non seulement un moteur de notre connaissance, mais aussi un endroit où passent les opérations mentales[175].

Quant à ce que nous avons dit au sujet des éléments décoratifs, ce sont les passions, la mémoire, l'imagination...etc. Berkeley ne les regarde pas comme des éléments essentiels, parce qu'ils ne sont pas obligatoires chaque fois dans nos perceptions. C'est pourquoi nous ne les pensons pas comme une partie de la structure de l'entendemment de Berkeley. Néanmoins, ils sont indispensables, sinon, nous manquons d' idées prouduites[176]. Signalons un point pour cette méditation, pour ces éléments supplémentaires (passions, mémoire, imagination...etc),

[172] *Op.cit*, p.64.
[173] *Idem*, p.63.
[174] *Ibid*, p.64.
[175] *Ibid*, p.65.
[176] *Ibid*, p.63.

Berkeley affirme ces existences avant la naissance. Autrement dit, ces éléments existent comme *idée innée* (si nous employons le mot de Locke).

Hume

Dans la structure de la théorie de Hume, il n'y a pas d'unité essentielle distincte. Autrement dit, le philosophe ne donne aucun nom à un élément qui désigne une partie de la base de l'édifice de l'entendement humain, comme le font Locke et Berkeley. En effet, il en désigne trois (la sensation, la passion et l'émotion)[177], et les nomme *perceptions*. Notons ici, que, pour Hume, celles-ci ne font pas partie de la structure de l'entendement humain. Pour lui, elles sont comme des matériaux de notre l'esprit, mais, provenant des objets extérieurs (comme la sensation) ou des opérations mentales (comme la passion et l'émotion) et des matériaux qui, malgré leurs sources différentes, sont déjà transformés et préparés à être traités par l'esprit.

En réalité, selon Hume, deux éléments essentiels occupent l'entendement et sont parallèles. Ce sont l'*impression* et l'*idée*. La relation entre ces deux éléments est parallèle et non hiérarchique, parce que la différence entre eux est le degré différent de force et de vivacité[178]. Entre eux, il n'y a pas de relation comme l'*idée simple* et l'*idée complexe* de Locke. L'*impression* et l'*idée* sont comme une double image, c'est-à-dire, qu'elles apparaissent toutes les deux[179]. Néanmoins, il existe un ordre entre les deux, l'un est toujours avant l'autre, et l'*impression* est toujours avant l'*idée*[180].

D'un autre côté, Hume forme un autre classement faisant intervenir la structure de l'entendement humain ; de plus il fonde le classement des matériaux de l'esprit. Ce sont la

[177] *Op.cit*, p.41.
[178] *Idem*, p.41.
[179] *Ibid*, p 43.-p.44.
[180] *Ibid*, p.45.

perception simple et la *perception complexe*[181]. Dans ce classement, la relation entre les deux perceptions est comme celle du premier classement, l'*impression* et l'*idée*. Ces deux perceptions sont parallèles, ou bien comme le terme utilisé par Hume : se correspondre. Selon ces deux classements de la structure de l'entendement humain, il existe quatre éléments : l'*impression simple*, l'*idée simple*, l 'i*mpression complexe* et l'*idée complexe*.

Au-delà de ces quatre éléments, Hume n'indique pas directement que l'esprit qui domine toutes les opérations mentales, ainsi que ce que propose Berkeley, mais qu'il fait des opérations mentales.[182] Hume pense, au contraire, que ce sont des facultés : la *Mémoire,* et l'*Imagination*, qui font la suite des opérations mentales après l'apparition des *impressions* et des *idées.*

Hormis ces deux moteurs des opérations mentales, Hume met l'élément *mode* au-dessus de l'*idée simple* et il marque que le *mode* vise à réunir des idées simples opérées par l'imagination[183].

1.4.3 Les différentes définitions de l'*idée* et de la *perception*

1.4.3.1 Idée

Locke

Selon Locke, *l'idée* signifie « *l'objet de la pensée*[184]». Selon lui, pendant qu'un homme réfléchit, ce qui se trouve dans son esprit, et ce qui occupe son esprit est *l'idée* [185]. Il indique

[181] *Op.cit,* p.63.
[182] *Op.cit,* « Ce principe d'union entre les idées ne doit pas être considéré comme une connexion inséparable, [...] et nous ne devons pas non plus conclure que l'esprit ne peut joindre deux idées sans ce principe,[...] » p.53.
[183] *Ibid,* p .60.-p.61.
[184] *Op.cit,* p.215.

aussi qu'un homme peut avoir plusieurs idées dans son âme [186]. Pour Locke, *l'idée* est l'élément essentiel, et notre entendement humain fait d'autres opérations à partir de *l'idée*.

Berkeley

Pour Berkeley, *l'idée* signifie ce qui est marqué sur nos sens, ainsi que ce que nous recevons pendant que nous faisons attention à nos passions et à nos opérations mentales. De plus, après que notre mémoire et notre imagination ont effectué des opérations mentales dans les idées reçues, ce qui est composé, divisé et représenté est aussi *l'idée*[187]. Ainsi que Locke, Berkeley pense que l'*idée* est également un élément essentiel. Mais, en considérant les trois moyens avec lesquels nous avons des idées, l'*idée,* pour Berkeley, désigne non seulement des sensations, mais aussi les fruits après les opérations mentales menées par l'esprit. Nous pourrions dire que le sens de l'*idée,* chez Berkeley, est hétérogène.

Hume

Pour Hume, l'*idée* égale une sorte de perception, étant moins forte et moins vivante que l'*impression,* autre sorte perception [188]. Chez Hume, l'*idée* reste dans nos pensée et notre raisonnement, et elle est la perception à être exclue de nos sensations, de nos passions et de nos émotions. Chez Hume, l'*idée* est comme un reflet de l'*impression,* étant toujours en retard sur cette dernière. Contrairement à Locke et à Berkeley, la perception est l'élément essentiel et non l'*idée*.

[185] *Idem*, p.215.
[186] *Ibid*, p.215.
[187] *Op.cit*, p.63.
[188] *Op.cit*, p.41.

1.4.3.2. Perception

Locke

La perception de Locke est marquée par la première idée simple produite par la réflexion[189]. Pour lui, la perception est notre première faculté de l'âme, et elle est la première et la plus facile à recevoir au moyen de la refléxion[190]. En effet, quand l'impression travaille sur l'esprit, il y a perception[191]. Mais, pour Locke, la perception est un produit sous la coopération de l'impression et de la réflexion. Elle est comme les matériaux de nos connaissance et il est le premièr pas que les choses extérieures entrent dans notre cerveau[192].

Hume

Chez Hume, la perception est l'élément essentiel pour l'entendement humain, et il la sépare en *impression* et *idée*. Nous pourrions dire que la perception est comme l'idée chez Locke. Telles sont les bases de chacun, et elles sont hétérogènes, venues de nos sens et de notre réflexion. Locke conserve le terme *idée* comme le nom de base des autres parties de l'entendement suivant. Au contraire, Hume n'utilise que le mot *perception* en tant que signfication, étant un ensemble d'*objets de pensée*, terme utilisé par Locke pour désigner le sens de l'idée.

1.4.4 La relation entre l'objet extérieur et l'entendement humain

Locke ignore le rôle que joue l'esprit. Comme ce qu'il nous a montré auparavant, la production des idées réflexions n'est pas que la sensation. En effet, selon lui, après la réception des sens, il faut passer par une opération mentale pour percever des *idées réflexions*.

[189] *Op.cit*, p.268.
[190] *Idem*, p.268.
[191] *Ibid*, p.268.
[192] *Ibid*, p.276.

Pendant ce processus, c'est l'esprit qui réalise cette opération positivement[193]. Mais, en travaillant sur les idées complexes, Locke méconnaît le rôle positif de l'esprit[194]. Sur ce paradoxe, nous soupçonnons cependant qu'il a réfléchi sur ce thème. Selon cette pensée, l'esprit est relativement passif, même si dans l'opération mentale, il est positif. Au niveau des idées simples, il est passif, car il opère passivement sur ce qui se présente à lui.

Quant à Berkeley, l'extérieur influence notre entendement par un seul moyen—les idées imprimées sur nos sens[195]. C'est aussi le premier moyen par lequel nous recevons nos idées parmi les trois proposés par Berkely. Sous cette proposition, nous pouvons dire que c'est le seul moyen direct que nous recevons de l'extérieur. Même si Berkeley affirme qu'il y a des idées vraies venues de l'extérieur, il ne pense pas à l'existence de l'objet extérieur[196]. Selon lui, l'existence véritable est ce qui existe à l'intérieur de nous. Donc, il assure l'existences des idées, des passions, des sensations...etc, mais refuse de croire qu'il y a des objets véritables. Nous pouvons déduire que le monde hors de nous, pour Berkeley, est improuvable. C'est pourquoi, il ne croit que ce qui existe chez nous. Quant aux choses extérieures, il pense qu'elles n'existent pas. Il croit que ces idées sont imprimées sur nos sens, c'est-à-dire qu'il existe les causes qui engendrent les idées imprimées sur nos sens, mais ces causes ne sont pas des substances. Tel est le point paradoxal dans la doctrine de Berkeley.

Nous avons l'impression qu'il existe un point commun entre Berkeley et Descartes : la réfutation de l'existence des choses hors de nous. En revanche, il existe une différence entre les deux philosophes, notamment dans la façon dont nous recevons nos idées. Tout au moins, Berkeley croit qu'il y a des idées venues par être imprimées sur nos sens, ou bien que nous devons faire attention à notre esprit. C'est-à-dire que, même s'il affirme le rôle possitif de notre esprit, il assure l'importance de nos sens. Par contre, Descartes pense que toutes les

[193] 2.2.1.1 Toutes les idées viennent par sensation ou par réflexion.
[194] 2.2.3.1 la définition et les facultés des idées complexes
[195] *Op.cit,* p.69.
[196] *Idem,* p.65.

idées sont produites par notre esprit, car il ne croit que ce que nous recevons par nos sens.

D'après cette proposition, il est évident que Berkeley affirme le rôle de l'esprit, assurant aussi que l'esprit est le moteur des opérations mentales. Ainsi, ce sont des opérations intérieures et l'esprit n'existe que dans notre âme, c'est-à-dire qu'il n'existe jamais hors de nous. Nous déduisons donc des doctrines de Berkeley, que les opérations mentales n'existent jamais hors de nous.

Pour Hume, l'impression, une des deux perceptions, est une unie des nos sensations[197]. Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, la perception chez Hume est l'élément essentiel, et il ne signifie pas *sensation* ainsi que le language que nous utilisons souvent. Il est évident que Hume affirme l'existence de l'extérieur, mais il n'approfondit pas la réflexion sur ce qui est extérieur. La relation entre l'extérieur et notre entendement est donc ambiguë. Nous ne savons pas si Hume admet l'existence de l'objet extérieur ou bien comme Berkeley, il n'existe que l'extérieur. Tout, au moins, Hume affirme non seulement que l'existence de ce qui est, est l'intérieur de nous, mais il assure aussi que l'objet extérieur est vrai.

[197] *Op.cit,* p.41.

1.5 Image／Idée

1.5.1 L'Image est une idée

1.5.1.1 La définition de l'Image

Nous voulons discuter de l'Image en adaptant les théories de l'empirisme. Tout d'abord, nous devons indiquer ce que signifie « Image » ici. Pour trouver les différents sens de ce mot afin de limiter le territoire de nos matériaux, nous utiliserons le dictionnaire français « Le petit Robert » . Ainsi, selon ce dictionnaire[198] :

Image

I 1.Reproduction inversée qu'une surface polie donne d'un objet qui s'y réfléchit.

2.Représentation d'un objet par les arts graphiques ou plastiques.

3.Petite estampe.

II1.Reproduction exacte ou représentation analogique d'un être, d'une chose.

2.Ce qui évoque une réalité.

3.Comparaison, métaphore.

4.(MATH.) Elément qui correspond dans un ensemble à un élément d'un premier ensemble.

5.(PHYS.) Phénomène où l'on observe une correspondance entre les points de deux ensembles physiques.

III.Représentation mentale d'origine sensible :

[198] Dictionnaire *Le Robert*,1993.

1.Reproduction mentale d'une perception ou impression antérieure, en l'absence de l'objet qui lui avait donné naissance.

2.Vision intérieure d'un être ou d'une chose.

3.Produit de l'imagination.

4.Représentation qu'à le public.

Ce que nous analyserons ici se situe dans la troisième catégorie de sens : « Représentation mentale d'origine sensible ». Plus précisément, ce sont les trois premières. Autrement dit, l'Image qui fera l'objet de notre débat, ne correspond ni à des choses concrètes, comme la photo, l'icône, ...etc, ni au domaine totalement métaphysique. En revanche, nous débattrons de l'essence de l'Image en restant sur le territoire de l'esprit.

Il ne s'agira pas non plus d'analyser la partie « substance ». C'est la raison pour laquelle les points de vue sur la « substance » de Locke, Berkeley et Hume, n'interféreront pas notre réflexion. Ensuite, le thème de l'Image, ici, ne concernera pas les éléments inférieurs de l'Image, tels que la couleur, la forme, le contour...etc. Au contraire, il concentrera sur l'idée de l'Image.

1.5.1.2 L'Image au classement de l'entendement humain

Rappelons notre problématique : quel sont la fonction et le rôle de l'Image dans l'entendement humain ? Puis, l'Image, pour l'entendement humain, est-elle pure ou composée ?

Nous voudrions trouver l'essence de l'Image à travers ces problèmes. En traversant ces pensées, nous comprendrons les vérités qui n'engagent pas une réflexion préalable. Nous pourrons ensuite employer les théories d'image et les développer.

Tout abord, nous devons connaître le statut de l'Image dans l'entendement humain. En reprenant ce que nous avons mentionné ci-dessus : les sens de l'Image du dictionnaire « Le petit Robert », nous pourrons découvrir que les trois sens concernent la vision intérieure humaine— le souvenir et l'imagination dans l'Entendement. Tout ce dont nous allons débattre se limite à l'intérieur de nous-mêmes, sans aucun rapport avec l'extérieur. En conséquence, si nous parlons de l'entendement humain, nous n'avons pas besoin de réfléchir aux questions qui se situent entre l'intérieur et l'extérieur.

Ce que nous devons examiner d'abord, c'est l'Image, dont nous avons assuré l'existence : Est-elle un produit, un matériau, ou simplement un processus de notre entendement ?

Selon Locke, « idée » signifie « chose de pensée[199] », il souligne que, pendant que l'Homme réfléchit, ce qui apparaît dans son esprit ou ce qui occupe son esprit, c' est l'« idée »[200]. Ainsi, il indique que l'Homme peut avoir beaucoup d'idées dans son esprit[201]. Pour Locke, l'« idée » est l'élément de base, et l'entendement humain l'emploie, afin de faire fonctionner les opérations mentales suivantes.

Si nous considérons les théories de Locke, l'Image appartient à une idée figurant dans notre esprit. Comme nous l'avons dit auparavant, elle se trouve à l'intérieur de notre esprit ; c'est une « chose de pensée ». Ainsi, l'Image, à savoir, la vision intérieure, le souvenir, l'imagination, ne passe pas par le processus de la réflexion (par exemple : l'image-sens et l'image reçue par les sens ne passent pas par la réflexion). Malgré cela, nous sommes d'accord avec la définition de Locke sur l'« idée » et nous pouvons certifier que "l'Image est idée". Quant à la question de savoir à quelle catégorie d'idée l'image appartient et dans quelle

[199] *Op.cit,* p.215.
[200] *Idem,* p.215.
[201] *Ibid,* p.215.

position elle se situe, notre étude avancera en profondeur et de manière précise, au fur et à mesure.

Selon Berkeley, « idée » signifie ce qui se marque sur nos sens, c'est-à-dire, tout ce que nous recevons, soit ce que nous sentons, soit ce que produisent nos opérations mentales. Par ailleurs, il pense que ce que réalisent la mémoire et l'imagination dans les opérations mentales (combiner, séparer, représenter) sur les idées reçues, ce sont les « idées ».

Après ces réflexions, la proposition « l'Image est idée » correspond aux théories de Locke et de Berkeley sur l'« idée ». Néanmoins, il faut souligner que l'« idée » ici, c'est bien celle des théories de Locke et de Berkeley, et non celle que Hume désigne. C'est ce que nous allons voir dans les paragraphes suivants.

1.5.1.3 « Idée » désigne l'idée chez Locke et Berkeley, et l'impression chez Hume

Nous pensons qu'« Image » égale « Idée », et que l'Image appartient à l'une des idées. Mais l'Idée n'est pas absolument l'Image. Nous savons que l'Image est l'élément de base dans l'entendement humain.

En analysant les théories de ces trois philosophes empiristes, nous découvrons que si, nous voulons vraiment classer l'"Image" dans les théories de Hume, celle-ci équivaut à l'« impression », et non à l'« idée ».

Nous assurons que l'Image est égale « idée » dans l'entendement de Locke et de Berkeley, et « impression » chez Hume. Nous allons à présent appliquer emploierons les théories empiristes de l'entendement humain sur l'« idée » afin de discuter des caractères et des qualités de l'Image.

1.5.2 Les qualités de l'Image

Comme l'Image est l'Idée, les propositions de Locke sur l'« idée » conviennent à l' « Image ». Selon lui, « l'idée n'est pas innée » et donc l'Image n'est pas innée non plus. Il y a pas d'image gravée dans notre esprit avant notre naissance. Nous pouvons comprendre que toutes les images viennent à travers la sensation et la réflexion. Nous classons l'Image en « image-sensation » et « image-réflexion ». Nous pouvons également inclure l'Image dans la catégorie « idée simple » en considérant le classement de Locke.

Quant à la question de l'appartenance de l'Image à l'« image-sensation » ou à l'« image-réflexion », nous ne pouvons pas la classer de manière absolue. En effet, nous découvrons que les images produites par les différentes activités de l'esprit font partie des diverses catégories. C'est pourquoi nous retournerons aux définitions de l'Image, et nous la séparons en trois catégories : vision intérieure, souvenir, imagination.

Après avoir dit que l'Image est une des idées, classons les images en trois catégories.

1.5.2.1 La vision intérieure : une image-sensation suivie d'une image-réflexion

La vision humaine est une image-sensation reçue par les sens. D'après Locke, ces images sont envoyées dans une « chambre » du cerveau.[202]

Prenons deux circonstances que nous rencontrons souvent dans notre vie quotidienne :
1. Au moment où nous regardons des choses autour de nous, si nous sommes « dans la lune », « ailleurs », nous ne connaissons rien de ce que nous avons vu. Ainsi que nous lisons un livre, les mots passent devant nous, mais nous « avons la tête ailleurs ». Donc, même si nos

[202] *Ibid*, « 〔...〕 Les organes ou nerfs 〔...〕 après avoir reçu ces impressions de dehors, les portent au cerveau, qui est, pour ainsi dire, la chambre d'audience où elles se présentent à l'âme, pour y produire différentes sensations . »p.238.

yeux recoivent des images, nous ne pouvons pas dire quels mots ont défilé devant nous.
2. Si par exemple un personnage A se trouve dans une foule compacte, et qu' à ce moment-là, nous sommes à côté de la place et nous regardons, nous nous demandons si A se trouve bien à cette place au même moment. Il est alors très probable que nous ne sachions pas répondre à cette question. Néanmoins, s'il n'est pas nécessaire que l'esprit opère sur l'Image après qu'elle a été transportée au cerveau, nous pouvons répondre très facilement à cette question , car l'image « A située à la place » est reçue par nos sens et elle est transportée jusqu'au cerveau. Comme nous n'avons pas déterminé si A était à cette place ou non, cela signifie que l'image n'a pas encore pénétré dans notre connaissance.

Par conséquent, en considérant les deux cas, nous concluons que la proposition « l'Image est transportée au cerveau et elle apparaît à notre connaissance sans l'intervention de l'esprit » est fausse. Autrement dit, nous confirmons la proposition « L'Image est reçue d'abord par la vue. L'esprit intervient ensuite sur elle ».

Penchons-nous sur ce que Locke a déclaré : « *Ce qu'il y a de certain, c'est que quelques altérations, quelques impressions qui se fassent dans notre corps ou, sur ses parties extérieures, il n'y a point de perception, si l'esprit n'est pas actuellement frappé de ces altérations, si ces impressions ne parviennent point jusque dans l'intérieur de notre âme.〔...〕*[203]». Nous pouvons employer cette phrase pour soutenir la proposition que nous venons de mentionner. Selon Locke, la perception est l'idée simple, ainsi que l'idée-réflexion, car tout d'abord, nous avons besoin de l'idée qui vient de nos sens, ensuite, l'esprit agit sur elle et elle devient une idée de perception.

En se basant sur ces arguments, nous pouvons penser que l'Image reçue et transportée au cerveau appartient à l'image-sensation ; en revanche, l'opération de l'esprit sur l'Image appartient à l'image-réflexion. Pour la vision intérieure, il est certain que l'image-sensation se

[203] *Ibid*, p.268.

situe toujours avant l'image-réflexion ; l'inverse n'est pas vrai.

Par ailleurs, nous découvons que la proposition de Hume est similaire. Dans ses théories, l'entendement humain est classé en « impressions » et « idées ». Plus précisément, sous l' « impression », nous avons une « impression simple » et une « idée simple ». Chaque « impression simple » correspond à une « idée simple ». Et l'« impression simple » est toujours avant l'« idée simple ».

Dans les théories de Hume, l'« impression simple » se situe dans l'esprit, et l'« idée simple » dans la raison. Néanmoins, ses théories diffèrent de celles de Locke et de Berkeley. Nous trouvons que l'« impression simple », chez Hume, égale l'« idée sensation » chez Locke , et que l'« idée simple » chez Hume égale l'« idée sensation intervenue par l'esprit » chez Locke ; autrement dit , c'est l'« idée réflexion » chez Locke. Cependant, l'« idée simple » chez le premier appartient à l'« idée réflexion » chez le second. En revanche, l'« idée réflexion » chez ce dernier n'est pas absolument l'« idée simple » de Hume[204]. Si nous rangeons l'Image dans les théories de Hume, nous découvrons que l'image reçue par nos sens ne rentre pas immédiatement dans notre connaissance, il faut attendre une correspondance qui situe la raison ; ainsi l'image entre dans notre connaissance.

En conclusion, même si les manières de connaître une image, chez ces deux philosophes, sont différentes, la pensée selon laquelle « la vision intérieure est d'abord image-sensation, et ensuite image-réflexion grâce à l'opération mentale » est similaire.

1.5.2.2 Le souvenir est la re-évocation de l'image-sensation : l'image-réflexion

[204] *Op.cit,* p.42,p.43,
Op.cit.p.61.

Tout abord, nous devons savoir que le souvenir et l'imagination, selon les théories de Berkeley, existent avant les images "imprimées" sur nos sens. Autrement dit, ces deux activités de l'esprit ont lieu avant le moment où nous commençons à recevoir des idées. Ainsi, les actions « se souvenir » et « imaginer » sont innées.

Concernant à l'Image du souvenir et de l'imagination, les théories chez Berkeley et chez Hume sont similaires. Tous deux considèrent l'Image comme un matériau, intervenant par les activités du « souvenir » et de « l'imagination » qui travaillent sur celle. Cependant, les théories de Hume sont plus précises. Nous admettons ses propositions pour étudier l'Image du souvenir et de l'imagination.

Concernant l'Image du souvenir, nous faisons référence à ses propositions sur l'impression et la mémoire ; à partir de cela, nous connaissons la relation entre l'Image et le souvenir.

Selon ce philosophe, dès que des impressions apparaissent, hormis les idées comme les correspondances de ces impressions, ces dernières travaillent de deux façons : l' « impression sensation » et l'« impression réflexion ». En revanche, au moment où ces impressions ré-apparaissent, elles conservent leur vivacité et deviennent l'intermédiaire entre l'impression et l'idée.

Pour ce qui est de l'Image dans « le souvenir », nous pouvons d'abord introduire l'« image-sensation » au lieu de l'« impression » dans les théories de Hume. Ensuite, nous mettrons l'« image-réflexion » au lieu de l'« impression-réflexion » dans le souvenir, et nous verrons que des images apparaissent dans l'esprit. L'activité « mémoire » stocke l'« image-sensation », puis l'action « souvenir » évoque les « images-sensations » stockées dans le cerveau et les lui représentent. A ce moment-là, ce qui apparaît, ce sont des « images-réflexions ». L'« image-réflexion » dans « le souvenir » est plus forte et plus vivante que celle dans « l'imagination ».

Hume trouve que « la mémoire » maintient la forme de l'« image-sensation ». Selon ces formes, les « choses » sont représentées. Mais, au moment où les images du souvenir ré-apparaissent, elles sont toujours « endommagées ». Autrement dit, l'Image du souvenir est toujours plus faible et moins vivante que celle de la vision intérieure concernant « la mémoire », pour Hume, la fonction conserve la séquence des images et les positions où ces dernières se situent dans la mémoire. Quant aux « images-réflexions » représentées à la mémoire, elles ne sont ni la fonction ni le but de « la mémoire » [205].

1.5.2.3 L'Image de « l'imagination » est l'image-réflexion transformée

De l'autre côté, se trouve « l'imagination » ; c'est l'action d'« imaginer » . L'imagination emploie l'idée-réflexion qui est stockée dans le cerveau et qui travaille comme un matériau. De plus, « l'imagination » peut transformer les formes des idées qui existent déjà et travailler sur ces idées. Ainsi, si nous prenons « l'Image » au lieu de l'« idée », nous pouvons savoir que l'imagination travaille sur les images qui étaient stockées dans le cerveau, et que l'imagination change les formes de ces images-réflexions. Autrement dit, l'image-réflexion, sous l' intervention de l'imagination, change (se transforme, se multiplie ou diminue). En principe, l'imagination travaille sur les images qui existaient déjà dans notre mémoire.

1.5.2.4 Les caractères des images du « souvenir » et de l'« imagination »

Concernant les images du « souvenir » et de l'« l'imagination », du point de vue de Berkeley, l'image est une chose, et comme les deux sont représentées ou ont été modifiées après avoir été copiées, leurs caractères sont irréguliers, inactifs et instables. Selon Hume « 〔...〕 *toutes les fois que l'imagination perçoit une différence entre les idées, elle peut*

[205] *Op.cit*, p.51.

aisément effectuer une séparation.[206] ». Il pense que l'image-réflexion de « la mémoire » est plus active et plus puissante que celle de « l'imagination » . Donc, l'image-réflexion du « souvenir » est plus claire que celle de « l'imagination » [207]. L'Image de « l'imagination » ne répète pas non plus « la séquence » de l'image comme au moment où celle-ci est stockée dans le cerveau.

1.5.2.5 La qualité de l'Image

Comme l'idée est l'élément de base dans l'entendement humain, et que l'Image est une idée, l'Image est aussi la base dans l'entendement humain et nous ne pouvons pas diviser l'image davantage. L'oeil est l'organe de la vision. Selon Locke et Hume, l'image-sensation vient avant l'image-réflexion. Autrement dit, l'image-sensation est d'abord reçue par les sens (l'oeil), puis, l'esprit opère sur elle et elle devient une image-réflexion.

L'Image-sensation s'imprime automatiquement sur les sens. Mais à quel moment recevons-nous ces images ? Locke se réfère à la proposition de Descartes selon laquelle « l'esprit réflechit toujours » et Locke trouve que si l'esprit existe, il réfléchit toujours. Nous savons donc que l'Image est reçue pendant que l'esprit travaille[208].

Sur « le souvenir », Locke trouve qu'au moment où il y a une grande quantité d'idées, l'esprit emploie sa qualité de penser à utiliser et à combiner ces matériaux (des idées) afin de se perfectionner ; ou encore, il travaille sur ces idées et les prolonge au fond de notre pensée, ainsi que les autres opérations mentales, commme la mémoire, l'imagination...etc[209]. Autrement dit, selon Locke, l'Image est un matériau. Berkeley confirme aussi que l'idée n'est qu'un matériau, mais il ajoute qu'elle est inactive. En considérant ces réflexions, nous en déduisons ainsi que l'Image est un matériau et qu'elle est inactive.

---

[206] *Idem,* p.51-p.52.
[207] *Ibid,* p.50.
[208] *Op.cit,* p.220.
[209] *Idem,* p.232.

L'Image est un matériau, elle peut être représentée et copiée (le souvenir et l'imagination). L'image peut aussi être transformée et copiée exclusivement par des opérations mentales. Néanmoins, l'esprit ne peut pas produire de nouvelles idées simples[210]. Au contraire, il peut détruire celles reçues par nos sens et gravées dans l'esprit[211]. Autrement dit, pour l'Image, l'esprit ne peut pas produire une nouvelle image jamais apparue. Il ne « reproduit » ou ne « représente » qu'en se basant sur les images qui existent déjà à l'esprit.

Quant au support de l'Image, Berkeley indique que l'idée n'existe que dans l'esprit. Cela signifie également que l'Image n'existe qu'à l'esprit, et que l'esprit est le support de l'Image[212].

L'Image, étant l'objet de notre discussion, a des niveaux différents de puissance selon Hume. En considérant ce dont nous discutons dans cet essai (la vision intérieure, le souvenir et l'imagination), nous pouvons apercevoir la différence de force de ces trois genres de l'Image. Ainsi, l'Image de la vision intérieure est la plus forte, l'Image du souvenir est moyenne, et l'Image de l'imagination est la plus faible.

[210] *Ibid,* p.236.
[211] *Ibid,* p.236.
[212] *Op.cit,* p.121.

2. Pensée sur les paires d'images séquentielles à partir des tableaux de William Hogarth *Avant* et *Après*

Les images séquentielles sont considérées comme un type de jeu graphique intéressant ; elles apparaissent souvent dans les bandes dessinées ou dans les représentations chonophotographiques. Leur but est d'inciter la pensée du spectateur, telle une suggestion[213]. Autrement dit, elles accordent une place aux spectateurs pour qu'ils puissent les lire. Cette représentation graphique existe depuis longtemps, bien avant l'invention de la chronophotographie ou de la photographie. De plus, l'Homme a toujours eu l'intention de trouver des expressions plus cinétiques, même lorsque la caméra n'existait pas. Pour marquer cette expression de l'art plastique, nous allons ci-après discuter des séries séquentielles du peintre anglais du XVIIIe siècle, William Hogarth :

« *C'est aussi dans cette perspective d'hybridation ironique qu'il faut comprendre l'utilisation qu'Hogarth fait de la séquence narrative : ses deux premiers romans en estampes reprennent délibérément les sujets de cycles populaires édifiants venus d'Italie et datant du siècle précédent. Ce premier détournement illustre bien le rapport sous lequel les dessinateurs humoristiques approchent la « chose séquentielle » au XIXe siècle, non comme un cadre sémiotique abstrait (l'art séquentiel), mais plutôt comme un répertoire de formules, ou de dialectes très typés, dont la syntaxe particulière permet de provoquer toutes sortes de courts-circuits humoristiques entre le monde moderne et les aspects les plus archaïsants de la culture populaire. Les dessinateurs et le public de l'époque n'ignorent pas, en effet, que les histoires en images sont l'une des plus vieilles formes d'expression graphique ; leur tonalité*

[213] *Op.cit.* « Dans les limites imposées par la technique de l'époque, le diagramme offre le meilleur support à la pensée visée par l'image, c'est-à-dire à la pensée que cette image, cherche à susciter chez son lecteur. » p.1.

est intrinsèquement archaïque. [214]»

Bien que l'auteur de ce discours indique que les séries séquentielles de Hogarth sont des « choses séquentielles » et non de « l'art séquentiel », nous pouvons les considérer comme un prototype de l'art séquentiel (nous en parlerons dans les chapitres suivants). Comme les images séquentielles de William Hogarth ne sont pas aussi fluides que les bandes dessinées d'aujourd'hui, elles possèdent une expression graphique selon laquelle les images sont reliées par une relation donnée à voir au spectateur afin de représenter son contenu[215].

Nous nous apercevons que cette expression graphique comporte deux fonctions : soit les images séquentielles permettent de narrer des histoires[216], soit elles produisent une sensation de mouvement. Bien évidemment, par rapport aux autres types de mouvement des images (la cinématographie, l'animation...etc), cette expression graphique, ainsi que Thierry Smolderen le déclare, vise à « *stabiliser la signification visuelle* » plutôt qu' « *à véhiculer de l'information visuelle*[217]. »

Si nous détournons notre regard des images séquentielles représentées par William Hogarth pour observer les images séquentielles de manière globale, nous découvrons qu'il existe un type particulier parmi ces images. En effet, nous distingons une catégorie qui combine 2 images (ill 1, ill 2). Frank Popper classe « les expressions du mouvement dans

---

[214] *Idem.* p.5-p.6.

[215] *Ibid* , « Si l'on s'en tient aux définitions les plus génériques, il ne fait pas de doute que les séries d'Hogarth relèvent bien du 9e art. Mais quelque chose ne « sonne » pas juste dans l'effort qui nous est demandé pour relier les images entre elles. Au lieu d'une lecture fluide, presque automatique, de la « bande image », on a au contraire une lecture lente, qui invite l' œil à se perdre dans les détails et à revenir en arrière pour opérer des comparaisons, des déductions et des paraphrases sans fin. Les séries d'Hogarth exigent du lecteur un véritable travail d' interprète, sinon de détective. » p .14.

[216] *Ibid*, « 〔...〕On imagine mal, aujourd'hui, quels moyens un dessinateur pourrait mettre en œuvre pour générer un tel intérêt en livrant sans explication au lecteur quelques grandes images muettes, saturées d'incidents, d'allusions, et d'intrigues secondaires. C'est ce qui nous empêche de voir ces suites d'images 〔voirtages〕suivantes comme un exemple « légitime » de bande dessinée, même si les éléments tenus pour essentiels en la matière sont réunis : les images forment bien une séquence temporelle et causale qui nous raconte, par étapes clairement articulées, le destin d'un personnage fictif individualisé. » p.14.

[217] *Ibid*, « La mission du diagramme consiste moins à véhiculer de l'information visuelle (au sens perceptif ou photographique du terme), qu'à stabiliser de la signification visuelle (le plus souvent en relation avec un texte d'accompagnement). » p.14.

l'art plastique » : il parle de juxtaposition et de tendance[218] (il n'inclut pas une image qui combine plusieurs scènes en une seule).

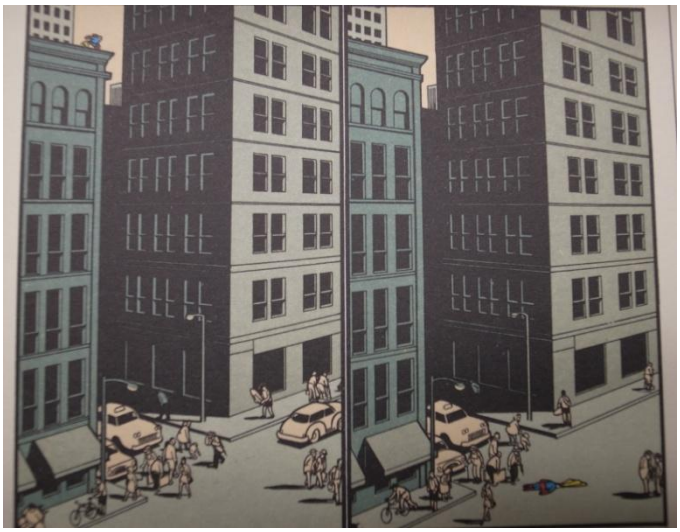
Ainsi que les caractéristiques des images séquentielles, ce type de juxtaposition des images comporte une fonction narrative. Cependant, il ne se limite pas au XVIIIe siècle, comme les œuvres de William Hogarth ; cette fonction narrative ne se borne pas au discours sur la vertu ou la moralité. Elle est souvent *comique*, *satirique*, *instructive*, etc, et est utilisée dans les bandes dessinées ou dans les journaux.

Il est évident que lorsque nous regardons les deux images séquentielles ci-dessous, nous nous apercevons qu'elles racontent quelque chose, c'est-à-dire que ce sont des « narrations » ou des « images qui se lisent[219] ». Plus précisément, ces « narrations » nous donnent une impression de cause et d'effet des histoires.

Nous commencerons notre réflexion sur les images séquentielles en paires de William Hogarth.

(ill 1) Le lapin blanc
Beatrix Potter, vers 1895.
Aquarelle sur papier, 10.8× 9cm chacun.
The Linder collection, National book league, Londres.

[218] Frank Popper, *L'Art Cinétique 2e édition revue et augementée* , Gauthier- Villar, 1970. p.275.
[219] Thierry Smolderen utilise ces deux mots dans « Naissances de la bande dessinée – de William Hogarth à Winsor McCay »



(ill 2) Jimmy Corrigan : The Smartest Kid on Earth (Editions Delcourt;2003)
Chris Ware

2.1

En suivant la pensée du chapitre I, les choses reçues par nos sens se transforment comme des idées, d'après le classement de l'entendement humain de Hume. Selon notre déduction, l'image dans l'esprit signifient l'idée. Ainsi, un regard posé sur un tableau ou sur une photo ne nous apparaît pas différent à l'intérieur de notre esprit, car nous abordons, dans cette recherche, les matériaux qui se transforment dans l'esprit. C'est la raison pour laquelle, dans ce chapitre, l'image que nous mentionnons indique un tableau qui est entré, et qui s'est transformé en idée dans l'esprit. Il n'y a aucun rapport avec un tableau substantiel hors de nous. Ce que nous appelons *les images séquentielles,* ce sont les tableaux qui ont déjà été transformés en images dans l'esprit.

Marquons notre terrain d'étude. Nous analysons ici les images séquentielles, notamment celles qui apparaissent sous forme de paire, c'est-à-dire, le type de justaposition de deux images ressemblées ; tout au moins, entre ces deux images, il doit exister des parties similaires.

Quant aux images séquentielles dont la quantité est supérieure à deux, nous les verrons au chapitre suivant. Ici, nous excluons aussi la catégorie d'images séquentielles impliquant une seule image qui combine plusieurs scènes dans une seule unité.

2.1.1 Les histoires de *Avant* et *Après* de William Hogarth

William Hogarth (1969 – 1764) est un peintre anglais. Il a réalisé des œuvres satiriques, humoristiques et sociales critiques, qui dissimulaient sa pensée de l'éthique[220]. Il a créé un nouveau mode d'expression graphique – l'art séquentiel, et à travers des séries de tableaux séquentiels, comme les romans graphiques[221]. Non seulement ces séries de tableaux enregistrent les détails graphiques (enseignes, graffitis, emblèmes...etc) dans la société anglaise à l'époque, mais, dans leur composition, ils ont une influence importante dans l'histoire de l'art[222]. Ses œuvres représentent un langage graphique populaire à travers une fabrication classique d'œuvres[223].

Les œuvres de Hogarth, employées pour l'expression humoristique, ont étonné les gens de son temps. A l'époque, la tendance était au baroque, et les termes idéaux et érotiques occupaient le domaine de l'art. Les œuvres humoristiques de Hogarth ne s'inscrivaient pas dans cette tendance. Cependant, sous un autre point de vue, il a achevé ce style classique et a

[220] *Op.cit*, « 〔...〕 Dans les « romans » d'Hogarth, les enjeux moraux du temps actuel s'opposent aux vérités immuables qui engluent la société de son époque dans des schémas pétrifiés. » p.17.
[221] Hogarth a publié son premier roman graphique « Harlot's progress (La Carrière d'une Courtisane) » en six gravures en 1732. En 1735, il a sorti « A Rake's Progress (La Carrière d'un Libertin) » en huit gravures. Ensuite, « Marriage-A-la-Mode » paru en 1745, et « lndustry and ldleness (Travail et Paresse) » en 1747. Sa derniere série est sortie en 1750 - « Four stages of Cruelty (Les Quatre étapes de la Cruauté) ».
[222] *Idem*, « Les séries d'Hogarth mettent délibérément en contact les registres populaires de l'image (emblèmes, satires graphiques, enseignes, graffitis) et ses registres les plus élevés (ses compositions font constamment allusion à la haute rhétorique de la peinture d'histoire). » p.5.
[223] *Ibid*. P.5.

ouvert une nouvelle voie d'expression, plus exagérée, dominant ce nouveau terrain[224]. Selon Edgar Wind, l'œuvre humoristique de Hogarth est « une recherche de complexité cinétique idéalement adaptée à un mode de peinture qui est, à proprement parler, anecdotique.[225] » Selon Julius von Meir-Graafe, le plus extraordinaire, dans l'expression de Hogarth, c'est la minutie des matériaux dans ses tableaux, car ces derniers regroupent la somme d'observations réunies et reliées par le peintre[226].

D'autre part, hormis le point de vue sur l'expression humorisque, l'élément le plus remarquable concernant le style d'expression de Hogath est l'art séquentiel. Il a peint des romans graphiques en disposant des tableaux séquentiels en séries. Parmi ces tableaux, des héros apparaissent dans chacun d'eux. Chaque tableau représente une scène, dont la composition et les couleurs sont complètes. Chacun est tellement parfait que nous pouvons le regarder comme une œuvre isolée et indépendante. Si nous sommes devant une série de ses tableaux, nous apercevons un lien qui les unit. Ainsi, chaque scène est reliée à une autre, ainsi que le contenu, c'est-à-dire, la narration[227]. Cela nous permet de coordonner les différentes narrations qui forment l'histoire que Hogarth a envie de raconter[228]. Nous pouvons introduire

---

[224] Joseph Burke, Colin Caldwell. P.Peyrelevade(tra.) .- *Hogarth gravures* .- Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1968.
« L 'art comique étonne l'œil en s'écartant d'une façon inattendue de la norme, c'est-à-dire, à l'époque de Hogarth, du baroque idéal et héroïque. Dans son analyse de la beauté comme dans son analyse du ridicule, Hogarth prenait comme norme le style dominant de son époque, car c'est lui qui déterminait les valeurs formelles attendues par les esprits Par inversion et par outrance, l'art comique parodie le style baroque comme l'iconographie baroque. » p.31.

[225] *Idem*. p.31.

[226] *Ibid*, « Julius von Meir-Graafe, qui, en dépit de quelques exagérations partisanes, a écrit ce qui reste la meilleure description du style de Hogarth, a fait une remarque qui n'est pas sans rapport avec le postulat précédent, lorsque, après avoir mis l'accent sur ses affinités avec le rococo et sur le rôle essentiel du mouvement visuel, il a dit : « La minutie de l'observation était propre à Hogarth, comme l'était la minutie du matériau. L'idée du tableau naissait de la somme d'observations isolées, qu'il savait saisir et coordonner.» » p.31.

[227] *Op.cit*, « 〔...〕 Le cheminement dicté par les cases se transforme alors en une sorte de « visite guidée » plutôt rassurante, qui se propose de tirer le meilleur profit d'un espace labyrinthique vibrant de trajectoires virtuelles. » p.11.

[228] *Idem*, « Mais à ces éléments digressifs (qui s'organisent plutôt dans la profondeur de l'image) viennent aussi se mêler de véritables indices qui permettent au lecteur de déduire, au sens presque policier du terme, les événements qui ont mené à la situation donnée. Ces indices se disposent suivant

deux paragraphes : l'un est le discours de Lichtenberg sur les romans graphiques de Hogarth « If I possess strength in anything, it is certainly in the finding of analogies, and through it in making clear, what I myself understand thoroughly[229]» ; l'autre est une description qui raconte la scène durant laquelle Lichtenberg regarde les tableaux de Hogarth : « Thus a picture by Hogarth becomes for him an occasion for displaying that trait, and upon the scene is superimposed the network of cross-relations which has made Lichtenberg' s brain spin forth. Lichtenberg has himself drawn the line between over-explanation and animated explanation of the kind which he called 'poetic'. The former imputes to the author of the picture intentions which he never had; the latter, on the other hand, while preserving the spirit of the whole, superimposes a network of relations which makes the picture infinitely more interesting to us, since it renders it properly our own. The work of art thus acquires a life of its own in the mind of the observer.[230] »

Concernant avec les techniques (cinématographie, le kinéscope...etc) inventées par Hogarth quelques temps plus tard, elles apparaissent plus personnalisées et accommodantes. Le jeu humanisé de graphiques permet à Hogarth d'ouvrir une nouvelle voie lui permettant de narrer d'une manière plus vivante que celles des autres peintres de l'époque[231].

---

un axe de lecture temporel qui se déchiffre invariablement de gauche à droite dans ses gravures (et s'inverse, donc, dans les tableaux). Ce faisant, Hogarth met à profit un procédé conventionnel des peintres d'histoire, qui consiste à compléter le moment « prégnant » du récit par des indices de l'action qui précède, et éventuellement par des signes ou des emblèmes annonciateurs de la suite. » p.19.

[229] Lichtenberg. Innes, Gustav Herdan(tra.) .- *Lichtenberg's Commentaries on Hogarth's engravings* .- London: The Cresset Press, 1966. P.XVIII-P.XIX.

[230] *Idem*. P.XIX.

[231]*Op.cit*, « Sur ce plan, les séries muettes d'Hogarth se situent aux antipodes du modèle purement séquentiel qui finira par s'imposer aux auteurs d'histoires en images, à la fin du XIXe siècle.〔...〕 D'une certaine manière, l'exemple d'Hogarth donne déjà la clé de ce paradoxe. Il n'était pas de matrice plus rigide, plus impersonnelle que les cycles stéréotypés dont il s'est inspiré : seul le jeu du polylinguisme graphique lui a permis d'insuffler de la vie et des intentions dans cette matière inerte. Sans cette innovation majeure, qu'Hogarth partage avec les novelistes de son temps et avec toute la lignée des illustrateurs humoristiques du XIXe,...continuer...〔...〕.» p.21.

Selon Thierry Smolderen, l'innovation de Hogarth utilise « un langage anti-académique, stylisé et autonome [232]», contraire aux conventions picturales[233]. Cette façon de s'exprimer est un langage graphique, parce que nous pouvons combiner librement les graphies et les 26 lettres. C'est la raison pour laquelle Hogarth brise les règles les traditions picturales[234].

Cependant, ses séries de romans graphiques diffèrent des bandes dessinées actuelles, car, hormis les mêmes figures principales qui apparaissent dans chaque scène, aucune n'a de rapport avec l'autre. Autrement dit, il n'y a pas de point commun entre elles, excepté les figures principales. C'est la raison pour laquelle nous considérons qu'elles ne ressemblent pas aux bandes dessinées[235]. Plus précisément, les séries d'images séquentielles de Hogarth demandent d'utiliser le cerveau pour compléter les histoires plutôt que la perception[236]. C'est un point important qui les différencie de la bande dessinée.

[232] *Idem*, p.21.
[233] *Ibid*, « 〔...〕 En pourtant, sur ce plan-là aussi, Hogarth innove radicalement : se posant en spectateur de son temps, il crée de toutes pièces un langage anti-académique, stylisé et autonome, qui lui permet d'évoquer le monde actuel par contraste avec les types et les postures convenues de la tradition picturale. » p.22.
[234] *Ibid*, « 〔...〕 Quiconque parvient à se former ainsi une « idée parfaite de ce qu'il veut dessiner de mémoire » s'exprimera, nous dit-il, « aussi facilement qu'un homme qui, capable d'écrire librement, combine à l'infini les vingt-quatre lettres [de l'alphabet] ». C'est une affirmation fondamentale des possibilités expressives du langage diagrammatique qu'il est en train de mettre en place, un langage désormais capable de s'ouvrir sur le monde infiniment varié de l'actuel et du nouveau. C'est aussi une façon résolument empirique de rompre avec la typologie rigide des caractères développés par la tradition picturale. » p.23.
[235] *Op.cit*, « One of Lichtenberg's favourite expressions is the 'brain-fold' (Gehirnfalte) which he uses as the physical equivalent for inveterate habits of thought-'I do not wish to break the fold in your head differently, Sir, but I can only tell you it is not true'. We might thus in his language speak of such a network of brain-folds of his own, which overlays Hogarth's pictures, 〔...〕 » p.XIX.
[236] *Idem*, « This is on the same plane with his recognizing and strengthening the relations between apparently, unrelated parts of Hogarth's scenes, hereby fixing the whole in our mind. He had the rare gift of raising into consciousness what before was only looked on, by means of a network of relations, like a fisherman who explores and exhibits the contents of the sea by means of a fishing net. In Lichtenberg's case, that net was of his own making and has served to disclose even the most recondite of Hogarth's allusions, and so to make his pictures truly our own. » p.XIX-p.XX.

Ajoutons également que les romans graphiques que Hogarth a peints sont fictifs[237], servant à émettre des critiques sociales. Par exemple, « *Le Mariage à la mode* », « *La Carrière d'un roué* »...etc, sont des séries de romans graphiques satiriques. Si nous transposons ces images séquentielles dans l'époque actuelle, et si nous cherchons les correspondances, hormis la bande dessinée, nous les inscrivons entre la photo reportage, la chronophotographie, le journal, le roman[238] et la bande dessinée, parce qu'elles possèdent les caractéristiques de la narration graphique, des figures principales, de la succession d'images isolées et de la fiction[239].

Dans ses notes, Hogath a expliqué sa façon de peindre. Il y est souvent indiqué « prendre » une scène, ainsi que nous prenons une photo. En effet, les scènes, dans ses œuvres, font souvent partie de sa mémoire. Elles ne sont pas machinales comme l'est une photo. Hogarth a deux moyens de peindre une scène et de composer ses tableaux[240].

D'une part, il utilise des accessoires comme les emblèmes pour renforcer son expression graphique : « la plupart des accessoires présents à l'image véhiculent du sens et font parler

[237] *Op.cit,* « Le polygraphisme humoristique d'Hogarth repose en grande partie sur cet improbable dialogue entre les postures idéalisées ou affectées (qui « descendent » de modèles canoniques, institués) et les représentations peu naturelles et ridicules qui caractérisent l'action suspendue (saisie au vol par observation empirique). » p.27.

[238] *Idem,* « A l'époque, seuls quelques polémistes inspirés s'intéressent au territoire exploré par Hogarth et en pressentent la dimension artistique. Ses images qui se lisent prennent délibérément place entre les news et le novel – c'est-à-dire, entre le journalisme et la nouvelle forme littéraire qui, partie d'Angleterre, est en passe de révolutionner l'écriture romanesque en Europe. Remonter à cette œuvre, la situer dans cette catégorie du Nouveau dont les déclinaisons – news et novel – sont toujours pertinentes aujourd'hui, c'est se donner une plate-forme d'où l'on peut observer le moment déterminant où la préhistoire de la bande dessinée recoupe celles de la littérature et de la presse modernes. » p.9.

[239] *Ibid,* « Sa version de la fable vénitienne évoquait d'ailleurs plusieurs « œuvres fantômes » rattachées à des médias très différents. On pouvait interpréter ses images comme les illustrations (luxueuses) d'un roman imaginaire, ou comme un ensemble de grands tableaux d'histoire n'existant qu'à travers leur reproduction – sans oublier la métaphore du spectacle muet (la pantomime), qu'utilisait volontiers Hogarth pour parler de son invention. En évoquant des modèles aussi variés pour les faire participer virtuellement à la lecture de ses romans en estampes, Hogarth ouvrait une piste majeure dans l'histoire de la bande dessinée, un dialogue avec les autres médias, anciens ou émergents, qui allait occuper tous les grands créateurs de ce domaine au XIXe siècle (et au-delà). » p.16.

[240] *Ibid,* « En réalité, deux façons fondamentalement différentes d'arrêter le temps pour faire image, se combinent dans les images d'Hogarth, créant une véritable interface, à travers laquelle l'ancienne culture de l'estampe dialoguera désormais avec la modernité. » p.24.

les 〝choses〞 sur le mode hiéroglyphique de l'*ars emblematica*.[241] » il préfère répresenter l'instant d'une scène dans ses tableaux séquentiels, ce qui contrarie l'éternité des événements qui y sont représentés[242].

D'autre part, les postures des héros, dans ses tableaux, sont dépeints comme une pantomine baroque : « les postures codifiées du drame baroque et de la peinture d'histoire sont confrontées aux attitudes et aux expressions fugitives des roués, des menteurs, des hypocrites du temps présent, qui sont capables de vous voler votre montre – ou votre honneur – en une fraction de seconde. Et dans cette même fraction de seconde, mille et une facettes du monde actuel sont révélées, rendues lisibles » : dans la troisième gravure d'〝*Harlots Progress*〞, Molly Hackabout joue avec une montre qu'elle a dérobée à l'un de ses clients. Au moment où le juge pénètre dans sa chambre, le cadran marque midi un quart. L'heure correspond à celle que mentionne un article de journal de l' époque décrivant l'arrestation d'une prostituée nommée Hackabout (comme l'héroïne d'Hogarth), par le même juge Gonson.[243] » De cette façon, le temps s'écoule sans s'arrêter dans les tableaux séquentiels de Hogarth.

2.1.2 Les contenus de *Avant* et *Après*

Selon Frederick Antal, à l'époque de Hogarth, les nobles ne s'intéressaient pas aux œuvres, notamment à son éthique. Ils préféraient au contraire lui commander des tableaux humoristiques plutôt que moralistes[244]. Duke de Montague lui a commandé une paire de tableaux aux environs de 1730-1731. Ce sont deux tableaux d'une composition quasi-semblable : il s'agit de *Avant (Before)* (ill 3.) et *Après (After)* (ill 4.), dans lesquels

[241] *Ibid*. p.24.
[242] *Ibid*, « Si le temps des images d'Hogarth se concentre si souvent dans la fraction de seconde où tombe un objet, c'est évidemment pour mieux marquer le contraste avec cette langue des vérités éternelles. » p.24-p.25.
[243] *Ibid*. p.25.
[244] Frederick Antal. - *Hogarth and his place in European art* .-London : Routledge & Kegan Paul, 1962. p.41.

figurent deux scènes qui racontent une situation entre amants. Ces deux tableaux sont classées parmi les œuvres érotiques et privées[245].

Ce diptyque a été peint par William Hogarth chez Duke de Montague en 1730 ; c'est une version de l'intérieur. Hogath a réalisé un autre tableau similaire : c'est la version *Avant* (ill 5.) et *Après* (ill 6.), peinte de l'extérieur, quasiment en même temps ; en effet, nous avons trouvé une note de Hogarth datée du début de 1731: « Account taken January l, 1731, of all the pictures that remain unfinished.- Half payment received. [246]»

(Ill 3.)(Ill 4.)
Avant (Before) et *Après (After)*, 1730-1731
Huile sur toile.
Avant 44.7×37.2 cm
Après 45.1×37.2 cm
Fritzwilliam Museum, Cambridge.

[245] *Idem.* p.41.
[246] Robin Simon. - *Hogarth, France and British Art :the rise of the art in 18th-century Britain* .- : Hogarth Arts, 2007. p.90.

(ill 5.) (ill 6.)
Avant et *Après*, vers 1731
Huile sur toile,38.7×33.7cm
The J.Pau Getty Museum, Los Angeles
Exposé à Londres

Selon Robin Simon, la version de l'intérieur de *Avant* et *Après* est inspirée par la composition des tableaux de Jean-François de Troy (1679 – 1752)[247]. Dans *Avant* , un chien figure dans la scène, comme « *Declaration of love* » de Troy. La composition du tableau de Troy *La Jarretière (The garter)* (1724) est similaire à celle d'*Avant*. Concernant le style des tableaux en paire comme *Avant* et *Après*, soulignons que Troy avait aussi peint *Before the ball* (1735) et *After the ball* (1737) [248].

En outre, la composition des versions peintes à l'extérieur et à l'intérieur de Hogarth a été influencée par d'autres tableaux, rappelant les scènes de *Le Savetier* de Peter et de *La Jarretière* ou *La Surprise* de Troy[249], quant à la version extérieure de *Avant* et *Après* , c'est

[247]*Idem*, « In keeping with Montagu House, Hogarth's interior Before and After are French in manner, and inspired, inter alia, by compositions of Jean –François de Troy (1679-1752), examples of whose paintings could be seen par Hogarth in the collection of Dr Richard Mead in London although many would also have been known in the form of prints. A typical scène de genre by de Troy, and one of the first he did, in The declaration of love. » p.91.
[248] *Ibid*,« Hogarth, however, clearly found this kind of painting sympathetic. Hogarth's Before features a dog that mirrors pre-coital excitement as in de Troy's Declaration of love. 〔…〕 Another de Troy composition of 1724, The garter, closely resembles Before in both setting and gesture. 〔…〕 Furthermore, de Troy is known to have painted pairs of'before' and 'after' pictures, such as Before the ball and After the ball (1735 and 1737).» p.91.
[249] *Ibid*. p.91.

John Thomson qui l'acommandée. Mais il ne l'a pas récupérée pas car il a fui la France en 1731. Nous supposons donc que Hogarth a laissé ces deux tableaux incomplets[250].

La version en gravure de *Avant* et *Après* (ill 7.) réalisée en décembre 1736[251], montre que quelques détails ont changé par rapport à la version intérieure à l'huile ; par exemple, deux tableaux sont accrochés au mur, sur la gravure, alors qu'il n'y en a qu'un seul sur la peinture à l'huile ; la posture des chiens est la même dans les deux versions de *Avant* ; un livre est déposé sur la table dans la gravure de *Avant*, mais pas dans la version à l'huile ; une boîte est suspendue en l'air dans la version *Avant* à l' huile, tandis que sur la gravure, la boîte est cassée. De plus, les livres apparaissant sur les gravures réalisées à intérieur et sur la peinture à l'huile sont différents. L'un est écrit de la main d'un libertin notoire, John Wilmot, l'autre par Lewis Bayly, un homme respectable et respecté[252].

Frederick Antal. - Hogarth and his place in European art .-London : Routledge & Kegan Paul, 1962. « Both in theme and composition some resemblance can be traced between these works and similar contemporary French rococo types of erotic picture, in particular, those by Jean François de Troy (La Surprise, Pl. 38b, La Proposition, La Jarretière) painted in the twenties. » p.95.

[250] *Ibid*. p.92.

[251] Gabriel Mandel. - *Tou l'œuvre peint de Hogarth* .- Paris: Flammarion , 1978. p.94.

[252] COLLECTIF.- *William Hogarth : exposition, Paris, Musée du Louvre, 17 oct. 2006-8 janv. 2007*.- Paris: Hazan, 2006.
« L'un d'eux est écrit par John Wilmot, deuxième comte de Rochester (1647 -1670), libertin notoire, homme d'esprit et poète à la cour du roi Charles II. Sa poésie, rééditée à plusieurs reprises au début du XVIIIe siècle, était réputée pour aborder assez explicitement des sujets sexuels. En revanche, The Practice of Piety, directing a Christian how to walk, that he may please God (1602), écrit par Lewis Bayly, chapelain auprès du roi Jacques Ier et évêque de Bangor, est un traité éminemment respecté, qui connut sa cinquante-neuvième édition en 1735. » p.79.

(ill 7.) (ill 8.)
Avant et *Après*
William Hogarth, 15 décembre 1736.
Eau- forte et gravure au burin.
Avant : 42.6×32.8cm.
Après : 40.9× 33cm.
Bibliothèque nationale de France.

Si nous comparons les objets apparaissant dans *Avant* et *Après* , dans ce dernier, beaucoup sont représentés cassés, renversés ou désorganisés. Il s'agit de l'effet d'une action violente. Les chercheurs pensent qu'il existe une relation entre les choses abîmées et la virginité ou la situation psychologique de l'héroïne. Autrement dit, les objets, dans ces deux tableaux, sont transformés en symboles de séduction[253].

Si nous considérons les scènes dans *Avant* et *Après* concernant les normes de la

[253] Jack Lindsay. - *Hogarth:His art and his world* .-London : Hart-Davis, MacGibbon, 1977.
« Richardson uses much the same symbolism for seduction, but with tragic overtones. Clarissa is put in a prison that is described in terms of decay, breakages, cracks. Her body has been broken, as Mowbray jeers: 'When will she mend herself?' The cracked mirror is her lost virginity, her disordered self, the general fragmentation of reality that has resulted. Lovelace speaks of 'an incurable fracture in her heart'. Richardson completes the prison effect by a bottle full of emblematic flowers and herbs, a bouquet of remorse, regret, death-in which the yew reminds us of the hedge separating Clarissa from her family in the Harlowe garden. » p.100.

peinture de l'époque, elles sont à la fois violentes, directes ou brutales[254]. Dans la scène d'intérieur de *Avant*, la femme refuse la demande de l'homme, mais celui-ci représente un prédateur qui veut rattrape garder sa proie. Nous ressentons la violence de la situation, car Hogarth utilise des objets suspendus ou en déséquilibre montrant, de cette façon, qu'ils sont désorganisés par une action violente qui a lieu. Hogath représente le renflement de l'entrejambe pour suggérer une action sexuelle [255].

Dans la gravure, il emprunte les décors à la suggestion. Par exemple, les deux petits tableaux accrochés au mur indiquent des cupidons, l'un allume une fusée, l'autre montre la fusée éclatée.

Ainsi, dans *Avant* et *Après* , Hogarth dépeint une action physique, sans toutefois représenter les processus. Il ne fait pas non plus de commentaires sur le peintre lui-même au sujet de cette action ni sur les autres séries[256].

Les paires d'images de Hogarth attirent notre regard, et cela nous incite à trouver, dans ses écritures, une explication correspondant à cette méthode d'expression. Si nous chercherons la pensée de l'artiste sur son art des images séquentielles, nous pouvons nous référer à « *intrication* » de son ouvrage *Analyse de la Beauté* (1753). Dans ce chapitre, il pense que nous prenons du plaisir et apprécions la beauté à travers la poursuite des lignes ondulantes et sinueuses de l'intrication de la forme : « La poursuite est l'affaire de notre vie ;

---

[254] *Op.cit*, « In Hogarth's first scene, how violent is the woman's gesture, as she pushes away the head of the man attempting to tear off her dress ; in the second, with what indifference does the man pull up his trousers ; and in both, how animal is his expression! From the formal viewpoint, judged by French standards though by them alone, the possibility of an elegant rococo pattern of lines, particularly in the second scene, was ruled out by the realistic, unmitigated vehemence of the conception. » p.95.
Op.cit, « Dans les deux versions, la coiffeuse qui se renverse et le miroir cassé dénotent la virginité perdue et la « chute» prochaine cre la femme. L'une et l'autre semblent donc représenter une scène de viol. » p.76,p.79.

[255] *Idem.* p.79.

[256] *Ibid*, « 〔...〕 Hogarth montre très clairement le jeune couple après l'acte physique, avec leurs vêtements en désordre et leur expression confuse. Cependant, on n'observe aucune exploitation de la femme par l'homme, contrairement aux autres séries, qui vont prendre une tournure plus cynique. » p.76.

et même abstraction faite de tout autre intéressement, elle nous donne du plaisir.〔...〕 L'œil trouve cette même satisfaction dans les promenades sinueuses et les rivières qui serpentent, et dans toutes sortes d'objets dont les formes [...] sont principalement composées de ce que j'appelle, les lignes ondulantes et rerpentines.

Je propose donc de définir l'intrication de la forme par cette particularité des lignes qui la composent, et d'entraîner l'œil dans une course capricieuse. »

Bien que, dans cette citation, Hogarth indique l'intrication de la forme des objets, nous savons que le mouvement de l'œil, en suivant les pistes sinueuses des lignes, excite tout d'abord notre plaisir [257].

[257] *Op.cit.*p.12.

2.2 Les pensées de David Hume

A la suite de la présentation de notre matériel de recherche, il nous faut entrer dans l'analyse : la pensée de Hume sur la *relation*.

Après avoir examiné l'origine, la structure de notre connaissance, ayant comparé les théories des trois philosophes empiristes anglais, vérifions maintenant les caractéristiques et les qualités de l'élément essentiel de notre connaissance : l'*idée* du premier chapitre. Puis, concernant notre démarche de recherche, nous avons essayé de discuter du rapport entre l'idée et l'image, dont nous avons confirmé les caractères par la méthode consistant à faire égaler l'image à l'idée. Nous avons vu qu'il y avait deux sortes de composition des images : l'image de la mémoire et l'image de l'imagination, à travers la théorie de Hume. Bien évidemment, nous devons remarquer que l'image, ici, signifie celle produite dans l'esprit après que nos sens l'ont reçue.

Comme nous l'avons déjà mentionné, il y a des actions de rassemblement des images. Néanmoins, de quel principe ces rassemblements dépendent-ils et comment fonctionnent-ils ? Ensuite, nous tenterons de trouver une piste en réponsant à ces questions. Nous utiliserons ce principe comme une méthode, avec les caractères des images dont nous avons parlé, nous pourrons étudier une série de peintures curieuses de William Hogarth : *Avant* et *Après* .

2.2.1

2.2.1.1 Association des idées

Si l'imagination peut séparer les idées simples, elle peut aussi les unir. Cependant, à travers quels principes l'imagination effectue-t-elle ces opérations? Selon Hume, il est évident que des idées détachées ne s'associent pas à d'autres au hasard, sinon, il serait

impossible de faire apparaître les mêmes idées complexes composées d'idées simples. Il existe sans doute une qualité permettant de relier une idée à d'autres[258].

Mais cette qualité n'est pas un principe absolu, ni une connexion inséparable, ni une règle obligatoire. D'un côté, celle dont nous parlons est un principe, ce n'est pas un *mode* dans notre connaissance comme l'imagination ; de l'autre, l'esprit peut associer des idées sans ce principe. Celui-ci est une force qui oriente des idées pour qu'elles s'unissent, plutôt qu'une règle.[259] Hume conclut que ces qualités sont de trois sortes : la *ressemblance*, la *contiguïté* dans l'espace et la relation de *cause* à *effet*[260].

Selon Hume, ces trois qualités permettent naturellement à notre esprit de lier des idées et d'en produire de nouvelles. Par exemple, au moment où nous pensons, l'imagination place des idées qui se *ressembleent*. Cette qualité fonctionne et fournit à notre imagination une association d'idées.[261] Un autre exemple de ces qualités est la *contiguïté* dans l'espace et le temps. Nos sens sentent des choses hors de nous et les gardent comme des idées. Si les sens perçoivent la *contiguïté*, l'imagination s'accoutume à développer une façon de penser en suivant le temps et l'espace au cours de l'imagination.[262]

---

[258] *Op.cit.*p.53.
[259] *Idem*, « 〔...〕 mais il nous faut seulement le regarder comme une force, qui d'ordinaire l'emporte, et qui est cause, entre autres choses, que les langues se correspondent de si près, la nature indiquant, d'une certaine manière, à chacune quelles idées simples, il convient le mieux d'unir en une idée complexe. » p.53-P.54.
[260] *Ibid*. p.54.
[261] *Ibid*, « Il va sans dire que, dans le cours de notre pensée et dans le mouvement constant de nos idées, notre imagination se porte aisément d'une idée à une autre qui lui ressemble, et que cette qualité, à elle seule, constitue pour l'imagination une association et un lien suffisants. » p.54.
[262] *Ibid*, « Il est de même évident que les sens, lorsqu'ils changent d'objets, n'ont d'autre choix qu'en changer régulièrement et les prendre comme ils les trouvent, contigus les uns aux autres ; l'imagination doit, par une longue accoutumance, acquérir la même méthode de pensée et suivre les divisions du temps et de l'espace quand elle conçoit ses objets. » p.54.

2.2.1.2 Les relations

Hume précise le mot *relation* et lui attribue deux sens différents : l'un désigne la qualité avec laquelle deux idées sont associées dans l'imagination ; l'autre indique celle par laquelle nous jugeons et nous comparons deux idées dans une circonstance particulière.[263] Le premier sens est celui qui nous utilisons dans la vie quotidienne. Quant au second, « la circonstance particulière », il renvoie à la philosophie. Autrement dit, la relation au deuxième sens indique une comparaison, et non un principe d'association.

Concernant les sens philosophiques du mot *relation* , en raison de sa quantité innombrable, Hume les classe en sept catégories : la *ressemblance*, l'*identité*, les relations d'*espace* et de *temps*, la *quantité*, les *degrés*, la *contrariété* et la *cause* et l'*effet*[264]. Mais ici, nous traiterons des trois relations qui correspondent à notre recherche : la *ressemblance*, les relations d'*espace* et de *temps* , la *cause* et l'*effet*.

La *ressemblance* : Hume pense que cette relation est essentielle, car, s'il n'y a aucun degré de ressemblance entre certaines choses, il est impossible de les comparer. Selon lui, s'il existe une *ressemblance* entre elles, cela ne veut pas dire qu'elles produisent une association d'idées. Si une ressemblance est trop générale et commune à de nombreuses idées, l'imagination empêche cette ressemblance de se fixer sur un seul objet.

Les relations d'*espace* et de *temps* sont des relations plus universelles. Elle sont à l'origine des comparaisons, par exemple : distant, *contigu*, avant, après...etc.

[263] *Ibid*, « Le mot RELATION est couramment employé en deux sens considérablement différents l'un de l'autre : soit pour désigner la qualité par laquelle deux idées sont reliées dans l'imagination et qui fait que l'une introduit naturellement l'autre, de la manière expliquée plus haut, soit pour la circonstance particulière par laquelle nous pouvons juger bon de comparer deux idées, même lorsque c'est arbitrairement que la fantaisie les unit. » p.57.
[264] *Ibid*. p.58-p.59.

La cause et l'effet : cette relation renvoie uniquement à l'expérience, notamment le contraire des causes et des effets des choses. Cette relation est philosophique et naturelle. Et Hume pense que dans cette relation, il s'agit de la ressemblance[265].

Il regroupe ces sept relations différentes en deux catégories :

1.Les relations qui proviennent des idées que nous comparons et celles qui peuvent changer, mais sans modifier les idées elles-mêmes. Par exemple, nous pouvons changer la place de deux choses, ainsi que la relation de distance sans changer ces deux choses. Nous disons que ces relations ne touchent pas les idées. Ces relations sont la *contiguïté*, l'*identité* et la *causalité*.

2.Les relations existent uniquement par rapport aux idées ; Hume indique que ces relations peuvent être objets de connaissance et de certitude. Si la première catégorie de relations agit hors des idées, la deuxième n'agit que par les idées elles-mêmes. Par exemple, concernant la ressemblance, une relation est exécutée directement par une comparaison entre deux idées de choses reçues par nos yeux et transmises au cerveau. Ces relations sont la *ressemblance*, la *contrariété*, les *degrés de qualité* et les *propositions de quantité* ou de *nombre*. Il y a quatre relations. [266]

2.2.2 Les idées de la *cause* et de l'*effet*

Comme la deuxième catégorie de relation classe les objets de connaissance, et qu'elle dépend uniquement des idées elles-mêmes, nous la considérons comme la base de la science. La première catégorie de relations dépend, quant à elle, des idées que nous comparons ; elles

[265] *Ibid*. p.58-p.59.
[266] *Ibid*, « Il y a sept sortes différentes de relations philosophiques :la ressemblance, l'identité, les relations de temps et de lieu, la proportion de quantité et de nombre, les degrés d'une qualité quelconque, la contrariété et la causalité. Ces relations peuvent être divisées en deux classes : celles lui dépendent entièrement des idées que nous comparons et celles qui peuvent changer sans qu'il y ait de changement dans les idées.〔...〕 Ces quatre relations sont la ressemblance, la contrariété, les degrés de qualité et les proportions de quantité ou de nombre. » p.127-p.128.

ne dépendent donc pas directement des idées et peuvent exister même si ces dernières ne se présentent pas. C'est la raison pour laquelle Hume les explique particulièrement.

Quand deux choses se présentent à nous, ce sont nos sens qui les perçoivent. Cette reception est purement passive, et l'esprit ne fonctionne pas sur ces impressions reçues par nos sens afin de découvrir la relation existante. Ainsi, la causalité est la seule relation qui puisse nous faire produire une connexion visant à assurer que cette existence est avant ou après une autre. Les deux autres relations, dans la première catégorie — la contiguïté et l'identité— doivent fonctionner dans le raisonnement et affecter ou être affectées par la causalité[267].

Ainsi, la causalité est la seule relation qui peut réagir sur ce que nos sens reçoivent sans dépendre de notre raisonnement[268].

Nous affirmons que s'il existe une relation qui agit dans les impressions reçues, c'est la causalité. Néanmoins, pour l'idée de *cause* et d'*effet*, si nos yeux reçoivent deux impressions de deux objets, nous ne pouvons savoir quelle est celle qui est la cause ou celle qui est l'effet[269]. Nous ne pouvons confirmer qu'il existe des relations entre elles car, pour tous les

[267]*Ibid*, « Il n'y a qu'une réception, purement passive, des impressions, par l'intermédiaire des organes de la sensation. Selon cette manière de penser, nous ne devons admettre comme raisonnement aucune observation que nous pouvons faire sur l'identité et les relations de temps et de lieu, puisqu'en aucune, l'esprit ne peut dépasser ce qui est immédiatement· présent aux sens, pour découvrir soit l'existence réelle, soit les relations des objets. La causalité est seule à produire une connexion de nature à nous assurer, d'après l'existence ou l'action d'un objet, que cette existence ou cette action à été précédée ou suivie par une autre, et l'on ne peut, dans le raisonnement, faire usage des deux autres relations, si ce n'est dans la mesure où elles affectent la causalité ou sont affectées par elle. » p.132-p.133.

[268] *Ibid*. p.134-p.135.

[269]*Ibid*, « Portons donc notre regard sur deux objets quelconques, par nous nommés cause et effet, et retournons-les de tous côtés, pour trouver l'impression qui produit une idée si prodigieusement importante. Au premier regard, je me rends compte qu'il ne me faut la chercher en aucune des qualités particulières des objets, puisque, quelle que soit la qualité choisie, je trouve un objet qui ne la possède pas et n'en tombe pas moins sous la dénomination de cause ou d'effet. En vérité, de tout ce qui existe, que ce soit sous une forme extérieure ou intérieure, il n'est rien qui ne doive être considéré soit comme une cause, soit comme un effet, bien qu'il n'y ait manifestement pas une seule qualité qui appartienne universellement à tous les êtres et leur donne droit à cette dénomination. » p.134.

êtres, plusieurs qualités existent en eux. Nous ne pouvons donc pas leur attribuer une dénomination sans réflexion.

Il nous faut tout d'abord réfléchir sur la relation. Sur ce point, nous ne suivons pas l'opinion de Hume qui pense que la cause et l'effet sont *contigus*, le temps ou le lieu n'étant pas éloignés. Il pense que si nous examinons deux objets qui paraissent être la cause et l'effet, ils sont enchaînés par des causes contiguës. Même si, dans des cas particuliers, ces causes contiguïes ne sont pas découvertes, nous pouvons présumer leur existence. Ainsi, selon le philosophe, la contiguïté est la relation essentielle de la causalité[270]. Revenons aux trois premières catégories de relation, *la contiguïté et l'identité doivent fonctionner dans le raisonnement et doivent affecter ou être affectées par la causalité*. Cette phrase s'avère paradoxale avec l'expression « la contiguïté est la relation essentielle de la causalité ».

Lorsque Hume aborde les sept relations, il mentionne : « 1. La première est la *ressemblance* ; et c'est une relation sans laquelle ne peut exister aucune relation philosophique, puisque des objets ne peuvent se prêter à la comparaison s'ils n'ont quelque degré de ressemblance.[271]» Il ajoute : « cette relation de cause à effet est une septième relation, philosophique autant que naturelle. La ressemblance impliquée dans cette relation sera expliquée plus tard.[272]» Nous considérons alors que la ressemblance est la relation essentielle de la causalité.

La deuxième relation essentielle de la causalité que Hume propose est plus raisonnable. Il s'agit de l'antériorité. Il existe une relation d'antériorité temporelle de la cause comparée à

[270] *Ibid*, « En premier lieu, Je constate que tous les objets gue l'on considère comme causes ou comme effets sont contigus et que rien ne peut opérer en un temps et en un lieu éloignés,si peu que ce soit, de ceux de sa propre existence. Bien que des objets distants puissent parfois sembler producteurs les uns des autres, on constate ordinairement, quand on les examine, qu'ils sont liés par un enchaînement de causes contiguës entre elles et avec les objets distants, et lorsque, dans un cas particulier, nous ne pouvons découvrir cette connexion, nous présumons encore qu'elle existe. Nous pouvons donc considérer la relation de CONTIGUÏTÉ comme essentielle à celle de la causalité » p.134-p.135.
[271] *Ibid*. p.58.
[272] *Ibid*. p.59.

l'effet[273]. Cette relation devient essentielle dans la causalité et par l'inférence ou le raisonnement[274]. Nous considérons que la cause qui retarde l'effet ne participe pas du moment de la formation de cet effet, sinon cela risque de détruire le *temps*. Il montre aussi que si une seule cause était contemporaine de son effet, la succession n'existerait pas et les choses pourraient coexister[275].

Nous sommes d'accord sur le fait qu'il y a une relation essentielle – l'antériorité dans la causalité, et une antériorité temporelle de la cause par rapport à l'effet. Mais nous considérons que, s'il y a une succession dans la causalité, c'est-à-dire, une différence de temps, il y a une antériorité temporelle évident entre les deux. Comme la causalité est une relation, une comparaison philosophique entre deux états, nous les appelons « *cause* » et « *effet* » d'après cette comparaison. « Tout effet présuppose nécessairement une cause, *effet* étant un terme relatif, dont *cause* est le corrélatif.[276]»

Les deux relations, la *ressemblance* et l'*antériorité*, existent dans la *causalité*, mais cela est insuffisant pour nous donner une idée de la causalité, une *connexion nécessaire* pour

[273]*Ibid*, « La seconde relation dont j'observerai qu'elle est essentielle aux causes et aux effets n'est pas reconnue aussi universellement, mais peut faire l'objet d'une certaine controverse. C'est celle d'antériorité temporelle de la cause par rapport à l'effet.» p.135.
[274] *Ibid*. p.135.
[275] *Ibid*, « En philosophie naturelle tout comme en philosophie morale, c'est une maxime établie que si un objet existe quelque temps en sa pleine perfection sans en produire un autre, il n'est pas la seule cause de ce dernier, mais se trouve secondé par quelque autre principe qui le fait sortir de son état d'inactivité et lui en fait déployer un autre, il n'est pas la seule cause de ce dernier, le fait sortir de son état d'inactivité et lui fait déployer l'énergie dont il était secrètement pourvu. Or, si une cause peut être parfaitement contemporaine de son effet, il est certain, selon cette maxime, que toutes le sont nécessairement, puisque toute cause qui retarde son opération d'un seul moment ne s'exerce pas au moment même où elle aurait pu opérer, et, par suite, n'est pas proprement une cause. La conséquence qui en résulterait ne serait rien de moins que la destruction de cette succession de causes que nous observons dans le monde, et, en vérité, l'anéantissement total du temps. Car si une seule cause était contemporaine de son effet, et cet effet contemporain de son effet, et ainsi de suite, il est manifeste qu'une chose telle que la succession n'existerait pas et que tous les objets devraient coexister.» p.135-p.136.
[276] *Ibid*. p.142,p.143.

former notre considération, et cette connexion est aussi importante que la *ressemblance* et l'*antériorité*[277].

Hormis la ressemblance et l'antériorité, Hume pense qu'une autre relation est nécessaire pour assurer la *causalité* : la *conjonction constante*. Si nous ne considérons que les deux premières relations, nous ne pouvons pas affirmer que cette causalité est un cas particulier. Nous devons alors constater que les relations entre la cause et l'effet se maintiennent pendant longtemps[278].

Pour la conjonction nécessaire, Hume énonce : « des objets semblables ont toujours été placés dans des relations semblables de contiguïté et de succession, 〔...〕[279]», et il indique que nous ne pouvons pas y découvrir d'idées nouvelles. Devant ces objets semblables, nous ne multiplions que nos objets de l'esprit, mais nous ne développons rien à partir de ces objets de l'esprit[280].

Le passage de nos impressions de nos sens ou de nos idées de notre mémoire à l'idée que nous disons *cause* ou *effet* dépend de notre expérience passée et de notre souvenir de conjonction constante[281]. Ainsi, nous devons savoir si cette expérience produit l'idée par le raisonnement ou par l'imagination.

En effet, c'est seulement la connexion ou la relation entre objets qui peut transfomer une impression ou une idée de mémoire en idées de *cause* ou d'*effet*, car cette connexion ou relation est la seule sur laquelle nous pouvons fonder une inférence[282]. Les idées de cause et

---

[277]*Ibid*, « Il y a une CONNEXION NECESSAIRE à prendre en considération, et cette relation est d'une importance beaucoup plus grande que n'importe laquelle des deux précédentes. » p.136-p.137.
[278]*Ibid*, « Cette relation est leur CONJONCTION CONSTANTE. La contiguïté et la succession ne suffisent pas à nous faire déclarer que deux objets sont cause et effet, sauf si nous percevons que ces relations se maintiennent en plusieurs cas. » p.150.
[279] *Ibid*. p.150.
[280] *Ibid*. p.150.
[281] *Ibid*. p.151.
[282] *Ibid*. p.152.

d'effet proviennent de l'expérience, ce qui nous apprend que, dans le passé, les objets de l'esprit ont été associés. Ainsi, si un objet est similaire à un de ces objets passés, celui-ci sera présenté par l'impression, et nous présumons que cet objet similaire existe par rapport à son concomitant habituel[283].

2.2.2.1 Le raisonnement sur la *cause* et l'*effet*

L'esprit provoque des *causes* ou des *effets* dans le raisonnement et il ne peut pas raisonner sur ces *causes* ou ces *effets* sans mélanger des impressions ou des idées de la mémoire. A ce sujet, Hume démontre que, si nous voulons déduire des causes aux effets, il nous faut établir l'existence de ces causes[284].

Afin de montrer l'existence des causes, soit nous prenons des impressions de nos sens ou des idées de notre mémoire, soit nous prenons l'inférence qui provient des autres causes également établies par la réception de nos impressions ou idées de la mémoire, ou encore par une inférence des autres causes. Mais ces réceptions ou inférences s'arrêtent sur un objet que nous sentons ou dont nous nous souvenons, et elles ne sont pas prolongées jusqu'à l'infini. Hume pense que nos sens et notre mémoire ne peuvent aller au-delà d'un objet[285].

2.2.2.2 Effets sur d'autres relations et habitudes

Hormis la causalité, les relations de *ressemblance* et de *contiguïté* sont considérées comme des principes d'association d'idées, susceptibles de faire bouger l'imagination d'une

[283] *Ibid*. p.152-p.153.
[284] *Ibid*, «Bien que l'esprit, dans les raisonnements qu'il fait en partant des causes ou des effets, porte son regard au-delà des objets qu'il voit ou dont il se souvient, il ne doit jamais les perdre de vue entièrement ni raisonner uniquement d'après ses propres idées, sans un certain mélange d'impressions, ou au moins d'idées de la mémoire, qui équivalent à des impressions. Lorsque nous inférons des effets d'après des causes, nous devons établir l'existence de ces causes,〔...〕» p.144.
[285] *Ibid*. p.144.

idée à une autre[286]. Les idées présentées à la mémoire deviennent des matières pour toutes les opérations de l'esprit, étant différentes de celles de l'imagination. Ces idées de la mémoire forment un système qui comprend tout ce qui se présente à la perception interne ou aux sens. Puis, chaque élément de ce système (les idées de la mémoire) est associé à l'impression présente, ce qui nous le fait considérer comme une « réalité »[287].

Si une impression apparaît, cela nous donne l'idée d'un objet, mais cela attribue aussi à cette apparition une relation particulière avec l'impression, produisant un effet sur l'esprit, et l'impression ne revient pas. Par conséquent, l'idée de cet objet et de cette impression est placée dans cette nouvelle relation[288].

L'esprit n'a pas besoin de former une idée d'objets ressemblants et contigus[289]. Cette idée dépend de la raison plutôt que d'un caprice. Comme il s'agit d'un principe flottant et incertain, il ne peut agir avec un certain degré de force ou de constance. L'esprit prévoit et anticipe le changement, sentant que ses actes sont imprécis, ainsi que le peu de prise qu'il a sur les objets. Cette imperfection change avec l'expérience et l'observation selon chaque cas. Ainsi, dans l'imagination d'une ressemblance et d'une contiguïté, nous nous souvenons et formons une règle générale, qui empêche d'affirmer ces idées.[290].

La relation de la causalité est tout autre. Les objets qu'elle présente sont fixes et invariables. L'idée de la mémoire ne change pas. Et, d'après cette relation, l'idée de

[286] *Ibid*, « J'ai souvent fait observer qu'outre la cause et l'effet, les deux relations de ressemblance et de contiguïté doivent être considérées comme des principes associant de la pensée et comme capables de transporter l'imagination d'une idée à une autre.» p.173.
[287] *Ibid*. p.174.
[288] *Ibid*. p.176.
[289] *Ibid*. p.176.
[290] *Ibid*. p.176-p.177.

l'imagination est considérée comme solide, réelle, certaine et invariable. L'esprit passe toujours de l'impression à l'idée[291].

En effet, même si les effets de ressemblance et de contiguïté sont inférieurs à ceux de la causalité, ces deux relations augmentent notre conviction au moment où nous émettons des opinions ou des conceptions.[292]

2.2.2.3 L'idée de connexion nécessaire

Pour ce qui est de la connexion nécessaire, considérons la relation de cause et d'effet afin de trouver l'impression qui produit en nous, reliant nécessairement une idée sur les deux objets[293]. Revenons à ces deux objets qui figurent dans la causalité ; nous y trouvons trois relations - la *ressemblance*, l'*antériorité*, la *conjonction constante*. Hume nous montre qu' après l'apparition d'une impression, l'esprit est déterminé par l'habitude de considérer son concomitant habituel. C'est cette détermination qui donne l'idée de relier deux idées dans la causalité[294].

Il existe deux principes : 1.La raison ne produit pas d'idée originale. 2. Par l'analyse de l'expérience, une cause ou une qualité productive n'est pas nécessaire pour le commencement de son existence[295].

Donc, comme la raison ne produit pas d'idée d'efficacité, cette idée provient obligatoirement de l'expérience et, dans certain cas, de la sensation et de la réflexion[296].

---

[291] *Ibid*. p.177.
[292] *Ibid*. p.177.
[293] *Ibid*. p.230.
[294] *Ibid,* « En effet, après une répétition fréquente, je constate qu'à l'apparition de l'un des objets, l'esprit est déterminé par la coutume à considérer son concomitant habituel, et à le considérer sous un jour plus vif en raison de sa relation avec le premier objet. C'est donc cette impression, ou cette détemination, qui me donne l'idée de nécessité.» p.231.
[295] *Ibid*. p.233.

Si nous considérons deux objets devant nous, dont l'un est la cause, l'autre l'effet, nous ne pouvons pas trouver de lien entre eux sans prendre en compte leur causalité. Nous ne pouvons pas affirmer qu'il existe une relation de *causalité* dans ces deux objets. Ainsi, nous émettons l'idée selon laquelle la *causalité* ne provient pas d'une considération unique[297]. Néanmoins, si nous observons les mêmes objets toujours associés, nous découvrons que nous produisons une connexion entre eux, et nous déduisons l'un et l'autre[298]. Il existe un pouvoir ou une connexion dans ces deux objets, d'où l' idée que nous en avons[299].

Par conséquent, pour comprendre cette idée de pouvoir, nous devons considérer la production de cette idée. Auparavant, nous avons émis un principe : « toutes les idées sont des copies d'impressions ». Il y a donc une idée de pouvoir, autrement dit, une idée nouvelle qui est produite. Mais nous ne pouvons pas trouver l'origine de cette idée[300].

Aucun raisonnement ne produit une idée originale. Au contraire, au moment où nous raisonnons, des idées nous permettent de raisonner.

Excepté lorsqu'une idée de pouvoir est produite, rien n'est produit dans des objets ou des corps hors de nous[301].

Donc, aucune idée n'est produite par les relations entre ces deux objets. Nous devons trouver une autre voie. Hume montre que les deux objets ou relations produisent une idée nouvelle ; c'est l'observation de ces derniers qui produit une nouvelle impression dans

---

[296] *Ibid*. p.233.
[297] *Ibid,* « Supposons que deux objets se présentent à nous, dont l'un est la cause et l'autre l'effet ; il est clair qu'à simplement considérer l'un de ces objets, ou les deux, nous ne percevrons jamais le lien qui les unit, nous ne serons jamais à même d'affirmer avec certitude qu'il existe une connexion entre eux. Ce n'est donc pas d'après un cas unique, quel qu'il soit, que nous parvenons à l'idée de cause et d'effet, d'une connexion nécessaire de pouvoir, de force, d'énergie et d'efficacité. » p.238-p.239.
[298]*Ibid,* « Mais, d'autre part, supposons que nous observons plusieurs cas où les mêmes objets sont toujours joints : nous concevons immédiatement une connexion entre eux, et commençons à tirer une inférence qui va de l'un à l'autre.» p.239.
[299] *Ibid*. p.239.
[300] *Ibid*. p.239.
[301] *Ibid*. p.240.

l'esprit[302]. En effet, nous voyons deux objets qui possèdent trois relations, puis, nous ressentons une détermination de l'esprit à passer d'un objet à l'autre. Ainsi, le seul effet de ces relations est cette détermination[303]. L'idée de pouvoir réside dans l'effet de cette observation, n'étant qu'une impression à l'intérieur de l'esprit[304].

Pour conclure : « La connexion nécessaire entre les causes et les effets est le fondement de l'inférence que nous tirons des unes aux autres. Le fondement de notre inférence est la transition qui naît de l'union coutumière. L'une et l'autre sont donc identiques[305]. »

L'idée de pouvoir est une impression qui ne provient pas de nos sens, mais d'une impression interne, ou d'une impression de réflexion[306].

Nous devons savoir que les relations entre les objets sont indépendantes de nos opérations de l'esprit, et qu'elles sont antérieures à ces opérations mentales[307].

Hume définit ainsi la cause : « une CAUSE est un objet antérieur et contigu à un autre et si uni à ce dernier que l'idée de l'un détermine l'esprit à former l'idée de l'autre, et l'impression de l'un à former de l'autre une idée plus vive . [308]»

La relation de causalité ne fait pas l'objet d'un raisonnement et elle n'agit sur l'esprit qu'au moyen de la coutume. Cette coutume est celle « qui détermine l'imagination à opérer

---

[302] *Ibid*, « Même si les différents cas ressemblants qui donnent naissance à l'idée de pouvoir n'ont pas d'influence les uns sur les autres et ne peuvent produire dans l'objet aucune qualité nouvelle qui puisse être le modèle de cette idée, l'observation de cette ressemblance produit dans l'esprit une impression nouvelle qui en est le modèle réel.» p.241.
[303] *Ibid*. p.240.
[304] *Ibid*. p.241.
[305] *Ibid*. p.240-p.241.
[306] *Ibid*. p.242.
[307] *Ibid*, « 〔...〕 et j'ai, par conséquent, fait remarquer que les objets soutiennent entre eux les relations de contiguïté et de succession, que l'on peut observer que des objets semblables ont, dans plusieurs cas, des relations semblables, et que tout cela est indépendant des opérations de l'entendement et antérieur à elle.» p.245.
[308] *Ibid*. p.247.

une transition de l'un des objets à son concomitant habituel, et de l'impression de l'un à une idée plus vive de l'autre. [309]»

Prenons le principe suivant : « *La conjonction constante de deux objets en détermine la causalité* et, *à proprement parler, il n'y a pas d'objets contraires entre eux, à l'exception de l'existence et de la non-existence*.[310]» Donc, s'il existe une relation de *contrariété* entre deux objets, la conjonction constante ne représente pas la relation de cause à effet.

2.2.2.4 Règles pour juger la causalité

Hormis les qualités nécessaires et supplémentaires (la *ressemblance*, *l'antériorité,* la *conjonction constante,* la *contiguïté*) dans la causalité, il s'y trouve d'autres qualités :

-La même cause produit toujours le même effet (la *conjonction constante*), mais le même effet ne provient pas toujours de la même cause[311].

-Si plusieurs causes produisent le même effet, parmi elles, nous pouvons trouver certaines qualités qui leur sont communes. Car les causes similaires produisent des effets similaires ; nous pouvons donc trouver parmi les causes la ressemblance, à savoir, des qualités communes[312].

-« Le principe qui suit se fonde sur la même raison. La différence des effets de deux objets ressemblants doit procéder de la particularité par laquelle ils diffèrent.[313]» Dans cette même perspective, les causes similaires produisent les effet similaires. Ainsi, si nous trouvons qu'un de ces effets est différent, parmi les causes, une différence existe.

[309] *Ibid*. p.247.
[310] *Ibid*. p.250.
[311] *Ibid*. p.251.
[312] *Ibid*. p.251.
[313] *Ibid*. p.251.

-Si un objet augmente ou diminue au moment où sa cause augmente ou diminue, nous pouvons dire que son effet est composé. Nous considérons que cela est une union d'effets différents qui proviennent de diverses parties de la cause. L'absence ou la présence de l'une des parties de la cause résulte de l'absence ou de la présence d'une partie de l'effet[314].

-« 〔...〕un objet qui existe un certain temps dans sa pleine perfection sans aucun effet n'est pas la seule cause de cet effet, mais requiert l'assistance d'un autre principe susceptible d'en favoriser l'influence et l'exercice. [315]» En suivant le principe selon lequel les causes semblables produisent des effets semblables, dans une contiguïté de temps et de lieu, leur séparation temporelle montre que ces causes ne sont pas des causes complètes.

[314] *Ibid*. p.251.
[315] *Ibid*. p.250-p.252.

2.3.

2.3.1 Les tableaux reçus par nos yeux et transformés en images/idées

Si nous voulons traiter des paires d'images séquencielles à partir des tableaux de William Hogarth *Avant* et *Après*, il est incontournable, avant tout, d'employer l'idée du premier chapitre, c'est-à-dire, la pensée sur « idée » et « image ». Nous nous demandons alors : face aux tableaux de William Hogarth, sans les toucher, pouvons-nous ressentir quelques sensations ou perceptions ? Ces tableaux *Avant* et *Après* ne circulent pas comme des pellicules. Aucune force n'agit sur eux. La seule raison se trouve en nous-mêmes. C'est pourquoi nous devons savoir quel rapport existe entre un tableau et nous-mêmes ? Nous espérons que la réponse éclairera notre problématique.

Il importe de réfléchir sur le rapport entre un tableau et nous-mêmes, autrement dit, entre les choses hors de nous et nous-mêmes. Il s'agit de l'entendement humain. Nous avons discuté, au premier chapitre, de l'empirisme anglais, qui mentionne l'entrée d'une idée de la chose hors de nous.

Ainsi que nous l'avons dit, les objets hors de nous sont reçus automatiquement par nos sens et ces idées-sensations sont envoyées au cerveau. Elles sont ensuite transportées par l'esprit et deviennent des *idées-réflexions*[316]. Selon la conclusion du chapitre I, une image reçue par nos yeux est une sorte d'idée. Ainsi, un tableau devant nous, est transformé en une *image-sensation* qui, elle-même, sera transmise au cerveau. Ensuite, cette *image-sensation* devient une *image-réflexion*. Comme nous l'avons mentionné, nous trouvons les correspondances des « images-sensations » et des « images-réflexions » termes de Locke et de Berkeley, chez Hume en « impression simple » et « idée simple ».

[316] Chapire I: 6.2.1. L'Image au classement de l'entendement humain; 6.2.5. La qualité de l'Image.

Ainsi, un tableau ou un objet hors de nous, établit un rapport avec nous-mêmes par le biais de nos sens. Ce tableau nous fait produire une « image-sensation » et une « image-réflexion », ou encore une « impression simple » et une « idée simple », selon Hume. Ce tableau sert de provocateur sans agir sur l'opération. Toute l'opération se déroule à l'intérieur de nous, c'est l'opération de l'esprit. Pour cette raison, lorsque l'on se trouve face aux tableaux de William Hogarth, sans les toucher, nous pouvons éprouver quelques sensations ou perceptions.

2.3.2 Les relations entre les idées/images

Comme mentionné, dans le paragraphe 3, un des deux sens de la *relation* signifie « la qualité avec laquelle les deux idées sont associées dans l'imagination[317]», selon Hume. Nous avons vu dans cet essai que « *les tableaux reçus par nos yeux considèrent l'image* », et que « *image dans l'esprit est l'idée* ». C'est la raison pour laquelle nous employerons la théorie de Hume sur *la relation* afin de réfléchir sur les titres et les images de Hogarth.

Les titres *Avant* et *Après* marquent un sens séquentiel dans l'axe du temps. Ces deux mots indiquent une relation d'*antériorité*, une relation au temps, par deux marques exactes sur l'axe du temps. Nous ne pouvons pas connaître ces temps exacts, ni ce que l'auteur a eu envie de réaliser. Comme il n'y a pas de repère temporel, nous ne pouvons émettre de débat ni de fin. Ce qui existe, dans ces deux titres, c' est la relation temporelle.

[317] *Ibid*, « Hume précise le mot relation et le sépare en deux sens différents : l'un designe la qualité avec laquelle les deux idées sont associées dans l'imagination ; l'autre est par laquelle nous jugeons et comparons deux idées dans la circonstance particulière. « Le mot RELATION est couramment employé en deux sens considérablement différents l'un de l'autre : soit pour désigner la qualité par laquelle deux idées sont reliées dans l'imagination et qui fait que l'une introduit naturellement l'autre, de la manière expliquée plus haut, soit pour la circonstance particulière par laquelle nous pouvons juger bon de comparer deux idées, même lorsque c'est arbitrairement la fantaisie qui les unit.» Le sens que nous utilisons dans la vie quotidienne est le premier. Quant au deuxième, « la circonstance particulière» dont Hume parle, signifie une philosophie. Autrement dit, la relation au deuxième sens signifie une comparaison, et non un principe de l'association. » 3.1.2 Les relations

Les titres que Hogarth donne aux deux tableaux révèlent son intention de conduire les spectateurs à penser dans une certaine direction. Néanmoins, ce n'est pas la seule chose que les titres indiquent, Hogarth a d'autres intentions. Les deux titres marquent non seulement la sequence sur l'axe du temps, mais ils indiquent aussi que leurs correspondances (les tableaux eux-mêmes) se situent sur un seul axe de temps. Autrement dit, les titres ne marquent qu'une relation temporelle,

Quant aux deux images qui correspondent aux titres, les trois versions d' *Avant* et *Après* (gravure, version intérieure et version extérieure), entretiennent chacune trois relations entre les deux images :

La *ressemblance* :

-La composition : dans la version de l'extérieur, la scène se situe dehors. A l'arrière- plan d' *Avant* et *Après* , nous distinguons a un tronc à droite et des arbres au centre et à gauche. Deux personnages, un homme et une femme, portant les même style de vêtements dans chaque scène, apparaissent aussi. Les lumières de ces scènes sont très différentes.

Dans la version de l'intérieur, les deux scènes représentent une chambre ; les rideaux des lits ont les même formes. A droite des scènes, il y a des chiens noirs et blancs, un tableau et un tissu sont accrochés au mur ; dans les deux cadres, on aperçoit des tables dont les formes diffèrent. Un homme et une femme apparaissent dans chaque scène, et leurs habits sont similaires.

Dans la version en gravure, les lits et les décorations aux arrières-plans sont quasiment les mêmes. Les figures (homme et femme) ne se ressemblent pas, mais leurs accessoires et leurs vêtements sont similaires. Les tables ne semblent pas les mêmes en raison de l'angle de vue.

Quant à la couleur, dans les versions intérieure et extérieure, celles que Hogarth applique rendent vivants les personnages. Pour les autres détails, il unit les tons des couleurs afin de rehausser les figures et les accessoires au premier plan[318]. Selon Ronald Paulson, dans ces deux tableaux de la version extérieure, Hogarth a utilisé une stratégie de couleurs : « Hogarth balances the colours quantitatively in both pictures but rearranges their relative proportions. The dominant red of the girl's skirt in *Before* in displaced in *Alter* to the flushed faces of both boy and girl; her skirt is now reduced to a bare crescent over the white of her petticoats and the pinks of her thighs. The blue of her long stocking replaces the dominant blue of the boy's suit in *Before*, now reduced and obscured by the appearance of his unruly linen.[319]» Néanmoins, dans la version intérieure réalisée quelques années après, cette stratégie n'est plus employée ; ce sont des objets symboliques qui remplacent les couleurs[320].

La *contiguïté* :

La *contiguïté* dans les trois versions de *Avant* et *Après*, se situe plutôt au niveau de la physique, résultant de la *contiguïté* de l'espace et du temps. La juxtaposition des deux images montre l'intention de Hogarth qui veut que nous les regardions ensemble, tout au moins par rapport au temps et à l'espace ; les spectateurs ne les voient pas comme des images séparées, sans relations. De plus, les mots que nous utilisons pour désigner ces deux images ont déjà marqué cette relation.

[318] Ronald Paulson. - *The art of Hogarth* .-London : Phaidon, 1975. p.43.
[319] *Idem*. p.43.
[320] *Ibid*, « In the indoor version of only a few years later, however, the colours play no part at all (J. Paul Getty Collection) ; they are simply repeated, and the elaborate contrast is displaced from 'character' or incident to symbolic objects, or to the exclusively readable. I wonder if this transition does not indicate Hogarth's experiment with and abandonment of expressive relationships of colour for parallelism» p.43.

L'*antériorité* :

Hormis les titres des images qui les ont représentées, la juxtaposition de ces dernières marque l'antériorité. Comme nos yeux sont habitués à regarder de gauche à droite, la juxtaposition des images a déjà limité la séquence de notre point de vue. Donc, physiquement, la juxtaposition des deux images se situe dans le même horizon, mais il y a une différence au moment où nos yeux reçoivent ces images.

2.3.3 *Avant* et *Après* : la véritable causalité formée entre les idées/images ?

Hogarth a envie de donner une perception de la cause et de l'effet aux spectateurs. Nous avons découvert les relations dans les titres et ses correspondances. De plus, le contenu de ces images suivent l'intention de l'acheteur désignant un fait érotique qui soumet la causalité en apparence. Existe-t-il une relation de causalité dans ces paires d'images en les regardant de l'une à l'autre ? En suivant le mouvement de nos yeux, les scènes représentent-elles vraiment la cause et l'effet ? Quelle est la raison réelles qui nous oriente sur ces images ? C'est ce que nous devons examiner.

Commençons par réfléchir à la question de *la causalité dans les images séquentielles en paires*. Hume explique : « Nous retournons à ces deux objets qui sont dans la causalité et nous trouvons trois relations—la *ressemblance*, l'*antériorité*, la *conjonction constante* entre ces deux objets, 〔...〕[321].» Hume montre qu'après l'apparition d'une impression, l'esprit est habitué à considérer son concomitant. C'est donc cette détermination qui donne l'idée de nécessité de relier deux idées dans la causalité. Selon le paragraphe 3, la relation de la

[321] *Op.cit*, « En effet, après une répétition fréquente, je constate qu'à l'apparition de l'un des objets, l'esprit est déterminé par la coutume à considérer son concomitant habituel, et à le considérer sous un jour plus vif en raison de sa relation avec le premier objet. C'est donc cette impression, ou cette détermination, qui me donne l'idée de nécessité.» p.231.

causalité a besoin de quatre relations nécessaires et supplémentaires : la *ressemblance*, la *contiguïté*, l'*antériorité*, la *conjonction constante*.

Nous considérons les relations entre les *Avant* et *Après* : la *ressemblance*, l'*antériorité* et la *contiguïté*. Trois relations correspondent aux relations de la causalité. Même si les titres *Avant* et *Après* sont marqués d'une relation de « *conjonction constante* » dans le temps, nous ne trouvons pas cette relation parmi ses correspondants. La relation de causalité s'avère alors insuffisante et il n' y a pas de causalité dans ces images.

Plus précisément, nous pouvons transformer la relation « la *conjonction constante* » en un sens plus concret : *l'image apparue toujours cause l'apparition de l'autre* ou *l'image apparue accompagne toujours l'apparition de l'autre*. Constatons ici les paires de *Avant* et *Après* : Hogarth les place l'une à côté de l'autre, mais ce sont deux images séparées. Nous pouvons regarder chacune comme une existence isolée, complète et indépendante. Même si ces deux images nous incitent à les mettre ensemble, cela n'est pas absolu. Dans les scènes de *Avant* et *Après* , rien ne montre que les deux postures figées désignent la même action. Ce que nous pouvons affirmer, c'est une suggestion qui nous indique de lier les deux images l'une après l'autre, dans l'esprit. Il n'y a pas de la causalité absolue entre l'*Avant* et l'*Après*.

Ainsi, nous pouvons trouver une même considération apparaissant telle une preuve. Ronald Paulson explique dans « *The art of Hogarth* »: « The relationship basic to all his narratives is the simple one of action followed by consequence, but in this pair only the contrast matters [322]».

Nous avons dit, qu'il n'y avait pas de causalité absolue dans les deux tableaux. Néanmoins, l'association des deux images dans notre esprit est un fait ; le principal moyen que Hogarth utilise pour narrer ou représenter un « mouvement » dans ses séries d'images

[322]*Op.cit*. p.86.

séquentielles. Cela nous conduit à nous poser une question : il est évident que la causalité relie une idée à une autre. Mais, s'il n'y a pas de causalité entre les deux idées, est-il paradoxal de causer une liaison d'une idée après une autre ?

Nous pouvons trouver la réponse dans le paragraphes ci-dessus : « Hors la causalité, la relation de ressemblance et de contiguïté sont considérées comme des principes d'association d'idées et elles peuvent faire bouger l'imagination d'une idée à une autre[323]. » L'association des deux images n'est pas engendrée uniquement par la causalité, et les autres relations l'engendrent aussi. Autrement dit, les relations *ressemblance* et *contiguïté* assurent la liaison entre les images, l'une après l'autre, et non la causalité.

Poursuivrons notre réflexion : quelles sont les raisons essentielles pour les images en paire qui nous permettrent le passage de l'une à l'autre ? Nous pouvons transformer cette question comme les raisons pour associer les idées/images. Selon ce que nous avons mentionné ci-dessus, *les relations ressemblance et contiguïté font la liaison des images l'une après l'autre, et non la causalité*. Donc, si les images veulent s'associer, il faut avoir ces deux relations. Plus précisément, entre ces deux relations, laquelle est la plus importante? Pour répondre à cette question, il faut revenir au début du paragraphe 3. Hume classe les relations en deux catégories et affirme que la *ressemblance* se situe dans la catégorie de « celles qui dépendent entièrement des idées que nous comparons et celles qui peuvent changer sans qu'il y ait de changement dans les idées[324]». En revanche, la *contiguïté* apparaît comme étant inférieure à la *ressemblance* : « une modification de la place de deux objets suffit à changer

[323] *Op.cit*, « J'ai souvent fait observer qu'outre la cause et l'effet, les deux relations de ressemblance et de contiguïté doivent être considérées comme des principes associant de la pensée et comme capables de transporter l'imagination d'une idée à une autre.» p.173.
[324] *Idem.* p.127.

leurs relations de contiguïté et de distance, sans qu'aucun changement ne les affecte eux-mêmes ou leurs idées〔...〕.[325]»

Plus concrètement, les images qui veulent s'associer ont besoin tout abord d'une relation de *ressemblance* entre elles, sans quoi, il est impossible de les associer. C'est une relation inchangeable ; la *contiguïté* change. Par exemple, la distance entre les deux images n'est pas limitée, elle n'est pas non plus absolue.

Ainsi, l'essentiel de la pratique d'association de deux images paraît plus clair.

[325] *Ibid*. p.127.

3. L'association des images/idées, à travers le *Harlots Progress* de William Hogarth

Le terme « les images séquentielles » désigne une expression graphique employée depuis longtemps ; ayant été transformée en bande dessinée, elle fonctionne encore. Aujourd'hui, elle nous rend curieux et elle nous incite à explorer son essence. Nous avons réflechi sur l'essence de l'image et sur celle des images séquentielles en paires. Dans ce chapitre, nous travaillerons sur sa dernière étape : l'association des images/idées.

3.1La série d'« images séquentielles » de William Hogarth

3.1.1 Le *Harlots Progress*

Hogarth a peint quatre séries d'« images séquentielles » sur la vertu pendant les années 1730 et 1740, et le *Harlots Progress* en fait partie[326]. C'est lui qui a inventé ce type d'œuvres morales. Nous ne sommes pas totalement d'accord avec lui ; toutefois, nous pensons qu'il dévoile, pour le moins, une façon de racontrer des histoires de son temps à travers des images séquentielles[327].

---

[326] Frederick Antal. - *Hogarth and his place in European art* .-London : Routledge & Kegan Paul, 1962.
« Hogarth's great moralizing cycles of the 'thirties and 'forties were A Harlot's Progress (engravings 1732, original paintings destroyed) ; A Rake' s Progress (engravings 1735, original paintings in the Soane Museum)'; Marriage à la Mode (engravings 1745, original paintings in the National Gallery); and Industry and Idleness (engravings \ 1747). » p.97.
Op.cit, « Nous verrons pourquoi, malgré sa brièveté, Harlot's progress (La Carrière d'une Courtisane, 1732) doit être considéré comme un véritable roman en estampes (nous adoptions ici une expression introduite par Töpffer). Quatre ans plus tard, parut A Rake's Progress, (La Carrière d'un Libertin, 735), composé de huit gravures. Viennent ensuite Mariage-à-la-Mode (1745), un drame en six gravures, puis lndustry and ldleness (Travail et Paresse, 1747) composé de douze gravures. La dernière série du genre, publiée en 1750 par Hogarth, se développe en quatre gravures : Four stages of Cruelty (Les Quatre étapes de la Cruauté). » p.9.
[327]*Op.cit*.
« Plus tard dans sa vie, il en parlera comme d' " une nouvelle façon de procéder, à savoir peindre et graver des sujets moraux modernes, un domaine jamais exploré dans aucun pays ni aucune époque ". S'il exagère la nouveauté de ses " sujets moraux modernes ", il inaugure une formule très nouvelle qui

Le *Harlots Progress*, qui fait l'objet de ce chapitre, date de 1732. Hogarth l'a tout d'abord réalisé en version huile, et l'a ensuite transformé en gravure pour des raisons de distribution[328]. Malheureusement, la version originale a été détruite en 1755[329]. Aujourd'hui, il n'existe que la version en gravure très popularisée, elle a été vendue à environ 1200 exemplaires. Le theme porte sur les objets quotidiens[330]. D'après les historiens d'Art, la popularité de ce phénomène provient non seulement de l'admiration, mais aussi de la description érotique et de l'adaptation des autres domaines (la littérature et le théâtre)[331]. Cela a permis à Hogarth d'obtenir une rémunération considérable et une grande réputation[332].

Le *Harlots Progress* comporte six images. Il décrit l'histoire fictive d'un protagoniste fictif — une prostituée londonienne, Moll Hackabout[333]. Frederick Antal pense que cette histoire fictive est basée sur une autre histoire apparue dix ans plus tôt—*Moll Flanders,* dont

---

consiste à raconter en plusieurs tableaux une histoire de son invenion, inspirée de la vie de ses contemporains. » p.73

[328] *Op.cit.*

« He painted social scenes and portrait groups, creating a new kind of Conversation Piece; he did six paintings of the Harlot's Progress and issued engravings of them . » p.51.

[329] *Op.cit.*p.80.

[330] Lichtenberg. Innes, Gustav Herdan(tra.) .- *Lichtenberg's Commentaries on Hogarth's engravings* .- London: The Cresset Press, 1966.

« He obtained 1,200 subscribers for them ; they were reproduced on coffee cups as an admonition, and painted on fans to be looked at on hot days, and looked past, too, if need be.» p.3.

[331]*Op.cit*, « La série, vendue en 1240 exemplaires, connut un succès public qui dépassa de loin le seul marché des collectionneurs, comme en témoignent la prolifération des versions piratées, commandées par des marchands d'estampes prompts à exploiter cet engouement, mais aussi les descriptions écrites (dont une au moins à caractère pornographique) et les adaptations littéraires et théâtrales auxquelles donna lieu la série (et notamment Mr Gay's Harlot's Progress, publié en 1733, et The Harlot's Progress, or the Ridotto al'fresco, de Theophilus Cibber, joué au Théâtre royal de Drury Lane, la même année). Hogarth exploita le filon avec La Carrière d'un roué, qui connut un succès comparable. 〔…〕 Theophilus Cibber introduced them on the stage in pantomime, and others have spun out single from them into operettas. They found it easier to delineate man from that infallible camera obscura than from nature.» p.73.

[332] *Idem*, « Vers 1730, Hogarth développe un genre artistique qui va lui valoir la richesse et la célébrité.» p.73.

[333] *Ibid*, « Ce " petit tableau " est le point de départ de La Carrière d'une prostituée, qui retrace le parcours d'une prostituée londonienne fictive, dénommée Moll Hackabout (nom que l'on pourrait traduire par " Traînée "). » p.73.

l'auteur est Defoe[334]. Il ajoute qu'en 1712, un article *The Spectatof*, était déjà apparu dans la presse, relatant l'histoire d'une prostituée londonnienne ; il considérait alors les prostituées comme des victimes[335].

Le *Harlots Progress* est réalisé au moment où Londres est en train de prendre des mesures afin de faire cesser la prostitution. Cette opération a été proposée par le juge John Gontson. Ainsi, des articles sont apparus dans les journaux afin de lutter contre ce fléau. Quelques années plus tard, cette tendance a diminué grâce à des descriptions d'articles racontant la misère des prostituées. Hogarth a décrit ces événements et a peint la série du *Harlots Progress* en y introduisant des personnges réels[336].

En fait, Hogarth a voulu attirer l'attention publique sur ces drames sociaux par des séries morales. Donc, en tant que peintre, il identifie les critiques sociales de l'époque, et toute d'utiliser ses œuvres pour parvenir à son but. Comme il considère lui-même qu'il est écrivain, il pense que ses tableaux sont comme des œuvres littéraires[337]. Mais cette manière de critiquer

---

[334] *Op.cit,* « A Harlot's Progress (I732) was intended to focus light on the mortal dangers to which a woman was exposed if she led an immoral life. Apart from its unhappy ending, It was virtually the history of Defoe's Moll Flanders, the first great English realistic novel, written ten years before.» p.9.

[335]*Idem,* « In The Spectatof of 1712 Steele was already defending prostitutes as victims of the immorality of large towns and high society. His description, in the article, of a procuress instructing a country girl newly arrived in London, may well have inspired the first plate of A Harlot's Progress. » p.9.

[336]*Op.cit*, « La Carrière d'une prostituée sort à Londres peu après les mesures prises pour réprimer la prostitution, notamment dans le quartier de Covent Carden. Le grand instigateur de cette opération est le juge John Gonson. dont le zèle missionnaire dans cette épuration alimente de nombreux articles dans les journaux de la capitale. Dans les années 1730, toutefois, le sentiment de réprobation est tempéré par une convention journalistique qui tend à dépeindre la prostituée sous les traits d'une jeune fille innocente, qui arrive de sa campagne seule et vulnérable et se laisse entraîner par une entremetteuse retorse. Hogarth intègre ces contradictions dans La Carrière d'une prostituée, et leur confère même une importance et une actualité particulières en mêlant à l'intrigue des personnages réels, y compris Gonson lui-même.〔...〕» p.74.

[337] *Op.cit,*« In fact, Hogarth himself helped to develop this bourgeois, moralising theatre. He not only based his cycles on everyday life, but also treated them like a play, each scene featuring the same characters as events are pursued to the final, inevitable disaster. It is no surprise, therefore, to find him writing, in his introductory remarks to A Harlot's Progress:
I thought both writers and painters had, in the historical style, totally over-looked that intermediate species of the subject, which may he placed between the sublime and grotesque. I therefore wished to compose pictures on canvas, similar to representations on the stage, and further hope that they will he

n'est pas nouvelle ; effectivement , au XVII^{e} siècle, en Italie, sont apparues des gravures populaires dont l'enseignement allait bien au-delà de la religion et de la critique sociale [338]. Malgré tout, selon la réflexion de Hogarth, le *Harlots Progress* est un drame illustré ou une pièce contenant des scènes.

Après que Hogarth l'a présenté, le *Harlot' s Progress* a été adapté en une pièce populaire mimée par Theophilus Cibber (1733), contenant les personnages qui figurent sur les images de Hogarth. Hogarth a réalisé son envie de présenter ces images comme des pièces ; finalement, elles seront mises en scène.[339]

Les six images du *Harlot's Progress* sont peintes d'une manière classique. Nous pouvons en constater la composition, notamment la balance des personnages et la focalisation. Parmi ces parties classiques, nous apercevons quelques modernités. Par exemple, Ronald Paulson mentionne que la lumière et l'obscurité, dans ces images, sont très irrégulières,

---

tried by the same test and criticised by the same criterion…. I have endeavoured to treat my subjects as a dramatic writer: my picture is my stage and men and women my players. » p.11.
Idem,« He often speaks of himself as Author rather than Artist, and the term 'reading'has often been used to define the way we look at them. Reading, we begin from the left; and though at first glance we may look at the centre of the picture, we tend to unravel the action by a movement of the eye from left to right.» p.68.

[338] *Op.cit*, «The theme of A Harlot's Progress and partly that of A Rake's Progress had appeared in 17th-century Italian cycles of popular engravings (Venice, Bologna, Rome), such as Lift and End of the Harlot and Miserable End of Those who Follow Harlots. But, in content, these cycles were fundamentally medieval rnoralities, illustrating Luxury, one of the Deadly Sins, and did little more than supplement the didactic-religious art of the high Middle Ages, which was still being popularised even in the I7th century. For instance, in one of these cycles, exceptional in that it was not anonymous but by the well-known Bolognese popular engraver Mitelli (La Vita infelice della Meretrice, 1692), the harlot is seduced and lives in gay splendour; being later cast into prison and reduced to penury, she ends up dying in hospital with a large crucifix before her, mourned over by a man. » p.97-p.98.

[339] *Idem*, «With the same title, A Harlot' s Progress was at once dramatised at Drury Lane by Theophilus Cibber (1733): as a kind of gay pantomime-ballad open, in which Hogarth's figures mixed with the traditional ones of the harlequinades, it equally proved a great success. Though staged without dialogue, in a series of tableaux vivants, all the characters with the exception of Harlequin sang » p.105.

différentes des autres tableaux classiques. Il ajoute que les façons de peindre les couleurs, les détails...etc, s'écartent, du modèle classique[340].

3.1.2 Le contenu du *Harlots Progress*

Le *Harlots' Progress* raconte l'histoire fictive de la vie d'une jeune fille de province — Moll, après son arrivée à Londres[341]. A travers ces six images séquentielles, Hogarth représente six scènes qui ont marqué les instants des événements les importants de sa vie : à partir du moment où Moll arrive à Londres jusqu'à ses funérailles. En utilisant une image qui déscrit un événement important de la vie de la jeune, Hogarth concentre cet évènement dans une scène qui rassemble des éléments, y compris des actions, afin d'attirer l'attention des spectateurs[342]. Il leur laisse des indices aux spectateurs afin qu'ils puissent comprendre et compléter ensuite cette scène[343]. Nous décrivons les six images suivantes :

---

[340] Description des œuvres. Ronald Paulson. - *The art of Hogarth* .-*London* : Phaidon, 1975. « His early Harlot's Progress prints were classical in the sense that the compositions tended to be plainer, the figures balanced, clearly articulated, made fairly large in relation to the picture space, which is invariably closed; but they were quite unclassical in the sense that (as Hogarth tells us in his Analysis) areas of light and shade are scattered in a very complex patternthat does not allow for one simple gestalt. The late prints and paintings are classical only in the sense that Hogarth is radically simplifying his gestalt pattern, but the application of paint, the colours, even the general compositions-certainly not the continued use of detail; however subordinated-are neither classical nor neo-classical. »

[341] *Op.cit*.p.16.

[342] *Op.cit*, « In any event Hogarth is much concerned with the way he organizes the time sequences inside a scene. Strictly all the actions are going on at the same time; but by the way we analyse the cause and effect inside the situation there is a distinction. Moll is having her breakfast and dangling the watch at the moment Gonson comes in ; but we feel that she has been doing these things for some time, and that they are the cause of Gonson's sudden intrusion. The two sets of action do not quite come together emotionally. As we look we wait for the moment when she will be aware of the calamity come upon her, and Gonson will be hurried into movement and direct menace. » p.68.

[343] *Op.cit*, « Les détails de ce genre sont trop nombreux pour qu'on les énumère tous ici, il n'est pas un accessoire, pas un tableau pendu aux murs, qui ne fasse allusion à la situation morale de l'héroïne de l'histoire. Mais à ces éléments digressifs (qui s'organisent plutôt dans la profondeur de l'image) viennent aussi se mêler de véritables indices qui permettent au lecteur de déduire, au sens presque policier du terme, les événements qui ont mené à la situation donnée.〔...〕. Ce faisant, Hogarth met à profit un procédé conventionnel des peintres d'histoire, qui consiste à compléter le moment « prégnant » du récit par des indices de l'action qui précède, et éventuellement par des signes ou des emblèmes annonciateurs de la suite. » p.19.

Planche 1 : *L'arrivée à Londres*

Moll Hackabout débarque à Londres et arrive devant l'auberge de Bell Inn. Dans cette scène, elle porte des vêtements clairs. On la voit en train de parler avec Mère Needham. Le geste de cette dernière nous indique qu'elle apprécie la beauté et la jeunesse de Moll (selon Christine Riding, la « cloche » apparaissant sur l'enseigne signifie la beauté de Moll [344]).

Moll est venue travailler comme couturière (la suggestion du contenu de son sac qu'elle porte au bras[345]). Malheureusement, le cousin qui devait l'accueillir n'est pas venu. Moll est tellement naïve qu'elle accepte le travail que lui propose Needham, totalement différent de celui qu'elle envisageait au début[346]. Ici, elle doit accompagner le colonel Francis Charteris, qui apparaît dans le cadre de la porte à droite.

Christine Riding montre que Hogarth utilise les gestes du pasteur à gauche de la scène, pour symboliser, de manière analogique ceux de Needham et Charteris vis-à-vis de Moll, ainsi

[344] *Op.cit*, « La cloche illustrée sur l'enseigne de l'auberge représente la beauté de la jeune fille (« bell » en anglais, jeu de mot avec « belle »), 〔...〕 » p.80.
[345] *Idem*, « Le fait que Moll cherche du travail comme domestique ou couturière est évoqué par la paire de ciseaux et la pelote à épingles qui pend du sac qu'elle porte à son bras droit. » p.80.
[346] *Ibid*.p.80.

que la dégradation de sa vie[347].

planche 2 : *La Querelle avec son protecteur juif*

Dans la deuxième scène, Moll est accompagnée d'un riche Juif. Cette image nous indique que la scène se passe dans une chambre décorée avec des meubles luxueux, de jolis ornements. Si l'on compare ce tableau à la première scène, nous voyons que Moll a déjà intégré une classe sociale élevée.

Cette scène montre Moll et son amant interrompus dans leurs actions par l'arrivée du Juif Moll renverse la table basse pour dissimuler la sortie de son amant caché derrière la porte. Le Juif pose un regard soupçonneux sur la jeune femme, mais elle-ci se montre très à l'aise.

[347]*Ibid*, « La présence du pasteur à cheval montre bien que des personnages comme Needham ou Charteris peuvent, en toute impunité, prendre en otage des jeunes filles vulnérables et influençables telles que Moll ou les deux filles de la campagne assises à l'arrière de la diligence. Le pasteur, homme d'Église et pilier de la société, ne devrait-il pas proposer son soutien et ses conseils en ce moment crucial et éviter à Moll le destin qui la guette ? Au lieu de cela, indifférent à ce qui se passe autour de lui, il se concentre sur sa lettre d'introduction à un haut dignitaire de l'Église. Pendant ce temps, son cheval mange de la paille et renverse une pile de pots, allusion à la « chute» imminente de Moll. » p.80-81.

Néanmoins, quelque chose est cachée dans cette scène[348]. La table renversée marque un tournant que Moll va subir dans sa vie.

Christine Riding pense que le singe figurant en bas comporte une signification est un « exotique » et « capricieuse ». Ce singe suggère que, pour le riche Juif, Moll n'est qu'un jouet. Puis, la vaisselle cassée signifie la fragilité du destin de Moll[349].

Planche 3 : Arrêtée par un magistrat

Dans la troisième scène, après la trahison, Moll se sépare du riche Juif et celle-ci retombe en bas de la classe sociale. Nous pouvons apercevoir sa situation par les éléments figurant sur l'image : des meubles simples, quelques pauvres décorations dans sa chambre, des objets mal

[348] Description des plate A Harlot's Progress. Ronald Paulson. - *The art of Hogarth* .-London : Phaidon, 1975.
« The second scene establishes the young girl's error. 'Aping', 'masking' , and role-playing are present verbally and metaphorically »

[349] *Op.cit,* « Cependant, aussi belle et désirable que soit Moll, son protecteur laisse entendre par son regard soupçonneux, confirmé par la figure de Jonas dans la scène biblique accrochée au-dessus, que la courtisane surestime la sécurité de sa situation. Cette idée est renforcée par la présence du singe, symbole d'exotisme et de caprice qui, comme Moll, est un jouet amusant dont on peut aussi se défaire. 〔...〕 Troublé par le geste de sa maîtresse, le singe évite la table renversée et la vaisselle cassée, autant d'allusions à la fragilité de Moll et, par conséquent, au destin qui l'attend. » p.81-82.

rangés....etc. En effet, Moll s'est installée dans le quartier Covent Garden où il y avait, à l'époque, des théâtres, des cafés et des bordels[350]. Dans cette scène, Moll est assise sur le lit, à moitié déshabillée. Nous pouvons penser qu'elle vient de terminer son travail. Au moment où Moll et l'autre femme se reposent et préparent de la nourriture, le juge Gonson entre avec des huissiers à leur insu. Le juge veut se débarrasser des prostituées qui travaillent à Londres. Hogarth utilise l'entrée du juge pour suggérer que Moll sera arrêtée, puis envoyée en prison. Dans cette scène, les boutons qui apparaissent sur le visage de Moll indiquent qu'elle a rattrapé la syphilis[351].

Planche 4 : *La Prison de Bridewell*

La quatrième scène se passe dans la prison de Bridewell. En réalité, ce n'est pas une vraie prison, c'est une maison de correction pour les prostituées, les entremetteuses, les petits coupables...etc[352]. Moll, qui porte un vêtement modeste, bat le chanvre. A gauche, le gardien montre une chaîne et un poids à terre, tout en regardant Moll. Il serait en train de la menacer d'une punition pour qu'elle travaille dur. Dans cette scène, Moll n'est pas plus aisée que dans

[350] *Ibid*.p.82.
[351] *Ibid*.p.82-p.83.
[352] *Ibid*.p.83.

les scènes précédentes, car l'on constate qu'elle a mauvaise mine. Elle souffre de la syphilis et travaille durement dans cet endroit désagréable. La femme assise au premier plan à droite est la même que celle qui figurait dans la troisième scène, assise à côté de Moll[353]. Ici, elle est en train de se reposer, tournant la tête pour regarder ce que fait la jeune femme.

Planche 5 : *Elle meurt pendant que les médecins se disputent*

Dans la cinquième scène, Moll est déjà sortie de la prison de Bridewell ; elle est installée dans une chambre encore plus modeste que celle de la troisième scène. Des gants, une blouse et des bottes suspendus sous le plafond peuvent suggérer que Moll est au contact d'objets sales dans son travail. Les meubles sont simples et il n'y a aucun ornement dans la chambre. Moll, enveloppée dans des tissus, est assise sur une chaise, souffrant de sa maladie. La servante est à ses côtés, elle regarde les deux médecins qui sont en train de se disputer. Une autre femme fouille dans une malle pour chercher des vêtements.

La dispute des deux médecins attire notre attention. Selon Christine Riding, ces deux médecins, Richard Rock et Jean Misaubin, sont, en réalité, des charlatans. Ils se disputent à

[353] *Ibid*.p.83-p.84.

cause du traitement qu'ils veulent donner à Moll. Hogarth a ici construit une scène anxieuse. En apparence, la dispute des médecins contraste avec la faiblesse de Moll. En fait, il s'agit d'une dispute apparente, reflétant la détresse interne de Moll. Hogarth utilise une expression ironique pour décrire cette scène. Le fait que les médecins se disputent devant leur patiente indique que celle-ci, pour eux, n'est pas très importante. Ce qui prime, c'est la compétition entre eux. Pour Christine Riding, la table renversée renvoie à ce qui figurait dans la deuxième scène : un signe indiquant un tournant dans la vie de Moll. Dans la deuxième scène, la table signifiait le basculement de sa vie tandis que dans cette scène, elle annonce sa mort[354].

Planche 6 : Les Funérailles

Il s'agit de la dernière scène du *Harlot's Progress*. C'est l'histoire de Moll, mais en réalité, sur cette dernière image, le protagoniste n'est plus Moll. Ce sont les participants qui se rendent à ses funérailles. Nous savons, d'après le titre, que Moll se trouve dans le cercueil. Selon Christine Riding, la plupart des personnages autour du cercueil sont des prostituées[355]. Dans cette scène, il n'y a que quelques participants qui pleurent. L'un d'eux s'est blessé au

[354] *Ibid*.p.84.
[355] *Ibid*.p.85.

doigt et nous ne savons pas s'il est sincère. La majorité d'entre eux sont plutôt froids et cette participation ne serait pas volontaire. Une femme se regarde dans le miroir. A droite, un homme semble s'intéresser à la femme qui est à côté de lui, et il se penche vers elle. A gauche, un homme met la main sous les jupes de la femme à côté de lui. Hogarth représente cette scène de manière curieuse et ironique[356], et il utilise la « mort » de Moll pour terminer sa série.

Si nous regardons le *Harlot' Progress* en général, nous constatons que, dans chaque scène, outre les pratiques artistiques, Hogarth représente la jeune femme avec une expression réaliste qui intègre une observation froide sur la vie londonnienne ; il a de plus un regard satirique sur les héros[357]. Nous pouvons considérons le *Harlots' Progress* comme une œuvre moderne qui renverse celles de l'époque, parce qu'il met l'accent sur une prostituée pour représenter la misère, pour nous faire re-réfléchir sur la moralité[358].

[356] *Op.cit*, «The last scene of A Harlot's Progress, the Harlot's Funeral, gives some idea of the extreme novelty of Hogarth's theme. Although the most macabre aspects of everyday life are observed in a manner perhaps no artist had hitherto dared to employ, this completely unsentimental scene of prostitutes bidding farewell to their dead colleague offers at the same time a kind " If serio-comic relaxation after the climax of the harlot's tragic death in the previous picture.» p.101.

[357] *Op.cit*, « 〔...〕. Mais, au-delà des motivations personnelles du public, Hogarth présente chaque scène avec un réalisme et une compréhension intime des caractères et des situations qui lui permettent de consolider sa maîtrise artistique et sa réputation d'observateur implacable des aspects les plus douteux de sa vie londonienne. Il prend plaisir à illustrer les tentations de ces univers et à mettre en lumière l'hypocrisie de leurs protagonistes. » p.73.

[358] *Idem*, « 〔...〕 Mais les Carrières sont remarquables aussi en ce qu'elles assimilent, renouvellent ou bouleversent les stéréotypes sociaux et les modes de narration. De multiples écrits de l'époque et notamment. Les biographies de prostituées célèbres, témoignent d'une attitude schizophrène envers la prostitution et, d'une manière générale, envers les comportements réprouvés par la morale.» p.73.

3.2 Les théories de Hume

3.2.2 La théorie de Hume sur « la liaison des idées »

3.2.2.1 La connexion des idées

Avant d'aborder la pensée sur la connexion des idées de Hume, nous allons parler d'une autre pensée sur le même thème, survenue environ un siècle plus tôt, pour connaître son progrès et sa finesse, mais aussi pour construire un arrière-plan de la théorie de cet auteur.

Cette pensée est proposée par Thomas Hobbes (1588 -1679). Afin d'examiner sa pensée sur la connexion des idées, nous rappelons tout d'abord brièvement sa proposition sur l'entendement humain. Dans son œuvre, *De la nature Humaine* , il indique que les objets hors de nous fournissent leurs qualités, et nous les recevons par nos sens[359]. Il considère directement ce que nous recevons, comme la connaissance de ses qualités de ces objets hors de nous[360]. Il pense également que les couleurs et les images qui apparaissent sont intrinsèques, à l'intérieur de nous, et qu'elles n'existent pas à l'extérieur[361]. En effet, l'entendement humain de Hobbes utilise la « conception » au lieu de l' « idée simple » de

[359]Le baron d'Holbach (traduit); Thomas Hobbes (auteur).- *De la nature Humaine* .- :Librairie Philosophique J.VRIN , 1999.
« 〔...〕c'est toute la connaissance qu'un objet peut nous fournir de sa qualité par le moyen de l'oreille. Il en est de même des autres sens, à l'aide desquels nous recevons les conceptions des différentes natures ou qualités des objets. » p.28

[360] *Idem,* « Comme dans la vision, l'image, composée de couleurs et de figures, est la connaissance que nous avons des qualités de l'objet de ce sens, il n'est pas difficile à un homme d'être dans l'opinion que la couleur et la figure sont les vraies qualités de l'objet, et par conséquent, que le son ou le bruit sont les qualilités de la cloche ou de l'air. Cette idée a été si longtemps reçue que le sentiment contraire doit paraître un paradoxe étrange. » p.28.

[361] *Ibid,* « 〔...〕; cependant, pour maintenir cette opinion, il faudrait supposer des espèces visibles et intelligibles allant et venant de l'objet ; ce qui est pire qu'un paradoxe, puisque c'est une impossibilité.
Je vais donc tâcher de prouver clairement les principes suivants :
Que le sujet auquel la couleur et l'image sont inhérentes n'est point l'objet ou la chose vue.
Qu' il n' y a réellement hors de nous rien de ce que nous appelons image ou couleur.
Que cette image ou couleur n'est en nous qu'une apparence du mouvement, de l'agitation ou du changement que l'objet produit sur le cerveau, sur les esprits ou sur la substance renfermée dans la tête.
Que comme dans la vision, de même dans toutes les conceptions qui nous viennent des autres sens, le sujet de leur inhérence n'est point l'objet, mais l'Être qui sent. » p.28-p.29.

Locke et l' « impression » de Hume. Ensuite, il explique que ce que nous recevons provient des objets hors de nous ; il s'agit du « sentiment » , et la substance du sentiment est l' « objet du sens ». Autrement dit, Hobbes ne sépare pas le sens de l'esprit, il mélange les deux. Il ne sépare pas non plus le « sentiment » de la « conception », utilisant les deux mots pour désigner la même chose. L'élément de base de notre entendement est la « conception ». C'est la raison pour laquelle, selon lui, la connexion dans l'esprit est la connexion des conceptions.

Pour Hobbes, la connexion des conceptions dépend de la causalité de la contiguïté, mais surtout de la première : « La cause de la liaison ou conséquence d'une conception à une autre, est leur liaison ou conséquence dans le temps que ces conceptions ont été produites par le sens.[362]» Dans l'esprit, les conceptions passent de l'une à l'autre en suivant l'ordre « de la cause à l'effet ». Hobbes pense que cette connexion des conceptions peut prolonger l'imagination. En d'autres termes, les connexions, dans cette opération de l'esprit, dépendent aussi de la causalité. Cependant, il importe de signaler que, dans son imagination, il ne classe pas les conceptions en *cause* ou *effet*, et les conceptions ne passent pas de l'une à l'autre. Au contraire, il pense que dans l'imagination, la conception de la cause produit un but, un effet, et que cette conception avance vers ce but[363].

Abordons maintenant une pensée plus délicate : la proposition de Hume autour de la connexion des idées.

Le philosophe marque tout d'abord que, dans la connexion des idées venant à l'esprit, des relations apparaissent toujours dans les conjonctions constantes. Mais ces relations ne

[362] *Ibid*,p.44.

[363] *Ibid*, « 〔...〕 D' après cet exemple, on voit que l'esprit en partant d'un point peut se porter où il veut : mais comme dans la sensation, la conception de cause et celle d'effet peuvent se succéder l'une à l'autre, la même chose, d'après la sensation, peut se faire dans l'imagination, et cela arrive pour l'ordinaire ; ce qui vient de l'appétence ou du désir de ceux qui, ayant une conception de la fin, ont bientôt après une conception des moyens propres à conduire à cette fin. » p.44.

produisent pas de raisonnement, et ne travaillent pas directement dans l'esprit. Au contraire, c'est l'imagination qui réalise les connexions au moyen de la coutume[364]. Autrement dit, ainsi que nous l'avons expliqué dans le chapitre précédent, les relations jouent un rôle moteur. Quant à l'opérateur et au moyen, Hume montre que c'est l'imagination qui opère cette connexion à travers la coutume.

Selon lui, dans la connexion des idées, il y a deux principes : d'une part, la raison ne produit pas de nouvelles idées ; d'autre part, une cause ou une qualité ne sont absolument pas requises au moment où une idée est produite[365]. En suivant ces deux principes, Hume suggère que s'il y a une production de l'idée de pouvoir ou d'efficacité, elle est issue de la sensation ou de la réflexion. Comme cette idée représente quelque chose, s'il y a production de l'idée, quelque chose est absolument apparu à la cause. Il en déduit que si nous voulons une idée de pouvoir ou d'efficacité, il faut tout d'abord avoir à l'esprit une impression de l'idée du pouvoir ou de l'efficacité, afin qu'elle soit perçue par notre conscience ou notre sensation[366].

---

[364] *Op.cit.*
« Quand j'examine avec le plus grand soin les objets que l'on nomme communément causes et effets, je constate, en considérant un cas pris séparément, que l'un des objets est antérieur et contigu à l'autre ; et, en élargissant mes vues pour considérer plusieurs cas, je découvre seulement que des objets semblables sont toujours placés dans des relations semblables de succession et de contiguïté. En outre, quand je considère l'influence de cette conjonction constante, je m'aperçois qu'une telle relation ne peut jamais faire l'objet d'un raisonnement et qu'elle ne saurait jamais agir sur l'esprit autrement qu'au moyen de la coutume, qui détermine l'imagination à opérer une transition de l'un des objets à son concomitant habituel, et de l'impression de l'un à une idée plus vive de l'autre. » p.247.

[365] *Idem,* « 〔...〕 Au lieu de rechercher l'idée dans les définitions, il nous faut la chercher dans les impressions d'où elle provient originellement. Si c'est une idée composée, elle doit provenir d'impressions composées ; si c'est une idée simple, d'impressions simples.

Je crois que l'explication la plus générale et la plus populaire de cette question consiste à dire que, constatant par expérience qu'il y a plusieurs productions nouvelles dans la matière, telles que les mouvements et les modifications des corps, et concluant qu'il doit y avoir quelque part un pouvoir capable de les produire, nous en arrivons finalement, par ce raisonnement, à l'idée de pouvoir et d'efficacité. Mais, pour nous convaincre que cette explication est plus populaire que philosophique, nous n'avons qu'à réfléchir à deux principes très évidents : premièrement, la raison ne peut jamais donner naissance à aucune idée originale, et deuxièmement la raison , en tant qu'on la distingue de l'expérience, ne peut jamais nous faire conclure qu'une cause ou une qualité productive est absolument requise pour tout commencement d'existence. Ces deux considérations ont été suffisamment expliquées ; par conséquent, nous n'insisterons pas davantage à présent. » p.232-p.233.

[366] *Ibid,* « J'en inférerai seulement que, puisque la raison ne peut jamais donner naissance à l'idee d'efficacité, cette idée doit nécessairement provenir de l'expérience et de certains cas particuliers de

Néanmoins, à travers ses analyses, Hume pense qu'il n'y a pas d'idée de pouvoir. Ainsi, nous ne pouvons pas poser une idée de pouvoir sur un être, ni lui procurer une force réelle. Dans la cause et l'effet, il n'y a pas de connexion absolue entre eux, et la cause et l'effet n'existent pas toujours. De plus, nous ne pouvons pas former une idée qui désigne deux objets, et qui leur sert de lien, tout en intégrant le pouvoir ou l'efficacité[367].

D'après Hume, s'il y a deux objets devant nous, nous ne pouvons pas savoir s'il existe un lien entre eux. Nous ne pouvons donc pas affirmer qu'il y a une connexion entre eux , sauf si l'on aperçoit une conjonction[368] .

Le même auteur montre qu'il n'y a pas d'idée de pouvoir ou d'idée d'une connexion lorsque deux objets sont devant nous. La connexion de ces deux objets ne provoque rien pour

---

cette efficacité qui pénètrent dans l'esprit par les canaux ordinaires de la sensation et de la réflexion. Les idées représentent toujours leurs objets ou leurs impressions, et vice versa, il faut nécessairement qu'il y ait certains objets qui donnent naissance à chacune des idées. Si donc nous prétendons avoir quelque idée juste de cette efficacité, il nous faut produire un cas où l'efficacité peut se découvrir manifestement à l'esprit et où ses opérations soient évidentes pour notre conscience et notre sensation. 〔...〕» p.232-p.233.

[367] *Ibid*, « Si donc nous possédons une idée de pouvoir en général, nous devons aussi être capables d'en concevoir quelque espèce particulière ; et puisque le pouvoir ne peut subsister par lui seul, mais qu'on le considère toujours comme un attribut d'un certain être ou d'une certaine existence, nous devons être capable de placer ce pouvoir en un être particulier et de concevoir cet être comme doué d'une force et d'une énergie réelles, grâce auxquelles tel effet particulier résulte nécessairement de son exercice. Nous devons concevoir distinctement et particulièrement la connexion entre la cause et l'effet, et être capables d'affirmer, à la simple vue de l'un des deux, qu'il doit être suivi ou précédé de l'autre. Telle est la vraie manière de concevoir un pouvoir particulier dans un corps particulier ; et, une idée générale étant impossible sans une idée individuelle, il est certain que lorsque cette dernière est impossible, la première ne saurait jamais exister. Or, il est on ne peut plus évident que l'esprit humain ne peut former une idée de deux objets qui lui permette de concevoir entre eux une connexion quelconque ou de comprendre distinctement le pouvoir ou l'efficacité qui les unit. Une connexion ainsi établie s'élèverait à la hauteur d'une démonstration et impliquerait l'absolue impossibilité, pour l'un des objets, de ne pas suivre l'autre ou d'être conçu comme ne le suivant pas : ce genre de connexion a déjà été rejeté dans tous les cas. Si quelqu'un est d'une opinion contraire, et pense être parvenu à avoir une notion du pouvoir contenu dans un objet particulier, je désire qu'il m'indique cet objet. Mais jusqu'à ce que je le rencontre, ce dont je désespère, je ne peux m'empêcher de conclure que, puisque nous ne pouvons jamais concevoir distinctement comment il peut être possible qu'un pouvoir particulier quelconque réside dans un objet particulier quelconque, nous nous trompons en imaginant que nous pouvons former une telle idée générale.» p.237-p.238.

[368] *Ibid*, « Supposons que deux objets se présentent à nous, dont l'un est la cause et l'autre l'effet : il est clair qu'à simplement considérer l'un de ces objets, ou les deux, nous ne percevrons jamais le lien qui les unit, nous ne serons jamais à même d'affirmer avec certitude qu'il existe une connexion entre eux. 〔...〕Si nous n'avions jamais vu que des conjonctions particulières d'objets, entièrement différentes les unes des autres, nous ne serions jamais à même de former de telles idées. » p.238-p.239.

ces derniers, elle occasionne simplement une influence à l'esprit par une transition coutumière. Cette transition fonctionne avec le pouvoir et l'efficacité qui ne sont que les qualités de nos perceptions internes provenues des objets[369].

Par conséquent, le pouvoir et l'efficacité qui relient des idées existent à l'esprit. Nous pouvons alors inférer que les causes ne fonctionnent pas sans l'existence de l'esprit[370]. Hume ajoute que la connexion de la cause à l'effet est égale à la base de l'inférence, et que cette base est causée par des coutumes[371].

Puis il nous montre que, dans certains cas (par exemple, deux objets semblables), nous faisons une connexion et inférons de l'un à l'autre. Il pense que cette production est le fondement du pouvoir et de la connexion causée grâce à l'idée que nous possédons[372]. Pour résoudre cette question, il propose que cette répétition produit une idée nouvelle. Cependant, il a affirmé que « toutes les idées sont des copies des impressions ». Il est évident que ces deux propositions sont paradoxales. Hume explique que cette nouvelle idée de pouvoir n'est pas produite directement par la répétition. Au contraire, cette dernière produit quelque chose,

---

[369] *Ibid*, « Avant de nous accommoder de cette doctrine, combien de fois devons-nous nous répéter, d'abord, que la simple considération de deux actions ou de deux objets, si fortement reliés qu'ils soient, ne peut jamais nous donner la moindre idée d'un pouvoir ou d'une connexion entre eux ; ensuite, que cette idée naît de la répétition de leur union, puis, que la répétition ne révèle ni ne cause rien dans les objets, mais exerce seulement une influence sur l'esprit, par la transition coutumière qu'elle produit ; et enfin, que, par suite, cette transition coutumière ne fait qu'un avec le pouvoir et la nécessité, lesquels sont, par conséquent, des qualités de perceptions et non des objets, et sont intérieurement ressenties par l'âme et non extérieurement perçues dans les corps ? » p.234.

[370] *Ibid*, « L'efficacité des causes, résider dans la détermination de l'esprit ! Comme si les causes n'opéraient pas tout à fait indépendamment de l'esprit et ne continueraient pas d'opérer même si aucun esprit n'existait pour les contempler ou pour raisonner à leur sujet. 〔...〕. » p.244.
Ibid, « L'efficacité ou l'énergie des causes ne réside ni dans les causes elles-mêmes, ni dans la divinité, ni dans le concours de ces deux principes, elle appartient entièrement à l'âme qui considère l'union de deux ou plusieurs objets dans tous les cas passés. C'est là que réside le pouvoir réel des causes, ainsi que leur connexion et leur nécessité. » p.242.

[371] *Ibid*, « La connexion nécessaire entre les causes et les effets est le fondement de l'inférence que nous tirons des unes aux autres. Le fondement de notre inférence est la transition qui naît de l'union coutumière. » p.241-p.242.

[372] *Ibid*, « Mais, d'autre part, supposons que nous observons plusieurs cas où les mêmes objets sont toujours joints : nous concevons immédiatement une connexion entre eux, et commençons à tirer une inférence qui va de l'un à l'autre. Cette multiplicité de cas semblables constitue donc l'essence même du pouvoir ou de la connexion, et c'est la source d'où provient l'idée que nous en avons. » p.239.

et c'est cette chose qui cause cette nouvelle idée[373]. De ce fait, l'idée du pouvoir ou de la connexion causée par les objets semblables est la copie de la nouvelle production dans la répétition[374].

La répétition d'objets semblables produit quelque chose. Mais, elle ne produit rien dans ces objets, parce que nous ne pouvons rien inférer de cette répétition. Hume montre que si nous pouvons raisonner, il existe au moins des idées préalables, étant les buts de ce raisonnement. Toutefois, nous n'en trouvons aucune dans cette circonstance[375]. La répétition des objets semblables dans des relations de succession et de contiguïté n'engendre alors qu'une idée de pouvoir, de nécessité ou d'efficacité, qui n'appartiennent pas aux objets[376].

Hume montre ensuite que l'observation de la répétition des objets semblables donne une impression nouvelle à l'esprit. Après plusieurs observations de ces répétitions, nous pouvons

---

[373] *Ibid*, « 〔...〕 La répétition de cas parfaitement semblables ne peut, à elle seule, faire naître une idée originale, différente de ce que l'on trouve dans un cas particulier, comme je l'ai déjà remarqué et comme il suit évidemment de notre principe fondamental, que toutes les idées sont des copies des impressions. Donc, puisque l'idée de pouvoir est une nouvelle idée originale qu'on ne peut trouver dans aucun cas isolé et qui, pourtant, naît de la répétition de plusieurs cas, il s'ensuit que la répétition n'a pas cet effet à elle seule, elle doit soit révéler soit produire quelque chose de nouveau, qui est la source de cette idée. » p.239.

[374] *Ibid*, « Donc, toute extension (telle que l'idée de pouvoir ou de connexion) qui naît de la multiplicité d'exemples semblables est copiée de certains effets de cette multiplicité, et on la comprendra parfaitement si l'on comprend cet effets. C'est là où nous constatons que quelque chose de nouveau est révélé ou produit par la répétition qu'il nous faut placer le pouvoir, et nous ne devons jamais le chercher en aucun autre objet.» p.239.

[375] *Ibid*, « 〔...〕 que la répétition d'objets semblables dans des relations de succession et de contiguïté semblables ne révèle rien de nouveau en aucun d'entre eux, puisque nous ne pouvons tirer aucune inférence de cette répétition ni en faire le sujet de nos raisonnements démonstratifs ou probables, comme on l'a déjà prouvé. Mieux, supposons que nous puissions tirer une inférence ; cela serait sans conséquence dans le cas présent, puisqu'aucune sorte de raisonnement ne peut donner naissance à une idée nouvelle, comme l'est cette idée de pouvoir ; au contraire, chaque fois que nous raisonnons, il nous faut préalablement être en possession d'idées claires qui puissent être les objets de notre raisonnement. 〔...〕 Deuxièmement, il est certain que cette répétition d'objets semblables dans des situations semblables ne produit rien de nouveau, que ce soit dans ces objets ou dans quelque corps extérieur. » p.240-p.241.

[376] *Ibid*, « 〔...〕 Rien de nouveau n'est donc révélé ou produit en des objets par leur conjonction constante ni par la ressemblance ininterrompue de leurs relations de succession et de contiguïté. Mais c'est de cette ressemblance que proviennent les idées de nécessité, de pouvoir et d'efficacité. Ces idées ne représentent donc rien qui appartienne ou puisse appartenir aux objets constamment associés. 〔...〕 Des cas semblables restent la source première de notre idée de pouvoir ou de nécessité, alors qu'ils n'ont, par leur ressemblance, aucune influence, ni les uns sur les autres, ni sur aucun objet extérieur. » p.241.

passer d'un objet à son concomitant habituel grâce à la détermination de l'esprit. Cette détermination serait l'effet de cette répétition. De plus, les différentes connexions des objets sont distinctes de l'une à l'autre. En conclusion, Hume pense que l'idée de pouvoir ou de nécessité est l'effet de cette observation, n'étant qu'une détermination qui fait passer notre pensée d'un objet à un autre[377].

3.2.2.2 Les trois relations d'association des idées

Concernant la connexion des idées, Hume répète les trois principes, c'est-à-dire, les trois relations suivantes : la ressemblance, la contiguïté et la causalité[378].

Selon sa théorie, comme des idées simples peuvent être séparées ou réunies dans l'imgination, ces opérations au niveau des idées peuvent être conduites par les trois principes de la connexion des idées. Car si ces idées n'ont pas de principe pour se rejoindre, il est impossible que les mêmes idées complexes combinées par des idées simples apparaissent[379].

---

[377] *Ibid*, « Même si les différents cas ressemblants qui donnent naissance à l'idée de pouvoir n'ont pas d'influence les uns sur les autres et ne peuvent produire dans l'objet aucune qualité nouvelle qui puisse être le modèle de cette idée, l'observation de cette ressemblance produit dans l'esprit une impression nouvelle qui en est le modèle réel. En effet, après avoir observé la ressemblance dans un nombre suffisant de cas, nous ressentons immédiatement une détermination de l'esprit à passer d'un objet à son concomitant habituel et à le concevoir sous un jour plus vif en raison de cette relation. Cette détermination est le seul effet de la ressemblance ; par conséquent, elle ne doit faire qu'un avec le pouvoir ou l'efficacité, dont l'idée procède de la ressemblance. Les différents cas de conjonctions semblables nous conduisent à la notion de pouvoir et de nécessité. Ces cas sont, en eux-mêmes, totalement distincts les uns des autres, et n'ont d'union que dans l'esprit qui observe et rassemble leurs idées. La nécessité est donc l'effet de cette observation et n'est qu'une impression interne de l'esprit, ou une détermination à porter nos pensées d'un objet à l'autre. » p.241.
Ibid, « 〔...〕 En effet, après une répétition fréquente, je constate qu'à l'apparition de l'un des objets, l'esprit est déterminé par la coutume à considérer son concomitant habituel, et à le considérer sous un jour plus vif en raison de sa relation avec le premier objet. C'est donc cette impression, ou cette détermination, qui me donne l'idée de nécessité. » p.231.

[378] *Op.cit*.
« Pour ma part, il me semble qu'il n'y a que trois principes de liaison entre les idées, la ressemblance, la contiguïté dans le temps ou l'espace et la causalité. » p.75.
Op.cit, « Les qualités qui sont à l'origine de cette association et qui conduisent l'esprit d'une idée à une autre de cette manière-là sont au nombre de trois, à savoir, la RESSEMBLANCE, la CONTIGUITÉ dans le temps ou dans l'espace et la relation de CAUSE à EFFET. » p.54.

[379] *Idem*, « Etant donné que toutes les idées simples peuvent être séparées par l'imagination et qu'elle peut les unit de nouveau sous quelque forme qui lui plaît, rien ne serait plus incompréhensible que les opérations de cette faculté si elle n'était guidée par des principes universels qui la rendent, dans une

Hume considère ensuite que ces principes sont comme des forces douces qui permettent aux idées simples de se réunir en idées complexes[380].

Grâce à son observation, il affirme que les relations ressemblance, contiguïté et causalité jouent un rôle de principe visant à associer une idée à une autre dans l'imagination[381].

3.2.2.3 La causalité est plus forte et plus efficace

Concernant les trois relations (ressemblance, contiguïté et causalité) qui associent les idées, Hume met l'accent sur la causalité. Selon lui, les relations ressemblance et contiguïté sont inférieures à la causalité, parce que la dernière est plus puissante : « 〔...〕 Il suffit d'observer qu'il n'est pas de relation qui produise dans l'imagination une connexion plus puissante et fasse plus aisément appeler une idée par une autre, que la relation de cause à effet entre les objets de ces idées. [382] ». « Pour ce qui est de l'influence de la contiguïté et de la ressemblance, nous pouvons observer que si l'objet contigu et ressemblant est compris dans ce système de réalités, il ne fait aucun doute que ces deux relations seconderont la relation de cause à effet et inscriront avec plus de force l'idée corrélative dans l'imagination. [383]». La ressemblance et la contiguïté ont des effets plus faibles que cette dernière. Mais ces deux

---

certaine mesure, cohérente avec elle-même en tous temps et en tous lieux. Si les idées étaient entièrement détachées les unes des autres et sans connexion entre elles, seul le hasard les joindrait, et il est impossible que les mêmes idées simples s'organisent régulièrement en idées complexes (comme elles le font communément) sans un lien qui les unisse, une qualité qui les associe, permettant à une idée d'en introduire naturellement une autre. » p.53.

[380] *Ibid*, « Ce principe d'union entre les idées ne doit pas être considéré comme une connexion inséparable, car cela a déjà été exclu de l'imagination, et nous ne devons pas non plus conclure que l'esprit ne peut joindre deux idées sans ce principe, car rien n'est plus libre que cette faculté : mais il nous faut seulement le regarder comme une force douce, qui d'ordinaire l'emporte, et qui est cause, entre autres choses, que les langues se correspondent de si près, la nature indiquant , d'une certaine manière, à chacune quelles idées simples il convient le mieux d'unir en une idée complexe. » p.53-p.54.

[381] *Ibid*, « J'ai souvent fait observer qu'outre la cause et l'effet, les deux relations de ressemblance et de contiguïté doivent être considérees comme des principes associants la pensée et comme capables de transporter l'imagination d'une idée à une autre.» p.173.

[382] *Ibid*.p.54.

[383] *Ibid*.p.175.

relations fonctionnent comme un soutien supplémentaire pour la conviction d'une conception[384].

Malgré l'influence de la ressemblance et de la contiguïté dans l'opération qui consiste à associer des idées à l'imagination, Hume pense qu'elles sont faibles[385]. A son avis, nous n'avons pas d'idée de nécessité pour imaginer des objets ressemblants et contigus à l'esprit. Et même si nous en possédons, il faut ces objets se maintiennent sans être modifiés. Pour lui, une telle imagination ne dépend pas de la raison, elle dépend plutôt du caprice. C'est la raison pour laquelle il infère que, puisque les relations de ressemblance et de contiguïté permettent à l'esprit de former une imagination selon un principe incertain, cette association n'est ni très forte ni très constante.

En revanche, des objets qui possèdent une relation de causalité sont plus constants et inchangeables. Par exemple, les impressions de la mémoire qui sont opérées dans l'imagination sont considérées comme des choses certaines et inaltérables. Et, la transition d'une impression à une idée fonctionne certainement[386]. En prenant l'exemple de la connaissance, Hume trouve que celle de la cause est la plus puissante, mais aussi la plus forte par rapport aux autres associations[387].

Parmi les trois relations, la causalité peut être poussée plus loin. En effet, pour le

[384] *Ibid*, « Mais, non content d'écarter cette objection, je m'efforcerai de tirer une preuve de la présente doctrine. La contiguïté et la ressemblance ont un effet bien inférieur à celui de la causalité, mais elles ont encore quelque effet, et elles augmentent la conviction où l'on est d'une opinion et la vivacité d'une conception. » p.177.

[385] *Ibid*, « Mais, bien que je ne puisse complètement refuser aux relations de ressemblance et de contiguïté d'agir de cette manière sur la fantaisie, on peut observer que, lorsqu'elles sont les seules, leur influence est très faible et très incertaine. » p.176.

[386] *Ibid*, « La relation de cause à effet possède tous les avantages opposés. Les objets qu'elle présente sont fixes et inaltérables. Les impressions de la mémoire ne changent jamais à un degré remarquable, et chaque impression entraîne avec elle une idée précise, qui en tient lieu dans l'imagination comme quelque chose de solide et de réel, de certain et d'invariable. La pensée est toujours déterminée à passer de l'impression à l'idée, et telle impression particulière à telle idée particulière, sans avoir à choisir ni à hésiter.»p.177.

[387] *Op.cit*, « 〔...〕 II voit que la connaissance des causes est non seulement la plus satisfaisante, puisque cette relation est la plus forte de toutes les liaisons, mais aussi la plus instructive, puisque c'est par cette connaissance seule que nous acquérons le pouvoir de contrôler les événements et de gouverner le futur. » p.81.

philosophe, s'il y a deux objets qui ont une relation de causalité, l'un est la cause de l'autre et l'un est antérieur à l'autre, même si ces deux objets sont posés dans n'importe quelle circonstance, selon la causalité, nous associons l'idée de ces objets dans l'imagination[388].

3.2.2.4. La liaison passe dans l'imagination

Hume montre que, pendant que nous pensons, c'est l'imagination dans laquelle les idées se ressemblent et passent de l'une à l'autre. Ainsi, lorsque nos sens ressentent les deux objets en relation de contiguïté, l'imagination intervient et fonctionne comme nos pensées. Celle-ci fait passer des impressions de l'une à l'autre[389].

Ensuite, l'association a lieu dans l'imagination de l'esprit. Au sujet de l'association générale des idées, de l'extension des relations, Hume explique : « Si nous voulons comprendre toute l'étendue de ces relations, nous devons considérer que deux objets sont liés l'un à l'autre dans l'imagination, non seulement quand l'un d'eux, d'une manière immédiate, ressemble à l'autre, lui est contigu ou en est la cause, mais aussi lorsqu'un troisième objet se trouve interposé entre eux et soutient avec tous deux l'une quelconque de ces relations. Ce rapport peut être poussé très loin, bien que nous puissions remarquer que chaque éloignement

[388] *Op.cit*, « Des trois relations mentionnées ci-dessus, celle de causalité est la plus étendue. On peut considérer que deux objets sont placés dans cette relation, aussi bien lorsque l'un est la cause de n'importe lequel des mouvements ou des actes de l'autre, que lorsque le premier est la cause de l'existence du second. En effet, puisque cet acte ou ce mouvement n'est rien d'autre que l'objet lui-même, considéré sous un certain jour, et que l'objet reste le même dans toutes ses différentes situations, on conçoit facilement combien pareille influence d'un objet sur un autre peut les lier dans l'imagination.

Nous pouvons aller plus loin et faire remarquer que deux objets sont liés par la relation de cause à effet, non seulement lorsque l'un produit un mouvement ou une action quelconque de l'autre, mais encore quand il a le pouvoir de les produire. » p.55.

[389] *Ibid*, « Il va sans dire que, dans le cours de notre pensée et dans le mouvement constant de nos idées, notre imagination se porte aisémemt d'une idée à une autre qui lui ressemble, et que cette qualité, à elle seule, constitue pour l'imagination une association et un lien suffisants. Il est de même évident que les sens, lorsqu'ils changent d'objets, n'ont d'autres choix qu'en changer régulièrement et de les prendre comme ils les trouvent, contigus les uns aux autres ; l'imagination doit, par une longue accoutumance, acquérir la même méthode de pensée et suivre les divisions du temps et de l'espace quand elle conçoit ses objets. » p.54.

supplémentaire affaiblit notablement la relation. [390]» Dans ce discours, il affirme que des idées s'associent les unes avec les autres dans l'imagination. Nous pouvons ajouter ici un autre de ses discours, expliquant dans quelle opération mentale les idées s'associent : « Toutes ces choses, et toutes les autres, auxquelles je crois, ne sont rien que des idées, bien que, par leur force et leur ordre établi naissant de la coutume et de la relation de cause à effet, elles se distinguent des autres idées qui ne sont que le fruit de l'imagination. [391]»

[390] *Ibid*.p.54-p.55.
[391] *Ibid*,p.175.

3.3 Analyse

Dans le dernier chapitre, nous avons analysé les images séquentielles en paires à travers les images *Avant* et *Après* de Hogarth. Nous avons affirmé que les relations qui existent dans ces œuvres sont la *ressemblance*, l'*antériorité* et la *contiguïté*. En revanche, la causalité ne s'y trouve pas, car, selon Hume, elle doit constituer quatre relations essentielles (la *ressemblance*, la *contiguïté*, l'*antériorité* et la *conjonction constante*). C'est la raison pour laquelle nous considérons que les relations qui existent entre *Avant* et *Après* sont exclusives de la causalité. Ainsi, ce qui nous fait passer d' *Avant* à *Après* ne comprend pas la causalité.

Nous considérons que *Avant* et *Après* sont deux images séparables et isolées. Même si elles sont similaires et qu'Hogarth les dispose l'une à côté de l'autre ; elles ne sont pas considérées comme un ensemble absolu. Néanmoins, quand nous regardons ces deux images, nous passons de l'une à l'autre et avons l'impression que ce sont deux images associées. S'il n'y a pas de causalité, pourquoi avons-nous alors cette impression ? Hume indique entre les relations que la *ressemblance* et la *contiguïté* sont aussi des principes d'association d'idées. En définitive, ce qui existe et qui associe *Avant* et *Après* de Hogarth sont la *ressemblance* et la *contiguïté*.

A partir des images séquentielles en paires, nous élargissons notre champ aux images séquentielles, et nous pouvons les examiner à travers la série *Harlot's Progress* de Hogarth, en nous référant à la théorie de Hume sur « l'associsation des idées ».

3.3.1 La théorie de l'association des idées et sa pratique dans « les images séquentielles »

Le *Harlot's Progress* contient six images séquentielles et chacune comporte une scène représentant un moment remarquable dans la vie de la protagoniste fictive Moll, à partir de

son arrivée à Londres. Hogarth utilise ces six scènes pour raconter une histoire fictive. Néanmoins, même si c'est une série, et qu'il considère ces six images ensemble, nous pouvons les regarder comme six images isolées et séparables en suivant notre analyse sur *Avant* et *Après*. Considérer naturellement ces six images comme un ensemble nous intéresse. Nous devons alors prendre en compte la théorie d'association des idées de Hume, ainsi que ce que Hogarth emploie dans le *Harlot's Progress*.

Hume montre que l'association des idées dans l'esprit se fait par l'imagination et la coutume. Il pense qu'il n'y a pas l'idée de pouvoir à l'esprit, et donc l'association des idées ne cause qu'une influence à l'esprit par une transition coutumière. Cette transition fonctionne avec le pouvoir et l'efficacité qui ne sont que les qualités des idées. Ainsi, nous savons que la coutume démarre par les qualités des idées—les relations. Autrement dit, dans l'association des idées, le pouvoir consiste dans la relation des idées.

Nous savons donc comment Hogarth pratique ces théories dans ses œuvres. Dans les images séquentielles en paires, *Avant*, et *Après*, les relations qu'elles entretiennent nous font passer de l'une à l'autre. Nous prolongeons cette pratique aux six images. Nous savons que ce sont les relations qui provoquent cela ; et plus encore, ces relations causent une énergie pour démarrer notre imagination afin d'associer des images/idées.

3.3.2 Les principes d'association des idées dans les images séquentielles

Dans le chapitre de *l'association des idées* de l'œuvre *L'entendement (Traité de la nature humaine Livre 1 et appendice)*, Hume répète ses principes d'association des idées. Autrement dit, ses relations relient des idées : la *ressemblance*, la *contiguïté* et la *causalité*.

Parmi les trois relations, pour Hume, c'est la relation de la causalité qui est la plus forte et la plus puissante pour l'association. En revanche, les deux autres relations, la *ressemblance*

et la *contiguïté*, sont inférieures et plus faibles que la *causalité*. Lorsque l'esprit s'aperçoit de ces deux relations, il associe des idées dans l'imagination. Cette liaison n'est ni très forte ni très constante. Bien que Hume mette l'accent sur l'efficace de la causalité pour l'association, il ne peut nier la fonction des deux autres : la *ressemblance* et la *contiguïté* .

Ce sont ces deux relations qui servent au fonctionnement des images séquentielles ; nous constatons que ce sont aussi elles qui fonctionnent dans le *Harlots Progress*, associant deux scènes, tout en construisant une histoire.

En comparant les images de *Avant*/*Après* et du *Harlot's Progress*, nous voyons que ces dernières ont une relation de *ressemblance* plus faible et qu'elles sont au même degré que la relation de *contiguïté*. Cette dernière, dans *Avant* et *Après*, dépend de la distance et du temps que l'auteur a mis. Hogarth dépose ces deux tableaux l'un à côté de l'autre et quand ces deux images sont présentées, il préfère les exposer en même temps. De même, nous constatons que les six images du *Harlot's Progress* sont identiques. Bien qu'elles soient isolées et que chacune puisse être regardée comme une image indépendante, quand nous les exposons, nous les déposons en séries et les présentons en même temps. Les relations de *contiguïté* dans ces deux séries ont alors le même degré.

Quant à la relation de *ressemblance*, il est évident que, dans *Avant et Après*, elle est plus forte que dans le *Harlots Progress*. Dans le dernier chapitre, nous avons comparé les deux images *Avant* et *Après*, nous y avons découvert beaucoup de ressemblances : les plans, les couleurs, les décors intérieurs, les protagonistes, les gestes des figures...etc. En revanche, dans les séries du *Harlots Progress* en gravure, il n'y a que deux ressemblances : les protagonistes et la lumière. Moll apparaît de la scène 1 à la scène 5. Dans la scène 6, elle est dans le cercueil mais nous ne la voyons pas ; ce sont le titre et le contexte qui nous l'indiquent. Hogarth introduit un autre protagoniste à partir de la scène 3 jusqu'à la scène 6 : la servante. La distinction de la servante est plus facile, parce qu'elle a un visage sans nez. Parmi les

personnages apparaissant dans les scènes, elle est la seule à ne pas avoir de nez. La distinction de Moll est plus difficile à définir, impliquant ainsi une faible ressemblance entre les scènes. Dans chaque scène, Moll montre différentes mines correspondant aux évènements que racontent les scènes. Par exemple, dans la scène 3, le jeune femme est souriante et dans la 4, elle est rattappée par la maladie, a des boutons sur le visage. Puis, selon les situations de plus en plus misérables, le visage de Moll semble de plus en plus dégradé. Malgré la virtuosité de Hogarth, la transition de son visage est difficile à distinguer.

Hogarth met la lumière sur les protagonistes communs, afin d'attirer l'attention des spectateurs. Nous considérons que c'est un signe de ressemblance. Ainsi que dans des films en noir et blanc, où les héros portent toujours des vêtements plus clairs, Hogarth fait porter à Moll des robes plus claires, malgré leur délicatesse. Cette technique domine la lumière dans chaque scène et l'on pose notre regard sur la jeune femme.

Néanmoins, comme dans chaque scène, Hogarth a représenté un moment la vie de Moll. Les plans, les personnages, les décors, les objets changent tellement que nous ne pouvons trouver de ressemblances parmi eux. Les six images du *Harlot's Progress* ont une faible relation : la *ressemblance*.

Pour conclure, selon ce que nous avons analysé ci-dessus, nous pouvons affirmer que les six images du *Harlot's Progress* ont une simple *ressemblance* et une forte *contiguïté*. En se référant aux théories de Hume, nous pouvons constater que l'association des scènes fonctionne, mais elle est plus faible que celle d'*Avant* et *Après*. Quand nous regardons les moments importants de la vie de Moll, nous comprenons ce qui se passe dans chaque scène et nous pouvons passer d'une scène à l'autre. Néanmoins, nous ne trouvons plus de traces dans chaque scène, surtout dans la scène 6 , dans laquelle le visage de Moll n'est pas identifiable, la seule trace étant la servante.

3.3.3 Les images séquentielles se passent dans l'imagination et dans l'esprit

Selon Hume, dans l'esprit, pendant la réflexion, nos idées se rassemblent dans l'imagination. Lorsque les idées sont transformées par les impressions reçues des objets qui sont en relation entre la *contiguité* et la *ressemblance*, celles ont les mêmes liens. Elles suivent alors les principes de l'association et sont opérées dans l'imagination.

Suivant cette théorie, les six images du *Harlot's Progress* sont reçues par nos yeux et sont opérées par l'esprit. Dans l'imagination, les idées peuvent être séparées et combinées librement. Les images du *Harlot's Progress* peuvent donc être opérées librement dans l'esprit. Lorsque chaque image a son propre contenu, ceux-ci se combinent librement. C'est la raison pour laquelle le récit (ou « la narration » que nous remarquons dans le dernier texte) se forme sans contrainte et il peut changer selon les contextes où les imaginations fonctionnent et selon celui qui imagine. Pendant que nous travaillions sur le *Harlot's Progress*, nous avons eu l'impression que ses narrations d'images changeaient selon les auteurs des livres, et que le sens du *Harlot's Progress* était changeable d'après les lecteurs. Un paragraphe de Thierry Smolderen écrit dans *Naissances de la bande dessinée* sur les séries de Hogarth soutient notre point de vue : « [B .D.] tisse un faisceau d'intentions à travers le moindre détail, et orchestre jusqu'au va-et-vient du regard *entre* les images. Mais en entraînant ainsi le lecteur dans sa « course capricieuse », elle exige, en retour, une conscience aiguë, permanente, de la présence ironique de l'auteur.[392]»

Si nous prolongeons l'exemple du *Harlot's Progress* aux images séquentielles, nous pouvons savoir comment elles fonctionnent. Nous savons donc pourquoi les œuvres de Hogarth sont mentionnées : « Les images qui se lisent ». Nous remarquons pourtant que le sens de cette citation ne correspond pas totalement à la vérité. Chaque lecteur pense que les images séquentielles se lisent, mais ce sont ces images qui évoquent notre association des

[392] *Op.cit.* p.19-p.23.

images/idées dans notre imagination, et les associations changent selon les circonstances et les lecteurs.

Conclusion

Pour le premier chapitre, l'ontologie des images séquentielles, nous avons travaillé tout d'abord sur l'essence de l'image pour en connaître les qualités et, à partir de cela, nous avons déduit son emploi. Puis, dans le deuxième chapitre, nous avons choisi les images successives en paires de Hogarth, à travers celles d'*Avant* et *Après*, à savoir leur essence et les relations qui existent entre elles. Cette analyse nous a permis de connaître les qualités des images successives en paires, dont les qualités, afin d'aboutir au dernier thème. Dans le troisième chapitre, les théories de Hume nous ont aidée à connaître l'association des images et ses qualités.

L'emploi de la technique des images séquentielles à imiter le mouvement ayant commencé depuis longtemps ; néanmoins, si nous ne connaissons que la pratique sans avoir une idée sur ce qu'est l'ontologie , il n'est pas possible d'élargir ni d'approfondir le champ, notamment les images séquentielles situées entre le cinématographie, la chronophotographie et la peinture .

C'est la raison pour laquelle, au premier chapitre, nous avons voulu d'abord connaître l'essence de l'image à travers les théories empiriques. Nous avons appris comment les choses extérieures entrent dans notre tête, comment elles évoluent. Nous avons proposé, analysé et comparé les théories sur l'entendement humain de trois savants empiristes, Locke, Berkeley, Hume afin de démêler et de connaître les caratères et les qualités de l'idée en formant notre pensée sur l'Image.

Selon notre réflexion, nous considérons que l'Image appartient à l'Idée. L'Image possède alors les caractères et les qualités de l'Idée. En nous basant sur cette proposition, nous avons employé les théories de l'Idée sur les réflexions de l'Image. C'est un travail essentiel pour construire les théories du mouvement des images séquentielles.

Dans le deuxième chapitre, nous avons commencé à analyser la liaison des deux unités, c'est-à-dire, la liaison entre deux images. Nous avons choisi l'exemple comme matériel d'analyse, notamment l'une des séries d'œuvres de William Hogarth : *Avant* et *Après*.

Nous avons représenté les coordonnées de ces tableaux en paires. Puis, nous avons utilisé la théorie sur la relation et sur la liaison des idées de Hume pour analyser ces tableaux/images, dans le but de connaître leurs relations. Cela nous a permis de connaître leurs caractères et les qualités qui les relient.

Après l'analyse, il était intéressant de savoir que les paires des tableaux/images de Hogarth *Avant* et *Après* n'ont pas une relation de cause et d'effet, et qu'elles se relient dans notre esprit grâce à d'autres relations - *ressemblance* et *contiguïté*. Nous savons que cela est la contradiction du but de l'auteur. A l'époque, Hogarth espérait que l' *Avant* et l' *Après* puissent signifier des faits de cause - d'effet, afin de raconter un commencement et le résultat d'un évènement érotique, par lequel une perception de mouvement est causée dans l'esprit. Son espoir n'a pas tout à fait été atteint. Néanmoins, son effort ne s'est pas avéré vain. A travers la manière de penser sur ces images séquentielles, nous connaissons l'essence de ces images et l'essentiel pour pouvoir les associer. De plus, ces tableaux fabriqués dans les intervalles de temps entre deux grandes séries ouvrent une voie à notre recherche. Plus précisément, l'association des images dans l'esprit causée par *Avant* et *Après* occupe une place importante, servant de moteur et jouant le rôle de locomotive sur le mouvement des images.

Ensuite, nous avons réfléchi sur le mouvement des images séquentielles de deux images à de nombreuses images. Nous avons choisi une autre série parmi les œuvres de Hogarth, le *Harlot's Progress*, pour réfléchir sur la liaison des images séquentielles.

Dans le deuxième chapitre, nous avons étudié les images séquentielles en paires à travers les trois relations proposées par Hume. Néanmoins, si nous utilisons directement les théories de Hume pour analyser le *Harlot's Progress*, considéré comme un exemple pour les images séquentielles, il est facile de commettre une erreur : bien que Hume indique que la causalité soit le principe le plus efficace pour associer des idées, et bien que les images séquentielles soient faciles à considérer pour fonctionner en suivant la causalité, après réflexion, nous trouvons que les images séquentielles s'associent avec les relations de *ressemblance* et de *contiguïté* au lieu de la *causalité*.

En dépit des fonctions de ces deux premières relations moins fortes que celle de la causalité, cette association fait circuler ses images/idées. Cette liaison des images se situe dans l'imagination selon la théorie de Hume. Ainsi, bien que ces deux relations forment une liaison moins forte, elles nous ouvrent une possiblité : cette association n'est pas très stable mais changeable par rapport à la causalité. Donc, si nous analysons les images séquentielles à partir de ce point, nous savons que leur récit peut changer selon les lecteurs. Nous pouvons aussi ajouter des images supplémentaires pour augmenter le détail de l'histoire ou la prolonger, ou encore, en changer le sens. Cela devient un avantage et un inconvénient. D'un côté, cette instabilité du sens pourrait réduire et déformer l'intention de l'auteur ; de l'autre, au contraire, cela donnerait plus de possibilités pour ce moyen d'expression graphique.

Puis, à travers l'analyse des images séquentielles dépendant de la pensée de Hume, nous avons vu que cette association se passe dans l'imagination. Cette réflexion renverse ce que nous avions pensé : l'association des images/idées est automatique et naturelle à nos yeux—appartenant à la sensation. Nous savons donc que cette association n'est que pure imagination.

Partie II

1. Le temps dans le mouvement des images successives

Nous avons déjà parlé de l'ontologie des images successives dans les chapitres précédents lorsque nous avons abordé les caractères d'une image, les relations entre les images successives en paires et enfin, la liaison—la circulation de ces images dans l'imagination.

Ces travaux résolvent nos questions sur le mouvement des images successives. Cependant, tandis que nous regardons ces images successives, bien qu'elles soient étalées simultanément sur des supports, nous constatons que la question du temps figure à l'intérieur.

1.1 Déchiffrer le temps

Le temps est un sujet géneral, parce que nous nous vivons dans le temps et que nous agissons aussi dans le temps. Il s'agit de notre propre temps intime ; ainsi, il peut environner l'Homme, de génération en génération, du point de vue macroscopique. Le temps est également un sujet fascinant et mystérieux. Il a attiré les hommes dans les domaines intellectuels, scientifiques, humains ; ceux-ci ont été incités à le fouiller et à tenter de le découvrir, de l'analyser, de l'expliquer...etc.

Ce thème monumental demanderait de l'étudier toute notre vie. Nous lui consacrons ici une partie de cette recherche. Mais notre but n'est pas basé sur une volonté d'analyser la Totalité du temps. Au contraire, nous voulons discuter, méditer sur certaines de ses facettes, les analyser selon les théories proposées par les savants. Cet examen nous aidera dans les recherches suivantes.

Le titre de cette partie, « déchiffrer le temps », indique que cette analyse se fonde sur l'ontologie du temps. Nous voudrions trouver une certaine partie de l'essence du temps, recouvert d'un voile ambigu et trouble.

1.1.1 Différents points de vue sur le « Tout »

Afin de méditer ce sujet complexe, il faut tout d'abord indiquer clairement notre cible. Le temps est un thème monumental, qui mélange différents points de vue issus de divers domaines. Nous sommes forcés d'assurer l'angle de vue que nous voulons discuter ci-après.

Quand nous parlons du temps, intuitivement, nous pensons aux heures, aux minutes, aux secondes...etc. Mais allons approfondir notre pensée et aller jusqu'aux objets auxiliaires comme les montres, les horlogies...etc. Si nous sommes enfermés dans une salle sans fenêtre, sans compteur de temps comme la montre, combien de temps restons-nous enfermés ? Evidemment, notre pensée sur le temps sera différente. Ainsi, dans cette circonstance, sur la même question, pourquoi aurons-nous une réponse différente ?

Ce problème attire notre attention. Sur une seule et même chose, le temps, pourquoi avons-nous deux réactions différentes ? Voyons cette différence : si nous enlevons les compteurs du temps, la lumière dans la salle, dans le dernier cas, nous croyons que ces élements enlevés, qui concernent la science, en sont la clef.

En comparant ces deux cas, nous proposons une séparation du Temps : le temps scientifique et le temps mental. Pour la science (nous pouvons aussi dire les « mathématiques »), le temps est calculable. Le temps est étroitement associé à l'astronomie. Jadis, l'Homme s'orientait dans le temps en observant le changement des rayons du soleil, des étoiles ou des saisons. A partir de cela, aujourd'hui, nous regardons le mouvement des planètes, nous

comptons ses fréquences et nous nous basons sur les mesures et les instruments pour compter. Tous ces éléments soutiennent parfaitement notre monde. Il fonctionne de génération en génération, sans difficulté.

Mais, cette vision de temps n'explique pas le Tout. Revenons à notre supposition selon laquelle un homme est enfermé dans une salle, sans fenêtre ni compteur de temps. En enlevant la lumière et l'instrument auxiliaire, nous enlevons aussi la vision du temps scientifique ; tout ce qui reste, c'est le temps mental qui dépend de notre conscience et qui fonctionne à travers elle.

De son côté, Bergson a aussi proposé la différence entre le temps scientifique et le temps mental : « A la rigueur, on admettra que la durée interne, perçue par la conscience, se confond avec l'emboîtement des faits de conscience les uns dans les autres, avec l'enrichissement graduel du moi; mais le temps que l'astronomie introduit dans ses formules, le temps que nos horloges divisent en parcelles égales, ce temps-là, dira-t-on, est autre chose; c'est une grandeur mesurable, et par conséquent homogène. —Il n'en est rien cependant, et un examen attentif dissipera cette dernière illusion. [393]» Ainsi, dans son discours , il indique que la durée de notre intérieur est ordonnée, et que cela est différent du temps scientifique, car elle dernière est capable d'être stockée dans un intervalle[394]. Cette citation montre aussi comment Bergson a séparé le Temps.

Cette séparation du Temps, le Tout, ainsi que Bergson l'a considérée dans son essence[395], n'est pas destinée à vaincre ni à supprimer un point de vue par rapport à l'autre.

[393] Henri Bergson. *Essai sur les données immédiates de la conscience*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1927. p.80.
[394] Henri Bergson. *Matière et Mémoire*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1939.
« La durée vécue par notre conscience est une durée au rythme déterminé, bien différent de ce temps dont parle le physicien et qui peut emmagasiner, dans un intervalle donné, un nombre aussi grand qu'on voudra de phénomènes. » p.230
[395] Bergson Henri. *Durée et simultanéité*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

Au contraire, elle sert à limiter le terrain de notre discussion. Ce que à quoi nous voulons réfléchir et ce que nous recherchons dans cet essai, c'est un travail sur le temps mental.

1.1.2 Le temps et la durée

Il faut d'abord indiquer que le « temps », dans ce paragraphe, ne désigne pas le « Tout » du temps. En revanche, selon notre division à la fin du paragraphe précédent, il désigne le « temps mental», mais nous abrègerons le mot « temps mental » et dirons simplement « temps ».

Le temps

D'après notre point de vue mental, le temps est associé à l'idée de la succession. Revenons à la question ci-dessus. Si nous annonçons à cet homme enfermé dans une salle sans fenêtre que le temps passe ; il se rend compte que ce sont des choses perçues par ses sens. Ainsi, ces choses apparaissent aux sens de façon successive, formant le sens du temps mental. Bergson note, dans *Durée et simultanéité*, que le passage du temps signifie que la continuation des choses qui passent sous nos yeux est capturée par ce qui existe dans l'éternité[396]. Nous avons l'impression qu' il utilise la conception de la caméra pour expliquer cela. Néanmoins, il ne pense pas que la succession du temps représenté à notre conscience, ainsi que l'« avant » et « après » séparés clairement, soient juxtaposés[397].

« Le Temps impersonnel et universel, s'il existe, a beau se prolonger sans fin du passé à l'avenir : il est tout d'une pièce » p.48.
Gilles Deleuze. *Le bergsonisme*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1966. p.78.
Deleuze note que Hergson pense qu'il y a un seul temps, une seule durée, et que toutes nos consciences, ainsi que tous les vivants et le monde matériel sont inclus dans ce temps : « 〔...〕 il n'y aurait qu'un seul temps, une seule durée, auquel tout participerait, y compris nos consciences, y compris les vivants, y compris le tout du monde matériel. »

[396] *Op.cit.* « Même, ce que nous appelions l'écoulement du temps n'était que le glissement continu de l'écran et la vision graduellement obtenue de ce qui attendait, globalement, dans l'éternité. » p.61.

[397] Henri Bergson. *La pensée et le mouvement*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1938.

Cela attise notre curiosité : si cet homme enfermé ferme les yeux et qu'il ne regarde aucune chose, le sens du temps indique le passage des idées en successions. Bergson explique : « A la rigueur, on admettra que la durée interne, perçue par la conscience, se confond avec l'emboîtement des faits de conscience les uns dans les autres, avec l'enrichissement graduel du moi ;〔...〕 ».

Selon cette pensée, il est obligé de séparer le temps mental en deux : un temps mental qui concerne les choses extérieures et un temps pur qui est la conscience. Bergson a sous-entendu cette division dans le discours : il indique que dans le temps, il y a des parties d'espace. Par conséquent, les autres parties ne concerneraient pas l'espace[398]. Comme la chose appartient au concept de l'étendue, notre séparation ne fait pas la différence avec le discours sous-entendu de Bergson.

Compte tenu du caractère de la continuité et de celui de la succession, selon le passage des choses extérieures devant nos yeux, nous empruntons la conception d'une idée concrète qui nous aide à expliquer et à penser. C'est la raison pour laquelle nous préférons prendre l'exemple de la ligne du Temps.

Nous considérons que le Temps est une ligne virtuelle et nous expliquons le temps à partir de cela. Néanmoins, même si le Temps est considéré comme une ligne virtuelle, les deux ne sont absolument pas les mêmes. Selon Bergson qui compare le temps et la ligne, cette dernière est figée, mais le temps est mobile; la ligne est faite, mais le temps est ce qui se fait. Nous pouvons mettre d'autres lignes sur une même ligne pour mesurer, mais cela ne marche

---

« Que le temps implique la succession, je n'en disconviens pas. Mais que la succession se présente d'abord à notre conscience comme la distinction d'un « avant » et d'un « après » juxtaposés, c'est ce que je ne saurais accorder. » p.166.

[398] *Op.cit*, « Le Temps impersonnel et universel, s'il existe, a beau se prolonger sans fin du passé à l'avenir : il est tout d'une pièce ; les parties que nous y distinguons sont simplement celles d'un espace qui en dessine la trace et qui en devient, à nos yeux, l'équivalent; nous divisons le déroulé, mais non pas le déroulement. » p.48.

pas pour le temps ; en revanche, il faut placer des repères virtuels et compter les intervalles entre eux[399]. Ce dernier point est relatif au temps scientifique. Nous emprunterons l'exemple de la ligne qui ne dépend que de ses catactères de la continuation et de la succession.

Ainsi, si nous émettons l'idée du « temps considéré comme une ligne virtuelle » au regard de ce que nous avons dit sur l'interaction entre le temps et nous, l'idée du Temps apparaît comme une ligne virtuelle qui se déroule. Nous utilisons ensuite l'idée de simultanéité pour relier des phénomènes hors de nous en permettant au monde extérieur d'être en synchronie avec cette ligne[400].

Pour connaître directement le Temps essentiel, Bergson propose de fermer les yeux et d'écouter une mélodie. Comme cette mélodie contient encore des choses auxiliaires, il nous conseille d'enlever les différences de son en utilisant notre conscience. Il reste donc une continuation sans arrêt, sans divisibilité et sans séparation. A travers cette opération, nous avons le temps essentiel[401].

Le moyen d'apercevoir directement le temps essentiel que Bergson nous propose est intéressant ; néanmoins, cela entraîne une question : le temps s'arrêtera-t-il quand la

[399] *Op.cit*, « 〔...〕 La ligne qu'on mesure est immobile, le temps est mobilité. La ligne est du tout fait, le temps est ce qui se fait, et même ce qui fait que tout se fait. Jamais la mesure du temps ne porte sur la durée en tant que durée; on compte seulement un certain nombre d'extrémités d'intervalles ou de *moments*, c'est-à-dire, en somme, d'arrêts virtuels du temps. » p.3.

[400] *Op.cit*, « Désormais le temps nous apparaîtra comme le déroulement d'un fil, c'est-à-dire comme le trajet du mobile chargé de le compter. Nous aurons mesuré, dirons-nous, le temps de ce déroulement et, par conséquent, aussi celui du déroulement universel.

Mais toutes choses ne nous sembleraient pas se dérouler avec le fil，chaque moment actuel de l'univers ne serait pas pour nous le bout du fil, si nous n'avions pas à notre disposition le concept de simultanéité. » p.50.

[401] *Idem*, « Une mélodie que nous écoutons les yeux fermés, en ne pensant qu'à elle, est tout près de coïncider avec ce temps qui est la fluidité même de notre vie intérieure ; mais elle a encore trop de qualités, trop de détermination, et il faudrait effacer d'abord la différence entre les sons, puis abolir les caractères distinctifs du son lui-même, n'en retenir que la continuation de ce qui précède dans ce qui suit et la transition ininterrompue, multiplicité sans divisibilité et succession sans séparation, pour retrouver enfin le temps fondamental. Telle est la durée immédiatement perçue, sans laquelle nous n'aurions aucune idée du temps. » p.41-p.42.

mélodie cessera ? Pour cette question, nous devons revenir en arrière. Nous avons dit que le temps constituait un Tout et qu'il s'agissait du temps mental. Par conséquent, en pratique, le temps essentiel (ou sens du « Tout ») ne s'arrête pas. Mais, avec la fin de la mélodie, notre conscience est purement en synchronie avec le temps essentiel.

Si cette pratique dévoile une chose curieuse, elle révèle aussi une autre vision du temps mental : le commencement et la terminaison de la synchronisation pure de notre conscience avec le temps essentiel marquent deux changements d'état[402]. Cependant, le temps essentiel ne s'arrête pas ; c'est-à-dire que l'état du temps essentiel ne change pas. Ce qui change son état, c'est le temps mental. Mais, que signifient ces deux changements d'état apparus dans le temps mental ?

La durée

Si nous pratiquons les deux changements d'état à travers une ligne virtuelle, les deux repères sont marqués sur cette ligne. La longueur entre ces deux repères introduit l'idée de « durée ». Ajoutons que, comme la durée est un changement d'état de conscience, il n'y a que la conscience qui s'aperçoit de la durée.[403]

Nous avons dit que le temps était comme une ligne virtuelle, parce que nous avons adopté l'exemple de la ligne à l'idée du temps. Avec cette analogie, nous empruntons le caractère d'une ligne dans l'espace. Nous émettons l'idée de l'étendue à celle du temps.

[402] *Op.cit*, « Si notre point conscient A n'a pas encore l'idée d'espace—et c'est bien dans cette hypothèse que nous devons nous placer— la succession des états par lesquels il passe ne saurait revêtir pour lui la forme d'une ligne; mais ses sensations s'ajouteront dynamiquement les unes aux autres, et s'organiseront entre elles comme font les notes successives d'une mélodie par laquelle nous nous laissons bercer. » p.77.

[403] *Idem*, « 〔...〕quant à la durée proprement dite, elle reste en dehors du calcul, et ne serait perçue que par une conscience capable, non seulement d'assister à ces simultanéités successives, mais d'en vivre les intervalles. » p.146.

Autrement dit, nous empruntons le sens de l'étendue pour expliquer le temps essentiel. Comme il y a un changement de la quantité à l'étendue, nous supposons que le temps essentiel des changements de quantité calculable, nous pratiquons cette supposition et nous lui donnons le nom de « durée ». Nous savons qu'une partie de la « durée » contient un sens venu de l'étendue. En revanche, le temps limite sa frontière et il ne s'agit pas de l'étendue. C'est la raison pour laquelle il ne faut pas confondre, la durée et le temps.[404]

De plus, en considérant sa relation avec l'espace, Bergson sépare l'idée générale de « durée » en deux : l'une est la durée pure, l'autre est la durée issue de l'idée d'espace. Les deux sont des successions de nos consciences. La première est une succession de nos états de conscience quand nous sommes vivants et elle ne sépare pas l'état présent et les états précédents[405]. De ce fait, la durée pure est une succession sans distinction, une solidarité et une organisation composées d'éléments dont chacun représente tout. Nous considérons la durée pure comme un être unique et changeant, et cette sorte de durée n'a pas l'idée de l'espace.[406] Pour la durée elle-même, comme les états de conscience s'ajoutent les uns aux autres en formant une ligne, la succession est comme un changement qualitatif. Ainsi, la durée pure est considérée comme l'hétérogénéité pure.[407] Cela signifie que sa composition n'est

[404] Il faut ajouter que dans la théorie de Bergson, cette frontière n'est pas toujours stable. Parfois, elle mélange les deux et les considère comme la même chose.
Op.cit, « Je me bornerai donc à dire, pour répondre à ceux qui voient dans cette durée « réelle » je ne sais quoi d'ineffable et de mystérieux, qu'elle est la chose la plus claire du rnonde : la *durée réelle* est ce que l'on a toujours appelé le *temps*, mais le temps perçu comme indivisible. » p.166.
[405]*Op.cit*, « Il y a en effet, comme nous le montrerons en détail un peu plus loin, deux conceptions possibles de la durée, l'une pure de tout mélange, l'autre où intervient subrepticement l'idée d'espace. La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. » p.74-p.75.
[406] *Idem*, « On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une capable d'abstraire. Telle est sans aucun doute la représentation que se ferait de la durée un être à la fois identique et changeant, qui n'aurait aucune idée de l'espace.» p.75.
[407] *Ibid*, « Si notre point conscient A n'a pas encore l'idée d'espace— et c'est bien dans cette hypothèse que nous devenons nous placer—la succession des états par lesquels il passe ne saurait revêtir pour lui la forme d'une ligne ; mais ses sensations s'ajouteront dynamiquement les unes aux autres, et s'organiseront entre elles comme font les notes successives d'une mélodie par laquelle nous

pas relative à l'espace. Malgré cela, nous ne pouvons pas dire que la durée pure n'a aucune relation auxiliaire avec l'espace. Car, selon Bergson, la durée pure ne peut se former que par une succession des états de conscience. Cependant, si nous voulons considérer cette succession comme une ligne, il faut s'extérioriser et considérer que la succession est en forme de ligne. Si nous voulons nous extérioriser de la succession, il faut le faire dans l'espace. Par conséquent, la durée pure se compose sans espace, mais elle a une relation auxiliaire avec lui.[408] Dans l'expression « prendre le temps essentiel en écoutant une mélodie », mentionnée plus haut, nous avons parlé de l'existence d'une « durée ». A présent, grâce à notre analyse, nous savons que cette durée appartient à la « durée » pure.

La deuxième sorte de durée intervient à travers l'espace. Nous juxtaposons les états de conscience afin d'apercevoir la simultanéité et nous les mettons côte à côte. Ainsi que, selon Bergson, le temps est projeté dans l'espace. Nous exprimons la durée en étendue. C'est-à-dire que cette durée correspond à l'espace et que cette correspondance a la forme d'une ligne.

---

nous laissons bercer. Bref, la pure durée pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre : ce serait l'hétérogénéité pure.» p.77.

[408] *Ibid*, « Pour mettre cette argumentation sous une forme plus rigoureuse, imaginons une ligne droite, indéfinie, et sur cette ligne, un point matériel A qui se déplace, Si ce point prenait conscience de lui-même, il se sentirait changer, puisqu'il se meut : il apercevrait une succession; mais cette succession revêtirait-elle pour lui la forme d'une ligne? Oui, sans doute, à condition qu'il pût s'élever en quelque sorte au-dessus de la ligne qu'il parcourt et en apercevoir simultanément plusieurs points juxtaposés : mais par là même, il formerait l'idée d'espace, et c'est dans l'espace qu'il verrait se dérouler les changements qu'il subit, non dans la pure durée. Nous touchons ici du doigt l'erreur de ceux qui considèrent la pure durée comme chose analogue à l'espace, mais de nature plus simple. Ils se plaisent à juxtaposer les états psychologiques, à en former une chaîne ou une ligne, et ne s'imaginent point faire intervenir dans cette opération l'idée d'espace proprement dite, l'idée d'espace dans sa totalité, parce que l'espace est un milieu à trois dimensions. Mais qui ne voit que, pour apercevoir une ligne sous forme de ligne, il faut se placer en dehors d'elle, se rendre compte du vide qui l'entoure, et penser par conséquent un espace à trois dimensions? Si notre point conscient A n'a pas encore l'idée d'espace— et c'est bien dans cette hypothèse que nous devons nous placer — la succession des états par lesquels il passe ne saurait revêtir pour lui la forme d'une ligne; mais ses sensations s'ajouteront dynamiquement les unes aux autres, et s'organiseront entre elles comme font les notes successives d'une mélodie par laquelle nous nous laissons bercer. Bref, la pure durée pourrait bien n'être qu'une succession de changements qualitatifs qui se fondent, qui se pénètrent, sans contours précis, sans aucune tendance à s'extérioriser les uns par rapport aux autres, sans aucune parenté avec le nombre: ce serait l'hétérogénéité pure. Mais nous n'insisterons pas, pour le moment, sur ce point: qu'il nous suffise d'avoir montré que, dès l'instant où l'on attribue la moindre homogénéité à la durée, on introduit subrepticement l'espace.» p.76-p.77.

Nous avons dit que la distinction de la durée était employée dans le sens de l'étendue dans le temps. Ainsi, la durée reste encore dans le domaine du temps. Mais, dans ce paragraphe, la ligne est comme l'ombre de la durée projetée dans l'espace. Autrement dit, cette durée entretient une vraie relation avec l'espace. Il s'agit, pour cette sorte de durée, de la simultanéité ; il y a donc des instants « avant » et « après », qui forment la succession à ce durée et à sa correspondance. Ajoutons que non seulement la durée est projetée dans l'espace, mais les éléments apparus dans l'espace incitent aussi simultanément nos sensations à changer nos états de conscience en formant une durée. Ensuite, dans cette perspective, si une telle succession peut toucher la question de l'odre, c'est-à-dire, si nous pouvons parler de l'ordre de la succession et de la réversibilité de cet ordre de succession, cette dernière n'appartient pas à la durée pure. Puis, concernant l'ordre de cette succession et la réversibilité de cet ordre, d'après l'avis de Bergson, il faut d'abord distinguer ses parties, comparer l'espace que chacune occupe, et ensuite les juxtaposer. Après avoir établi une telle succession, simultanément, il y a une correspondance projetée dans l'espace. Au contraire, s'il y a un mouvement d'une chose extérieure devant nous, les sensations sont posées dans la durée par nous-mêmes. Nous ne pouvons pas les représenter simultanément et de manière distincte ; ou bien il nous faut distinguer ces sentiments et les aligner ensemble. Ceci dit, nous avons une idée de l'espace. En d'autres termes, une série réversible dans cette sorte de durée, concerne la représentation de l'espace.[409] Nous avons parlé, au début de ce chapitre, d'un homme

[409] *Ibid*, « Mais familiarisés avec cette dernière idée, obsédés même par elle, nous l'introduisons à notre insu dans notre représentation de la succession pure; nous juxtaposons nos états de conscience de manière à les apercevoir simultanément, non plus l'un dans l'autre, mais l'un à côté de l'autre ; bref, nous projetons le temps dans l'espace, nous exprimons la durée en étendue, et la succession prend pour nous la forme d'une ligne continue ou d'une chaîne, dont les parties se touchent sans se pénétrer. Remarquons que cette dernière image implique la perception, non plus successive, mais simultanée, de l'avant et de l'après, et qu'il y aurait contradiction à supposer une succession, qui ne fût que succession, et qui tînt néanmoins dans un seul et même instant. Or, quand on parle d'un ordre de succession dans la durée, et de la réversibilité de cet ordre, la succession dont il s'agit est-elle la succession pure, telle que nous la définissions plus haut et sans mélange d'étendue, ou la succession se développant en espace, de telle manière qu'on en puisse embrasser à la fois plusieurs termes séparés et juxtaposés ? La réponse ne fait aucun doute : on ne saurait établir un ordre entre des termes sans les distinguer d'abord,

enfermé dans une salle, et nous avons affirmé que la durée qui passe dans sa conscience est celle intervenant dans l'espace.

Nous avons mentionné deux sortes de durées. Cela nous mène à une autre question : la durée est-elle mesurable ? Afin d'y répondre, il est incontournable de parler du temps scientifique.

Les choses extérieures existent dans l'espace ; ainsi, le temps de ces choses existe aussi, étant dans un endroit homogène. Le temps, en général, passe, la durée des choses passent et ces choses existent dans l'espace. Nous nous apercevons alors que leurs durées sont comme des signes palpables d'une durée homogène et mesurable. Bergson indique que le temps, dans les formules de la mécanique, se transforme en quantité. Le temps introduit dans la science est donc différent du temps mental. Il est autre, parce que le temps scientifique, divisé en parcelles égales, signifie qu'il peut être modifié dans le sens d'une grandeur mesurable.[410]

---

sans comparer ensuite les places qu'ils occupent; on les aperçoit donc multiples, simultanés et distincts , en un mot, on les juxtapose, et si l'on établit un ordre dans le successif, c'est que la succession devient simultanéité et se projette dans l'espace. Bref, lorsque le déplacement de mon doigt le long d'une surface ou d'une ligne me procurera une série de sensations de qualités diverses, il arrivera de deux choses l'une : ou je me figurerai ces sensations dans la durée seulement, mais elles se succèderont alors de telle manière que je ne puisse, à un moment donné, me représenter plusieurs d'entre elles comme simultanées et pourtant distinctes ; ou bien je discernerai un ordre de succession, mais c'est qu'alors j'ai la faculté, non seulement de percevoir une succession de termes, mais encore de les aligner ensemble après les avoir distingués :〔...〕en un mot, j'ai déjà l'idée d'espace, L'idée d'une série réversible dans la durée, ou même simplement d'un certain ordre de succession dans le temps, implique donc elle-même la représentation de l'espace, et ne sauait être employée à le définir. » p.75-p.76.

[410]*Ibid*, « Mais nous éprouvons une incroyable difficulté à nous représenter la durée dans sa pureté originelle ; et cela tient, sans doute, à ce que nous ne durons pas seules : les choses extérieures, semble-t-il, durent comme nous, et le temps, envisagé de ce dernier point de vue, a tout l'air d'un milieu homogène. Non seulement les moments de cette durée paraissent extérieurs les uns aux autres, comme le seraient des corps dans l'espace, mais le mouvement perçu par nos sens est le signe en quelque sorte palpable d'une durée homogène et mesurable. Bien plus, le temps entre dans les formules de la mécanique, dans les calculs de l' astronome et même du physicien, sous forme de quantité. On mesure la vitesse d'un mouvement, ce qui implique que le temps, lui aussi, est une grandeur. L'analyse même que nous venons de tenter demande à être complétée, car si la durèe proprement dite ne se mesure pas, qu'est-ce donc que les oscillations du pendule mesurent ?〔...〕 mais le temps que

Examinons la relation entre les simultanéités de l'espace et le temps mental. Il faut savoir que si nous regardons une horloge, les mouvements des aiguilles ne signifient pas la durée ; ils indiquent des simultanéités. Car, chaque position de l'aiguille disparaît, et il ne reste rien. Au contraire, ces positions éphémères projettent des simultanéités (disons plutôt des « correspondances ») à l'intérieur de nous et produisent différents états de conscience en formant une succession, une durée. Selon Bergson, bien que dans l'espace les positions de l'aiguille disparaissent, notre conscience juxtapose les correspondances précédentes avec la correspondance présente. Si nous ignorons le mouvement de l'aiguille dans l'espace, il ne restera qu'une durée hétérogène, sans intervention extérieure ; c'est une durée pure.[411] Néanmoins, si nous n'ignorons pas le mouvement de l'aiguille dans l'espace, nous le considérons comme la deuxième sorte de durée.

Lorsqu'on regarde une horloge, il est facile de nous orienter vers le temps scientifique. Prenons le regard d'un arbre. Si nous passons souvent près d'un arbre, nous pouvons distinguer certains changements. Si nous ne regardons pas cet arbre régulièrement, de temps en temps, nous pouvons nous apercevoir qu'il germe, que les feuilles tombent...etc. Au moment où nous regardons cet arbre, simultanément, celui-ci

---

l'astronome introduit dans ses formules, le temps que nos horloges divisent en parcelles égales, ce temps-là, dira-t-on, est autre chose; c'est une grandeur mesurable, et par conséquent, homogène. - Il n'en est rien cependant, et un examen attentif dissipera cette dernière illusion. » p.79-p.80.

[411]*Ibid*, « Quand je suis des yeux, sur le cadran d'une horloge, le mouvement de l'aiguille qui correspond aux oscillations du pendule, je ne mesure pas de la durée, comme on paraît le croire ; je me borne à compter des simultanéités, ce qui est bien différent. En dehors de moi, dans l'espace, il n'y a jamais qu'une position unique de l'aiguille et du pendule, car des positions passées, il ne reste rien. Au-dedans de moi, un processus d'organisation ou de pénétration mutuelle des faits de conscience se poursuit, qui constitue la durée vraie. C'est parce que je dure de cette manière que je me représente ce que j'appelle les oscillations passées du pendule, en même temps que je perçois l'oscillation actuelle. Or, supprimons pour un instant le moi qui pense ces oscillations dites successives; il n'y aura jamais qu'une seule oscillation du pendule, une seule position même de ce pendule, point de durée par conséquent. Supprimons, d' autre part, le pendule et ses oscillations; il n'y aura plus que la durée hétérogène du moi, sans moments extérieurs les uns aux autres, sans rapport avec le nombre. Ainsi, dans notre moi, il y a succession sans extériorité réciproque; en dehors du moi, extériorité réciproque sans succession : extériorité réciproque, puisque l'oscillation présente est radicalement distincte de l'oscillation antérieure qui n'est plus; mais absence de succession, puisque la succession existe seulement pour un spectateur conscient qui se remémore le passé et juxtapose les deux oscillations ou leurs symboles dans un espace auxiliaire. » p.80-p.81.

nous donne un état de conscience.[412] Si notre conscience retrouve, dans notre mémoire, les anciens états de conscience de cet arbre, nous nous apercevons qu' il y a des différences entre eux. Notre conscience forme ces états différents en une succession tout en les juxtaposant. Ainsi, nous savons qu'il y a une durée, que cette durée est simultanée et qu'elle est causée par les changements d'état de l'arbre qui existent dans l'espace.

En somme, si nous considérons les deux sortes de durée selon le temps scientifique, celles qui agissent dans l'espace sont mesurables, car ces projections dans l'espace, sous une formule mécanique, deviennent quantité. Ainsi, la deuxième sorte de durée et certaines durées pures sont mesurables par le temps scientifique—la supposition selon laquelle le temps est mesurable. Néanmoins, certaines durées pures restent toujours dans nos consciences et sont incalculables.

Au contraire, si nous considérons les deux sortes de durée selon le temps mental, nous pensons qu'elles sont incalculables. La deuxième, ainsi que certaines durées pures, sont projetées dans l'espace. Néanmoins, nous nous apercevons des changements dans l'espace et des états de conscience de changement : tous deux changent simultanément et s'influencent réciproquement ; nous formons une succession d'états de conscience—une durée propre à nous, et en même temps, elle est projetée dans l'espace. Cependant, bien que nous sachions qu'elles forment une étendue dans l'espace, ce sont des changements qualitatifs à l'espace, et non des changements quantitatifs. [413] Quant aux milieux de nos consciences, les durées incluent la durée pure qui sont des successions d'états de conscience. Ces successions sont des changements qualitatifs. Ainsi, quoique les durées qui concernent l'espace soient plus

[412]*Ibid*, « 〔...〕 petit à petit, nos sensations se détachent les unes des autres comme les causes externes qui leur donnèrent naissance, et les sentiments ou idées comme les sensations dont ils sont contemporains.—Ce qui prouve bien que notre conception ordinaire de la durée tient à une invasion graduelle de l'espace dans le domaine de la conscience pure, 〔...〕. » p.94.

[413]*Ibid*, « Qu'est-ce que la durée au-dedans de nous ? Une multiplicité qualitative, sans ressemblance avec le nombre; un développement organique qui n'est pourtant pas une quantité croissante ; une hétérogénéité pure au sein de laquelle il n'y a pas de qualités distinctes. Bref, les moments de la durée interne ne sont pas extérieurs les uns aux autres. » p.170.

concrètes, elles ne sont pas calculables du point de vue du temps mental. Pourtant, d'après ces réflexions, nous découvrons que les caractéristiques de la durée pure sont très proches du sens du temps général. Mais, comme nous l'avons mentionné, malgré cette approche, tous deux ne sont pas les mêmes.

Revenons à la question que nous avons proposée au début de ce chapitre : un homme est enfermé dans une salle sans rayon de soleil ni compteur de temps. Il se passe, en lui, différentes idées qui causent des états différents de conscience à l'intérieur même de sa propre conscience. Ces états hétérogènes forment une succession, une durée pure, puisqu'il s'agit d'une succession qualitative et non quantitative. Il s'aperçoit qu'une durée passe, mais il n'en connaît pas la mesure.

Nous avons analysé certains caractères de la durée, mais il en reste encore à analyser. Néanmoins, les réflexions sur ce phénomène n'aident pas beaucoup à l'avancement de nos travaux. C'est la raison pour laquelle, après avoir étudié le temps général, le temps scientifique et le temps mental, la durée et ses différentes sortes,...etc, nous voudrions aborder « la lecture du temps dans les images successives ».

1.2 La lecture du « temps dans les images successives »

1.2.1 Le temps dans les images successives

Dans le chapitre précédent, « l'ontologie des images successives », si nous avons parlé du mouvement des images successives, nous n'avons pas parlé du temps dans ce type d'images. Il s'agit là d'un thème compliqué, qui sera abordé dans un seule chapitre. Grâce à notre discussion sur le temps selon un certain angle de vue dans les paragraphes précédents, nous avons compris le véritable sens du temps, de la durée et de ses caractères...etc. Approfondissons à présent notre pensée .

Tout d'abord, il faut distinguer le titre de ce paragraphe, « le temps dans les images successives ». « Le temps » ici, ne signifie pas le temps général, il n'a pas le sens de « Tout ». Au contraire, il signifie plutôt « la durée », comme dans les théories bergsoniennes. Ainsi, le temps, ici, ne désigne pas seulement la simultanéité, il indique aussi la durée.

Nous voulons parler du temps, au sens de la durée, dans les images successives. Cependant, comment pouvons-nous le dessiner ? A-t-il une forme ? En fait, les images successives ne bougent pas, et le mouvement se fait dans notre imagination. Ainsi, nous pouvons regarder une série d'images successives comme un ensemble d'objets. Si nous considérons d'abord des séries d'images successives comme plusieurs ensembles d'objets indépendants, ainsi que Bergson l'a mentionné, nous avons des durées qui existent à l'extérieur de nous-mêmes.[414] Cependant, comme la durée dépend de notre conscience, si une série d'images successives ne passe pas devant nos yeux, elle n'est qu'un "être" comme les autres, dans l'espace. Le temps pour elle, le sens « la durée », est remplacé par le temps

[414] *Ibid*, « Ici encore un compromis intervient. Ces simultanéités qui constituent le monde extérieur, et qui, bien que distinctes les unes des autres, se succèdent pour nous seulement, nous leur accordons de se succéder en elles-mêmes. De là, l'idée de faire durer les choses comme nous durons et de mettre le temps dans l'espace. » p.171.

général. Ainsi, nous savons qu'au moment où une série d'images se trouve devant nos yeux, il y a une durée qui l'accompagne.

De même, nous savons qu'une série d'images successives est composée par des éléments— les images. Nous pouvons alors diviser cet ensemble en parties. Ainsi, par analogie, nous pouvons diviser sa correspondance—sa durée dans notre conscience —en parties. Nous constatons ensuite que chaque image correspond à une durée subdivisée dans notre conscience. Toutefois, il faut indiquer que l'« image » désigne un tableau, une substance.

Nous avons expliqué, dans le chapitre précédent, que l'image capturée, transmise à notre esprit (conscience) était considérée comme une idée. Autrement dit, une chose qui passe devant nos yeux, et qui est capturée par nos sens, se transforme en une image qui, elle-même, est portée à notre cerveau, ce qui est le début de l'existence d'une idée. Si nous considérons la théorie bergsonnienne, la capture d'une image, le début de l'existence d'une idée équivaut à la simultanéité entre la chose extérieure et le temps mental, signifiant un repère.

Maintenant, nous savons que chaque unité d'une série d'images (tableaux) successives à l'extérieur de nous signifie une durée correspondant à notre temps mental. Puis, la capture d'une chose en la transformant en une image par nos sens désigne une simultanéité entre la chose et notre temps mental, le début de l'existence d'une idée. Ainsi, la capture d'un tableau indique le début de l'existence d'une idée, et cette existence de l'idée signifie une durée. De plus, la capture d'un tableau, en transformant l'image, indique le début d'une durée, et si nous arrêtons cet acte de perception, cette durée se termine. La perception sur chaque unité des images (tableau) successives signifie donc une durée.

Selon la théorie de Bergson, cet ensemble de perception de chaque image (tableau) qui se succède désigne la simultanéité entre cette image (tableau) extérieure et notre durée

intérieure. Plus précisément, il y a une simultanéité au début de cette correspondance[415]. Autrement dit, l'instant où nous commençons à percevoir cette image (tableau) marque la simultanéité au début, signifiant toute la perception de cette image (tableau).

Ensuite, il existe une certaine simultanéité, comme un pont entre l'image (tableau) extérieure à nous et la durée intérieure dans cette opération, selon la théorie de Bergson, et nous savons que cela n'est pas de la durée pure, mais une autre durée, qui sont les relations entre l'extérieur et l'intérieur de nous. Ensuite, d'après ses caractères, cette durée est incalculable. Plus concrètement, la durée de la vue d'une image (tableau) est incalculable ; elle dépend du commencement et de l'arrêt de la perception de l'image (tableau). C'est un changement qualitatif et non un changement quantitatif[416]. Ainsi, la durée de la vue d'une image n'est pas toujours la même, et elle n'est pas toujours égale non plus. Il dépend de la durée de notre perception, à savoir, la simultanéité avec laquelle nous commençons cette perception et la simultanéité avec laquelle notre perception passe à la suivante. Cette durée est donc incalculable, changeable au sens de la longueur.

1.2.2 La liaison des durées

Nous avons parlé de la signification des images (tableau) qui se succèdent à la fin du dernier paragraphe. Nous devons compléter notre théorie sur le temps dans les images successives. Autrement dit, nous devons savoir comment chaque unité se relie à une autre et ce que signifie cette liaison.

---

[415]*Ibid*, « Ainsi se forme, par un véritable phénomène d'endosmose, l'idée mixte d'un temps mesurable, qui est espace en tant qu'homogénéité et durée en tant que succession, c'est-à-dire, au fond, l'idée contradictoire de la succession dans la simultanéité.〔...〕 » p.171-p.172.

[416] Non seulement dans la théorie Bergsonien, mais dans l'œuvre même de Bergson *Essai sur les données immédiates de la conscience* , il indique que l'essence des images successives est une représentation qualitative.

Ibid, « Quand nous comptons explicitement des unités en les alignant dans l'espace, n'est-il pas vrai qu'à côté de cette addition dont les termes identiques se dessinent sur un fond homogène, il se poursuit, dans les profondeurs de l'âme, une organisation de ces unités les unes avec les autres, processus tout dynamique, assez analogue à la représentation purement qualitative qu'une enclume sensible aurait du nombre croissant des coups de marteau ? » p.91.

Nous savons que le commencement et l'arrêt de la perception sur chaque image (tableau) signifie le commencement et l'arrêt de la durée, et que l'action de la perception sur une image (tableau) désigne une durée.

Dans le chapitre précédent, nous avons mentionné que le mouvement des images successives était une succession des idées dans l'imagination. Ainsi, si nous introduisons le sens du temps, nous constatons qu'il y a des silmultanéités de début de durées ainsi que des durées dans cette opération mentale[417]. Ensuite, nous savons que chaque durée est un changement des états de conscience. Donc, s'il y a beaucoup de durées dans cette opération mentale, cela signifie qu'il y a beaucoup d'ensembles de changements des états de conscience. Si nous ignorons chaque unité et considérons cette série comme un tout, nous voyons que cette opération mentale comporte des changements des états de conscience. Ainsi, cette opération mentale sur les images successives est la durée qui a le sens de combiner les durées inférieures. Si, nous relions chaque durée, cela devient une longue durée[418].

Cette longue durée est combinée par des durées et chaque durée a une simultanéité marquée par le début de cette petite durée. Comme cette simultanéité signifie le commencement de la perception d'une image (tableau), les simultanéités dans cette grande durée indique des images (tableaux) passées devant nos yeux. De ce fait, nous pouvons dire que nos regards passent d'une image (tableau) à l'autre.

A la fin du dernier paragraphe, nous avons dit que, dans « le temps dans des images successives », chaque petite durée était inégale, incalculable et changeable de longueur, et

[417] *Op.cit*, « Des simultanéités qui jalonnent la continuité des mouvements, on est toujours prêt à remonter aux mouvements eux-mêmes, et par eux, à la durée intérieure qui en est contemporaine, substituant ainsi à une série de simultanéités dans l'instant, que l'on compte mais qui ne sont plus du temps, la simultanéité de flux qui nous ramène à la durée interne, à la durée réelle. » p.60-p.61.

[418]Nous voyons que Gaston Bachelard a une proposition similaire ainsi que la nôtre :
« Le temps pourra sans doute renaître, mais il lui faudra d'abord mourir. Il ne pourra pas transporter son être d'un instant sur un autre pour en faire une durée. »
p.13, Gaston Bachelard.- *L'intuition de l'instant*.- Paris: Stock, 1932.

dépendait du commencement et de l'arrêt de notre perception. Nous savons donc que la perception d'une « série d'images successives » est composée par des éléments inégaux, incalculables et changeables au sens de la longueur. C'est la raison pour laquelle la grande durée, qui correspond à cette perception, est incalculable et changeable au sens de la longueur.

Selon la théorie bergsonienne mentionnée dans le chapitre précédent, les images extérieures passent devant nos yeux comme s'il s'agissait d'une pellicule. Autrement dit, une image passe et l'autre arrive ; jamais deux images n'apparaissent en même temps.[419] Mais, revenons à notre discussion, la perception des images successives est comme une durée qui passe lorsque l'autre arrive.

Néanmoins, nous devons savoir que, dans le cas des images successives, la grande durée de la liaison des durées est non seulement incalculable et changeable au sens de la longueur, mais encore, pour cette grande durée elle-même, ses composants ne sont pas toujours stables. Autrement dit, les composants peuvent augmenter et diminuer. Mais, sa séquence ne peut pas changer comme nous le voulons, c'est-à-dire que la séquence des durées ne changent pas délibrérément.

Le raison ne reste pas dans la durée elle-même, et nous devons retourner à l'ontologie des images successives pour le savoir. La grande durée est composée de durées inférieures qui correspondent aux images successives à l'extérieur de nous. De fait, si les images successives changent, la liaison des durées change aussi. Dans notre chapitre précédent, nous avons analysé les images (tableau) ressemblantes en paires, et nous avons conclu les relations entre ces deux images. Si nous ajoutons une troisième image qui entre dans cette relation, il n'y

[419] *Op.cit*, « Mais si notre introduit ainsi la succession dans les choses extérieures, inversement, ces choses elles-mêmes extériorisent les uns par rapport aux autres les moments successifs de notre durée interne. Les simultanéités de phénomènes physiques absolument distinctes en ce sens que l'une a cessé d'être quand l'autre se produit, découpent en parcelles, distinctes aussi, extérieures les unes aux autres, une vie interne où succession impliquerait pénétration mutuelle: 〔...〕» p.171.

aura pas de problème pour la juxtaposer avec les deux autres. Il en va de même, si nous supprimons l'une d'entre elles. Nous pouvons en déduire que les composantes de la grande durée peuvent aussi bien augmenter que diminuer. C'est la raison pour laquelle la longue durée, qui correspond aux images successives, se prolonge ou se raccourcit.

1.2.3 La lecture du « temps dans les images successives »

Nous avons parlé de la liaison des durées dans le dernier paragraphe. Concernant les éléments de cette liaison, les durées inférieures, l'un passe et l'autre arrive. Ensuite, la longue durée composé de durées inférieures est changeable, incalculable et n'est pas fixée sur la longueur.

Cette liaison ayant été discutée, nous devons ensuite lire « le temps dans les images successives ». Plus précisément, nous considérons ce thème ainsi que la lecture de « la durée dans les images successives ». En tenant compte de son essence, nous pouvons remplacer « la durée dans les images successives » par « la liaison entre les durées ». Comme « la durée dans l'image (tableau) » signifie la durée entre le commencement et l'arrêt de la perception de cette image (tableau) , où l' image (tableau) engendre, chez nous, une correspondance des états de conscience, nous pensons qu'il existe « une durée dans les images successives », ainsi qu' « une liaison des durées ». Nous considérons alors que « la durée » dans le premier cas, correspond à « la longue durée » dans le second.

Le thème devient alors « la lecture de la liaison des durées ». Intuitivement, il semble que la liaison des durées inclut déjà la lecture, parce que la durée est comme un changement d'états à notre conscience. Cependant, nous ne pouvons pas dire que cette opinion est tout à fait correcte. Toutefois, si nous considérons l'ensemble de chaque image (tableau) comme une unité, cette opinion est correcte, car ces images (tableaux) successives sont comme de pures images. Néanmoins, il ne faut pas oublier que les images (tableaux) incluent des détails,

et qu'elles ne sont pas comme des images pures. Ainsi, si nous regardons des images successives en comprenant les détails, ces éléments inférieurs ont des correspondances dans notre conscience, causant ainsi des durées inférieures. Chaque image (tableau) est alors composée de durées inférieures et toute série d'images (tableaux) successives est composée de durées de ces images (tableaux). Autrement dit, pour la liaison des durées, il existe des durées subdivisées dans chacune d'elle. Dans ce cas, comment « la lecture du temps dans les images successives » se passe-t-elle ?

Deleuze émet une proposition qui explique comment le temps passe sur l'image-cristal[420] dans la disposition cinématographique : le temps avance, mais il se divise en deux. L'un vers l'avant qui disparaît ; l'autre qui avance mais en sens inverse, et allant à la mémoire. Prenons ce modèle et soumettons-le à notre lecture des images (tableaux) successives. Quand nos yeux capturent l'ensemble de chaque image (tableau), la durée se divise en deux : l'une avance et disparaît ; l'autre avance vers la mémoire.[421]

Si nous regardons précisément les détails de cette image (tableau), nous voyons que les durées avancent et disparaissent. Nous prolongeons l' image (tableau) en plusieurs autres ; nous nous apercevons que d'abord, nous avons regardé l'ensemble d'une image (tableau) et les détails, puis, la suite de l'image (tableau)...etc. Bien que Bergson ait proposé qu'une durée vient et que l'autre disparaît, nous affirmons que lorsque nous passons d'une image (tableau) à l'autre, la durée dédoublée et conservée à la mémoire s'échange avec notre durée présente, de telle façon que nous ne pouvons distinguer ni l'une ni l'autre en passant à la durée

[420] Il faut ajouter que l'image de Deuleuze, ici, ne désigne pas une unité d'image (tableau) ; elle signifie plutôt un segment des images dans un film.

[421] *Op.cit,* « Ce qui constitue l'image-cristal, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé. Il faut que le temps se scinde en même temps qu'il se pose ou se déroule : il se scinde en deux jets dissymétriques dont l'un fait passer tout le présent, et dont l'autre conserve tout le passé. » p.108-p.109.

suivante.[422] Pour cette raison, nous savons que même si nous ne regardons pas toujours les images successives en constatant leurs détails, nous pouvons relier les durées.

Nous avons dit qu'au moment où une image (tableau) était capturée par nos yeux, cela signifiait la simultanéité du commencement d'une durée. Ainsi, pour la lecture de la liaison des durées, la perception d'une image (tableau) marque le commencement d'une durée, et pour la grande durée composée de durées inférieures, chaque commencement désigne un jalonnement. D'une image à l'autre, les durées se relient les unes aux autres. Nous avons aussi dit que pour la grande durée, ses éléments (les durées divisées) n'étaient pas égaux. Les durées de la perception des images (tableaux) ne sont donc pas égales non plus. Par conséquent, la lecture des images successives, la grande durée, est composée de durées subdivisées et inégales, qui dépendent de la perception de chaque image (tableau).

Nous avons dit que la durée était incalculable, et que la lecture était comme une perception. Donc, la perception d'une durée incalculable est incalculable au niveau du temps mental. Mais cela ne signifie pas que cette perception correspond au néant. En effet, il y a un changement d'états de conscience. Si nous voulons, nous pouvons représenter cette perception au sens de l'étendue ; néanmoins, nous ne pouvons pas la faire passer du changement qualitatif au changement quantitatif. Donc, si nous avons des perceptions de durées, nous pouvons apercevoir quelques différences par rapport à nos vies quotidiennes, ainsi que par rapport aux autres perceptions des durées au sens de l'étendue. Néanmoins, nous ne pouvons pas les comparer en les transformant en chiffres, ni non plus dire exactement quelles perceptions des durées sont plus longues, parce que nous ne pouvons pas reprendre deux

[422] *Idem*, « Le visionnaire, le voyant, c'est celui qui voit dans le cristal, et, ce qu'il voit, c'est le jaillissement du temps comme dédoublement , comme scission. Seulement, ajoute Bergson, cette scission ne va jamais jusqu'au bout. Le cristal en effet ne cesse d'échanger les deux images distinctes qui le constituent, l'image actuelle du présent qui passe et l'image virtuelle du passé qui se conserve : distinctes et pourtant indiscernables, et d'autant plus indiscernables que distinctes, puisqu'on ne sait pas laquelle est l'une, laquelle est l'autre. C'est l'échange inégal, ou le point d'indiscernabilité, l'image mutuelle. » p.109.

perceptions dans la mémoire et les juxtaposer pour savoir quelle est la plus longue.[423] Donc, ces perceptions de durée restent donc au niveau des états de conscience dans la mémoire.

Prenons l'exemple des œuvres de Christian Boltanski :

(ill 9.)

Saynètes comiques : la punition injuste

Pastel sur photographie, 1974

72×102×4cm

[423] *Op.cit*, « Que d'ailleurs nous le laissions en nous ou que nous le mettions hors de nous, le temps qui dure n'est pas mesurable. La même qui n'est pas purement conventionnelle implique en effet division et superposition. Or on ne saurait superposer des durées successives pour vérifier si elles sont égales ou inégales ; par hypothèse, l'une n'est plus quand l'autre paraît ; l'idée d'égalité constatable perd ici toute signification. » p.47.

[423] *Op.cit*, « Nous fûmes très frappés en effet de voir comment le temps réel, qui joue le premier rôle dans toute philosophie de l'évolution, échappe aux mathématiques. Son essence étant de passer, aucune de ses parties n'est encore là quand une autre se présente. La superposition de partie à partie en vue de la mesure est donc impossible, inimaginable, inconcevable. Sans doute il entre dans toute mesure un élément de convention, et il est rare que deux grandeurs, dites égales, soient directement superposables entre elles. Encore faut-il que la superposition soit possible pour un de leurs aspects ou de leurs effets qui conserve quelque chose d'elles : cet effet, cet aspect sont alors ce qu'on mesure. Mais, dans le cas du temps, l'idée de superposition impliquerait absurdité, car tout effet de la durée qui sera superposable à lui-même, et par conséquent mesurable, aura pour essence de ne pas durer » p.2-p.3.

(ill 10.)

Saynètes comiques : l'Anniversaire

Pastel sur photographie,1974

72×102×4cm

Christian Boltanski, d'origine juive, est né à Paris en 1944. il se considère comme un artiste expressioniste. Etant donné que ses premières années se sont déroulées pendant la deuxième guerre mondiale, selon lui, bien qu'elles aient été quelque peu étranges, elles ont été joyeuses. En réalité, pour sa famille, cette guerre a été horrible et cela l'a influencée dans ses activités, longtemps après la fin du conflit[424]. Quoique ces mauvais souvenirs soient restés peu ancrés dans sa mémoire, nous constatons que ses œuvres comportent des traces de ces influences dramatiques. Par exemple, nous observons qu'elles sont toujours empreintes d'une sorte indécision, entre ce qui est vrai et ce qui est en jeu. L'ouvrage *Boltanski,* édité par Didier Semin, remarque : « [...] Boltanski perçoit que le "Boltanski" profond et le "Boltanski" social sont exactement superposables.» [425] Boltanski ne dit pas directement que ces phénomènes comportent des liens avec la guerre ; toutefois, nous avons l'impression que cette confusion et cette incertitude sur l'identité ont été influencées par des circonstances inquiétantes.

La série de *Saynètes comiques* a été réalisée en 1974 et Boltanski voulait changer son mode de représentation proustienne à travers cette série. Il y a alors introduit des postures de clown à l'expression humoristique, afin de raconter les souvenirs de son enfance.[426]

Selon Boltanski, le motif de cette œuvre provient des tracts comiques distribués dans les marchés aux puces. Ces tracts lui rappellent que lorsqu'il anime les fêtes pour enfants, il joue souvent le rôle de clown. C'est ce qui l'a incité à exécuter cette œuvre. Puis, ayant en profité d'avoir été invitaté au musée Münster pour y organiser une exposition, Boltanski a réflechi sur son mode de représentation. Inspiré par le musée Karl Valentin, une musée sur le clown, l'artiste a voulu dépeindre, dans cette œuvre, un type de musée clownesque à travers un personnage imaginaire. Enfin, toutes les figures, dans *Saynètes comiques*, sont jouées par l'artiste lui-même. En effet, pour cette série, hormis les photographies peintes, Boltanski a

[424] Julie Rouart.- *Christian Boltanski*.- Paris: Flammarion, 2011. p.219.
[425]. Didier Semin.- *Boltanski*.- Paris: Art press, 1988. p.63
[426] *Op.cit*.p.224.

exposé des affiches, des objets ayant déjà servi, comme la poupée de Petit Christian pour reconstituer un ensemble sur le clown.[427]

Pour ce qui est du contenu, selon l'artiste, *Saynètes comiques* racontent des histoires fictives en formant une "vie ordinaire", dont les figures sont aussi fictives. Tout a été inventé par Boltanski et rien ne correspond, en réalité, à sa véritable situation familiale. Ce dernier a, en effet, inventé des scènes psychanalytiques.[428] Selon *Boltanski* de Didier Semin, « Les *Saynètes comiques* sont très exactement un psychodrame où sont rejoués les tubes de l'été de psychologie moyenne. [...] »[429] Pour Boltanski, cette œuvre est une plaisanterie.[430]

Les deux exemples que nous avons choisi pour notre recherche appartiennent à cette série. Ce sont *Saynètes comiques : la punition injuste* et *Saynètes comiques : l'Anniversaire*, étant des photos peintes aux pastels. Par ce moyen, Boltanski a repris la même manière de travailler que Toulouse-Lautrec qui avait utilisé les pastels pour confectionner des affiches au début du XXe siècle. Boltanski a agrandi ses propres photos et y a introduit des couleurs vivantes.[431]

Nous constatons que ces peintures sont accompagnées de petits papiers noirs. En fait, selon Boltanski, l'idée de mettre sous ces peintures des papiers noirs sur lesquels figurent des lettres blanches est inspirée par le film muet datant du début du XXe siècle. Selon l'artiste, dans les films muets, il y a toujours des phrases courtes et simples. Pour lui, ces phrases sont amusantes, car elles décrivent ce que vont faire les héros.[432]

---

[427] Christian Boltanski, Catherine Grenier.- *La vie possible de Christian Boltanski*.- Paris: Seuil, 2007. p.105-p.106.
[428] *Idem*.p.108.
[429] *Op.cit*.p.65.
[430] *Ibid*.p.103.
[431] *Ibid*. p.106.
[432] Dominique Radrizzani.- *Le dessin impossible de Christian Boltanski*.- Paris: Les Cahiers dessinés , 2010. p.30.

Regardons les quatre papiers noirs de *Saynètes comiques* : *la punition injuste* : « C'est le soir, je suis avec mes parents », « Mon père lit son journal », « Il me dit d'aller me coucher », « Je pleure doucement ». Dans *Saynètes comiques : l'Anniversaire*, sur les quatre papiers noirs, nous pouvons lire : « Je suis content, c'est mon anniversaire », « Je souffle les bougies », « Ma mère chante "joyeux anniversaire" », « Mon père me sourit ».

Ces phrases racontent ce que montre chaque scène. Ainsi, dans *Saynètes comiques* : *la punition injuste*, l'artiste se réchauffe près du four ; il est en train de lire, il s'interroge, et il essuye une larme. En revanche, dans *Saynètes comiques : l'Anniversaire*, les scène montrent d'abord l'artiste qui hausse les épaules, souffle les bougies, chante et, finalement, rit. Si nous ne lisons par les phrases sous les peintures, nous nous apercevons que l'artiste adopte des postures burlesques, voire exagérées et que parmi les quatre peintures de chaque série, il joue seul une petite pièce de théâtre. Le fait qu'il a utilisé les pastels sur les photos, nous montre que les peintures sont très réalistes.

Ces deux exemples ont attiré notre attention. Selon la description, Boltanski a voulu représenter "une vie normale". Il a tenté de montrer une famille avec tous ses membres. Néanmoins, tous ces personnages sont joués par lui-même, ce qui produit, chez les spectateurs, une confusion dans sa compréhension. Cependant, pour nous, ces deux exemples correspondent à nos théories.

En négligant la contradiction sur son sens et son style, nous voyons que ces deux séries de peinture sont comme nos deux séries d'images successives. Car, selon nos théories, les peintures de ces deux séries ont des relations de ressemblance et de contiguïté. Nous considérons donc qu'elles sont relatives. Bien que les phrases montrent qu'en effet, chacune de ces peintures dépeint des héros différents, nous pensons que chaque série raconte une histoire composée d'images successives. Sous cet angle de vue, si Boltanski a choisi ce mode

de représentation, c'est parce qu'il représente parfaitement ce que l'artiste a voulu dire dans ses œuvres.

Le style de ces peintures appartient aux liaisons des images successives. Néanmoins, concernant la lecture du « temps dans les images successives », comment pouvons-nous appliquer nos théories dans ces deux séries ?

Tout d'abord, penchons-nous sur *Saynètes comiques* : *la punition injuste*. Quand nous regardons la première peinture, nous voyons une image. Ce regard provoque en nous une image que nos yeux reçoivent et produit une idée/ image dans notre esprit. Cela signifie que notre conscience a modifié son état, car entre "rien" et une idée/ image produite, il y a un changement. Comme tout se passe dans notre esprit, ce qui change, c'est notre conscience. C'est pourquoi nous disons que lorsque nous regardons une peinture, cela cause en nous un changement de conscience.

Quand nous passons de la première peinture à la deuxième, il se produit un autre changement : la peinture change et notre regard engendre une autre idée/image au sein de notre esprit. Ce changement non seulement change l'idée/ image, mais il modifie également l'état de conscience. Ainsi, à ce moment-là, pour notre état de conscience, il y a deux repères, dont chacun repère représente un changement d'état de conscience. Selon nos théories, la durée est le changement d'un état de conscience à un autre. Poser notre regard sur ces deux peintures exprime déjà une durée. Mais cette durée n'est pas quantitative et n'est pas représentée en chiffres. Si nous prolongeons cette pensée sur les deux peintures à une pensée sur quatre peintures, nous comprenons le sens de la durée de ce regard. Il s'agit de la lecture du « temps dans les images successives ». Autrement dit, ce n'est pas le temps des contenus dans ces images successives, car pour cette lecture, le sens du temps n'est que le temps mental, et non le temps scientifique. C'est la raison pour laquelle, pour plusieurs personnes qui

regardent *Saynètes comiques* : *la punition injuste*, les durées sont différentes. Ainsi, dès lors que chacune d'entre elles, regarde cette série, les durées ne sont pas les mêmes.

Mais, le fait de regarder la peinture dans ses détails nous rappelle la proposition de Deuleuze. C'est-à-dire que, dans ce cas, lorsque nous regardons la première peinture dans ses moindres détails, la durée se divise en deux : l'une disparait et l'autre est conservée dans la mémoire. Quand nous scrutons les détails, notre regard produit une durée inférieure, et la durée gardée en mémoire change avec cette durée inférieure. C'est ainsi que la durée continue.

Selon cette perspective, *Saynètes comiques* : *la punition injuste* et *Saynètes comiques : l'Anniversaire* semblent intéressantes. Pour Boltanski, ces deux séries de peinture représentent deux évènements. Bien que l'artiste n'indique pas les temps scientifiques, selon notre expérience, le temps entre chaque scène n'est pas bref. Car, généralement, pour un évenement, l'artiste choisit quatre scènes importantes et néglige les scènes dites inférieures. En d'autres termes, il a voulu représenter un évènement complet à travers ces quatre peintures. Néanmoins, selon notre point de vue, celles-ci forment une durée comprimée, parce qu'il n'y a que quatre scènes qui représentent un seul évènement, et non plusieurs. D'après cette lecture du temps dans les images successives, les séries de Boltanski renforcent son aspect burlesque, car d'une part, les postures des figures sont étranges et, d'autre part, l'histoire de ces évènements se comprime. Ces deux points renforcent le caractère étrange de ces deux œuvres. C'est la raison pour laquelle elles ont suscité notre intérêt.

1.2.4 La différence de temps dans la cinématographique et les images successives

Tout d'abord, comme le temps dans la cinématographie comporte de nombreuses facettes susceptibles de faire l'objet de discussions, ce dont nous parlons, à savoir « le temps dans la cinématographie », dans ce segment, est limité dans l'ontologie de la cinématographie. Ainsi, « le temps dans les images successives » suit notre pensée et coincide avec les images successives elles-mêmes.

Quand nous méditons sur la question du temps concernant les images successives, il est facile de faire des confusions avec un autre thème relativement proche ; plus particulièrement, lorsque les deux thèmes sont juxtaposés, nous sommes troublés en raison de leur similarité. Prenons un exemple clair : nous savons qu Eadweard Muybridge utilise la chronophotographie pour capturer les images d'une course de cheval, afin d'analyser l'essence du mouvement. Ses œuvres sont soit projetées par des machines, soit représentées comme des images immobiles et juxtaposées. Nous sommes habitués à ces deux modes de représentation. Néanmoins, une question nous trouble encore : si un homme utilise 24 appareils photos (ill 11.) (ill 12.)disposés pour enregistrer des images pendant une seconde (du point de vue du temps scientifique) de la course d'un cheval, quand il représente ses œuvres par projection, c'est-à-dire avec la sensation de la vitesse naturelle, le film dure une seconde.[433] Toutefois, il choisit de les déployer de manière immobile. Comment comprenons-nous le temps parmi ces 24 images juxtaposées, capturées par la machine en une seconde ?

[433]*Op.cit*, « Comme celle-ci dure, il faut que ceux-là se relient de quelque façon à la durée réelle. En théorie, le film sur lequel sont dessinés les états successifs d'un système entièrement calculable pourrait se dérouler avec n'importe quelle vitesse sans que rien y fût changé. En fait, cette vitesse est déterminée, puisque le déroulement du film correspond à une certaine durée de notre vie intérieure, — à celle-là et non pas à un autre. Le film qui se déroule est donc vraisemblablement attaché à de la conscience qui dure, et qui en règle le mouvement. » p.12.

(ill 11.)

Horses. Running.L. Plate.40

1879

(ill 12.)

Trotting;sulky; bay mare Lizzie M. Plate.609

Nous avons pris cet exemple comme une matière à réfléchir et, à travers cette réflexion, nous pouvons apporter une réponse à notre problématique. Voyons tout d'abord sa propre biographie et ses recherches :

Muybridge est né dans une grande famille à Kingston en Angleterre, en 1830. Son véritable nom est Edward James Muggeridge. A 21ans, il est allé aux Etats-Unis et a exercé le métier de relieur à New York. Par ce travail, il a eu accès à des ouvrages de photographie et cette technique l'a énormément intéressé. De plus, cette découverte a beaucoup influencé sa carrière.

Après avoir travaillé à New York, il s'est rendu à San Francisco et, en 1855, il a ouvert une librairie. Durant cette période, son nom Muggeridge évolue pour devenir Muybridge.

Cependant, à cause d'un grave accident, il a dû rentrer en convalescence en Angleterre de 1860 à 1865. Pendant ce temps-là, il s'est intéressé à la technique et a inventé une machine à laver. En outre, il a souvent rencontré le photographe Arthur Brum, qui travaillait sur les processus chimiques de photographie. Muybridge a alors acquis des connaissances dans ce domaine. Mais, à l'époque, il n'avait pas encore trouvé sa propre "recette".

Quand il est retourné aux Etats-Unis, il s'est plongé dans la photographie commerciale et est devenu photographe paysagiste. C'est à ce moment-là, qu'il est devenu Eadweard Muybridge. De 1867 à 1873, il a pris des photos de paysages de San Franciso et a exposé ces images à la Cosmopolitan Gallery of Photographic Art. Pendant ce temps, grâce aux qualités de ses photos, son nom est devenu célèbre. En effet, il a apporté un équipement photographique, des plaques de verre et des produits chimiques là où il travaillait. Ainsi, pour les paysages, il a cherché les angles spéciaux pour fixer les images intéressantes. C'est pour ces deux raisons que ses œuvres ont acquis une bonne réputation.

Lelande Stanford, le chef de la Compagnie du Central Pacific, un des quatre hommes célèbres dans le domaine des chemins de fer, était riche. Ce gouverneur a demandé à Muybridge de photographier sa compagnie.

Entre 1867 et 1873, excepté les photographies commerciales, il a reçu de nombreuses commandes : il a photographié Woodward's Gardens à San Francisco, le nouvel territoire aquis — Alaska, puis, les îles Farallon et les phares de la côte Pacifique.[434]

En 1872, une question a attiré les yeux du public : celle sur la course d'un cheval. Il voulait à savoir si le cheval perd le contact avec le sol pendant sa course. Le riche Stanford qui intéressait aux chevaux, s'est montré passionné par cette question. Il croyait que, pendant la course, le cheval perdait le contact avec le sol et volait dans l'air, momentanément.

[434] Hill Paul.- *Eadweard Muybridge*.- Paris: Phaidon, 2001. p.3-p.7.

Soucieux de résoudre cette querelle publique, Stanford a demandé à Muybridge de trouver la réponse à l'aide de sa technique photographique.

Ainsi, Muybridge a commencé son premier essai dans le champ de courses d'Union Park à Sacramento, en photographiant Occident , un des chevaux de Stanford. Cependant, en raison d'un équipement insuffisant, cet essai n'a pas réussi et ces toutes premières images sur la chronophotographie n'existent plus.

A la suite de cet échec, Stanford a acheté un haras à Palo Alto. Il a choisi des chevaux qui possédaient des caractéristiques leur permettant de courir plus vite, afin de réaliser ces recherches sur le mouvement du cheval. Il a construit un poste de prise de vue au bord de la piste de Palo Alto. Cette amélioration a donné l'occasion à Muybridge continuer ses recherches.[435]

Malheureusement, Muybridge a vécu un drame familial avec son épouse—Flora Shallcross Stone, et il a arrêté pendant quelques années ses recherches chronographiques. Après cet évenement, en 1875, il s'est rendu en Amérique du Sud pour photographier des villes comme Panama, Antigua...etc. Ce projet photographique lui a permis d'oublier ses préoccupations familiales et il a retrouvé son énergie. Immédiatement après la mort de Flora, Muybridge est rentré aux Etats-Unis.

Là, il s'est occupé d'enregistrer la vue panoramique de San Francisco et en 1877, Muybridge a travaillé dans une tour de cette ville. Il a réalisé et combiné 11 blaques, chacune mesurant 20×25cm, afin de reconstituer la vue panoramique de cette ville. Néanmoins, cela ne lui suffit pas et il est retourné dans cette tour, plus tard en apportant des plaques d'un format

[435] *Idem.* p.8-p.9.

de 45×55cm. A la fin de ce deuxième travail, il avait combiné 13 plaques de 40×50 cm chacune.[436]

Dans la même perspective, les photos prises en Amérique du Sud ont brulé à la galerie et aujourd'hui, il n'en reste rien. Le photographe est alors revenu aux villes prises et a apporté de nombreuses plaques pour reprendre des photos, en 1878. Grâce à son attitude courageuse au travail, les images ont pu être présentées aux yeux des spectateurs.

Puis, en 1878, il est retourné à Palo Alto et a repris ses recherches sur la locomotion du cheval. A ce moment-là, de nouveaux appareils étaient alignés au bord de la piste. Le cheval de Stanford, Occident, se tenait prêt pour passer devant les appareils. Grâce à un meilleur l'équipement, Muybridge a réussi cette fois, à prendre les photos de la course d'un cheval. Il a continué ce travail jusqu'en 1881 et a pris de nombreuses photos. Tout d'abord, il les a publiées dans des revues scientifiques en montrant 6 ou8 ou encore 12 images pour une course. Il a ensuite recueilli ces photos et a publié un ouvrage, *Attitudes d'animaux en mouvement*. Avec la publication de ces photos, Muybridge a commencé à faire des conférences aux Etats-Unis et en Europe.[437]

Lors de ses conférences, Muybridge montrait ces travaux photographiques ainsi qu'un autre appareil —Zoopraxinoscope. Cet appareil utilisait la lumière, les lentilles et un disque retourné qui dessinait les figures au bord. Il montrait aux spectateurs les mouvements de ces figures. Outre les figure peintes, Muybridge a aussi mis les photos successives de la course du cheval sur le disque de cet appareil.[438]

La coopération entre Muybridge et Stanford s'est arrêtée lorsque Stanford a publié un ouvrage, *Le cheval en mouvement*, en adaptant les photos de Muybridge sans le lui dire. A la

[436] *Ibid*. p.11.
[437] *Ibid*.p.12-p.13.
[438] *Ibid*.p.13.

suite de cet évenement, Muybridge a dû trouver un autre soutient financier. En 1884, l'Université Pennsylvanie a confié à Muybridge l'organisation d'un grand projet. Il s'agissait d'enregistrement sur le mouvement des animaux en employant la chronophotographie. Après trois ans de travail, Muybridge a publié un ouvrage *Animal Locomotion*, illustré de 20000 photos.

Il a ensuite organisé de nombreuses conférences et a publié deux autres ouvrages : *Animals in motion* et *The Human Figure in Motion*. Il a passé ses dernières années à Kingston, dans son pays natal et est mort en 1904.

Parmi les œuvres de Muybridge, la chronophotographie est la plus remarquable. Non seulement son mode de représentation marque une certaine originalité dans l'histoire de la photographie, mais ce type de photo a aidé la science à analyser le mouvement des animaux. Autrement dit, dans l'art et la science, la chronophotographie occupe une position cruciale. C'est la raison pour laquelle nous parlons tout spécialement des essais de la chonophotographie réalisés par Muybridge, durant sa carrière.

Muybridge a fait, pour la première fois, des essais sur le mouvement du cheval au moment où Standford commençait à s'intéressé au mouvement équin. Un jour de mai 1872, à Sacramento, Occident, le cheval de Stanford, tirant un sulky, est passé devant l'objectif de Muybridge. Comme nous l'avons mentionné, cet essai était un échec, car la matière chimique ne convenait pas et le dispositif d'obturation n'était pas assez rapide : les images prises étaient floues. Après avoir pallié ces deux défauts, Muybridge a pris des photos plus nettes, mais les

gens pensaient qu'il retouchait ses phtos. Nous considérons donc que son premier essai n'était pas une réussite.[439]

Après cet échec, le soutien financier de Muybridge, Stanford, a acheté un haras à Palo Alto et a construit un poste de prise de vues au bord de la piste. Mais, il faut attend jusqu'à 1878, Muybridge passera son deuxième essai à Palo Alto.

Cette fois, il a utilisé douze appareils photos de Scoville, chacun possédant un double objectif Dalmeyer.[440] Stanford a alors proposé ses propres chevaux comme modèles qui devaient défiler devant les appareils. Quant à la manière de démarrer les obturateurs successifs, le photographe croyait que le cheval touchait lui-même ceux qui étaient déposés devant les appareils-photos. Mais, cette idée a finalement été remplacée par une autre: il a mis sur les roues d'un sulky un circuit électrique. Quand ce dernier est passé sur les fils métalliques posés par terre, les dispositifs ont déclenché successivement les obturateurs des appareils.[441] Même si ce système améliorait les défauts de l'autre et prenait suffisamment de photos, il comportait des limites. C'est la raison pour laquelle Muybridge a ensuite adopté un dispositif d'horlogerie, susceptible de déclenché automatiquement les obturateurs et il s'est fié à ce dispositif en l'employant dans ses essais suivants. A partir de là, l'équipement phtographique pour la chronophorographie était quasiment complet.

Pendant ces essais, Muybridge a résolu les problèmes techniques. Ainsi, lors de ses travaux sur la chronophotographie, ce type de problème n'existait plus. Muybridge, pour la troisième fois, a travaillé sur la chonophotographie lorsqu'il coopérait avec l'Université de Pennsylvanie. Cette fois, ce qu'il devait photographier ne limite pas aux mouvements du

[439] *Ibid*.p.8-p.9.
[440] *Ibid*. p.12.
[441] *Ibid*.p.12.

cheval.[442] Au contraire, il s'agissait plutôt d'une recherche sur les mouvement de divers animaux, y compris l'homme. Dans ces études, nous constatons que, au fur et à mesure, les travaux de Muybridge deviennent plus raffinés, car il a photographié différentes postures humaines. Par exemple, nous voyons une femme verser un seau d'eau, un homme porter une pierre, ou encore des personnes faire du sport.[443] Ainsi, ces photos séquentielles comportent un quadrillage à l'arrière-plan et, à notre avis, cela donne à ces photos chronophotographiques un caractère scientifique.[444]

La résultat de cette troisième recherche était si riche que les artistes achetont ces photos pour leurs créations. Même Marcel Duchamp se réfèrera plus tard aux photos de Muybridge afin de peindre son œuvre *Nu descendant un escalier n°2*. [445] Egalement, Edgar Degas et Francis Bacon seront influencés par ces images d'*Animal Locomotion* comme les inspirations photographiques.[446]

Pris connaissance des données sur Muybridge et ses travaux sur la chronophotographie. Dans ses œuvres, les 24 images projetées par la machine forment un second mouvement qui ressemble à la fluidité d'un vrai mouvement. Revenons à la question mentionnée au début de cette section : Comment comprenons-nous le temps parmi ces 24 images juxtaposées, sur le mouvement d'un cheval, capturées par la machine en une seconde ?

Pour répondre à cette question, nous devons d'abord savoir qu'il s'agit de deux temps différents : l'un est le temps scientifique, l'autre est le temps mental. Bien évidemment, la représentation des images par la projection en une seconde appartient au temps scientifique.

[442] *Ibid*.p.14.
[443] Adam Hans Christian.- *Eadweard Muybridge :The Human and animal locomotion photographs*.- Hohenzollernring: Taschen, 2010. p.49.
[444] *Ibid*. p.51.
[445] *Ibid*. p.51.
[446] *Op.cit*. p.14.

Au contraire, concernant la représentation des images juxtaposées, il ne s'agit pas du temps scientifique, mais du temps mental. Nous regardons ces images en apercevant, parmi elles, qu'il existe toujours des changements graduels. Nous essayons de les regarder isolément, mais nous abandonnons tout de suite en raison des relations entre les deux images. Nous ne pouvons nous empêcher de les regarder en passant d'une image à l'autre, et nous nous apercevons que ce sont des images successives. Ainsi, cette représentation, pour nous, devient une question de lecture du temps dans les images successives.

Les images capturées par la machine en une seconde se transforment en temps mental et il s'agit de la durée, du changement de nos états de conscience. Notre regard passe d'une image à l'autre en marquant le commencement de la durée vers l'autre commencement de la durée, et ainsi de suite, jusqu'à la dernière image. Selon notre discussion précédente, si ces durées sont liées, elles ne sont pas transformées en chiffres, elles sont incalculables. Parfois, quand nous laissons notre regard sur une image et que nous voulons regarder plus précisément la forme des jambes du cheval, la durée de la perception de cette image se divise en deux, l'autre partie étant cachée de la mémoire ; pour échanger avec la durée, notre perception continue jusqu'à la fin des durées subdivisées de la vue des jambes. Ainsi, le temps dans la représentation de la projection cinématographique est totalement différent de celui dans la représentation de la juxtaposition des images immobiles, même si, à l'origine, il s'agit de la même chose, à cause des deux représentations différentes.

Cependant, notre analyse est basée sur les essences de deux représentations ; nous les examinons donc à partir de ses modes de représentation. Nous mentionnons cette remarque, car, selon la théorie de Deuleuze, le temps dans la cinémathographie n'est pas seulement le temps de la projection mécanique, c'est un autre temps sur notre vue de cette projection[447].

[447] *Op.cit,* « La nature morte est le temps, car tout ce qui change est dans le temps, mais, le temps ne change pas lui-même, il ne pourrait lui-même changer que dans un autre temps, à l'infini. Au moment

Autrement dit, selon lui, il y a deux temps dans la cinématographie, l'un est le temps scientifique et mécanique, l'autre est le temps mental et actif. En revanche, la lecture du temps, dans les images successives, n'est que le temps mental.

Réfléchissons maintenant sur la façon dont nous lisons sur ces deux présentations. Quand un film sur projeté devant nous, les images que nous capturons sont limitées et passives dans un moment scientifique du fait de la projection mécanique. Quant à l'autre temps de la cinématographie, c'est le temps mental, mais influencé par la machine, car même si c'est une perception des images, elle est influencée par la vitesse de la projection, par la longueur du film. Il n'est donc pas tout à fait actif. En revanche, la lecture des images successives est active, car le passage d'une image à l'autre dépend de nous-mêmes.

---

où l'image cinématophiphique se confronte le plus étroitement avec la photo, elle s'en distingue aussi le plus radicalement. Les natures mortes d'Ozu durent, ont une durée, les dix secondes du vase: cette durée du vase est précisément la représentation de ce qui demeure, à travers la succession des états changeants. Une bicyclette aussi peut durer, c'est-à-dire représenter la forme immuable de ce qui se meut, à condition de demeurer, de rester immobile, rangée contre le mur.(*« Histoire d'herbes flottantes »*). La bicyclette, le vase, les natures mortes sont les images pures et directes du temps. Chacune est le temps, chaque fois, sous telles ou telles conditions de ce qui change dans le temps. Le temps, c'est le plein, c'est-à-dire la forme inaltérable remplie par le changement. Le temps, c'est « la réserve visuelle des événements dans leur justesse ». p.27-p.28.

1.3 La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives »

1.3.1 La pratique du « temps dans les images successives » : la reconstitution et la génération du temps

Nous avons parlé du temps, de la liaison des durées, de la lecture du « temps dans les images successives ». Nous connaissons donc son essence, sa façon de connecter avec le dernier segment : le sens de la lecture de ce type de temps. Après avoir réfléchi sur son ontologie, nous prétendons réfléchir sur ses pratiques à partir de nos analyses mentionnées.

Dans la partie sur la liaison des durées, nous avons indiqué, à la fin, que nous pouvions augmenter et diminuer les durées en ajoutant ou en supprimant les images, tout en respectant les conditions des images successives. Nous savons que ces dernières n'ont pas de relation de « cause à effet » ; on n'est pas obligé d'accrocher telle image avec telle autre. Il est possible de mettre une ou plusieurs images supplémentaires à l'intérieur. Ainsi, l'on peut en supprimer quelques unes sans influencer l'ensemble des images successives, et notre esprit, avec sa fluidité, passe d'une image à l'autre.

De ceci, nous pouvons déduire que, puisque cette liaison est instable et changeable, il est possible de la décomposer et de la reconstituer. Mais, nous devons savoir, tout d'abord, que la décomposition du temps dans les images successives signifie son arrêt et sa dilution du temps. Autrement dit, « décomposition » signifie, ici, le sens de la diminution ou de la suppression. Il est facile de décomposer les images successives, car les images sont isolées. La durée est la correspondance avec l'image ; ainsi, en apparence, il y a pas de problème. Mais la question est de savoir comment nous pouvons décomposer les images successives sans bloquer ni interrompre la liaison des durées. Il s'agit de la question de la liaison des durées, où plutôt de celle de la liaison des images, parce que la durée dépend de l'image. Nous devons donc remonter à l'association des images.

Il existe deux relations entre les images dont nous avons parlé, étant liées les unes aux autres dans notre esprit : la ressemblance et la contiguïté. De fait, si nous voulons décomposer cette séquence sans interrompre la liaison, la seule façon est d'élargir la distance entre les images, c'est-à-dire que nous pouvons mettre des images blanches toutes les deux images. Cela diminue la relation de *contiguïté* , sans détruire la ressemblance, et notre imagination continue de les relier.

Au contraire, si nous mettons des images totalement différentes entre deux images successives, la ressemblance n'existe plus, et la liaison des images est interrompue. Signalons ici une exception : quand une séquence d'images successives est intégrée dans les différentes images, toutes les deux images, ces images ont les relations de *ressemblance* et de *contiguïté* en formant une autre liaison d'images. Les deux séquences fonctionnent donc en même temps.

Nous devons vérifier le fonctionnement de la liaison des durées dans ces théories. Comme les images successives produisent des correspondances de durées dans notre conscience, si nous mettons des images blanches entre chacune, ces dernières ont des correspondances dites de « néant ». Notre conscience ignore ce néant et rejoint la correspondance suivante. Bien que nous passions ces correspondances au « néant » sans les joindre, notre regard passe à ces images blanches avec quelques petites durées. Ainsi, si nous introduisons des images toutes les deux images, bien que la liaison des images successives continue, étant plus faible, la durée augmente par rapport à celle de la liaison des images successives normales.

Lorsque nous intégrons des images hétérogènes dans une série d'images successives, comme la liaison des images est interrompue, la durée l'est aussi. Il existe un cas exceptionnel, où une série d'images successives est intégrée dans une autre série d'images successives équidistances. Souvenons-nous, dans notre lecture du « temps dans

les images successives », que , quand nous observons une série des images successives, si nous voulons regarder les détails, des durées se divisent en deux, et celle qui est cachée dans la mémoire revient quand nous regardons l' image suivante. Donc, s'il y a deux séries d'images successives qui s'intègrent et qui sont équidistantes, et si toutes les deux images est intégrée une image hétérogène, ces images hétérogènes forment une autre série d'images successives. Chaque unité de ces deux grandes durées se divisent alors en deux et celle cachée dans la mémoire revient et rejoint sa propre grande durée. En résumé, nous avons deux durées qui s'intègrent.

Néanmoins, nous pensons qu'il y a plus de deux séries d'images successives qui s'intègrent. Cela dépend de notre mémoire et de notre esprit. Si la quantité des séries dépasse notre mémoire et la capacité de notre conscience, cela devient comme des images successives intégrées aux images hétérogènes, et cela s'interrompt.

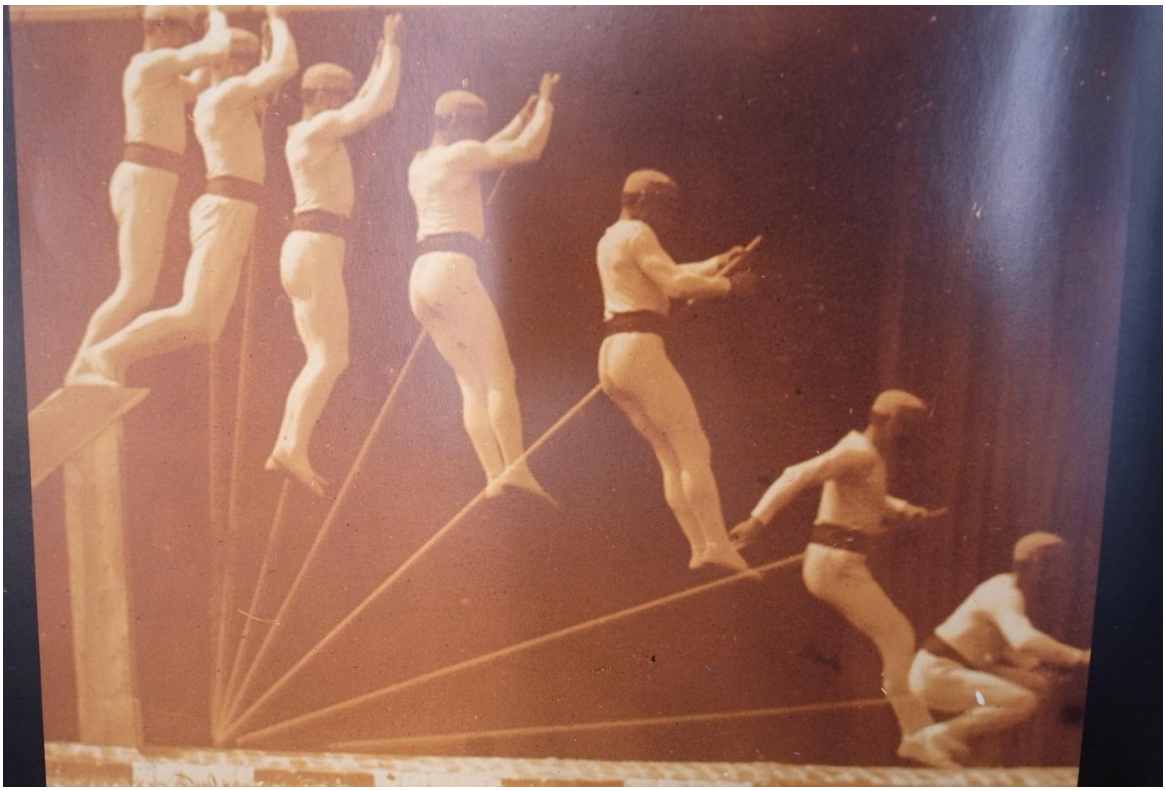
Une question pourrait nous arriver à l'esprit : dans la lecture du temps dans les images successives, si nous regardons les détails qui ne sont pas les mêmes images que celles avant et après, pourquoi la liaison des durées ne s'arrête-t-elle pas comme dans le cas « des images successives intégrées par des images hétérogènes » ? Ne s'agit-il pas des détails des images hétérogènes par rapport aux autres ? Dans le cas de la « lecture du temps dans les images successives », celles qui sont intégrées toutes les deux images sont des détails, mais ce sont des détails de « l'image d'avant ». Nous ne pouvons donc pas considérer délibérément ces détails, ni les images hétérogènes par rapport à celles qui sont avant et celles qui sont après.

Voyons un autre thème sur la pratique du « temps dans les images successives » : la reconstitution du temps. Ce dont nous parlons ici, c'est plutôt la pensée sur la pratique de la

reconstitution du temps dans les images successives. Le mot « reconstitution » utilisé ici désigne ce qui vient après la décomposition ; le temps dans les images successives est alors reconstruit.

Rappelons l'exemple des œuvres de Muybridge en photographie, sur l'analyse du mouvement animal. Ici, nous marquons surtout la représentation dans les photos déployées, au lieu de la représentation en projection. Il analyse le mouvement de l'animal en décomposant le temps. Cependant, la représentation de ses œuvres désigne non seulement une lecture du temps dans les images successives, mais, à travers la lecture du temps, elle le reconstitue aussi. Pourtant, nous ne pouvons pas dire que c'est une reconstitution permettant de reconstruire le temps originel du mouvement de l'animal, c'est plutôt une reconstitution du temps dans les images successives. Autrement dit, la représentation de l'analyse du mouvement de l'animal en projection reconstitue le temps original du mouvement du cheval. En revanche, la représentation du mouvement de l'animal, en déployant les photos, reconstitue aussi un temps. Mais ce temps n'est plus le temps du mouvement du cheval, c'est celui des images successives. Nous ne pouvons pas dire que c'est un temps totalement nouveau, c'est un temps transformé en durée de la lecture du temps dans les images successives.

Nous allons nous pencher sur les œuvres de Marey après avoir abordé sa carrière et ses travaux.



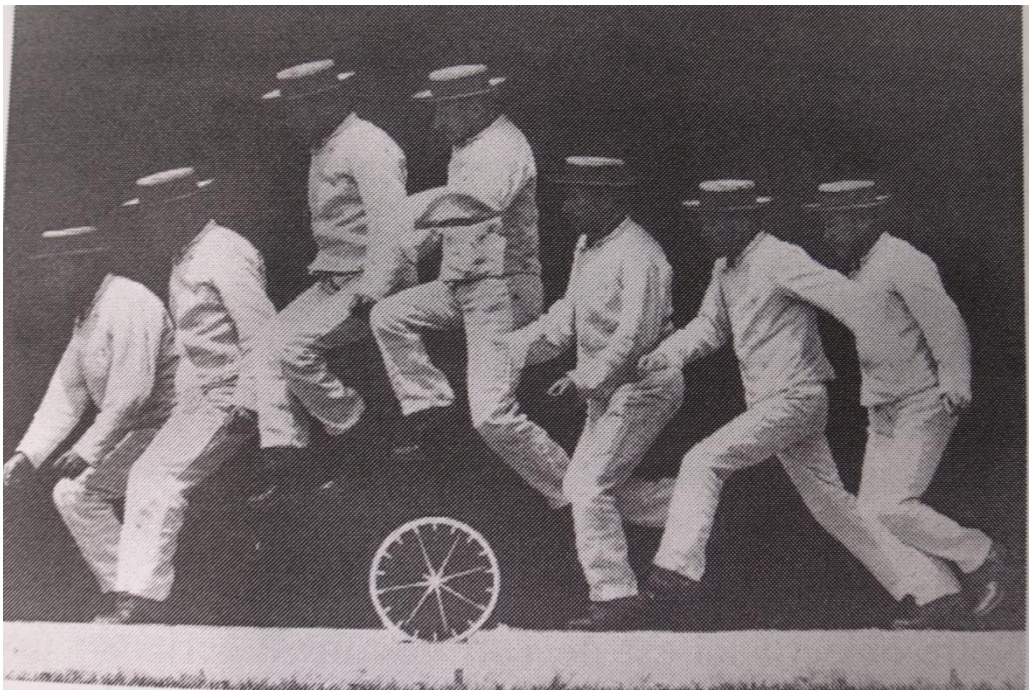
(ill 13.)

Le Saut à la perche

Chronophotographie sur plaque fixe, copie positive sur verre au gélatino-bromure d'argent,

1887-1890

8.4×10cm



(ill 14.)

Sauteur en canotier

Etienne-Jules Marey, physiologiste français, est né à Beaune (Côte-d'Or) en 1830.[448] Il a étudié à la Faculté de médecine. Après son doctorat en 1859 (le titre de la thèse était: Recherches sur la circulation du sang à l'état sain et dans les maladies), il est devenu physiologiste.[449] Malgré cela, ses travaux touchent plusieurs domaines et Marey a fait énormément progresser ces domaines. Parfois, les gens le considèrent aussi bien comme photographe, que comme médecin ou biomécanicien.[450] Selon F.Dagognet, les travaux de Marey se divisent en trois parties : la physiologie interne du corps, l'expérimentation externe des mouvements animaux et la transcription et la communication automatique des images. Pour ces trois parties de sa recherche, Marey a construit les appareils correspondants : le sphygmographe, le fusil chronophotographique

[448] Salomon Christian.- *Marey, penser le mouvement : Préface de Marion Leuba, conservatrice des musées de Beaune*.- Paris: L'Harmattan, 2008. p.13.
[449] Mannoni Laurent. - *Le Grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma* .- Paris: Nathan Université , 1999. p.300.
[450] Didi-Huberman Georges, Mannoni Laurent.- *Mouvements de l'air :Etienne-Jules Marey, photographe des fluides* .- Paris:Editions Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004. p.7.

et le cinématographe.[451] Marey a toujours travaillé entre les images avec les réalités physiques correspondantes ; c'est pour cela que, ces trois parties sont incluses dans la physiologie.

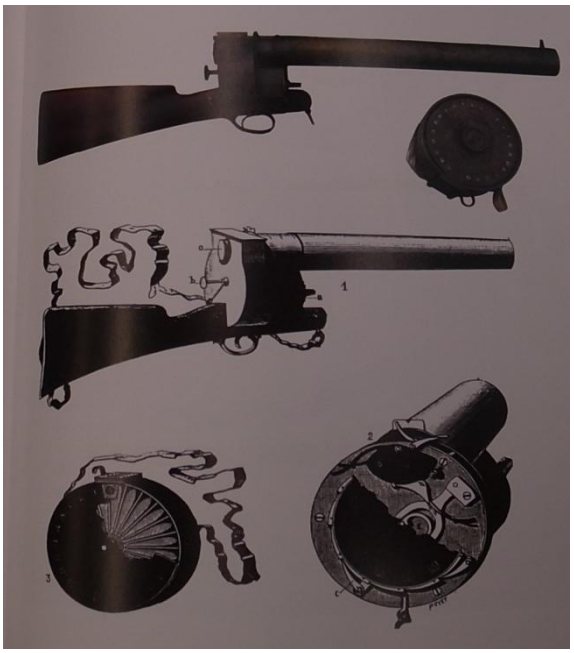
Comme notre thèse porte sur les images successives, nous abrègerons les détails de la carrière de Marey, sur le corps intérieur et nous nous concentrerons sur les deux autres parties. Pour celle qui concerne la physiologie interne du corps, il faut noter qu'avant 1880, Marey avait déjà crée des instruments scientifiques, épistémologiques et cognitifs, et il avait obtenu des brevets d'invention. Il avait également publié trois ouvrages, parmi lesquels, les appareils d'enregistrement, qui ont fait progresser la physiologie ; en effet, ils franchissent les limites de l'observation humaine et permettaient aux gens d'obsever les phénomènes biologiques.[452]

Avant 1882, Marey avait mené de nombreuses recherches sur les mouvement des animaux, mais sa façon d'enregistrer ne dépendait pas de la photographie. Au contraire, il utilisait la technique graphique, grâce à laquelle il a publié un ouvrage important, *La machine animale*, en 1873.[453] En cette même année, après la publication de la recherche de Jules Jansenn sur le mouvemnt des étoiles et le premier échec de Muybridge, Marey a commencé à s'intéresser à la photographie.

En 1882, il a présenté ses recherches sur le mouvement animal avec des photos successives.[454] A la différence de l'expérience de Muybridge à Palo Alto en 1878, Marey n'a pas utilisé les appareils-photos alignés pour prendre les images du mouvement animal. Au contraire, il a amélioré le revolver photographique inventé par l'astronome français, Pierre-Jules-César Jansenn, en 1874. Ce astronome a inventé cet appareil afin

[451] *Op.cit*.p.85.
[452] *Op.cit*.p.49.-p.50.
[453] *Op.cit*. p.301-p.305.
[454] *Ibid*.p.310.

d'enregistrer le mouvement des étoiles, notamment le passage de Vénus.[455]Néanmoins, ce systeème était très lent. C'est ainsi que Marey en a amélioré les défauts et augmenté la vitesse. Ce nouveau fusil photographique, qui pouvait capturer douze images successives, a permis à Marey d'enregistrer le mouvement des animaux (ill 15.)[456]. Par rapport à l'instrument photographique adapté par Muybridge, cet appareil était plus léger et peut être porté.



(ill 15)

Le fusil photographique de Marey et son principe de fonctionnement

Même si cet appareil était pratique et utilisable, Marey n'en était pas satisfait. Afin de prendre des images plus claires et plus grandes, il a adapté le principe du fonctionnement du fusil photographique et a créé un appareil chronophotographique à plaque fixe.

Il lui manquait un endroit pour ses recherches et avait besoin d'un tel terrain qui lui

[455] *Ibid*.p.281.
[456] Azéma Marc.- *La Préhistoire du cinéma : Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* .- Paris: Editions Errance , 2011. p.257-p.258.

servirait d'atelier, de laboratoire et de champ d'expériences.[457] En 1882, il a pu réaliser ce rêve, car la ville de Paris proposait de construire une station physiologique à Boulogne. Grâce à cette station, Marey a installé son nouvel appareil-photo chronographique dans une chambre noire en disposant un obturateur selon une forme circulaire d' 1 m 30 de diamètre, devant une plaque fixe enduite de gélatino-bromure. Ce dispositif était capable d'enregistrer au moins une seconde du mouvement animal, ainsi que les images successives sur une seule plaque.[458] Cependant, les images représentant la décomposition du mouvement animal sur un seul support avaient déjà produites.

Nous pouvons alors considérer que Marey a inventé les instruments sur la cinématographie. En effet, après avoir crée la chronophotographie à plaque fixe, en 1888, Marey a disposé une bande de papier sensible et mobile à la place d'une plaque fixe.[459] Puis, il a installé un dispositif à cerculer ce bande de papier en faisant synchroniser l'obturateur. Ainsi, chaque prise de vue enregistrait sur le papier sensible était différente et les images étaient juxtaposées sur la bande de papier. Ensuite, en 1890, il a remplacé la bande de papier par une pellicule celluloïd mobile. A notre avis, l'invention de Marey est proche de la caméra d'aujourd'hui, mais elle comportait encore des défauts. Par exemple, la juxtaposition des images n'étaient pas toujours équidistante et cela causait un problème dans la projection.[460] Malgré tout, nous pouvons affirmer que Marey a quasiment inventé le prototype de la camera, et cette invention était son dernier instrument sur la cinématographie, puis qu'il s'est éteint en 1904.

Concernant notre recherche, nous nous intéresserons aux œuvres chronophotographiques de Marey, et nous les utiliserons en tant qu'exemples pour

[457] *Op.cit*.p.312.
[458] *Ibid*. p.258.
[459] *Op.cit*.p.317.
[460] *Ibid*. p.258-p.259.

appliquer notre théorie. Néanmoins, nous devons indiquer que les images de Marey que nous avons ici, choisies ont été prises lorsqu'il avait installé son équipement à la station physiologique. Autrement dit, ce sont des images qui combinent plusieurs figures similaires à la fois.

Dans ces œuvres chronophotographiques, les trajectoires du mouvement animal ou humain sont souvent enregistrées sur une seule photo. De nombreuses figures transparentes superposées figurent sur un cliché. En apparence, cela diffère de la représentation de Muybridge, car ce dernier a représenté le mouvement animal comme des images juxtaposées. Toutefois, si nous appliquons la technique de Marey à celle de Muybridge ou inversement, ces deux modes de représentation sont identiques.Soulignons que ce que Marey reconstitue, c'est un temps plus condensé par rapport à celui de Muybridge (nous ne pouvons pas dire « plus court » parce que le temps, ici, est plutôt le temps mental). Comme dans le cliché de Marey, les figures superposées sont très proches, de ce fait, la durée de notre lecture diminue. Le raison n'est pas que nous diminuons la durée en passant d'une image à l'autre, mais les images successives superposées sont tellement proches que nous ne voyons plus s'il s'agit de figures entières ou de détails. Nous survolons les images successives sans regarder attentivement. C'est pourquoi, nous disons que la technique de Marey condense la durée de la lecture du temps dans les images successives.

Développons ce dernier thème sur la pratique du « temps dans les images successives » : la génération du temps. Par rapport à la reconstitution du temps dans ce type d'images, il signifie l'augmentation et l'addition du temps.

Puis, souvenons-nous des tableaux futuristes : ils dépeignent l'arrivée de l'époque industrielle. Ses auteurs ont l'ambition de représenter une autre vision que celle que la

société industrielle a apportée, ou bien d'analyser et de représenter le mouvement. C'est la raison pour laquelle nous voyons souvent, dans ces tableaux, plusieurs images composées d'une scène, reconstituant un mouvement.

Plus précisément, un des personnages futuriste très importants, Boccioni, a été à la fois théoricien, peintre et sculpteur. Ses propositions influencent principalement le futurisme. Selon lui, l'Art doit pouvoir refléter le mouvement et la vitesse d'un monde moderne.[461]

Ainsi, en suivant ses propositions, il utilise sa propre manière pour créer des œuvres dynamiques. Il commence à mettre des éléments du mouvement ou de la vitesse dans ses œuvres aussi bien en les juxtaposant qu'en les déployant. De ce fait, ses réalisations donnent une impression de surréalisme ou de cubisme, car les formes de ces œuvres ne ressemblent pas aux apparences des choses que nous voyons au quotidien. Il s'avère que Boccioni a voulu représenter un état du mouvement.

Selon les notes de Frank Popper, auteur de *L'Art Cinétique, 2e édition revue et augmentée,* Boccioni a juxtaposé volontairement plusieurs images du mouvement dans ses œuvres. Ce dernier a en effet souligné : « L'aspiration traditionnelle de fixer le geste dans une ligne, et la nature et l'homogénéité du matériau utilisé (marbre ou bronze) ont contribué à faire de la sculpture l'art statique par excellence. J'ai donc pensé que si je décomposais cette unité du matériau en plusieurs matériaux, — chacun d'eux servant à caractériser, par sa diversité naturelle, une diversité de poids et d'expansion de volumes moléculaires, — on aurait déjà pu obtenir un élément dynamique. »[462]

Cette citation nous montre que le mouvement est composé d'images et que lorsqu'il réunit ces images indiquant le mouvement, celui-ci est reconstitué. Ainsi, si le mouvement est reconstruit, la vitesse est représentée.

---

[461] Popper Frank.- *L'Art Cinétique, 2e édition revue et augmentée*.- Paris: Gauthier- Villars, 1970. p.37.
[462] *Idem*. p.37.

A vrai dire, Boccioni ne voulait pas représenter uniquement le mouvement dans sa création : il désirait représenter le Tout du mouvement, autrement dit, tout ce qui se passe pendant qu'une chose est en mouvement, c'est-à-dire, l'air, la lumière, l'atmosphère,...etc.[463]

A la lumière des propositions de Boccioni, nous savons pourquoi les œuvres futuristes sont parfois abstraites. En fait, leur but est de représenter le Tout du mouvement à la fois, et les couleurs et les formes des œuvres reflètent le mouvement lui-même, et non pas la sensation du mouvement. C'est pourquoi Frank Popper pense que le futurisme représente le mouvement d'une façon intellectuelle, et que, dans les œuvres futuristes, l'idée du mouvement est plus importante que la perception et l'emotion du mouvement.[464]

Selon Boccioni, ses propres œuvres représentent la sensation du mouvement ;[465] cependant, après les avoir comparées avec les théories de l'artiste, nous pensons que ses œuvres représentent le mouvement même, et non pas la sensation du mouvement.

Au contraire, les œuvres de Giacomo Balla, un autre futuriste, représentent la perception du mouvement. Cet artiste considère aussi le mouvement comme un sujet artistique. Néanmoins, à la différence de Boccioni, il n'a pas beaucoup travaillé sur les théories futuristes. Il a, en revanche, travaillé directement la création artistique, continuant ainsi sa pensée du futurisme.[466]

En 1912, Balla a peint son chef-d'œuvre, *Dynamisme d'un chien en laisse* (ill 16), montrant sa recherche.

[463] *Ibid*. p.37.
[464] *Ibid*. p.37.
[465] *Ibid*.p.38.
[466] *Ibid*.p.38.

(ill 16.)

Dynamisme d'un chien en laisse

L'huile sur toile, 1912

90×110cm

Il a d'abord décomposé le mouvement et l'à ensuite recomposé. Bien que Balla ait

analysé le mouvement et réalisé, comme Boccioni, des œuvres sur le sujet, à travers ses peintures, nous avons l'impression qu' il a plutôt voulu représenter la sensation du mouvement, alors que Boccioni a représenté le mouvement lui-même. Car, pendant l'exécution de son œuvre, Balla a respecté l'expérience de la vision. Autrement dit, en constatant ses œuvres, les spectateurs ne confondent pas la formes des personnages, des animaux ou des objets avec la persistance optique. Quoi qu'il en soit, Balla a employé la même technique que Boccioni, ayant, lui aussi, utilisé les éléments instantanés pour représenter le mouvement.

Après avoir expliqué les principales idées futuristes sur le mouvement ainsi que sur sa représentation, intéressons-nous à la peinture de Balla, *Dynamisme d'un chien en laisse*, à travers laquelle, nous allons continuer la discussion du thème de notre thèse : la reconstitution et la génération du temps. Mais avant cela, parlons un peu de cette peinture.

En prenant le modèle du basset de son élève, madame Nerazzini, Balla a peint *Dynamisme d'un chien en laisse*. L'artiste a représenté, sur sa toile, le chien et les pieds de madame Nerazzini.[467] Les images sont juxtaposées pour représenter le mouvement du chien et celui de la dame. Ainsi, les lignes souples qui représentent la persistance optique donnent l'effet d'une caricature. Il s'avère qu'avec ces lignes et ces figures floues, Balla a voulu montrer la rapidité et l'instantanéité du mouvement. Il a ainsi suivi les théories de Boccioni en juxtaposant les images successives pour reconstituer le mouvement.

Quand nous regardons *Dynamisme d'un chien en laisse*, nous pouvons simplement considérer le niveau esthétique et apprécier ce que cette peinture étrange apporte. Car, au quotidien, il est impossible de voir un chien avec plusieurs pattes. Toutefois nous associons intuitivement cette scène à notre impression et à notre expérience qui nous

[467] COLLECTIF.- *Le Futurisme à Paris : une avant- garde explosive*.- Paris: Beaux Arts TTM Editions, 2008.p.37.

signalent que le chien court.

Néanmoins, si nous regardons cette scène du point de vue de la lecture de la durée, nous nous apercevons que le peintre a représenté le mouvement ; mais, d'autre part, il touche involontairement la question de la durée. En effet, du point de vue de la compréhension, il a réussi à représenter la vitesse d'un chien dans sa course. Toutefois, du point de vue de la durée, il augmente celle de la représentation de la course du chien. Nous avons mentionné l'augmentation de la durée ci-dessus. Dans les tableaux futuristes, le principe ne change pas. Les nombreuses images des pattes représentées dans la scène augmentent la durée au cours de laquelle les spectateurs regardent ce tableau. Bien que ces nombreuses pattes soient combinées dans une seule scène, nous les regardons comme nous regardons des images successives de pattes. Chaque image de patte apporte une durée et, finalement, ces durées inférieures reconstituent une grande durée.

Un autre point est à remarquer : en apparence, le tableau futuriste est similaire aux recherches de Marey. Il semble que les deux sont des compositions d'images successives dans une seule scène. Mais, en réalité, en considérant leur origine, les deux sont différentes. La recherche de Marey est d'abord basée sur la décomposition du temps réel ; après, il essaie de reconstituer ce temps réel. Tel est son but. En revanche, la technique du futuriste tente de reconstituer un temps réel, mais il passe par ses mains et ce dernier réfléchit. Le peintre peut alors ajouter quelques pattes de plus au chien, ou bien, il ne peint plus chaque patte clairement, afin de signifier que la vitesse est trop rapide. Ce n'est donc plus une reconstitution du temps, mais une génération du temps.

Dans le domaine de la bande dessinée, par exemple, certains auteurs préfèrent utiliser les images successives pour représenter la même chose. Dans les premières bandes dessinées, pour représenter une action, les auteurs ont ajouté des images supplémentaires pour augmenter la fludité. Ce moyen non seulement représente les détails

et la fludité, mais il augmente aussi la durée, il nous donne l'impression que nous prolongeons notre regard sur le même objet, dans cette bande dessinée, aussi longtemps que lorsque nous regardons les images successives. C'est une génération du temps. Nous pouvons aussi trouver cette technique dans les films d'Eisenstein.

2. Réflexions sur le temps dans le mouvement des images successives

2.1 La pensée sur « le travelling dans les images successives »

En l'histoire de l'art, les images successives sont apparues avant l'invention de la cinémathographie ; pour nous, l'Homme a simulé des mouvements dans la nature. Il faudra attendre l'invention de la chronophotographie pour que la cinématographie trouve son origine. La chronologie de ses origines n'empêche pas ces deux arts parents de s'intégrer, de s'influencer.

Il est intéressant de découvrir que des images successives employent des aspects de la cinématographie aujourd'hui. A partir de cela, les images se rapprochent encore plus de la cinématographie. Nous ne pouvons pas connaître la raison pour laquelle ces auteurs emploient ces techniques cinématographiques. Néanmoins, ce qui nous intéresse, ici, c'est la jonction de ces deux domaines de l'art. Autrement dit, l'emploi de moyens cinématographiques dans les images successives occasionne une réflexion sur cette jonction hétérogène.

Parmi les moyens extérieurs des images successives, figure le traveling, le mouvement de caméra, car, ce que le film produit, c'est un faux mouvement [468], accompagné d'un vrai mouvement de caméra. Nous ne pouvons pas affirmer que les deux sont hétérogènes, parce que, si l'un est vrai, l'autre est virtuel. Quant aux images successives, nous avons mentionné, dans le chapitre précédent, que c'était une liaison d'idées dans notre esprit. Quand le vrai mouvement de caméra rencontre des images successives, autrement dit, lorsque la liaison des idées se fait dans l'esprit, que se passe-t-il pour les images successives ? Comment ces deux choses (l'image successive et le travelling), dont les origines diffèrent, s'intègrent-ils?

[468] Gilles Deleuze. *L'image-Mouvement*.- Paris : Les Editions de Minuit, 1983. « Le cinéma nous livre donc un faux mouvement, il est l'exemple typique du faux mouvement. » p.10.

Nous sommes attirés par la discussion de la combinaison de ces deux éléments. Mais, si nous les considérons, l'un étant le mouvement, l'autre l'ensemble des images, il n'y a pas d'essence commune pour pouvoir en discuter. Il faut tout d'abord préciser que « le travelling » dont nous parlons ici, correspond plutôt « aux images prises par la caméra en mouvement ». Si nous considérons ces images en les déployant comme des images juxtaposées, « les images prises par la caméra en mouvement » deviennent « les photos prises par la caméra en mouvement » ; en revanche, « les images successives » ici, désignent « les peintures adaptées des photos ». Autrement dit, les deux images sont basées sur les photos. C'est la raison pour laquelle il est possible de les combiner. Nous abrégeons « les photos prises par le caméra en mouvement » en « travelling », pour discuter directement du mouvement de la caméra sans mentionner la « photo ». Ainsi, nous dirons « les images successives » sans marquer « les peintures adaptées des photos ». Selon notre définition, dans ce paragraphe, nous excluons les images successives issues de la chronophotographie, parce qu'elles sont à la fois les images du travelling et les images successives. Ainsi, nous nous consacrons au travelling avec les images successives en peinture.

Afin de mieux réfléchir sur « le travelling dans les images successives », transformons le titre « le travelling dans les images successives » en « le mouvement de caméra dans les images successives ». Comme le mouvement de la caméra signifie un vrai mouvement, différent du mouvement des images successives que nous avons à l'esprit, nous sommes obligés de connaître l'ontologie du mouvement. Cependant, ce paragraphe ne sera pas consacré au mouvement ; nous mentionnerons simplement quelques propositions envisagées par Bergson et Deleuze, en croisant notre pensée avec le mouvement des images successives.

Concernant le vrai mouvement, Bergson pense que, dans tous les points de la trajectoire du mouvement, nous trouvons un mobile qui a un temps infiniment court.[469]

De son côté, Deleuze propose une théorie un peu différente de celle de Bergson. Il a remarqué : « le mouvement, c'est une translation dans l'espace. Or, chaque fois qu'il y a translation de parties dans l'espace, il y a aussi changement qualitatif dans un tout. »[470]Selon Deleuze, le vrai mouvement se passe toujours entre deux positions et dans une durée concréte.[471] Autrement dit, Deleuze pense que Bergson considère seulement que le mouvement contient des coupes immobiles et un temps abstrait. En revanche, il pense qu'il faut ajouter un élément suplémentaire : les états successifs.[472]

---

[469]*Op.cit*.« Tout point de l'espace m'apparaissant nécessairement comme fixe, j'ai bien de la peine à ne pas attribuer au mobile lui-même l'immobilité du point avec lequel je le fais pour un moment coïncider; il me semble alors, quand je reconstitue le mouvement total, que le mobile a stationné un temps infiniment court à tous les points de sa trajectoire. » p.210.
Idem, « Nous saisissons ici, dans son principe même, l'illusion qui accompagne et recouvre la perception du mouvement réel. Le mouvement consiste visiblement à passer d'un point à un autre, et par suite à traverser de l'espace. Or l'espace traversé est divisible à l'infini, et comme le mouvement s'applique, pour ainsi dire, le long de la ligne qu'il parcourt, il paraît solidaire de cette ligne et divisible comme elle. 〔...〕 Oui sans doute, mais ces points n'ont de réalité que dans une ligne tracée, c'est-à-dire immobile; et par cela seul que vous vous représentez le mouvement, tour à tour, en ces différents points, vous l'y arrêtez nécessairement; vos positions successives ne sont, au fond, que des arrêts imaginaires. Vous substituez la trajectoire au trajet, et parce que le trajet est sous-tendu par la trajectoire, vous croyez qu'il coïncide avec elle.〔...〕 » p.211.
[470] *Op.cit*, p.18.
[471] *Idem*, «〔...〕 vous ne pouvez pas reconstituer le mouvement avec des positions dans l'espace ou des instants dans le temps, c'est-à-dire avec des « coupes » immobiles, .. Cette reconstitution, vous ne la faites qu'en joignant aux positions ou aux instants l'idée abstraite d'une succession, d'un temps mécanique, homogène, universel et décalque de l'espace, le même pour tous les mouvements. Et de deux manières alors, vous ratez le mouvement. D'une part, vous aurez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos. D'autre part, vous aurez beau diviser et subdiviser le temps, le mouvement se fera toujours dans une durée concrète, chaque mouvement aura donc sa propre durée qualitative. On oppose dès lors deux formules irréductibles : " mouvement réel → durée concrète ", et « coupes immobiles + temps abstrait ». p.9-p.10.
[472] *Ibid*, «〔...〕 " coupes immobiles + temps abstrait " renvoie aux ensembles clos dont les parties sont en effet des coupes immobiles, et les états successifs, calculé sur un temps abstrait ; tandis que « mouvement réel → durée concrète » renvoie à l'ouverture d'un tout qui dure, et dont les mouvements sont autant de coupes mobiles traversant les systèmes clos. » p.22.
Ibid, « Par le mouvement, le tout se divise dans les objets, et les objets, se réunissent dans le tout: et, entre les deux justement,« tout » change. Les objets ou parties d'un ensemble, nous pouvons les considérer comme des *coupes immobiles;* mais le mouvement s'établit entre ces coupes, et rapporte les objets ou parties à la durée d'un tout qui change, il exprime donc le changement du tout par rapport aux

En considérant les deux théories sur le vrai mouvement, nous avons l'impression que Bergson n'ignore pas « les états successifs », et qu'il ne pense pas que le mouvement ne contient que des coupes immobiles avec le temps abstrait. Cependant, il explique ainsi « les états successifs » : « Mais il ne faudrait pas confondre les données des sens, qui perçoivent le mouvement, avec les artifices de l'esprit qui le recompose. Les sens, laissés à eux-mêmes, nous présentent le mouvement réel, entre deux arrêts réels, comme un tout solide et indivisé. La division est l'œuvre de l'imagination, qui a justement pour fonction de fixer les images mouvantes de notre expérience ordinaire, comme l'éclair instantané qui illumine pendant la nuit une scène d'orage. » [473] Nous devons ajouter que « la liaison des idées », autrement dit « passer d'une idée à l'autre », dans les images sueccessive, joue le même rôle que « les états successifs » dans la théorie de Deleuze.

En somme, selon la théorie de ce dernier, nous pouvons considérer que le mouvement de la caméra est un système clos composé d'objets ou de parties distinctes. Dans ce système, la caméra se meut en montrant ces objets ou des parties de ces objets. Et la durée change toujours selon la translation de la caméra.[474] Nous pouvons donc déduire ce que la caméra

---

objets, il est lui-même une *coupe mobile* de la durée. Nous sommes alors en mesure de comprendre la thèse si profonde du premier chapitre de *Matière et mémoire:* 1) il n'y a pas seulement des images instantanées, c'est-à-dire des coupes immobiles du mouvement; 2) il y a des images-mouvement qui sont des coupes mobiles de la durée; 3) il y a enfin des images-temps, c'est-à-dire des images-durée, des images-changement, des images-relation, des images-volume, au-delà du mouvement même... » p.22.

[473] *Op.cit*, p.211.

[474] *Op.cit*, « A l'issue de cette troisième thèse, nous nous trouvons en fait sur trois niveaux : 1) les ensembles ou systèmes clos, qui se définissent par des objets discernables ou des parties distinctes ;2) le mouvement de translation, qui s'établit entre ces objets et en modifie la position respective; 3) la durée ou le tout, réalité spirituelle qui ne cesse de changer d'après ses propres relations. » p.22.
Idem, « Le mouvement a donc deux faces, en quelque sorte. D'une part, il est ce qui se passe entre objets ou parties, d'autre part, ce qui exprime la durée ou le tout. Il fait que la durée, en changeant de nature, se divise dans les objets, et que les objets, en s'approfondissant, en perdant leurs contours, se réunissent dans la durée. » p.22.

filme pendant son mouvement dans l'espace : le passage des objets ou des positions en suivant le temps.[475]

Nous connaissons l'ontologie du vrai mouvement et nous avons mis cette théorie dans le mouvement de la caméra. Enfin, pour la reconstitution du mouvement de la caméra, il y a trois éléments : les coupes immobiles, la durée et les états successifs.

Pour incarner la reconstitution du mouvement, Deleuze propose deux moyens, l'un est ancien, l'autre est moderne : « 〔...〕mais, il y a deux façons de le faire, l'antique et la moderne. Pour l'antiquité, le mouvement renvoie à des éléments intelligibles. Formes ou Idées qui sont elles-mêmes éternelles et immobiles. Bien sûr, pour reconstituer le mouvement, on saisira ces formes au plus près de leur actualisation dans une matière-flux. Ce sont des potentialités qui ne passent à l'acte qu'en s'incarnant dans la matière. Mais, inversement, le mouvement ne fait qu'exprimer une « dialectique » des formes, une synthèse idéale qui lui donne ordre et mesure. »[476]Ce discours, nous rappelle notre analyse sur l'ontologie du mouvement des images successives. Deleuse pense que l'aucun moyen pour reconstruire le mouvement se fait par les images successives. Nous vérifions que le mouvement de la caméra peut être reconstitué par les images successives. Ce dernier est composé de trois éléments : les coupes immobiles, la durée et les états successifs. Les images successives dépendent de notre esprit qui relie ces idées. Les coupes immobiles du mouvement de la caméra sont reçues par nos yeux et transformées en idées. Notre esprit relie ces idées en passant par des états de conscience, et ce changement d'états de conscience correspond à une durée. Nous assurons alors que le mouvement de la caméra peut être reconstitué par les images successives. Il importe de savoir que ce mouvement reconstitué est un mouvement faux, selon Deleuze.

[475]*Ibid*, « On dira donc que le mouvement rapporte les objets d'un système clos à la durée ouverte, et la durée aux objets du système qu'elle force à s'ouvrir. Le mouvement rapporte les objets entre lesquels il s'établit au tout changeant qu'il exprime, et inversement. » p.22.
[476] *Ibid*, p.12-p.13.

Ici, nous trouvons un point de convergence : le mouvement de la caméra peut reconstituer des images successives. Donc, si nous voulons intégrer le travelling dans nos propres images successives, cela est possible. Si le travelling s'intercale dans des images successives, il deviendra deux mouvements à la fois : d'une part, le propre mouvement des images successives ; d'autre part, le mouvement de la caméra—le travelling.

Le travelling, dans les images successives, signifie deux mouvements en même temps. Autrement dit, sous la forme d'images successives, le mouvement de la caméra fonctionne. Ce type d'images successives convient aux images successives et au mouvement de la caméra. Nous devons alors remonter à l'origine des images successives pour le vérifier.

Dans le chapitre précédent, nous avons dit que la liaison des idées dépendait des relations entre ressemblance, contiguïté et causalité. Si les idées ont davantage de relations, la liaison est plus stable. Nous savons que la liaison des images similaires ne dépend que de deux relations, causant en nous la liaison des idées dans notre esprit. Maintenant, il nous faut réfléchir sur les images similaires avec le mouvement de la caméra. Comme l'origine du mouvement de la caméra est un vrai mouvement, les photos prises correspondent à ce mouvement. Et ces photos correspondent à la relation de la causalité. Autrement dit, entre les photos (coupes immobiles), il y a une succession fixe. Si ces photos ne correspondent pas à la causalité, elles ne correspondent pas non plus au mouvement de la caméra. Ainsi, si nous peignons des images successives en adaptant ces photos, elles auront une relation de causalité. Puisque les images successives ont déjà deux relations et que celles du traveling respectent les relations des images successives, les images successives du travelling possèdent trois relations en même temps : la ressemblance, la contiguïté et la causalité.

A partir de notre réflexion, nous savons que les images successives ne correspondent pas tout à fait au travelling ; cependant, les images successives du travelling correspondent aux

images successives. Nous pouvons alors en déduire que le *Harlots Progress* de William Hogarth ne correspond pas au travelling, car entre chaque scène, il n'y a pas de relation de causalité. Chaque scène change les personnages (sauf Madame Moll) et le plan, et nous n'affirmons pas la succession de ce plan. En outre, le plan de chaque scène signifie que chacune n'a pas d'accompagnement similaire. Comme chaque plan est seul, il n'existe pas de relation. C'est pourquoi, quand nous analysons cette série de relations entre chaque scène, elles sont très faibles.

2.2 La pensée sur « l'intervalle »

Dans le chapitre de l'ontologie du mouvement des images successives, lorsque nous avons parlé des images successives en paires, nous nous sommes aperçus d'un fait qui nous accompagne toujours : il s'agit de la liaison des images successives ; et même quand nous parlons de la durée...etc, ce fait existe, avec notre réflexion. Nous pourrions l'ignorer, parce qu'il est déjà intégré dans ce que nous travaillons. Comme ce fait se cache toujours, et qu'il reste, une fois que notre regard se pose sur lui, il semble qu'il est tellement normal que nous n'avons pas de mal à en parler. Mais ce n'est pas vrai.

Ce fait—l'intervalle, est apparu avec la contiguïté de deux images successives lorsque nous parlons des relations entre ces deux images. Puis, quand nous continuons nos réflexions, nous somme basés sur ce fait. Ensuite, concernant nos réflexions sur l'ontologie du mouvement des images successives et sur la liaison des durées, nous pensons qu'il est incontournable et intéressant de réfléchir sur cette évidence.

Dans les images successives, nous voyons clairement les images les unes après les autres ; de même dans les bandes dessinées, les images sont limitées par des cadres et, entre chacune, il reste des espaces réguliers ou irréguliers. Si nous faisons attention à ces espaces entre chaque deux images, nous nous demandons quelle est la signification de ces espaces blancs, vides en apparence, dans le mouvement des images successives ? Quelle est la signification quant à la liaison des durées ?

Au chapitre précédent, dans certains paragraphes, comme « la pratique du temps dans les images successives : la reconstitution et la génération du temps » par exemple, nous avons directement mentionné l'Intervalle. Celui-ci joue un rôle auxiliaire et supplémentaire. Pour cette raison, si nous voulons vraiment réfléchir sur l'Intervalle lui-même, il faut mettre ce que nous avons dit à part, et travailler uniquement sur ce thème.

Comme l'Intervalle inclut le Tout du mouvement des images successives, nous ne pouvons pas le considérer uniquement sous l'angle du mouvement des images ou de la durée, c'est la raison pour laquelle nous partons d'abord du mouvement des images successives, et ensuite à partir de la durée, afin de résoudre les questions de l'Intervalle.

Commençons par le travail sur le mouvement des images successives. Concernant les relations des images similaires en paires juxtaposées, s'agissant de l'Intervalle, c'est la contiguïté. Dans ce cas, la longueur de l'intervalle devient un élément décisif pour la liaison des deux images. L'Intervalle, ici, semble hétérogène pour la liaison des images, et il est exclu par ces deux images similaires, car nous parlons « d'une image » à « l'autre», tout en ignorant ce qui existe entre les deux. A partir de cette conclusion, nous nous assurons de la liaison des images successives dans notre imagination. Toutefois, quand nous relions des idées transformées en images que nous voyons, l'Intervalle est-il un néant ? Revenons aux images similaires en paires : lorsque nous regardons d'une image à l'autre, notre regard passe aussi par un intervalle, mais sans y faire attention. Cet espace, en apparence, ne sert à rien ; en réalité, il appartient au passage. Dans l'esprit, nous passons d'une idée à l'autre, c'est la continuation. Néanmoins, cet Intervalle n'est pas l'idée. Nous savons que cette continuation est hétérogène, et cet Intervalle lui appartient. C'est un tout.

Si nous comparons la liaison des idées aux images dans l'espace, nous voyons que l'Intervalle entre les deux images ne correspond pas à celui entre les deux idées dans l'esprit. Comme les images recues par nos yeux sont transformées en idées, nos yeux négligent l'Intervalle entre deux images dans l'espace. C'est pourquoi nous disons que l'Intervalle entre deux images et l'intervalle entre deux idées ne correspondent pas. Malgré cette non correspondance directe, nous ne pouvons pas dire qu'il n'y a pas de relation dans cet

intervalle. A travers cette expérience, nous savons que si l'intervalle entre deux images est plus large, l'Intervalle entre des idées l'est aussi, et ce dernier produit une liaison plus faible que le premier entre ces deux idées. Néanmoins, si dans l'espace les deux images sont juxtaposées sans espace, ou bien si elles sont surperposées et décalées, et qu'elles ne le sont pas dans l'esprit, il existe encore un intervalle entre deux idées. Sinon, il ne reste qu'une idée, et il n'y aura plus de liaison entre elles.

Remarquons que, dans les images successives, leur mouvement n'a pas de direction fixe ni de vitesse de circulation fixe. Comme ce type de mouvement circule dans l'esprit, il est totalement différent de la circulation de la pellicule projetée par la machine cinématographique ; ainsi, la direction et la vitesse des mouvements des images successives ne sont pas fixes. Puisque l'Intervalle appartient au Tout de ce mouvement, il n'a pas de direction ni de vitesse fixes.

Ensuite, dans l'espace, l'Intervalle est situé entre deux images, et nous pouvons le considérer comme un intermédiaire homogène qui relie deux images du point de vue matériel. Cela est comme dans la ligne pointée : entre deux points, figureun blanc. Du point de vue qualitatif, cet Intervalle est une existence hétérogène entre deux images. En revanche, dans l'esprit, l'intervalle est une partie de la continuation. Du point de vue de la liaison, est-il homogène avec les autres ? Du point de vue des idées, l'intervalle n'appartient pas à l'idée, il est hétérogène parmi les idées.

Comme pour la liaison des images successives, l'intervalle est hétérogène dans cette liaison, pouvant jouer un rôle d'articulation, c'est-à-dire un rôle de jonction ou de changement dans les liaisons. C'est la raison pour laquelle, concernant la parenté des images successives—la cinématograghie, les savants considèrent que l'intervalle joue un rôle de jonction ou de changement.

Par exemple, Deleuze dit qu'entre deux mouvements ou deux systèmes, l'Intervalle assure une jonction. « Mais, entre deux systèmes ou deux ordres, entre deux mouvements, il y a nécessairement l'intervalle variable. Chez Vertov, l'intervalle de mouvement, c'est la perception, le coup d'œil, l'œil. Seulement, l'œil n'est pas celui trop immobile de l'homme, c'est l'œil de la caméra, c'est-à-dire un œil dans la matière, une perception telle qu'elle est dans la matière, telle qu'elle s'étend d'un point où commence une action jusqu'au point où va la réaction, telle qu'elle remplit l'intervalle entre les deux, parcourant l'univers et battant à la mesure de ses intervalles. »[477] Il ajoute :« L'originalité de la théorie vertovienne de l'intervalle, c'est que celui-ci ne marque plus un écart qui se creuse, une mise à distance entre deux images consécutives, mais au contraire une mise en corrélation de deux images lointaines (incommensurables du point de vue de notre perception humaine). »[478] Remarquons que ces mouvements et cet intervalle ne désignent pas la circulation de la pellicule elle-même, mais les images qui viennent de ces projections. Nous considérons que ces images projetées sont successives, ainsi que les images successives dans l'espace. C'est pourquoi nous avons pris comme exemple le discours de Deleuze.

Cependant, dans ses théories, il considère que, parfois, l'Intervalle joue un rôle de changement : « On ne doit pas introduire un facteur différent, d'une autre nature. Alors, ce qui peut se passer, c'est ceci : en des points quelconques du plan apparaît un *intervalle*, un écart entre l'action et la réaction. Bergson n'en demande pas plus : des mouvements, et des intervalles entre mouvements qui serviront d'unités (c'est exactement aussi ce que demandera Dziga Vertov, dans sa conception matérialiste du cinéma). Il est évident que ce phénomène d'intervalle n'est possible que dans la mesure où le plan de la matière çomporte du temps. Pour Bergson, l'écart, l'intervalle, va suffire à définir un type d'images parmi les autres, mais

[477] *Ibid*, p.60.
[478] *Ibid*, p.118.

très particulier : des images ou matières vivantes. Alors que les autres images agissent et réagissent sur toutes leurs faces et dans toutes leurs parties, voici des images qui ne reçoivent des actions que sur une face ou dans certaines parties, et n'exécutent des réactions que par et dans d'autres parties. Ce sont des images, en quelque sorte, écartelées. »[479] Il continue : « On n'est pas sorti de l'image-matière-mouvement. Bergson ne cesse de dire que l'on ne comprend rien si l'on ne se donne pas d'abord l'ensemble des images. C'est seulement sur ce plan qu'un simple intervalle de mouvements peut se produire. Et le cerveau n'est rien d'autre, intervalle, écart entre une action et une réaction. Le cerveau n'est certes pas un centre d'images d'où on pourrait partir, mais il constitue lui-même une image spéciale parmi les autres, il constitue dans l'univers acentré des images un centre d'indétermination. »[480]Toujours selon le philosophe : « Mais l'intervalle, en ce sens s'effectue comme une unité numérique qui produit dans l'image un maximum de quantité de mouvement *par rapport à d'autres facteurs détermminables,* et qui varie d'une image à l'autre d'après la variation de ces facteurs eux-mêmes. Ces facteurs sont d'espèces très différentes : la nature et les dimensions de l'espace cadré, la répartition des mobiles et des fixes, l'angle du cadrage, l'objectif, la durée chronométrique du plan, la lumière et ses degrés, ses tonalités, mais aussi des tonalités figurales et affectives (sans même tenir compte de la couleur, du bruit du parlant et de la musique).»[481]

A travers ces discours proposés par Deleuze, nous affirmons que l'Intervalle sert à une jonction ou à un changement pour le mouvement des images successives. L'Intervalle, dans les images successives, joint les images entre elles ; cependant, lorsqu'il y a un autre mouvement d'images successives, il change, et nous utilisons un mot plus matériel : articulation.

Il est donc curieux de découvrir que, dans le segment du mouvement des images

[479] *Ibid,* p.90-p.91.
[480] *Ibid,* p.92.
[481] *Ibid,* p.66.

successives, en apparence, l'intervalle est vide, néant, ou encore blanc. Si nous regardons les dessins successifs, en effet, il est une existence non perceptible. Bien qu'il soit hétérogène par rapport aux autres, il existe et appartient au Tout du mouvement des images successives.

D'autre part, nous considérons l'Intervalle du point de vue de la durée. Comme nous avons analysé le segment du « mouvement des images successives » et l'Intervalle appartenant au Tout de ce mouvement, au niveau du temps, l'Intervalle appartient à la durée. Mais, nous avons besoin de vérifier et de réfléchir sur ce thème.

Dans le chapitre précédent, nous avons dit que les existences des choses à l'extérieur de nous produisaient des correspondances dans notre conscience (esprit), à travers nos sens. Ces correspondances incluent des successions d'états de conscience, appelés « durée ». Nous avons ensuite mentionné que dans le mouvement des images successives, chaque image à l'extérieur de nous causait un état de conscience, et que tous ces états étaient liés pour former une durée. Ainsi, chaque image joue un rôle de repère dans cette succession. En considérant le mouvement des images successives dans la durée, nous constatons que chacune passe d'un repère à l'autre et forme une durée. Nous savons que l'Intervalle se situe entre une image et une autre et qu'il ne peut pas être transformé par nos yeux en une idée. C'est la raison pour laquelle, dans la succession des états de conscience différents, comme l'Intervalle n'a pas de correspondance pour former un repère dans la durée, malgré son existence dans l'espace, il n'est pas marqué dans la durée. Autrement dit, les images successives, incluant l'Intervalle, sont transformées en durée sans existence d'une durée apparente. C'est pourquoi Bachelard pense que l'Intervalle est comme le néant du temps. « On nous dira que le néant du temps, c'est précisément l'intervalle qui sépare les

instants vraiment marqués par des événements. » [482] Il faut ajouter que le mot « instant » de Bachelard, renvoie au terme « simultanéité » de Bergson ou à « repère» de notre analyse ci-dessus.

Bien que l'Intervalle n'occasionne pas un « instant », une « simultanéité » ou un « repère » dans la durée, nous ne pouvons pas ignorer son existence. Dans le mouvement des images sucessives, l'Intervalle appartient au Tout de ce mouvement. Il en est de même pour la durée du mouvement des images successives. L'Intervalle ne cause pas de simultanéité, il appartient au Tout de cette durée. Ainsi qu'une existence imperceptible dans le mouvement, l'Intervalle est une existence imperceptible dans la durée. C'est la raison pour laquelle Bachelard appelle l'Intervalle « le temps vide ». Bachelard explique : « On nous accordera au besoin, pour mieux nous convaincre, que les événements ont une naissance instantanée, qu'ils sont même au besoin instantané, mais on réclamera un intervalle ayant une existence réelle pour distinguer les instants. On voudra nous faire dire que cet intervalle, c'est vraiment le temps, le temps vide, le temps sans événements, le temps qui dure, la durée qui se prolonge, qui se mesure. »[483]

En somme, même si l'Intervalle ne marque pas de simultanéité dans la durée, nous ne pouvons pas ignorer son existence. Pour la durée, l'Intervalle est ainsi qu' une existence, imperceptible.

Ensuite, dans le mouvement des images successives, l'Intervalle sert de jonction ou de changement. Néanmoins, pour la durée du mouvement des images successives, quel rôle l'Intervalle joue-t-il ?

Nous avons expliqué que, dans les images successives, chaque image produisait une correpondance, une simultanéité dans notre conscience, et que ces simaltanéités, en formant

[482] *Op.cit.*p.38-p.39.
[483]*Ibid*, p.39.

des états de conscience différents, se lient et deviennent une durée. De fait, si nous supprimons l'Intervalle, comme toutes les deux images n'ont pas d'Intervalle, ces deux images se superposent sans décalage, produisant ainsi une simultanéité dans la conscience, et cela ne produit pas de durée. Nous savons que la durée inclut l'existence de l'Intervalle. Autrement dit, l'intervalle joint une simaltanéité avec un autre, ou bien un état de conscience avec une autre. L'intervalle est, pour la durée, comme une jonction.

Maintenant, imaginons la rencontre d'un autre mouvement d'images. En suivant la pensée précédente, dans l'espace, nous voyons une série qui comprend deux séries inférieures d'images successives entre lesquelles figure un intervalle comme les autres. Concernant la durée, nous pouvons déduire que ces deux séries d'images successives fonctionnent comme une seule série. C'est-à-dire que l'intervalle entre les deux séries inférieures les relie comme un autre intervalle. Néanmoins, dans ce processus, la qualité de cet intervalle change, étant non seulement une jonction, mais aussi un changement. La théorie de Bachelard se rapproche de notre pensée : « A cette distance logique correspond toujours un intervalle temporel. Cet intervalle est, sous le rapport même de la causalité, d'une essence foncièrement différente de la causalité. En effet, c'est dans l'intervalle temporel que *pourront* intervenir les empêchements, les obstacles, les déviations, qui briseront les chaînes causales. Cette possibilité d'intervention, il faut la prendre pleinement comme une possibilité pure et non pas comme une réalité ignorée. »[484]

Une autre preuve peut soutenir notre théorie à travers le langage cinématographique, à savoir, les images successives projetées par la machine. Deleuze estime que l'intervalle est comme une jonction et un changement ou une articulation entre deux mouvements d'images quand il mentionne le montage français : « Or, ce qui apparaît ainsi avec l'école

[484] Gaston Bachelard.- *La dialectique de la durée*.- Paris: Presses Universitaires de France, 2006.p.85-p.86

française, c'est une nouvelle manière de concevoir les deux signes du temps : l'intervalle est devenu l'unité numérique variable et successive qui entre dans des rapports métriques avec les autres facteurs, définissant dans chaque cas la plus grande quantité relative de mouvement dans la matière et pour l'imagination ; le tout est devenu le Simultané, le démesuré, l'immense, qui réduit l'imagination à l'impuissance et la confronte à sa propre limite, faisant naître dans l'esprit la pure pensée d'une quantité de mouvement absolu qui exprime toute son histoire ou son changement, son univers. »[485] Lorsqu' il parle du montage russe, il mentionne que l'intervalle est comme une jonction ou le centre du changement.[486]

Nos réflexions sur l'Intervalle dans le mouvement des images successives du point de vue de la durée nous montrent qu'il joue le même rôle que du point de vue du mouvement. Autrement dit, dans la durée du mouvement des images successives, l'Intervalle sert de jonction et de changement (ou articulation).

[485] *Op.cit*, p.72.
[486] *Idem*, « Mais, entre deux systèmes ou deux ordres, entre deux mouvements, il y a nécessairement l'intervalle variable. Chez Vertov, l'intervalle de mouvement, c'est la perception, le coup d'œil, l'œil. Seulement, l'œil n'est pas celui trop immobile de l'homme, c'est l'œil de la caméra, c'est-à-dire un œil dans la matière, une perception telle qu'elle est dans la matière, telle qu'elle s'étend d'un point où commence une action jusqu'au point où va la réaction, telle qu'elle remplit l'intervalle entre les deux, parcourant l'univers et battant à la mesure de ses intervalles. » p.60.
Ibid, « Dès son premier film, « *Paris qui dort* », René Clair avait impressionné Vertov en dégageant de tels intervalles comme des points où le mouvement s'arrête, recommence, s'inverse, accélère ou ralentit: une sorte de différentielle du mouvement. » p.65.

2.3 Application des théories du « travelling » et de « l'intervalle » dans les images successives

En suivant les deux segments précédents, nous avons développé les théories sur « le travelling » et sur « l'intervalle », ce qui nous a permis de connaître les caractères de ces deux éléments au sein des images successives. Néanmoins, comme ces théories sont abstraites et qu'elles doivent être d'examinées, il nous faut prendre un exemple pour appliquer ces théories.

Lorsque nous avons consulté les catalogues, une œuvre a attiré notre attention : il s'agissait d'une bande dessinée apparaissant sur une seule page, avec des cases rectangulaires bien alignées. Ce dessin comportait des couleurs vivantes, accompagnées de traits souples, attirants. Inconsciemment notre regard s'est arrêté sur la première, la deuxième,...et ainsi de suite jusqu'à la fin. Ce dessin est resté stocké dans notre mémoire. Après avoir développé le travelling et l'intervalle, ce dessin a, à nouveau, surgi dans notre esprit.

En effet, ces images correspondent à nos théories et nous les considérons comme leur application. C'est un dessin de Winsor McCay, ou plus exactement une planche de son œuvre *Little Nemo in Slumberland*. Voyons pour commencer les moments importants de cet artiste et de cette bande dessinée. Ensuite, nous appliquerons nos théories en vue de l'analyser.

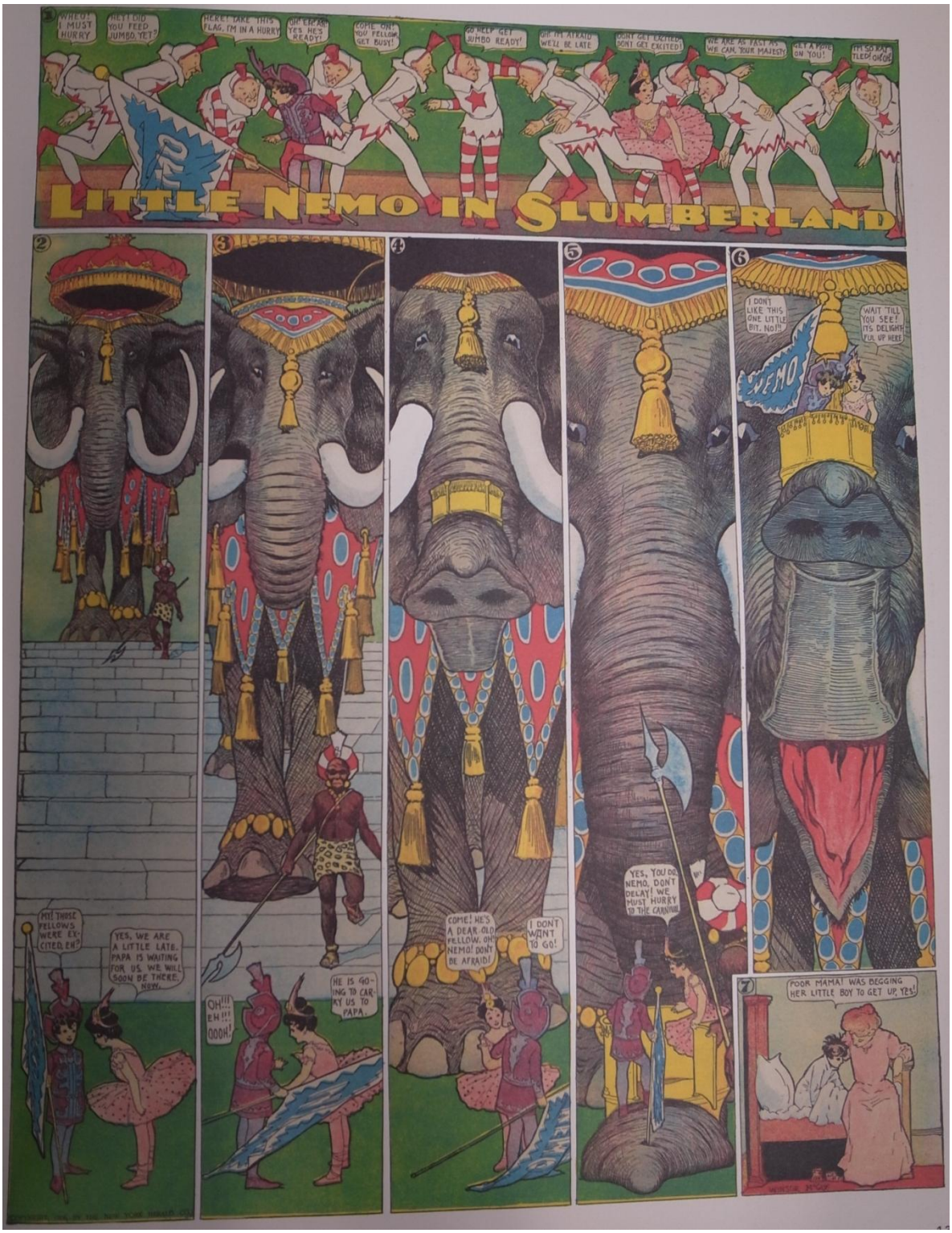
Le véritable nom du dessinateur américain Wisor McCay est Zenas Winsor McKay. Il est née à Spring Lake, dans le Michigan. Son prénom, Zenas Winsor, vient du nom de l'employeur de son père : Zenas G. Winsor.[487] Sa date de naissance est incertaine.

[487] Benôit Peeters.- *Little Nemo: 1905-2005, un siècle de rêves*.- Bruxelles: les Impressions nouvelles , 2005.p.9

(ill 17.)

Little Nemo in Slumberland

New York Herald (26 juillet 1908)



(ill 18.)

Little Nemo in Slumberland

New York Herald (23 septembre 1906)

Selon une indication, il serait né en 1867 au Canada, mais cela est faux. Une preuve plus certaine signale Brooklyn en 1869. McCay a toujours certifié que sa date du naissance était le 26 septembre 1871, à Spring Lake. Néanmoins, cette question ne peut pas être vérifiée car les documents relatifs à sa naissance ont brûlé dans un incendie.[488]

Les œuvres de McCay nous prouvent sa virtuosité : les formes des figures, dans ses dessins, sont très correctes et les traits sont mûrs. Quand McCay était enfant, il était passionné par la peinture. Selon sa famille, il peignait quasiment toute la journée, et comme il ne pouvait cesser de peindre, son père disait à son professeur qu'il était inutile de l'arrêter.[489] En dépit de cela, nous ne considérons pas que son œuvre proviennent de ses études à l'école.

Non seulement il passait beaucoup de temps à dessiner, mais il peignait également très bien et très rapidement. Il était capable de peindre des scènes passées d'une manière très détaillée. Nous pensons qu'il possédait une mémoire visuelle exceptionnelle. Dès son enfance, ses aptitudes à peindre étaient déjà à un niveau très avancé.

Doté de cette passion et de ces compétences, il a rencontré son professur Mr. Goodison. Ce maître lui a enseigné des connaissances sur la perspective, l'ombre, et la réflexion en dessinant des blocs géométriques. Dans ses cours, figurait une leçon qui a peut-être beaucoup influencé le style de McCay : des études sur les formes végétales et sur la représentation des lignes.[490]

A la même époque, il a commencé à peindre pour les visiteurs dans les cirques et les parcs d'attraction, comme Wanderland, par exemple, [491]ce qui lui a permis de gagner de l'argent tout en profitant de sa passion artistique. C'est ainsi qu'il a peint des illustrations pour le magazine *Life*, et nous constatons que dans ces images, McCay a commencé à peindre

[488] Canemarker John.- *Winsor Mccay :His life and Art.* – New York : Abbeville Press , 1987. p.21
[489] *Op.cit.*p.9
[490] *Idem*.p.9-p.10.
[491] *Ibid*. p.10.

de gigantesques architectures, dans un style néo-classique.[492] Nous constatons ce type d'architecture dans les œuvres qu'il a peintes tout au long de sa vie.

De 1891 à 1899, McCay a travaillé dans le Cincinnati dime museum.[493]C'est là qu'il a rencontré sa femme, Maud Leonore Dufour. Puis, dans les années 1890, un événement important a eu lieu à Chicago, qui a profondément influencé McCay. Cet événement apparaît dans les scènes de *Little Nemo in Slumberland* : c'est la World's Columbian Exposition, datée de 1893, qui fête l'anniversaire de la découverte de l'Amérique de Christophe Colomb.

Pour cette exposition, la ville de Chicago a construit des architectures monumentales mais éphémères. Plusieurs architectes ont participé à cette construction, ayant édifié des bâtiments de style baroque.[494]Cette exposition est devenue comme une ville de couleur blanche avec des bâtiments merveilleux, extraordinaires, telle une cité de rêve. Il est évident que ces scènes prestigieuses ont attiré l'attention de McCay et celles-ci sont restées gravées dans sa mémoire comme des sources à peindre.

En 1903, McCay a commencé à travailler pour les journaux *New York Herald* et *Evening Telegram*, qui appartenaient à James Gordon Bennett, Jr ; il en a peint les illustrations. Rapidement, le 24 décembre de la même année, il a peint sa première bande dessinée dans *Telegram* : *Hubby Goes Shopping with the Usual Results*.[495] Elle était constituée de dix images successives, racontant l'histoire d'une foule dans une file d'attente, pour shopping et cette foule a fini par "avaler" un homme. A partir de là, McCay a commencé à peindre des bandes dessinées pour les journaux.

[492] *Ibid*.p.11.
[493] *Op.cit*.p.39.
[494] *Op.cit*.p.10.
[495] *Op.cit*.p.60.

Avant l'apparition de *Little Nemo*, McCay avait proposé *Mr. Goodenough* dans *Telegram*, en janvier 1904. En avril de cette année, il a publié *Sister's Little Sister's Beau* dans *Herald*. Ensuite, sa première bande dessinée en couleurs, *Phurious Phinish of Phoolish Philipe's Phunny Phrolics*, est apparue en mai toujours dans *Herald*.[496]

En juillet, McCay a publié une de ses célèbres bandes dessinées *Little Sammy Sneeze*. Dans cette œuvre, où figurent normalement six images pour chaque scène, un enfant éternue toujours sur la cinquième image, puis il retombe sur l'image suivante.[497] Après cette première réussite, McCay a sorti *Dream of the Rarebit Fiend* depuis septembre 1904. A notre avis, dans cette œuvre, il a utilisé des "cauchemars" comme des circonstances dans lesquelles les histoires ont eu lieu. Ce mode de représentation apparaît dans *Little Nemo*. Auparavant, l'auteur avait publié deux bandes dessinées : *The Story of Hungry Henrietta* et *A Pilgrim's Progress by Mister Bunion*.[498]

Le 15 octobre 1905, le chef-d'œuvre de Winsor McCay, *Little Nemo in Slumberland* , a paru en couleurs dans *Herald*. Par rapport aux précédentes, ces images comportent plus de mouvements, de couleurs, et l'on y perçoit une plus grande imagination, ainsi qu'un effet de décoration.[499]Le prototype du héros de cette bande dessinée, Nemo, est basé sur le fils de McCay, Robert. De plus, le nom "Nemo" signifie "personne".[500]

Cette bande dessinée a paru dans *Herald* jusqu'au 23 juillet 1911, précisément. Quand McCay a travaillé pour le journal *Hearst* la même année, Little Nemo est re-apparu de septembre 1911 à décembre 1914, dans *New York American* ; le titre était devenu : *In the*

[496] *Idem*.p.63.
[497] *Ibid*.p.63-p.64.
[498] *Ibid*.p.76-p.79.
[499] *Ibid*.p.82.
[500] *Idem*.p.82.

Land of Wonderful Dream. Cette œuvre populaire a été traduite en sept langues en un an, dès sa première sortie en 1905.[501]

A la suite du succès de *Little Nemo in Slumberland*, McCay s'est focalisé sur les bandes dessinées. En effet, depuis 1909, il s'intéressait aux images animées. Selon John Canemarker, l'auteur de *Winsor Mccay :His life and Art*, un film du dessinateur français, Emile Cohl, a beaucoup influencé McCay. Ce film a, en effet, été distribué aux Etats-Unis en 1909, la même année où McCay a commencé à s'intéresser à l'animation.[502]

McCay a choisi trois héros de *Little Nemo* pour son premier film. En vue de produire son premier film, selon John Canemarker, McCay fin 1910, avait déjà peint 4000 planches.[503] Sa capacité de pouvoir peindre rapidement et correctement a énormément aidé.

Enfin, en 1911, le premier film de McCay, *Little Nemo*, est sorti. Ce dernier s'est alors mis à travailler dans la bande dessinée et l'animation. En 1914, il est apparu sur les écrans son célèbre *Gertie the Dinosaur*. Dans ce film, McCay, pour la première fois, a fait apparaître un arrière-plan répétitif dans plusieure scènes. Seuls, les héros bougeaient.[504]

Il a travaillé jusqu'à sa mort, le 26 juillet 1934, ayant réalisé un total de 13 dessins animés. Cependant, McCay ne s'est jamais aperçu des possibilités commerciale de son activité ; n'ayant pas eu d'équipe pour tourner. Au contraire, il préférait travailler seul et produire des films plus lentement. Malheureusement, McCay n'a pas exploité cette ressource dans ce domaine du dessin animé, bien qu'il en fût le pionner.

[501] *Ibid*.p.82.
[502] *Ibid*.p.131.
[503] *Ibid*.p.132.
[504] *Ibid*.p.137.

A présent, concentrons-nous sur *Little Nemo*. *Little Nemo in Slumberland* est publié pour la première fois en 1905 dans le journal *Herald*. A ce moment-là, il paraissait chaque dimanche sur une page entière.[505] Dans cette œuvre, un garçon dort puis pénètre dans un monde de rêves. Après avoir vécu ou assisté à plusieurs évenements dans ce monde fictif, l'enfant se réveille et retourne dans le monde réel. Souvent, sur la dernière planche, le petit garçon est au pied de sont lit, ou bien ses parents sont à côté de lui...etc. Ce sont, en général, des scènes réelles par rapport à celles qu'il voit dans ses rêves, qui apparaissent à la fin. Par le rêve, l'auteur a introduit les spectateurs dans un univers fantastique et libre, incluant une terre inventée : Slumberland. Par le biais de cette bande dessinée dominicale, McCay a dévoilé le mystère de Slumberland et a invité les spectateurs à voyager dans ce monde onirique.

Avec, *Little Nemo in Slumberland,* McCay a raconté beaucoup d'histoires qu'il a séparées en deux parties principales. Dans la première, le roi de Slumberland demande à son serviteur Oomp d'emmener Nemo à Slumberland afin de le présenter à sa fille. Ce voyage n'est pas facile et il devient une aventure. Nemo rencontre des difficultés. Finalement, il parvient à vaincre ses problèmes et arrive à Slumberland en février 1906. Pour la deuxième partie, il faudra attendre jusqu'au mois de juillet pour qu'il rencontre la princesse de Slumberland. Nemo passe son temps à voyager dans Slumberland et visite d'autres planètes, comme Mars. A travers ce voyage, Nemo voit des animaux rares, des dinosaures et des choses extraordinaires, comme des architectures gigantesques, merveilleuses, pour lesquelles McCay s'est inspiré de son expérience de la World's Columbian Exposition. [506]

Bien que Nemo ait été inspiré du fils de l'artiste, Robert, les traits de caractère de son personnage sont une pure création. Autrement dit, Nemo est une réflexion de McCay. Selon l'auteur de *Winsor Mccay :His life and Art,* la princesse de Slumberland a été inspirée de la

[505] *Ibid*.p.82.
[506] *Ibid*.p.83.

femme de McCay, car les cheveux de la princesse sont noirs, comme ceux de sa femme. A la fin de l'histoire, McCay unit Nemo et la princesse.[507]

A la différence des autres bandes dessinées, telles que *Little Sammy Sneeze* ou *Dream of the Rarebit Fiend*, par exemple, pour *Little Nemo in Slumberland*, McCay a adopté une nouvelle représentation : les dimensions des cases varient. Elles ne sont plus de taille unique comme celles *Little Sammy Sneeze*. Grâce à une page toute entière que le journal *Herald* lui fournit, McCay a plus de liberté pour modifier et arranger ses dessins. Il semble que ce nouveau mode de représentation donne plus de fluidité aux spectateurs.[508]En outre, la quantité et les différentes dimensions des cases donnent davantage de vie, de dynamisme à l'histoire. Cette vivacité attire l'attention des spectateurs et les plonge au cœur de l'histoire.

Nous constatons que les lignes que McCay utilise dans *Little Nemo in Slumberland* sont souvent souples et étendues. Par exemple, dans l'illustration 17, malgré que les architectures soient dessinées en carré et que les lignes soient rigides, les pieds du lit sont souples et longs. Nous pouvons penser que, grâce aux différentes lignes, McCay a pu représenter des choses à la fois réelles et fictives. Mais, si nous constatons simplement les planches, nous avons l'impression que nous sommes face à l'Art Nouveau, car les longues lignes souples ressemblent à des végétaux. Ainsi, cet élément de l'Art Nouveau renforce l'effet décoratif des planches de McCay, bien qu'il ait peint des choses très détaillées et qu'il ait préféré décorer les vêtements ou l'architecture. Ensuite, McCay a modifié la dimension des lignes selon les distances, pour donner aux spectateurs diverses impressions.[509]

Quant aux couleurs, McCay n'a pas toujours respecté la réalité. En effet, il a utilisé des couleurs réelles, mais aussi selon la sensation de la planche, ce qui renforce la vivacité de

[507] *Idem*.p.83.
[508] *Op.cit*.p.138.
[509] *Op.cit*.p.83.

l'œuvre.[510]Par exemple, dans les illustrations 17 et 18, les couleurs de Nemo, du lit ou des animaux respectent la réalité, alors que celles d'autres éléments sont variées, selon la volonté de l'artiste. Benoît Peeters, auteur de la préface de *Little Nemo: 1905-2005, un siècle de rêves,* a analysé l'emploi des couleurs dans *Little Nemo in Slumberland*. Il a conclu que tantôt, McCay a adopté une certaine homogénéité dans l'emploi de ses couleurs pour l'ensemble de la planche, tantôt, entre les cases, il a utilisé des couleurs contrastées.[511]

Néanmoins, la richesses des coloris de *Little Nemo in Slumberland* dépend non seulement de la virtuosité de McCay, mais aussi de la technique d'imprimerie du journal *Herald*. Selon l'auteur de *Winsor Mccay :His life and Art*, par rapport aux autres journaux, la technique d'imprimerie de *Herald* est sophistiquée, ce qui permet à McCay de représenter fidèlement son opinion à travers les couleurs.[512]

Grâce à tous ces éléments, non seulement, *Little Nemo in Slumberland* est devenu le chef d'œuvre de Winsor McCay, mais celui-ci est resté gravé dans l'histoire de la bande dessinée.

Grâce à sa virtuosité, McCay a produit une magnifique bande dessinée dans laquelle il a employé de nombreuses techniques. Grâce à ses compétences, nous avons des preuves nous permettant d'appliquer nos théories sur « le travelling » et « l'intervalle ». Prenons les illustrations 17 et 18 en tant que matériaux d'analyse.

D'abord, concentrons-nous sur « le travelling ». Les illustrations 17 et 18 appartiennent au mouvement des images, car ces planches correspondent aux relations *Ressemblance* et *Contiguïté*. McCay a préféré utiliser des héros permanents et des changements d'arrière-plan.

[510] *Idem*.p.83.
[511] *Op.cit*.p.7.
[512] *Op.cit*.p.85.

Cela confirme la relation de *Ressemblance*. De plus, les cases qui se touchent quasiment occasionnent la *Contiguïté*. Ces deux points montrent que ces deux illustrations sont des mouvements d'images.

« Le travelling » apparaît-il vraiment dans ces deux planches ? Nous pensons que oui, mais uniquement dans quelques cases. Selon nos théories, le mouvement de la caméra a trois éléments : le changement d'espace, le temps et le mobile. Ainsi, les images prises par cet appareil mouvant deviennent des images immobiles, une durée et des états successifs. Si nous observons l'illustration 17, nous nous apercevons que dans les cases 5, 6, 13,14 et 15 apparaît l'aspect du travelling. Quant à l'illustration 18, si nous négligeons les escaliers, Nemo et la princesse, les planches 2 à 6 appartiennent au travelling, les autres n'appartenant qu'au mouvement des images. Car, même si les planches reprennent les deux éléments pris par travelling , les images immobiles et la durée, il manque les états successifs. Bien qu'entre ces cases, il y a toujours un différence et un changement, ces derniers ne désignent pas les états successives, qui, pour l'origine du mouvement de la caméra, signifient le mobile. Ainsi, même si dans ces cases restantes, le héros change, cela ne signifie pas qu'il se déplace. C'est pourquoi nous pouvons certifier que les cases mentionnées adoptent la technique du travelling.

Les cases 5 et 6 de l'illustration 17 représentent le lit en train de se diriger vers la porte. Nous constatons que les arrière-plans changent, mais qu'ils restent similaires.

Les cases 13,14 et 15 sont un peu compliquées, car les arrière-plans changent, et se répètent. Dans les deux premières, ils peuvent être regroupés et nous pouvons les considérer comme deux moments du mouvement du lit marqués dans une seule case. Concernant les cases 14 et 15, McCay a répété et modifié quelque peu l'arrière-plan de la première, pour celui de la seconde.

Les cases 2 à 6 de l'illustration 18 sont plus simples. A travers les images de l'éléphant, de plus en plus grandes et détaillées, nous sentons le rapprochement de la caméra. Il semble que les arrière-plans des cases 2-6 soient blancs, et qu'ils ne changent pas, contrairement à leur taille, montrant qu'il un travelling les accompagne.

Selon nos théories, lorsqu'il y a un travelling dans le mouvement des images successives, apparaissent deux mouvement à la fois. Ces images successives se relient plus fortement car, dans ce cas, leur relation inclut la *Ressemblance*, la *Contiguïté* et la *Causalité*. Nous avons indiqué que la causalité rendait plus forte le lien entre les images. Les spectateurs perçoirent donc que les images s'accrochent fortement les unes aux autres. Cela peut expliquer pourquoi ils pensent que *Little Nemo in Slumberland* est plus fluide que les œuvres précédentes de McCay, et que cette fluidité leur permet d'immerger dans le monde de Slumberland.[513]

Ensuite, penchons-nous sur les intervalles entre les cases des illustrations 17 et 18. Du point de vue du mouvement des images sucessives, ces intervalles, qui sont blancs, existent réellement, dans la physique, entre les cases. Nous pouvons alors considérer que ces parties blanches appartiennent au Tout d'une illustration. Néanmoins, à notre connaissance, ils ne font pas partie du lien entre les images à l'esprit. Autrement dit, ces parties blanches ne causent pas d'idées dans le cerveau. De ce fait, bien qu'en physique l'intervalle existe pour marquer le décalage entre deux cases, il est négligé par l'esprit, mentalement.

A notre avis, l'intervalle joue non seulement un rôle de jonction, mais également un rôle d'articulation, surtout au moment de la liaison de deux séries d'images successives. Nous pouvons constater les cases 6,7 et 15,16 de l'illustration 17, et les cases 1,2 et 6,7, de l'illustration 18.

[513] *Op.cit.*p.136.

Dans l'illustration 17, entre les cases 6 et 7, McCay a voulu représenter le lit qui sort de la chambre et qui marche dans la rue. Autrement dit, il y a deux mouvements des images successives rassemblées. Le rôle de l'intervalle entre les cases 6 et 7 n'est donc plus de faire la jonction, mais l'articulation des deux mouvements de ces deux images successives. Car, si cet intervalle fonctionne comme une jonction, le lit continue à marcher dans la chambre. Il faut une articulation pour passer de la scène intérieure à la scène extérieure. Et c'est l'intervalle qui joue ce rôle. L'intervalle entre les cases 15 et 16 assure cette même fonction. Le scénario où Nemo quitte le monde onirique et revient dans le monde réel doit inclure une articulation pour joindre ces deux événements. Si McCay n'avait pas utilisé d'intervalle, les images succcessives auraient changé petit à petit et il aurait été impossible de modifier les évenements rapidement. L'intervalle permet de réaliser cela. Pour prolonger ces idées, prenons les cases 1,2 et les cases 6,7 de l'illustration 18. Une citation prouve nos théories : « Dans *Little Nemo*, le "point de coupe" symbolique s'insère entre le rêve et le retour à la case de la vie quotidienne. Au lieu de l'anéantir, l'intervalle rétablit magiquement l'ordre vivant et le script quotidien du monde. »[514]

Quant à la durée, quand nous posons nos yeux sur les cases 1 et 2 de l'illustration 17, par exemple, notre regard provoque le changement de nos états de conscience. D'après nos théories, une durée commence. Dans ce cas, si nous réfléchissons sur l'intervalle, nous nous apercevons qu'il n'engendre aucun changement d'état mental, cette partie blanche ne produisant aucune idée dans l'esprit. C'est pourquoi Bachelard considère l'intervalle comme un " temps vide". Il faut que le regard passe l'intervalle pour regarder la case suivante, mais cet intervalle est inutile pour la durée.

[514] *Op.cit*.p.134.

3. L'emploi de l'idée de la durée dans le sens de la vie

Dans ce chapitre, nous voudrions parler des thèmes qui n'ont, en apparence, aucun rapport avec les autres chapitres ; en réalité, ils suivent la direction de notre réflexion sur la durée.

3.1 La vie intime

Dans ce paragraphe, la vie intime est notre but. Néanmoins, quel rapport ce thème a-t-il avec les autres dont nous avons parlé ? Nous savons que la vie est une durée et, la vie intime est une durée privée. Selon les théories de Bergson, la durée privée est la durée pure.

Dans le chapitre précédent, nous avons parlé de la durée pure au sens général, afin d'introduire la durée dans les images successives. Dans ce paragraphe, nous voudrions parler de nous-mêmes, ou plus précisément de notre pensée selon le point de vue de la durée.

Nous sommes obligés de dire que, comme la vie est un thème immense, elle propose de nombreux niveaux de discussion. Bien que notre but ici, est d'aborder la vie intime, nous ne voulons pas proposer quelque chose qui explique le tout de la vie. En revanche, nous pouvons regarder la vie à partir d'un certain point de vue et tenter de l'expliquer. Quoi que notre pensée fasse partie du point de vue de la durée, nous excluons le thème de l'impulsion. Autrement dit, nous ne discuterons pas de l'impulsion de la vie intime, ou bien de l'élan vital dans le langage bergsonien. Notre pensée se consacrera plutôt au déroulement de la vie intime, au lieu de parler des ontologies des opérations mentales secondaires (la mémoire, le souvenir...etc). Nous n'utilisons pas directement ces opérations mentales quand nous en avons besoin.

Abordons le thème de la vie intime en commençant par parler de « la vie ». A ce sujet, Bergson pense qu'il y a une chose essentielle—le changement, un changement sans

cesse.[515]Ce que nous faisons ou ce que nous sentons est inclu dans la vie, ainsi, toutes nos actions appartiennent à la vie. Si nous relions cette idée à notre esprit, nous savons que ce que nous faisons, ce que nous sentons, ce que nous pensons et ce qui se passe dans notre tête, est transformé en idées et réuni dans notre esprit[516]. De fait, du point de vue de l'esprit, la vie est le passage des idées dans notre esprit.

A partir de là, puisque le changement des idées est égal au changement des états de conscience, le passage des idées signifie donc le passage d'un état de conscience à un autre.[517]Dans le chapitre précédent, nous avons indiqué que le changement des états de conscience formait une durée. Ainsi, la vie, le passage à des états de conscience, signifie la durée.

Nous savons que la vie est une durée. Donc, si nous pensons à partir de la durée, nous savons que notre vie a deux durées, la durée hétérogène et la durée pure. La durée hétérogène est causée par des choses extérieures à nous, alors que, la durée pure est causée par nos états intérieurs. Comme l'existence des choses extérieures à nous stimulent des correspondances dans notre conscience/esprit, et que ces correspondances engendrent un changement d'états de conscience tout en formant une durée hétérogène, nous considérons que la durée hétérogène

---

[515] Henri Bergson. *L'évolution créatrice.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1941.
« Je constate d'abord que je passe d'état en état. J'ai chaud ou j'ai froid, je suis gai ou je suis triste, je travaille ou je ne fais rien, je regarde ce qui m'entoure ou je pense à autre chose. Sensations, sentiments, volitions, représentations, voilà les modifications entre lesquelles mon existence se partage et qui la colorent tour à tour. Je change donc sans cesse. Mais, ce n'est pas assez dire. Le changement est bien plus radical qu'on ne le croirait d'abord. » p.1.
Idem,« La vérité est qu'on change sans cesse, et que l'état lui-même est déjà du changement.» p.2.
[516] *Op.cit,* « Nous verrons alors que la vie ne peut être comprise dans une contemplation passive ; la comprendre, c'est plus que la vivre, c'est vraiment la propulser. Elle ne coule pas le long d'une pente, dans l'axe d'un temps objectif qui la recevrait comme un canal. Elle est une forme imposée à la file des instants du temps, mais c'est toujours dans un instant qu'elle trouve sa réalité première. » p.22.
[517]*Op.cit,* « Je parle en effet de chacun de mes états comme s'il formait un bloc. Je dis bien que je change, mais le changement m'a l'air de résider dans le passage d'un état à l'état suivant : de chaque état, pris à part, j'aime à croire qu'il reste ce qu'il est pendant tout le temps qu'il se produit.» p.1.

est causée par le monde extérieur à nous-mêmes.[518] Ainsi, quand nous parlons de la vie intime, nous pensons qu'il s'agit de la durée pure.

Nous savons que la vie intime signifie la durée pure et que la durée pure relie les états de conscience à notre propre intérieur. Néanmoins, d'où viennent ces états de conscience ? Selon Bergson, ces états de conscience sont des faits d'expérience.[519] Mais, si nous voulons comprendre ces faits d'expérience, nous devons nous souvenir de ce que nous avons dit dans l'ontologie du mouvement des images successives. Dans le chapitre précédent, au sujet des théories de l'empiriste anglais, nous avons mentionné que les idées simples adoptées par les sens étaient transportées à la mémoire, et que, quand les idées sont retransportés à l'esprit, elles sont, plus tard, opérées en idées complexes. Nous pensons que les idées complexes fabriquées de cette façon sont les « faits d'expérience », pour Bergson.

Ainsi, nous savons que ces états de conscience intérieurs proviennent de nos expériences ; par conséquent, notre durée intime dépend de notre mémoire. Cela rassemble deux idées passées dans la mémoire représentant le présent. C'est une résurrection des idées passées.

---

[518]*Op.cit*, « Comment passons-nous de ce temps intérieur au temps des choses ? Nous percevons le monde matériel, et cette perception nous paraît, à tort ou à raison, être à la fois en nous et hors de nous : par un côté, c'est un état de conscience; par un autre, c'est une pellicule superficielle de matière où coïncideraient le sentant et le senti. À chaque moment de notre vie intérieure correspond ainsi un moment de notre corps, et de toute la matière environnante, qui lui serait «simultané» : cette matière semble alors participer de notre durée consciente(1). Graduellement nous étendons cette durée à l'ensemble du monde matériel, parce que nous n'apercevons aucune raison de la limiter au voisinage immédiat de notre corps : l'univers nous paraît former un seul tout ; et si la partie qui est autour de nous dure à notre manière, il doit en être de même, pensons-nous, de celle qui l'entoure elle-même, et ainsi encore indéfiniment. Ainsi naît l'idée d'une Durée de l'univers, c'est-à-dire d'une conscience impersonnelle qui serait le trait d'union entre toutes les consciences individuelles, comme entre ces consciences et le reste de la nature(2). » p.42.

[519] *Idem*, « Il n'est pas douteux que notre conscience se sente durer, ni que notre perception fasse partie de notre conscience, ni qu'il entre quelque chose de notre corps, et de la matière qui nous environne, dans notre perception (1).〔...〕» p.43.

Op.cit, « Notre attention se fixe sur eux parce qu'ils l'intéressent davantage, mais chacun d'eux est porté par la masse fluide de notre existence psychologique tout entière. Chacun d'eux n'est que le point le mieux éclairé d'une zone mouvante qui comprend tout ce que nous sentons, pensons, voulons, tout ce que nous sommes enfin à un moment donné. C'est cette zone entière qui constitue, en réalité, notre état. Or, des états ainsi définis, on peut dire qu'ils ne sont pas des éléments distincts. lis se continuent les uns les autres en un écoulement sans fin. » p.3.

Selon Bergson, si nous n'avons pas cette action de faire revivre les idées passées, il ne reste que l'instantané, au lieu de la durée.[520] C'est pourquoi les idées passées (ou faits d'expériences selon Bergson) revivent, elles causent des états de conscience. Ces états de consciences sont homogènes et chacun a une durée.[521] Ce discours peut prouver la définition de la durée intérieure que nous avons notée dans le chapitre précédent, en suivant la théorie bergsonnienne.

La durée est causée par des idées passées ou des faits d'expériences re-vivant. Cependant, lorsque ces idées ou ces faits revivent dans des états de conscience, comment ceux-ci sont-ils reliés? Nous pensons à l'élan vital, mais il s'agit de l'implusion. Ce n'est pas l'opération mise dans des états de consciecne. Selon Bergson, l'opération mentale, ici, est l'imagination. C'est cette dernière qui relie un état de conscience à un autre en les juxtaposant, comme « les perles

[520] *Op.cit,* « La durée intérieure est la vie continue d'une mémoire qui prolonge le passé dans le présent, soit que le présent renferme distinctement l'image sans cesse grandissante du passé, soit plutôt qu'il témoigne, par son continuel changement de qualité, de la charge toujours plus lourde qu'on traîne derrière soi à mesure qu'on vieillit davantage. Sans cette survivance du passé dans le présent, il n'y aurait pas de durée, mais seulement de l 'instantanéité. » p.200-p.201.
Op.cit, « Ma mémoire est là , qui pousse quelque chose de ce passé dans ce présent. Mon état d'âme, en avançant sur la route du temps, s'enfle continuellement de la durée qu'il ramasse ; il fait, pour ainsi dire, boule de neige avec lui-même. » p.2.
Op.cit, « Il n'est pas douteux que le temps ne se confonde d'abord pour nous avec la continuité de notre vie intérieure. Qu'est-ce que cette continuité ? Celle d'un écoulement ou d'un passage, mais d'un écoulement et d'un passage qui se suffisent à eux-mêmes, l'écoulement n'impliquant pas une chose qui coule et le passage ne présupposant pas des états par lesquels on passe : la *chose* et l'*état* ne sont que des instantanés artificiellement pris sur la transition; et cette transition, seule naturellement expérimentée, est la durée même. Elle est mémoire, mais non pas mémoire personnelle, extérieure à ce qu'elle retient, distincte d'un passé dont elle assurerait la conservation ; c'est une mémoire intérieure au changement lui-même, mémoire qui prolonge l'avant dans l'après et les empêche d'être de purs instantanés apparaissant et disparaissant dans un présent qui renaîtrait sans cesse. »
p.41.
[521] *Op.cit,* « Il est vrai que si l'on me reproche de soustraire l'état psychologique à la durée par cela seul que je l'analyse, je m'en défendrai en disant que chacun de ces états psychologiques élémentaires auxquels mon analyse aboutit est un état qui occupe encore du temps. « Mon analyse, dirai-je, résout bien la vie intérieure en états dont chacun est homogène avec lui-même; seulement, puisque l'homogénéité s'étend sur un nombre déterminé de minutes ou de secondes, l'état psychologique - élémentaire ne cesse pas de durer, encore qu'il ne change pas.» » p.201.

variées d'un collier ». Puis, comme cette liaison est une imagination, ce n'est pas une réalité, mais un signe pour que la conscience rappelle le caractère de cette opération mentale.[522]

Ainsi, la durée intérieure à l'imagination, en suivant l'impulsion de la vie, relie un état de conscience et un autre. Cette liaison n'est pas isolée, autrement dit, elle n'est pas seulement dans le présent ; elle agit aussi dans le passé, le présent et l'avenir, car, selon Bergson, cette liaison (la durée intérieure) fonctionne ainsi que « le progrès continue du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant.»[523]En d'autres termes, la durée intérieure est une continuation du passé, du présent, jusqu'à l'avenir.

A ce stade de notre réflexion, nous rencontrons une nouvelle question : Bergson définit la durée en deux catégories— la durée pure et la durée hétérogène.[524] Néanmoins, ces deux durées existent-elles l'une sans l'autre ? l'une avec l'autre ? Ou bien soit l'une, soit l'autre ? Autrement dit, avons-nous ces deux durées selon certaines circonstances, selon le temps, ou bien avons-nous ces deux catégories dans le même temps ? Nous pouvons trouver une piste de

[522]*Op.cit*, « Mais, comme notre attention les a distingués et séparés artificiellement, elle est bien obligée de les réunir ensuite par un lien artificiel. Elle imagine ainsi un moi amorphe, indifférent, immuable, sur lequel défileraient ou s'enfileraient les états psychologiques qu'elle a érigés en entités indépendantes. Où il y a une fluidité de nuances fuyantes qui empiètent les unes sur les autres, elle aperçoit des couleurs tranchées, et pour ainsi dire solides, qui se juxtaposent comme les perles variées d'un collier : force lui est de supposer alors un fil, non moins solide, qui retiendrait les perles ensemble. 〔…〕 A vrai dire, ce « substrat » n'est pas une réalité; c'est, pour notre conscience, un simple signe destiné à lui rappeler sans cesse le caractère artificiel de ciel de l'opération par laquelle l'attention juxtapose un état à un état, là où il y a une continuité qui se déroule. » p.3-p.4.

[523] *Idem*, « Il n'y a d'ailleurs pas d'étoffe plus résistante ni plus substantielle. Car notre durée n'est pas un instant qui remplace un instant : il n'y aurait alors jamais que du présent, pas de prolongement du passé dans l'actuel, pas d'évolution, pas de durée concrète. La durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant. Du moment que le passé s'accroît sans cesse, indéfiniment aussi il se conserve. » p.4-p.5.
Op.cit, « La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs. » p.74-p.75.

[524] *Idem*, « Distinguons donc, pour conclure, deux formes de la multiplicité, deux appréciations bien différentes de la durée, deux aspects de la vie consciente. Au-dessous de la durée homogène, symbole extensif de la durée vraie, une psychologie attentive démêle une durée dont les moments hétérogènes se pénètrent ; au-dessous de la multiplicicté numérique des états conscients, une multiplicité qualitative ; au dessous du moi aux états bien définis, un moi où succession implique fusion et organisation. Mais nous nous contentons le plus souvent du premier, c'est-à-dire de l'ombre du moi projetée dans l'espace homogène. » p.95.

réflexion à travers le discours de Bergson : « Concentrons-nous donc sur ce que nous avons, tout à la fois, de plus détaché de l'extérieur et de moins pénétré d'intellectualité. Cherchons, au plus profond de nous-mêmes, le point où nous nous sentons le plus intérieurs à notre propre vie. C'est dans la pure durée que nous nous replongeons alors, une durée où le passé, toujours en marche, se grossit sans cesse d'un présent absolument nouveau.[525]» Ce discours énonce qu'il existe deux durées en même temps (la durée réelle et la durée pure à l'intérieur de nous), la durée pure étant située dans le fond de notre esprit. Dans cette durée pure, le passé augmente toujours grâce au présent et se transforme, en fait, en expérience suivant le temps. Puisqu'il y a une durée réelle et une durée pure, la vie réelle et la vie intérieure existent dans le même temps.

[525] *Op.cit*,p.201.

3.2 La routine

Nous avons parlé de la vie intime, en sachant qu'elle appartient à la durée pure. A partir de cela, nous nous souvenons du thème de « la vie interne », à savoir la routine. Ce nouveau thème concerne notre vie quotidienne, apparaissant comme un phénomène durable et psychologique, qui nous hante. C'est la raison pour laquelle nous voulons profiter de l'occasion que nous donne cette recherche sur la durée pour ouvrir une réfléxion.

Comme « la routine » semble vague, ordinaire et difficile à saisir, nous nous référons au dictionaire *Le Petit Robert* pour vérifier sa définition : la routine est une « habitude d'agir ou de penser toujours de la même manière, avec qqch. de mécanique et d'irréfléchi. » L'essence de la routine est l'habitude, et le problème de « l'habitude » est ce à quoi nous devons réfléchir.

Bachelard écrit : « 〔...〕cette difficulté est la suivante : pour pénétrer tout le sens de l'*idée d'habitude,* il faut associer deux concepts qui paraissent à première vue se contredire : la *répétition* et le *commencement*.[526] ». Ainsi, l'idée de l'Habitude possède deux concepts : la répétition et le commencement. Nous avons conscience que le thème l'habitude fait partir de notre vie intime, et que l'habitude suit la vie intime. Dans cette thèse, pour mieux comprendre l'habitude et la routine, nous nous concentrerons sur la « répétition »,et non sur le commencement.

Nous savons que la repétition correspond à notre vie, ou plutôt à notre vie intime. Dans ce paragraphe, il s'agira de la durée pure. Nous considérerons la relation et l'interaction entre la répétition et la durée pure.

[526] *Op.cit,* p.79.

La durée pure est la continuation des états de conscience. Il n'est pas facile de penser à partir des états de conscience en raison de son abstraction. Pour résoudre ce problème, Bergson a proposé un moyen que Bachelard a développé et nous d'abord regardons ses propositions.

Quand Bergson parle « De la nature du temps » en mentionnant la continuité de la vie intérieure, il prend l'exemple de l'écoute de la musique. A partir de cette expérience d'écouter une mélodie, il développe sa théorie. Selon lui, une mélodie est reçue par nos sens et, en même temps, elle forme une coïncidance avec notre vie intérieure. En raison des qualités de cette mélodie, si nous voulons sentir cette coïncidence, il faut que nous effacions la différence entre les sons. Puis, il nous faut supprimer les caractères de sens. Nous prenons alors l'idée de la continuation fondamentale et nous sentons directement la durée à partir de là.[527]

Nous savons que la durée pure est la continuation des faits d'expérience qui viennent de nos sens. Autrement dit, les choses hors de nous influencent notre expérience, ainsi que notre durée intime.[528]

Nous avons l'impression que Bergson considère le circulation de la durée intime comme une mélodie dont le sens n'a ni qualités ni caractères différents. Et la circulation de la durée

[527]*Op.cit*, « Une mélodie que nous écoutons les yeux fermés, en ne pensant qu'à elle, est tout près de coïncider avec ce temps qui est la fluidité même de notre vie intérieure ; mais elle a encore trop de qualités, trop de détermination, et il faudrait effacer d'abord la différence entre les sons, puis abolir les caractères distinctifs du son lui-même, n'en retenir que la continuation de ce qui précède dans ce qui suit et la transition ininterrompue, multiplicité sans divisibilité et succession sans séparation, pour retrouver enfin le temps fondamental. Telle est la durée immédiatement perçue, sans laquelle nous n'aurions aucune idée du temps. » p.41-p.42.

[528]*Idem*, « Il n'est pas douteux que notre conscience se sente durer, ni que notre perception fasse partie de notre conscience, ni qu'il entre quelque chose de notre corps, et de la matière qui nous environne, dans notre perception (1) : ainsi, notre durée et une certaine participation sentie, vécue, de notre entourage matériel à cette durée intérieure sont des faits d'expérience. » p.43.

intérieure est influencée par les événements extérieurs à nous. En effet, Bergson considère la succession des états de conscience de la durée intérieure comme des rythmes différents.[529]

Cette opinion bergsonnienne ouvre une piste de réflexion sur la relation entre la répétition et la vie intime. Ainsi, Bachelard est en accord avec ce point de vue de Bergson, en considérant la vie humaine à partir d'une mélodie [530], pense que la vie intime est comme « tout un cycle fermé de métaphores qui constitueront le langage de la continuité , le chant de la continuité, la berceuse de la continuité. »[531] Bien que Bachelard affirme que le rythme est un vrai moyen de penser la durée,[532] il préfère penser la vie à travers la pensée d' une mélodie.

Au lieu de considérer que la durée est composée d'états de conscience, il croit que la durée est composée d'instants.[533] Il pense que la continuité de l'individu est comme la somme

[529] *Ibid*, « Puis, à supposer que cet entourage « dure », rien ne prouve rigoureusement que nous retrouvions la même durée quand nous changeons d'entourage : des durées différentes, je veux dire diversement rythmées, pourraient coexister.» p.43.
[530] *Op.cit*, « 〔...〕: en tant que vie, la durée est solidarité et organisation d'une succession de fonctions — dans sa prise de conscience continue, la vie est rêverie — la rêverie elle-même est une mélodie spirituelle, aux incidents paradoxalement libres et fondus. Si l'on ajoute enfin, par réciproque, que la mélodie est « comparable à un être vivant ».» p.112.
[531] *Idem*, p.112-p.113.
[532] *Ibid*, « Le rythme—et non pas la mélodie trop complexe—peut fournir les véritables métaphores d'une philosophie dialectique de la durée. » p.128.
[533] Nous disons que la durée est une continuation sans cesse, qui est composée par des états de conscience. Ensuite, la durée est immesurable. C'est la raison pour laquelle Bergson pense que, pour la durée, il n'y a pas d'instant. S'il y a instant, c'est que nous utilisons le sens d'étendue pour expliquer le temps, autrement dit, la durée est considérée comme une ligne. Si la durée est considérée comme une ligne, nous pouvons mettre les arrêts dans la durée comme des points sur la ligne. Comme le temps ne s'arrête pas, en réalité, il n' y a pas d'arrêt dans la durée. Donc, si nous avons l'idée de l'instant, ce sont des instants virtuels qui sont conçus par notre esprit.

Néanmoins, Bachelard propose une autre vision de la durée. Il critique l'idée de "l' instant " de Bergson et pense que la théorie de Bergson s'accroche au passé et à l'avenir.[533] Au contraire, Bachelard pense que le temps lui-même est comme l'élan vital. Et la vie reçoit des illustrations instantanées. Mais il utilise encore la durée pour expliquer la vie. C'est la raison pour laquelle Bachelard introduit l' « instant » de Roupnel et qu' il considère que la vie elle-même est l'implusion ou l'élan vital. Ainsi, ce qui compose la vie, ce sont des instants, et ces instants forment une file.

En effet, Bachelard pense que la durée contient pleinement des instants sans durée. Dans ce cas, il considère que l'instant est comme les points sans dimension qui composent une trajectoire. Au lieu de considérer que l'instant est factice, il pense que c'est la durée qui est factice. Il semble que Bachelard

de ses qualités et l'ensemble de sa correspondance au rythme. A partir de là, il trouve que nous pouvons mieux comprendre cette continuité.[534] Car Bachelard pense que pour un individu, il y a beaucoup d'actes. Chaque acte a son propre rythme. Il pense donc que pour un être, sa cohérence est comme une symphonie.[535] C'est la raison pour laquelle il critique Bergson, car bien qu'il utilise l'idée du rythme sur la durée, c'est un rythme qui vient d'une mélodie uniformée subjectivement.[536] En revanche, selon lui, l'utilisation de l'idée de la mélodie sur la durée est correcte, et nous devons suivre la nature des caractères de son. Il préfère considérer la durée comme une mélodie au lieu d'un rythme.

Bien que la pensée de Bachelard soit plus tardive que celle de Bergson, en comparant leurs deux théories sur l'idée de la musique sur la durée intérieure, l'élément commun est le

---

estime la durée comme virtuelle. A travers son discours, nous avons une impression que la durée de Bergson est plutôt schématique et concrète ; en revanche, celle de Roupnel est plus abstraite.

Nous découvrons que ce que Bachelard propose sur l'instant, correspond totalement à ce que Bergson critique concernant l'idée d'instant. Puis, nous avons l'impression que l'idée de la durée de Bergson est plus proche du structuralisme. Au contraire, Bachelard ignore la formation de la durée, et il la découpe directement en instants. Pour l'ensemble de la durée, Bachelard recueille ces instants et reconstitue la durée. En comparant les deux théories, celle de Bergson est non seulement proche du structuralisme, mais aussi de l'empirisme, parce qu'il considère la formation de la durée, et donc, il met l'accent sur des faits d'expérience. C'est la raison pour laquelle les choses extérieures à nous jouent un rôle sur la formation de la durée, et nous pouvons utiliser la théorie de Bergson pour expliquer les rapports entre les choses extérieures avec notre durée. Nous n'allons pas indiquer qui a tort ou qui a raison, parce que le but de ces deux théories est le même : la durée. Donc, les différents points de vue ne changent pas le résultat. Si nous les mettons ici, c'est pour connaître ces différences, afin de prendre les avantages de chacune.

[534] *Op.cit*, « On s'exprimerait peut-être assez bien en disant qu'un individu pris dans la somme de ses qualités et de son devenir correspond à une harmonie de rythmes temporels. En effet, c'est par le rythme qu'on comprendra le mieux cette continuité du discontinu qu'il nous faut maintenant établir pour relier les sommets de l'être et dessiner son unité. » p.68-p.69.

[535] *Idem*, « Au fond, la cohérence de l'être n'est pas faite de l'inhérence des qualités et du devenir à la matière ; elle est tout harmonique et aérienne. Elle est fragile et libre comme une symphonie. Une habitude particulière est un rythme soutenu, où tous les actes se répètent en égalisant assez exactement leur valeur de nouveauté, mais sans jamais perdre ce caractère dominant d'être une nouveauté.» p.68.

[536] *Ibid*, « En vue de simplifier la donnée temporelle, M. Bergson part lui aussi d'une mélodie ; mais au lieu de souligner qu'une mélodie n'a de sens que par la diversité de ses sons, au lieu de reconnaître que le son même possède une vie diverse, il tente, en éliminant cette diversité entre les sons et à l'intérieur même d'un son, de montrer qu'à la limite, on atteint l'uniformité. Autrement dit, en enlevant la matière sensible du son on trouverait l'uniformité de temps fondamental. A notre avis, on n'atteint, dans cette voie, que l'uniformité du néant. Si nous examinons un son qui soit aussi uni que possible objectivement, nous verrons que ce son uni n'est pas uniforme subjectivement. Il est impossible de garder un synchronisme entre le rythme de l'excitation et le rythme de la sensation. A la moindre expérience nous reconnaîtrons que la perception du son n'est pas une simple sommation, les vibrations ne peuvent avoir un rôle identique puisqu'elles n'ont pas la même place. » p.86-p.87.

rythme. Nous conservons et suivons l'idée du rythme à développer en ignorant la différence entre la théorie de Bergson et celle de Bachelard.

Si nous considérons la continuation des états de conscience comme un rythme, nous comprendrons mieux la relation entre la répetition et la continuation des états de conscience. Bachelard pense qu'un individu copie toujours le passée (hier) pour l'introduire dans le présent (aujourd'hui) grâce à la dynamique des rythmes. Puis, ces copies se dégradent de plus en plus, et la vie est pleine d'images copiées.[537] Bachelard estime que la formation de la durée est comme les images d'instants accumulées ; donc, la répétition de la circulation de la vie est telle, une série de copies d'images d'instants. Néanmoins, si nous pensons la répétition de la circulation de la vie à partir des états de conscience, nous savons que copier est une partie de cette continuation, que l'on reproduit ensuite. Autrement dit, nous multiplions les états de conscience en répétant le rythme. Les choses extérieures forment ces idées et elles sont stockées dans la mémoire. Quand ces idées sont souvenues par l'esprit et sont transportées au présent en formant des états de conscience, ces états forment une durée dont les durées subdivisées ne sont pas égales et celles-ci dépendent des états de conscience. La répétition du rythme des états de conscience indique donc la répétition des idées stockées ou des états d'expérience, selon Bergson.

Dans « l'habitude », les états de conscience se répètent. L'habitude a deux éléments essentiels : la répetition et le commencement. Mais, qu'est-ce que l'habitude ? Selon Bachelard, l'habitude est une pensée, mais celle-ci est trop légère et immatérielle. C'est aussi

[537] *Ibid*, « L'identité globale est faite alors de redites plus ou moins exactes, de reflets plus ou moins détaillés. Sans doute l'individu s'efforce de copier aujourd'hui sur hier ; cette copie est d'ailleurs aidée par la dynamique des rythmes, mais ces rythmes ne sont pas tous au même point de leur évolution et c'est ainsi que la plus solide des permanences spirituelles, d'identité voulue, affirmée dans un caractère, se dégrade en ressemblance. La vie porte alors notre image de miroirs en miroirs ; nous sommes ainsi des reflets de reflets et notre courage est fait du souvenir de notre décision.» p.70-p.71.

un jeu de la continuation, ainsi qu'une phase musicale.[538]L'habitude relève plutôt de l'ordre des états de conscience basés sur la durée.[539]

Pour ce qui concerne la « routine », dans la vie quotidienne, nous la ressentons. Il n'est pas évident que nous soyons habitués à faire telle ou telle chose définie d'une manière mécanique et particulière. En revanche, nous sentons souvent la routine dans la vie intérieure. Nous nous apercevons qu'il y a un rapport entre les choses à l'extérieur de nous et la routine. Nous connaissons le rôle de la répétition et du rythme concernant ce qui produit la routine. En effet, la routine est causée par la répétition des rythmes des états de conscience. Il serait intéressant de trouver un moyen de nous dégager de cette routine, à travers les théories des savants. Bachelard indique que l'habitude a une énergie et que cette énergie est la mémoire d'un rythme, et que l'habitude utilise cette mémoire de rythme quand elle suit un rythme particulier. Autrement dit, si notre vie est composée d'états de conscience de rythmes différents, la routine n'est pas produite.

[538] *Ibid,* « L'habitude qui, pour nous, est pensée est trop aérienne pour s'enregistrer, trop immatérielle pour dormir dans la matière. Elle est un jeu qui continue, une phrase musicale qui doit reprendre parce qu'elle fait partie d'une symphonie où elle joue un rôle. Du moins, c'est de cette manière que nous tenterons de solidariser, par l'habitude, le passé et l'avenir. » p.52.
[539] *Ibid,* « Une habitude est un certain ordre des instants choisi sur la base de l'ensemble des instants du temps ; elle joue avec une hauteur déterminée et avec un timbre particulier. » p.74.

3.3 La rêverie, le désir

Nous venons de dire que la routine était une habitude, et que l'habitude avoir le sens du commencement et de la répétition. Si nous considérons que la vie intérieure est un rythme, ayant intégré l'idée de l'habitude sur ce rythme, nous avons alors le sens de la routine.

Maintenant, en approfondissant l'expression « la vie intérieure est comme un rythme » et en réfléchissant sur la vie à partir du rythme, nous comprendrons mieux la vie d'un autre point de vue.

Retournons à ce dernier paragraphe. La vie intérieure est une continuation des états de conscience et si nous regardons chacun d'eux comme une note de musique, nous pouvons considérer que cette continuation des états est telle une mélodie.[540]Bien que nous puissions séparer chaque état isolé, selon Bergson, si nous ne consacrons pas l'état lui-même comme nous ne consacrons pas la note d'une mélodie, nous aurons l'impression que la vie intérieure est comme une organisation intime d'éléments, dont chacun représente le tout.[541]

Pour Bergson, il ne suffit pas de considérer que la vie intime est comme une mélodie, car une mélodie ne représente pas tout à fait la vie intime. C'est pourquoi il supprime la différence entre des notes et les notes elles-mêmes en transformant une mélodie en un rythme, afin de représenter la durée pure.

---

[540] *Op.cit*, « 〔...〕 il suffit qu'en se rappelant ces états, il ne les juxtapose pas à l'état actuel comme un point à un autre point, mais les organise avec lui, comme il arrive quand nous nous rappelons, fondues pour ainsi dire ensemble, les notes d'une mélodie. » p.75.

[541] *Ibid*, « Ne pourrait-on pas dire que, si ces notes se succèdent, nous les apercevons néanmoins les une dans les autres, et que leur ensemble est comparable à un être vivant, dont les parties, quoique distinctes, se pénètrent par l'effet même de leur solidarité ? La preuve en est que si nous rompons la mesure en instant plus que de raison sur une note de la mélodie, ce n'est pas sa longueur exagérée, en tant que longueur, qui nous avertira de notre faute, mais le changement qualitatif apporté par là à l'ensemble de la phrase musicale. On peut donc concevoir la succession sans la distinction, et comme une pénétration mutuelle, une solidarité, une organisation intime d'éléments, dont chacun, représentatif du tout, ne s'en distingue et ne s'en isole que pour une pensée capable d'abstraire. Telle est sans aucun doute la représentation que se ferait de la durée un être à la fois identique et changeant, qui n'aurait aucune idée de l'espace. » p.75.

Quoi que l'idée de rythme remplace celle de mélodie représentant la vie intime, nous pouvons utiliser le sens de musique pour réfléchir sur ce thème. Si nous comprenons le rythme, en suivant son avancement, des éléments de ce rythme se forment. En même temps, nous pouvons connaître son destin et prévoir la suite, ainsi que nous connaissons sa trajectoire.[542]

Pourquoi pouvons-nous prévoir le rythme futur? Lorsque nous entendons un rythme, nous ne pouvons pas le comprendre immédiatement. Il faut que nous l'écoutions plusieurs fois pour avoir la conscience rythmique.[543]De ce fait, si nous n'entendons un rythme qu'une seule fois, nous n'en connaissons pas la structure, car nous n'avons pas encore formé l'idée de la causalité dans ce rythme. La répétition de ce rythme est nécessaire formant en nous une causalité.[544] Grâce à cette causalité rymique, nous connaissons sa composition, qui nous promet un devenir. Nous pouvons alors prévoir le rythme suivant.

Bien que nous puissions prévoir le rythme qui n'est pas encore arrivé, nous avouons que le rythme suivant n'est pas encore très solide, pas tellement assuré. Si nous émettons cette idée dans la vie intérieure, nous considérons le rythme suivant comme la vie intérieure suivante. Nous savons qu'elle n'est pas assurée non plus. La suite de la vie intérieure que nous attendons est comme une phase musicale qui avance, tout en expérimentant.[545]

---

[542] *Op.cit,* « Un schéma inverse du premier schéma nous représenterait un rythme qui naît et nous donnerait les éléments de la mesure relative de son progrès. L'oreille musicale entend le destin de la mélodie, elle sait comment s'achèvera la phrase commencée. Nous pré-entendons l'avenir du son comme nous prévoyons l'avenir d'une trajectoire. » p.50-p.51.

[543] *Op.cit,* « On ne l'entend pas de prime abord ; et c'est souvent la reconnaissance d'un thème qui apporte la conscience de la continuité mélodique. Là, comme ailleurs, la reconnaissance a lieu avant la connaissance. M. Lionel Landry dit très justement : « Une figure rythmique ne prend pas toute sa valeur qualitative pour qui ne l'entend qu'une fois. » » p.114.

[544]*Idem,* « Au premier aspect, dans l'évolution première des sons, la structure temporelle n'était pas vraiment formée ; la causalité musicale n'était pas encore établie. 〔...〕C'est alors la récurrence de l'impression qui apporte une causalité formelle. » p.114.

[545] *Op.cit,* « Naturellement, du côté de l'avenir, le rythme est moins solide. Entre les deux néants : hier et demain, il n'y a pas de symétrie. L'avenir n'est qu'un prélude, qu'une phrase musicale qui s'avance

Cette prévision de notre vie intérieure appartient à ce dont nous parlons dans ce paragraphe—la rêverie et le désir. Selon le Petit Robert, la rêverie est une « activité mentale consciente, qui n'est pas dirigée par l'attention, mais se soumet à des causes subjectives et affectives. »; Quant au désir, c' est une « tendance vers un objet connu ou imaginé ; prise de conscience de cette tendance ». Si nous pensons la vie intérieure à partir de ces deux idées, nous avons conscience qu'elles sont comme la prévision de notre vie interne.[546] Ainsi, Bachelard écrit : « Mais l'avenir, si tendu que soit notre désir, est une perspective sans profondeur. Il n'a vraiment nulle attache solide avec le réel. »[547]

En mettant l'idée de la prévision du rythme suivant sur la vie intérieure, nous considérons la répétition du rythme de notre vie passée et nous formons une causalité de son rythme. En fonction de cette causalité du rythme de la vie, nous prévoyons la suite.[548]La façon de voir le passé par l'envie de prévoir le futur est occupée par certaines parties de notre rêverie ou de notre désir de la vie.[549]Selon Bergson: « Le possible est donc le mirage du présent dans le passé; et comme nous savons que l'avenir finira pas être du présent, comme l'effet de mirage continue sans relâche à se produire, nous nous disons que dans notre présent

---

et qui s'essaie. Une seule phrase. Le Monde ne se prolonge que par une très courte préparation. Dans la symphonie qui se crée, l'avenir n'est assuré que par quelques mesures. » p.52.

[546]*Op.cit*, « En tant que vie, la durée est solidarité et organisation d'une succession de fonctions — dans sa prise de conscience continue, la vie est rêverie — la rêverie elle-même est une mélodie spirituelle, aux incidents paradoxalement libres et fondus. » p.112.

[547] *Op.cit*,p.53.

[548] C'est pourquoi Bachelard pense que le passé et l'avenir ne sont que des habitudes, car pour les deux, il s'agit de la répétition du rythme. « Nous reconnaîtrons alors que le souvenir du passé et la prévision de l'avenir se fondent sur des habitudes. Et comme le passé n'est qu'un souvenir et que l'avenir n'est qu'une prévision, nous affirmerons que passé et avenir ne sont au fond que des habitudes. »*Idem*. p.51.

[549] *Op.cit*, « Mais une intelligence, même surhumaine, n'eût pu prévoir la forme simple, indivisible, qui donne à ces éléments tout abstraits leur organisation concrète. Car prévoir consiste à projeter dans l'avenir ce qu'on a perçu dans le passé, ou à se représenter pour plus tard un nouvel assemblage, dans un autre ordre, des éléments déjà perçus. » p.6.

actuel, qui sera le passé de demain, l'image de demain est déjà contenue quoique nous n'arrivions pas à la saisir. Là est précisément l'illusion.»[550]

Malgré que la vie future puisse être basée sur la vision du passé, et que cette dernière occupe certaines parties de notre rêverie ou désir, nous ne pouvons pas nier qu'il y a une autre partie de la rêverie ou du désir qui est libre.[551]En composant certaines parties référées au passé et certaines parties libres, notre rêverie ou désir sur la vie intérieure est une illusion, mais c'est une illusion tramée et construite qui sera réalisée à travers notre action.[552] D'un côté , notre rêverie et notre désir suivent le passé, de l'autre, ils sont les caractéristiques de la liberté, cette prévision sur la vie paraît stable, possédant de nombreuses possibilités. C'est la raison pour laquelle nous projetons ce point de vue positif dans la vie future, à l'instar de Bachelard, qui a introduit le discours de Guyon : « L'avenir n'est pas *ce qui vient vers nous*, mais *ce vers quoi nous allons*. »[553]

[550]*Op.cit*, p.111.
[551] *Op.cit*, « 〔...〕Mais ce qui n'a jamais été perçu, et ce qui est en même temps simple, est nécessairement imprévisible. Or, tel est le cas de chacun de nos états, envisagé comme un moment d'une histoire qui se déroule : il est simple, et il ne peut pas avoir été déjà perçu, puisqu'il concentre dans son indivisibilité tout le perçu avec, en plus, ce que le présent y ajoute. C'est un moment original d'une non moins originale histoire. » p.6.
Op.cit, « La vie met d'ailleurs à notre disposition une richesse si prodigieuse d'instants que, vis-à-vis du compte que nous en prenons, elle paraît bien indéfinie. » p.41.
[552] *Op.cit*, « Plus nous prenons conscience de notre progrès dans la pure durée, plus nous sentons les diverses parties de notre être entrer les unes dans les autres et notre personnalité tout entière se concentrer en un point, ou mieux en une pointe, qui s'insère dans l'avenir en l'entamant sans cesse. En cela consistent la vie et l'action libres. Laissons-nous aller, au contraire; au lieu d'agir, rêvons. » p.202.
[553]*Op.cit*, « Nous nous tendons de toutes nos forces vers l'avenir immédiat ; c'est cette tension qui fait notre durée actuelle. Comme le dit Guyau, c'est notre intention qui ordonne vraiment l'avenir comme une perspective dont nous sommes le centre de projection. « Il faut désirer, il faut vouloir, il faut étendre la main et marcher pour créer l'avenir. L'avenir n'est pas *ce qui vient vers nous*, mais *ce vers quoi nous allons*. » Le sens et la portée de l'avenir sont inscrits dans le présent même. » p.51.

Conclusion

Les chapitres de la deuxième partie ne traitent plus l'ontologie du mouvement des images successives, puisqu'il s'agit du—le Temps, ou plus précisément, de la Durée. Non que le mouvement soit le temps et donc nous en parlons, mais que nous nous apercevons que le temps joue un rôle mystérieux dans le mouvement des images successives. Comme ce sujet attire notre attention et qu'il est très complexe, nous l'avons traité exclusivement dans ces chapitres.

Entre ces chapitres, il y a comme un "saut". Les deux premiers se regroupent, et le dernier n'a pas de rapport avec les autres. C'est ce que nous voyons en apparence. En effet, les trois chapitres travaillent sur le même thème—la durée, et les deux premiers sur le temps dans le mouvement des images successives. Quant au troisième, il travaille aussi sur le temps, et nous pouvons le considérer comme un prolongement des deux autres. Parmi ces trois chapitres, il y a les points communs – la durée et la succession. Néamoins, celle-ci se transforme et se cache dans le mouvement des images successives. C'est la raison pour laquelle, en apparence, il y a un "saut" parmi ces chapitres, mais, en effet, une liaison les joint.

Les deux premiers chapitres parlent de la durée dans le mouvement des images successives. Le premier travaille sur ce thème directement, mais le deuxième est considéré comme le thème auxiliaire du thème principal. Quant au troisième chapitre, il étudie la vie, et il se divise en trois sous-chapitres, les deux derniers étant considérés comme les thèmes subdivisés du premier. Cette organisation nous a aidés à réfléchir tout d'abord sur le temps dans le mouvement des images successives, puis sur les deux questions auxiliaires —le travelling et l'intervalle, et enfin, sur la vie.

Plus précisément, pour le premier chapitre, nous avons commencé par réfléchir sur le temps, en distinguant le temps scientifique et le temps mental. Nous avons discuté sur le

temps mental en introduisant la durée. En effet, le temps mental et la durée représentent la même chose, mais en différents points de vue. Le temps mental a le sens de « Tout », ou bien il pourrait être considéré comme une ligne virtuelle. Au contraire, la durée est plutôt à partir du point de vue structurel. Car le sens de la durée est que nous projetons la ligne virtuelle du temps mental vers l'espace. Autrement dit, nous avons emprunté le sens de l'étendue pour représenter le temps mental et nous l'avons nommée « la durée ».

Puis, en considérant les formations différentes, nous avons séparé la durée en durée pure et durée qui concernant les choses extérieures. Nous avons discuté des différentes formations de ces deux sortes de durée. Nous avons également discuté sur le fait de savoir si la durée est possible à mesurer. Cette réflexion n'est pas simplement un pas supplementaire, cela nous a aussi permis de réfléchir sur le temps/la durée dans le mouvement des images successives.

Ensuite, afin de parler du temps dans les images successives d'abord, en y joignant notre théorie du mouvement des images séquentielles, nous avons mis « la durée » dans les images successives. En effet, le temps, ici, signifie durée. Grâce notre réflexion dans la première partie, « l'ontologie d'image », nous avons pu lions la durée et le mouvement des images successives. La liaison des durées fonctionne avec les images successives. Quant à la lecture du temps dans les images successives, nous avons pris le modèle que Deuleuze propose sur « le temps passe sur l'image-cristal », et l'avons utilisé pour expliquer la lecture du temps dans les images successives. Ce modèle fonctionne, même lorsque nous regardons les détails d'une de ces images.

En suivant la théorie de la durée, nous avons comparé le temps dans la cinématographique et dans les images successives. Bien que ces deux types de mouvement des images aient une origine proche, le temps, n'y est pas le même. Chacun selon son essence a un temps différent. Dans cette analyse, nous dépendons non seulement du temps mental,

mais aussi du temps scientifique, car le temps dans la cinématographie a deux temps à la fois ; en revanche, le temps dans les images successives n'a que le temps mental.

Dans le troisième sous-chapitre du premier chapitre, nous avons employé les théories des deux premiers pour reconstituer et générer le temps dans les images successives.

Pour le deuxième chapitre, tout d'abord, nous avons discuté du travelling dans le mouvement des images successives en réfléchissant sur son essence. En introduisant les pensées de Bergson et de Deuleuze sur le mouvement, nous avons montré que, le travelling, dans les images successives, avait deux mouvements à la fois : l'un est vrai, l'autre est faux. Ensuite, pour l'Intervalle, nous avons analysé d'abord l'angle de vue du mouvement, puis celui du temps. Il est hétérogène dans cette liaison des images successives, mais il appartient à ce « Tout », le caractère de l'Intervalle paraît étrange et ambigu. C'est la raison pour laquelle nous avons d'abord discuté de son statut dans le mouvement et du temps dans les images successives, ensuite, son rôle dans ce mouvement, et nous avons conclu que son rôle était comme une jonction et un changement dans les images successives, y compris dans leur durée.

Pour le troisième chapitre, nous avons étudié le prolongement de la théorie de la durée de notre vie. En considérant que la vie est comme la liaison des durées, nous avons d'abord parlé de la vie intime en introduisant la durée pure. Ainsi, nous avons discuté des deux durées existant à la fois dans notre vie. Concernant la routine, nous avons introduit le sens de l'habitude en mettant le sens du rythme dans notre vie intérieure. Quant au dernier sous-chapitre—la rêverie et le désir, nous avons prolongé le sens du rythme sur notre vie future en confirmant sa liberté et sa possibilité.

Après notre réflexion sur la durée de ces petites facettes soit sur le mouvement des images successives, soit sur la vie, nous avons achevé notre discours sur le temps, surtout dans les images successives . Nous avons discuté du temps et de la durée accompagnés par le mouvement des images successives qui est plus concret par rapport au temps ; néanmoins, sur ce thème, la discussion s'est avérée abstraite. Malgré tout, à notre avis, le temps dans le mouvement des images successives représente un sens actif. Autrement dit, il se compose en reliant une durée avec une autre. Par rapport au « Tout » fermé, il y a une nouvelle durée à joindre, qui prolonge la vie, un futur qui nous attend. Selon cette pensée structuraliste, le mouvement des images, non seulement est une technique aristique, mais il pourrait aussi se développe comme un modèle qui sera pratiqué dans différents domaines.

Partie III

Introduction

Nos théories discutent autour de l'ontologie des images successives. Comme ces thèmes sont inspirés et développés des photos ou des tableaux, nous pouvons examiner ces théories par l'exécution des œuvres. Ce sont des théories qui traversent la peinture, la photographie et la cinématographie. C'est la raison pour laquelle, théoriquement, nous pouvons exécuter les œuvres en choisissant les materiaux parmi ces trois domaines.

Pour ces thèmes, la photographie et la cinématographie sont les meilleurs choix, car des pionniers (comme Muybridge, Marey...etc), travaillant sur ces thèmes, utilisent ces deux outils. Néanmoins, en considérant que les œuvres sont fabriquées à travers l'enregistement fidèle de la machine, bien que nous ayons la technique "montage", nous ne pouvons pas effacer la trace froide et inhumaine du mécanisme. Au contraire, nous nous souvenons les œuvres originales de Hogarth, bien que son moyen soit classique ; cependant, grâce à sa création, il a trouvé une nouvelle piste et a produit les créations de l'époque en influençant les suivantes. Cela nous permet de considérer qu', à travers cette façon, il a trouvé plus de possiblilités. Bien nous savons qu'il y a des modèles comme les chronophotographies de Muybridge...etc, nous choisissons la peinture comme moyen de les représenter.

Nous exécutons les aquarelles en expérimentant nos théories. Cependant, ce n'est pas que toutes ces théories conviennent pour exécuter les œuvres et les expérimenter. Les théories de l'ontologie des images séquentielles peuvent être transformées en œuvre. Ainsi, les images séquentielles en paires et l'association des images sont exécutées en aquarelles. Quant à la lecture du temps dans les images successives, nous considérons que "la lecture du temps" est

une action travaillée sur la substance. C'est la raison pour laquelle l'exécution des œuvres sur la lecture du temps est impossible. En revanche, nous pouvons produire la substance. Nous produisons donc les œuvres que deux ou trois séries d'images successives intercalent, ces œuvres permettant la "lecture du temps dans les images successives".

Avec la partie théorique, nous avons éxécuté 22 séries d'œuvres, séparées en trois parties correspondant à notre théorie : Image séquentielle (en paires), Image séquentielle (association d'images) et La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives ». Ces 22 séries diffèrent en quantité. De la série 1 à la série 11, comme elles concernent l'" Image séquentielle (en paires)", elles sont au nombre de deux. De la série 12 à la série 20, elles concernent l'" Image séquentielle (association des images) ", et vont au delà de deux. Quant aux séries 21 et 22, il s'agit de " La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives »" et elles sont beaucoup plus nombreuse que les deuxièmes séries" Image séquentielle (association des images) ", étant donné qu'elles sont combinées au delà de deux séries secondaires.

Pour les deux premières parties des œuvres, nous les avons accompagnées de nos reférences théoriques, la prémière série pour chacune est similaire aux tableaux de Wiliam Hogarth. Néanmoins, cette similarité n'est base pas sur le domaine du contenu des œuvres, mais sur sa relation entre les tableaux. Plus précisément, Hogarth a voulu représenter une causalité solide d'un événement. Bien que, selon notre analyse, cette causalité n'existe pas, nous avons re-travaillé la fausse conclusion de Hogarth dans la première série pour chacune des deux premières parties. Nous avons peint la combinaison et la séparation d'une cafétière dans la série 1 en représentant des scènes *avant* et *après* pour un événement. Quant à la série 12, nous nous sommes référés à la *Harlots Progress* de Horgath, dans laquelle l'héroïne passe sa vie en représentant en six images fixes correspondant à la chronologie. Ces six images représentent six événements importants pour l'héroïne et choisit une scène pour chacun. Ainsi,

dans la série 12, nous avons choisi les images d'une amie, Anli qui a voyagé au Japon et nous avons représenté ce voyage en six scènes fixes avec la chronologie. En voulant se référer au modèle de Hogarth, pendant l'exécutions, nous n'avons pas ajouté le travelling ; autrement dit, chaque image représente une scène, un événement du voyage. Cela diffère d'avec les autres séries.

Dans la première partie des œuvres, Image séquentielle (en paires), de la série 2 à la série 9, nous avons parlé des relations dans la première partie de thése. Dans les séries 2,4,6,7,8 les contenus n'est pas changé et les héros ont crée des relations en reliant les deux images, le modèle le plus classique comme celui de Hogarth. Dans la série 3, nous avons conservé le héros et changé les arrière plans, pour exécuter notre théorie selon laquelle la relation de la *ressemblance* peut relier les deux images. La série 5 concerne aussi la relation de la *ressemblance*. Néanmoins, au lieu de peindre ces deux tableaux en nous référant aux deux photos, nous avons utilisé une seule photo, notamment une partie de cette photo pour dépeindre l'autre. Le résultat est ainsi que nous référençons aux deux photos pris en deux moments différents. Cela a prouvé notre théorie. La série 9 concerne la *ressemblance* visant à construire La relation entre les images. Au lieu de garder le héros inchangé, cette série conserve la partie du paysage produisant la ressemblance entre ces deux tableaux. Après les expérimentations de notre théorie, les séries 10 et 11, nous avons peint assez librement, sans expérimenter.

La deuxième partie des œuvres ont pour but d'exécuter les " Images séquentielles (association des images) ". C'est la raison pour laquelle, la quantité est supérieure à deux. Nous avons dit que la série 12 ressemblait au modèle de Hogarth. Comme dans la *Harlots Progress* , l'association de la série 12 est très faible. Si nous ne mettons pas ces tableaux ensemble en suivant une relation contiguïté, il n'est pas facile de les relier. Quant aux séries

14, 15,16,17,18,20, respectent strictement les relations visant à associer les tableaux, nous n'avons pas changé leurs contenus et nous avons modifié leur composition en suivant les relations *ressemblance* et *contiguïté*. Parmi elles, il faut remarquer la série 18. Bien qu'elle suive les mêmes règles que les autres, son style est différent, en apparence. Elle utilise cinq figures dans la scène. Mais, si nous regardons précisément ces cinq figures, nous avons l'impression qu'elles désignent le même héros. Autrement dit, au lieu de les séparer en cinq tableaux, nous les avons combinées dans une seule scène. Néanmoins, nous ne pouvons pas dire que cette scène se passe à un moment précis ; nous considérons qu'elle en regroupe plusieurs. Cette série prouve notre théorie sur l'association des images ; de plus, elle la touche directement dans la deuxième partie de la thèse, c'est-à-dire dans la lecture du temps dans les images séquentielles.

Quant aux séries 13 et 19, bien qu'elles suivent les relations en se liant entre elles, parmi ces tableaux, nous avons l'impression qu'elles sont différentes des autre séries, dans la deuxième partie. Néanmoins, ce ne sont pas des intrus, car elles respectent aussi les relations visant à associer les images comme les autres séries. La raison de la différence est que ces deux séries ajoutent le Travelling, dans les scènes. Autrement dit, au lieu de représenter purement l'association des images, elles touchent notre théorie "le travelling" dans la deuxième partie de la thèse. Selon notre théorie, si l'association des images concerne le travelling, elle a deux mouvements en même temps. Du fait de ce deuxième mouvement, les spectateurs se trompent. Si nous considérons seulement les séries 13 et 19, nous avons l'impression qu'elles sont plus animées que les autres. La raison est qu'il y a deux mouvements existés dans elles et cela produit trois relations à la fois : la ressemblance, la contiguïté et la causalité.

La troisième partie des séries est consacrée à l'exécution de "La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives »". Selon notre théorie, il est possible

d'intercaler deux ou plus séries en même temps et produire une nouvelle sensation dans l'association des images. C'est la raison pour laquelle les séries 21 et 22 travaillent sur ce thème. La série 21 intercale deux images séquentielles et la série 22 en intercale trois, afin de voir si les trois images séquentielles combinées fonctionnent. Néanmoins, il faut noter que ces deux essais ne sont pas simplement de pures images séquentielles, car, pour chacune, le travelling travaille. Par exemple, la série 21 intègre deux images séquentielles, dont l'une est pure et l'autre concerne aussi le travelling. Quant à la série 22, trois images séquentielles concernent le travelling.

Ensuite, les images séquentielles combinées dans les séries 21 et 22 n'ont pas de relation entre elles. Il s'agissait de rendre cette expérimentation plus pure. Si ces images séquentielles entretiennent des relations entre elles, nous sommes attirés par les histoires causées par ces relations, mais nous ne sommes pas concentrés sur la reconstitution et la génération des images successives. En revanche, nous sommes sûrs que si les images séquentielles ont des relations, il se produira des histoires ou des connexions d'idées. Si cela est intéressant, cela dérive notre but et nécessite un travail plus important.

En pratique, c'est un thème qui concerne les relations, indiquant que ce que nous devons partiquer, ce n'est pas un seul tableau, mais, il faut considérer la quantité de tableaux pour chaque série. Ainsi, le choix des matériaux est important, considérant que l'aquarelle est facile et rapide à fabriquer et qu' elle a beaucoup de possibilités. C'est pourquoi, nous avons choisi ces matériaux.

Pour la mise en scène, malgré les avantages de l'aquarelle, nous préférons que ces tableaux représentent avec une apparence solide, avec plus de nuances. Donc, nous prenons le façon utilisé à l'huile et l'utilisons avec l'aquarelle. C'est pourquoi, avant de peindre, nous

avons d'abord mis une couche de gouache blanche sur le support, afin de produire un effet différent au moment de peindre. Grâce à cette couche de gouache, l'aquarelle a une apparence différente : les couleurs tantôt perdent leur saturation, tantôt l'augmentent. Mais, ce mode produit une solidité pour l'aquarelle. Puis, comme ces 22 séries sont les expérimentations de notre recherche théorique, l'esthétique des œuvres ne constitue pas la première place. C'est la raison pour laquelle, selon les photos, nous avons utilisé des couleurs quelque peu originales sans trop les mélanger avec les autres.

Comme il s'agit de l'expérimentation de la théorie sur les images successives, nous avons traité la scène du mouvement. Le choix du contenu de ces œuvres ne se focalise pas sur des choses particulières ; nous avons choisi des sujets à partir de notre vie quontidienne (sauf la série 12). Ainsi, nous voyons dans ces œuvres, une foule qui marche sur les quai de la Seine, une scène montrant une piste cyclable..., et même des gens dans le quartier du centre Pompidou. Néanmoins, parmi ces œuvres, une grande partie représente des scènes intérieures de la maison. Elles comportent non seulement la signification de notre vie intime, mais aussi certains de notre vie quotidienne, surtout dans notre troisième chapitre de la deuxième partie de la thèse : la vie. Cette partie des œuvres se mélange avec d'autres scènes extérieures où nous pouvons dire qu'elle s'intègre et s'intercale dans les autres scènes. Cela correpond notre thèse et signifie que la vie est une forme de routine et qu'elle est bien rythmée. Ainsi, cette correspondance relie notre vie avec les images successives.

En général, nous regardons ces 22 séries de gauche à droite et de haut en bas. Quant aux séries où la quantité est plus nombreuse, nous les suivons toujours de gauche à droite, en allant à la ligne à chaque fois. Nous avons classé ces séries d'œuvres et les avons regoupées ensemble en trois catégories selon les thèmes. Pour chaque série, nous l'avons représentés au

début, et avons montré chaque tableau dans les pages suivantes. Car, bien que nous discutions de la liaison des images successives, sur l'*Avant* et *Après* de Hogarth, "chaque unité pourrait être considérée comme un tableau indépendant".

Les œuvres

"Image séquentielle (en paires)"

Image séquentielle : Avant / Après

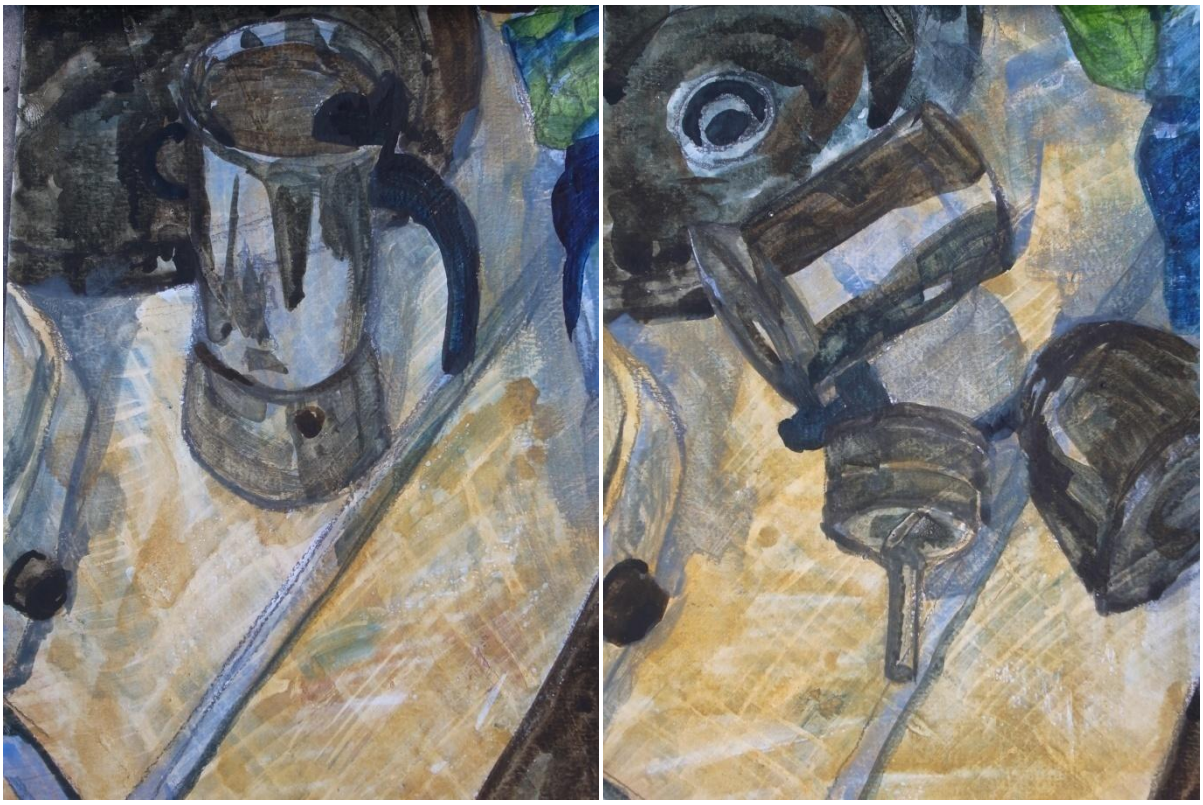
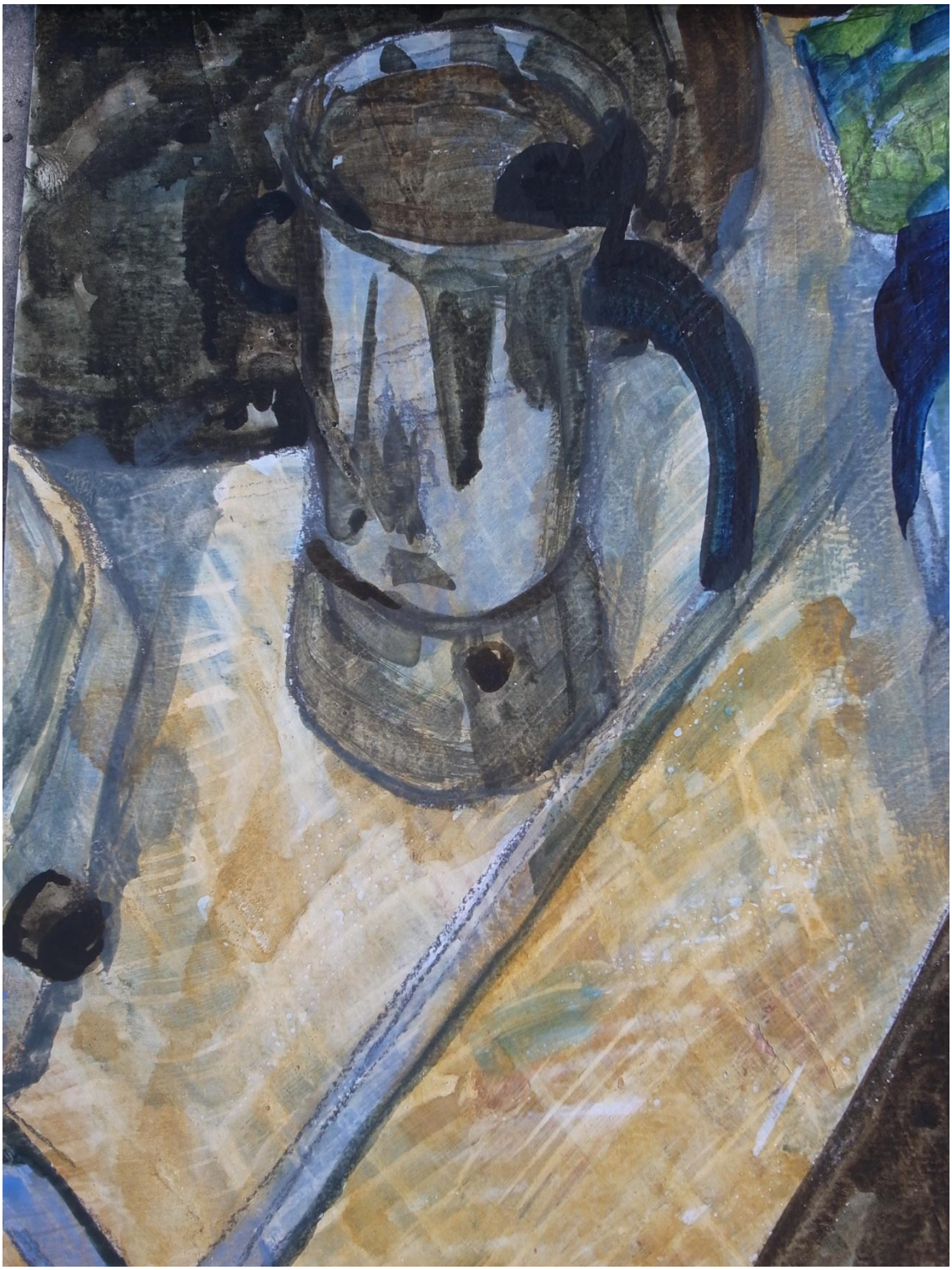


Image séquentielle 1 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
12 ×18 cm (chacune)



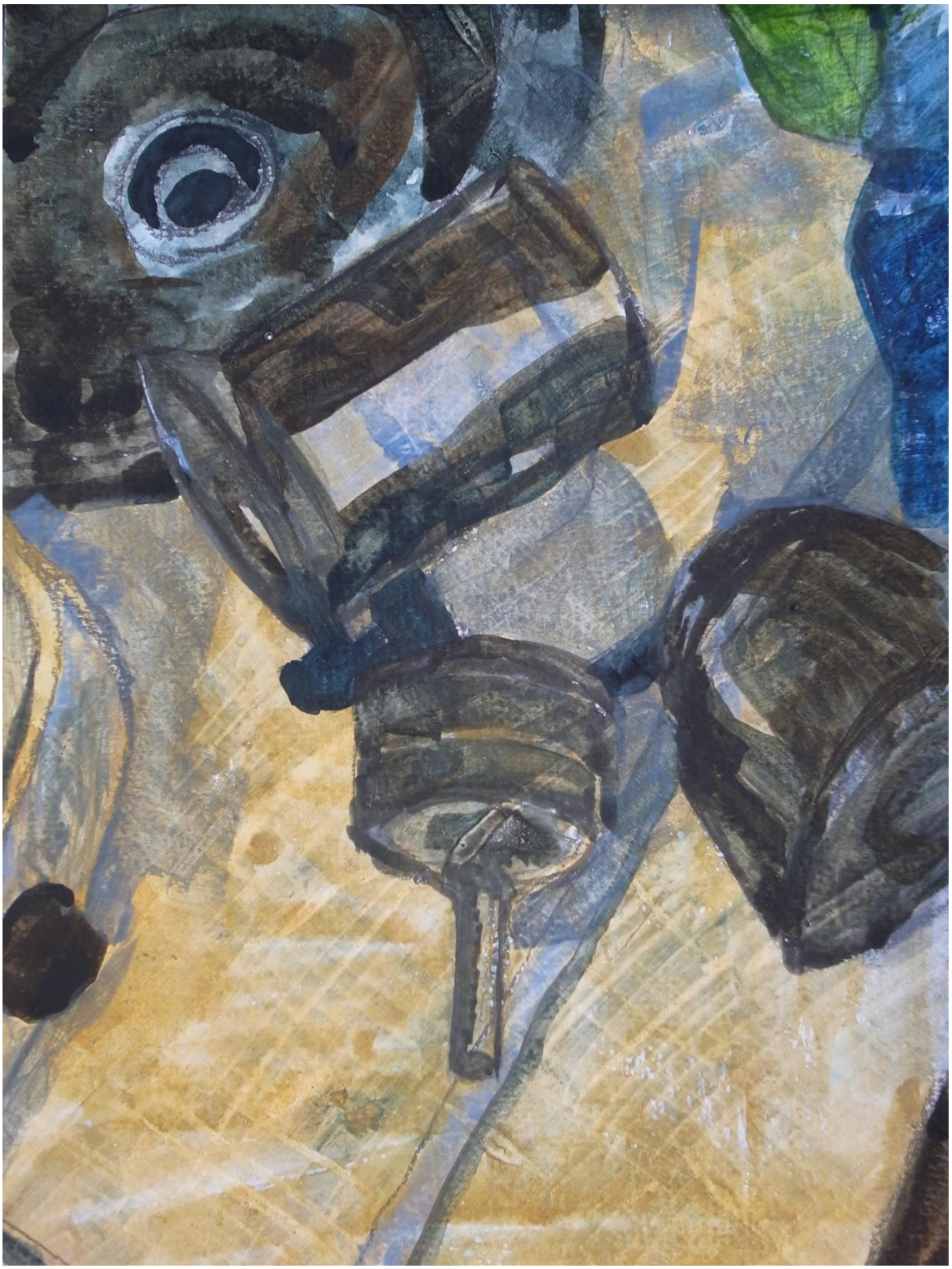


Image séquentielle 2 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2012
12 ×18 cm (chacune)

Image séquentielle 3 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2012
12 ×18 cm (chacune)

Image séquentielle 4 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2012
12 ×18 cm (chacune)

Image séquentielle 5 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2012
12 ×18 cm (chacune)

Image séquentielle 6 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2012
12 ×18 cm (chacune)

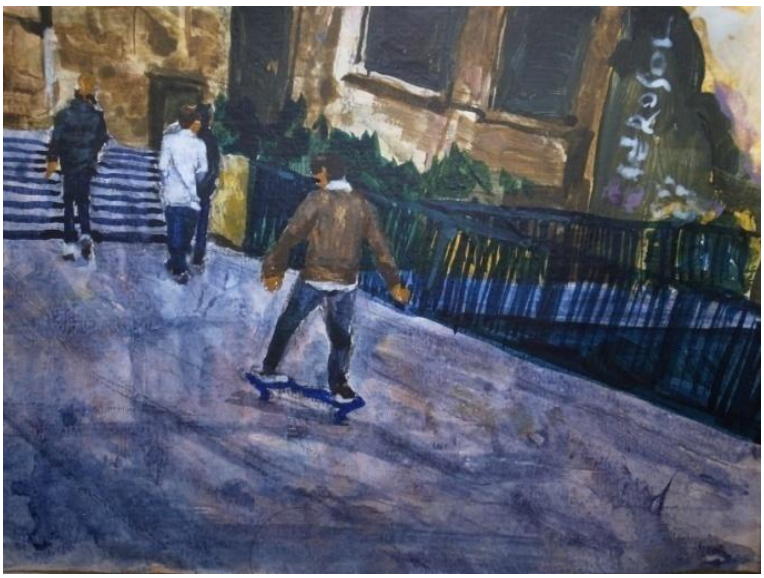


Image séquentielle 7 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2012
12 ×18 cm (chacune)

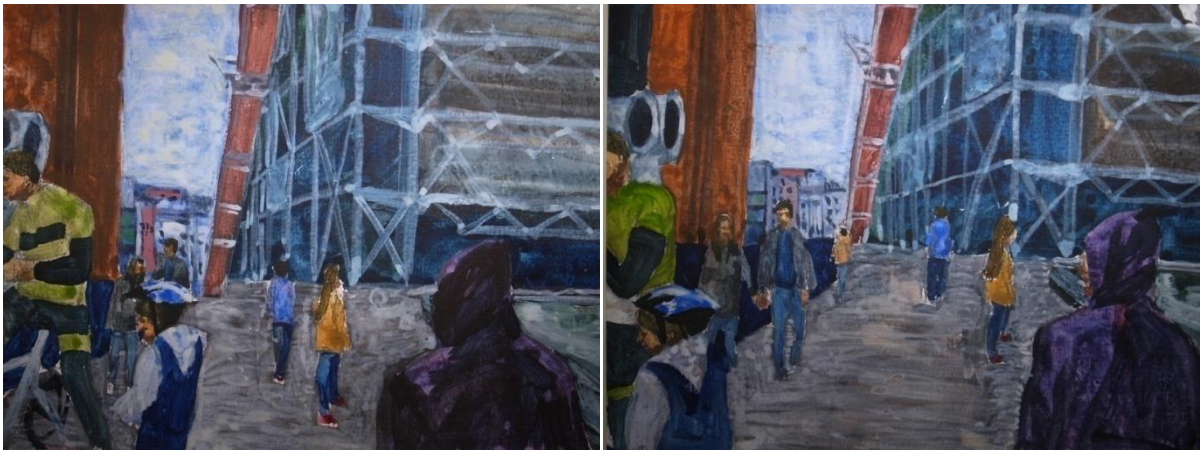


Image séquentielle 8 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2012
12 ×18 cm (chacune)

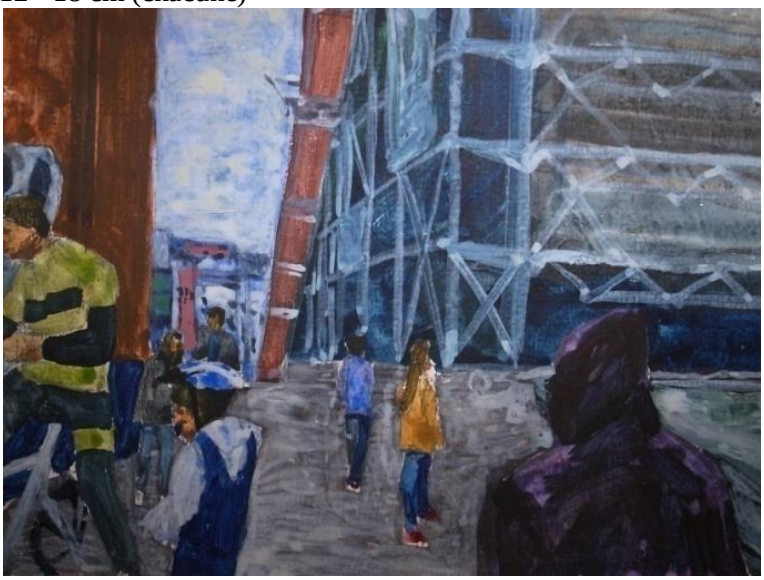
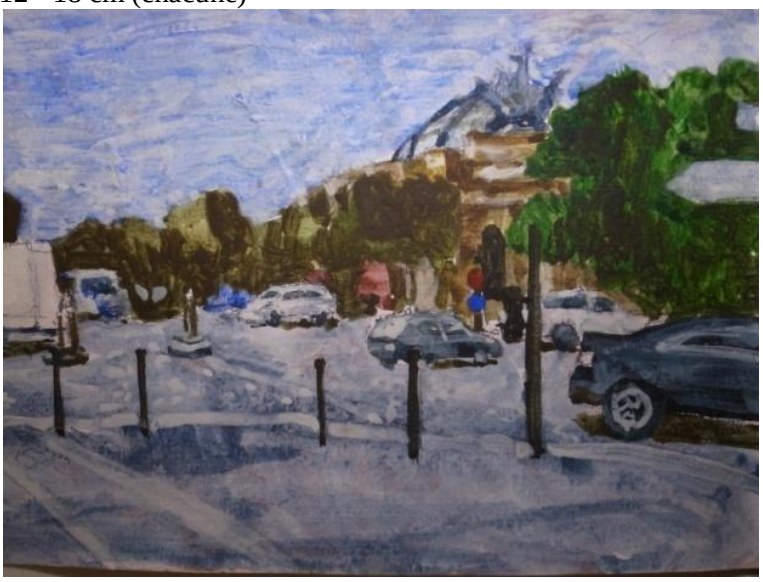
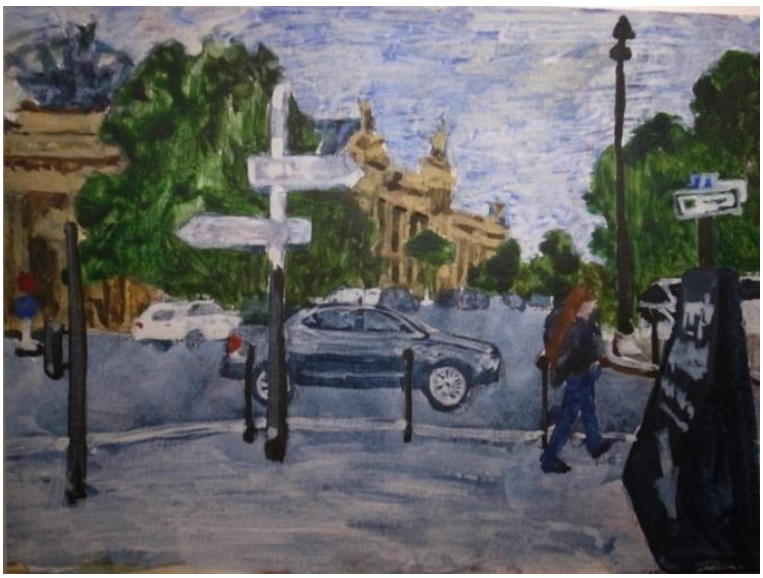


Image séquentielle 9 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2012
12 ×18 cm (chacune)





Œuvres

Image séquentielle 10 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
36 ×48 cm (chacune)

Image séquentielle 11 : Avant / Après
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
36 ×48 cm (chacune)

" Image séquentielle (association des images) "

Image séquentielle : Association des images

Image séquentielle 12 : Association des images
Lin chih-wei

Aquarelle,Gouache sur papier
2013, 36 ×48 cm (chacune)

CORT &
PAGES

食券

œuvres

Image séquentielle 13 : Association des images
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2012
12 ×18 cm (chacune)

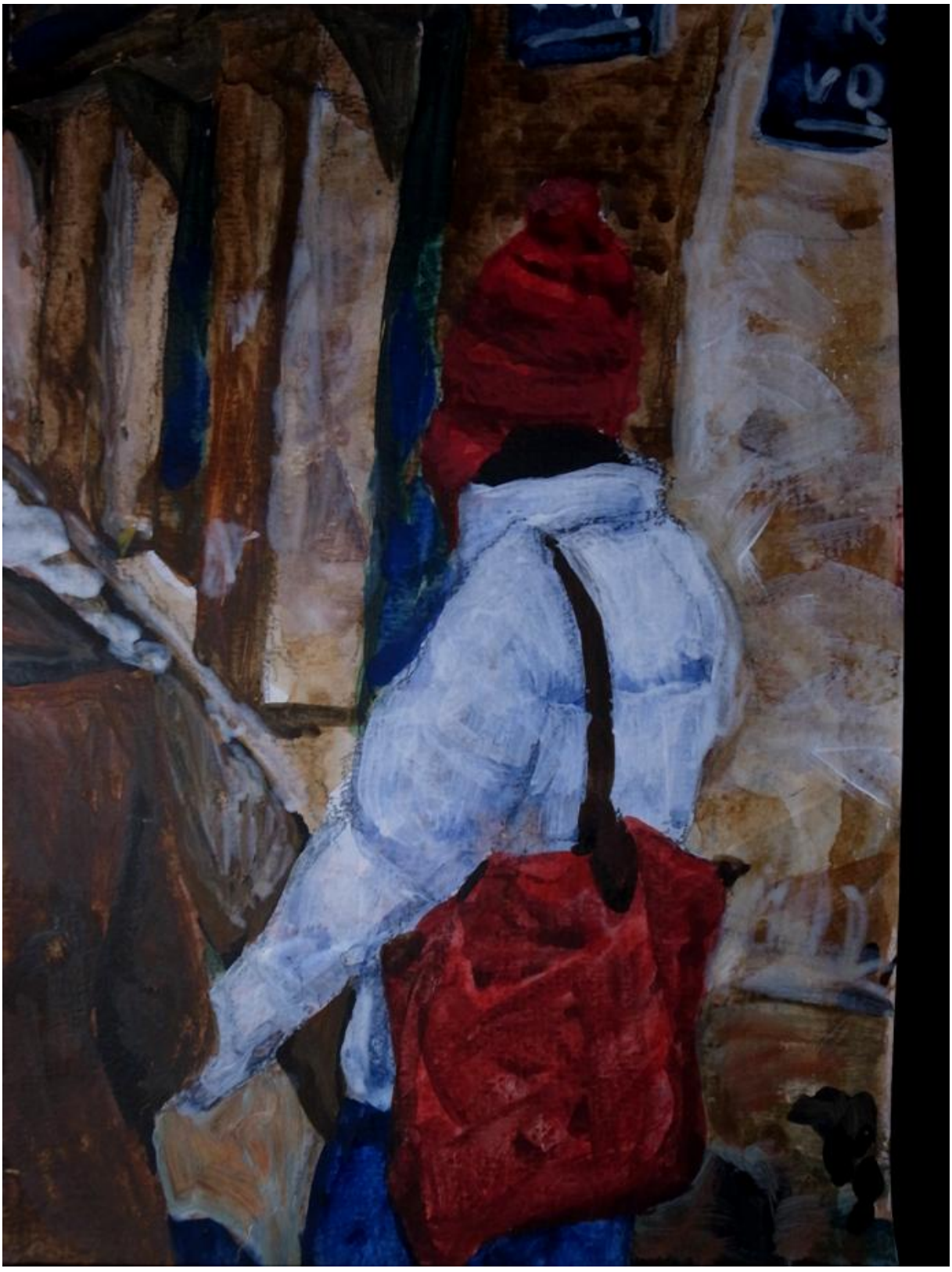


Image séquentielle 14 : Association des images
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
12 ×18 cm (chacune)

Image séquentielle 15 : Association des images
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
24 ×30 cm (chacune)

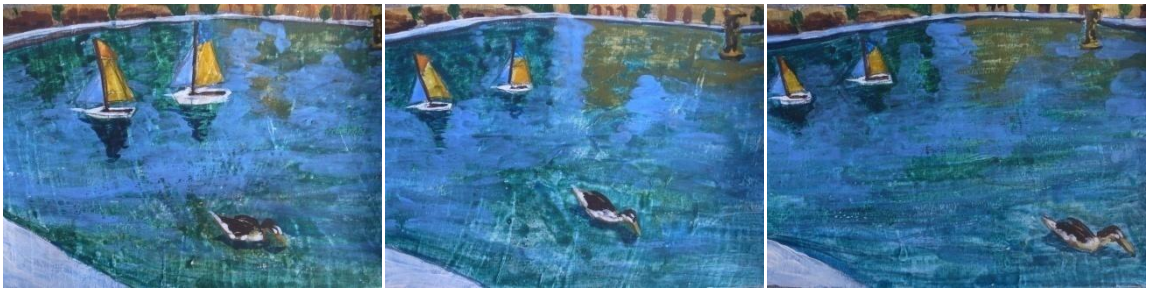


Image séquentielle 16 : Association des images
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
12 ×18 cm (chacune)

Image séquentielle 17 : Association des images
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
12 ×18 cm (chacune)

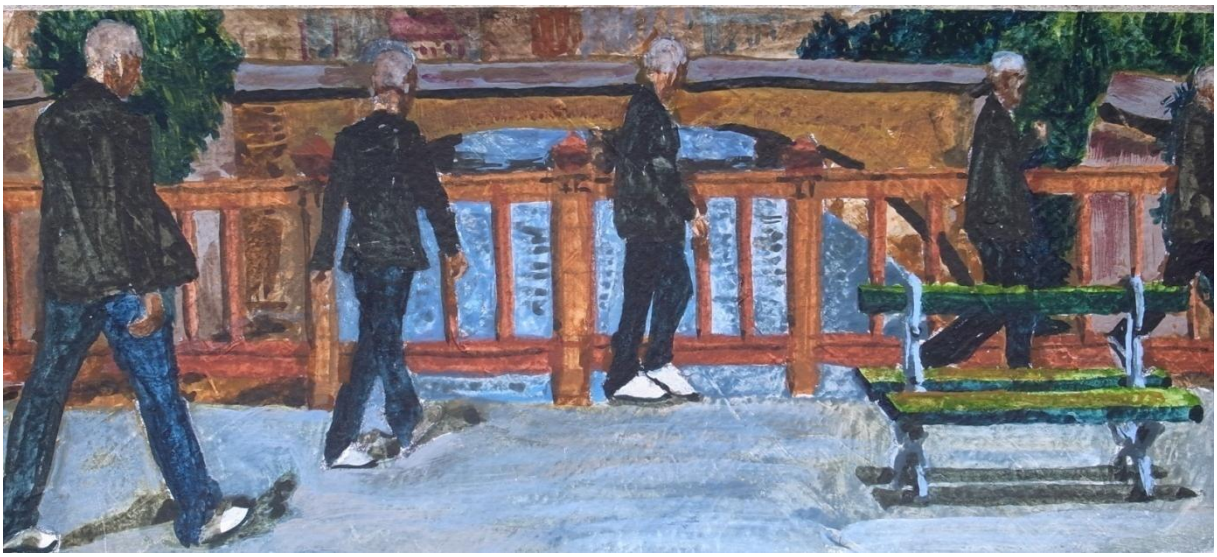
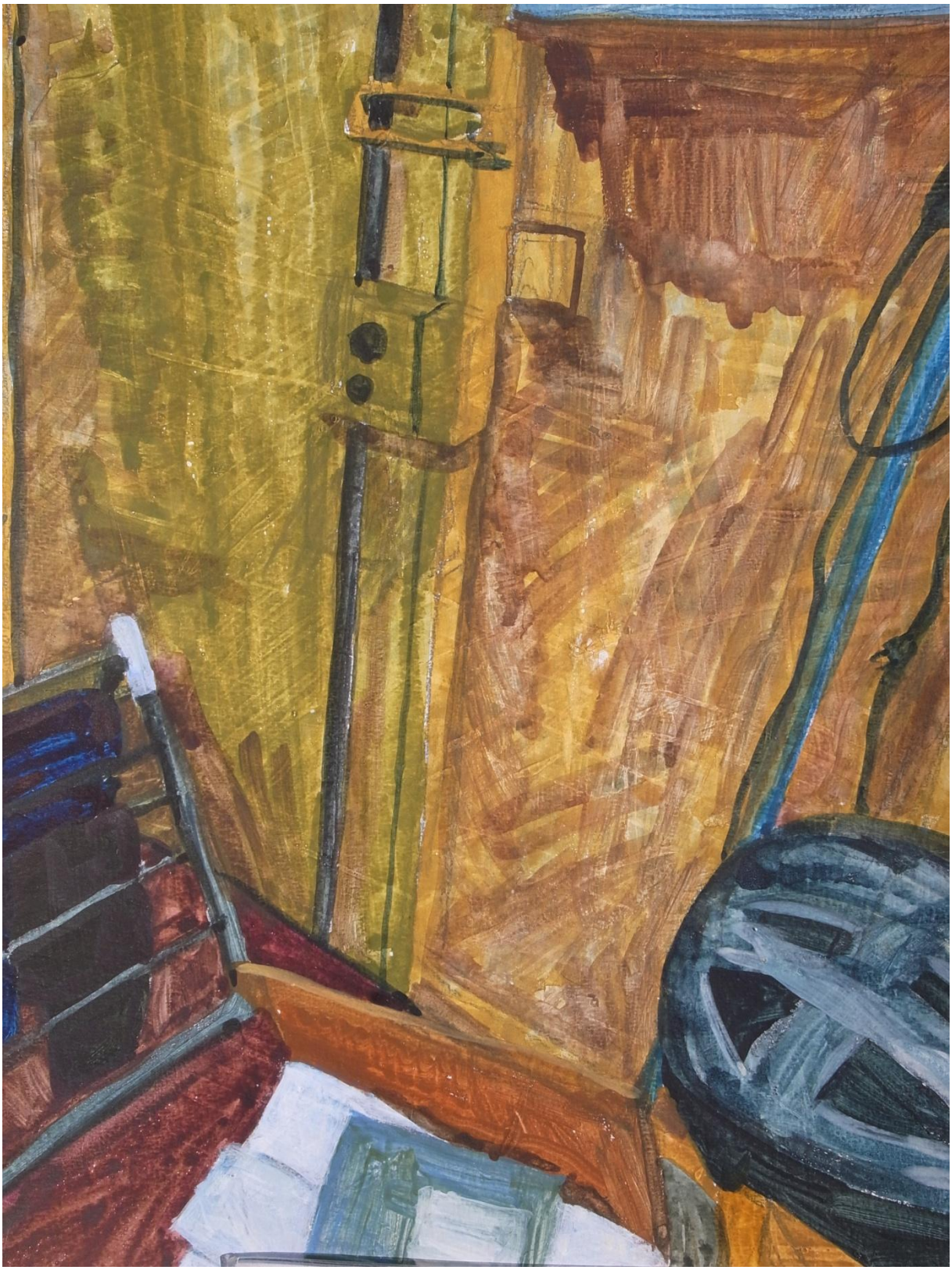


Image séquentielle 18 : Association des images
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
24,5 ×10,5 cm

Image séquentielle 19 : Association des images
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
24 ×30 cm (chacune)



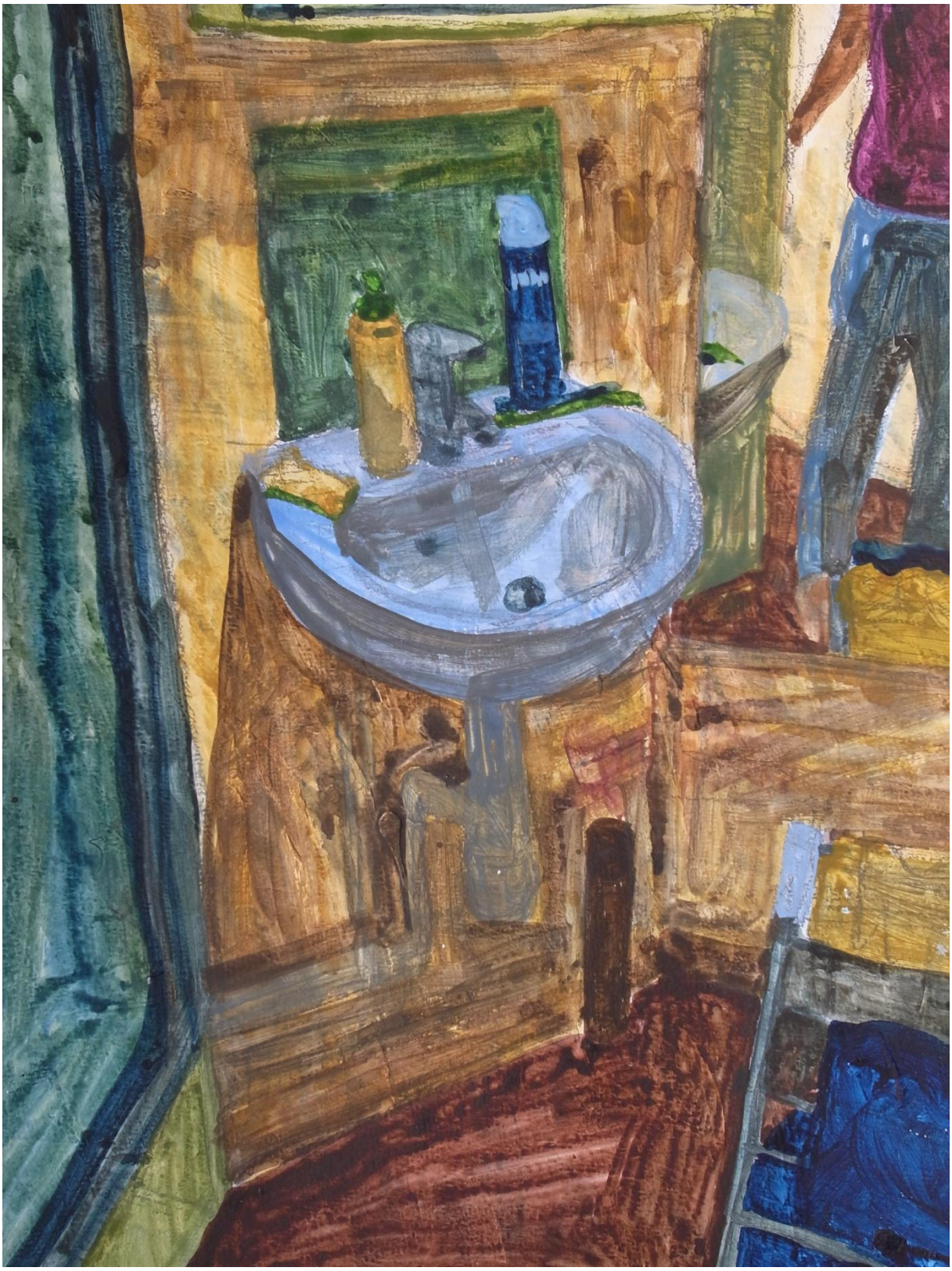
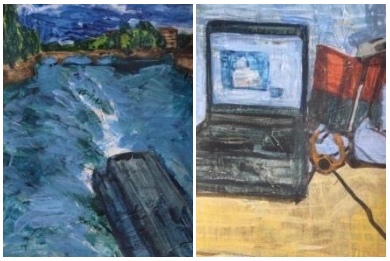


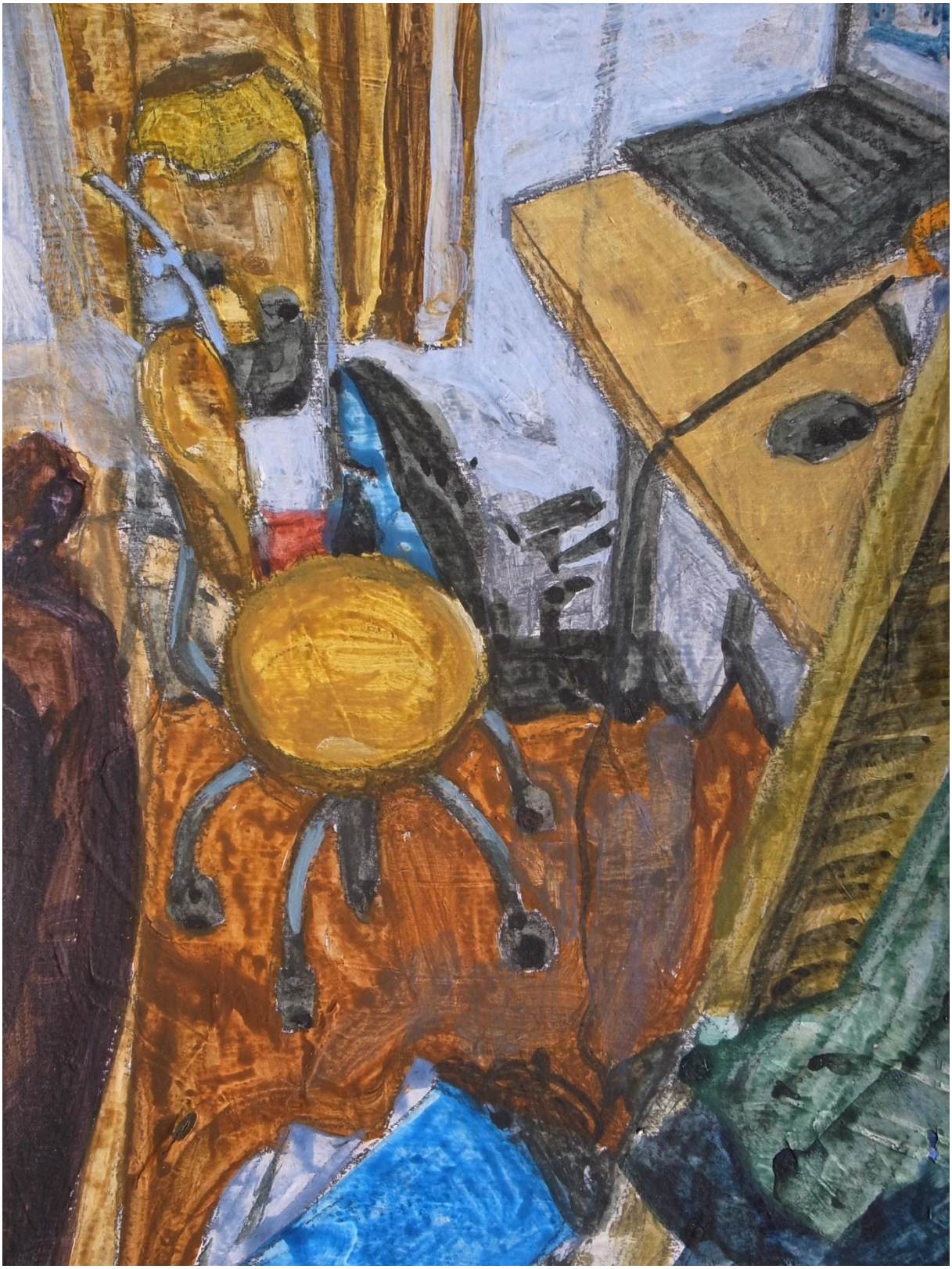
Image séquentielle 20 : Association des images
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
24 ×30 cm (chacune)

" La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives »"

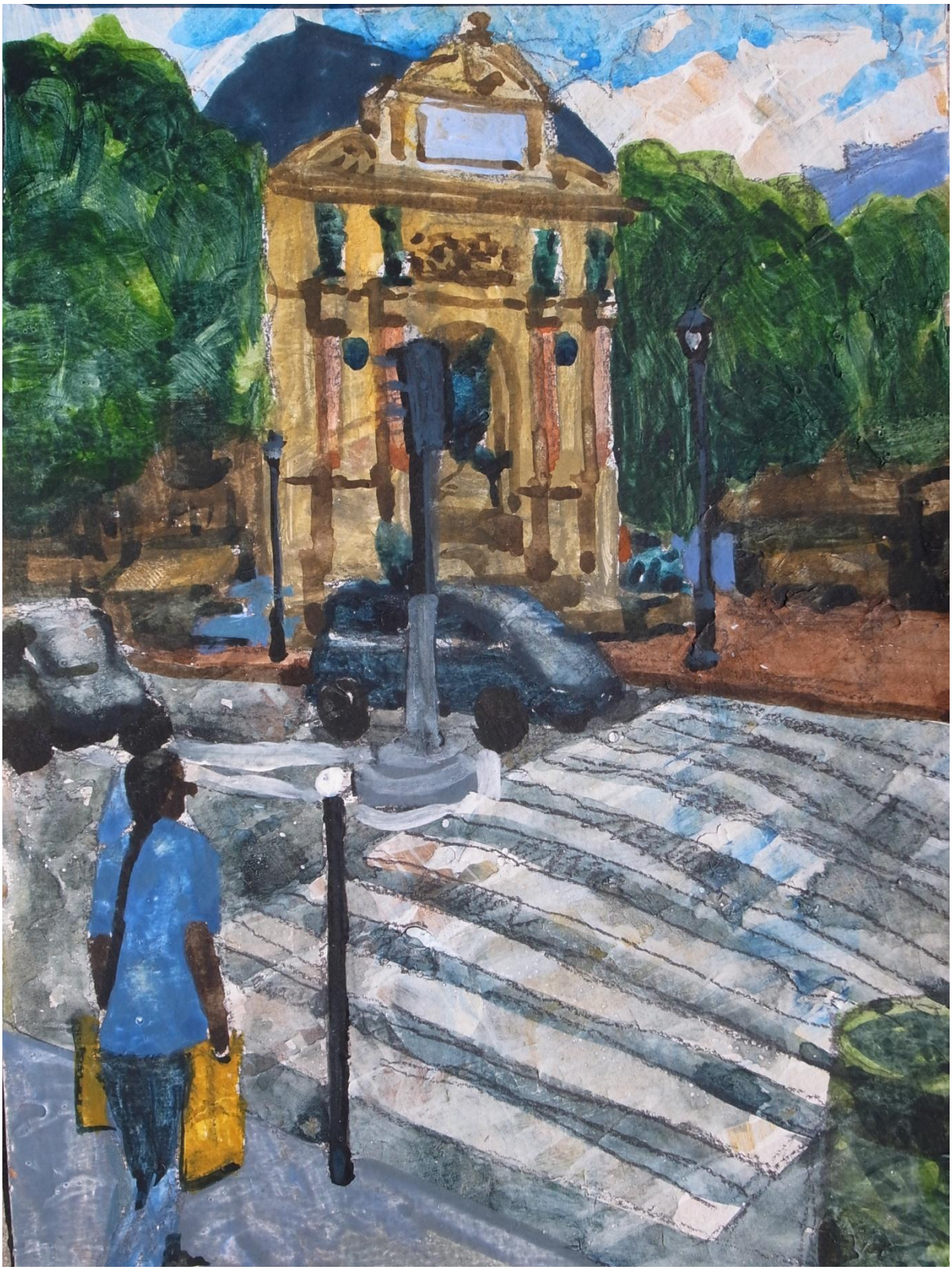
La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives »

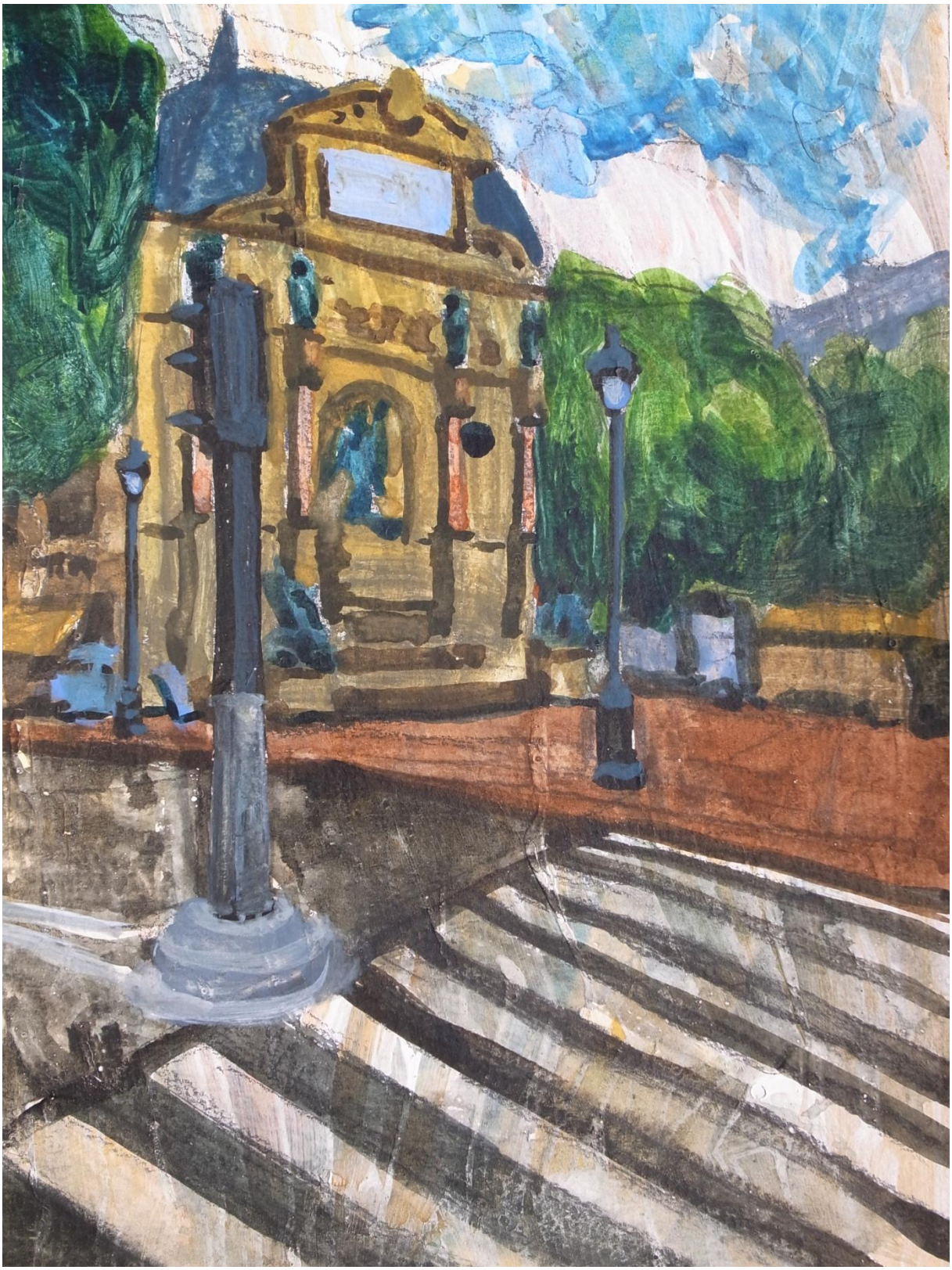


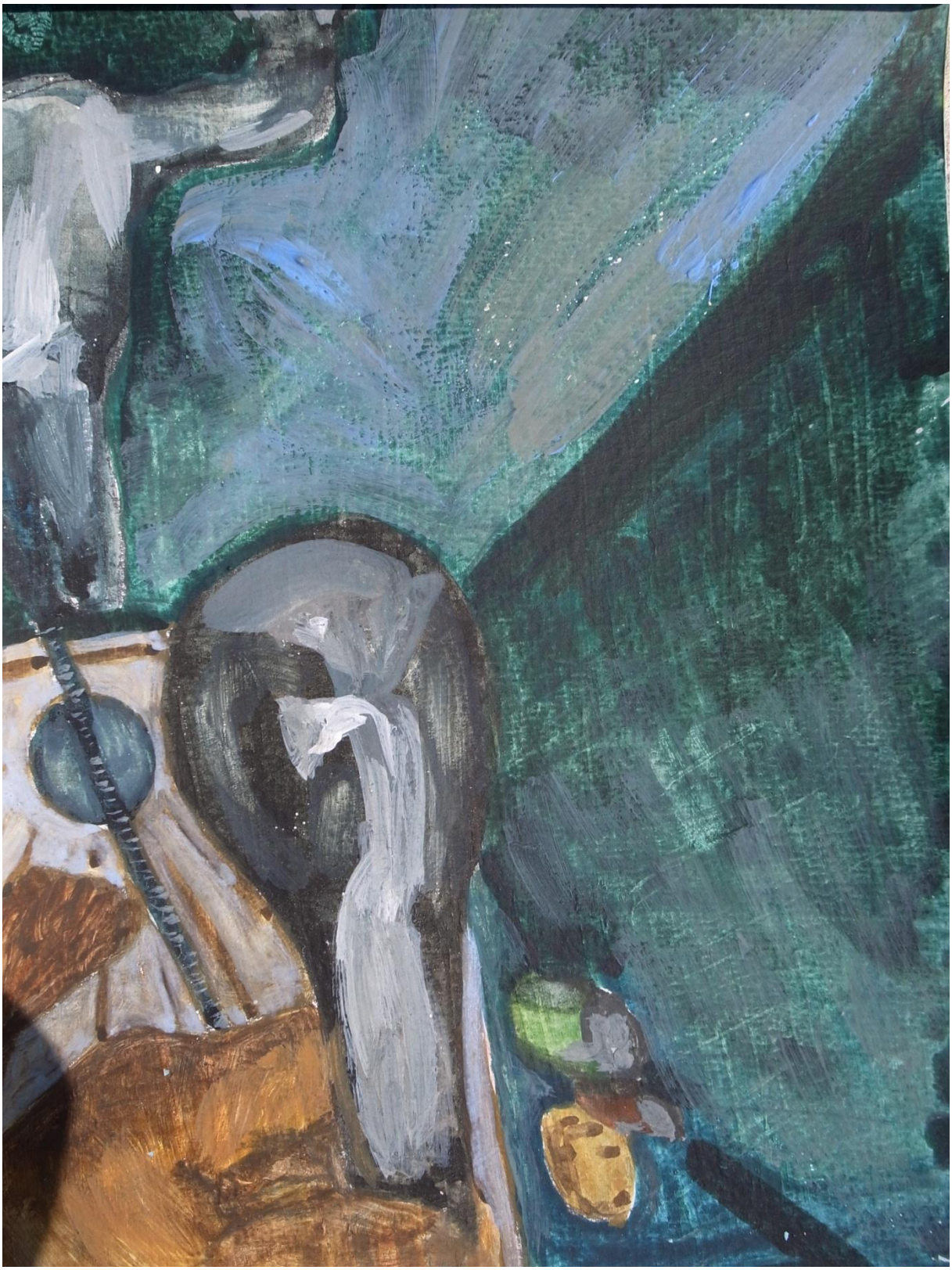
La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives » 21
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
12×18 cm (chacune)

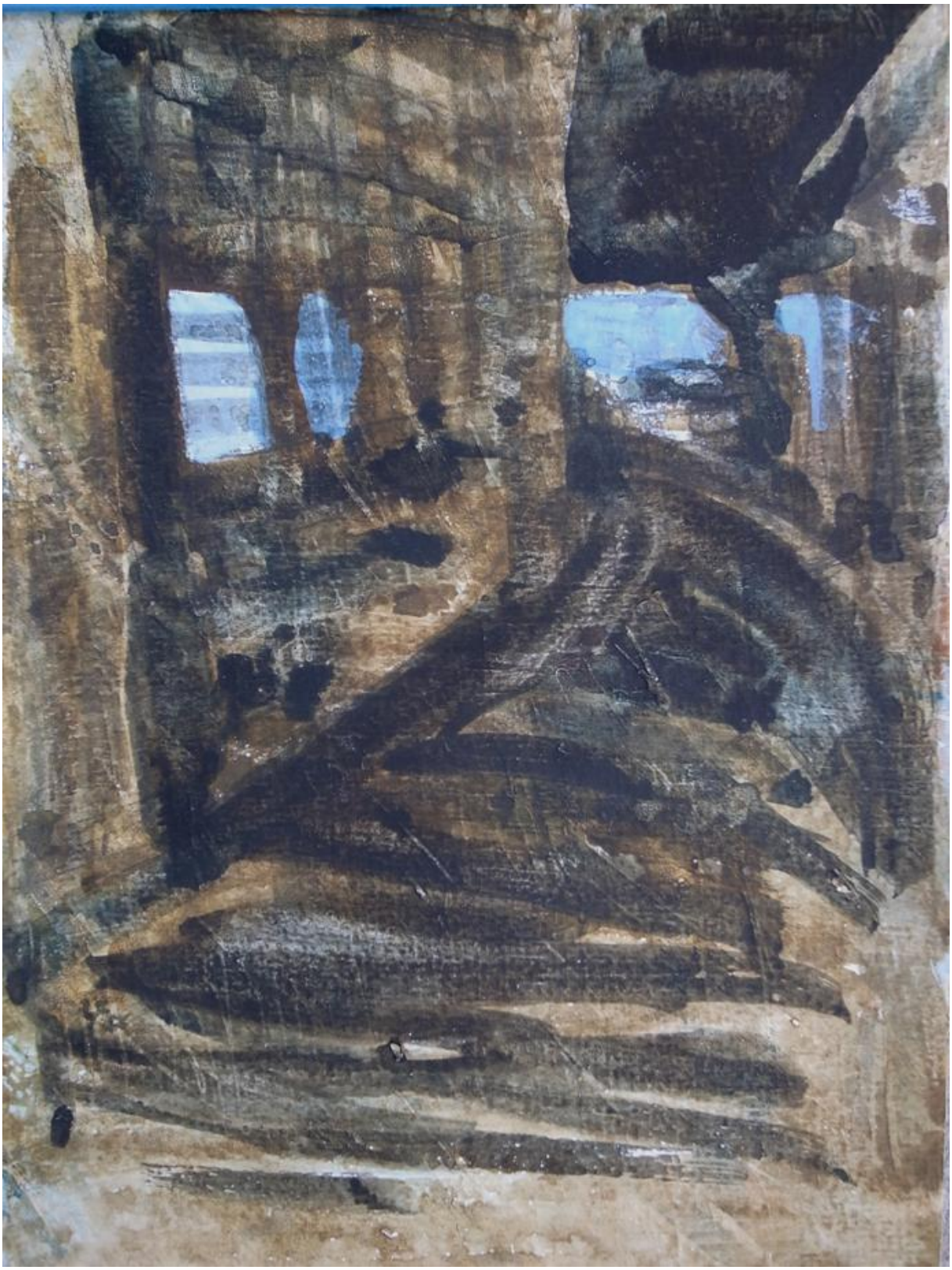


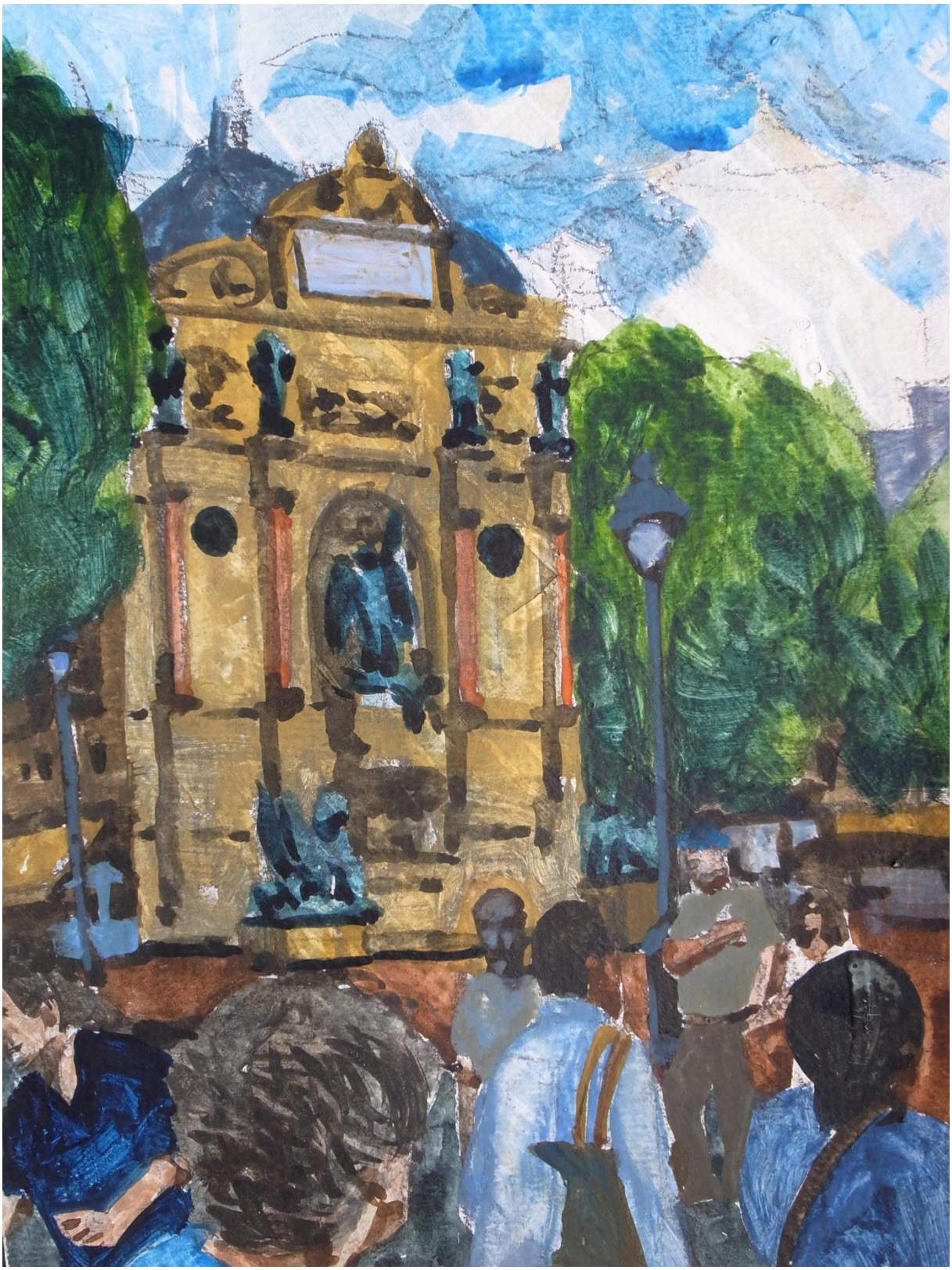
La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives »22
Lin chih-wei
Aquarelle,Gouache sur papier
2013
12×18 cm (chacune)

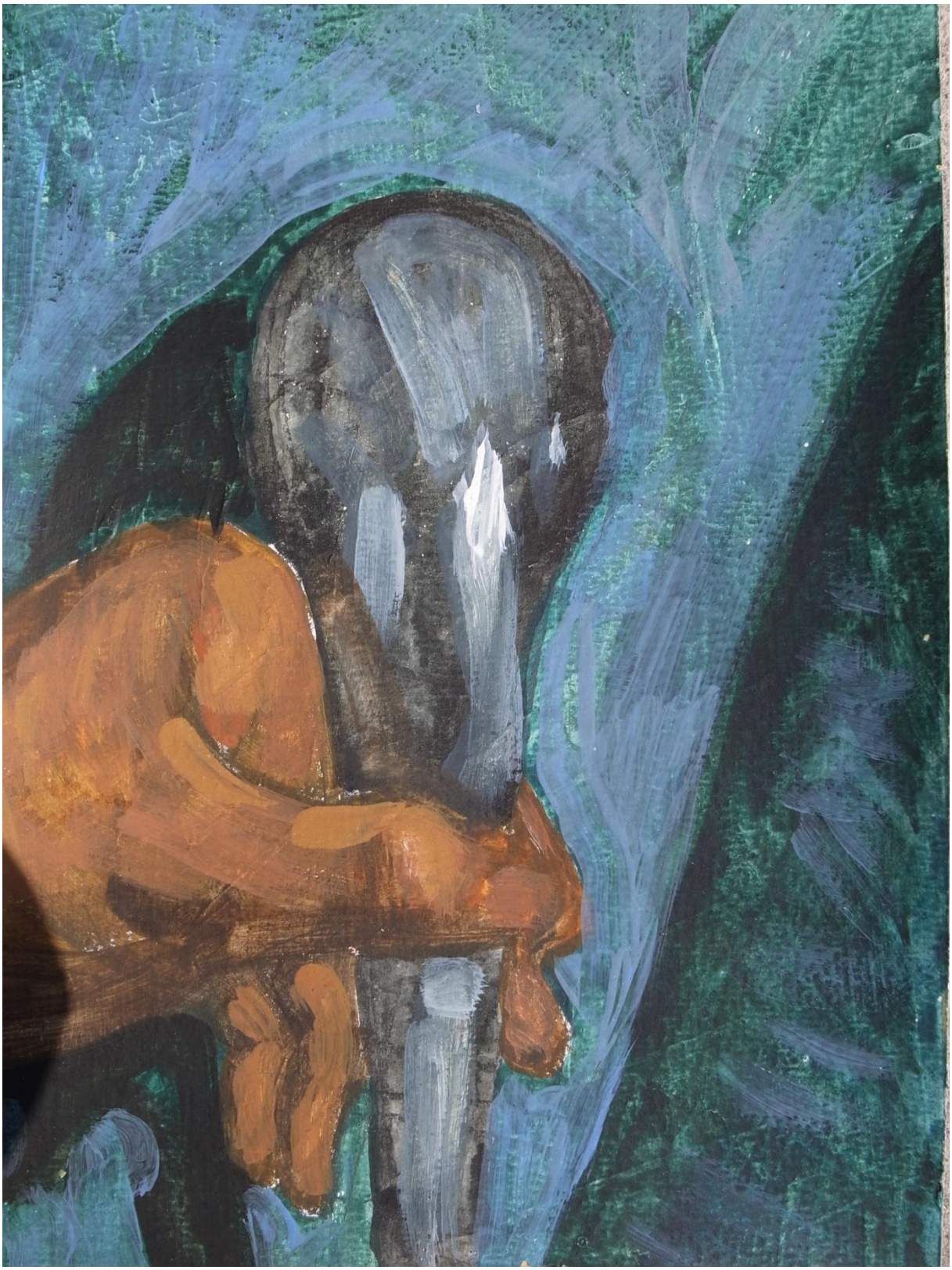


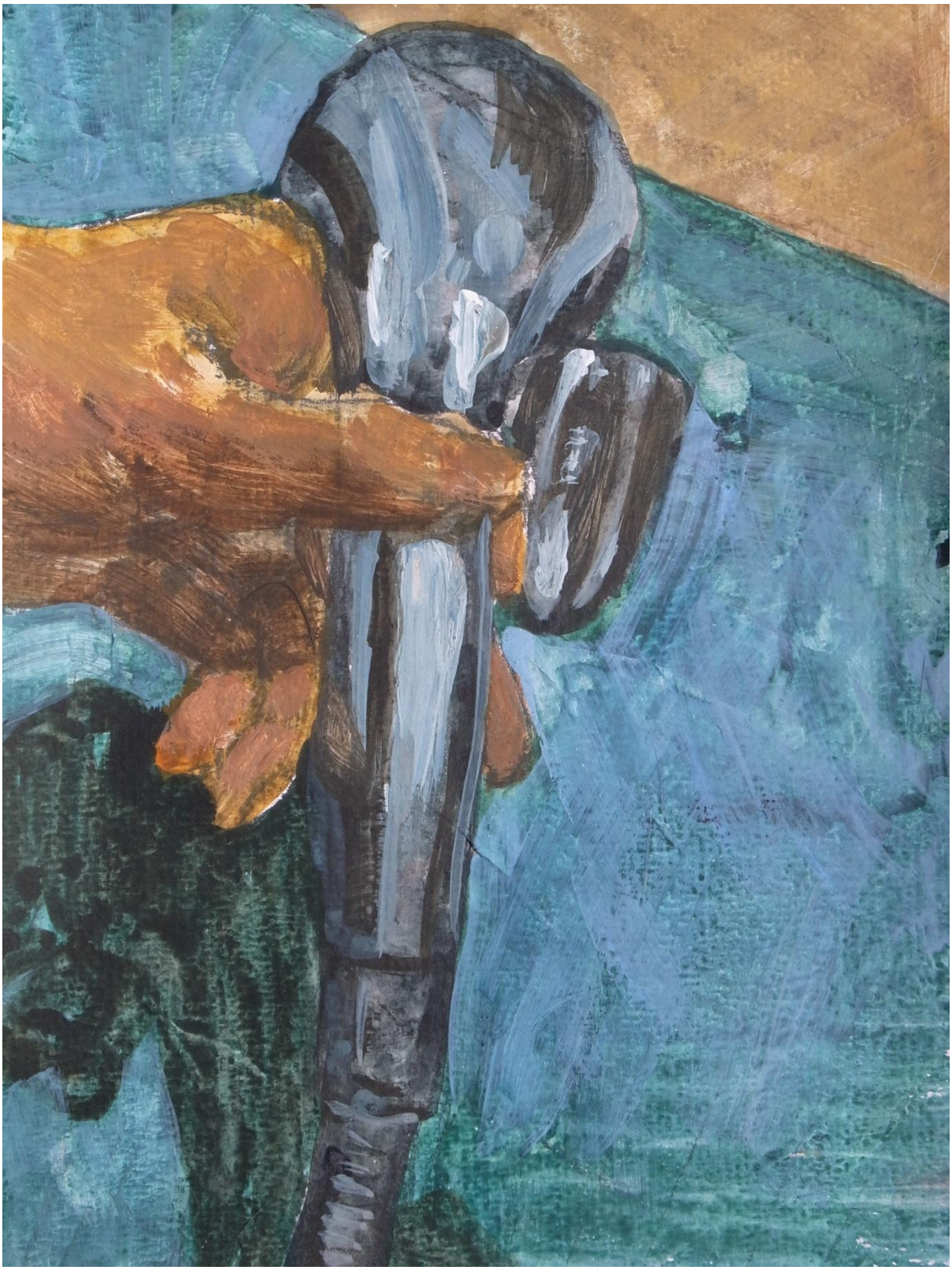


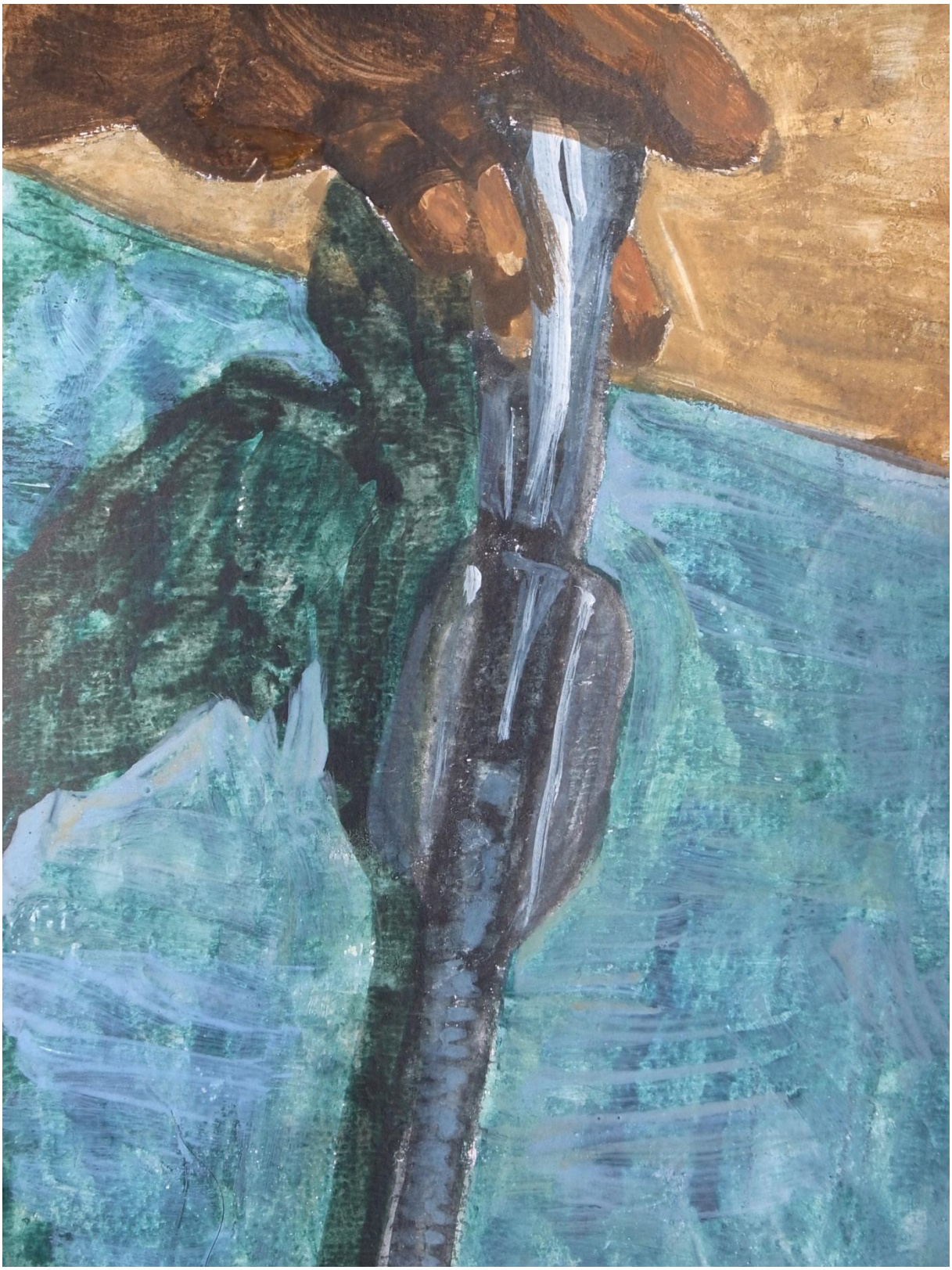












Conclusion générale

Pour cette recherche, nous avons été attirés par des œuvres produites et avons commencé par là. Ensuite, en nous basant sur la philosophie, nous avons développé des théories et avons prolongé en avançant sur les images successives. Enfin, nous avons retourné et utilisé les œuvres pour expérimenter et exécuter nos théories. Les œuvres, ici, ne jouent plus le rôle de représenter nos sentiments ou d'enregistrer des apparences physiques. Au contraire, elles deviennent un point de départ et un outil (d'essai). Autrement dit, elles ont été une occasion de créer de nouvelles pensées et d'expérimenter ces nouveautés pendant que nous les fabriquions. Nous ne pouvons pas dire que le résultat est exactement comme les expérimentations issues des laboratoires scientifiques, mais, nous pouvons affirmer que les pensées viennent d'un laboratoire de sciences humaines.

Nous avons crée 22 séries d'aquarelles sur des images successives correspondant à trois thèmes : Images séquentielles (en paires), Images séquentielles (association d'images), et La reconstitution et la génération du « temps dans les images successives ». Après l'exécution des œuvres, nous avons aperçus que les théories des Images séquentielles (en paires) utilisées fonctionnaient bien. Pour les Images séquentielles (association d'images), en respectant ces théories lors de l'exécution des œuvres, cela fonctionnera également bien. Néanmoins, il est facile d'utiliser d'autres théories (par exemple, le travelling) , ce qui produit deux mouvements à la fois, troublant ainsi le spectateur en compliquant l'exécution. Quant au troisième thème, en général, les œuvres suivent les théories.

Ainsi que nous l'avons mentionné au début, l'exécution des œuvres a souvent été l'occasion de trouver de nouvelles idées. Pendant que nous produisions les séries sur " La

reconstitution et la génération du « temps dans les images successives »", nous avons eu l'impression que la combinaison de deux, trois ou plusieurs séries à la fois impliquait la question sur la séquence. Autrement dit, dans nos théories, nous avons intercalé ces séries d'images et cela a bien fonctionné. Mais quand nous les avons exécutés, la séquence nous a conduit à la question suivante : les différentes façons de combiner des séries changent-elles le sens ou troublent les spectateurs ? Cette incertitude semble être une porte ouverte vers une nouvelle recherche relative.

Néanmoins, nous devons dire que ce mode d'expérimentaion connaître des limites, bien que sur le thème des images successives, il fonctionne bien. Ainsi, sur les théories de la lecture du temps dans les images successives, nous avons pu seulement exécuter les choses extérieures, mais pas les marques sur l'axe du temps, ni non plus le temps extérieur et intérieur.

Malgré tout, l'exécution des aquarelles successives convient à nos théories parce qu'elle répond à notre pensée : une image est comme une idée. Cette pensée soutient nos théories et c'est la raison pour laquelle ce moyen est un bon choix qui correspond à l'expression : "l'association des images est comme la liaison des idées".

Le titre de notre thèse, « Le mouvement des images : la lecture du temps », indique que les questions dont nous parlons concernent le mouvement et le temps. En apparence, cela semble facile et intuitif. Il est vrai que les Bandes Dessinés et la cinématographie se sont développées rapidement. De même, n'importe qui peut dessiner des images successives ; ainsi, ces questions paraissent trop faciles pour être discutées. Cependant, à cause de ces pratiques

simples et ordinaires, nous méprisons ces questions. En effet, nous pensons que notre travail était difficile et compliqué, et c'est la raison pour laquelle notre recherche a évolué.

A première vue, notre titre, porte sur deux domaines : le mouvement et le temps. Ces deux domaines peuvent être travaillés selon notre connaissance de la physique. Néanmoins, ces questions ne sont pas si simples et si nous y pensons en suivant cette piste de réflexion, nous pouvons tomber dans des pièges. C'est ce qui s'est, en fait, passe au début de notre recherche, et cette confusion a constitué une étape dans notre recherche.

Au début de notre étude, concernant les idées sur la physique, les images successives nous apparaissaient comme étant un vrai mouvement. Nous ignorions leur ontologie et discutions les images successives comme pour d'autres arts cinétiques. Selons l'analogie, nous avons pris la chronophotographie comme modèle des images successives. A partir de là, nous avons considéré que la chronophotographie était comme une suggestion psychologique et que les images successives constituaient la combinaison des gestes d'une figure.

En prolongant cette pensée, les images successives sont alors devenues la reconstitution du mouvement et, bien évidemment, chaque unité est devenue un instant, la totalité de ces images était perçue comme des instantanés équidistants.

Cette réflexion aurait pu expliquer les images successives, mais cela n'a abouti rien. Il nous a semblé pouvoir analyser la chronophotographie et les peintures futuristes, mais, nous avons expliqué leurs apparences sans les approfondir. En les approfondissant, ces théories ne fonctionnent pas.

Nous oublions une chose essentielle : la chronophotographie est une série d'images prises par des appareils, n'étant, de ce fait, pas créées par la combinaison de gestes et d'arrière-plans. A ce moment là, nous avons réfléchi à ces questions de manière superficielle. Ainsi, après l'analyse, nous pensions qu'une sculpture montrait un mouvement combinant

plus de deux gestes à la fois. Cette conclusion semble logique, mais il faudrait discuter de son origine : pour notre esprit, quel est le sens de chaque geste ? Pourquoi pouvons-nous utiliser l'idée de deux dimensions dans trois dimensions ?....etc. Autrement dit, nous ne pensions pas précisément à son origine, aux relations, ni à la cause et à l'effet de ces œuvres, et notre travail s'est retrouvé devant une impasse.

Puis, étant concentrés sur les sources de la recherche, nous avons ignoré ce fait. Nous considérions que les images successives appartiennent au vrai mouvement, mais, à travers une analyse, nous nous apercevons que physiquement, les images successives ne bougent pas. Néanmoins, dans la pratique, nous sentons qu'elles bougent. Ce paradoxe a nui à notre première recherche, mais il nous a permis de réfléchir sur le mouvement des images successives. Cela a abouti à la problématique de notre recherche.

Tout d'abord, les idées de la physique, ainsi que les conceptions floues le mouvement et sur les images successives nous ont mené vers une impasse. A ce moment-là, nous nous sommes aperçus que le temps était un élément appartenant au Tout du mouvement, accompagnant parallèlement avec ce dernier et devenant l'"instant". Malgré que ces pensées fussent erronées, elles nous ont fait entrer réfléchir sur ce thème compliqué, et ces démarches ont constitué une base à notre recherche.

Compte tenu des défauts sur les pensées et les théories développées premièrement, nous avons ensuite soigneusement réfléchi sur ce thème.

Pour mieux orienter nos réflexions, nous avons abandonné quasiment tous les résultats de la première étape. Toutefois, nous n'avons supprimé que les résultats, les théories et les conclusion, nous avons conservé les traces de la réflexion et de nos pensées et nous nous sommes orientés vers une méditation plus cohérente et plus sérieuse.

Nous avons décidé d'abandonner une réflexion superficielle : les images successives n'appartiennent pas aux instants qualitatifs ni à la combinaison des gestes d'une figure. Au contraire, nous avons réfléchi directement sur les images sucessives et sur le temps, au lieu de prendre tout d'abord les exemples et d'en tirer des conclusions.

Quand nous faisons une conclusion, nous revoyons clairement les démarches ayant précédé. Lors de la deuxième étape de la recherche, nous avons commencé à réfléchir directement sur les images successives et le temps ; à ce moment là, les réflexions étaient floues. En effet, d'un côté, nous nous sommes aperçus que les images successives n'appartenaient pas au vrai mouvement et de l'autre, quand nous regardions ces images, elles produisaient en nous une sensation de mouvement. Alors, que sont vraiment les images successives ? Quant au Temps, si les images successives ne sont pas un mouvement, le Temps eut-il les accompagner? Quel rôle joue-t-il dans ces opérations mentales ? Fonctionne-t-il sans être influencé par les images ?

Ce mélange d' idées est venu troubler notre pensée, à l'époque, et ce thème qui nous semblait facile au début, est vite devenu confus. Les conceptions sur le mouvement, le temps, les images, la perception, ainsi que sur les différentes formes d'arts se bouleversaient dans notre esprit. Même si ces domaines ont des liens avec notre sujet, il nous a fallu démêler ces relations et reconstituer la vérité.

Un tel trouble nous a conduit à lire de nombreux ouvrages sur le cinéma, la photographie, l'histoire de l'art, la littérature, la philosophie et les arts plastiques. En même temps, nous regardions des films, nous observions des œuvres d'art, des courants artistiques...etc. Toutes ces démarches tendaient vers un but commun : trouver la réalité de notre thème.

Dans le brouillard, il n'est pas facile de trouver un chemin. Les références utilisées ne sont pas toujours utiles. Par exemple, dans certains paragraphes d'« Ulysse » de James Joyce,

des descriptions courtes sur des événements sont accompagnées de détails sur des moments précis. A notre avis, Joyce a écrit son texte en suivant plusieurs courants de consciences ; cependant, nous soupçonnons que les heures précises jouent un grand rôle dans ces descriptions. Ainsi, nous pensons que les descriptions de lettres produisent le même résultat pour notre esprit ? Dans le cas contraire, pouvons-nous appliquer le modèle de la littérature au domaine visuel selon l'analogie ? Mais, les états de conscience avec le temps physique ont encore troublé notre réflexion.

Par ailleurs, les sources cinématographiques proposent de nombreux et divers points de vue sur le temps. Les scénarios donnent des exemples différents sur les circonstances et le temps. Après avoir réfléchi, nous avons pensé qu'elles sont appartenaient à l'imagination. Car, même si le temps, dans ces films, permet d'avancer, de reculer, d'accélérer, de ralentir, ou bien s'il permet à quatre caméras de filmer des circonstances différentes, parfois elles se croisent, projetées pendant deux heures, et ne pouvant pas changer le temps réel. Ces films ne traitent pas la relation entre le temps réel et le temps dans ces films. Alors, ces sources cinématographies nous ont proposé des théories potentielles, audacieuses et intéressantes pour notre recherche, ayant bouleversé nos réflexions.

Parmi ces références cinématographiques, des cas exceptionels se sont avéres plus proches de notre sujets. Par exemple, nous avons découvert que le film *La jetée* utilisait des images successives projetées, afin de ralentir et de mettre l'accent sur ce que le réalisateur avait envie de souligner. Ce film a projeté des images fixe, au lieu de représenter la reconstitution du mouvement. Cela a attiré notre attention. Mais, comme le but de ce mode de représentation ne porte pas sur l'ontologie des images, ce film ne concernait pas directement notre thème.

Nous avons vu d'autres films intéressants, comme *NIJUMAN NO BOREI (200000 fantômes)*et *DIESIRAE*, réalisés par Jean-Gabriel Périot. L'artiste a utilisé énorme de photos à former ces films. Grâce à ces photos qui circulent à grande vitesse, les spectateurs ne voient plus les mouvements, les images claires. Ces deux films deviennent alors deux courants d'impressions liées. L'artiste a employé l'origine d'un film et a replacé les trames d'une pellicule avec une grande diversité de photos. Cette technique a attiré notre attention. Malgré cette innovation, son origine est basé sur la théorie d'un film. Cette représentation dépend encore de la circulation physique de la pellicule et des images virtuelles projetées. Autrement dit, ces films se rapprochent de notre thème.

Quant à la Bande Dessinée ou aux peintures futuristes, nous avons l' impression qu'elles sont très proches de notre sujet, mais que les théories et les réflexions sont absentes. Nous constatons que les peintres futuristes utilisent plusieurs images similaires en même temps pour réprésenter un mouvement et que les auteurs de Bandes Dessinée emploient des images pour reconstituer les gestes et les mobiles des figures. Néanmoins, à notre avis, ces pratiques dépendent de l'intuition. Les théories permettant d'expliquer, de développer et de prolonger ces pratiques artistiques manquent.

Par exemple, quand nous avons regardé la Bande Dessinée du peintre américain Winsor McCay, nous avons découvert que dans *Little Nemo in Slumberland* , il avait utilisé les techniques cinématographiques, ce qui anime ses œuvres par rapport à celles des autres auteurs. A ce moment-là, nous ressentions ces impressions, mais nous n'avions pas de théories pour les nanlyser, même si ces exemples touchaient directement notre thème. Nous devions trouver des références permettant de construire des théories sur ce thème.

Ces pensées ont amené peu à peu notre réflexion vers les théories des images successives. L'élément définitif qui nous a orienté vers cette direction est le moment où nous avons étudié

les films soviétiques et les théories les accompagnent. Cette démarche a réglé notre confusion sur le thème et à ouvert la porte à notre troisième étape de recherche.

L'étude des films soviétiques est un point important. Ce n'est pas que nous avons pris ces films et leurs théories comme des sources pour les analyser directement. Au contraire, à travers ces études, nous nous sommes inspirés des idées pour notre recherche.

Quand nous avons travaillé sur les films soviétiques, une chose intéresssante a attiré notre attention. Nous avons lu que des cinéastes avaient fait des expérimentations sur les spectateurs. Ils ont changé les séquences d'images projetées et étudié les réactions différentes des spectateurs. Ils ont alors découvert que les diverses séquences d'images changeaient les réactions des spectateurs. En effet, chaque séquence d'images influencait l' émotion et le point de vue des spectateurs, orientont leur compréhension et leur impression sur un événement. Selon les théories cinématographiques, ce type de montage est le montage dialectique.

Dans ces théories, nous ne cherchions pas à savoir si la cinématographie pourrait être utilisée comme un outil à orienter les pensées des spectateurs. En revanche, nous avons découvert que les images tournées étaient différentes des images projetées. Cette découverte s'est avérée importante. Car, selon cette idée, ce qui est projeté est différent de ce qui se déroule. Autrement dit, nous pouvons diviser l'image en image physique et image virtuelle.

C'est ainsi que la question sur les images successives est devenue claire pour nous. Nous avions trouvé qu'en réalité, les images successives ne bougent pas, elles font simplement un mouvement dans notre esprit. Ce paradoxe a bouleversé notre réflexion.

Grâce à ses études, pour les images successives, nous savons que leur état physique et leur influence mentale est différente. Autrement dit, nous ne devions plus réfléchir ni trouver l'explication sur cette contradiction. Ce que nous devions faire, c'est accepter différents effets de la même chose : les images successives. Nous avons alors pu travailler sur cette différence, c'est-à-dire sur la relation entre les images successives physiques et les sensations qu'elles procurent à notre esprit.

Ce travail appartient sans doute à la recherche d'une vérité. Pour ce faire, il nous fallait réfléchir à l'aide d'une philosophie. Ainsi, comme nous voulions travailler sur les images successives lui-même et leurs impressions qu'elles nous procurent, nous devions nous tourner vers la philosophie. Nous avons ainsi suivi la raison et notre démarche de recherche.

Nous voulions réfléchir clairement sur les images successives, et ces réflexions devaient nous permettre de résoudre des questions et des problématiques sur les images successives. A partir de là, nous avons concentré notre pensée sur l'ontologie des images successives, car nous devions travailler sur la vérité de ce type d'images afin de développer des théories.

Après avoir distingué les images successives et leur influence sur l'esprit, nous avons travaillé sur la recherche de leur ontologie. C'est alors que, nous avons rencontré une autre question : quels outils philosophiques pourraient nous aider à réfléchir sur ce thème ? Autrement dit, quelles théories philosophiques pourraient nous permettre de répondre aux questions autour des images successives ?

Cette démarche n'a pas été facile. Comme nous travaillions sur les arts plastiques, il n'était pas aisé, pour nous, de trouver un philosophie qui convenait à notre thème. Ainsi, nous craignons de mal comprendre ses théories et d'en utiliser des fausses. Parmi les ouvrages philosophiques, nous avons pensée au début, que les théories de Descartes convenaient.

Cependant, après une étude approfondie, nous avons eu l'impression que ses pensées se concentraient sur l'intérieur. Autrement dit, Descartes croit aux choses relatives à l'esprit.

Nous pensions que les théories de Descartes, pour notre thème, allaient permettre d'analyser les images entrant dans l'esprit. Néanmoins, comme ce philosophe ne croit pas à ce qui est extérieur au corps, c'est-à-dire que les choses extérieures ne sont pas sûres, nous n'avons pas utilisé ses théories. Cependant,une partie de notre sujet porte sur l'esprit, et une autre sur le monde autour de nous.

Concernant les idées sur la phénoménologie, elles touchent notre sujet et nous donnaient sur la possibilité de développer notre travail. Mais, elles ne pouvaient expliquer nos images successives fixes sur le papier. Nous avons alors abondonné ces propositions.

La lecture d'ouvrages nous a orienté vers les théories anglaises : les théories de l'empirisme. Bien que nous sachions que dans le monde philosophie, ses théories ne sont plus à la mode, une théorie ne permettant pas d'expliquer le monde ne signifie pas qu'elle est incapable d'expliquer notre thème. Notre but n'était pas de trouver une explication générale et convenable pour expliquer notre monde, c'était de trouver une explication sur les images successives. Plus précisément, l'empirisme anglaise pouvait expliquer la relation entre les choses extérieures et celles entrées à l'intérieur. Il explique comment les choses entérieures entrent dans notre esprit, et ce qui se passe. Selon nous, cette théorie pouvait expliquer notre question et résoudre les problématiques. Plus encore, nous avions l' impression que ce philosophie allait nous aider à construire les théories autour des images successives.

Cette théorie explique ce qui font ces images dans l'esprit et la manière de les relier. Cela a établi notre base de réflexion. Néanmoins, nous devions trouver des modèles pour développer notre théorie et l'appliquer ensuite sur le mouvement des images successives.

C’est alors que les peintures de William Hogarth nous sont venues à l’esprit. Cet artiste talentueux a peint des œuvres exceptionnelles, intéressantes, parfois un peu étranges. Sa particularité n’était sa capacité de peindre, ni le contenu, mais son mode de représentation, qui est excellente. Le contenu de ses œuvres répond exactement aux activités de l’époque. Mais, ce qui a attiré notre attention, ce sont les peintures similaires en paires ou les images séquentielles. Après notre étude, ses travaux étaient considérés commes les "pionniers" de la Bande Dessinée. Bien que ses peintures soient originales, nous avons trouvé là un point permettant de développer nos propres théories en dépondant de ce type special de représentaion.

Grâce aux travaux artistiques de Hogarth, nous avons développé nos théories à partir de deux images similaires jusqu’aux images séquentielles, à l’aide de théories empiristes. Cette démarche nous a permis de déduire la liaison des idées accompagnée d’œvres ; puis, nous avons considéré que la liaison des images successives était comme la liaison entre les idées.

Cette déduction a construit les théories du mouvement des images successives, car nous considérions que ce mouvement fonctionnait comme les images successives reliées. Après avoir résolu les questions du mouvement des images successives, il nous restait l’autre thème : le temps. Le temps a-t-il des relations avec ce type de mouvement ? Pourrions-nous décrire l’apparence de ce temps ? Nous avions l’impression que le temps était dans ce mouvement, mais nous nous demandions comment il fonctionnait ?

Ces questions ont hanté notre esprit et nous avons cherché des réponses. Tout d’abord, nous devions trouver des théories capables de réoudre ces problématiques. Nous nous sommes aperçus que les théories empiristes ne permettaient pas d’expliquer le temps dans les images successives. Bien que les propositions sur l’entendement humain montrent comment les

choses extérieures à notre corps entrent dans notre esprit et comment ces idées fonctionnent ensuite, elles ne pouvaient pas nous aider à comprendre le temps, ni la relation entre le temps et les opérations mentales à travers les images successives. Nous avons dû chercher d'autres théories philosophiques.

Nous avons lu les ouvrages d'Henri Bergson, qui a proposé des modèles sur le temps. Ses théories ont ensuite été développées et modifiées par des savants, comme Deleuze, Bachelard...etc. Même si elles ont été employées ou critiquées, elles restent originales. Elles ont néanmoins fourni des sources et nous ont aidés à réfléchir.

Bergson a beaucoup travaillé sur le temps, ce qui a inspiré nos travaux. Il a parlé du temps mental qui a un rapport avec les consicences. Et comme les consciences se relient entre elles, nous avons conclus que ce modèle était comme la liaison des images successives. Pour vérifier cette pensée, nous avons utilisé les idées empiristes. Grâce à cette démarche, nous avons pu expliquer les questions sur le temps dans les images successives et construire les théories relatives aux propositions empiristes et bergsoniennes.

Ces propositions, nous ont permis de résoudre les problématiques. Nous avons alors prolongé notre pensée et développé la lecture du temps dans les images successives. Une partie de notre thèse est consacrée à l'ontologie des images successives. Dans la dernière partie, d'une part, nous nous sommes aperçus que ce développement théorique explique parfaitement le temps dans notre vie, et d'autre part, nos travaux artistiques impliquent la vie, c'est pourquoi nous avons prolongé nos théories pour expliquer les questions sur le temps. Nous avons conscience que, dans la deuxième partie, nos propositions concernent le temps dans les images successives et le temps dans la vie quotidienne—les deux appartiennent dans le temps mental.

Ainsi, dans la deuxième partie, nous avons traité des questions relatives aux images successives : le traveling et l'intervalle. Si ces deux problématiques semblent normales, en réalité, elles sont complexes. En effet, elles sont tellement ordinaires que nous les négligeons souvent : Quand nous avons voulu analyser ces deux élements dans les images successives, nous ne savions pas quelles théories pouvaient les expliquer.

Grâce aux réflexions sur l'ontologie des images successives, nous pouvons traiter le traveling et l'intervalle en réfléchissant sur leurs origines. En utilisant nos propres thèses sur le mouvement et sur le temps concernant les images successives, nous avons développé les théories de ces deux élements de base. A travers cette pratique, notre proposition sur l'ontologie des images successives a bien fonctionné.

Quant au rôle de la pratique artistique—entre les peintures et nos théories, d'un côté, elles s'influencent entre elles ; de l'autre, elles peuvent exister et se développer seules, mais, les résultats sont moins bons que lorsqu'elles coopèrent.

En mentionnant, au début de la conclusion générale, que la pratique artistique influencait notre théorie, nous avons fait avancer les deux. Ainsi, l'une pourrait examiner et expérimenter l'autre. Après nos travaux, nous sentons que ce type de coopération a développé un résultat unique, à la fois cohérent et sérieux. La pratique artistique a peut-être perdu quelque peu de sa création, mais, elle intègre plus de références et de soutiens théoriques ; cette démarche affirme aussi que les créations artistiques peuvent suivre notre théorie ou encore, qu'elles peuvent aider à les développer.

Nous devons également indiquer que, nous avons appliqué les théories aux peintures, à l'aquarelle...etc, mais cela ne signifie pas que les autres matériaux ne fonctionnent pas. Notre théorie étant basée sur les images, celles-ci sont en lien avec les principales. Bien évidemment, les images virtuelles, dans notre esprit, ne sont pas incluses.

En revanche, nous ne pouvons pas affirmer que la pratique artistique doit coopérer avec les théories et qu'elles peuvent être développées. Car, depuis longtemps, la pratique peut évoluer sans influencer les théories et ainsi, ces dernières fonctionnent sans la pratique artistique. Elles se développent parallèlement mais les résultats engendrent, chez nous, de nombreuses questions. Autrement dit, les deux domaines ne se croisent pas et il n'y a pas de point commun pour vérifier, comprendre ou prolonger les vérités développées par ces deux domaines. C'est la raison pour laquelle, nous disons que, dans ce cas, les résultats sont moins bons.

Quoi qu'il en soit, toutes nos démarches, dans cette thèse nous ont permis de recueillir des sources, de les analyser et de les développer. Ces étapes de notre recherche ont amélioré nos pensées et notre organisation. Nous avons rencontré des difficultés et les problèmes à résoudre, ce à quoi nous sommes parvenus. Nous avons également développé nos réflexions et notre volonté, ce qui nous sera indéniablement utile pour nos futures recherche.

Ainsi, cette recherche n'est pas un but en soi, c'est un début. Plus précisément, notre travail a seulement achevé certaines étapes pour ce thème potentiel. Pour l'heure, nous avons analysé les théories et l'ontologie des images successives. Neamoins, pendant notre travail, nous avons pensé à de nombreuses questions qu'il est possible de développer. Finalement, après notre analyse, nous les avons abandonnées, car, nous les considérons comme les pratiques de ces théories. De plus, si nous les avions introduites dans notre composition à ce moment là, cela aurait troublé notre pensée et la construction de l'ontologie des images successives. En revanche, comme ces questions portent sur des thèmes pratiques, nous les travaillerons ensuite, car elles se situent dans notre cadre de recherche.

Par exemple, sur le montage russe, l'un montage dialectique expérimenté par Pudovkin et Eiseinstein, à notre avis, si ces théories filmiques touchent les images successives, quel en sens le resultat ? Ces théories s'appliquent-elles aussi dans les images successives ? Si oui, pourquoi et comment pouvons-nous les utiliser ? Si tel n'est pas le cas, quelles théories alors utiliser ? Nos réflexions peuvent-elles être aussi employées sur le montage dialectique ? Ces nombreuses problèmatiques nous donnent l'impression qu'elles sont similaires en apparence, mais elles méritent cependant d'être approfondies. Il nous faut une construction des théories sur les images successives.

Au moment où nous travaillions sur le *Harlot's Progress* de William Hogarth, nous avons réfléchi sur les relations entre ces images et leur association. Toutefois, nous nous sommes aperçus que, entre le temps dans la scène que Hogarth a indiqué et celui entre les images, il existe un vaste champ à explorer. Autrement dit, quelle sont ses relations et comment cela fonctionne-t-il ? Ces deux temps différents marquent l'esprit des spectateurs, mais comment cela se passe-t-il ? Si ces questions existent, il faut soutenir nos théories sur l'ontologie des images séquentielles.

Pendant l'étude, Monsieur Methel, notre Directeur de recherche, nous a donné un conseil : l'analyse des images successives occidentales et orientales. Après réflexion, nous nous sommes aperçus qu'entre la bande dessinée occidentale et le rouleau de l'Est asiatique, les apparences sont similaires, mais, essentiellement, ce n'est pas tout à fait la même chose. Ainsi, nous avons conscience que ce problème cache de nombreuses questions. Par exemple, la bande dessinée occidentale est comme une série d'images successives liées, et, le rouleau de l'Est asiatique renvoie à la perspective de l'artiste, ayant été modifiée. Cela dépend de notre réflexion sur la relation entre ces deux modes de représentation, influencés et soutenus par les philosophies, leurs perspectives du monde, les reactions entre l'Homme et la nature, l'art de chacun...etc. De plus, on observe aujourd'hui une évolution du rouleau et différents

pays ou régions pratiquent ce type d'art, chacun ayant sa propre modification. En considérant ces questions, nous nous sommes aperçu qu'il était insuffisant de les traiter en un seule chapitre ; il faut un vaste travail d'analyser. Bien que ce thème soit compliqué, il s'avère très intéressant à étudier plus tard.

Enfin, quand nous avons exécuté les aquarelles sur l'association des images et que nous intercalé deux ou trois séries d'images successives, nous nous sommes demandé si nous pouvions changer la façon d'organiser, et comment cela se passerait. Par exemple, nous avons intercalé deux séries d'images A et B en ABABAB…. Si nous les changions en AABAABAAB..., AAABAAABAAAB... ou bienABAABAAAB....etc, que se passerait-il ? Ces modifications sont comme des intrus pour notre construction de l'ontologie de l'association des images, et il semble que ces questions ne fassent plus partie de notre problématique ; s'agit plutôt d'un problème de l'organisation, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus.

Ce sont des questions relatives qui sont apparues pendant notre étude. Bien qu'elles nous aient troublé et que nous ayons dû réfléchir, nous les avons mises de côté pour l'instant ; ce sont des questions potentielles et intéressantes. Chaque question peut être l'objet d'une recherche propre. Ainsi, après avoir achevé cette recherche, nous pensons que ces questions peuvent constituer le thème d'étude de nos prochains travaux.

Bibliographie

Ouvrages

1. Abadie Daniel - *Magnelli*.- Paris: Editions du Centre Pompidou, 1989.

2. Adam Hans Christian.- *Eadweard Muybridge :The Human and animal locomotion photographs*.- Hohenzollernring: Taschen, 2010.

3. Adriani Götz.-*Edgar Degas: Pastels, Dessins, Esquisses*.- Traduit de Français par Éditions Albin Michel, Paris: Éditions Albin Michel, 1985.

4. Antal Frederick. - *Hogarth and his place in European art* .-London : Routledge & Kegan Paul, 1962.

5. Antliff Mark, Leighten Patricia.- *Cubisme et culture =Cubism and Culture* .- Paris: Thames & Hudson, 2002.

6. Aujoulat Norbert.- *Lascaux : Le geste, L'espace et Le temps* .- Paris: SEUIL , 2004.

7. Azéma Marc.- *La Préhistoire du cinéma : Origines paléolithiques de la narration graphique et du cinématographe* .- Paris: Editions Errance , 2011.

8. Bachelard Gaston.- *La dialectique de la durée*.- Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

9. Bachelard Gaston.- *L'intuition de l'instant*.- Paris: Stock, 1932.

10. Baldassari Anne.- *Bacon Picasso : la vie des images : exposition, Paris, Musée national Picasso, 1er mars-30 mai 2005* .- Paris: Flammarion, 2005.

11. Ballo Guido, Cachin Françoise.- *Le Futurisme 1909-1916*.- Paris: Editions des musées nationaux, 1973.

12. Barr Alfred Hamilton, Jr..- *Cubism and Abstract Art*.- Neu York: The Museum of Modern Art , 1936.

13. Baskins Cristelle.- *The Triumph of Marriage: Painted Cassoni of the Renaissance*.- Boston: Isabella Stewart Gardner Museum , 2008.

14. Benôit Peeters.- *Little Nemo: 1905-2005, un siècle de rêves*.- Bruxelles: les Impressions nouvelles , 2005.

15. Bergson Henri. *Durée et simultanéité.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1968.

16. Bergson Henri. *Essai sur les données immédiates de la conscience.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1927.

17. Bergson Henri. *L'énergie spirituelle.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1919.

18. Bergson Henri. *L'évolution créatrice.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1941.

19. Bergson Henri. *La pensée et le mouvement.*- Paris : Presses Universitaires de France, 1938.

20. Bergson Henri. *Matière et Mémoire*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1939.

21. Berkeley George (auteur), Brykman Geneviève (édition publiée).- *Œuvres II* .- Paris :Presses Universitaires de France , 1987.

22. Berkeley George (auteur), Berlioz Dominique (traduit).- *Principes de la connaissance humaine*.- Paris: Flammarion , 1991.

23. Boltanski Christian, Grenier Catherine.- *La vie possible de Christian Boltanski*.- Paris: Seuil , 2007.

24.Bonfand Alain.- *Le cinéma saturé : Essai sur les relations de la peinture et des images en mouvement*.- Paris: Presses Universitaires de France, 2007.

25. Brookman Philip.- *Helios Eadweard Muybridge in a time of change*.- Göttingen/Washington: Steidl/Corcoran Gallery of Art, 2010.

26. Caldwell Colin, Burke P.Joseph, Peyrelevade Paul .- *Hogarth gravures* .- Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1968.

27. Cameron Dan, Christov-Bakargiev Carolyn, Coetzee J.M. - *William Kentridge*.- London: Phaidon, 1999.

28. Canemarker John.- *Winsor Mccay :His life and Art.* – New York : Abbeville Press , 1987.

29. Cardini Karine, Contarini Silvia.- *Le Futurisme et les avant-gardes : littéraires et artistiques au début du XXe siècle*.- Paris: Université de Nantes Centre International de Longue, 2002.

30.Castello di Rivoli Museo d'Art Contemporanea.- *William Kentridge*.- Milano: Skira, 2004.

31.Cennini Cennino.- *Le livre d'art*.- Traduit de Français par Déroche Colette, Paris: Berger-Levrault, 1991.

32. Chiappini Rudy.- *Bacon*.- Milan: Skira, 2008.

33.COLLECTIF.- *William Hogarth : exposition, Paris, Musée du Louvre, 17 oct. 2006-8 janv. 2007*.- Paris: Hazan, 2006.

34. COLLECTIF.- *11^{e} Biennale de l'image en mouvement*.- Genève: Jrp|ringier, 2006.

35. COLLECTIF.- *Helmut Middendorf*.- Berlin: St Gallen: Galerie und Editions Buchmann, 1983.

36. COLLECTIF.- *Heribert Mader: aquarelle aus Ägypten*.- Linz: Oberösterreichisches landesmuseum, 1989.

37. COLLECTIF.- *Hogarth : exposition, Paris, Musée du Louvre, 17 oct. 2006-8 janv. 2007*.- Paris: Hazan, 2006.

38. COLLECTIF.- *Le corps-image au XXe siècle*.- Lyon: Fage éditions, 2010.

39. COLLECTIF.- *Le Futurisme à Paris : une avant- garde explosive*.- Paris: Beaux Arts TTM Editions, 2008.

40. COLLECTIF.- *Les figures de la marche*.- Paris: ADAGP, 2000.

41.COLLECTIF.- *L'œil éphémère: Œuvres de Jiří Kolář*.- Dijon: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002.

42.COLLECTIF.- *L'œil moteur. Art optique et cinétique, 1950- 1975*.- Strasbourg: Les musées de Strasbourg, 2005.

43.COLLECTIF.- *Tracey Emin, William Kentridge, Gregor Schneider*.- Québec: Parkett 63 , 2001.

44.COLLECTIF.- *William Kentridge*.- Chicago: Museum of Contemporary Art ; New York : New Museum of Contemporay Art , 2001.

45. Conio Gérard - *Les Avant-Gardes :entre métaphysique et histoire* .- Lausanne: Editions L'Age d'Homme, 2002.

46. Cooper Douglas.- *The Cubist Epoch*.- London: Phaidon Presse Ltd, 1970.

47. Cosandier Juliane, Sborgi Franco.- *Futurisme : L'Italie face à la modernité, 1909-1944*.- Lausanne: Fondation de l'Hermitage, 1998.

48. Cottington David.- *Cubism and its histories*.- Manchester, New York: Manchester University Press, Room 400, 2004.

49. Cox Neil .- *Cubism* .- London: Phaidon Press Limited, 2000.

50. Daix Pierre.- *Journal du Cubisme* .- Paris: Editions d'Art Albert SKIRA S.A, 1991.

51. Deleuze Gilles.- *Francis Bacon : Logique de la sensation*.- Paris: Seuil, 2002.

52. Deleuze Gilles.- *Francis Bacon : Logique de la sensationII*.- Paris: La Différence, 1994.

53. Deleuze Gilles. *Le bergsonisme*.- Paris : Presses Universitaires de France, 1966.

54. Deleuze Gilles. *L'image-Mouvement*.- Paris : Les Editions de Minuit, 1983.

55. Deleuze Gilles. *L'image-Temps*.- Paris : Les Editions de Minuit, 1985.

56. Delluc Brigitte, Delluc Gilles.- *Dictionnaire de Lascaux*.- France : Editions Sud Ouest, 2008.

57. Derscheid Jean-Marie ; Pasamonik Didier ; Verhoest Eric.- *Regards Croisés de la Bande Dessinée Belge.* – Belgique : Editions Snoeck, Goedele Nuyttens, Rudy Vercruysse , 2009.

58. Descartes Réné.- *Discours de la méthode*.- Paris :Librairie Générale Française, 2000.

59. Descartes Réné.- *Méditations Métaphysiques*.- Paris : Flammarion, 1992.

60. Descola Philippe.- *La Fabrique des images :visions du monde et formes de lareprésentation* .- Paris : Coédition musée du quai Branly et Somogy éditions d'art , 2010.

61. De Villers Jean-Pierre.- *Debout sur la cime du monde*.- Paris: Editions Dilecta , 2008.

62. Didi-Huberman Georges, Mannoni Laurent.- *Mouvements de l'air :Etienne-Jules Marey, photographe des fluides* .- Paris:Editions Gallimard/Réunion des musées nationaux, 2004.

63. Draguet Michel.- *Chronologie de l'art du XXe siècle*.-Paris: Flammarion, 1997.

64. Fauchereau Serge - *Avant-Gardes du XXe siècle :Arts & Littérature 1905-1930*.- Paris: Flammarion, 2010

65. Ferrier Jean-Louis.- *L'aventure de l'Art au XXe siècle*.-Paris: Chene•Hachette, 1988.

66. Frizot Michel.- *Etienne-Jules Marey*.- Paris: Photo poche, 1984.

67. Georgel Pierre.- *Tout l'œuvre peint de Hogarth*.- Paris :Flammarion, 1978.

68. Giraud Thérèse.- *Cinéma et technologie*.- Paris : Science, histoire et société, 2001.

69. Groensteen Thierry.- *Artistes de bande dessinée* . – Angoulême : Éditions de l'An 2 , 2003.

70. Gualdoni Flaminio - *Art: Les mouvements artistiques du XXe siècle du Post-Impressionnisme aux Nouveaux Médias*.- Milano: Skira, 2008.

71. Gualdoni Flaminio.- *Futurisme*.- Milan: Skira, 2008.

72. Gumpert Lynn.- *Christian Boltanski* .-Paris : Flammarion , 1992.

73. Harrison Hazel.- *L'encyclopédie de l'aquarelle*.- Paris :Edition Fleurus, 1991.

74. Hartmann Véronique.- *Le monde de Proust : Photographies de Paul Nadar* .- Paris: CNMHS , 1991.

75. Hill Paul.- *Eadweard Muybridge*.- Paris: Phaidon, 2001.

76. Hobbes Thomas (auteur), Le baron d'Holbach (traduit).- *De la nature Humaine* .- Paris :Librairie Philosophique J.VRIN , 1999.

77. Hogarth William. - *L' analyse de la beauté*.-Paris : A.G. Nizet, 1963.

78. Hulten Pontus.- *Futurisme & Futurismes*.- Paris: Le Chemin vert, 1986.

79. Hume David (auteur), Malherbe Michel (traduit).- *Enquête sur l'entendement humain* .-

Paris:Librairie Philosophique J.Vrin , 2008.

80. Hume David (auteur), Baranger Philippe, Saltel Philippe (traduit).- *L'entendement (Traité de la nature humaine Livre1 et appendice)* .- Paris:Flammarion , 1995.

81. Jouffroy Alain, Leydier Richard.- *Jean Messagier*.- Paris: Éditions Cercle d'Art, 2007.

82. Joyce James ; trad. et éd de Benoît Tadié.- *Gens de Dublin*.- Paris: Flammarion , 1994.

83. Joyce James.- *Ulysse*.- Paris: Éditions Gallimard , 2004.

84. Lascault Gilbert - *Boltanski:Souvenance*.- Paris: L'Echoppe, 1998.

85. Leclercq Stéfan.- *L'expérience du mouvement dans la peinture de Francis Bacon*.- Paris: L'Harmattan, 2002.

86. Lefebvre Thierry, Malthête Jacques, Mannoni Laurent.- *Sur les pas de Marey*.- Paris: L'Harmattan, 2004.

87. Lherminier Pierre.- *Images, science, mouvement : Autour de Marey*.- Paris: L'Harmattan/SÉMIA, 2003.

88.Lichtenberg Innes (auteur), Herdan Gustav (traduit) .- *Lichtenberg's Commentaries on Hogarth's engravings* .- London: The Cresset Press, 1966.

89. Lindsay Jack. - *Hogarth:His art and his world* .-London : Hart-Davis, MacGibbon, 1977.

90. Lista Giovanni. - *Cinéma et photographie futuristes*.- Milano: Skira, 2008.

91. Lista Giovanni.- *Futurism & Photography*.- London: Estorick Collection of Modern Italian Art, 2001.

92. Lista Giovanni. - *Le Futurisme:Une avant-garde radicale*.- Paris: Gallimard, 2008.

93. Lista Giovanni.- *Le futurisme*.- Paris: Éditions Pierre Terrail, 2001.

94. Lista Giovanni. - *Le Journal des futurismes*.- Paris: Editions Hazan, 2008.

95. Locke John (auteur), Coste Pierre (traduit).- *Essai philosophique concernant l'entendement humain (an essay concerning human understanding)*.- Paris:Librairie Générale Française , 2009.

96. MacDonnell Kevin.- *Eadweard Muybridge :l'homme qui a inventé l'image animée*.- Paris: Sté Nlle des Editions du Chêne, 1972.

97. Mandel Gabriel. - *Tou l'œuvre peint de Hogarth* .- Paris: Flammarion , 1978.

98. Mannoni Laurent. - *Le Grand art de la lumière et de l'ombre : archéologie du cinéma*

.- Paris: Nathan Université , 1999.

99. Martin Sylvia.- *Futurisme*.- Köln: Taschen, 2005.

100. Michaud Philippe-Alain.- *Le mouvement des images* , Paris , Editions du Centre Pompidou , 2006.

101.Musée de Lodève.- *De Chirico et la peinture italienne de l'entre-deux Guerres* .- Milan: Silvana Editoriale, 2003.

102.Musée des beaux-arts du Canada Ottawa· Metropolitan museum of art New York, N.Y.· Musée d'Orsay Paris.- *Degas*.-Paris: Édition de la Réunion des musées nationaux, 1988.

103. Ottinger Didier.- *Le Futurisme à Paris : une avant- garde explosive*.- Paris/Milan: Éditions du Centre Pompidou/5 Continents Editions, 2008.

104. Paolini Claudio, Parenti Daniela, Sebregondi Ludovica - *VIRTÙ D'AMORE*.- Firenze: Giunti Editore S.p.A, 2010.

105. Paulson Ronald. - *The art of Hogarth* .-London : Phaidon, 1975.

106. Piantoni Gianna, Pingeot Anne - *Italies 1880-1910:L'art italien à l'épreuve de la modernité*.- Paris: Editions de la Reunion des musées nationaux, 2001.

107. Pietrantonio Giacinto Di, Rodeschini Maria Cristina - *The future of Futurism*.- Milan: Electa, 2007.

108. Poggi Christine.- *Inventing Futurism : The Art and Politics of Artificial Optimism*.- New Jersey: Princeton University Press : Princeton and Oxford, 2008.

109. Pommereau Claude.- *Le Futurisme à Paris : une avant-garde explosive*.- Boulogne-Billancourt: Une publication Beaux Arts TTM Editions, 2008.

110. Popper Frank.- *L'Art Cinétique 2e édition revue et augmentée*.- Paris: Gauthier- Villars, 1970.

111. Racine Bruno.- *Le mouvement des images*.- Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.

112. Radrizzani Dominique.- *Le dessin impossible de Christian Boltanski*.- Paris: Les Cahiers dessinés , 2010.

113. Roche-Pézard Fanette - *L'aventure Futuriste : 1909-1916*.- Rome: Ecole française de Rome, 1983.

114. Rosenthal Mark.- *William Kentridge : five themes*.- New Haven and London :San Francisco Museum of Modern Art ; Norton Museum of Art ; in association with Yale University Press, 2009.

115. Rouart Julie.- *Christian Boltanski*.- Paris: Flammarion, 2011.

116. Salomon Christian.- *Marey, penser le mouvement : Préface de Marion Leuba, conservatrice des musées de Beaune*.- Paris: L'Harmattan, 2008.

117. Schefer Jean Louis.- *Du monde et du mouvement des images*.- Paris: Étoile/Cahiers du cinéma, 1997.

118. Schefer Jean Louis.- *Cinématographies : Objets périphériques et mouvements annexes*.- Paris: P.O.L, 1998.

119. Schefer Jean Louis.- *Images mobiles : Récits, visages, flocons*.- Paris: P.O.L, 1999.

120.Schnapp Alain.- *Histoire de l'Art: Préhistoire et antiquité*.- Paris: Flammarion, 1997.

121. Semin Didier.- *Boltanski*.- Paris: Art press, 1988.

122. Sérullaz Arlette.- *L'aquarelle en France au XIXe siècle*.- Paris: Édition de la Réunion des musées nationaux, 1983.

123. Simblet Sarah.-*Nuanciers pour l'artiste : toutes les techniques*.- Paris: Dessain et Tolra, 2005.

124. Simon Robin. - *Hogarth, France and British Art :the rise of the art in 18th-century Britain* .- : Hogarth Arts, 2007.

125. Sironi Mario.- *L'art me semblait une chose si grande...* .- Paris: Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1998.

126. Smith Ray, Wright Michael, Horton James.- *Guide du peintre*.- Paris: Éditions Dessain et Tolra,1998.

127. Smolderen Thierry.- *Naissances de la bande dessinée – de William Hogarth à Winsor McCay* .- :Les impressions nouvelles , 2009.

128. Solomon Charles.- *Les Pionniers du Dessin Animé Américain*.- Paris: Dreamland, 1996.

129. Taylor Brandon.- *Collage : l'invention des avant-gardes*.- Paris : Editions Hazan, 2005.

130. Taylor Joshua C..- *Futurism : The Museum of Modern Art, New York*.- New York: The Museum of Modern Art, 1961.

131. Toulet Emmanuelle.- *Invention du siècle*.- Paris: Gallimard/ Réunion des musées Nationaux, 1988.

132. Viatte Germain, Nooter Eric, Legrand Véronique - *Œuvres Futuristes du Museum of Modern Art New York* .- Paris: Centre Georges Pompidou, 1980.

133. Wilton Andrew.- *Turner*.- Paris: Thames & Hudson, 2006.

Films

1. *Alexandre Nevski* [Images animées] / Sergueï M. Eisenstein, réal., scénario ; Piotr Pavlenko, scénario ; Serge Prokofiev, comp. ; Nicolaï Tcherkassov, Nicolas Okhlopkov, Andrei Abrikossov... [et al.], act.. Que Viva Mexico ! / Sergueï M. Eisenstein, réal., scénario ; Grigori Alexandrov, scénario. [Paris] : Films sans frontières [éd., distrib.], [DL 2005]. 1 DVD vidéo monoface simple couche toutes zones : 4/3, n. et b. (PAL), son., stéréo.

2. *Angles d'attaque* [Images animées] / Pete Travis, réal. ; Barry L. Levy, scénario ; Atli Örvarsson, comp. ; Dennis Quaid, Matthew Fox, Forest Whitaker... [et al.], act. [Suresnes] : Sony pictures home entertainment [éd., distrib.], [DL 2009]. 1 DVD vidéo monoface double couche zone 2 (1 h 26 min) : 16/9, coul. (PAL), son., surround (Dolby).

3. *DIES IRAE* [Images animées] / *Jean-Gabriel Périot*, réal. ; Heure Exquise/Light Cone/Vtape. [distrib.]. [Paris] : Envie de Tempête Productions (prod.), 2005 (DL). vidéo pal ou ntsc, kinéscopage en cours (10 min) : Couleur., stéréo, sans dialogue.

4. *Ivan le terrible* [Images animées] / Sergueï Eisenstein, réal., scénario ; Sergueï Prokofiev, comp. ; Nikolaï Tcherkassov, Lioudmila Tselikovskaia, Serafima Birman... [et al.], act. [Paris] : Films sans frontières [éd., distrib.], [DL 2005]. 1 DVD vidéo monoface simple couche zone 2 (2 h 56 min) : n. et b. (PAL), son.

5. *La jetée* [Images animées] (26 mn 39 s) / Chris Marker, réal. ; Trévor Duncan, comp. ; Hélène Chatelain, Davos Manich, Jacques Ledoux... [et al.], act. ; Jean Négroni, voix ; Choeurs de la cathédrale St-Alexandre Niewsky. [Neuilly-sur-Seine] : Argos Films (prod., distrib.), prod. 1962 ; [Paris] : Pavox Films (prod.). Argos films . Distributeur. Argos films . Producteur de vidéogrammes.1 cass. vidéo (26 mn 39 s) : 1/2 p., SVHS, n. et b., PAL, sonore.

6. *Le cuirassé Potemkine* [Images animées] / Sergueï M. Eisenstein, réal., scénario ; Nina Agadjanova-Shoutko, scénario ; Alexandre Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Alexandrov... [et al.], act. [Paris] : Bach films [éd., distrib.], [DL 2006]. 1 DVD vidéo monoface simple couche zone 2 (2 h 30 min) : 4/3, n. et b. (PAL), son. + 1 disque compact.

7. *Les maîtres du temps* [Images animées] / René Laloux, réal., scénario, adapt. ; Moebius, scénario, adapt. ; Jean-Patrick Manchette, dial. ; Jean-Pierre Bourtayre, comp. ; Stefan Wul, aut. adapté ; Jaffar, Jean Valmont, Michel Elias... [et al.], voix. Antony : Polygram vidéo [éd.] ; Antony : Polygram vidéo [distrib.], 1995 (DL). Polygram vidéo . Éditeur commercial. Polygram vidéo . Distributeur. 1 cass. vidéo (1 h 15 min) : coul., SECAM ; 1/2 pouce VHS.

8. *NIJUMAN NO BOREI* (200000 fantômes) [Images animées] / *Jean-Gabriel Périot*, réal., Guillaume Desmartin, Frédéric Dubreuil, Yves le Yaouanq:producteurs. ; Yasue Ikazaki, recherches images, traduction. ; Clément Jautrou, retouches images. ; Current 93, musique. ; Xavier Thibault, montage son; Laure Arto, mixage. ; Heure Exquise/film Re-distribution/Vtape. [distrib.]. [Paris] : Envie de Tempête Productions (prod.), 2007 (DL). 35mm (10 min) : Couleur et noir & blanc., Dolby SR, sans dialogue.

9. *Octobre* [Images animées] ; La grève ; Le pré de Bejine / S.M. Eisenstein, réal., scénario. [Paris] : "Le Monde" [éd., distrib.], [DL 2008]. 1 DVD vidéo monoface simple couche zone 2 (3 h 22 min) : 4/3, n. et b. (PAL), mu.

10. *Play time* [Images animées] / Jacques Tati, réal., scénario ; Francis Lemarque, comp. ; Jacques Tati, Barbara Dennek, Jacqueline Lecomte... [et al.], act. [Paris] : les Films de Mon

oncle [éd.] : Wild side vidéo [distrib.], [DL 2004]. 2 DVD vidéo monofaces double couche zone 2 (1 h 59 min) : 16/9, coul. (PAL), son., stéréo.

11. *Que viva Mexico !* [Images animées] / Serguei M. Eisenstein, réal., scénario ; Grigori Alexandrov, réal. ; Bondartchouk, voix. Le cuirassé Potemkine / Serguei M. Eisenstein, réal., scénario ; Nina Agadjanova-Choutko, scénario ; Edmund Meisel, comp. ; Alexandre Antonov, Vladimir Barsky, Grigori Alexandrov... [et al.], act. [Paris] : "Le Monde" [éd., distrib.], [DL 2008]. 1 DVD vidéo monoface double couche zone 2 (2 h 36 min) : 4/3, n. et b. (PAL), son. et mu.

12. *Staroe i novoe* [Images animées] / Serguei M. Eisentein, réal. ; Grigori Alexandrov, scénario ; Martha Lapkina, Mikhaïl Ivanine, Vassia Bouzenkov... [et al.], act. Champenard : Ciné vidéo film [éd.] ; Vernon : Fravidis [distrib.], 1999 (DL). Ciné vidéo film . Éditeur commercial. Fravidis . Distributeur. 1 cass. vidéo (VHS) (1 h 30 min) : n. et bl. (SECAM), si. Les films de ma vie.

13. *Timecode* [Images animées] / Mike Figgis, réal., scénario, comp. ; Anthony Marinelle, comp. ; Xander Berkeley, Golden Brooks, Saffron Burrows... [et al.], act. Neuilly-sur-Seine : Film office editions [éd.] ; Neuilly : Film office [distrib.], 2002 (DL). Film office editions . Éditeur commercial. Film office . Distributeur. Screen Gems . Producteur de vidéogrammes. 1 cass. vidéo (VHS) (1 h 33 min) : coul. (SECAM).