

Maria Antonietta Crippa

Provocazioni della materia in architettura: dialoghi con Bachelard

In Bonicalzi F., Mottana P., Vinti C., Wunenburger J.-J., (eds.) *Bachelard e le "provocazioni" della materia*, Genova, Il Melangolo, 2012, pp. 327-333.

Non toccherò Dio, nella Materia, che quando, come Giacobbe,
non sarò stato vinto da Lui¹.

Il mio dialogo con Bachelard ha origine dalla ricerca di una dicibilità dell'architettura, in tutte le sue espressioni antiche o nuove, non solo come spazio di vita, luogo caratterizzato ogni volta da specifici connotati culturali, ma, anche e soprattutto, nelle sue più alte realizzazioni, come opera che, voluta da un committente per precisi utenti, viene progettata da un architetto come servizio e per inscrivervi le proprie intenzionalità espressive, tramite l'utilizzo sapiente di materiali e secondo un ordine al contempo distributivo, geometrico e statico. Bachelard mi è stato d'aiuto nel consolidare la consonanza avvertita con alcune opere e nel comprenderle, nello svolgimento della mia attività prevalentemente storico critica. La mia ricerca di dicibilità ha infatti trovato conforto nel suo 'dire': di fuoco, di terra, di aria, di materia, di casa, di poesia e di altro ancora. Ne darò qui qualche indicazione.

L'architettura è fatta di materia, ha sempre un peso, dà origine a distinzione fra spazi, interni e esterni; ci sta, come singolare "oggetto", di fronte e attorno nello stesso tempo. Nel dinamismo percettivo in cui la viviamo, non possiamo mai separarcene del tutto dandole un'oggettività pienamente distinta dalla nostra esistenza corporea. Per questo si è detto talvolta che essa è strumento, protesi, prolungamento del corpo, o corpo analogo a quello umano. Come tutte le espressioni di cultura materiale d'altro canto, come tutti gli "oggetti", artistici o non artistici direbbe Kubler², essa è di per sé muta; eppure, nella storia umana, è essenziale testimone della coscienza dei popoli, la storia dei quali, infatti, non può essere elaborata solo sulla base di documenti scritti. Come afferma Lucien Febvre:

[...] la si può fare, la si deve fare senza documenti scritti se non ce ne sono. Con tutto ciò che l'ingegnosità dello storico gli consente di utilizzare per produrre il suo

¹ De Chardin, P. T., *La messa sul mondo*, tr. it., Brescia, Queriniana, 2006, p.26.

² Kubler, G. *La forma del tempo*, tr. it., Torino, Einaudi, 1972.

miele se gli mancano i fiori consueti [...] con tutto ciò che, appartenendo all'uomo, dipende dall'uomo, serve all'uomo, dimostra la presenza, l'attività, i gusti e i modi di essere dell'uomo. Forse che tutta una parte, e la più affascinante, del nostro lavoro di storici non consiste proprio nel tentativo di far parlare le cose mute, di far dir loro ciò che da sole non dicono agli uomini, sulla società che le hanno prodotte, e di costituire infine quella vasta rete di solidarietà e di aiuto reciproco che supplisce alla mancanza di documenti scritti?³

Costruzione storiografica e atto critico si impegnano in un'elaborazione di senso che, lo ha insegnato magistralmente T. S. Eliot⁴, rende individuale, unico e sorprendente, l'oggetto di studio, inseribile quindi in un grande affresco narrativo talvolta sconvolgendone gli assetti precedenti. Per le ragioni ora esposte si potrebbe dire, in sintesi, che l'architettura è materia fortemente provocante sensibilità e giudizio: di chi ne fruisce, da abitante, di chi la pensa in fieri, da architetto, di chi la interpreta da critico e storico.

Tra i molti temi del mio dialogo bachelardiano riprendo qui, in sintesi, quelli che hanno più stimolato in me l'esercizio di ascolto del muto parlare architettonico e l'attenzione al dinamismo fecondo, tra memoria e speranza, che pare oggi inceppato, forse più ancora che nella produzione d'architettura degli ultimi secoli, nella sua interpretazione.

È comune, seppur per lo più irriflessa esperienza, la percezione di quella contiguità tra corpo umano e architettura che, da sempre, viene identificata con la metafora dell'architettura come organismo. Se ne occupa Bachelard in *Poétique de l'espace*, a partire dalla suggestiva immagine con la quale Victor Hugo, nel romanzo *Notre Dame de Paris*, lega lo storpio Quasimodo alla cattedrale fondendo le due realtà, l'uomo e l'architettura, in una sola, segnalando così che il loro rapporto non è esprimibile in modo esauriente, bensì dicibile solo per approssimazione, in quanto "ammorbidimento singolare, simmetrico, immediato, quasi consustanziale" nel quale la costruzione diviene "l'uovo, il nido, la casa, la patria, l'universo".

Bachelard segnala che Hugo sensibilizza il lettore sul potere dell'architettura tramite vivace sequenza di molte immagini: poiché Quasimodo, tra le guglie di Notre Dame, non era individuabile, afferma l'autore del romanzo: «Si potrebbe quasi dire che ne avesse assunto la forma come la chiocciola prende la forma dal guscio. [...] Egli vi aderiva in qualche modo come la tartaruga alle sue scaglie. La rugosa cattedrale era il suo carapace [...]». E aggiunge: «È inutile avvertire il lettore di non pendere alla lettera le figure che siamo costretti ad utilizzare per esprimere l'ammorbidimento singolare, simmetrico, immediato, quasi consustanziale di un uomo e di un edificio»⁵. Quest'ultima è definizione dell'architettura fatta propria da Bachelard, egli la intende come artificio *sui generis*, che trattiene in sé la naturalezza corporea dell'uomo e che esige la produzione di molte immagini per manifesta la propria costitutiva consustanzialità con chi la abita. Questo è, a mio parere, il

³ Febvre, L., (ed.), *Combats pour l'histoire*, Paris, Colin, 1953, p. 428.

⁴ Eliot, T.S., *Le frontiere della critica*, in: Id., *Opere*, tr. it., Milano, Bompiani, 1986, pp. 1063-81.

⁵ Bachelard, G., *La poetica dello spazio*, tr. it., Bari, Dedalo, 1975, p. 115.

proprium dell'architettura ben identificato da Hugo-Bachelard, il suo nucleo duro, resistente ad ogni significato univoco ma percepibile come corrispondenza felice a sé, nucleo attorno al quale si mobilita l'interpretazione. Esso la precede, ne è anzi fondamento; suo *locus* genetico, inoltre, è la provocante materialità dell'architettura, non allo stato bruto ma nella sua definizione formale.

Bachelard legge, nello star bene di Quasimodo nel proprio rifugio, un legame stretto tra felicità e protezione, nelle figure di uovo, nido, casa, patria, immagini "prime" della realtà tutta, del cosmo. Conosciamo, in moltissimi, questa felicità che ha il sapore dell'infanzia e lo splendore cosmico di una limpida notte stellata: proprio noi, tuttavia, come scrive Bachelard, siamo disposti a perderla: «Perché ci siamo saziati così presto della felicità di abitare la dimora? Perché non si è fatto in modo di prolungare le ore passeggiare? Qualcosa di più che la realtà è venuto a mancare alla realtà»⁶. Non mi è facile decifrare in cosa consista, per il filosofo francese, l'assenza che è causa dello squarcio drammatico nella realtà, il "qualcosa di più che la realtà" qui evocato e per me molto importante, perché quasi un segnale di apertura verso una possibile simbolica della materia.

Bachelard mi ha persuaso che è fondamentale far spazio, nella propria interiorità, alle vibrazioni che l'architettura provoca fino a giungere alla felicità, ogni volta trovata e persa, dell'abitare. Tra rimandi a esperienze e *rêveries*, mi ha anche persuaso del fatto che l'immagine, in se stessa variazionale, non costitutiva come il concetto, «nella sua semplicità, non ha bisogno di un sapere, essa è la ricchezza di una coscienza ingenua, nella sua espressione è linguaggio giovane», dove la «dualità del soggetto e dell'oggetto è iridescente, scintillante, incessantemente attiva nelle sue inversioni»⁷. Non si arriva a meditare, egli scrive, su una regione che sta prima del linguaggio⁸. Tuttavia, questa è anche la mia esperienza, il costituirsi in concretezza materiale e spaziale di quella regione provoca il linguaggio a sondare l'indicibile, a tentare di decifrarlo, almeno per qualche aspetto, per avvertirne la potenza e poterlo celebrare. Certo, non ogni architettura regge al paragone, non ogni costruzione è identicamente dimora dell'uomo.

Viene così allo scoperto il problema della creatività, che porta la «coscienza immaginante» ad essere «con estrema semplicità, ma anche con estrema purezza, un'origine»⁹. Essa si rifà più a forze formanti che a forme precostituite, tende infatti sempre a staccarsi dai precedenti formali, anche quando attiva un processo "imitativo". La questione, in architettura, deve essere trattata con estrema delicatezza. Il suo progetto è processo sempre complesso, non riducibile a risposta elementare a un impulso, chiede mestiere e forte razionalità; inoltre, gli svolgimenti formativi della coscienza immaginante non sempre sono in esso individuabili. Il percorso che va dall'ideazione, all'esecuzione fino all'abitabilità è ricco di componenti pratiche caratterizzate da razionalità procedurali e contingenze controllate. Tuttavia,

⁶ *Ivi*, p. 81.

⁷ *Ivi*, p. 9

⁸ *Ivi*, p. 13.

⁹ *Ivi*, p.14

il linguaggio delle opere capostipite, dei capolavori d'architettura, ha sempre un carattere sorgivo, proprio di una giovane coscienza immaginante.

In architettura, è noto, ci si dibatte oggi tra modernità e post-modernità, fra affermazione di una tradizione del nuovo e continua ricerca di rotture, di tipo avanguardistico, col recente passato. Se, nella stagione più gloriosa del Movimento Moderno tra le due guerre mondiali e fino agli anni Sessanta del Novecento, si cercava il primordio, l'indicibile, l'essenziale, la *Ur-form* o forma primigenia, come testimoniano i grandi maestri, negli anni più vicini a noi sono maturati, tra prudenti poetiche e impennate di arrogante affermazione, molti progetti che sembrano tener scarsamente in conto il diritto di abitare e di sognare di ogni uomo. Oggi, a me pare che la celebrata architettura del Movimento Moderno, cui occorre guardare con la libertà resa possibile dalla distanza temporale e dai mutamenti del corso storico, abbia inteso essere più una rifondazione della storia abitativa occidentale, che un vero e proprio rifiuto della stessa e, con essa, di quanto si era prodotto in passato. Intendo dire che gli architetti vollero misurarsi a fondo con l'abitare a loro contemporaneo, anche tramite un linguaggio giovane, inconsapevoli tuttavia della reale potenza straniante insita nella perdita di identità dei luoghi storici, che essi ritenevano di poter contrastare con fughe utopiche. Il loro vero idolo polemico, tuttavia, a mio parere non fu l'architettura storica ma il disordine degradante dell'abitare contemporaneo.

Persiste, anche nell'esperienza colta dell'architettura, una pervicace e strana frattura interpretativa tra passato linguistico, o stilistico in senso storico critico, e una modernità, peraltro ormai più lunga di un secolo. Ha, per contrasto, solida consistenza l'habitat urbano e rurale che tutto contiene: l'architettura maggiore e quella senza qualità, quella antica e quella nuova, in una materialità che provoca risonanze diverse in ognuno di noi. Questa mescolanza sarà, io credo, il terreno della più proficua futura creatività. Anche nell'esperienza dell'architettura, infatti, interviene il «doppione fenomenologico delle risonanze e del *retentissement*»¹⁰ segnalato, per la poesia, da Bachelard. In questi *retentissements*, di spazi e materialità di edifici e luoghi, vive un'architettura non ridotta a neutro sfondo scenografico del vivere. Qui hanno le proprie radici la speranza progettuale dell'architetto e la ricezione e l'interpretazione nuove delle opere, poiché, scrive il filosofo francese:

Il problema sta nel determinare, attraverso il *retentissement* di una sola immagine poetica, un vero e proprio risveglio della creazione poetica fin nell'anima del lettore. Per mezzo della sua novità un'immagine poetica mette in moto tutta l'attività linguistica: l'immagine poetica ci riporta all'origine dell'essere parlante.¹¹

Di *retentissements* vive oggi, forse in troppo pochi italiani, lo struggimento per la cancellazione, se non totale certo ampia, di quella millenaria qualità paesaggistica della penisola, varia e ovunque diffusa, fatta di architetture, città grandi e piccole, campagne disegnate, unica e immensa bellezza che era dono a noi dei padri,

¹⁰ *Ivi*, p. 12.

¹¹ *Ivi*, p. 13.

perché ne vivessimo le loro stesse risonanze, origine della loro e nostra creatività. È urgente, a questo riguardo, accendere nuova tensione tra progetto di conservazione del patrimonio dei beni culturali, di cui siamo eredi e progetto, di nuova architettura e nuovo disegno urbano.

Si dovrà per questo affrontare di nuovo il grande tema della distinzione e della continuità, della separatezza e della contiguità, in sintesi del dialogo tra passato, presente e futuro. Tema di percezioni individuali e di immaginario collettivo, di materie che si consumano e di invenzioni di nuovi materiali tecnologici, di una modernità architettonica non più oggi movimento pionieristico e di una città non più figurale, perché materialmente infinita.

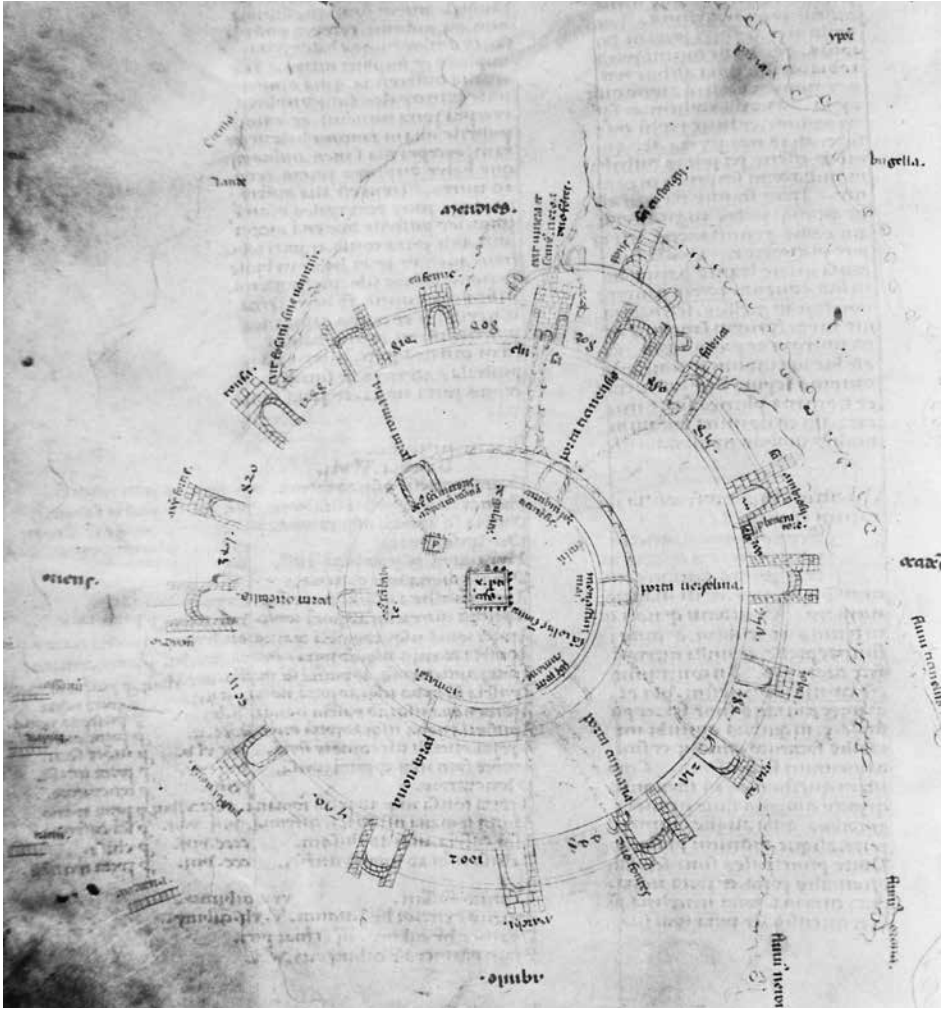
Inseguo, a questo riguardo, le possibilità di un legame tra speranza e ricordo in funzione di una creatività, che abbia il carattere di memoria creativa. Mi pare di avvertire la stessa esigenza in Bachelard, quando scrive:

[...] con l'immaginazione aperta compare una sorta di *mito della speranza* simmetrico al *mito del ricordo* [...]. È un'altra luce quella che porta la dottrina dell'immaginazione attiva. Il *progetto*, vale a dire la speranza formale, che guarda una forma per se stessa, è del tutto differente dal progetto che considera la forma come il segno di una realtà desiderata, d'una realtà condensata in materia. Le forme non sono dei segni, sono la vera realtà. [...] L'immaginazione non comprende una forma se non trasformandola, se non dinamicizzandone il divenire, se non sentendola come un taglio nel flusso della causalità formale, esattamente come un fisico non comprende un fenomeno se non lo intende come un taglio nel flusso della causalità efficiente.¹²

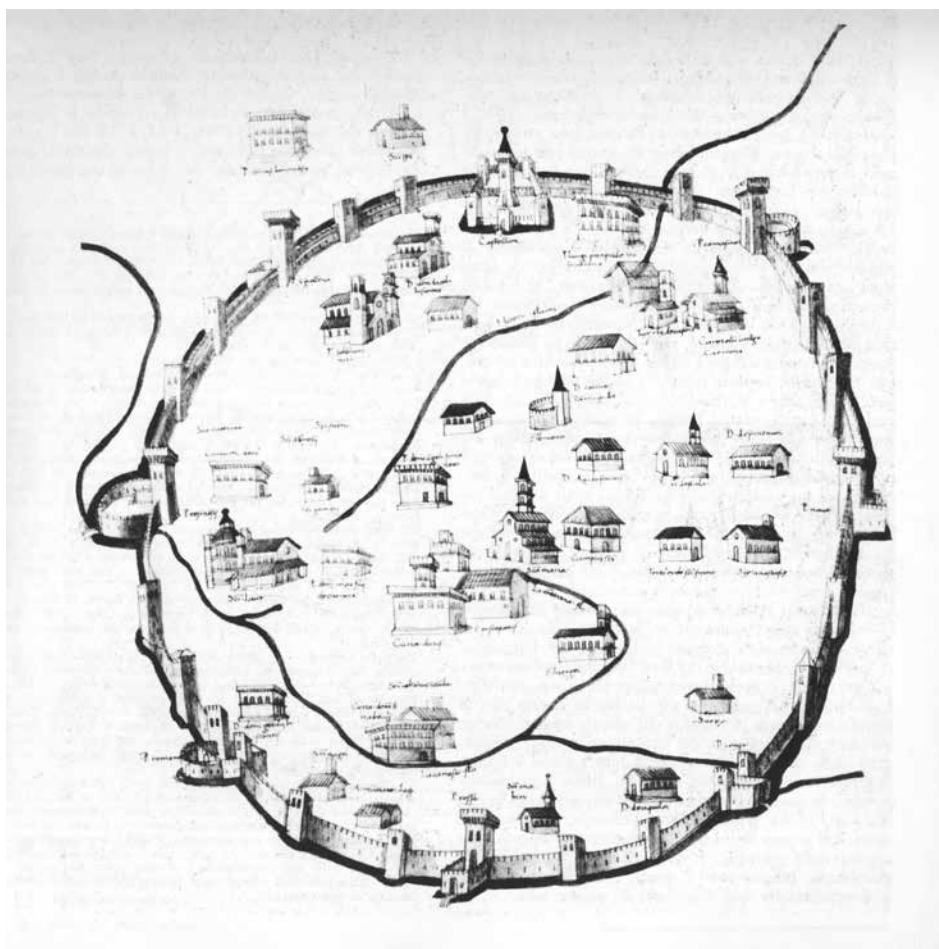
Accoglienza delle provocazioni della materia, creatività di una coscienza immaginante, sapienza nel dar forma alla prima, in risposta agli stimoli della seconda: in questa trilaterazione si iscrive, per me, la lezione bachelardiana.

Maria Antonietta Crippa
Politecnico di Milano
maria.crippa@polimi.it

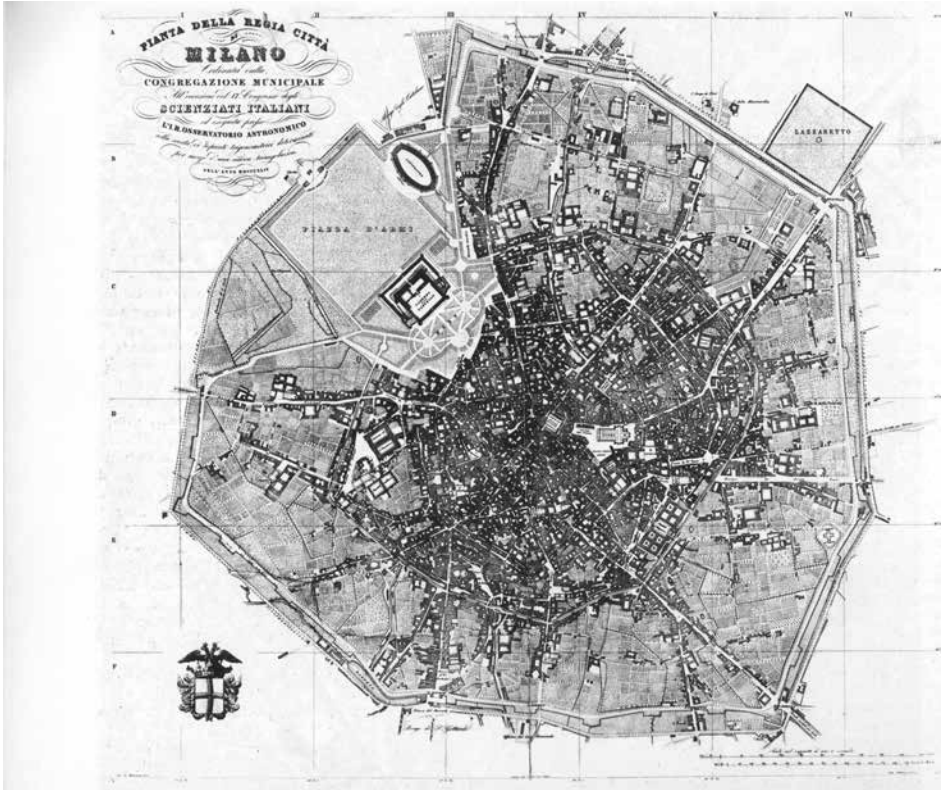
¹² Bachelard, G., *Lautréamont*, Milano, Jaca Book, 2009, p. 140.



1 – Da planimetria a colori presso la Biblioteca Ambrosiana, nel Galvano Flamma, *Chronicon extravagans de antiquitatibus Mediolani*, XIV sec. Idealizzazione in forma di cerchio della planimetria urbana, al centro il palazzo comunale; le porte delle mura perimetrali sono grandi e ribaltate a terra per essere ben leggibili.



- 2 – Da planimetria a colori presso la Biblioteca Apostolica Vaticana di Pietro Del Masajo, *Mediolanus*, 1472. La forma circolare idealizzata della città contiene i singoli edifici monumentali senza impianto viario. Sono identificati i corsi d'acqua. Al centro l'edificio a tre gradoni e alto campanile e il Duomo.



3 – Planimetria di Milano rilevata dagli Astronomi di Brera, 1944. La planimetria urbana è realisticamente rappresentata con corretto orientamento nord-sud. La circondano le mura spagnole, all'interno è ben leggibile il corso del Naviglio che sarà coperto solo nel 1929. Chiaramente leggibili nel nucleo centrale fittamente costruito il Castello sforzesco, il Duomo, l'Ospedale maggiore di Milano

Jean-Jacques Wunenburger

Matière, Élément, Archétype Chez Gaston Bachelard

in Bonicalzi F., Mottana P., Vinti C., Wunenburger J.-J., (eds.), *Bachelard e le "provocazioni" della materia*, Genova, Il Melangolo, 2012, pp. 9-19.

La réalité matérielle peut être entendue comme ce qui est extérieur à moi, ne dépendant pas de ma conscience et de mon esprit (non-moi), comme ce qui est avant tout localisable (topographie) en un lieu (alors que le sujet survole l'espace), et enfin comme ce qui se présente comme une substance dotée d'attributs (qualités premières et secondes, grandeur, couleur, etc.). La matière fait l'objet de deux approches significatives dont témoignent respectivement l'alchimie et la chimie, celle de l'imagination poétique et symbolique, relativement universelle et stable, et celle des connaissances scientifiques, variables selon les époques. Les deux traitements de la matière par des représentations, métaphoriques ou mathématiques, selon un sémantisme analogique ou une conceptualisation expérimentale, sont des marqueurs décisifs de l'activité psychologique du sujet à laquelle Bachelard va consacrer les deux versants, épistémologiques et esthétiques, de son œuvre.

Peut-on dès lors présumer qu'il s'agit bien, dans ces deux catégories, de la même réalité matérielle, qu'il existe même une unité réelle entre ces différentes représentations ? La matière est-elle bien pensée de la même manière dans la chimie et la physique, dans l'alchimie et le poétique ? La matière est-elle une donnée primitive dont l'esprit part ou une création de l'esprit lors de sa rencontre avec ce qui se tient à l'extérieur de lui ? S'il existe bien une matériologie bachelardienne, qui fait jouer à la matière un contrepoids essentiel à différentes tentations d'idéalisme et de formisme, n'ouvre-t-elle pas sur des variations internes de l'idée de matière qui vont de l'abstrait au concret, du physico chimique au psychico-magique ? Ces variations sont-elles épuisées par la dualité du poétique et du scientifique ?

1. La matière première comme obstacle épistémologique au matérialisme rationnel.

Le matérialisme est d'abord une pensée ancienne, proche du sens commun, qui a été étoffée doctrinalement par la métaphysique – aristotélicienne, cartésienne – et par une science pré-moderne. Il

procède d'une abstraction initiale, qui paraît devoir mutiler à jamais la notion de matière. Cette abstraction, qu'on ne discute pas davantage dans l'empirisme baconien que dans le dualisme cartésien, c'est la localisation de la matière en un espace précis. En un autre sens, le matérialisme tend encore à limiter la matière ; c'est en lui refusant des qualités à distance par l'interdiction d'agir où elle n'est point. Par une pente insensible, le matérialisme va à l'atomisme réaliste.¹

Archives, Archives, Archivi

Les révolutions scientifiques du début de 20^e siècle, qui ont inspiré les premiers travaux d'épistémologie de Bachelard dès sa thèse de doctorat en 1927, constituent un contexte particulièrement opportun, sur le plan épistémique et pédagogique, pour mieux comprendre l'esprit scientifique nouveau comme une rectification constante de raisons antérieures et comme une progression inexorable vers un anti-réalisme croissant. Plus que jamais, la nouvelle microphysique, qui descend vers un niveau d'organisation de la réalité infiniment petit voire inaccessible à la perception (électrons, champ quantique), permet de confirmer que la rationalité scientifique, toujours en devenir, se construit historiquement contre l'empirisme immédiat et commun. Or celui-ci, présent aussi dans la métaphysique traditionnelle, a tendance à chosifier, à substantialiser, à localiser les données sensibles et à privilégier une expérience sensible, surtout visuelle, de leurs manifestations et changements. Par là, G. Bachelard veut dégager un matérialisme rectifié, nouveau, ouvert.

L'esprit préscientifique, au contraire, ramasse un faisceau de données empiriques pour les rassembler trop rapidement en une matière en soi. Ainsi en va-t-il de cet élément fondamental qu'est le feu, transformé par les sciences prémodernes, en phlogistique, entretenant la flamme, qui en fait s'est révélée une théorie erronée lors de l'avènement de l'ampoule électrique. La rationalisation scientifique de la matière exige en ce sens de briser le *Cogito* de la balance qui relie de manière infondée matière et poids. Comme le révèle la physique quantique, la matière élémentaire, en l'occurrence le corpuscule, n'est plus un corps en miniature, mais une construction mathématique déchoséfiée. Dans le tableau chimique des corps de Mendeleïev, la matière est dotée d'un « nombre » atomique tout à fait désubstantialisé qui s'oppose au « poids » atomique qui renvoie encore à l'usage empirique de la balance, dominant dans la pensée antérieure. De manière plus générale, le matérialisme rectifié va même privilégier le temps sur l'espace et, à travers le rayonnement de la matière, introduire une action à distance. La matière devient en fait équivalente à une énergie se déployant dans le temps. « Avant tout, il faut considérer la matière comme une transformation d'énergie, comme une source d'énergie ; puis parfaire l'équivalence des notions et se demander comment l'énergie peut recevoir les différents caractères de la matière »².

La connaissance scientifique de la nature réside donc moins dans la description de variétés de matières (trop longtemps dominante à travers le désir de collections) que dans celle de variations différentielles propres à un phénomène *me-*

¹ Bachelard, G., *Le nouvel esprit scientifique*, Paris, PUF Quadrige, 5^e édition, 1995, p. 63-64.

² *Ibidem*, p. 66.

suré. Il existe certes un monde matériel indépendant de nous, mais qui doit être conceptualisé contre la pente de l'empirisme et du réalisme, qui veulent transgresser un plan nouménal pour atteindre l'essence de la matière qui reste métaphysiquement inaccessible. Nous ne pouvons qu'en élaborer, par une patiente méthode phénoméno-technique, une vérité construite abstraitement (mathématiquement), toujours en devenir et dont l'expérimentation n'établit la réalité que de manière indirecte. La science moderne du rationalisme nouveau n'est donc plus une science des objets mais des relations, non plus des qualités substantielles mais des équations traduisant des comportements énergétiques des corps. Elle instaure la nouvelle cohérence d'un « matérialisme rationnel », propre à une science de plus en plus éloignée des expériences immédiates, abstraite donc, qui se construit contre les matérialismes substantialistes, propres au sens commun et à certaines métaphysiques.

2. La matière première comme matrice symbolique d'une sur-matérialisation

A l'inverse, l'imagination poétique va avoir le pouvoir de rematérialiser le monde pour explorer la profondeur substantielle de certaines matières. L'imagination, plus puissante que la perception, s'installe alors dans des images, toujours verbalisées par des jeux de métaphores, de certaines matières sensibles, plus ou moins dotées de profondeur, de retentissement, de valorisations esthétiques et morales. Dans l'atlas des images, les images matérielles du cosmos occupent une place centrale surtout lorsqu'elles mettent en jeu les quatre éléments cosmologiques, mis en valeur déjà par les grandes cosmologies en Occident (feu, eau, air et terre). L'imagination est d'autant plus active et créatrice qu'elle se nourrit des matières élémentaires et de leurs connotations, plus que de leurs formes spatiales et de leurs mouvements. Quelles sont dès lors, dans les écrits poétiques de Bachelard, les propriétés de cette imagination re/sur-matérialisante, qui va transmuter les matières immédiates de notre expérience du monde, aisément manipulables pour satisfaire à l'utilité, en matières rêvées, surchargées de significations supra-matérielles ?

– D'abord les images matérielles statiques semblent se distinguer des formes et des mouvements, les trois catégories (auxquelles s'ajoutent parfois les couleurs) dénotant ensemble la totalité du réel physique. La matérialité constitue même une dimension originaire des êtres qui doit être identifiée comme telle :

N'y a-t-il pas une individualité en profondeur qui fait que la matière, en ses plus petites parcelles, est toujours une totalité ? Méditée dans sa perspective de profondeur, une matière est précisément le principe qui peut se désintéresser des formes. Elle n'est pas le simple déficit d'une activité formelle. Elle reste elle-même en dépit de toute déformation, de tout morcellement.³

³ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Paris, José Corti, 1972, p. 3.

Dans d'autres textes, Bachelard resitue les images matérielles plus comparativement. Elles sont en un sens plus poétiques et créatives symboliquement que les images géométriques, c'est-à-dire purement spatiales, mais paradoxalement moins que les images de dynamique pure. Pour Bachelard, « L'image littéraire est plus vive que tout dessin. Elle transcende la forme. Elle est même mouvement sans matière. Elle est ici mouvement pur »⁴. G. Bachelard confronte d'ailleurs, de plus en plus, imagination matérielle et imagination dynamique, qu'il dispose tantôt symétriquement, tantôt hiérarchiquement l'une par rapport à l'autre (la dynamique se révélant à certains égards encore plus originaire que la matérialité⁵) ;

– parmi les matières, les quatre éléments de la tétralogie cosmologique, déjà mis en exergue par la pensée présocratique puis par la tradition de l'alchimie, semblent livrer une dynamique symbolique archaïque particulièrement redondante et complexe qui renvoie à la vie. Ainsi le feu est toujours principe de vie, « trait d'union de tous les symboles »⁶, dans la mesure où il est alors porté par des archétypes. Entendus, dans le sillage de C.G. Jung et de R. Desoille, comme noyaux et chaînes d'images cohérentes (maison, grotte, labyrinthe pour les archétypes de l'intimité, etc.) et transindividuelles⁷, ils deviennent alors des êtres psychiques dont l'imaginaire catalyse les valences symboliques. Une matière archétypale est une sorte de moule psychique qui permet de déployer une connaissance a priori de ses images fondamentales, qui s'active au contact d'expériences empiriques des réalités correspondantes. L'image concrète et déterminée d'un élément se situe donc à l'interface d'une intuition externe, livrant un contenu, et une intuition interne livrant l'information qui lui confère de la signification. La représentation archétypale obéit donc à une sorte de logique transcendantale, déjà adoptée par E. Kant, où une représentation résulte d'une impression sensible mise en forme par les catégories de l'esprit⁸ ;

– les éléments matériels, terme commun à la chimie et à l'alchimie, à la science et à l'imagination, ne doivent cependant pas être réduits à des natures simples, car ils sont constitués de mélanges qualitatifs. Telle est la position de la chimie post-lavoisienne mais aussi paradoxalement de l'imaginaire poétique. L'univocité, l'identité simple, déterminants pour l'esprit pré-scientifique marqué par l'opinion spontanée, sont toujours des conceptions appauvrissantes et contraires à la réalité complexe. Or tout élément matériel, chimico-physique ou alchimico-poétique,

⁴ Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, Paris, José Corti, 1997, p. 270.

⁵ Sur l'importance de la motricité chez Bachelard voir Julien Lamy et Gilles Hieronimus, *Imagination et mouvement. Autour de Bachelard et Merleau-Ponty*, Bruxelles, EME, 2011.

⁶ Bachelard, G., *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, Folio- essais, 1999, p. 99 et p.125.

⁷ « Un archétype est plutôt une série d'images résumant l'expérience ancestrale de l'homme devant une situation typique, c'est-à-dire dans des circonstances qui ne sont pas particulières à un seul individu, mais qui peuvent s'imposer à tout homme ». Bachelard, G. *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 211.

⁸ Le statut de cette matériologie onirique devrait être mis en rapport avec la notion d'« imaginal » (cf. *Bachelardiana*, n°3, 2008, Genova, Il Melangolo), elle-même préparée par les spéculations antiques de tradition hermétistes sur l'Ame du monde.

est composite et complexe, bien que cela induise des traitements différents selon la raison et l'imagination. La matière selon la science contemporaine est constituée de relations internes sujettes à des variations internes différentielles, perdant toute substantialité. De même la matière-élément de l'imagination va se déployer selon des valences symboliques multiples, opposées selon des pôles, qui font se dissoudre l'unité présumée de l'entité ;

– Le noyau de chaque élément cosmologique, tel qu'il est appréhendé par la rêverie sur-matérialisante, est donc de nature semi-physique et semi-psychique. L'élément matériel pour l'imagination n'est plus rattaché au seul non-moi mais au contraire lié au psychisme obscur, c'est-à-dire à l'inconscient du sujet qui se le représente et l'énonce. La matière est donc dans ce cas rêvée à partir d'une symbolique induite des propriétés phénoménales des matières mais en fait immanente dans les structures psychiques de l'être humain. C'est pourquoi la rêverie sur les quatre éléments mobilise sur le plan sémantique, au-delà du contenu perçu, deux plans : a/ un plan psychologique qui résulte des projections inconscientes (qui s'enracinent jusqu'au plan pulsionnel, dans le cas de la libido sexuelle qui investit dans les propriétés du feu⁹). « Les images matérielles nous engagent dans une affectivité plus profonde, c'est pourquoi elles s'enracinent dans les couches les plus profondes de l'inconscient. Les images matérielles substantialisent un intérêt »¹⁰. Les matières ont un rapport étroit aussi avec le tempérament du rêveur, au point que chaque élément dominant signale et signe un tempérament¹¹. b/ sur le plan social, l'élément physique est aussi empreint de valeurs socialisées (le feu est inséparable des intérêts culturels- «Le feu est plutôt un être social qu'un être naturel »¹²). Si le support expérientiel est bien sensoriel au départ, l'élément imaginé et verbalisé est avant tout une entité de l'âme, de l'imagination, de l'affectivité, et de valorisations non rationnelles, donc culturelles.

– Bachelard applique à certaines matières élémentaires (les 4 de la cosmologie antique) des lois oniriques aussi contraignantes que des lois physiques mais qui portent sur leur sémantisation logico-grammaticale. « Les images qui sont des forces psychiques premières sont plus fortes que les idées, plus fortes que les expériences réelles »¹³. Tous ses ouvrages sur les éléments développent, par des exemples innombrables tirés des croyances et de la littérature, des règles de compositions symboliques selon des polarités, des oppositions, des ambivalences. Par exemple : « Une matière que l'imagination ne peut faire vivre doublement ne peut jouer le rôle psychologique de matière originelle »¹⁴. En particulier, l'ambivalence des rêveries sur un élément est fortement liée à l'exis-

⁹ Bachelard, G., *Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 92-93.

¹⁰ Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 4.

¹¹ « Si notre présent travail pouvait avoir une utilité, il devrait suggérer une classification des thèmes objectifs qui prépareraient une classification des tempéraments poétiques », Bachelard, G., *Psychanalyse du feu*, op. cit., p.153.

¹² Bachelard, G., *Psychanalyse du feu*, op. cit., p. 27.

¹³ Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 20.

¹⁴ Bachelard, G., *L'eau et les rêves*, Corti, 1973, op. cit., p.16-17.

tence de contradictions : « la contradiction est pour l'inconscient plus qu'une tolérance, (qu') elle est vraiment un besoin. C'est en effet par la contradiction qu'on arrive le plus aisément à l'originalité »¹⁵. Cette projection affective sur les matières fondamentales prises comme éléments pousse à leur attribuer des valeurs, qui sont des projections du désir, bien plus que des valeurs d'usage liées à la stratégie des besoins ou à l'intérêt utilitariste. Par là les éléments contribuent à former des aspirations et des valorisations morales, chaque élément activant des valeurs qui configurent du bien et du mal. Ainsi le feu « parmi tous les phénomènes, est le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au paradis. Il brûle en Enfer »¹⁶. Pour Bachelard l'imagination des matières est donc porteuse de normes qui ouvrent un chemin vers une réalisation de soi et vers une promotion d'être, en termes de vertu et de bonheur ;

– Enfin l'imaginaire des matières est inséparable du langage, d'une approche performative qui joue des substantifs et surtout des verbes, qui les engagent dans des situations d'activité, donc comportementales. Les quatre éléments forment un corpus d'images verbales poétiques qui structurent toute expression poétique, autant par les substantifs inducteurs que par les verbes propres aux actions qu'ils permettent. Le langage des éléments devient ainsi une matrice de métaphores à l'infini qui lestent l'imagination de nœuds symboliques puissants. Le matérialisme onirique se déprend donc de la prédominance de l'œil au profit d'expériences haptiques où la main découvre la profondeur des qualités.

3. Les trois matérialismes

Bachelard décrit donc une grande partie des opérations et des activités de la raison et de l'imagination par rapport au traitement qu'elles font subir aux matières du monde extérieur. mettant bien ainsi le matérialisme au cœur de son œuvre. Mais la comparaison de la matière de la science moderne avec l'immémoriale rêverie poétique conduit en fait à distinguer trois niveaux de représentation matérialiste, que l'œuvre masque sous un dualisme en un sens didactique¹⁷ :

– une approche spontanée du sens commun, toujours présumée, également présente dans la métaphysique, qui valorise dans les corps la substance, l'homogénéité, la pureté immédiate et surtout la réduction à la spatialité cartésienne (*res extensa*). Elle est la source la plus ancienne des représentations pré-scientifiques de la matière, reste proche des opinions spontanées voire précipitées et n'opère pas de vraies discriminations entre perception, imagination et cognition ;

¹⁵ Bachelard, G., *Psychanalyse du feu*, p.139-140.

¹⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁷ Parfois le terme est utilisé comme une banale métaphore : « Une image qui prend rang d'image première devient matière première de l'imagination », Bachelard, G., *La terre et les rêveries du repos*, op. cit., p. 276.

– une construction propre au rationalisme de la modernité, qui désubstantialise la matière, en souligne la composition complexe et le dynamisme énergétique constitutif. La matière dans la chimie moderne devient un ensemble de combinaisons et de relations, et dans la mécanique quantique elle perd même sa localisation et se réduit à l'énergie ;

– enfin un traitement onirico-poétique (qui définit « un matérialisme enchanteur »¹⁸) qui évoque les matières sur fond d'une non-séparation entre le sujet et l'objet, et qui explore et exploite au cœur des rêveries leurs ambivalences affectives et leur pluralité contrastée de valeurs.

L'esprit, post-métaphysique, du matérialisme se développe paradoxalement en même temps au contact d'une physico-chimie scientifique et d'une alchimie poétique. Sur chaque versant, la matière est toujours transformée par rapport à son sens commun métaphysique, philosophique, doxique. Dans la science, la matière est libérée par la rationalité de ses représentations empiriques premières pour devenir une représentation mathématique abstraite ; dans la poétique, la matière par l'imagination est élevée au rang d'une image fondamentale, d'une matière psycho-physique dont l'entité est inscrite dans le langage archétypal des productions symboliques. En fin de compte, la matière au sens philosophique traditionnel, d'une substance symétrique à l'esprit, voire tenue pour cause de l'esprit, est abandonnée par G. Bachelard au profit d'une représentation ou conceptuelle ou symbolique de l'« élément » composite et jamais simple (et non la substance), la matière étant ce noumène construit activement par la raison ou activé par l'imagination. Du côté de la science, la matière est diversifiée, hiérarchisée, brisée dans son unité substantielle, dans la poétique elle est enrichie de subjectivité et de symbolisation ambivalente et matricielle, profondément inscrits dans des archétypes. D'un côté, la matière constitue une chose en soi extérieure inaccessible (scepticisme métaphysique du matérialisme rationnel) mais connaissable par une abstraction qui la décompose en variations, de l'autre la tétralogie des matières élémentaires constitue les portes d'accès, le voile d'Isis, qui permettrait d'approcher de la chose en soi, mais sans l'atteindre ni l'épuiser non plus. Sur fond d'une chose en soi inaccessible, la science dématérialise, la poésie sur-matérialise, toutes les deux se développant cependant de manière non idéaliste en restant conditionnées par cette extériorité absolue qu'est la matière du monde.

On peut donc vérifier à nouveau que sur les axes opposés de la science et de la rêverie, l'esprit humain transforme la représentation spontanée des matières de manière parallèle, qui tourne toujours le dos à l'immédiat, à l'empirique perçu. Rationalité en devenir historique et imagination immémoriale suivent une même voie, celle d'une rupture avec les évidences spontanées, ce qui conduirait bien à prendre en compte trois matérialismes, celui vulgaire, spontané, non travaillé, non transformé, propre à l'opinion et même à la philosophie, celui savant du laboratoire qui la débarrasse de sa gangue empirique et substantialiste et enfin celui de l'imaginaire

¹⁸ *Ibidem*, p. 48.

qui l'enrichit en dépassant l'opposition du subjectif et de l'objectif, du moi et du non-moi pour l'élever en entité inédite, mixte de corps et d'âme¹⁹.

La science désubjective, tout en faisant dépendre dans la science moderne le connu de l'acte de connaissance, le poétique resubjective tout en intériorisant des caractéristiques externes de la nature dont les éléments sont des condensés universels. En fin de compte la matière poétique est tantôt isomorphe au concept des sciences contemporaines (et donc anti-matérialiste sur le plan philosophique), tantôt s'installe dans la continuité pré scientifique de la substance métaphysique mais pour la psychologiser. Dans tous les cas, la matériologie bachelardienne n'est pas matérialiste mais l'œuvre des facultés intellectuelles (raison) et psychiques (imagination-volonté- affectivité).

Jean-Jacques Wunenburger
Université Jean-Moulin Lyon3
jean-jacques.wunenburger@wanadoo.fr

¹⁹ On propose un tableau comparatif des trois catégories de représentation des matières chez G. Bachelard.

raison pré-scientifique et métaphysique	Rationalité scientifique	Imagination poétique
substance	relation	élément
spatial géométrique	non spatial, temporel	spatial onirique, rythmique
pur	composé	ambivalente
statique	énergétique	dynamique
en soi	noumène	archétype
séparation semi-objective	non-séparation ; objectif	non-séparation ; subjectif
générale	particulière	matricielle, virtuelle
variété	variation différentielle	bipolarisation