



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

NOTICE

The quality of this microform is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us an inferior photocopy.

Reproduction in full or in part of this microform is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30, and subsequent amendments.

AVIS

La qualité de cette microforme dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de qualité inférieure.

La reproduction, même partielle, de cette microforme est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30, et ses amendements subséquents.

**L'imagination matérielle du philosophe Gaston Bachelard
pose un regard neuf sur l'enseignement des arts plastiques**

Francine Gagnon-Bourget

Thèse

présentée

au

Département d'enseignement de l'art

et de la thérapie par l'art

**comme exigence partielle en vue de l'obtention
du grade de Philosophiae Doctor (Ph.D.)
Université Concordia
Montréal, Québec, Canada**

Avril 1990

© Francine Gagnon-Bourget, 1990



National Library
of Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Canadian Theses Service Service des thèses canadiennes

Ottawa, Canada
K1A 0N4

The author has granted an irrevocable non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of his/her thesis by any means and in any form or format, making this thesis available to interested persons.

The author retains ownership of the copyright in his/her thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without his/her permission.

L'auteur a accordé une licence irrévocable et non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de sa thèse de quelque manière et sous quelque forme que ce soit pour mettre des exemplaires de cette thèse à la disposition des personnes intéressées.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège sa thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

ISBN 0-315-64662-4

Canada

SOMMAIRE

L'imagination matérielle du philosophe Gaston Bachelard pose un regard neuf sur l'enseignement des arts plastiques.

**Francine Gagnon-Bourget, Ph.D.
Université Concordia, 1990**

Cette thèse propose une approche différente quant au rôle de la matière dans l'enseignement des arts plastiques. En effet, l'éducation artistique ainsi que les programmes d'arts plastiques actuels favorisent davantage les aspects formels ou référentiels dans la démarche artistique de l'enfant ou de l'adolescent. Une prise de conscience et une revalorisation des apports spécifiques de la matière dans l'enseignement des arts plastiques permettent un plus grand engagement de la part de l'élève, de même qu'une plus grande qualité des réalisations issues d'un tel processus. Le rôle de l'enseignement en arts plastiques ne consiste pas simplement à faire réaliser des dessins, des peintures, des modelages, des gravures. Il faut que ces réalisations soient caractérisées par des qualités d'authenticité, d'expressivité, de signifiante et de cohérence qui rappellent celles de l'oeuvre d'art.

La notion d'imagination matérielle, telle que définie et développée par le philosophe Gaston Bachelard, sert de cadre à l'élaboration de cette recherche. Grâce à la matière, l'imagination créatrice est libérée des prérogatives liées à la mémoire, à la perception, au réel; ce qui permet de revendiquer pour l'image visuelle une approche méthodologique spécifique qui respecte sa nature profonde. Dans cette optique, la matière est définie en opposition à la forme et occupe une fonction prioritaire dans la matérialisation de l'image.

Dans la fonction imaginaire bachelardienne, la matière domine la démarche artistique. Avant la réalisation, la matière éveille et oriente l'action imaginaire vers une réponse divergente du sujet imaginant. Pendant la réalisation ou l'image, elle provoque le geste signifiant et dirige le travail transformateur susceptible de souligner les valeurs concrètes de la matière. Après la réalisation, elle permet une lecture personnelle et divergente puisqu'elle exige du spectateur une re-création à partir de sa propre expérience imaginative.

Un enseignement des arts plastiques qui saura tenir compte de l'apport dynamique de la matière dans la démarche artistique de l'élève, sera susceptible de faire naître des images authentiques, expressives, signifiantes et cohérentes, c'est-à-dire des images qui se caractérisent par un caractère esthétique particulier où la matière vient révéler et particulariser la forme.

ABSTRACT

L'imagination matérielle du philosophe Gaston Bachelard pose un regard neuf sur l'enseignement des arts plastiques.

Francine Gagnon-Bourget, Ph.D.
Université Concordia, 1990

This thesis proposes a new approach to the role of matter in the teaching of visual arts. Presently, art education as well as the actual visual arts curriculum promote mainly the formal or referential aspects of the student's creative process.

A new consciousness and a revalorisation of the specific aspects of matter in the teaching of the visual arts will permit a greater involvement of the student as well as a greater quality of the art productions generated by such a process. The role of the art teacher does not consist simply in asking for drawings, paintings, clay modeling, prints. These art productions must possess those characteristics such as aesthetic qualities which belongs to the art object. In this approach matter is defined in opposition to form and plays a vital role in the materialization of the image.

The material imagination theory, as defined and developed by the philosopher Gaston Bachelard, is the framework in the elaboration of this research. The major advantage of matter is to support the creative imagination, thence reducing the predominance of memory, perception and reality.

In Bachelard's imaginary function, matter overwhelms the art process. Even before the making of the image, the matter wakes up and guides the imaginary action towards a diverging response of the imagining subject. During the making of the image, matter will inspire the creative gesture that will orient the work towards the concrete values of matter. After the creation of the image, matter will enable the spectator to have a personal and divergent appreciation of the image since it requires a re-creation of the image starting from his own appreciation of the material qualities.

An art teacher that is ready to take into account the dynamic input of matter in the student's art process will be able to generate authentic, expressive, significant and coherent images.

REMERCIEMENTS

Nous aimerions remercier le Docteur Cathy Mullen et le Professeure Leah Sherman de l'Université Concordia pour leur précieuse collaboration en tant que directrices de notre travail de recherche. Leur dévouement et leurs judicieux conseils nous ont permis de poursuivre et de finaliser ce projet qui nous tenait à coeur.

Par la même occasion, nous désirons souligner la collaboration du Docteur Suzanne Lemerise de l'Université du Québec à Montréal qui a agi en tant que membre de notre comité. Sa compétence et son expérience ont été une aide précieuse.

Nous aimerions encore remercier Madame Hélène Duberger-Blouin, directrice artistique et enseignante en arts plastiques et en art dramatique à l'école Sainte-Gertrude, une école primaire de la Commission des écoles catholiques de Montréal qui met un accent particulier sur l'enseignement des quatre disciplines artistiques (arts plastiques, art dramatique, musique et danse). Madame Duberger-Blouin a eu l'amabilité de nous prêter des réalisations d'élèves qui

nous permettent d'illustrer certains aspects importants de notre recherche. Il est à noter que la qualité et la richesse des images présentées reflètent la vocation artistique de l'école Sainte-Gertrude qui offre à ses élèves des cours d'arts plastiques plus fréquents et plus poussés. Nous remercions toutes les personnes qui, de près ou de loin, ont collaboré à notre projet de recherche.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	1
A. Objet de la recherche	1
B. Champ d'intérêt de la recherche	5
C. Origine et évolution de la notion de matière	9
1- En rapport à la philosophie	9
2- En rapport à l'éducation	17
3- En rapport à l'éducation artistique.	21
D. Pertinence de la théorie bachelardienne .	33
CHAPITRE PREMIER : <u>Le dualisme bachelardien</u>	42
A. Le concept et l'image	42
B. La matière et la forme	52
CHAPITRE II : <u>L'oeuvre de Bachelard dans la pensée contemporaine</u>	60
A. Les écrits épistémologiques	60
B. Les écrits sur l'imaginaire	66
1. Bachelard et l'humanisme philosophique	69
2. Bachelard et la critique littéraire	73
3. Bachelard et la psychanalyse	77
4. Bachelard et la phénoménologie	79
CHAPITRE III : <u>La fonction imaginaire bachelardienne</u>	83
A. L'étude de l'image pour l'étude de l'imagination	83
1. L'image imaginée	88
2. L'image en voie de matérialisation .	89
3. L'image-parole	91

B.	Imagination et perception	94
C.	Imagination et mémoire	98
D.	Imagination et subjectivité	101
E.	Imagination et fonction de l'irréel	105
F.	Imagination et rêverie	107
	1. Rêverie diurne et rêve nocturne	108
	2. Rêverie et démarche créatrice	111
	3. Qualités de la rêverie	114
G.	Imagination, inconscient et archétype ..	116
	1. Inconscient personnel	116
	2. Inconscient collectif	120
	3. Rôle de l'archétype	121
CHAPITRE IV : <u>Le rôle de la matière dans la</u> <u>fonction imaginaire</u>		127
A.	L'imagination matérielle	127
	1. Imagination et matière	130
	2. Imagination dynamique	136
B.	La rêverie matérielle	141
	1. Rêverie et matière	141
	2. Rêverie dynamique	149
C.	L'image matérielle et la création	151
D.	L'imagination matérielle et les arts plastiques	156
	1. En peinture	159
	2. En dessin	163
	3. En gravure	165
	4. En sculpture	167
	5. En modelage	170

CHAPITRE V :	<u>L'impact de la matière sur la qualité de l'image</u>	174
A.	L'imagination matérielle et la démarche artistique	174
B.	L'imagination matérielle et la démarche de l'enfant	181
1.	La rêverie matérielle	181
2.	L'engagement	185
C.	La matière, garante de la qualité de l'image	187
1.	L'authenticité	189
2.	L'expressivité	194
3.	La signifiante	196
4.	La cohérence	199
CHAPITRE VI:	<u>La matière et l'éducation artistique</u>	204
A.	Les principes pédagogiques bachelardiens	204
1.	Attitudes générales	205
2.	Attitudes relatives à l'éducation artistique	210
B.	Les tendances actuelles de l'enseignement des arts plastiques au Québec	216
C.	La matière, une approche nouvelle dans l'enseignement des arts plastiques	220
1.	Préalables à la réalisation	220
2.	"Faire" l'image	225
3.	"Voir" l'image	229
CONCLUSION		234
BIBLIOGRAPHIE		244
ILLUSTRATIONS		252

LISTE DES ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATION		
1.	Réalisation A	" <u>Un chat</u> ", pastel sec sur papier construction de couleur, 12"X18", deuxième année du primaire, Ecole Sainte-Gertrude, C.E.C.M. 252
2.	Réalisation B	" <u>Personnages Holly Hobby</u> ", crayon de couleur sur papier jaunâtre, 9"X12", primaire 253
3.	Réalisation C	" <u>Alice au pays des merveilles</u> ", pastel sec sur papier construction de couleur, 12"X18", deuxième année du primaire, Ecole Sainte-Gertrude, C.E.C.M. 254
4.	Réalisation D	" <u>Une habitation</u> ", crayon de couleur sur papier blanc, 9"X12", primaire 255
5.	Réalisation E	" <u>Chevaux</u> ", pastel sec sur papier construction de couleur, 12"X18", 5e année du primaire, Ecole Sainte-Gertrude, C.E.C.M. 256
6.	Réalisation F	" <u>Paysage avec bateau</u> ", crayon de couleur sur papier blanc, 9"X12", primaire 257
7.	Réalisation G	" <u>Un arbre</u> ", batik sur papier sur carton Mayfair, 9" X 12", première année du primaire, Ecole Sainte-Gertrude, C.E.C.M. 258

INTRODUCTION

A. Objet de la recherche

Le but premier de l'enseignement des arts plastiques au Québec est d'amener l'élève à "faire" et à "voir" son "image". C'est pourquoi l'objectif global des programmes primaire et secondaire, respectivement en vigueur depuis 1981 et 1982, reprend cet aspect. Le terme "image", dans le contexte de ces programmes ne fait pas référence à la réalité psychique ou mentale, mais bien à la réalité de l'élève qui s'incarne dans la matière, soit la réalisation, le travail, le dessin, la peinture, la gravure, exécuté par l'élève. Nous reviendrons ultérieurement sur le sens des termes "faire et voir".

Cette image visuelle doit posséder certaines qualités matérielles essentielles à sa vitalité et sans lesquelles elle ne peut exister. Si dans les programmes actuels, on identifie l'authenticité comme étant le critère à privilégier, on passe sous silence le fait que l'image doit aussi mettre en valeur certaines qualités esthétiques particulières. Bien que dans ces programmes, la démarche disciplinai-

re soit calquée sur celle de l'artiste par les étapes du "faire" et du "voir", aucune mention n'est faite de la nécessité de l'image de développer des aspects esthétiques particuliers.

Dans un premier temps, la présente recherche désire, préciser les qualités qui doivent être recherchées dans l'image de l'enfant ou de l'adolescent. Dans un deuxième temps, elle désire identifier les préalables susceptibles de favoriser l'apparition d'une image de qualité.

En effet, dès les débuts de notre carrière d'enseignement, nous nous sommes interrogés sur les éléments et les attitudes à privilégier quant à la démarche artistique de l'enfant et de l'adolescent afin d'obtenir des images de qualité. Malgré une planification qui semblait adéquate, malgré des exigences appropriées à la démarche de chacun, malgré des informations pertinentes et un soutien approprié, l'observation des travaux présentés révélait souvent l'absence d'aspects fondamentaux; ces réalisations étaient privées d'aspects esthétiques essentiels à leur vitalité. De plus, cette situation ne semblait pas isolée; elle s'accroissait avec l'augmentation de la scolarité de l'enfant.

Cette préoccupation relative à la qualité de l'image et de la démarche qui la produit demeure une attente légitime et justifiée de la part d'un enseignant en arts plastiques. L'observation et l'analyse des réalisations d'enfants fournissent des pistes de recherche. La qualité de l'image est liée à son authenticité mais elle est aussi tributaire de l'harmonie d'existence entre la matière et la forme. Si l'authenticité est liée à la personnalité de celui qui réalise l'image, la cohérence de cette dernière s'élabore à travers les rapports entre la substance matérielle et la forme qu'elle révèle. En définitive, la qualité de l'image est directement liée à la qualité de ces rapports. Chez l'artiste, la dialectique créée entre les aspects matériels et formels est toujours prise en considération et exploitée selon un choix personnel et les besoins de l'image. Pourtant, cette recherche d'équilibre n'est pas toujours présente dans les réalisations enfantines.

Pour l'enfant, la matière ne constitue pas un principe premier jouant un rôle déterminant. Il semble ignorer ou sous-estimer le rôle privilégié de la matière. L'enseignant en arts plastiques doit insister s'il veut que l'élève développe cet aspect. Si l'enseignant laisse pleine liberté à ce dernier en ne faisant aucune intervention à cet égard,

les composantes matérielles de la réalisation demeurent, la plupart du temps, mal exploitées. La réalisation est alors amputée d'une dimension essentielle à sa vitalité et à son expressivité puisque la matière ne vient pas alimenter, soutenir et particulariser la forme. Pourquoi l'élève n'exploite-t-il pas suffisamment les qualités substantielles des matériaux utilisés? D'où vient cette tendance? A quel moment cette attitude se concrétise-t-elle? Voilà autant de questions préoccupantes sur lesquelles amorcer notre réflexion.

Tel que mentionné précédemment, la qualité de l'image repose sur les correspondances établies entre les composantes matérielles et formelles qui la composent. Ces deux principes sont intimement liés et ne peuvent être dissociés sans altérer la nature même de l'image. Pourtant, comparativement à la matière, la forme a suscité beaucoup plus d'études et de réflexions, que ce soit en esthétique ou en éducation artistique.

Prioritairement, cette recherche désire éclairer le rôle de la matière dans la réalisation et la saisie de l'image. Pour ce faire, la théorie de l'imagination matérielle, telle que développée par le philosophe Gaston

Bachelard, sert de base à cette analyse et permet l'élaboration d'un cadre de recherche. Cette théorie fait l'objet des chapitres IV et V.

B. Champ d'intérêt de la recherche

Les arts plastiques se caractérisent par une démarche comportant deux étapes déterminantes. "L'Art, démarche disciplinaire, implique un cheminement double: d'une part, un faire, une technique et d'autre part, une vision, une parole."¹ Conséquemment, les arts plastiques supposent la présence d'un "faire" qui actualise l'image dans une matière déterminée grâce au geste associé à une technique. La réalité du "faire" se prolonge dans celle du "voir" qui sous-entend l'action d'appréhender, de saisir, d'interpréter cette image offerte à la contemplation. C'est par le "voir" que le "faire" peut être conscientisé et réactivé, ce qui fait naître de nouvelles images dans une perspective d'évolution. C'est encore le "voir" qui permet à tout spectateur de recréer l'image contemplée à partir de sa propre expérience imaginative. "Faire" et "voir" sont deux

¹ Hélène Gagné, "La démarche disciplinaire", L'enfant créateur d'images, 16.

moments indissociables et complémentaires de la démarche artistique. Ces définitions du "faire" et du "voir" sont conformes à celles que l'on retrouve dans les programmes d'arts plastiques actuels puisqu'elles ont été élaborées à partir de la définition qu'en donne Hélène Gagné lorsqu'elle décrit la démarche disciplinaire.

Ces deux étapes supposent l'interaction constante des deux composantes qui caractérisent l'image, soit l'aspect formel et l'aspect matériel. Le premier représente la "manière" dont les moyens d'expression sont organisés en vue d'un effet esthétique".² Le second suppose la présence d'une substance matérielle particulière qui favorise l'incarnation de la forme. Bien que l'on ait tendance à confiner la matière dans un rôle passif et accessoire, nous pensons, au contraire, qu'elle jouit d'un rôle actif et même décisif, tant au niveau du "faire" que du "voir". "L'art le plus ascétique, celui qui vise avec des moyens pauvres et purs, les régions les plus désintéressées de la pensée et du sentiment, n'est pas seulement porté par la matière à laquelle il tente d'échapper, mais nourri d'elle."³

² Paul Robert, Le petit Robert 1, 809.

³ Henri Focillon, Vie des formes, 50.

Prioritairement, c'est chez l'artiste que se révèle le dynamisme de la matière au moment du "faire". Qu'il soit peintre, graveur ou sculpteur, l'artiste connaît et anticipe la résistance de la matière. Il doit l'apprivoiser, la conquérir, lui imposer sa volonté, s'il veut être en mesure de lui donner vie et parole. C'est dans la conquête de la matière par le geste que l'artiste se mesure au sensible, qu'il appréhende ses limites pour mieux se dépasser. C'est par le geste propre à une technique particulière inscrite dans une tradition que la matière révèle la forme et annonce l'oeuvre. La complémentarité et l'unité des composantes matérielles et formelles favorisent l'apparition d'une image possédant les qualités requises à sa vitalité.

Les notions de matière et de forme ont toujours suscité de nombreuses réflexions et prises de position. En philosophie, cette problématique est déjà présente dans la pensée antique et demeure actuelle dans la pensée contemporaine. On la retrouve, de façon plus spécifique, dans le domaine de l'esthétique. Elle a même donné naissance à deux mouvements qui ont dominé l'art contemporain, selon l'emphase mise sur l'un ou l'autre de ces aspects.

Mikel Dufrenne développe cette problématique dans son livre intitulé "Esthétique et philosophie". "Deux grands courants ne semblent se partager l'art contemporain: l'art formel accorde au formalisme une autorité sans réserve, l'art informel s'applique à détruire toute forme."⁴ Il identifie, en premier lieu, la présence de l'art formel préoccupé par l'importance et la valorisation de la forme. Suivant cette tendance, la substance matérielle devient le support neutre de la forme. En second lieu, le philosophe constate la présence de l'art informel qui tend à faire disparaître la forme au profit des qualités et du dynamisme de la matière. Malgré ces deux tendances de l'art contemporain, aucune d'entre elles n'a pu éliminer complètement l'aspect formel ou matériel de l'oeuvre d'art. Matière et forme seront toujours présentes à divers degrés dans toute image.

⁴ Mikel Dufrenne, Esthétique et philosophie, Tome I, 124.

C. Origine et évolution de la notion de matière

1. En rapport à la philosophie

Afin de bien situer la controverse forme-matière dans le cadre philosophique, il faut tout d'abord se pencher sur le rapport existant entre le concept et l'image puisque la définition de ces deux aspects influence profondément la notion de forme par rapport à celle de matière. Dans un premier temps, la philosophie a toujours valorisé la raison au détriment de l'imagination.

Imagination-folie, imagination-erreur, donc imagination suspecte, suspectée, combattue, interdite de séjour. "Folle du logis", "maîtresse d'erreur et de fausseté"... Ces expressions sont devenues définitions "habituelles", énoncés - "réflexes" par lesquels on se "représente" l'imagination: formules qui fonctionnent à la manière de proverbes, ce qui en dit assez sur leur degré d'intégration, d'incorporation et de diffusion dans la représentation commune.⁵

Dans un second temps, cette méfiance, ce dénigrement de l'imagination a conduit à une dévalorisation de son objet, c'est-à-dire à une dévalorisation de l'image elle-même. D'un autre côté, le concept qui tire son origine de la

⁵ Bruno Duborgel, Imaginaire et pédagogie, 352-353.

raison a été promu à une fonction de première importance. Cette problématique n'est pas uniquement l'apanage de la philosophie contemporaine puisqu'elle apparaît assez tôt dans l'histoire de l'humanité. Il faut remonter jusqu'à la pensée grecque pour comprendre le fossé qui, au cours des siècles, s'est creusé entre le concept et l'image.

Comme l'indique Gilbert Durand, cette opposition entre le concept et l'image provient d'un refus de la "pensée indirecte" ou de l'"imagination symbolique"⁶. Dans son livre "Imaginaire et pédagogie", Bruno Duborgel reprend à son compte les propos de Durand et retrace les sources de l'iconoclasme culturel qui prévaut actuellement. Il considère que déjà les pensées présocratique, socratique et platonicienne mettent l'emphase sur un certain type de rationalisme. C'est le début de la pensée mathématique avec Thalès et Pythagore. Cependant, malgré cette valorisation de la raison, une certaine ouverture subsiste quant au rôle dévolu à l'imagination. La pensée mythique, qui est avant tout symbolique, demeure très présente et très vivante à l'intérieur des écrits de cette époque qui restent empreints de poésie et d'images.

⁶ Gilbert Durand, L'imagination symbolique, 7-8.

C'est avec Aristote qu'apparaît et que se concrétise véritablement le refus de l'image et le refoulement de l'imagination qui survit encore aujourd'hui.

La gestion de la représentation, des relations des mots et des choses, du sensible, du regard et des images est référée aux "valeurs" du "Réel", de la "Logique", des "Causes", de la "Ressemblance", de l'"Imitation", de l'"Utile", de l'"Univocité", de l'"Inventorier", du "Classer", du "Raisonner", de l'"Ornement", de l'"Académisme"⁷.

Pour Aristote, l'imagination doit être considérée comme un mode de reproduction de l'objet dans l'esprit, sans plus. Il refuse donc à cette faculté tout rôle d'intervention dans la connaissance.

Au Moyen-Age, l'influence des Présocratiques, de Socrate et de Platon a marquée l'oeuvre de Saint-Augustin et de Pseudo Denys de l'Aréopagite. Elle a, de plus, favorisé l'épanouissement de la pensée symbolique de l'Ecole de Chartres et de l'Abbaye de Saint-Victor, tout en servant d'inspiration à l'art roman. Cette période marque un certain retour vers l'image.

⁷ Bruno Duborgel, Imaginaire et pédagogie, 362.

Par contre, c'est la pensée aristotélicienne qui se retrouve présente au 13^e siècle. L'aristotélisme se prolonge dans la pensée thomiste et domine l'art gothique. Saint-Thomas d'Aquin reproche à Platon son recours au symbolisme qu'il perçoit comme un manque de rigueur intellectuelle. Avec Saint-Thomas d'Aquin, c'est la dénonciation de la pensée indirecte et l'avènement de la "raison logique" intégrée à la pensée chrétienne.

Bien que Descartes ait dénoncé certains aspects de la pensée aristotélicienne, entre autres, "l'esprit et les méthodes scolastiques" ainsi que la "syllogistique aristotélicienne"^a, il prône, avant tout, la pensée directe en refusant à l'imagination un rôle déterminant. Bruno Duborgel commente en ces termes cette attitude: "Certes la physique qualitative est remplacée par une physique mathématique, et le réalisme des qualités fait place à celui des relations mathématiques, mais ces transformations s'accompagnent d'une semblable dévaluation de l'imagination"^b. Par la suite, les écrits de Bossuet, Pascal et Malebranche conserve cette attitude cartésienne qui annonce les courants du rationalisme, du scientisme et du positivisme qui ont

^a Bruno Duborgel, Imaginaire et pédagogie, 362.

^b Ibid., 363.

marqué le 19^e siècle et qui, comme leur appellation l'indique, valorisent le concept au détriment de l'image

Le positivisme, mis de l'avant par Auguste Comte, assure le triomphe de la pensée rationnelle et du concept sur l'imagination et l'image. Dans ce courant important qui inspire encore la pensée contemporaine, l'imagination est dénoncée, censurée. "Ce n'est plus alors la pure imagination qui domine, et ce n'est pas encore la véritable observation; mais le raisonnement y acquiert beaucoup d'extension, et se prépare confusément à l'exercice vraiment scientifique"¹⁰. Le mouvement positiviste situe la problématique actuelle entre le concept et l'image. Selon Duborgel, le positivisme est à l'origine de l'iconoclasme culturel qui prévaut actuellement et qui, de façon insidieuse, s'est répandu dans le monde scolaire.

Ce retour historique quant à la saisie des notions de matière et de forme dans la philosophie, nous permet de situer et de comprendre la provenance du dualisme qui prévaut entre le concept et l'image. Cette dichotomie est à l'origine d'un autre dualisme qui concerne les notions de matière et de forme. D'un côté, la forme est considérée

¹⁰ Auguste Comte, Discours sur l'esprit positif, 68.

comme ayant son origine dans l'esprit. Elle est révélatrice d'un processus d'intellectualisation et manifeste la présence de la pensée par concepts. D'un autre côté, la matière demeure un principe passif que l'esprit vient habiter grâce à la forme. Dans cette façon de voir, la matière est asservie à la présence formelle, c'est-à-dire à la présence de ce qui est rationnel.

L'esthétique a, elle aussi, subi cette influence. De façon générale, elle néglige l'apport de la matière dans la création artistique. C'est d'ailleurs en réaction contre cette tendance que Bachelard adopte sa position en faveur de la matière dans la création de l'image. Parmi les quelques auteurs qui ont réfléchi brièvement sur cette réalité, on remarque en premier lieu, Henri Foçillon qui vient relancer la valeur de la matière dans le processus créateur. "Ainsi la forme n'agit pas comme un principe supérieur modelant une masse passive, car on peut considérer que la matière impose sa propre forme à la forme"¹¹. Comme l'indique le titre de son livre "Vie des formes", Foçillon ne traite pas spécifiquement de la relation forme-matière, c'est plutôt la

¹¹ Henri Foçillon, Vie des formes, 51.

forme qui est au centre de ses préoccupations. Pourtant, plusieurs de ses points de vue montrent l'originalité de sa pensée quant au rôle joué par la matière dans la création de l'oeuvre d'art.

Foçillon considère que les différentes substances matérielles ont une destinée qui leur est propre. Conséquemment, chacune d'entre elles appelle un traitement spécifique de la part de l'artiste qui la choisit. Il relie aussi matière et technique comme deux aspects qui s'associent dans une même destinée. La technique est considérée comme une "poésie d'action" qui favorise la découverte des relations profondes qui doivent alimenter l'oeuvre d'art. Il constate encore que "les matières de l'art ne sont pas interchangeables, c'est-à-dire que la forme, passant d'une matière donnée à une autre matière, subit une métamorphose"¹². La vision de Foçillon sur la matière s'inscrit dans celle que Bachelard lui dévolue. Il faut dire que tous deux se connaissaient, et avaient certainement échangé sur le sujet.

Pierre Francastel affirme: "Le premier caractère de l'art c'est de s'incarner dans la matière. Sinon, il n'y a

¹² Ibid., 55.

pas d'art, mais des intentions."¹³ Sa façon de concevoir la matière va encore plus loin lorsqu'il soutient que le rôle de l'artiste est de créer de la matière. Selon lui, l'artiste attribue des qualités, des propriétés à la substance matérielle qu'il transforme; il ne se contente pas de les exploiter. L'intérêt de Francastel pour la matière l'amène à développer le rôle de la technique. Cette relation de la matière avec l'aspect technique est aussi élaborée par Bachelard; elle fait l'objet d'une partie du chapitre IV.

Bien que le philosophe Mikel Dufrenne soit davantage intéressé par l'expérience esthétique, certaines de ses préoccupations concernent l'aspect matériel de l'image qu'il identifie au sensible. D'ailleurs, à plusieurs occasions, il cite Gaston Bachelard en réaffirmant certains éléments de sa pensée. Par exemple, cette définition du "faire" aurait pu avoir été écrite par Bachelard lui-même: "Combat amoureux avec une matière qui résiste, amitié avec l'outil qui prolonge le corps, jeu avec l'obstacle dont on se joue

¹³ Pierre Francastel, Art et technique, 205.

et avec le hasard qu'on ne maîtrise jamais assez pour éviter toute surprise."¹⁴

En résumé, très peu d'esthéticiens se sont consacrés à l'étude exclusive de la matière. Bachelard demeure la figure de proue en ce domaine puisque la matière oriente toute son oeuvre autant son épistémologie que ses écrits sur l'imaginaire. Sa contribution demeure prioritaire pour notre projet de recherche.

2. En rapport à l'éducation

Si, comme l'indique Mikel Dufrenne, cette conception de la matière et de la forme a influencé l'art contemporain et l'esthétique, on peut aussi observer sa présence dans l'éducation en général et, de façon plus spécifique, dans l'éducation artistique.

De façon générale, le système d'éducation ne reconnaît pas à l'image de rôle déterminant dans les apprentissages menant vers la connaissance. Lorsque l'image est utilisée

¹⁴ Mikel Dufrenne, Esthétique et philosophie, Tome III, 151.

comme outil pédagogique, elle ne joue qu'un rôle mineur, c'est-à-dire qu'elle n'est qu'un soutien visuel facilitant la compréhension du concept ou de la notion à assimiler. Bruno Duborgel dans son livre "Imaginaire et pédagogie" dénonce l'iconoclasme scolaire. Il démontre de façon magistrale les incompréhensions dont souffre l'image face aux apprentissages scolaires. Il constate que, par rapport à la connaissance, l'image joue un rôle accessoire et même dérisoire puisque l'école méconnaît ce qu'est la véritable image.

Comme le constate Duborgel, l'école valorise l'image ""informative", "définitionnelle", "explicative", "descriptive", "dénotative", "réaliste", "illustrative", "référentielle", "miroir-analogue" du réel (de sa "définition" selon la "bonne" perception ou selon son "concept"); reproductrice, redondante et premièrement encyclopédique par rapport à ce "réel" défini par l'ordre de la connaissance."¹⁵ Quant à l'image plastique, cette dernière est "désamorcée", "dénaturée", "asservie", "aliénée", "objectivée"¹⁶.

¹⁵ Bruno Duborgel, Imaginaire et pédagogie, 25.

¹⁶ Ibid., 25.

Dans un tel contexte, seul l'aspect formel de l'image est pris en considération. On projette dans l'image les valeurs que l'on désire lui voir porter sans respect pour sa nature profonde. La matière demeure un principe passif ne méritant point qu'on s'y attarde.

Pour Duborgel, l'iconoclasme scolaire est profondément enraciné dans la culture et provient du dénigrement fait à l'imagination symbolique. Les premières manifestations de cette attitude apparaissent déjà dans la philosophie de l'Anquitité avec Socrate qui marque un tournant dans l'histoire de la pensée puisqu'il "inaugure l'empire de la rationalité philosophique et scientifique"¹⁷. A partir de ce moment, plusieurs philosophes vont s'associer à ce mouvement et poursuivre cette tradition au nom de la "précision", de la "clarté", du "bon sens", de la "réalité", de "l'utilité"¹⁸. Parmi les philosophes les plus célèbres faisant partie de cette tendance, on retrouve les noms d'Aristote, de Saint-Thomas d'Aquin, de Descartes et d'Auguste Comte. Tel qu'élaboré précédemment, ils ont, au fil des ans, contribué à la prévalence de la pensée rationnelle sur la pensée symbolique.

¹⁷ Ibid., 356.

¹⁸ Ibid., 378.

La méconnaissance de l'image et de son rôle spécifique dans la connaissance est à l'origine d'attitudes particulières que l'on retrouve autant chez l'adulte que chez l'enfant. Leur intérêt se situe au niveau de la représentation et de la forme. Cette attitude reflète celle du public qui, de façon générale, s'intéresse prioritairement à cette fonction. Qu'est-ce que représente cette oeuvre? Que veut représenter l'artiste? Le sujet de la réalisation, au lieu d'être le prétexte de l'oeuvre, en devient sa justification.

Culturellement, l'enfant peut difficilement échapper à cette tendance. Voilà pourquoi, il développe en priorité l'aspect formel dans ses réalisations. La forme recherchée est associée à une signification unique, facilement repérable et identifiable. Pour ces raisons, elle doit être le plus réaliste possible afin d'éviter toute ambiguïté, toute ambivalence dans son interprétation. Cela explique peut-être pourquoi l'enfant est si souvent déçu de son travail lorsque les formes s'éloignent quelque peu du réel. Il désire que sa réalisation fasse signe et communique de façon univoque, de la même façon que le font les réalisations pauvres et univoques utilisées dans les autres disciplines scolaires.

L'élève, en ne privilégiant que l'aspect formel dans sa réalisation, néglige l'apport de la matière dans la qualité de l'image. Au moment du "faire", dès que les éléments représentés sont identifiables, il considère que le travail est terminé et ce, même si les qualités substantielles sont peu exploitées. Cette tendance se retrouve principalement au deuxième cycle du primaire et au premier cycle du secondaire. Elle est accentuée par le besoin de réalisme qui se manifeste à ce moment précis de l'évolution graphique (stade pseudo-réaliste) ainsi que par l'avènement de la pensée opératoire concrète qui apparaît à cet âge dans le développement de l'intelligence.

3. En rapport à l'éducation artistique

Cette façon de considérer l'image dans la culture et, par ricochet, dans le système d'éducation a aussi des répercussions sur l'importance et le rôle dévolu à la discipline des arts plastiques dans la formation de l'enfant. Cette discipline, dite secondaire, est reléguée à un statut marginal et n'est pas vraiment prise au sérieux par les diverses instances chargées de l'éducation de l'enfant. Elle demeure une activité complémentaire souhaitable,

développant chez l'élève des habiletés non négligeables, mais qui ne sont pas considérées essentielles.

L'enseignant en arts plastiques ne doit pas s'étonner de l'attitude de certains élèves qui se présentent à son cours. Leur méconnaissance de l'image diminue souvent leur motivation et leur intérêt. Et si tel n'est pas le cas, l'attitude de l'enfant face au travail à réaliser est faussée puisque, comme l'a démontré Duborgel, l'image reste incomprise et méconnue. C'est pourquoi, au cours d'arts plastiques, l'élève a tendance à rechercher et à développer les aspects de l'image qui sont valorisés dans les autres disciplines (français oral et écrit, mathématique, sciences, etc.), soit l'univocité, le signe, le réalisme.

Il est donc prépondérant pour l'enseignant en arts plastiques d'être conscient de cette situation afin de prendre les actions pédagogiques qui s'imposent. Il faut qu'il soit en mesure de faire naître des images de qualité, où forme et matière s'actualisent dans une complémentarité harmonieuse. Les écrits de Gaston Bachelard vont nous permettre de situer, de développer et de comprendre cette problématique.

A ce moment précis de notre réflexion, il est important de faire un retour historique quant à l'éducation artistique afin d'identifier et de préciser le rôle qu'occupe la matière dans les différentes théories relatives à cette discipline. L'intérêt pour l'art enfantin a débuté à la fin du 19e siècle. Parmi les premiers auteurs à s'intéresser aux réalisations plastiques des enfants, Jo Alice Leeds identifie Bernard Perez (L'art et la poésie chez l'enfant, 1888), James Sully (Studies in Childhood, 1896), John Ruskin (The Elements of Drawing, 1891), Corrado Ricci (L'arte dei Bambini, 1887), Rodolphe Topffer (Réflexions et menus propos d'un peintre genevois, 1847)¹⁹, qui représentent les pionniers de notre discipline. Ces auteurs s'interrogent principalement sur l'aspect formel des oeuvres enfantines. Pour eux, la forme est révélatrice de la pensée enfantine, c'est-à-dire révélatrice de la capacité de l'intelligence à inventer et à créer.

La figure marquante du début du 20e siècle demeure Franz Cizek. Comme ses prédécesseurs, Cizek s'intéresse prioritairement à la forme. "Children's work contains in

¹⁹ Jo Alice Leeds, "The History of Attitudes Toward Children's Art", Studies in Art Education, 1989, 30 (2), 99-101.

itself the eternal laws of form."²⁰ Les artistes Paul Klee (Der Blaue Reiter, 1912) et Wassily Kandinsky, dans leurs oeuvres et par leurs écrits, ont aussi participé à la reconnaissance de l'art enfantin. Pourtant, leur contribution à notre recherche ne peut être signifiante; leur attention se porte presque exclusivement sur la forme. Une certaine influence du Bauhaus se révèle à travers cet intérêt formel décrit par Kandinsky dans cette citation: "La matière est subordonnée au but et doit être considérée comme un moyen. Autrement dit: la matière ne doit pas être un but en soi, elle doit servir la composition (but) comme tout autre élément (moyen)."²¹

Bien que la plupart des auteurs préoccupés par l'éducation artistique ne se soient pas intéressés directement à la matière, certains d'entre eux ont tout de même précisé quelques aspects relatifs à cette notion. Dans cette catégorie, on retrouve John Dewey. Dans son livre "Art as Experience", il amorce son chapitre consacré à la matière en retraçant l'origine de la dichotomie existant entre la matière et la forme: "This metaphysical distinction of matter and form was embodied in the philosophy that ruled

²⁰ Ibid., 99-101.

²¹ Wassily Kandinsky, Point, ligne, plan, 60.

European thought for centuries. Because of this fact it still affects the esthetic philosophy of form in relation to matter."²²

Comme Bachelard, Dewey désire la reconnaissance de ces deux réalités qui, selon lui, ne peuvent être considérées séparément. Il soutient que la qualité de l'oeuvre d'art demeure dépendante de la fusion de ces propriétés. L'oeuvre d'art doit être saisie comme une totalité jouissant de la parfaite intégration de la matière et de la forme. Voilà pourquoi, une trop grande attention à l'aspect formel amène à ne pas respecter cette double réalité de l'oeuvre. En ce sens, il rejoint Bachelard en reconnaissant un rôle actif et déterminant à la substance matérielle.

Parmi les principales figures qui ont marqué l'éducation artistique, Viktor Lowenfeld occupe une place de première importance. Cet auteur considère que l'art favorise le développement cognitif et créateur de l'enfant. L'art est un moyen qui permet de développer le perçu, le penser et le créer. Bien que son oeuvre ne soit pas directement lié à notre recherche, Lowenfeld consacre certaines parties de son livre "Creative and Mental Growth"

²² John Dewey, Art as Experience, 116.

à une réflexion sur l'apport de la matière dans la démarche artistique. "Materials influence the design and final shape of an art form."²³ Pour lui, la matière a donc un rôle à jouer dans l'apparition éventuelle de la forme. Elle n'est pas simplement un principe passif puisqu'elle influence directement la représentation et l'expression. Il remarque que l'enseignant en arts plastiques doit offrir différents types de matériaux à l'élève. De plus, il doit y avoir une progression dans le choix de ces derniers en relation avec le degré de difficulté rencontré lors de leur transformation.

A la suite de Lowenfeld, on retrouve des auteurs tels que Georges-Henri Luquet, Rhoda Kellogg, Howard Gardner, Liliane Lurçat, etc. Ces auteurs, s'intéressent à la forme. Ils ne s'attardent pas ou très peu à la matière ou aux matériaux. La forme jouit d'une valeur prédominante puisqu'elle révèle le développement cognitif de l'enfant lié à son évolution graphique.

Rudolf Arnheim est une autre figure importante. Sa contribution à l'éducation artistique a trait à une analyse formelle de l'image enfantine. Son approche gestaltiste lui

²³ Viktor Lowenfeld, Creative and Mental Growth, 418.

fait dire que la perception s'élabore du global au particulier grâce à un procédé de différenciation perceptuelle. Selon Arnheim, les schémas enfantins sont liés à la qualité de la perception de l'enfant qui se raffine progressivement. Arnheim reconnaît que tout travail enfantin doit posséder "les qualités d'une oeuvre d'art". A partir de la description d'un dessin représentant une scène de plongée sous-marine, il souligne les qualités esthétiques inhérentes à ce travail en insistant sur "l'équilibre, l'ordre, l'expression, l'alignement des figures dans les barques à la partie supérieure du dessin, l'essai des figures rouges dans le bas, la liberté avec laquelle elles flottent entre deux eaux en dépit de la pesanteur du corps."²⁴ L'analyse de ce travail montre qu'Arnheim concentre son attention sur la forme qu'il associe, d'ailleurs à un concept visuel. Aucune mention n'est faite de l'apport de la matière dans ce travail. En définitive, toutes les études menées par Arnheim sont liées à l'analyse des formes réalisées par l'enfant dans son image. La matière reste confinée dans un rôle de support de la forme.

Florence Goodenough et Dale Harris analysent les dessins d'enfants en regard de la maturité intellectuelle de

²⁴ Rudolf Arnheim, La pensée visuelle, 273.

leurs auteurs. Dans cette approche, l'image est encore associée au concept.

The child's drawing of any object will reveal the discriminations he has made about that object as belonging to a class, i.e., as a "concept". In particular, it is hypothesized that his concept of a frequently experienced object, such as a human being, becomes a useful index to the growing complexity of his concepts generally.²⁵

Dans un tel contexte, la notion de matière n'est aucunement considérée puisque c'est la forme qui est objet d'analyse.

D'autres auteurs se sont intéressés au dessin enfantin en tant que donnée du développement de la personnalité. Dans cette catégorie, on retrouve les noms de Rose Alschuler, La Berta Hattwick, Machover, Hammer aux Etats-Unis et Anna Oliverio Ferraris et Daniel Widlocher en Europe. Ces auteurs analysent l'image à partir du thème qu'elle développe. C'est donc l'aspect formel qui est étudié sans lien direct avec les qualités matérielles qui devraient favoriser une plus grande qualité de l'image, sauf peut-être dans la cas de Alschuler et Hattwick. En effet, ces auteurs considèrent que les matériaux affectent et modifient

²⁵ Dale B. Harris, Children's Drawings as Measures of Intellectual Maturity, 7.

l'expression dans les réalisations des jeunes enfants. Pourtant, ils n'élaborent pas le rôle de la matière d'un point de vue philosophique. C'est plutôt le comportement social lié à la personnalité de l'enfant qui fait l'objet de leur étude.

Our data, both qualitative and quantitative, indicate that very young children choose and use crayons to express quite different needs, moods, and meanings from those expressed when they work with easel paints. Crayons tend to be associated with awareness of outside standards and with the desire to communicate with others. In contrast to when they paint, when children crayon they more often tend to name their work and show it to adults, are concerned about the finished product, and are perhaps critical of it themselves. Relatively soon they turn to representation with crayons. Even before they can make representative forms they will tease out their wavy scribbling and call it writing. They are seemingly conscious of crayons as a medium for communication, for expressing ideas.

With painting, on the other hand, children tend to express how they feel, regardless of what others think. The child who sits at the crayon table and makes a recognition, detailed human being may on the same day go to the easel and produce only a colored mass. Our data reveal crayons as a medium for expressing ideas, whereas easel painting is more often a medium for expressing feelings.²⁶

²⁶ Rose Alschuler and La Berta Hattwick, "Easel Painting as an Index of Personality in Preschool Children", American Journal of Orthopsychiatry, 1943, 13, 616.

Cette façon de considérer l'apport spécifique de différents matériaux accorde à l'aspect matériel un rôle d'intervention dans l'expressivité de l'image. Mais, pour ces auteurs, ce rôle demeure limité. Cette mention ne montre pas de façon suffisante un intérêt approfondi dans ce domaine.

June McFee occupe une place stratégique dans l'éducation artistique. Elle identifie quatre facteurs qui influencent la performance artistique de l'enfant: l'environnement psychologique, la disponibilité de l'enfant, sa capacité à traiter de l'information, ses habiletés motrices, créatrices et représentatives. Le dernier point fait appel à l'intervention de la matière dans la démarche artistique. L'auteur mentionne que le choix des matériaux est lié à ce que l'enfant désire exprimer. "The child must choose tools and materials appropriate to what he has to say and to his capacity to manipulate. He needs tasks that will help him to explore the potential of materials. As his creativity develops, he will need more avenues for expression."²⁷ McFee se base sur les recherches de Beittel et de Mattil qui soutiennent qu'une connaissance préalable des matériaux débouche sur une plus grande qualité esthétique des réalisa-

²⁷ June McFee, Preparation for Art, 273.

tions tout en favorisant une croissance personnelle profonde.

Malgré cette ouverture quant au rôle des matériaux, McFee considère que la matière doit être assujettie à l'idée à transmettre. "In terms of the orientation of this book, what a child says through art is more important than the medium he uses to say it."²⁸ Elle n'accorde pas assez de pouvoir à la substance matérielle et concentre encore les énergies sur la représentation et l'expression en faisant appel aux aspects formels de l'image.

Elliot W. Eisner décrit brièvement le rôle de la matière par rapport à la démarche artistique. Dans son livre "Educating Vision Through Art", il affirme que toute substance matérielle contribue à l'oeuvre d'art de deux façons particulières. Dans un premier temps, les qualités visuelles et tactiles du matériau utilisé particularise la forme. La matière participe donc à l'individualisation de la forme. Eisner affirme: "This interdependence of

²⁸ Ibid., 273.

material and form provides two of the most important parameters of the completed work."²⁹

Dans un deuxième temps, le choix d'un matériau exige de la part de l'artiste un certain degré d'habileté dans la transformation de la matière ainsi que dans la manipulation des outils que cette transformation implique. Bien que l'approche d'Eisner concède à la matière un rôle actif, elle demeure tout de même au service de l'expression artistique liée à l'idée à transmettre.

Artistic expression requires not only the ability to control material with which one works, it also requires that the material he used to organize forms that will realize the artist's intention or satisfy his visual sensibilities once such forms are created or discovered in his work. For the major part of man's past in the visual arts this has meant some attention has been paid to the problem of representing the world.³⁰

Généralement, la plupart des recherches en éducation artistique ne s'intéressent que superficiellement au rôle de la matière. A l'intérieur des différentes théories, cette dernière n'a pas de fonction créatrice dominante. Elle

²⁹ Elliot W. Eisner, Educating Vision Through Art, 80.

³⁰ Ibid., 81.

demeure tributaire de la forme, soit parce qu'elle permet de transmettre l'idée, soit parce qu'elle favorise l'expression de la personnalité.

Gaston Bachelard dans une autre optique, nous présente une matière active qui jouit d'un rôle déterminant dans une fonction imaginaire où le sujet est constamment dynamisé par l'action de la substance matérielle. Nous pensons que cette approche permet des modes d'application dans le domaine de l'éducation artistique.

D. Pertinence de la théorie bachelardienne

L'oeuvre de Gaston Bachelard repose sur le rôle de la matière dans la connaissance tant au niveau de la connaissance scientifique que de la connaissance artistique. Il constate que, chez le jeune enfant, toute connaissance des êtres et des choses passe naturellement par l'identification et la reconnaissance des qualités substantielles qui les caractérisent. La matière représente, pour lui, une source d'inspiration et de motivation menant à l'action. Dans cette orientation, Gaston Bachelard affirme: "L'enfant est

un, matérialiste né."³¹ Pourtant, cette prédisposition tend à s'atténuer et même à disparaître au fil des ans. A mesure que le langage de l'enfant se développe, à mesure que l'influence de l'école grandit, que l'importance de la pensée convergente s'affirme et qu'il entre progressivement dans le stade de la pensée opératoire concrète, cet intérêt pour la matière décroît au profit de celui pour la forme.

Bachelard constate que l'éducation familiale et scolaire ignorent et même tentent d'éliminer cet intérêt matériel au profit de la pensée formelle et de l'imagination reproductrice. "Dès qu'un enfant a atteint "l'âge de raison", dès qu'il perd son droit absolu à imaginer le monde, la mère se fait un devoir comme tous les éducateurs de lui apprendre à être "objectif" - objectif à la simple manière où les adultes se croient "objectifs"."³²

Ce dépérissement de la cause matérielle dans la vie de l'enfant, par le biais de son éducation, se reflète dans la qualité même de ses réalisations. Ces dernières manquent souvent de fraîcheur et de spontanéité. Bien que Jean Piaget ne soit pas un spécialiste de l'image enfantine, il a

³¹ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 12-13.

³² Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, 91.

lui aussi remarqué cette tendance. "Lorsqu'on étudie les fonctions intellectuelles ou les sentiments sociaux, on constate un progrès plus ou moins continu, tandis que, dans le domaine de l'expression artistique, on a au contraire l'impression fréquente d'un recul."³³.

Suite à ces différentes observations, nous pensons qu'il y a place pour l'élaboration d'une réflexion relative au rôle la matière, dans le domaine de l'éducation artistique. Nous désirons, par cette recherche, approfondir la nature et la contribution de la matière dans la démarche artistique tant au niveau du "faire" que du "voir" et ainsi, proposer de nouvelles façons de tenir compte de cette réalité dans l'enseignement des arts plastiques.

Afin de développer et d'appuyer notre argumentation, nous avons choisi les écrits du philosophe Gaston Bachelard. Pourquoi avoir choisi la philosophie? La philosophie par sa "réflexion sur les expériences réelles de la conscience humaine"³⁴ permet à celui qui s'engage dans cette démarche de dégager le sens des expériences vécues. Pour l'artiste

³³ Jean Piaget, "L'éducation artistique et la psychologie de l'enfant", Art et éducation, 22.

³⁴ Julia Didier, Dictionnaire de la philosophie, 231.

et l'enseignant en arts plastiques, les expériences vécues font référence aux actions et aux étapes caractérisant la démarche disciplinaire. Notre argumentation se base sur le processus de création de l'image puisqu'il fait directement référence au travail de l'artiste ainsi qu'à la démarche préconisée dans les programmes d'arts plastiques actuels.

Quant au choix de Gaston Bachelard, il repose sur l'importance qu'il accorde à la matière dans la création de l'image. Ce philosophe est le seul à s'être intéressé aussi intensément à cette dimension. Jean-Paul Sartre dans "L'être et le néant" affirme en parlant de l'oeuvre de Bachelard: "C'est une véritable découverte que celle de l'imagination matérielle"³⁵. Dans son oeuvre, Bachelard définit et développe "l'imagination matérielle" en opposition à "l'imagination formelle". Il justifie sa position en affirmant qu'il "a été frappé par la carence de la "cause matérielle" dans la philosophie esthétique"³⁶.

Cependant, cette prise de position en faveur de la matière ne doit pas être associée à une négation de la forme. La nuance vient du fait que c'est la matière qui

³⁵ Jean-Paul Sartre, L'être et le néant, 661.

³⁶ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 3.

appelle et fait naître la forme et non l'inverse. Cette façon originale de considérer l'image en regard de la substance matérielle qui la caractérise élimine la tendance qui veut que l'image soit saisie en relation avec le sujet ou le thème qu'elle développe. En prenant comme point d'appui la matière, on évite cette relation forme-sujet ou forme-thème qui trop souvent empêche de saisir véritablement l'oeuvre en restreignant son interprétation aux éléments liés à la représentation. "Mais nous nous habituons à désigner les objets par leurs formes et leurs couleurs sans nous confier les uns aux autres les impressions que nous recevons de la matière des objets"³⁷.

L'originalité, la pertinence des écrits bachelardiens reposent sur le dualisme que le philosophe établit entre la science et l'image. En effet, avec lui, plus question d'étudier l'image à partir d'une démarche scientifique. Il revendique pour l'étude de l'image une méthodologie d'approche respectant sa nature profonde. Ce dualisme demeure présent et marque toute l'oeuvre de Bachelard tant au niveau de l'art que de la science.

³⁷ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 277.

Nous désirons préciser que cette recherche évite de considérer la théorie bachelardienne dans une approche critique. Nous limiterons nos réflexions à l'intervention de la matière dans la fonction imaginaire telle que décrite par ce philosophe et aux applications qu'elle suscite dans l'enseignement des arts plastiques au Québec.

Le premier chapitre est donc consacré à l'étude de la nature même de ce dualisme entre l'art et la science qui se prolonge au niveau de leur objet respectif, soit l'image et le concept. L'histoire nous a montré que la philosophie et l'éducation ont davantage valorisé le concept et ce, au détriment de l'image. Le dualisme, mis de l'avant par Bachelard, explique d'une certaine façon la méconnaissance subie par l'image. Une autre dualité, issue de l'opposition entre image et concept, se traduit par la dichotomie entre la forme et la matière. Elle nous permet de situer la problématique entourant la notion de matière.

Le second chapitre situe l'oeuvre bachelardienne dans le contexte de la pensée contemporaine. Cette partie permet de mieux comprendre ce qui particularise et différencie Bachelard des autres penseurs contemporains en précisant les apports de ce philosophe à la pensée contemporaine. Par

exemple, au niveau de la philosophie, nous verrons que Bachelard ne peut être rattaché à aucun mouvement particulier. Par rapport à l'épistémologie, il doit être considéré comme le philosophe ayant proposé une approche nouvelle et, d'une certaine façon, celui qui a permis de renouveler cette discipline. Quant à ses écrits sur l'imaginaire, sa position demeure inusitée et présente l'imagination comme une fonction première libérée des entraves de la perception et de la mémoire.

Dans un autre ordre d'idées, l'oeuvre bachelardienne a influencé la critique littéraire puisque sa façon de considérer la démarche créatrice amène à poser l'image différemment, c'est-à-dire à partir de la matière qui la sous-tend et la justifie. De façon indirecte, Bachelard a aussi marqué la psychanalyse par une approche originale qui refuse de considérer l'image comme un symptôme mais plutôt comme une création indépendante de son auteur, comme une manifestation de l'imagination matérielle.

Le troisième chapitre élabore la nature de la fonction imaginaire telle qu'entrevue par Bachelard. Cette partie est essentielle à la compréhension de l'approche bachelardienne par rapport à l'image et à la matière. En effet pour

le philosophe, imagination, perception, mémoire, archétype sont des termes déterminants qu'il utilise selon des significations qui lui sont particulières. De plus, s'ajoutent à ces aspects des éléments inédits, tels que rêve, rêverie, fonction de l'irréel. Ces termes seront définis et situés à l'intérieur de la démarche créatrice.

Le quatrième chapitre présente la théorie de l'imagination matérielle proprement dite. La matière devient le principe par excellence qui domine toute la fonction imaginaire et qui favorise la création d'images significatives. Dans ce contexte, c'est la matière qui donne la qualité esthétique à l'image, c'est-à-dire ses propriétés d'expressivité et de cohérence.

Le cinquième chapitre reprend et développe le rôle de l'imagination matérielle au niveau de la démarche créatrice de l'enfant. Dans cette optique, la matière devient l'élément qui garantit la qualité de l'image qui se prépare, qui s'incarne, qui se lit. Premièrement, c'est par la rêverie sur la matière et l'engagement dynamique que se révèle l'action de l'imagination matérielle dans la démarche de l'enfant et de l'adolescent. Deuxièmement, l'imagination matérielle favorise dans l'image de ces derniers la présence

de qualités, telles que l'authenticité, l'expressivité, la signifiante et la cohérence.

Le sixième chapitre établit un lien entre l'imagination de la matière et l'éducation artistique. Plusieurs interrogations viennent alimenter et orienter nos préoccupations. Par exemple, quelles sont les attitudes susceptibles de privilégier l'aspect matériel dans l'image enfantine? Quels apprentissages favorisent un enrichissement de l'image de l'élève? Mais la question principale à laquelle nous tenterons de répondre demeure la suivante: Comment la prise en considération de l'aspect matériel peut-elle améliorer la qualité de l'enseignement des arts plastiques?

CHAPITRE PREMIER

LE DUALISME BACHELARDIEN

A. Le concept et l'image

Afin de bien situer l'oeuvre de Gaston Bachelard et de préciser son apport à notre recherche, il est important de définir la nature du dualisme développé par le philosophe dans ses écrits. Conséquemment, ce chapitre élabore la nature du dualisme bachelardien qui se développe sur deux volets. Alors qu'un premier volet a trait à l'opposition entre l'art et la science, un deuxième volet se rapporte à la dichotomie qui marque la matière et la forme. Le parallèle établi entre ces domaines est à l'origine de ce qui donne à la pensée bachelardienne sa spécificité.

Gaston Bachelard préconise pour la science et pour l'art des statuts distinctifs. Bien qu'il ne soit pas le premier philosophe à se pencher sur ces deux activités de l'esprit, il est un des rares qui se soit intéressé simultanément et aussi intensément à chacune d'entre elles. "Si je

devais résumer une carrière irrégulière et laborieuse marquée par des livres divers, le mieux serait de la mettre sous les signes contradictoires, masculin et féminin, du "concept" et de l'"image".¹ L'oeuvre bachelardienne se caractérise par l'opposition entre l'épistémologie reliée à une réflexion sur la science et l'intérêt suscité par le rôle de l'imagination dans la poésie et les arts plastiques. Pour ce philosophe, il faut exclure l'action de l'imaginaire à l'intérieur des doctrines et des théories scientifiques et, de ce fait même, éliminer toute pensée rationnelle dans l'étude de l'image.

Cette reconnaissance de la spécificité de la démarche artistique est primordiale pour la légitimation des arts plastiques. Trop souvent, malheureusement, certaines personnes bien qu'intéressées par cette discipline empruntent à d'autres branches d'activités des structures d'analyse en s'éloignant de l'essence même de la démarche artistique, c'est-à-dire de l'image elle-même. Ces commentaires de Ben Shann relatifs à cette problématique reflètent bien cet état de fait. "But at the moment I am speaking of the present tendency of art to borrow glory and to borrow value by a purely romantic self association with scientific

¹ Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, 45.

terminology."² Il est important de garder en mémoire cette recommandation afin d'être en mesure de garder un contact étroit avec la démarche disciplinaire propre aux arts plastiques.

Comme le constate Julien Naud, Bachelard développe deux types de pensée: la "pensée par concepts" et la "pensée par images."³ Cette dualité prônée par Bachelard entre le concept et l'image provient, selon lui, de l'opposition existant entre l'intellect et l'imagination: "... notre pensée a deux bords: une frange qui s'éclaire péniblement dans un long travail de comparaisons discursives menant aux concepts scientifiques et une pénombre qui tend le soi-même à s'élargir pour retrouver les archétypes de l'inconscient."⁴ Bachelard va même jusqu'à affirmer: "Il faut aimer les puissances psychiques de deux amours différentes si l'on aime les concepts et les images"⁵.

Le dualisme bachelardien, en opposant les deux domaines que sont la science et l'art, place en parallèle leurs

² Ben Shann, The Shape of Content, 103.

³ Julien Naud, Sens et structure du symbole, 7.

⁴ Gaston Bachelard, La matérialisme rationnel, 28.

⁵ Gaston Bachelard, La poésie de la rêverie, 47.

objets respectifs ainsi que la démarche qui les caractérisent. Le concept et l'image sont donc analysés et définis par rapport à leurs manifestations. Dans cette optique, l'image est essentiellement "variationnelle" puisque sa valeur provient de la richesse des significations qu'elle provoque alors que le concept demeure "constitutif" puisqu'il se suffit à lui-même.

Pour Bachelard, le concept doit être considéré comme étant issu d'un processus d'objectivation, alors que l'image n'a de valeur qu'en regard de l'engagement et de la réponse particulière du sujet imaginant. Il faut bien préciser que le processus de subjectivation proposé par Bachelard au niveau de la démarche artistique ne doit pas être associé au défoulement, au laisser-faire ou au laisser-aller. C'est une subjectivité qui se révèle à elle-même, un non-moi qui dépasse l'humaine condition.

Bachelard remarque également que le concept et l'image, sont caractérisés par des langages spécifiques. "Deux vocabulaires devraient être organisés pour étudier, l'un le savoir, l'autre la poésie. Mais ces deux vocabulaires ne se

correspondent pas."⁶ En conséquence, l'étude de chacune de ces disciplines nécessite une méthodologie distinctive.

Rêver les rêveries et penser les pensées, voilà sans doute deux disciplines difficiles à équilibrer. Je crois de plus en plus, au terme d'une culture bousculée, que ce sont là les disciplines de deux vies différentes. Le mieux me semble alors de les séparer et de rompre ainsi avec l'opinion commune qui croit que la rêverie conduit à la pensée.⁷

Si on prend en considération l'épistémologie scientifique, mise de l'avant par Bachelard, on constate qu'il tente d'éliminer de la pensée scientifique les images et les éléments inconscients pour mieux lui restituer l'étude des concepts et des données rationnelles. Il soutient que "les idées ne sont pas des images; les images ne préparent pas les idées; souvent les idées doivent lutter contre les premières images, c'est-à-dire rompre avec l'immobilité des archétypes conservées au fond de l'âme."⁸

Lorsqu'il s'interroge sur l'art, Bachelard prône une méthodologie opposée à celle déterminée par la science.

⁶ Ibid., 2-3.

⁷ Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, 152.

⁸ Gaston Bachelard, Le matérialisme rationnel, 56-57.

Cette attitude permet au philosophe de suivre l'émergence et le dynamisme de l'imagination créatrice dans l'étude des images poétiques et plastiques.

Un philosophe qui a formé toute sa pensée en s'attachant aux thèmes fondamentaux de la philosophie des sciences, qui a suivi, aussi nettement qu'il a pu l'axe du rationalisme actif, l'axe du rationalisme croissant de la science contemporaine, doit oublier tout son savoir, rompre avec toutes ses habitudes de recherches philosophiques, s'il veut étudier les problèmes posés par l'imagination poétique.⁹

Cette phrase de Bachelard porte à réflexion. L'image a donc une existence propre. Elle est caractérisée par une démarche qui lui est spécifique ainsi que par des modes et des moyens particuliers. Le concept, de son côté, jouit de privilèges similaires. Voilà pourquoi, il ne faut pas tenter de comprendre ou d'étudier l'un en se servant de la méthodologie d'approche de l'autre. Gaston Bachelard revendique pour l'étude de l'image une méthodologie particulière. Cette méthodologie ne peut être empruntée à la science parce que l'image n'est pas caractérisée par un savoir. "L'image ne peut donner une matière au concept. Le

⁹ Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 1.

concept en donnant une stabilité à l'image en étoufferait la vie."¹⁰

C'est par une approche phénoménologique qui lui permet de considérer individuellement et isolément les images que Bachelard résout cette problématique. Son approche est basée sur le respect de la nature profonde de l'image ainsi que sur son autonomie existentielle, sans considération pour son auteur.

L'image ne peut être qu'étudiée par l'image, en rêvant les images, telles qu'elles s'assemblent dans la rêverie. C'est un non-sens que de prétendre étudier objectivement l'imagination puisqu'on ne reçoit vraiment l'image que si on l'admire. Déjà en comparant une image à une autre, on risque de perdre la participation à son individualité."¹¹

En établissant une distinction méthodologique marquée entre la pensée par concepts et la pensée par images, Bachelard associe à chacune d'entre elles deux aspects opposés soit "l'animus" et "l'anima". Le premier révèle l'homme diurne et rejoint le concept, alors que le second représente l'homme nocturne et se rapporte à l'image. C'est suite à la lecture des écrits de Jung que Bachelard élabore

¹⁰ Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, 45.

¹¹ Ibid., 46.

ces deux principes. L'"animus" se réfère au principe masculin, à la pensée rationnelle et à la vie diurne. L'"anima" rejoint l'aspect féminin, la pensée symbolique et la vie nocturne. Bachelard, à la suite de Jung, considère que ces deux principes sont présents à différents degrés chez tout individu. L'"animus" détermine une saisie superficielle de l'image alors que l'"anima" en favorise une lecture en profondeur.

Pour Bachelard, toute saisie de l'image poétique ou plastique, exige que le lecteur ou le spectateur se place en état d'"anima". Pourtant, il constate une valorisation outrancière de la pensée par concepts et un envahissement progressif de l'"animus" dans le domaine de l'art. Il identifie quelques unes des attitudes propres à la culture et à l'éducation qui refusent à l'imagination et à l'image une valeur primordiale et un rôle déterminant dans l'éducation de l'enfant.

Pour un philosophe, tel que Bachelard, préoccupé par le concept et par l'image, tout individu devrait avoir la possibilité de développer autant la pensée par concepts que la pensée par images puisque ces deux types de pensée sont complémentaires et favorisent le développement d'une

personnalité équilibrée. Pourtant, l'éducation tend à placer plus d'importance sur la pensée rationnelle. Si elle accepte l'intervention de la pensée par images dans la formation du jeune enfant, c'est parce qu'elle prépare et favorise l'avènement de la pensée par concepts. L'éducation actuelle, en valorisant le concept au détriment de l'image, contribue au déséquilibre entre ces deux types de pensée.

Bachelard se préoccupe énormément du rôle joué par l'éducation et s'interroge sur les valeurs qu'elle promouvoit. A plusieurs occasions, il dénonce les abus de pouvoir et le manque de respect de l'adulte face à l'enfant. Il constate que ces abus sont toujours faits au nom de l'éducation, de l'autorité et du bien de l'enfant. "Enfants, on nous "montre" tant de choses que nous perdons le sens profond de "voir". Voir et montrer sont phénoménologiquement en violente antithèse. Et comment les adultes nous montreraient-ils le monde qu'ils ont perdu!"¹² De l'enfant, Bachelard admire la spontanéité, la disponibilité de l'être à s'abandonner à la rêverie et à l'action de l'imagination. Grâce à l'image, l'enfant rejoint les grandes valeurs ineffables et immuables de l'existence. Le philosophe

¹² Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, 110.

valorise cette capacité de rêver sans retenue, en dehors de toute censure.

Quant à l'adulte, il a, dans la plupart des cas, perdu cette réceptivité face à l'imagination et cette capacité à rêver. La pensée par images lui est étrangère, elle a disparu au profit de la pensée par concepts. C'est pourquoi dans son rôle d'éducateur, l'adulte a tendance à imposer son point de vue à la lumière de sa propre expérience, sans tenir compte de l'individualité et des caractéristiques de l'enfance. L'éducation valorise les disciplines dominées par le concept qui représentent des valeurs sûres, stables, facilement mesurables et socialement rentables.

La position de Bachelard nous permet d'affirmer la spécificité de l'art. L'art ne peut être à la remorque des disciplines scientifiques et du concept. L'étude de l'image exige une approche respectant sa nature profonde. L'éducateur artistique doit être conscient de cette particularité afin de conserver à la démarche artistique cette autonomie essentielle permettant de faire naître des images cohérentes et signifiantes, c'est-à-dire des images où matière et forme sont associées et développées dans une harmonie complémentaire permettant à l'idée d'être révélée.

B. La matière et la forme.

Le dualisme bachelardien entre le concept et l'image se prolonge au niveau de la fonction imaginaire par l'opposition que Bachelard établit entre la matière et la forme. Toute la fonction imaginaire bachelardienne s'articule autour du contraste entre ces deux aspects. Bien que Bachelard ne soit pas le seul philosophe à soulever cette problématique, il y apporte des éléments inédits puisqu'il confère à la matière un rôle actif par rapport au "faire" et au "voir" l'image.

Bachelard affirme qu'il existe une "imagination qui donne vie à la cause formelle et une imagination qui donne vie à la cause matérielle."¹³ Ce qui l'amène à définir et à particulariser l'imagination matérielle par rapport à l'imagination formelle. Pourtant, la première ne doit pas être considérée comme un manque de la seconde mais plutôt comme un principe dynamique permettant d'étudier en profondeur l'action de l'imagination dans les images poétiques et visuelles. "Méditée dans sa perspective de profondeur une

¹³ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 1-2.

matière est précisément le principe qui peut se désintéresser des formes."¹⁴

Afin de bien préciser le sens de cette notion nouvelle qu'il développe, Bachelard établit une distinction marquée entre ces deux types d'imagination. Dans la création, il soutient et élabore la suprématie de l'imagination des matières sur l'imagination des formes. "Ce n'est pas la "forme" d'un arbre tordu qui fait image, mais bien la "force" de torsion, et cette force de torsion implique une matière "dure", une matière qui "s'endurcit" dans la torsion."¹⁵ La matière représente donc le principe qui appelle et soutient la forme. L'importance de cette dernière relève de la substance matérielle qui lui confère existence, vitalité et originalité. Conséquemment, la qualité de l'image est directement liée à la façon dont la matière est exploitée et mise en valeur. "L'oeuvre manque de vie parce qu'elle manque de substance."¹⁶

¹⁴ Ibid., 3.

¹⁵ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 67.

¹⁶ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 23.

Bien que la position de Bachelard semble tenir davantage compte de la matière aux dépens de la forme, le philosophe ne prétend pas éliminer ou même nier cette dernière. La nuance vient du fait que c'est plutôt la matière qui possède et déclenche le pouvoir créateur puisque "c'est la matière qui commande la forme". Le sein est arrondi parce qu'il est gonflé de lait."¹⁷ C'est encore l'harmonie d'existence entre la matière et la forme qui rend l'image cohérente et signifiante.

Bachelard, afin de préciser et d'élaborer la distinction entre ces deux types d'imagination, établit de solides comparaisons en mettant en parallèle certains aspects relevant du domaine de l'imaginaire ou caractérisant la démarche artistique. Par exemple, il affirme que l'imagination formelle se rattache au conscient et au réel, alors que l'imagination matérielle recherche l'origine de l'image et s'interroge sur son sens subjectif profond en tenant compte et en s'adressant au vécu. De plus, l'image relève de l'inconscient et trouve son accomplissement dans une fonction de l'irréel. Ces différentes notions relatives à la fonction imaginaire bachelardienne font l'objet du chapitre III.

¹⁷ Ibid., 161.

Dans un autre ordre d'idées, Bachelard relie l'imagination formelle au signe et au concept. Il considère que cette forme d'imagination fait davantage appel à la communication d'un message précis. L'imagination matérielle, quant à elle, favorise le symbolisme ouvert de l'image qui sous-entend des possibilités infinies d'interprétation se rattachant au sens véritable et authentique de l'oeuvre. "Les formes s'achèvent. Les matières jamais."¹⁸

De plus, Bachelard considère que l'imagination formelle détermine une saisie superficielle de l'image, c'est-à-dire une interprétation qui s'attache principalement à son aspect visuel, plus exactement à sa fonction de représentation. Avec Bachelard, le rôle de la vue dans la création et l'appréciation de l'image ne jouit plus du premier rôle. "L'oeil - cet inspecteur vient nous empêcher de travailler."¹⁹ Alors que l'imagination formelle travaille davantage au niveau du contrôle des formes par la vue qui elle-même est régie par l'intellect, l'imagination matérielle, de son côté, demeure imprégnée par les émotions reliées à l'appré-

¹⁸ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 154.

¹⁹ Id., La terre et les rêveries de la volonté, 80.

ciation des qualités concrètes de la substance matérielle rejoignant l'inconscient et ses archétypes.

Lorsque Bachelard étudie le processus de création de l'image, il dénonce le contrôle de l'expression par l'imagination des formes. Par exemple en littérature, il critique l'emploi systématique de métaphores gratuites. "La poésie est encombrée de fausses images. Copiées et recopiées, ces images inertes traversent les littératures sans jamais satisfaire l'imagination florale."²⁰ Dans cette situation littéraire bien particulière où l'écrivain représente et exprime la matière florale (les fleurs), Bachelard considère que ce dernier n'a pas su réactiver le sens profond des mots par l'action de l'imagination matérielle. Dans l'optique bachelardienne, cet écrivain utilise des images toutes faites, sans profondeur, qui communiquent au lieu de symboliser et qui se rattachent essentiellement au signe et à l'imagination des formes.

En opposition, l'imagination matérielle oblige le sujet créateur à suivre, intérieurement d'abord, le mouvement et le cheminement d'une rêverie provoquée par les qualités mêmes d'une matière choisie. La matière invite le sujet à

²⁰ Gaston Bachelard, L'air et les songes, 232.

participer activement à son dynamisme interne et, par le fait même, l'amène à créer de nouvelles combinaisons de mots ou à transformer la substance matérielle d'une façon personnelle, authentique. "Rien n'est à copier tout est à créer."²¹ Dans le même ordre d'idées, le lecteur ou le spectateur est appelé à recréer l'image à partir de sa propre expérience imaginative qui s'appuie sur la matière et son influence créatrice.

"Une imagination sentimentale sous-entend une imagination des formes."²² Bachelard poursuit sa comparaison en rattachant l'imagination formelle à un certain degré de sentimentalisme et de fausse affectivité. L'imagination matérielle, d'un autre côté, dépasse cet aspect négatif puisque les sensations, les émotions et les sentiments une fois qu'ils atteignent le règne de l'imagination des matières sont promus au poétique. Ils deviennent alors des sublimations et ne peuvent plus être associés à des sensations, des émotions ou des sentiments réels ou même à des symptômes de ces éléments puisqu'ils sont issus d'une fonction d'irréalité. Cette fonction particulière à

²¹ Gaston Bachelard, Le droit de rêver, 31.

²² Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 61.

l'imagination matérielle bachelardienne est définie et développée au chapitre III de cette recherche.

En conclusion, le dualisme bachelardien, dans un premier temps, se caractérise par l'opposition que le philosophe établit entre l'art et la science. Pour Bachelard, ces deux domaines doivent être séparés, tant au niveau de leur objet respectif que de leur mode d'approche. Conséquemment, le concept et l'image doivent être dissociés puisqu'ils sont issus d'un processus opposé et qu'ils sont produits chacun par une faculté spécifique. L'image, telle que son nom l'indique, provient de l'imagination créatrice. Le concept, quant à lui, est produit par l'intelligence dite formelle. Alors que le concept est marqué par l'objectivité, la généralisation et la convergence, l'image se caractérise par la subjectivité, l'individualisation et la divergence.

Dans un deuxième temps, cette opposition entre le concept et l'image se prolonge au niveau de la forme et de la matière. Bachelard associe la forme au concept et la matière à l'image. Bien que dans l'image forme et matière sont toutes deux présentes, le philosophe soutient que c'est la matière qui doit être prise en considération puisqu'elle

marque la profondeur et le sens en reconnaissant à l'image sa valeur symbolique. D'un autre côté, la forme oriente l'intérêt vers ce qui est superficiel à l'intérieur de l'image en faisant de cette dernière un signe.

CHAPITRE II

L'OEUVRE DE BACHELARD DANS LA PENSEE CONTEMPORAINE

A. Les écrits épistémologiques

L'originalité de la pensée bachelardienne rend difficile la tâche de situer ce philosophe dans la pensée contemporaine. En effet, les intérêts diversifiés développés dans l'oeuvre de Gaston Bachelard touchent plusieurs domaines. Ce chapitre tente de préciser les apports bachelardiens, premièrement, au niveau de l'épistémologie, c'est-à-dire par rapport à la philosophie des sciences. Cette section est relativement courte puisque cette partie de l'oeuvre de Bachelard n'a pas de lien direct avec le sujet de notre recherche. Ce sont plutôt les écrits concernés par l'imaginaire et la création qui sont pris en considération.

Au premier abord, ce philosophe se révèle comme un humaniste qui propose pour l'homme la recherche de l'unité par le travail et la recherche. De façon indirecte, Bachelard a influencé la critique littéraire en proposant de

considérer l'image poétique à partir de la matière qui la provoque et la nourrit. Par la suite, la position bachelardienne quant à la psychanalyse est précisée et développée ainsi que l'adhésion du philosophe à la phénoménologie.

C'est tout d'abord la science qui a amené Gaston Bachelard à la philosophie. Il a su allier une formation scientifique profonde à une réflexion véritable et pertinente sur la science. Dans cette voie, il demeure un innovateur. "Avec Bachelard, tout fut balayé d'un coup, de François Bacon à Emile Meyerson. L'ébranlement partit de Zurich en 1917 avec sa Relativité généralisée, faisant craquer l'édifice pré-rationaliste où s'attardaient les épistémologues."¹ Selon Jean Hyppolite, cité par Pierre Quillet dans "Bachelard", ce philosophe doit être considéré comme le "fondateur de l'épistémologie contemporaine".²

Le début du 20e siècle est marqué par de nombreuses découvertes scientifiques: la théorie des quanta, la théorie des ensembles, la relativité, etc. Ces découvertes éveillent l'esprit critique de Bachelard qui se penche sur les théories anciennes et nouvelles qu'il confronte à sa

¹ Pierre Quillet, Bachelard, 17.

² Ibid., 139.

propre expérience. Pour ce philosophe, la connaissance scientifique doit être synonyme d'une connaissance construite qui se réalise grâce à une dialectique entre la raison et l'expérience; ce qui sous-entend une remise en question de tout principe et de toute notion pré-établis. "Pour un esprit scientifique, toute connaissance est une réponse à une question. S'il n'y a pas eu de question, il ne peut y avoir de connaissance scientifique. Rien ne va de soi. Rien n'est donné. Tout est construit."³

Bachelard s'oppose donc à la conception cartésienne de "vérité scientifique" et de "doute systématique" en leur substituant une vérité qui se construit et un "doute instruit, toujours aiguë, rectifié, précisé, un doute placé dans une perspective cohérente de découverte."⁴ Bachelard affirme avec l'humour qui caractérise ses écrits: "Il n'y a pas de vérité première, il n'y a que des erreurs premières. L'idée scientifique a un long passé d'erreurs."⁵

³ Gaston Bachelard, Formation de l'esprit scientifique. 14.

⁴ Marcel Voisin, Bachelard. 46.

⁵ Gaston Bachelard, Fragments d'une poétique du feu, 32.

Dans un même ordre d'idées, Bachelard est un adversaire acharné de Meyerson. Du discours scientifique de cette époque, il dénonce le "réalisme simpliste", le "sensualisme", le "sens commun" et le "matérialisme naïf". Dans son livre "Le matérialisme rationnel", il constate que, dans une culture scientifique, "il faut lutter contre la puissance des images matérielles."⁶ En refusant l'intervention de l'image et de l'imaginaire dans la pensée scientifique, on est en mesure d'atteindre une certaine objectivité nécessaire à l'avènement de la pensée scientifique contemporaine.

Bachelard conteste aussi l'idéalisme et le rationalisme prônés par Kant, en ces termes: "L'idéalisme nous apparaît incapable, par principe, de suivre et d'expliquer l'allure continue et progressive de la connaissance scientifique."⁷

Bachelard s'oppose au mouvement positiviste, non seulement en tant qu'épistémologue, mais aussi en tant que philosophe humaniste qui se rallie au mouvement anti-intellectuel qui apparaît vers 1890 et dont Bergson, Nietzsche, James et Kierkegaard font partie. C'est pourquoi,

⁶ Gaston Bachelard, Le matérialisme rationnel, 29.

⁷ Gaston Bachelard, Essai sur la connaissance approchée, 12-13.

comme le fait remarquer Marcel Voisin: "La pensée de Bachelard ne peut plus être étiquetée avec les stéréotypes du réalisme ou de l'idéalisme."^a

Bachelard préconise un rationalisme renouvelé basé sur une dialectique qui devient synonyme d'ouverture, de critique et d'évolution. Cette approche dialectique, tout en étant le refus de l'acquis et du défini, propose une démarche renouvelée sous le terme de "nouvel esprit scientifique". "Notre rationalisme simple entrave notre rationalisme complet et surtout notre rationalisme dialectique. C'est là une preuve que les philosophies les plus saines comme le rationalisme newtonien et kantien peuvent, dans certaines circonstances, faire obstacle au progrès de la culture."^a

En résumé, pour Bachelard, le progrès scientifique s'accomplit par une rupture, par une discontinuité des lois établies, c'est-à-dire par une remise en question de ces mêmes lois, principes ou notions. Il explicite clairement sa prise de position dans "La philosophie du non" en mentionnant que l'esprit scientifique contemporain doit

^a Marcel Voisin, Bachelard, 26.

^a Gaston Bachelard, La philosophie du non, 44.

rompre avec les théories et les méthodes passées, que ces courants soient aristotélicien, cartésien, newtonien, kantien ou bergsonien, et ainsi proposer de nouvelles façons d'aborder la connaissance. Conséquentment, ce que nous présente Bachelard, peut être qualifié de matérialisme rationnel et de rationalisme appliqué.

Bien que l'épistémologie bachelardienne ne fasse pas l'objet de notre recherche, elle permet à notre avis de situer et de mieux comprendre les écrits de Bachelard ayant trait à l'imagination. Il est intéressant de noter que les poétiques se situent dans le prolongement de l'épistémologie et que c'est, particulièrement, l'intérêt pour la matière qui marque le lien entre les deux préoccupations de ce philosophe, soit la science et l'art. Pour Bachelard, la matière représente ce principe actif qui dynamise le sujet, tant au niveau de l'art que de la science; elle unit le sujet et l'objet en propulsant l'être dans une destinée de travail, de découvertes et de connaissance.

B. Les écrits sur l'imaginaire

C'est par des tentatives de dénonciations de l'action de l'imagination dans l'élaboration d'une philosophie de la science, que Bachelard découvre un centre d'intérêt pour lequel il ne tarde pas à se passionner. L'imagination créatrice devient alors pour le philosophe une préoccupation fondamentale. Il tente de retracer son action dynamique dans l'étude des images littéraires et des oeuvres d'art. A partir de cette époque, il alterne les écrits sur la science et les écrits sur l'art.

Dans ses réflexions sur l'imaginaire, Bachelard présente une philosophie de l'oeuvre pour elle-même; contrairement à celle de Bergson dont la préoccupation centrale demeure l'être. Dans son livre "Lautréamont", Bachelard définit son approche en ces termes:

Précisément, on peut prendre prétexte des "Chants de Maldoror" pour comprendre ce qu'est une oeuvre qui s'arrache en quelque sorte de la vie usuelle pour accueillir une autre vie qu'il faut désigner par un néologisme et une contradiction comme une "vie invivable". Voilà en effet une oeuvre qui n'est pas née de l'observation des autres, qui n'est pas née exactement de l'observation de soi.¹⁰

¹⁰ Gaston Bachelard, Lautréamont, 97.

Marcel Voisin constate que dans l'oeuvre de Bachelard "sa métaphysique de l'imagination sera donc antibergsonnienne."¹¹ Toujours en contradiction avec Bergson, Bachelard définit, cerne et valorise l'action de la rêverie dans la fonction imaginaire. Bergson, de son côté, en dénonce l'action et la bannit totalement de l'imaginaire puisqu'il soutient que le rêve éloigne le sujet du réel et le rapproche de l'aliénation.

Bien que Bachelard ait été marqué par l'oeuvre de Bergson en tant qu'élève de ce dernier, il a su se détacher du maître et apporter sa contribution à la philosophie, principalement dans l'étude de la durée. Jean-Claude Margolin commente cet apport de la façon suivante:

A l'optimisme bergsonien de la durée continue et de la permanence du passé intégral dans le moment présent, Bachelard oppose le courage lucide de la perception d'un temps disparate granuleux, dont les instants, qualitativement divers, peuvent être aussi bien ceux de l'invention joyeuse que de la solitude.¹²

Dans le même sens, Pierre Quillet affirme: "Enfin, pour l'adversaire de Bergson, le seul qui l'ait combattu sur

¹¹ Marcel Voisin, Bachelard, 25.

¹² Jean-Claude Margolin, Bachelard, 114.

son propre terrain, celui de la continuité, et qui l'ait emporté d'assez haut pour ne vouloir pas pousser plus loin son avantage."¹³

Gaston Bachelard a toujours eu un esprit indépendant et critique. Le contact qu'il a eu avec les poètes demeure ce qui l'a vraiment influencé. Jean-Claude Margolin dans "Bachelard" retrace les propos du philosophe lors d'une interview radiophonique:

Jean Lescure m'a appelé à la littérature; il m'a fait entrer dans la compagnie de ses amis les poètes... Ils venaient à mes cours publics; souvent j'ai parlé pour les poètes, oubliant les philosophes. Avec ces poètes qui ne se prenaient pas toujours au sérieux, j'ai connu de vraies fêtes de l'amitié.¹⁴

Margolin poursuit en spécifiant que si, pour Bachelard, la rencontre des poètes fut la "fête de l'amitié, celle des philosophes fut le plus souvent l'occasion de belles empoignades."¹⁵

¹³ Pierre Quillet, Bachelard, 9.

¹⁴ Jean-Claude Margolin, Bachelard, 19.

¹⁵ Ibid., 20

1. Bachelard et l'humanisme philosophique

La pensée non-conformiste caractéristique de l'oeuvre bachelardienne rend difficile la tâche de rallier le philosophe à des mouvements philosophiques existants.

L'originalité d'un Bachelard aussi difficile à tolérer par les rêveurs exclusivement épris de leur propre subjectivité que par les esprits scientifiques, ou les philosophes tournés vers la seule objectivité du monde, c'est de soutenir la thèse que l'homme doit et peut accéder à l'humanité en se confrontant avec l'objectivité et en reconnaissant aux mondes imaginaires une réalité d'un autre type que celui du perçu, mais non moins consistant.¹⁶

Gaston Bachelard demeure un philosophe difficile à catégoriser. Comme le fait remarquer Julien Naud: "L'auteur n'appartient à aucune école, et il emprunte de différents côtés les matériaux dont il a besoin pour exprimer sa propre pensée."¹⁷

Pourtant, Bachelard doit avant tout être considéré comme un philosophe humaniste puisqu'il nous présente une philosophie de l'imagination qui invite l'homme à entrer

¹⁶ Ibid., 33.

¹⁷ Julien Naud, Structure et sens du symbole, 21.

dans un monde de sublimation et de transcendance. "Un homme est un homme dans la proportion où il est un surhomme. On doit définir un homme par l'ensemble des tendances qui le poussent à dépasser l'humaine condition."¹⁸

A l'intérieur de l'oeuvre bachelardienne, l'homme est appelé à donner à sa vie une signification nouvelle. Il est amené à retrouver les racines profondes de son être afin d'être en mesure de se projeter dans l'avenir. "Ce que Bachelard propose en définitive c'est ce que la pensée asiatique appellerait "a way of liberation", une voie susceptible de mener l'homme vers la liberté, vers une forme de bonheur."¹⁹

Au fil de ses réflexions dans les domaines respectifs de l'art et de la science, Bachelard est amené progressivement à bannir l'action de l'imaginaire à l'intérieur des doctrines scientifiques et, par le fait même, à éliminer la pensée rationnelle dans l'étude de l'image. Cette prise de position amène la plupart des philosophes humanistes à adhérer à l'idéologie prônée par Bachelard. Puisque l'humanisme bachelardien repose sur le rejet de tout

¹⁸ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 23.

¹⁹ Madeleine Préclaire, Une poétique de l'homme, 158.

intellectualisme, il est compréhensible pour ces derniers d'accepter d'emblée ce dualisme méthodologique.

Gilbert Durand est représentatif de ce mouvement. Dans la conclusion de son livre "Les Structures anthropologiques de l'imaginaire", il justifie sa prise de position en ces termes:

Mieux vaut dire qu'au cours de cette enquête il nous est apparu que ces "erreurs et faussetés" imaginaires étaient bien plus courantes, bien plus universelles dans la pensée des hommes que les "vérités" fragiles et étroitement localisées dans ce temps et le monde, ces "vérités" de laboratoire oeuvres du refoulement rationaliste et iconoclaste de la présente civilisation.²⁰

Selon Durand, en refusant "la confrontation avec l'objet"²¹, l'objectivité surestime son importance en tentant de généraliser des vérités et des méthodologies qui ne tiennent pas compte de l'unité profonde de l'homme dont Bachelard a su saisir l'importance.

²⁰ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, 493-494.

²¹ Ibid., 296.

Dans le même sens, Marcel Voisin considère qu'"avec Bachelard, l'humanisme cesse d'être un pensum académique."²² Il constate que la pensée de ce philosophe fait preuve d'une unité dominante qui provient de "l'émerveillement devant la créativité de l'esprit humain."²³

Pour Eugène Minkowski, "Bachelard a cherché avant tout à repoétiser la vie, telle qu'elle est dans son essence, et de nous la faire "voir" ainsi d'une façon directe et immédiate, dans sa richesse et dans sa plénitude premières."²⁴

Jean Hyppolite, quant à lui, soutient que les deux thèmes de la philosophie bachelardienne (épistémologie et métaphysique de l'imaginaire) "sont développés à partir d'une même pensée, d'un même projet imaginatif qui est un projet d'ouverture intégrale."²⁵

²² Marcel Voisin, Bachelard, 18.

²³ Ibid., 63.

²⁴ Eugène Minkowski, "Vers quels horizons nous emmène Gaston Bachelard?", Revue internationale de philosophie, 1963, 66, 424.

²⁵ Jean Hyppolite, "Gaston Bachelard ou le romantisme de l'intelligence", Revue philosophique, 1954, janvier-mars, cité par Pierre Quillet, Bachelard, 21.

Julien Naud commente l'apport de l'oeuvre bachelardienne à la philosophie contemporaine comme suit: "Il a compris que l'homme qui pousse jusqu'à la limite le processus de démythisation se trouve dans un monde où l'humanité est livrée à elle-même. Livrée à elle-même, mais aussi délaissée, abandonnée, jetée-dans-le-monde."²⁶

Michel Mansuy souligne que la fonction imaginaire, telle que développée par Bachelard, présente une qualité exceptionnelle puisqu'"elle parle de l'imagination avec imagination évitant un écueil sur lequel beaucoup se sont brisés. Elle ne tue pas les images comme le botaniste les plantes de son herbier. Elle les montre vivantes, étincelantes."²⁷

2. Bachelard et la critique littéraire

La conception bachelardienne de l'imagination et de l'image a permis, du moins en France, un renouvellement de la critique littéraire. Dans ce domaine, on établit

²⁶ Julien Naud, Sens et structure du symbole, 224.

²⁷ Michel Mansuy, Gaston Bachelard et les éléments, 373.

taire de Roland Barthes relevé par Pierre Quillet confirme l'apport bachelardien à cette discipline:

Partant d'une analyse des substances (et non des oeuvres), suivant les déformations dynamiques de l'image chez de très nombreux poètes, G. Bachelard a fondé une véritable école critique si riche que l'on peut dire que la critique française est actuellement, sous sa forme la mieux épanouie, d'inspiration bachelardienne (G. Poulet, J. Starobinski, J.P. Richard).²⁸

Dans cette optique, Georges Poulet refuse à la critique littéraire toute approche intellectualiste ainsi que toute attitude objective. Il constate que "parmi les philosophies qui ouvrent un champ à la critique, il n'en est pas de plus féconde que celle de Gaston Bachelard."²⁹

Pour Jean-Pierre Richard, ce philosophe a apporté une vision renouvelée des choses en leur donnant un sens nouveau et plus profond.

Ce que je dois à Bachelard est tout à fait essentiel. Les choses qui ne signifiaient pas avant lui, avec lui se sont mises à signifier. Toute une partie de la littérature qui traitait du monde sensible (paysages, décors, portraits, etc...)

²⁸ Pierre Quillet, Bachelard, 125.

²⁹ Georges Poulet, "Préface", dans Jean-Pierre Richard, Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation, 11.

formait des parties neutres qu'on ne pouvait rattacher à un projet personnel. Avec Bachelard, ces choses là ont pris un sens.³⁰

De l'oeuvre bachelardienne, Richard souligne et valorise le rôle de "l'imagination et sa fonction euphémisante".

A la suite de Durand, Mansuy, Poulet et Richard, on retrouve les noms de Maurice-Jean Lefebvre et Jacques Gagey. Comme Bachelard, ils refusent tout discours objectif dans l'étude de l'image. "La pensée objectivante achoppe à saisir l'image en elle-même."³¹

En opposition à cette "approche existentielle", Serge Doubrovsky mentionne qu'il existe une autre attitude s'opposant à l'orientation bachelardienne. Il considère que Roland Barthes et Gérard Genette sont représentatifs de ce mouvement qui recherche "la négation de toute expressivité subjective."³²

³⁰ Jean-Pierre Richard, "Discussion" dans Georges Poulet, Les chemins actuels de la critique, 329.

³¹ Jacques Gagey, Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire, 184.

³² Serge Doubrovsky, "Critique et existence" dans Georges Poulet, Les chemins actuels de la critique, 219.

Jean-Pierre Roy commente de la façon suivante ces deux positions contradictoires provenant du refus ou de l'acceptation d'un apport subjectif dans la lecture de l'image :

Dans le cas de Bachelard, on peut constater que sa poétique est admissible par ceux chez qui le travail sur la littérature est une activité d'ordre existentiel ou herméneutique, elle est refusée par ceux chez qui ce travail est d'ordre scientifique ou objectif, quel que soit le type de "scientificité" envisagé.³³

Pourtant, suite aux différentes prises de positions adoptées par Bachelard, nous ne pouvons adhérer à ce que Jean-Pierre Roy préconise lorsqu'il propose de "refaire" la poétique de Bachelard à l'aide de son épistémologie."³⁴

Nous sommes conscients du fait que l'oeuvre de Gaston Bachelard a suscité de nombreuses polémiques et provoqué plusieurs prises de position controversées et opposées que ce soit dans le domaine de la philosophie ou de la littérature. Pourtant, à l'intérieur de notre recherche, nous éviterons de considérer ces débats en restreignant notre sujet au rôle de la matière dans la fonction imaginaire tel

³³ Jean-Pierre Roy, Bachelard ou le concept contre l'image, 217.

³⁴ Ibid., 220.

que développé par ce philosophe. Notre champ d'intérêt sera donc limité à l'étude de l'imagination matérielle, de la rêverie matérielle ainsi que de l'image matérielle.

3. Bachelard et la psychanalyse

Même si Bachelard a été influencé par la psychanalyse et malgré le titre de son premier ouvrage sur l'imaginaire intitulé "La psychanalyse du feu", on ne peut associer son approche à cette dernière puisqu'il refuse pour l'étude de l'image toute explication psychologique ou psychanalytique. Il définit sa méthode comme une poético-analyse qui lui permet de saisir l'image dans sa positivité, en dehors de tout pouvoir de dissimulation. "Il n'importe pas de chercher avec la psychanalyse, les causes "réelles" de l'image, mais plutôt de prendre l'image dans sa positivité, comme un produit premier de l'imagination, pour en vivre le dynamisme à partir de son origine jusqu'à la sublimation."³⁵

Contrairement à Freud qui relie l'image à une pulsion ou à un complexe, Bachelard refuse de la référer à de tels

³⁵ Julien Naud, Sens et structure du symbole, 198.

aspects subjectifs. Cette phrase tirée de "La terre et les rêveries de la volonté" souligne cette attitude:

Un symbole psychanalytique, pour protéiforme qu'il soit, est, cependant un centre fixe. Il incline vers le concept, c'est en somme avec assez de précision un concept sexuel... L'image est autre chose, l'image a une fonction plus active. Elle a sans doute un sens dans la vie inconsciente, elle désigne sans doute des instincts profonds. Mais en plus, elle vit d'un besoin positif d'imaginer³⁶.

On peut affirmer de façon inconditionnelle que l'étude bachelardienne de l'image est particulière à ce philosophe et met de l'avant une nouvelle façon d'appréhender cette dernière. La méthode de lecture qu'il nous propose ne peut être associée à la psychanalyse puisque l'image n'est jamais le symptôme d'une expérience subjective. Jean-Claude Margolin le confirme en ces termes: "Mais Bachelard demeure profondément lui-même dans son refus d'accorder à l'image un substrat, quel qu'il soit, de la référer à autre chose qu'à elle-même."³⁷

Bachelard utilise la psychanalyse de façon personnelle et inusitée; comme le constate d'ailleurs José Corti:

³⁶ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 76.

³⁷ Jean-Claude Margolin, Bachelard, 57.

"Freud a psychanalysé bien des patients. Il a étendu sa méthode à la psychologie collective. Il n'aurait pas songé à psychanalyser un objet."³⁸ Bachelard psychanalyse l'objet à partir de l'image qui en résulte et de l'usage qui lui est dévolu mais principalement à travers la matière qui le révèle et le caractérise.

De son côté, Pierre Quillet va jusqu'à conférer à Bachelard une influence sur la psychanalyse. "A la psychanalyse, il a ouvert un champ de recherches original qu'on appelle parfois "psychanalyse élémentiste" parce qu'il a placé sa Poétique sous le signe des Quatre Eléments d'Empédocle."³⁹

4. Bachelard et la phénoménologie

Pour l'étude de l'image, Bachelard adopte une approche phénoménologique, "c'est-à-dire la considération du départ, de l'image dans une conscience individuelle."⁴⁰ Pourtant, sa phénoménologie se distingue de la phénoménologie tradi-

³⁸ Pierre Quillet, Bachelard, 18.

³⁹ Ibid., 18.

⁴⁰ Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 3.

tionnelle, parce qu'elle préconise l'action à la place de la contemplation. En effet, pour Bachelard, "toute contemplation est une vue superficielle, une attitude qui nous empêche de comprendre activement l'univers."⁴¹ En opposition, la phénoménologie classique prône une certaine oisiveté de la part du sujet contemplant qui se traduit par la notion de "situation". Bachelard, quant à lui, remplace cette notion par ce qu'il appelle un "champ d'obstacles", où le sujet se retrouve en position d'intervention puisqu'il est sollicité par l'action. Et le philosophe de constater: "Le monde est ma provocation."⁴² Pour le sujet imaginant, tout devient un prétexte à l'action; toute chose propose un défi à relever et sollicite l'engagement: "L'obstacle suscite le travail, la situation s'expose en descriptions."⁴³

C'est la matière que Bachelard utilise comme argument pour valoriser l'action. "La première instance spécifique de la notion de matière est la "résistance". Or précisément, c'est là une instance qui est proprement étrangère à

⁴¹ Id., La terre et les rêveries de la volonté, 20.

⁴² Id., L'eau et les rêves, 7.

⁴³ Id., Le matérialisme rationnel, 11.

la contemplation philosophique."⁴⁴ Ce philosophe nous propose donc une phénoménologie matérielle où la notion de matière appelle et suscite le travail transformateur. Voilà pourquoi, comme le fait si bien remarquer Jean-Claude Margolin, Bachelard refuse à la phénoménologie toute "description empirique des phénomènes."⁴⁵

Si on poursuit la différence existant entre la phénoménologie traditionnelle et la phénoménologie bachelardienne, on doit se pencher sur le rôle de la conscience. En effet, Bachelard considère que la conscience doit être une conscience opiniâtre dont le rôle consiste à "débarrasser la philosophie du privilège des déterminations visuelles."⁴⁶

En conséquence, l'oeuvre de Gaston Bachelard présente une originalité certaine et propose une vision renouvelée du processus de création et de l'image. Ce philosophe n'appartient jamais entièrement à une école de pensée ou à un mouvement particulier. Il ne craint pas d'y apporter sa contribution en développant des points de vue qui prennent toujours en considération la création poétique et artistique

⁴⁴ Ibid., 10.

⁴⁵ Jean-Claude Margolin, Bachelard, 57.

⁴⁶ Gaston Bachelard, Le matérialisme rationnel, 11.

dans ce qu'elles ont de plus fondamental. La réflexion scientifique lui permet de considérer le sujet comme un travailleur acharné qui remet en question les principes et les concepts présentés. L'attitude humaniste bachelardienne présente l'être humain à la recherche d'un dépassement personnel, d'un au-delà. De façon indirecte, Bachelard a favorisé un renouvellement de la critique littéraire grâce à sa vision de l'image poétique en tant que réalité imaginaire. Il s'est associé à la psychanalyse parce qu'elle lui permet de rejoindre la source de l'image au coeur de l'inconscient de l'être imaginant. Cette dernière n'est jamais un symptôme mais une création. Quant à la phénoménologie bachelardienne, elle autorise le philosophe à saisir la vitalité imaginaire des images poétiques et plastiques par l'étude de la matière qui les motivent et les révèlent.

Pour les besoins de notre recherche, ce sont les écrits de Bachelard traitant de l'imagination qui serviront de base à notre argumentation puisque ce philosophe revendique pour l'étude de l'image une méthodologie exclusive et ce, à partir d'une approche phénoménologique qui lui appartient.

CHAPITRE III

LA FONCTION IMAGINAIRE BACHELARDIENNE

A. L'étude de l'image pour l'étude de l'imagination

Bien que notre recherche touche spécifiquement le rôle de la matière dans la création de l'image, il est primordial, avant de s'engager dans une analyse approfondie de cet aspect, de préciser la nature et le rôle de l'imagination. En effet, Gaston Bachelard a développé sa propre définition de la fonction imaginaire. Par exemple, imagination, image, perception et mémoire sont utilisées dans un sens bien particulier. Dans un premier temps, ces éléments seront définis et placés en relation les uns par rapport aux autres. Par la suite, le rôle du sujet dans la fonction imaginaire sera identifié ainsi que l'apport de ce que Bachelard nomme la "fonction de l'irréel", qui s'associe à l'action de la rêverie et au rôle de l'archétype dans la création de l'image.

Dans l'oeuvre bachelardienne, "on ne peut séparer la philosophie de l'imagination, de l'activité de l'imaginaire."¹ Ce philosophe se donne comme tâche de saisir et de comprendre la nature et le rôle joué par l'imagination. Pour ce faire, il en analyse les manifestations directes dans les images issues de la poésie et des arts plastiques. On constate que l'image poétique et l'image visuelle (l'oeuvre d'art) s'incarnent suivant un processus identique bien qu'elles utilisent des modes et des moyens qui leur sont propres.

Comme le souligne Bachelard, l'image fait partie du domaine de l'imaginaire et doit être considérée en tant que réalité d'"expression."² Ainsi, l'étude de l'image lui permet d'appréhender et d'observer l'élan créateur et dynamique de l'imagination. "L'imagination invente plus que des choses et des drames, elle invente de la vie nouvelle, elle invente de l'esprit nouveau; elle ouvre des yeux qui ont des types nouveaux de vision."³

¹ Julien Naud, Sens et structure du symbole, 197.

² Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 4-10.

³ Id., L'eau et les rêves, 24.

Par conséquent, l'imagination qui se donne comme avenir de produire l'image est essentiellement créatrice. Elle ne peut être reproductrice puisque comme l'indique Bachelard, elle ferait appel à la perception et à la mémoire. C'est pourquoi, Bachelard dénonce l'attitude des psychologues qui placent la perception au centre de la faculté d'imagination." Pour eux, on voit les choses d'abord, on les imagine ensuite; on combine, par l'imagination, des fragments du réel perçu, des souvenirs du réel vécu, mais on ne saurait atteindre le règne d'une imagination foncièrement créatrice."⁴

L'image issue de l'imagination créatrice accède à la vie imaginaire. C'est le degré de vitalité imaginaire qui donne à l'image sa valeur et qui exige une approche particulière lors de sa lecture. Par exemple, dans la saisie de l'image poétique, Bachelard constate: "Pourtant, en dehors de toute doctrine, cet appel est clair: on demande au lecteur de poèmes de ne pas prendre une image comme un objet encore moins comme un substitut d'objet, mais d'en saisir la réalité spécifique."⁵

⁴ Id., La poétique de l'espace, 3.

⁵ Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 160.

Bachelard revendique pour l'image une autonomie d'existence puisque, premièrement, il refuse de la confronter à une réalité déjà existante. Il affirme que "le peintre "regarde" ce qu'il ne voit pas: il crée."⁶ Deuxièmement, lorsque Bachelard étudie une image, il choisit délibérément de ne pas établir de lien avec le sujet créateur. Il refuse de considérer l'image comme un symptôme. "Le problème, pour nous, répétons-le, n'est pas d'examiner des hommes, mais d'examiner des images."⁷ Conséquemment, il élimine dans la saisie de l'image toute approche reliée à la psychologie ou à la psychanalyse. "Les explications psychologiques ou psychanalytiques touchant l'auteur de l'oeuvre d'art, peuvent alors conduire à mal poser - ou à ne pas poser les problèmes de l'imagination créatrice."⁸

L'imagination véritable ne peut être associée à l'expression d'une subjectivité, de même qu'elle ne peut être une façon de représenter la réalité. Bachelard constate qu'elle est une faculté propre à l'être qui se développe selon des besoins intérieurs particuliers. De plus, cette faculté marque de son influence la perception et

⁶ Id., Le droit de rêver, 15.

⁷ Id., La poétique de l'espace, 161.

⁸ Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 161.

la mémoire tout en favorisant la création d'une vie nouvelle. Le philosophe en parlant de l'oeuvre de Lautréamont affirme:

Voilà en effet une oeuvre qui n'est pas née de l'observation des autres, qui n'est pas née exactement de l'observation de soi. Avant d'être observée, elle a été créée. Elle n'a pas de but, et c'est une action. Elle n'a pas de plan, et elle est cohérente. Son langage n'est pas l'expression d'une pensée préalable. C'est l'expression d'une force psychique qui, subitement devient un langage.⁹

Gaston Bachelard utilise le terme image selon trois sens différents. En effet, suivant le contexte, la notion d'image évolue et se transforme tout au long du processus de création. Bien que ces distinctions n'aient pas été établies explicitement par le philosophe, nous pensons que le fait de distinguer et de définir chacune d'entre elles permettra d'enrichir notre compréhension de la fonction imaginaire bachelardienne.

⁹ Id., Lautréamont, 97.

1. L'image imaginée

Pour Bachelard, l'image est la réalité première caractérisant le processus de création (poésie ou arts plastiques). Dans un premier temps, on la retrouve comme une réalité psychique, un acte de conscience du sujet imaginant.

A ce niveau, l'image doit être considérée comme n'ayant aucun antécédent. "L'image est en nous, "fondue" en nous-mêmes, "répartie en nous-mêmes ..."¹⁰ Elle est issue des profondeurs de l'être. Elle relève du monde onirique et Bachelard l'associe à l'inconscient archétypal. "Sans cesse l'inconscient murmure".¹¹ Le philosophe retrouve dans l'inconscient la source de l'image. Il nous propose ainsi une certaine gratuité de cette dernière.

Pour Bachelard, le point de départ de l'image n'est pas le réel, mais l'image elle-même. "Autrement dit, pour nous l'image perçue et l'image créée sont deux instances psychiques très différentes et il faudrait un mot spécial pour

¹⁰ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, 97.

¹¹ Id., La poétique de la rêverie, 49-50.

désigner l'"image imaginée."¹² Afin de la distinguer de la simple image mentale de même que de l'image perçue, Bachelard la qualifie d'"image imaginée." "A sa naissance, en son essor, l'image est en nous, le sujet du verbe imaginer. Elle n'est pas son complément."¹³

2. L'image en voie de matérialisation

L'imagination créatrice donne à créer. L'image imaginée représente pour le sujet imaginant, un déclencheur, une incitation à l'action. Bachelard souligne le rôle de cette action particulière par rapport à la création poétique "L'imagination, en nous, parle, nos rêves parlent, nos pensées parlent. Toute activité humaine désire parler. Quand cette parole prend conscience de soi, alors l'activité humaine désire écrire, c'est-à-dire agencer les rêves et les pensées."¹⁴ Par conséquent, c'est la qualité de l'image imaginée, soit son insistance et sa vitalité intérieures, qui permet au sujet d'accéder à cette deuxième étape, c'est-à-dire à l'image en voie de matérialisation.

¹² Id., La terre et les rêveries de la volonté, 3.

¹³ Gaston Bachelard, L'air et les songes, 283.

¹⁴ Ibid., 283.

Cette deuxième séquence se caractérise par l'apparition progressive de l'image écrite, peinte, gravée, sculptée, qui s'incarne dans une matière choisie. Dans ce contexte, il ne s'agit pas pour le sujet imaginant de reconstituer ou de reproduire l'image imaginée. Cela reste d'ailleurs impossible à réaliser puisque la matière est un principe actif doté d'un dynamisme personnel qui suscite l'action. Le sujet, une fois confronté à la substance matérielle, est amené à poser des gestes signifiants qui la transforment, la modifient, lui confèrent de nouvelles caractéristiques, en faisant d'elle une réalité inattendue.

La matière apporte ses contraintes et oriente le processus créateur. Sa résistance dynamise le sujet, provoque et appelle l'action transformatrice. La qualité du geste, soit son contrôle et sa capacité de réactivation, demeure tributaire des valeurs concrètes de la substance matérielle.

Cette confrontation créateur-matière exige une victoire du premier sur la seconde. Le sujet imaginant doit imposer sa volonté à la substance matérielle s'il veut être en mesure de lui insuffler de la vie, de faire d'elle une

parole. "L'acte et son image, voilà un plus qu'être, une existence dynamique."¹⁵

3. L'image-parole

Bachelard constate que l'imagination véritable se prolonge toujours dans l'expression ou l'action créatrice. L'imagination demeure une faculté fondamentalement dynamique. Lorsqu'elle est matérialisée, c'est-à-dire incarnée dans une matière spécifique, l'image doit être considérée comme une réalité d'expression. Elle se présente comme une entité, une totalité ne pouvant être fragmentée. "L'image, en effet, ne doit pas être étudiée en morceaux. Elle est précisément un thème de totalité."¹⁶ De ce fait, elle acquiert une autonomie d'existence qui ne dépend que d'elle-même puisqu'elle se détache complètement de celui qui l'a créée en accédant à une vie nouvelle.

L'image utilise un langage symbolique parce qu'elle présente et articule, de façon non littérale, une pensée.

¹⁵ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 34.

¹⁶ Ibid., 16.

Ainsi, l'image se présente comme un symbole unique et indivisible, mais principalement comme un symbole qui s'ouvre au sens par un phénomène de "retentissement". Bachelard développe cette notion de retentissement qu'il associe à une résonance. Puisque l'image ne communique pas dans le sens d'un message précis à transmettre, le spectateur qui regarde une oeuvre d'art ou le lecteur de poèmes doit être intérieurement touché. L'image contemplée ou lue invite l'être imaginant à participer à sa vitalité imaginaire. Elle s'adresse à l'être intime. Elle rejoint les profondeurs de l'être imaginant. "Il semble que le lecteur soit appelé à "continuer" les images de l'écrivain; il se sent en état d'imagination ouverte, il reçoit de l'écrivain la pleine permission d'imaginer."¹⁷

L'image est une provocation qui plonge celui qui la matérialise et celui qui la contemple en état premier d'imagination. Le retentissement bachelardien exige l'abandon de tout savoir et de toute règle préétablie. Il permet à l'être imaginant de retentir à la vie même de l'image afin d'être en mesure d'en saisir l'essence et la vraie nature. Bachelard reprend à son compte les propos du

¹⁷ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, 92.

poète Jean Lescure: "Le non-savoir n'est pas une ignorance mais un acte difficile de dépassement de la connaissance. C'est à ce prix qu'une oeuvre est à chaque instant cette sorte de commencement pur qui fait de sa création un exercice de liberté."¹⁸ D'une part, le créateur peut saisir la signification et la portée de ce qu'il a voulu clarifier pour lui-même et pour les autres. D'autre part, tout spectateur a la possibilité de recréer l'image, à partir de sa propre expérience imaginative. "En présence d'une image qui rêve, il faut la prendre comme une invitation à continuer la rêverie qui l'a créée."¹⁹

Bachelard considère que l'image est caractérisée par un symbolisme ouvert, elle jouit donc d'une plurivocité de significations. Si on respecte l'image en tant que réalité d'expression, il faut utiliser une méthode d'analyse qui tienne compte de la nature profonde de l'image. En ce sens, Bachelard affirme: "L'image dans sa simplicité, n'a pas besoin d'un savoir. Elle est le bien d'une conscience naive."²⁰

¹⁸ Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 15.

¹⁹ Ibid., 143.

²⁰ Ibid., 4.

Nous reviendrons ultérieurement sur chacune de ces étapes qui caractérisent l'évolution de la notion d'image dans le processus de création. A l'intérieur du chapitre V, nous développerons chacune d'entre elles à partir du rôle de la matière dans la fonction imaginaire.

B. Imagination et perception

Gaston Bachelard est fasciné par l'imagination et sa fonction imaginante, c'est-à-dire par sa capacité de produire des images. Comme nous l'avons vu précédemment, son intérêt pour l'image présuppose l'intervention de l'imagination dite créatrice. Ce philosophe écarte de la fonction imaginaire, l'imagination reproductrice ou la mémoire imaginative dont le rôle consiste à ramener dans le champ de la conscience des perceptions anciennes. "Percevoir et imaginer sont aussi antithétiques que présence et absence. Imaginer c'est s'absenter, s'est s'élancer vers une vie nouvelle."²¹

Pour ce philosophe, l'imagination précède la perception et transcende le réel. "Chez Bachelard, le visible est une

²¹ Gaston Bachelard, L'air et les songes, 10.

catégorie du perceptuel, et par là du conceptuel, et non de l'imaginatif."²² L'imaginaire bachelardien va donc au-delà du réel et de la perception organisée par l'entendement. Bachelard redonne à l'imagination une autonomie première, un pouvoir créateur.

On veut toujours que l'imagination soit la faculté de "former" des images. Or elle est plutôt la faculté de "déformer" les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de "changer" les images.²³ L'imagination, n'est pas comme le suggère l'étymologie, la faculté de former des images de la réalité, elle est la faculté de former des images qui "chantent" la réalité. Elle est la faculté de surhumanité.²⁴

Par conséquent, face à la saisie du réel, l'imagination créatrice provoque des changements. Elle déstructure la réalité et la restructure en conservant et en exploitant les traits que le sujet imaginant identifie comme étant essentiels et signifiants. Bachelard associe l'imagination à un principe essentiellement dynamique, contrairement à la perception qui, d'après lui, joue un rôle plutôt passif.

²² Jean-Pierre Roy, Bachelard ou le concept concret de l'image, 115.

²³ Gaston Bachelard, L'air et les songes, 7.

²⁴ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 23.

C'est à la suite de plusieurs philosophes que Bachelard établit cette distinction entre l'imagination et la perception. Pourtant, comme le mentionne Jean-Pierre Roy, ce qui est nouveau, c'est la distance qu'il met entre l'image et l'objet fourni par la perception. Par exemple, si on compare sa position à celle de Jean-Paul Sartre, on constate que ce dernier reconnaît que l'image ne peut être ramenée à une perception passée, ni divisée en éléments de la perception. L'objet de l'image se situe donc hors du réel. "La conscience transcendante d'arbre en image pose l'arbre. Mais elle le pose "en image", c'est-à-dire d'une certaine façon qui n'est pas celle de la conscience perceptive."²⁵ Bien que Sartre considère que l'image n'a pas de lien précis ou direct avec la perception, il continue pourtant d'y faire référence.

Bachelard, face à l'autonomie de l'imagination, va donc plus loin que Sartre. Il tente de démontrer que l'imagination n'a aucun lien avec la perception mais surtout, comme le mentionne Jean-Pierre Roy, que "l'imagination n'est pas une faculté de représentation."²⁶ De son côté, Sartre

²⁵ Jean-Paul Sartre, L'imaginaire, 17.

²⁶ Jean-Pierre Roy, Bachelard ou le concept contre l'image, 70.

conserve ou admet une certaine relation avec le monde de la perception, alors que Bachelard, au contraire, soutient qu'"il faut expliquer le réel par l'imaginaire."²⁷

Si on considère le rôle de la conscience face à l'imagination et le nom qu'en donne Sartre, on constate qu'il la qualifie de "conscience imageante" alors que Bachelard s'y réfère comme étant une "conscience imaginante". La terminologie utilisée montre bien que pour Sartre l'image demeure un "analogon"²⁸, c'est-à-dire un substitut, alors que pour Bachelard, elle ne doit jamais se référer au perçu. Dans une suite logique, l'image bachelardienne jouit d'un écart marqué avec la réalité puisqu'"on doit intégrer à l'image des composantes qu'on ne "voit" pas, des composantes dont la nature n'est pas "visuelle"."²⁹

Si Bachelard dissocie l'imagination créatrice de la faculté de représentation c'est qu'il considère que cette dernière est incapable de produire des images. En parlant d'une image littéraire tirée de Cyrano de Bergerac, le pépin sortit de la pomme, Bachelard démontre que pour "une telle

²⁷ Gaston Bachelard, L'air et les songes, 98.

²⁸ Jean-Paul Sartre, L'imaginaire, 364.

²⁹ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 163.

imagination, il y a vis-à-vis de l'esprit d'observation, une inversion totale. L'esprit qui imagine suit ici la voie inverse de l'esprit qui observe."³⁰

C. Imagination et mémoire

A l'intérieur de la fonction imaginaire bachelardienne, l'imagination créatrice est libérée de la mémoire et de ses composantes. "Nous proposons de considérer l'imagination comme une puissance majeure de la nature humaine. Certes, cela n'avance en rien de produire des images. Mais cette tautologie a du moins l'intérêt d'arrêter les "assimilations des images aux souvenirs"."³¹ De même que l'imagination précède et transfigure la perception, Bachelard soutient qu'elle ne peut découler d'un phénomène de mémoire. "Toute mémoire est à réimaginer. Nous avons dans la mémoire des micro-films qui ne peuvent être lus que s'ils reçoivent la lumière vive de l'imagination."³² La faculté d'imaginer vient éclairer et sublimer le souvenir. Elle le rend

³⁰ Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 143.

³¹ Ibid., 16.

³² Ibid., 161.

présent en lui ouvrant des possibilités infinies de signification.

Toute fonction imaginaire véritable jouit de l'action concertée de l'imagination et de la mémoire. L'imagination vient éclairer les souvenirs passés. Conséquemment, elle ne peut être référée à une mémoire exacte ou à un souvenir pur. Bachelard reprend à son compte cette citation de Baudelaire tirée des "Curiosités esthétiques": "La véritable mémoire, considérée du point de vue philosophique, ne consiste, je pense, que dans une imagination très vive, facile à émouvoir, et par conséquent, susceptible d'évoquer à l'appui de chaque sensation les scènes du passé en les donnant comme un enchantement de la vie."³³

Bachelard souligne: "Localiser un souvenir dans le temps, n'est qu'un souci de biographe et ne correspond guère qu'à une sorte d'histoire externe, une histoire pour l'usage externe, à communiquer aux autres."³⁴ La fonction première de l'imagination n'est donc pas la communication ou le rappel d'un événement passé. L'imagination habite la

³³ Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, 103.

³⁴ Id., La poétique de l'espace, 28.

mémoire et transcende les souvenirs. Elle confère des valeurs spécifiques aux faits et aux événements passés. Elle rend ce dernier présent en libérant le souvenir de l'aspect temporel. L'imagination créatrice nous invite à "réimaginer notre passé,"³⁵ plus exactement, à le recréer.

Dans une suite logique, Bachelard affirme, en partant d'un point de vue phénoménologique, que l'image n'a nul besoin d'être reliée à un passé puisque "la philosophie de la poésie doit reconnaître que l'acte poétique n'a pas de passé, du moins pas de passé proche le long duquel on pourrait suivre sa préparation et son avènement."³⁶ Le philosophe considère que l'image poétique est bien une image détemporalisée, acausale. Elle est un produit véritable de l'imagination créatrice.

Grâce à l'imagination qui vient transfigurer et colorer la mémoire, le sujet imaginant est amené à se pencher sur ses origines, à retrouver la source de son passé et du passé de ses ancêtres. Dans l'optique bachelardienne, l'imagination-mémoire est synonyme de profondeur. Grâce à elle, "le peintre comme le poète nous rendent à la grandeur des

³⁵ Id., La poétique de la rêverie, 104.

³⁶ Id., La poétique de l'espace, 1.

origines."³⁷ Ils nous laissent entrevoir une antécédence et une permanence de l'être.

Selon Bachelard, lorsqu'on retentit phénoménologiquement à l'image, la valeur de cette dernière n'est pas reliée à sa référence au passé. "Ah! que m'importe l'histoire puisque le passé est présent, puisqu'un passé qui n'est pas le mien vient de s'enraciner en mon âme et de me donner des rêves sans fin."³⁸

D. Imagination et subjectivité

L'individualité du sujet imaginant est appelée à jouer un rôle primordial dans la fonction imaginaire bachelardienne et, par le fait même, dans la création de l'image. Bachelard souligne le caractère subjectif de l'imagination qui exige une participation et un engagement total de l'être imaginant.

Tel que mentionné précédemment, ce n'est pas dans la perception que se retrouve la source de l'image imaginée,

³⁷ Gaston Bachelard, Le droit de rêver, 21.

³⁸ Ibid., 19.

mais bien dans l'intimité du sujet imaginant. Grâce à l'action de l'imagination, ce dernier est un sujet agissant. Bachelard considère que "l'imagination n'est rien d'autre que le sujet transporté dans les choses."³⁹ Dans un tel contexte, l'image se caractérise par une origine subjective qui rejoint les profondeurs de l'être imaginant, plus exactement l'inconscient archétypal.

Bachelard développe alors ce qu'il appelle le phénomène de "transsubjectivité" de l'image qui nécessite un engagement de l'"âme"⁴⁰ du sujet créateur. Une fois intégrée à l'image, la subjectivité devient transfigurée. Elle n'a plus de lien direct avec le réel; les émotions, les sentiments accèdent au monde de l'imaginaire. "Mais l'image a touché les profondeurs avant d'émouvoir la surface."⁴¹ De plus, la vitalité et le dynamisme de l'image imaginée reposent sur la participation et l'engagement du sujet. "L'imagination est une force première. Elle doit naître dans la solitude de l'être imaginant."⁴²

³⁹ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, 3.

⁴⁰ Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 3.

⁴¹ Ibid., 7.

⁴² Gaston Bachelard, L'air et les songes, 119.

L'antécédent de l'image écrite, peinte, gravée ou sculptée, demeure un antécédent onirique particulier au sujet créateur. "Toute grande image a un fond onirique insondable et c'est sur ce fond onirique que le passé personnel met des couleurs particulières."³ L'image, en voie de matérialisation, exige aussi une réponse personnelle de la part de son créateur. Bachelard souligne le caractère subjectif de l'image qui s'incarne dans une matière choisie en ces termes: "Les images portent alors la marque du sujet."⁴

De même que l'image imaginée et l'image en voie de matérialisation témoignent d'un apport subjectif propre au sujet imaginant et créateur, l'appréciation de toute image poétique ou visuelle exige la participation intime du lecteur ou du spectateur qui la lit ou la contemple. Bachelard affirme qu'à cette occasion, la saisie de l'image exige de la part de ce dernier une attitude d'authenticité et d'originalité reposant sur sa personnalité et son individualité. Le spectateur, en tant que sujet imaginant, vibre et retentit à l'image et découvre à travers elle ses propres

³ Id., La poétique de l'espace, 47.

⁴ Id., La terre et les rêveries du repos, 3.

images. Comme le constate Bachelard: "J'ai besoin des images des autres pour recolorer les miennes."⁵

"En effet, les images ne s'expliquent plus par leurs "traits" objectifs, mais par leur "sens "subjectif".⁶ Pourtant, le type de subjectivité auquel le philosophe fait référence ici n'est pas une subjectivité pouvant être associée au refoulement ou au défolement. Bachelard parle plutôt d'"intersubjectivité" comme étant, selon la définition de Merleau-Ponty, une subjectivité révélée à elle-même et à autrui. L'imagination, en favorisant la création ou la re-création de l'image, permet au sujet imaginant la révélation d'un "cogito". Elle dévoile et proclame l'être profond.

L'image n'est jamais le symptôme d'une subjectivité. Dans la visée bachelardienne, l'imagination transcende les sensations qui se transforment en sensations imaginées en perdant ainsi leur caractère subjectif symptomatique. Dans une telle perspective, l'image se caractérise par une vie autonome de celle de son auteur. Comme le dit si bien Mikel Dufrenne qui adhère à cette position: "La vérité de

⁵ Id., La flamme d'une chandelle, 55.

⁶ Id., L'air et les songes, 119.

l'écrivain est dans l'oeuvre, mais la vérité de l'oeuvre n'est pas dans l'écrivain."⁴⁷

E. Imagination et fonction de l'irréel

Pour Bachelard, l'imagination véritable, celle qu'il nomme créatrice, doit être caractérisée par une fonction de l'irréel qui vient transcender le réel.

L'imagination créatrice a de toutes autres fonctions que celles de l'imagination reproductrice. A elle appartient cette "fonction de l'irréel" qui est psychiquement aussi utile que "la fonction du réel" si souvent évoquée par les psychologues pour caractériser l'adaptation d'un esprit à une réalité estampillée par les valeurs sociales.⁴⁸

Pour Bachelard, "les transactions entre la fonction du réel et la fonction de l'irréel (...) sont la vie même de l'imagination."⁴⁹ Bien que la fonction de l'irréel prenne racine dans la réalité, elle ne peut être considérée comme

⁴⁷ Mikel Dufrenne, Esthétique et philosophie, Tome I, 51.

⁴⁸ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 3.

⁴⁹ Id., Le droit de rêver, 102.

étant le réel puisqu'elle le renouvelle et le transcende. Bachelard commente, en ces termes, les écrits d'Henri Bosco: "Les formes prises au réel ont besoin d'être gonflées de matière onirique. L'écrivain nous montre la coopération de la fonction psychique du réel et de la fonction de l'irréel."⁵⁰ Bachelard ne sépare jamais ces deux fonctions. Elles se complètent et se renouvellent dans le dynamisme même de l'imagination.

L'image en tant que produit de l'imagination créatrice est, elle aussi, soumise à cette fonction de l'irréel. A l'étape de l'image imaginée, elle perd tout contact avec la réalité. Elle est révélatrice d'un irréel. De plus, Bachelard souligne que l'image n'a de valeur et de signification qu'en regard de sa fonction d'irréalité.

L'image écrite, peinte, gravée, sculptée, est susceptible de manifester une irréalité. Dans l'optique bachelardienne, c'est la fonction de l'irréel qui fait qu'une image est une image et non un signe comme le sont le stéréotype et le cliché. Conséquemment, la valeur de l'image est proportionnelle à ses vertus imaginaires que lui confère la fonction d'irréalité.

⁵⁰ Id., La poésie de la rêverie, 138.

C'est en se matérialisant que l'image arrive à présenter "la réalité d'une irréalité. C'est d'ailleurs la fonction de l'irréel qui permet à l'image de présenter une vérité de l'être. L'image incarnée dans la matière, en allant au-delà du réel, découvre sa propre réalité. C'est pourquoi, suivant les termes mêmes de Bachelard, de l'image doit être considérée comme un "surréal" puisqu'elle dépasse la réalité.

F. Imagination et rêverie

Ce qui différencie et caractérise la fonction imaginative, mise de l'avant par Bachelard, demeure le rôle qu'il accorde à la rêverie. En effet, afin de libérer l'imagination du joug de la perception, de la mémoire et du concept, il l'associe à une rêverie consciente monopolisant l'être tout entier et favorisant l'émergence d'images signifiantes. La rêverie bachelardienne devient la garantie de l'authenticité de la démarche de création puisqu'elle révèle l'action de l'imagination créatrice ainsi que de la conscience imaginante. Par conséquent, pour Bachelard, rêverie consciente et imagination créatrice sont synonymes et

représentent une seule et même fonction. C'est par l'action de la rêverie que naît, s'incarne et que s'apprécie l'image.

1. Rêverie diurne et rêve nocturne

La rêverie, telle que définie par Bachelard, n'a rien de commun avec le rêve qui se présente durant le sommeil. Grâce à la rêverie, le sujet imaginant choisit l'objet de sa rêverie, contrairement au rêveur nocturne pour lequel aucun choix n'est possible. Dans le premier cas, le sujet est actif et dirige sa propre rêverie alors que dans le second cas, il demeure dans un état de passivité et d'incapacité à réagir. "Le rêveur de rêveries est présent à sa rêverie"⁵¹, alors que "le rêveur de rêve nocturne est une ombre qui a perdu son moi rêveur."⁵² Bachelard va encore plus loin lorsqu'il affirme: "Le rêve de la nuit est un rêve sans rêveur."⁵³ Il ajoute: "Le sujet y perd son être, ce sont des rêves sans sujet."⁵⁴

⁵¹ Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, 129.

⁵² Ibid., 129.

⁵³ Ibid., 20.

⁵⁴ Ibid., 126.

Bachelard constate que le rêve nocturne et la rêverie diurne utilisent des processus différents. "Le rêve chemine linéairement, oubliant son chemin en courant. La rêverie travaille en étoile et revient à son centre pour lancer de nouveaux rayons."⁵⁵ C'est pourquoi ce philosophe, de façon délibérée, abandonne le rêve nocturne au psychanalyste pour ne considérer que la rêverie consciente et dirigée qui ne se préoccupe pas des complexes et des frustrations. Bachelard soutient: "Alors que le rêve nocturne peut désorganiser une âme, propager, dans le jour même, les folies essayées de la nuit, la bonne rêverie aide vraiment l'âme à jouir de son repos, à jouir d'une unité facile."⁵⁶ La rêverie bachelardienne favorise la cohérence de l'être rêveur en orientant l'action de l'imagination créatrice.

Bachelard constate encore que la rêverie est verticale. Ses racines rejoignent les profondeurs de l'être qui touchent à l'inconscient. "Sans cesse l'inconscient murmure, et c'est en écoutant ses murmures qu'on entend sa vérité."⁵⁷ La rêverie représente l'action imaginaire par excellence qui rejoint ce qui est profond et permanent dans

⁵⁵ Gaston Bachelard, La psychanalyse du feu, 32.

⁵⁶ Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, 14.

⁵⁷ Ibid., 49-50.

l'homme, soit cette vie inconsciente, insondable et impénétrable qui éloigne de tout ce qui est superficiel. Par la rêverie, le sujet imaginant est appelé à dépasser l'humaine condition. Il quitte le monde réel pour le monde imaginé où tout devient possible. "Viennent des rêves où l'au-dessus oublie, supprime l'en-dessous. Visant au zénith de l'objet droit, accumulant les rêveries de la verticalité, nous connaissons une transcendance d'être."⁵⁸ Le rêve nocturne, quant à lui, ne peut être vertical. Il symbolise la chute, c'est-à-dire une perte d'être.

Tel que mentionné précédemment, Bachelard, à la suite des écrits de Jung, associe le rêve nocturne au principe masculin traduisant l'"animus". D'un autre côté, il relie la rêverie diurne au principe féminin dévoilant l'"anima". "Ainsi, c'est à l'"animus" qu'appartiennent les projets et les soucis, deux manières de n'être pas présent à soi-même. A l'"anima" appartient la rêverie qui vit le présent des images heureuses."⁵⁹ A la suite de cette affirmation, Bachelard considère que la saisie d'une oeuvre doit se réaliser en "anima" plutôt qu'en "animus" afin de permettre

⁵⁸ Gaston Bachelard, La flamme d'une chandelle, 57.

⁵⁹ Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, 55.

au lecteur ou au spectateur de "retentir" vraiment et authentiquement à l'image.

C'est par l'adoption d'une méthode phénoménologique que Bachelard réussit à établir une distinction marquée entre le rêve et la rêverie en développant le rôle joué par la conscience. Alors que la rêverie jouit de l'action privilégiée de la conscience imaginante, le rêve nocturne, de son côté, n'est jamais caractérisé par cette présence fondamentale.

2. Rêverie et démarche créatrice

Dans la rêverie bachelardienne, la conscience joue donc un rôle primordial. Le rêveur est donc en état de veille et d'éveil; ce qui représente "un accroissement de conscience, une augmentation de lumière, un renforcement de cohérence psychique."⁶⁰ Bachelard pousse encore plus loin son argumentation lorsqu'il qualifie cette fonction de "conscience créante".⁶¹ Il constate que, contrairement au rêve nocturne, une rêverie ne peut se raconter. En effet, pour

⁶⁰ Ibid., 5.

⁶¹ Ibid., 1.

communiquer toute rêverie, il faut absolument passer par l'expression écrite ou par l'expression plastique, c'est-à-dire par un "faire". Pour le philosophe, "la rêverie ouvre les voies à l'oeuvre."⁶²

Conséquemment, la rêverie révèle l'image, non seulement en tant que réalité psychique mais aussi en tant qu'oeuvre. Au niveau de l'image imaginée, Bachelard affirme: "Soudain une image se met au centre de notre être imaginant. Elle nous retient, elle nous fixe. Elle nous infuse de l'être."⁶³ Avant l'oeuvre, la rêverie est présente; elle oriente l'action imaginaire vers un objet spécifique. Elle devient stimulation créatrice. Elle précède et appelle la création; elle donne à créer. "Si le rêveur avait du "métier", avec sa rêverie il ferait une oeuvre. Et cette oeuvre serait grandiose puisque le monde rêvé est automatiquement grandiose."⁶⁴

"L'imagination tente un avenir."⁶⁵ Bachelard constate que la rêverie se poursuit lors du travail créateur. Elle exalte et valorise les qualités concrètes de la matière.

⁶² Ibid., 137.

⁶³ Ibid., 132.

⁶⁴ Ibid., 11.

⁶⁵ Ibid., 7.

Elle suscite l'action transformatrice et fait naître le geste signifiant. Elle guide l'action transformatrice et favorise l'apparition de l'image poétique ou plastique. Bachelard constate que par rapport à la poésie: "Le poète garde assez distinctement la conscience de rêver pour dominer la tâche d'écrire sa rêverie(...) Faire une oeuvre avec une rêverie, être auteur dans la rêverie même, quelle promotion d'être."⁶⁶

C'est encore sous le signe de la rêverie que se réalise la saisie de l'image en tant que réalité imaginaire. L'image invite le lecteur et le spectateur à poursuivre cette rêverie, chacun à sa façon. Le lecteur ou le spectateur doit être en état de rêverie, s'il veut être en mesure d'apprécier et de participer à la vitalité imaginaire de l'image. La rêverie lui permet de découvrir, à travers la rêverie du poète ou de l'artiste, sa propre rêverie.

⁶⁶ Ibid., 137.

3. Qualités de la rêverie

Premièrement, la rêverie est monopolisatrice; elle favorise la cohérence de l'être imaginant. Elle accapare toute son attention et ses énergies. "Alors le rêveur est tout fondu en sa rêverie."⁶⁷ De plus, Bachelard constate qu'elle favorise une concordance des composantes personnelles qui s'associent dans une même destinée. Il affirme: "Tous les sens s'éveillent et s'harmonisent dans la rêverie poétique."⁶⁸ La rêverie place l'être rêveur dans un état de réceptivité, de disponibilité et d'ouverture puisque son "cogito" jouit d'une unité fondamentale. "Son "cogito" n'est pas divisé dans la dialectique du sujet et de l'objet."⁶⁹ Ainsi, le sujet et l'objet s'unissent et orientent leurs actions vers un avenir commun.

Deuxièmement, la rêverie se caractérise encore par un climat de solitude et d'intimité. C'est dans la solitude de l'être face à lui-même et dans l'intimité de son moi que la conscience imaginante s'éveille et favorise l'émergence de l'image imaginée. Dans un tel climat, le sujet imaginant se

⁶⁷ Ibid., 39.

⁶⁸ Ibid. 6.

⁶⁹ Ibid., 136.

met à l'écoute des voix intérieures. Voilà pourquoi, la rêverie ne sait que faire d'un savoir. "Ce n'est pas à partir d'un "savoir" qu'on peut vraiment rêver, rêver sans retenue, rêver en une rêverie sans censure."⁷⁰

Troisièmement, la rêverie est synonyme d'ouverture et de liberté. Le rêveur détermine l'objet de sa rêverie en dehors des complexes et des conflits. C'est encore au rêveur qu'incombe la tâche de diriger sa rêverie selon ce qu'il est et ce qu'il ressent.

Quatrièmement, la rêverie est idéalisante puisqu'elle éveille chez le sujet imaginant des valeurs humaines particulières. Elle appelle l'être au dépassement. Elle l'éloigne du quotidien et de tout ce qui peut être superficiel. "La rêverie sacralise son objet."⁷¹ Par la rêverie, le moi aspire à réaliser de grandes choses, puisqu'il rêve à de grandes choses. "La rêverie idéalise à la fois son objet et le rêveur."⁷² Elle représente pour ce dernier un "état d'âme" spécifique qui élève l'être, au-dessus de lui-même, en même temps qu'elle lui ouvre un monde nouveau. Bachelard

⁷⁰ Ibid., 31-32.

⁷¹ Ibid., 31.

⁷² Ibid., 49.

constate que la rêverie est verticale, c'est-à-dire ascensionnelle et cosmique. Elle échappe au réel en unissant le rêveur au monde. Elle lui ouvre ce monde en le plaçant devant un infini.

Cinquièmement, la rêverie est créatrice. Elle transcende le réel, c'est-à-dire qu'elle transforme la réalité en irréalité. Conséquemment, c'est par l'action de la rêverie que la fonction de l'irréel se révèle et se concrétise. C'est grâce à son intervention que l'image se matérialise et qu'elle présente alors la réalité d'une irréalité.

G. Imagination, inconscient et archétype

1. Inconscient personnel

Nous avons constaté précédemment que la rêverie joue un rôle primordial dans la fonction imaginaire bachelardienne. Pourtant, à l'intérieur de cette dimension de l'imaginaire, les notions d'inconscient et d'archétype apparaissent fréquemment. Ce sont ces deux aspects que nous aimerions

définir et développer parce que ces termes reviennent à plusieurs occasions dans le vocabulaire bachelardien.

Bachelard a été marqué par l'oeuvre de Jung. C'est à partir des écrits de ce dernier que nous allons tenter de préciser la nature de l'inconscient. On distingue deux types d'inconscient, soit l'inconscient personnel et l'inconscient collectif. L'inconscient personnel comprend la sensation, l'intuition, le sentiment et la pensée. Chacun de ses éléments se caractérise par une partie consciente et un équivalent inconscient.

Jung affirme que par la vie consciente, l'homme ne peut tout percevoir et tout comprendre. En effet, les informations transmises par les sens dépendent de la qualité des sens eux-mêmes ainsi que de facteurs personnels. Quel que soit l'instrument utilisé pour améliorer ou étendre la portée de sa perception sensible, l'homme arrive toujours, à un moment ou à un autre, "à la limite de certitude que la connaissance consciente ne peut franchir."⁷³

⁷³ Carl Jung, Essai d'exploration de l'inconscient, 23.

Jung poursuit en insistant sur les divers aspects inconscients de la perception face à la réalité. Pour lui, une fois intégrées dans l'être, les sensations deviennent des réalités psychiques, non mesurables puisqu'il est impossible à la "psyche" de connaître sa substance. "C'est pourquoi il y a dans chaque expérience un nombre indéfini de facteurs inconnus, sans parler du fait que chaque réalité concrète demeure toujours inconnue à certains égards, car nous ne connaissons pas la nature ultime de la matière."⁷⁴

En second lieu, s'ajoute à ces aspects inconscients de la perception, les événements qui n'ont pas accédé au conscient mais qui se sont enregistrés, à notre insu, d'une manière subliminale. Par la réflexion ou l'intuition (l'art sous toutes ses formes exploite ces mécanismes), ces faits peuvent accéder à la conscience. Le rêve permet de révéler cet aspect inconscient des événements qui se présentent toujours sous forme d'images.

De façon similaire, Bachelard accorde à l'inconscient un rôle particulier dans la fonction imaginaire. L'image se caractérise par des racines oniriques qui rejoignent l'inconscient personnel ainsi que l'inconscient collectif.

⁷⁴ Ibid., 24.

La rêverie bachelardienne permet de révéler la véritable image. Voilà pourquoi, elle ne peut résulter d'un phénomène de perception ou de mémoire.

Jung affirme que l'inconscient se caractérise par une activité incessante, mais il avoue qu'une telle situation est difficilement vérifiable par des moyens d'observation directe. Il constate encore que l'activité inconsciente est continuellement reliée au conscient et qu'elle entretient avec ce dernier des rapports de compensation. Le passage du conscient à l'inconscient, et vice versa, demeure sous l'entière dépendance de la personnalité de l'individu.

Bachelard élabore à sa façon l'interaction de l'inconscient et du conscient en développant la fonction du réel par rapport à celle de l'irréel. Pour Bachelard comme pour Jung, l'inconscient n'est pas uniquement constitué de complexes et de frustrations nécessitant obligatoirement un défoulement comme semble l'affirmer Freud. Pour Jung, l'inconscient produit continuellement des rêves et des fantasmes et ce, même si l'individu réussit à se défouler. De plus, il constate que le rêve porte en lui sa propre signification et, surtout, qu'il n'est pas une façade. Cette thèse a produit une adhésion, du moins partielle, de

la part de Gaston Bachelard qui considère que l'image est une réalité symbolique qui s'ouvre sur une plurivocité de sens.

2. Inconscient collectif

Jung constate que plus l'inconscient est profond, plus il perd de son individualité. Il se rapproche alors de systèmes fonctionnels autonomes, innés, universels. Il identifie ce phénomène comme étant celui de l'inconscient collectif. Selon lui, ce type d'inconscient doit être considéré comme la matrice de l'évolution ainsi que de toutes les créations humaines. De son côté, Bachelard reprend cette notion et constate que l'image poétique et plastique reprend les rêveries ancestrales et immémoriales.

Par conséquent, l'inconscient collectif se distingue grâce à une structure préexistante primordiale qui se retrouve chez tout individu, indépendamment de l'âge, de l'époque, de la culture, etc. L'inconscient collectif se manifeste sous la forme d'archétypes qui sont, comme Jung le suggère, des images idéelles et universelles. Bachelard reprend cette théorie et l'adapte, lorsqu'il étudie le dyna-

nisme de l'imagination créatrice à travers les images qu'elle produit.

Jung suggère que l'enfant naît avec un donné "a priori" inconscient, basé sur des modèles archaïques universels. La présence de l'inconscient collectif n'exclut aucunement la présence d'instincts dans le domaine individuel. Aux éléments personnels de la "psyche", s'ajoutent toujours des matériaux impersonnels, autonomes, immémoriaux qui permettent à l'être d'atteindre un niveau supérieur d'intégration du "moi" en favorisant un renouvellement intérieur.

3. Rôle de l'archétype

Si on recherche la définition du terme archétype dans un dictionnaire de philosophie, on constate qu'il est dérivé du mot grec "archetypos" qui signifie à la fois modèle et original.

C'est Jung qui a fait passer le terme archétype dans l'usage courant. A partir de ce moment, l'archétype cesse de désigner une réalité objective ou une réalité purement intellectuelle. Il affirme que les archétypes sont des

"traces mnésiques" inscrites dans la "psyche" depuis l'origine de l'humanité.

Dans cette visée, l'archétype se révèle sous la forme d'images. Pourtant, ce sont des images impersonnelles qui représentent un non-moi. Les représentations découlant d'un même archétype diffèrent d'un individu à un autre. Comme l'affirme Jung, l'archétype ne peut être associé à une image fixe ou à un motif défini.

L'archétype est plutôt une tendance à se rappeler une structure. La représentation en elle-même varie considérablement suivant la culture et l'époque, contrairement au schème fondamental qui demeure toujours le même. De plus, l'archétype ne peut être confondu avec une représentation héritée culturellement puisque l'archétype en tant que facteur inné n'est jamais le résultat d'un phénomène lié à la mémoire.

Les archétypes doivent être considérés non seulement comme des expériences vécues par l'ensemble de l'humanité, mais surtout comme des éléments favorisant la réceptivité de l'être qui s'ouvre à de telles expériences. Jung considère

que l'archétype exerce une fascination et qu'il peut aussi inciter à l'action.

Les archétypes, en tant qu'images primordiales, utilisent des lois dominantes, des structures dont l'origine reste indéfinissable. "Il semble qu'il est impossible d'expliquer leur formation sans admettre qu'elles constituent comme la précipitation d'expériences humaines, perpétuellement renouvelées."⁷⁵ Jung affirme que l'archétype n'est pas une forme statique et que les éléments dynamiques qu'il contient se manifestent par des impulsions spontanées, comparables aux instincts. Il constate qu'

il s'empare de la psyché avec une espèce de force originelle et l'oblige à transgresser les limites du secteur strictement humain; il détermine ainsi de l'exagération, une sensation d'être gonflé (inflation psychique!), une indisponibilité contraignante, des mirages, le tout s'emparant de l'individu pour le meilleur comme pour le pire.⁷⁶

Bachelard reprend à sa façon la notion d'archétype jungien. Il démontre que le point de départ de toute création, de toute image n'est pas la réalité mais l'image elle-même. Cette image première c'est l'archétype qui

⁷⁵ Carl Jung, Psychologie de l'inconscient, 128.

⁷⁶ Ibid., 131.

représente l'antécédent onirique de toute image imaginée et de toute image écrite, peinte, gravée ou sculptée. En définitive, l'archétype bachelardien, en tant qu'image première, se dissocie du concept et amorce l'action de l'imagination créatrice. Pour Bachelard, l'archétype représente un "symbole moteur". Il possède cette capacité intrinsèque de déclencher chez l'être rêveur le processus de l'imagination créatrice. Voilà pourquoi, l'archétype doit être considéré comme un générateur d'images.

L'archétype joue un rôle prédominant dans la fonction imaginaire bachelardienne. Il est présent au moment de l'image imaginée, lors de la matérialisation progressive de l'image ainsi qu'au niveau de l'appréciation de cette dernière, qu'elle soit poétique ou plastique. Pour Bachelard, il joue un rôle important au niveau du classement des images littéraires et des oeuvres d'art.

En effet, Bachelard utilise l'archétype comme instrument méthodologique dans la classification des images qui viennent s'associer à diverses catégories archétypales. Il fait sienne cette définition de l'archétype donnée par Robert Desoille:

Il dit qu'on comprendrait mal un archétype en en faisant une simple et unique image. 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 homme⁷⁷.

Nous sommes conscients que nous n'avons pas élaboré toutes les distinctions existant entre Jung et Bachelard quant à leur utilisation des termes inconscient et archétype. Notre recherche vise plutôt à souligner le rôle de ces notions dans la fonction imaginaire bachelardienne, ce qui nous permet d'éclairer le rôle de la matière. Par contre, cette comparaison a été élaborée par Jean-Pierre Roy dans son livre "Bachelard ou le concept contre l'image"⁷⁸.

En conclusion, ce chapitre nous a permis de préciser la fonction imaginaire bachelardienne. Dans ce contexte, l'imagination créatrice se définit comme une faculté autonome, libérée de la perception, de la mémoire, du réel. Gaston Bachelard l'associe à la rêverie et développe ce qu'il nomme la fonction de l'irréel, comme la fonction primordiale caractérisant l'imagination véritable.

⁷⁷ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, 211.

⁷⁸ Jean-Pierre Roy, Bachelard ou le concept contre l'image, 129-132.

La rêverie souligne l'engagement du sujet imaginant. Elle se caractérise par des valeurs de cohérence, d'ouverture, de solitude, de liberté et d'idéalisme. Elle rejoint l'être profond grâce aux archétypes de l'inconscient qui sont des énergies psychiques, des symboles moteurs favorisant l'apparition de l'image imaginée. Lors de la matérialisation de l'image, c'est encore la rêverie qui sollicite et monopolise le sujet imaginant et qui provoque l'action transformatrice. La rêverie permet encore une lecture engagée de l'oeuvre d'art ainsi que de tout autre image. Elle propose une approche divergente qui engage le lecteur ou le spectateur dans une vision personnelle et renouvelée de l'image en exigeant une re-création de cette dernière.

CHAPITRE IV

LE ROLE DE LA MATIERE DANS LA FONCTION IMAGINAIRE

A. L'imagination matérielle

Ce chapitre constitue le coeur de notre recherche puisqu'il précise le rôle de la matière et surtout parce qu'il identifie l'apport de cette dernière dans la création de l'image. La matière devient le pivot qui domine et articule la démarche créatrice. Son action se greffe à l'activité même de l'imagination et permet de révéler l'image. Dans un premier temps, l'imagination matérielle est définie et s'associe au travail transformateur. Dans un second temps, le rôle de la matière est développé en relation avec l'action de la rêverie et la présence de l'image. Dans ce contexte, on retrouve la matière tout au long de la démarche créatrice. La dernière partie de ce chapitre est consacrée à la vision bachelardienne relative aux arts plastiques. Le philosophe vous présente sous un angle nouveau diverses techniques, telles que la peinture, le dessin, la gravure, la sculpture et le modelage.

Dans "L'être et le néant", Jean-Paul Sartre affirme en parlant de l'oeuvre de Gaston Bachelard: "C'est une véritable découverte que celle de "l'imagination matérielle."¹ Par conséquent, la notion d'imagination matérielle, telle que développée par Bachelard, demeure l'une des contributions les plus significatives des écrits de ce philosophe.

C'est d'ailleurs la matière qui relie les deux versants de l'oeuvre de Bachelard, soit le versant épistémologique et le versant poétique. Au niveau de la philosophie relative à la connaissance scientifique, le matérialisme prôné par ce philosophe est un matérialisme renouvelé qui se caractérise par une dialectique entre la pensée et l'expérience. Bachelard considère que "le matérialisme philosophique traditionnel est un "matérialisme sans matière", un matérialisme tout métaphorique, une philosophie dont les métaphores ont été l'une après l'autre déracinées par le progrès de la science."² Voilà pourquoi, il se donne comme tâche "d'étudier vraiment le "matérialisme de la matière", le matérialisme instruit par l'énorme pluralité des matières différen-

¹ Jean-Paul Sartre, L'être et le néant, 661.

² Gaston Bachelard, Le matérialisme rationnel, 3.

tes, le matérialisme expérimentateur, réel, progressif, humainement instructeur."³

C'est parce que Bachelard "a été frappé par la carence de la "cause matérielle" dans la philosophie esthétique"⁴ qu'il s'interroge sur le rôle joué par la matière dans l'imaginaire. Il définit cette dernière comme la substance matérielle caractérisant toute chose pouvant être perçue par les sens. Il la considère comme un principe actif qui appelle et fait naître la forme.

Bachelard étudie la matière à partir de deux points de vue différents. Lorsqu'il réfléchit sur l'image poétique, il considère que l'oeuvre de tout écrivain est influencée et assujettie à une matière spécifique. Les livres sur les quatre éléments développent le rôle des substances primordiales que sont le feu, la terre, l'eau et l'air, à partir des écrits d'auteurs célèbres. Dans cette perspective, la matière s'apparente à un thème sous-jacent qui alimente et oriente l'oeuvre de tout écrivain.

³ Ibid., 4.

⁴ Gaston Bachelard., L'eau et les rêves, 3.

Dans une autre optique, Bachelard étudie la substance matérielle qui donne vie à l'oeuvre d'art. Elle est couleur qui engendre la peinture; elle est encre qui révèle le dessin ou la gravure; elle est fer ou marbre qui donne vie à la sculpture. Lorsque Bachelard commente certaines peintures de Monet ou de Chagall, certaines gravures de Flocon ou de Marcoussis, il entrevoit la substance matérielle comme la thématique première qui motive et justifie la représentation et l'expression, sans lien direct avec les formes représentées. Par exemple, en décrivant une peinture de Monet représentant la cathédrale de Rouen, Bachelard constate que le thème qui domine cette oeuvre n'est pas la pierre mais "l'élément aérien" qui se révèle à travers la couleur-lumière.

1. Imagination et matière

Pour Bachelard, "l'imagination cache une substance privilégiée, une substance active qui détermine l'unité et la hiérarchie de l'expression."⁵ De plus, il constate, que l'imagination est plus agissante lorsqu'une substance matérielle vient solliciter et s'emparer de l'être rêveur.

⁵ Ibid., 64.

Elle éveille, chez ce dernier, des valeurs personnelles et profondes puisque l'imagination matérielle valorise en profondeur tout objet sur lequel se porte son attention et son action.

Les valeurs, dont Bachelard fait mention ici, sont des "valeurs concrètes"⁶; l'imagination matérielle ne pouvant s'accommoder de "valeurs intellectualistes"⁷ ou objectives. Accepter la présence et l'action de l'intellect dans le domaine de l'imaginaire constitue une erreur fondamentale qui place la pensée avant l'image et qui tend à considérer cette dernière comme une simple illustration de la première. Dans un tel contexte, l'imagination perd de son autonomie au profit de l'intellect et l'image, n'en est plus une au sens véritable du terme, puisqu'elle se rapproche davantage du concept.

"L'imagination matérielle va tout de suite à la qualité substantielle."⁸ Tel que précisé par Bachelard, les valeurs concrètes et subjectives s'associent aux qualités mêmes de

⁶ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 240.

⁷ Gaston Bachelard, Le matérialisme rationnel, 19.

⁸ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves.. 158.

la matière qui monopolise l'activité de l'imagination. Par exemple, en parlant du métal, Bachelard souligne: "L'hostilité du métal est ainsi sa première valeur imaginaire."⁹ Les valeurs concrètes, relatives à une matière et susceptibles de provoquer l'action de l'imagination, peuvent varier d'un individu à un autre. A partir d'une même substance, prenons par exemple l'eau, un individu pourra être attiré par ses qualités de transparence et de limpidité, alors qu'un autre s'attardera plutôt à ses possibilités de refléter les éléments de l'environnement.

Devant l'eau profonde, tu choisis ta vision; tu peux voir à ton gré le fond immobile ou le courant, la rive ou l'infini; tu as le droit ambigu de voir et de ne pas voir; tu as le droit de vivre avec le batelier ou de vivre avec "une race nouvelle de fées laborieuses d'un goût parfait, magnifiques et minutieuses."¹⁰

Les valeurs concrètes, mises de l'avant par l'imagination matérielle, touchent l'être profond et rejoignent l'inconscient archétypal. Elles placent l'être imaginant et rêveur au coeur de l'imaginaire en l'amenant à vivre une expérience onirique authentique.

⁹ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 238.

¹⁰ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 71.

Dans la visée bachelardienne, la matière se présente comme une "totalité".¹¹ Elle représente la synthèse entre l'unité et la pluralité de la substance matérielle qui sous-entend un système autonome, se suffisant à lui-même. En premier lieu, la matière est unité parce qu'elle jouit d'une cohérence certaine entre les éléments et les propriétés qui la caractérisent et qui s'unissent dans une même destinée. Conséquemment, toute substance matérielle de par sa nature, se suffit à elle-même.

Deuxièmement, elle est pluralité parce qu'elle se compose de plusieurs éléments différents. Voilà pourquoi, Bachelard souligne que l'imagination matérielle se caractérise par "l'idée de combinaison"¹² des substances qui se fusionnent, contrairement à l'imagination formelle, qui s'attache à "l'idée de composition."¹³ Par exemple, la "pâte idéale" réalise la synthèse parfaite de la "résistance" et de la "souplesse"¹⁴ parce qu'elle est une combinaison de la terre, de l'eau et de l'air. De plus, elle

¹¹ Ibid., 3.

¹² Ibid., 126.

¹³ Ibid., 126.

¹⁴ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 78.

attend le feu qui fixera la forme. Dans le même sens, le fer qui est une substance de la terre appelle le feu de la forge. L'air viendra collaborer à cette synthèse des matières en oxydant le fer qui donnera la rouille.

L'imagination matérielle suscite le geste créateur. Tel que précisé par Bachelard, la pâte, en éveillant les rêveries du pétrisseur, appelle une transformation de la matière, elle provoque et fait naître le geste créateur. Le philosophe nous fait découvrir "le modelage où les émotions coulent en quelque manière dans la pâte modelée et donnent des croissances que le contrôle des formes par la vue réduirait."¹⁵ Ce qui demeure primordial pour le pétrisseur, c'est de se laisser guider par les valeurs concrètes de la matière; c'est aussi d'être à l'écoute de ce dynamisme interne qui guide et modèle l'expression.

Bachelard constate: "La matière se laisse valoriser en deux sens: dans le sens de l'approfondissement et dans le sens de l'essor."¹⁶ Dans un premier temps, la substance matérielle doit être rêvée en profondeur puisqu'elle se présente comme un élément insondable et mystérieux. Elle

¹⁵ Ibid., 104.

¹⁶ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 3.

amène l'être à rêver, dans l'intimité de la matière, à sa propre intimité, à sa propre solitude. Dans un deuxième temps, la matière se caractérise par une force inépuisable qui mène à l'essor de l'être imaginant. Elle l'amène à désirer un dépassement personnel; elle lui permet de s'élever au-dessus de l'habitude et du quotidien; elle favorise son accessibilité à une autre réalité.

Bachelard constate que "la matière est révélatrice d'être, c'est-à-dire révélatrice de l'être humain."¹⁷ Elle permet au sujet imaginant de mesurer ses forces, d'anticiper un devenir d'expression et, par la même occasion, de se projeter dans l'avenir.

C'est en développant le rôle joué par la matière par rapport à l'imagination, et ce tout au long du processus de création, que Bachelard réussit à débarrasser l'image de prérogatives, telles que la perception et la mémoire qui, selon lui, se situent hors du champ de l'imaginaire. Cette prise de position permet au philosophe de libérer l'image des entraves relatives au réel. Il accorde à l'image une

¹⁷ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 115.

existence autonome en la libérant de la forme et de ses composantes.

Bachelard justifie son parti pris pour la matière contre la forme en ces termes: "Nos recherches, en effet, ne visent pas l'imagination des formes. Il y a dans ce domaine tant d'études excellentes que nous croyons pouvoir nous cantonner dans le domaine tel que nous l'avons circonscrit dès nos premières recherches sur l'imagination de la matière."¹⁸

2. Imagination dynamique

"En fait, l'imagination matérielle est pour ainsi dire toujours en acte."¹⁹ Bachelard constate que le dynamisme de l'imagination matérielle se prolonge inévitablement dans l'action d'une imagination dynamique. La matière, en tant que principe actif, exige un engagement concret de la part du sujet imaginant; cet engagement s'ouvre sur une action

¹⁸ Ibid., 94.

¹⁹ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 101.

transformatrice puisque la matière éveille et provoque la volonté du sujet imaginant.

En conséquence, la matière représente une provocation et une résistance pour l'être rêveur. En sollicitant sa volonté, elle fait naître le geste et suscite le travail transformateur. En définitive, l'imagination matérielle se mue en imagination dynamique et pousse le sujet imaginant au travail. Ce dernier doit connaître, prévoir et vaincre la résistance de la matière, s'il veut être capable de lui imposer sa volonté. "Une énergie imaginée passe du potentiel à l'actif. Elle veut constituer des images dans la forme et dans la matière, remplir les formes, animer les matières."²⁰

Dirigée par l'action de l'imagination dynamique, la main devient oeuvrante. Dans l'optique bachelardienne, elle ne peut rester oisive comme lorsqu'elle est soumise à l'imagination des formes. Dans le règne de l'imagination dynamique, le philosophe parle de "geste ouvrier" en opposition au "geste gratuit" ou au "geste sans obstacle".²¹

²⁰ Gaston Bachelard, L'air et les songes, 97.

²¹ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 52.

Le geste ouvrier réalise l'union entre la matière et la main. Voilà pourquoi, l'imagination dynamique refuse "le dualisme classique de l'objet et du sujet, tous deux affaiblis par la contemplation, l'un dans son inertie, l'autre dans son oisiveté."²² Grâce au travail, le sujet s'attache, se fond, fait corps avec cette matière qui résiste. Par le travail, il pénètre l'intimité de la substance matérielle; il en découvre et en exalte les valeurs concrètes.

"L'énergétique imaginaire du travail unit fortement la matière et le travailleur."²³ Ce dernier sent dans son corps, au niveau de ses muscles et de ses articulations, le progrès du travail. Bachelard parle alors de "conscience du travail" qui devient une "psychanalyse naturelle"²⁴. C'est grâce au travail contre différentes matières que l'homme prend conscience de ses puissances dynamiques, à travers les changements et les résistances de la substance matérielle. Ainsi, dans l'optique bachelardienne, la matière représente

²² Ibid., 25.

²³ Ibid., 121.

²⁴ Ibid., 50.

le "miroir énergétique"²⁵ de l'être. Elle reflète l'engagement du travailleur.

La puissance du travail transformateur se manifeste encore dans l'utilisation de l'outil qui prolonge le geste. Bachelard constate que la main est dynamisée lorsqu'elle manie l'outil. Ce dernier révèle l'intentionnalité du travailleur. Il crée un lien intime entre le travailleur et la matière en devenant une "conscience d'adresse" en même temps qu'une "conscience de puissance".²⁶ Pour Bachelard, "chaque matière a un "coefficient d'adversité", chaque outil détermine dans l'âme de l'ouvrier un coefficient de maîtrise."²⁷

"L'être du travailleur est renouvelé par une sorte de conscience d'outil, par la volonté du travail bien utilisé."²⁸ L'être travailleur se mesure à la matière, l'apprivoise, découvre ses possibilités, ses contraintes qu'il déjoue, exploite et asservit. En définitive, l'imagination dynamique implique une participation intime de l'être qui,

²⁵ Ibid., 23.

²⁶ Ibid., 53.

²⁷ Ibid., 53..

²⁸ Ibid., 144.

progressivement, développe une connaissance particulière de lui-même et du monde. "L'imagination dynamique unit les pôles. Elle nous fait comprendre qu'en nous quelque chose s'élève quand quelque action s'approfondit."²⁹ Elle appelle au dépassement.

La technique représente une autre composante de l'imagination dynamique. Elle permet au sujet créateur de transformer la matière selon ses intentions. Bien que la maîtrise d'une technique ne peut être une fin en soi, elle demeure un pouvoir favorisant la matérialisation de l'image. Le sujet travailleur doit s'approprier la technique et la personnaliser selon ses besoins et ses capacités. C'est dans la maîtrise et l'utilisation personnelles d'une technique que le sujet imaginant développe un style qui lui appartient. Le style révèle l'individualité de l'être travailleur.

L'imagination matérielle permet d'inscrire toute activité transformatrice dans une perspective d'évolution technique qui fait participer l'être travailleur à la tradition. Chaque technique se rattache à une tradition particulière qui l'enracine dans un passé où l'imagination

²⁹ Gaston Bachelard, L'air et les songes, 127.

matérielle jouit d'un rôle privilégié. Le choix et la pratique d'une technique permettent au sujet créateur de se rallier d'emblée à cette tradition, de rejoindre les rêveries primitives et ancestrales qui caractérisent cette matière, de revivre les étapes et les métamorphoses matérielles, de transcender les gestes créateurs. Bachelard souligne: "Les traditions et les rêveries sont consonantes."³⁰

B. La rêverie matérielle

1. Rêverie et matière

"La matière est un centre de rêves."³¹ Par conséquent, Bachelard constate que c'est sous la tutelle de la rêverie concrète ou matérielle que s'amorce, se structure et se développe le processus de création de l'image. De plus, il affirme que la rêverie créatrice, c'est-à-dire la rêverie qui donne l'image, est "matérialisante"³², c'est-à-dire que

³⁰ Gaston Bachelard, Le droit de rêver, 58.

³¹ Id., La terre et les rêveries de la volonté, 69.

³² Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 70.

son action est tributaire de la présence d'une matière particulière. Puisque pour ce philosophe, imagination et rêverie sont synonymes d'une action commune, on peut dire qu'il en va de même pour l'imagination matérielle et la rêverie matérielle.

La rêverie matérielle, comme l'imagination matérielle ou créatrice, doit être présente à chacun des moments du processus de création d'une oeuvre poétique ou plastiques. De plus, la matière doit diriger et dominer cette rêverie. "On ne rêve pas profondément avec des "objets". Pour rêver profondément il faut rêver avec des "matières."³³

Dans un premier temps, la rêverie matérielle prépare et annonce l'oeuvre. Elle précède toute représentation et toute expression puisque "le monde imaginé y est justement placé "avant" le monde "représenté".³⁴ Chaque matière développe des rêveries particulières basées sur les qualités intimes et dynamiques de la substance matérielle qui la caractérise. L'être rêvant est aussi un être méditant qui, par la rêverie matérielle, tente de se libérer de la domination de la vision pour atteindre ce que Bachelard

³³ Ibid., 33.

³⁴ Gaston Bachelard, L'air et les songes, 192.

appelle l'"état de voyant pur". "L'être pour prendre conscience de sa faculté de représentation, doit donc bien passer par cet état de "voyant pur."³⁵

Cet état, dont parle le philosophe, suppose que le sujet imaginant ne prenne pas comme point de départ de l'image la vision de la réalité, mais plutôt qu'il éclaire et transforme la réalité par une vision intérieure, ouverte et même primitive. Grâce à l'action de la rêverie matérielle, cette vision intime devient active. L'être rêveur se projette dans ce qu'il contemple. "Pour la vision active, il semble que l'oeil projette de la lumière, qu'il éclaire lui-même ses images."³⁶

A la suite de cette réflexion, Bachelard nous propose une genèse de l'être méditant en développant les étapes de la rêverie matérielle précédant toute création d'une image, qu'elle soit poétique ou plastique.

Tout d'abord, Bachelard parle de rêverie instantanée provenant d'un état d'émerveillement qui plonge le sujet dans un état de rêverie en monopolisant l'être rêvant. "On

³⁵ Ibid., 193.

³⁶ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 41.

rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique."³⁷ Il ajoute: "Mais le paysage onirique n'est pas un cadre qui se remplit d'impressions, c'est une matière qui foisonne."³⁸ En résumé, dans le domaine de l'imaginaire, où règne l'imagination matérielle, la matière est toujours imaginée, c'est-à-dire rêvée avant d'être transformée. Cette rêverie s'amorce de façon spontanée et naturelle par une admiration pour la substance elle-même. "Seule une sympathie pour une matière peut déterminer une participation réellement active qu'on appellerait volontiers un "induction" si le mot n'était déjà pris par la psychologie du raisonnement."³⁹

A l'action de la rêverie instantanée, Bachelard identifie la présence de la "contemplation active" qui s'associe à la mémoire en ressuscitant les souvenirs et en ranimant des rêveries antérieures. Dans ce contexte, la mémoire bachelardienne ne s'apparente pas au rappel de souvenirs. C'est une mémoire transcendée par l'imagination matérielle et sa fonction d'irréalité. La mémoire, comme

³⁷ Ibid., 61.

³⁸ Ibid., 6.

³⁹ Gaston Bachelard, L'air et les songes, 16.

l'imagination, est dominée par la matière. Par conséquent, elle participe à la vie même de l'imaginaire.

Puisque, dans la fonction imaginaire bachelardienne, la contemplation demeure active; elle doit être associée à une volonté de contemplation qui révèle la présence de la rêverie matérielle et qui annonce l'image matérielle.

Alors on comprend que la contemplation est essentiellement en nous, une puissance créatrice. On sent naître une "volonté de contempler" qui est aussitôt une volonté d'aider au mouvement de ce qu'on contemple. La Volonté et la Représentation ne sont plus deux puissances rivales comme dans la philosophie de Schopenhauer.⁴⁰

En dernier lieu, apparaît l'étape de la représentation qui est la conséquence directe de la rêverie instantanée et de la contemplation active. Encore ici, la représentation ne doit pas être associée à la signification courante de ce terme. La représentation, telle que définie par Bachelard à cette étape, est une réalité d'expression qui atteint son apogée dans la matérialisation de l'image. Tel que précisé auparavant, la représentation n'est pas issue de la mémoire

⁴⁰ Ibid., 61.

ou même de la perception. Elle demeure un produit direct de l'imagination matérielle.

En résumé, c'est par la rêverie, à partir d'une substance matérielle particulière que l'image s'impose au sujet. La rêverie matérielle monopolise l'être rêveur et méditant; elle prépare et annonce l'expression. La matière est beaucoup plus qu'une matière réelle. Elle est une matière qui vit et s'abreuve à la vie même de l'imaginaire. Par exemple, Bachelard commente certains passages de l'oeuvre d'Edgar Allan Poe dominés par la matière de l'opium, en ces termes: "L'opium d'Edgar Poe est un "opium imaginé". Imaginé avant, réimaginé après, jamais écrit pendant."⁴¹

Par le biais de cette phrase, Bachelard nous indique que la matière représentée par l'opium doit, tout d'abord, être rêvée. Rêvée, bien entendu, grâce à l'intervention de l'imagination matérielle. Par la suite, lorsque la matière donne vie et parole à la représentation qui devient expression, elle demande à être réimaginée. Elle invite le lecteur ou le spectateur à participer au symbolisme ouvert

⁴¹ Gaston Bachelard, La poétique de la rêverie, 146.

de l'image à partir des valeurs concrètes qu'elle promouvoit.

En poésie, jamais l'expression ne doit être assujettie ou produite par l'écriture avec ses lois de rhétorique et de syntaxe. Bachelard affirme que l'écriture, c'est-à-dire l'acte qui permet de matérialiser l'image poétique, doit être dominée par la rêverie matérielle et sa fonction d'irréalité. Il n'appartient pas à l'écriture de diriger l'action et d'imposer des formes spécifiques à l'expression. Nous pensons qu'il en est de même pour l'expression plastique.

La rhétorique avec sa fade encyclopédie du beau, avec ses puérides rationalisations du clair, ne nous permet pas d'être vraiment fidèles à notre élément. Elle nous empêche de suivre, dans son plein essor, le "fantôme réel de notre nature imaginaire", qui, s'il dominait notre vie, nous rendrait la vérité de notre être, l'énergie de notre dynamisme propre.⁴²

Bachelard constate que, dans l'oeuvre de Poe, l'opium que l'écrivain nous présente est vraiment une matière animée et produite par une rêverie matérielle authentique.

⁴² Gaston Bachelard., L'eau et les rêves, 249.

A l'origine du processus de création d'une image, c'est la matière qui provoque et oriente chez le sujet imaginant une rêverie concrète ou matérielle qui favorise l'émergence de l'image imaginée. C'est aussi la matière qui dirige l'action transformatrice, c'est-à-dire le travail créateur, au moment de la matérialisation progressive de l'image à partir d'une substance matérielle particulière. C'est encore la matière qui permet la saisie, la lecture de toute image poétique ou plastique, en éveillant chez le lecteur ou le spectateur une rêverie matérielle qui reprend à son compte les qualités intimes et le dynamisme profond de la substance matérielle.

Conséquemment, l'attitude bachelardienne relative à la poésie, telle que relevée dans la citation qui suit, nous permet d'extrapoler une position similaire pour les arts plastiques.

Pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une oeuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la vacance d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa "matière", il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique.⁴³

⁴³ Ibid., 5.

2. Rêverie dynamique

Telle l'imagination matérielle qui complète son action dans le prolongement de l'imagination dynamique, la rêverie matérielle se transforme progressivement en une rêverie dynamique puisque "quand on s'est soumis entièrement à l'imagination matérielle, la matière rêvée dans sa puissance élémentaire s'exaltera jusqu'à devenir un esprit, une volonté."⁴⁴ C'est alors que l'être rêvant et méditant se double d'un être travailleur qui désire connaître la matière dans son intimité afin de la provoquer et de lui imposer sa volonté. La rêverie dynamique permet de révéler la volonté de l'être rêveur.

Bachelard soutient: "C'est par ses rêves que la volonté de puissance est la plus offensive."⁴⁵ Par la rêverie matérielle, le rêveur est dynamisé; de ce fait, son existence est, elle aussi, "dynamisée."⁴⁶ Il devient un être travailleur dans un monde résistant, c'est-à-dire, "une

⁴⁴ Ibid., 197.

⁴⁵ Ibid., 240.

⁴⁶ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 25.

force infatigable" contre "l'univers", contre "la substance des choses".⁴⁷

La rêverie dynamique guide le geste du travailleur. Pendant le travail créateur, Bachelard valorise le rôle de la rêverie dynamique quant au geste, en ces termes: "La main aussi a ses rêves, elle a ses hypothèses. Elle aide à connaître la matière dans son intimité. Elle aide donc à la rêver."⁴⁸ Toujours selon ce philosophe, lorsque la main est guidée par la rêverie dynamique, elle s'apparente à un "organe d'énergie" et non à un "organe de formes".

"Les véritables rêveries de la volonté sont dès lors des rêveries outillées, des rêveries qui projettent des tâches successives, des tâches bien ordonnées."⁴⁹ Les rêveries de la volonté permettent à l'outil de jouir d'un "coefficient d'agression". L'outil renouvelle la puissance transformatrice du geste et, de ce fait, prépare et annonce l'image. "L'outil donne à l'agression un avenir."⁵⁰

⁴⁷ Id., 29.

⁴⁸ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 145.

⁴⁹ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 37.

⁵⁰ Ibid., 37.

Par l'action de l'imagination dynamique et du travail qu'elle provoque, le monde résistant sort de l'anonymat. Tout élément, qui retient l'attention du sujet imaginant, provoque une volonté de travail ainsi qu'une "volonté de signifier"⁵¹. L'élément mis en relief par l'imagination dynamique porte alors la marque de l'irréalité et accède, par le fait même, à l'imaginaire.

En parlant de l'être travailleur, c'est-à-dire de celui qui vit dans le règne de l'imagination dynamique, Bachelard affirme: "Jamais une matière ne lui semblera assez travaillée parce qu'il n'a jamais fini de la rêver (...) La matière est le schème des rêves indéfinis."⁵²

C. L'image matérielle et la création

Pour Bachelard, toute image, qu'elle soit imaginée ou incarnée dans une substance particulière doit sa vitalité à la présence de la matière. Il commente l'attitude du sujet imaginant-rêvant sur la matière dure, en ces termes: "Subitement, le sujet qui fait cet effort imaginaire pour

⁵¹ Ibid., 103.

⁵² Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 154.

entrer dans une intimité de la matière dure découvre dans son propre psychisme, mais toujours sous la forme d'une image, une sorte de concrétion morale, un kyste moral, qu'il va falloir dissoudre, diviser."⁵³

Cette image, dont parle Bachelard, en plus d'être une réalité psychique, doit être considérée comme une réalité matérielle puisqu'elle travaille dans le mystère de la substance qui la particularise. L'être rêveur, grâce à une participation intime, est appelé à vivre "en situation imagée", "en pur milieu symbolique".⁵⁴

L'image matérielle au moment de l'image imaginée est animée d'une force psychique qu'elle reçoit du dynamisme inhérent à la matière. Bachelard souligne la puissance de cette dernière en ces termes: "Les images qui sont des forces psychiques premières sont plus fortes que les idées, plus fortes que les expériences réelles."⁵⁵ Cette puissance matérielle éveille le désir de créer chez le sujet créateur

⁵³ Gaston Bachelard, La terre et ses rêveries de la volonté, 394

⁵⁴ Ibid., 394-395.

⁵⁵ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, 20.

en monopolisant toutes ses facultés et toutes ses potentialités.

Pour le créateur, qu'il soit écrivain ou artiste, l'image matérielle, avant la création, prépare et annonce l'oeuvre. Elle provient de la contemplation active d'une matière spécifique qui accapare l'être rêveur.

Par la contemplation active propre à la rêverie des belles matières, le sujet imaginant devient soudain saisi d'une volonté de travail. Dans la visée bachelardienne, l'activité transformatrice se caractérise par une rêverie dynamique qui produit des images de force et de résistance. Conséquemment, le travail sur la matière engendre, chez le travailleur, des images matérielles. Ces dernières révèlent l'être "au centre de sa volonté."

Le geste outillé favorise l'apparition de l'image matérielle. "Il éveille nécessairement un monde d'images matérielles. Et c'est en fonction de la matière, de sa résistance, de sa dureté, que se forme dans l'âme du travailleur, à côté d'une conscience d'adresse, une conscience de puissance."⁵⁶

⁵⁶ Ibid., 53.

Tout au long du processus de création, l'image matérielle est présente. De plus, chaque matière produit des images matérielles différentes. Bachelard identifie des images de la dureté, de la mollesse, de la couleur, etc. "C'est par leur germe naturel, par leur germe nourri par la force des éléments matériels que les images prolifèrent et s'assemblent."⁵⁷ Les images matérielles, pendant la création, se calquent sur les changements et les métamorphoses de la matière; elles donnent un avenir à l'action transformatrice.

Le travailleur doit être présent à l'image matérielle qui naît en lui. Il doit en suivre le mouvement intérieur, s'il veut être en mesure de faire d'elle une parole. Par exemple, lors du modelage, le pétrisseur doit suivre les images matérielles qui naissent tout au long du travail créateur.

Il est encore important de souligner que l'image matérielle n'est pas le résultat de données visuelles. Tel que spécifié par Bachelard, "on doit intégrer à l'image des composantes qu'on ne "voit" pas, des composantes dont la nature n'est pas "visuelle". Ce sont précisément les

⁵⁷ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 116.

composantes par lesquelles se manifestera l'imagination matérielle."⁵⁸ Voilà pourquoi, le travail transformateur doit être constamment soumis aux images de la matière et à leur dynamisme.

"Une création doit s'imaginer."⁵⁹ Conséquemment, toute image issue de la poésie ou des arts plastiques fait naître chez le lecteur ou chez le spectateur des images matérielles particulières. Pour Bachelard, l'appréciation de toute création repose sur la présence de l'image matérielle. "Allons chercher nos images dans l'oeuvre de ceux qui ont le plus longuement rêvé et valorisé la matière."⁶⁰ Le lecteur ou le spectateur s'approprie les qualités matérielles des images contemplées; il les réinvestit dans ses propres images matérielles.

Lors de l'appréciation d'une oeuvre, l'imagination matérielle ne peut se satisfaire de la simple observation de l'image réalisée; elle désire aller au coeur de la matière afin d'exalter cette dernière par une contemplation active. Pour ce faire, elle dynamise le psychisme du lecteur ou du

⁵⁸ Ibid., 163.

⁵⁹ Gaston Bachelard, L'air et les songes, 258.

⁶⁰ Ibid., 298.

spectateur; elle sollicite une participation intense et infatigable puisque "le psychisme est animé d'une véritable "faim d'images"."⁶¹

De plus, Bachelard souligne que l'image matérielle, telle la rêverie matérielle, permet chez le sujet imaginant, un retour intérieur vers l'essence même de l'imaginaire tout en favorisant une élévation de l'être au-delà de l'humaine condition. "L'image matérielle est un dépassement de l'être immédiat, un approfondissement de l'être superficiel."⁶²

D. L'imagination matérielle et les arts plastiques

L'intérêt que Bachelard porte à l'imagination matérielle, l'amène non seulement à en développer le rôle face à l'image littéraire, mais l'amène aussi à en suivre l'action au niveau de l'image plastique. Pour ce philosophe, les arts plastiques aussi bien que la poésie sont susceptibles de révéler la présence et l'action de ce type d'imagination dominée par la rêverie matérielle et dynamique.

⁶¹ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 20.

⁶² Ibid., 32.

Bachelard souligne que toute matière a droit à l'originalité et doit être valorisée dans le sens des qualités concrètes et dynamiques qui la particularisent. Le rôle de l'artiste consiste à réactiver ces qualités dans une autre réalité, c'est-à-dire à rendre la matière signifiante. L'objectif visé n'est pas de faire de beaux objets. "Il lui faut faire des "oeuvres", ses oeuvres."⁶³

En définitive, la rêverie matérielle et dynamique domine, du début à la fin, le processus de création de l'image matérielle. Bachelard, en prenant comme exemple la gravure, souligne: "Avant l'oeuvre, pendant l'oeuvre, après l'oeuvre, des colères travaillent les yeux, les doigts, le coeur du bon graveur."⁶⁴ Bien que la gravure serve ici de toile de fond, cette affirmation demeure, tout aussi vraie, pour chacune des techniques relatives aux arts plastiques.

L'artiste trouve son accomplissement dans un destin de travail. L'utilisation bachelardienne du terme "contre" représente un sens bien particulier. Il indique une volonté de puissance combative qui trouve son avenir dans les résistances inhérentes à la substance matérielle. Ainsi, une

⁶³ Gaston Bachelard, Le droit de rêver, 55.

⁶⁴ Ibid., 72.

image plastique ne doit rien à la facilité. Elle révèle plutôt les luttes et les combats de l'artiste; elle présente une matière renouvelée, originale, qui demeure synonyme d'une parole.

Le véritable destin d'un grand artiste est un "destin de travail". Vient dans sa vie d'une heure où le travail domine et conduit la destinée. Les malheurs et les doutes peuvent longtemps le tourmenter. L'artiste peut plier sous les coups du sort. Il peut perdre des années à une préparation obscure. Mais la volonté d'oeuvre ne s'éteint pas quand une fois elle a trouvé son vrai foyer. Alors commence le "destin de travail". Le travail ardent et créateur traverse la vie de l'artiste et donne à cette vie des vertus de ligne droite. Tout va vers le but dans une oeuvre qui grandit. Chaque jour, cet étrange tissu de patience et d'enthousiasme devient plus serré dans la vie de travail qui fait d'un artiste, un maître.⁶⁵

Bien que Bachelard ne se soit pas intéressé prioritairement aux arts plastiques, son livre "Le droit de rêver" propose une vision renouvelée de la matière dans quelques unes des techniques relevant de cette discipline. Dans la partie qui suit, nous allons tenter d'identifier et d'éclairer le rôle de l'imagination matérielle à l'intérieur de ces techniques à partir des propos du philosophe.

⁶⁵ Ibid., 43.

1. En peinture

Bachelard a commenté certaines oeuvres de Claude Monet, de Marc Chagall, de Vincent Van Gogh et de Simon Ségal. En peinture, la couleur représente la matière qui domine la démarche artistique. "Pour un grand peintre, méditant sur la puissance de son art, la couleur est une force créante."⁶⁶ Conséquemment, elle jouit d'une énergie et d'une puissance internes. Le rôle du peintre consiste à reconnaître et à mettre en valeur les propriétés intimes de cette matière.

Bachelard dote la couleur de "profondeur" et d'"épaisseur". Il allègue qu'elle trouve sa vitalité dans une dialectique de la matière et de la lumière puisque "toute couleur est une irradiation, toute couleur dévoile une intimité de la matière."⁶⁷ Elle se caractérise encore par un dynamisme interne qui fait que les couleurs, les unes par rapport aux autres, ont la possibilité de s'opposer ou de s'harmoniser. Dans l'optique bachelardienne, la couleur rejoint les grands rêves alchimiques. Par le fait même, le peintre devient sollicité par ces grandes rêveries alchi-

⁶⁶ Ibid., 38.

⁶⁷ Ibid., 41.

miques qui le ramènent à la force originelle de la substance colorée. Selon Bachelard, la peinture développe "une alchimie de la couleur", qui sous-entend une "ontologie de la couleur."⁶⁸

Tel que mentionné précédemment, la couleur éveille chez le peintre une rêverie matérielle et dynamique spécifique. Ce dernier doit être réceptif et suivre cette rêverie qui naît en lui, s'il veut, éventuellement, être en mesure d'orchestrer les couleurs. Une fois intégrée au support et à la composition, la couleur doit être considérée comme une couleur créée. Elle représente une création de l'artiste puisqu'elle n'appartient plus au monde réel mais à l'imaginaire. C'est une couleur inspirée qui, tout en portant la marque du peintre, annonce et dévoile une matière renouvelée. "Inventer une couleur nouvelle est, pour un peintre, une jouissance paradisiaque."⁶⁹ Voilà pourquoi, la couleur doit être une "couleur voulue" et non une "couleur copiée" ou même une "couleur acceptée"⁷⁰.

⁶⁸ Ibid., 39.

⁶⁹ Ibid., 15.

⁷⁰ Ibid., 40.

La couleur est vivante; elle montre la voie, elle projette ses forces colorantes. "Les choses ne sont plus seulement peintes et dessinées. Elles naissent colorées, elles naissent par l'action même de la couleur."⁷¹ En parlant de l'oeuvre de Simon Ségal, Bachelard constate: "Avec des couleurs, le peintre nous dira des solidités, toutes les solidités, celles du toit, de la muraille, de l'homme."⁷²

Dans le cadre bachelardien, ce n'est pas la matière provenant du sujet du tableau ou de la composition qui alimente l'imagination matérielle de l'artiste. Le philosophe explicite son point de vue à l'aide des cathédrales de Monet. Selon lui, pour ce peintre, ce n'est pas la pierre de la cathédrale qui provoque son imagination matérielle. Dans le cas particulier de la cathédrale bleue, Bachelard mentionne que Monet nous dévoile plutôt le "drame de la lumière bleue".⁷³ La rêverie matérielle de l'artiste se rattache à une "alchimie du bleu".⁷⁴ Dans une telle peinture, l'intérêt de Monet ne s'oriente pas vers la

⁷¹ Ibid., 39.

⁷² Ibid., 44.

⁷³ Ibid., 40.

⁷⁴ Ibid., 40.

représentation de la pierre dans ses volumes et ses densités. Les contours s'estompent, les volumes disparaissent, la perspective perd de son importance au profit de la couleur pour elle-même.

Ces différents points de vue bachelardiens relatifs à l'imagination matérielle dans la peinture se prolongent dans l'appréciation de ce type d'oeuvre d'art. Tout spectateur qui désire lire adéquatement une peinture, doit considérer, prioritairement, la couleur. En effet, la saisie de la matière colorée doit précéder celle de la forme puisque c'est la première qui caractérise et particularise la seconde. En définitive, c'est la couleur qui donne vitalité et originalité à la forme. C'est elle qui éveille chez le spectateur la rêverie matérielle essentielle à une lecture en profondeur de l'image. Selon Bachelard, la couleur donne à "voir" parce que la signification qu'elle retient est inépuisable. "Une seule peinture se met à parler. Les couleurs deviennent des paroles. Qui aime la peinture sait bien que la peinture est une source de paroles, une source de poèmes."⁷⁵

⁷⁵ Ibid., 6.

2. En dessin

Bachelard s'est penché sur les dessins de Marc Chagall, de Louis Marcoussis et de José Corti. Ce sont particulièrement les commentaires sur les dessins à l'encre de Chine de José Corti qui traduisent le plus clairement l'action de l'imagination matérielle.

Pour Bachelard, José Corti est bien "le poète de l'encre"⁷⁶ qui sait admirablement communiquer les beautés minérales du noir. "L'encre, par ses forces d'alchimique teinture, par sa vie colorante, peut faire un univers, si seulement elle trouve son rêveur."⁷⁷ Dans un tel contexte, le dessinateur devient un rêveur du monde minéral qui se soumet à la "volonté du noir liquide" pour mieux le connaître, le dominer, le rendre signifiant.

Bachelard entrevoit l'encre comme une substance mystérieuse et magique. Il la compare à un sang noir qui se propage sous l'action du pinceau ou de la plume. De plus, l'encre participe intimement à la vie du support. Elle pénètre le papier, en teint les fibres, le convie à un

⁷⁶ Ibid., 62.

⁷⁷ Ibid., 60.

avenir nouveau. Par contraste, elle donne vie à la blancheur du papier. L'artiste explore et met en évidence la beauté primitive du minéral. Cette union intime de l'encre et du papier annonce une union tout aussi étroite entre la matière et la forme. "Jamais la forme ne peut être plus proche de la matière que dans la beauté minérale."⁷⁸

Lorsque Bachelard décrit un dessin au crayon, il compare la matière, représenté par le graphite, à un "noir pollen qui réveille le papier de son cauchemar blanc."⁷⁹

Tout spectateur, qui contemple activement un dessin à l'encre, au fusain ou au crayon, apprécie matériellement une telle réalisation. Il retrouve dans le dessin la "permanence minérale" ainsi que les "puissances du noir".⁸⁰ Il reconnaît les solidités de la rêverie minérale et développe pour lui-même une poésie de l'encre du fusain ou du graphite.

Que chacun des "lecteurs" - des lecteurs qui lisent les signes - choisisse donc ici le minéral de son propre destin: le marbre, le jaspe, l'opa-

⁷⁸ Ibid., 60-61.

⁷⁹ Ibid., 69.

⁸⁰ Ibid., 62.

le; que chacun trouve la grotte où végète la pierre qui lui est conjointe; que chacun ouvre la géode qui est le coeur secret caché sous la froideur unie du galet!^{*1}

Comme le soutient Bachelard, le spectateur devant un dessin ne peut se contenter d'une lecture en surface. Il doit lire en profondeur. Bien avant la forme qui mène vers des considérations superficielles, il doit être capable de retrouver et de rêver la substance minérale qui alimente l'image matérielle.

3. En gravure

Bachelard considère le graveur comme le poète de la main. Il affirme: "Ainsi dans sa plus extrême délicatesse, la main éveille les forces prodigieuses de la matière."^{*2} Le philosophe estime que la gravure est un métier, un travail qui s'amorce et progresse grâce à une rêverie matérielle volontaire. "Le graveur véritable commence son oeuvre dans une rêverie de la volonté. C'est un

*1 Ibid., 62.

*2 Ibid., 69.

travailleur. C'est un artisan. Il a toute la gloire de l'ouvrier."³

Par conséquent, la gravure implique pour l'artiste qui la pratique une lutte, un combat contre le bois, le métal ou la pierre polie. La surface à transformer devient la matière première à l'origine de la rêverie matérielle servant d'inspiration au graveur. Par exemple, Bachelard compare la plaque de cuivre à un sol qui appelle et fait naître le travail incisif de l'outil. Le burin, telle une charrue, trace des sillons dans le sol métallique vierge.

La rêverie matérielle du graveur doit aussi prendre en considération la matière de l'encre d'imprimerie, ainsi que l'action du papier qui reçoit l'encre par pression. Bachelard constate que le papier "suscite les forces qui gonflent les formes, il provoque les forces endormies dans un univers plat. Provoquer c'est sa façon de créer."⁴ Tout au long du travail, l'artiste vit une conscience de l'outil incisif par une rêverie de la volonté.

³ Ibid., 67.

⁴ Gaston Bachelard, Le droit de rêver, 71.

La gravure témoigne de la connaissance et de la maîtrise de la substance matérielle. Et Bachelard d'affirmer: "La gravure ne se contemple pas, elle se réagit, elle nous apporte des "images de réveil".⁸⁵ Le spectateur rêve matériellement et dynamiquement la beauté minérale incrustée dans le grain du papier. L'image gravée réveille les rêveries et les images matérielles du spectateur.

4. En sculpture

Les oeuvres du sculpteur Eduardo Chillida permettent à Bachelard de développer l'imagination matérielle associée à ce qu'il appelle le "cosmos du fer."⁸⁶ Le philosophe compare ce sculpteur à un forgeron. Pour cet artiste, le choix de son métier provient d'une admiration pour la matière du fer et pour le travail qu'elle exige. "Il rêve d'une sculpture qui provoquerait la matière en son intimité."⁸⁷ Le choix du fer répond et comble un tel besoin. En opposition, la pierre s'apparente à un espace apesanti puisqu'elle est, avant tout, une masse. Le fer, quant à

⁸⁵ Ibid., 68.

⁸⁶ Ibid., 54.

⁸⁷ Ibid., 54.

lui, développe un "espace musclé, sans graisse ni lourdeur."⁸⁸ Chillida, en choisissant délibérément cette substance, oriente son expression afin de traduire un "fer aérien", un "fer volant", un "fer en liberté"⁸⁹.

Dans le fracas de l'atelier devenu une forge, le sculpteur-forgeron exerce sa volonté et sa puissance créatrices à travers des rêveries matérielles et dynamiques. "Le fer comme la couleur, a droit à l'originalité. Le fer de Chillida n'est le fer de personne. Ce singulier forgeron mène vraiment des rêves de fer, il dessine avec du fer, il voit avec du fer"⁹⁰.

Dans les oeuvres de Chillida, Bachelard identifie et développe les qualités du travail outillé, du travail avec la pince et la masse forgeronne résonnant sur l'enclume. Grâce à l'activité transformatrice, le sculpteur vit le drame du fer et du feu. Le philosophe constate: "Le feu survit dans le fer froid."⁹¹ Ainsi, la rouille participe à

⁸⁸ Ibid., 55.

⁸⁹ Ibid., 56.

⁹⁰ Ibid., 55.

⁹¹ Ibid., 58.

sa façon à la vie et au destin de la sculpture; "elle apporte des valeurs fauves au gris implacable du fer."⁹²

Pour Chillida, l'oeuvre est terminée lorsque l'espace est conquis et dynamisé, c'est-à-dire lorsque le fer est "esthétisé" et que le spectateur se retrouve devant un "cosmos métallique"⁹³. "Il a trouvé le secret de la solidité débarrassée de toute inertie"⁹⁴.

Les sculptures de Chillida provoquent et dynamisent le spectateur. Certains pourraient vouloir qualifier ces sculptures d'oeuvres abstraites. Bachelard dénonce cette attitude avec force. Il pense plutôt que chacune de ces oeuvres "nous convie à ses longues rêveries sur l'image matérielle du fer."⁹⁵

⁹² Ibid., 58.

⁹³ Ibid., 59

⁹⁴ Ibid., 57.

⁹⁵ Ibid., 57.

5. En modelage

Le sculpteur qui a choisi comme technique d'expression le modelage connaît une rêverie de la pâte idéale qui représente une "parfaite synthèse de résistance et de souplesse, un merveilleux équilibre des forces qui acceptent et des forces qui refusent."⁹⁶

L'artiste modelleur retrouve l'attitude d'émerveillement de l'enfant. "Modelage ! rêve d'enfance, rêve qui nous rend à notre enfance!"⁹⁷ Bachelard décrit et valorise l'attitude de l'enfant modelleur, qui sait travailler la pâte de l'intérieur, qui se laisse guider par une rêverie primitive liée aux qualités mêmes de la pâte idéale. "En somme, le vrai modelleur sent pour ainsi dire s'animer sous ses doigts, dans la pâte, un désir d'être modelé, un désir de naître à la forme."⁹⁸ La pâte idéale est une invitation à modeler. Elle provoque le geste transformateur. La main du sculpteur modelleur vit et anticipe une rêverie de la volonté. Elle détient une force créatrice.

⁹⁶ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 78.

⁹⁷ Ibid., 95.

⁹⁸ Ibid., 100.

Bachelard constate que l'artiste modelleur prévoit et accompagne les métamorphoses de la matière. Par son geste, l'artiste fait naître une matière nouvelle; il nous dit une matière inédite. Par exemple, les oeuvres du sculpteur Henri de Waroquier "sont des méditations sur la substance."⁹⁹ Il ajoute: "Modeler, c'est psychanalyser."¹⁰⁰

A un moment choisi, le sculpteur confie la pâte à l'action du feu. Le feu achève et consacre la pâte, il lui confère des qualités de rigidité et de durée. Le sculpteur devient alors le maître du feu puisque ce dernier doit être dompté et tonalisé.

Et quand vient l'heure extraordinaire pour un rêveur des autres éléments de donner à la terre amoureusement caressée la sanction du feu, quand, après avoir mêlé terre et eau, l'artiste confie au four l'oeuvre pour que la terre reçoive les vertus finales de la flamme et la soudaine légèreté aérienne d'une matière délicatement solidifiée, alors l'émotion est à son comble.¹⁰¹

⁹⁹ Gaston Bachelard, Le droit de rêver, 47.

¹⁰⁰ Ibid., 50.

¹⁰¹ Ibid., 50.

Le feu consacre l'oeuvre et donne à la matière une existence renouvelée. Voilà pourquoi, avec Bachelard, on peut affirmer: "Le sculpteur me fait rêver, me fait penser."¹⁰²

En conclusion, la matière domine la fonction imaginaire bachelardienne. Elle demeure une garantie de profondeur et d'authenticité. Elle est source de motivation puisqu'elle permet au sujet imaginant de retrouver en lui-même la source de l'image. Elle amorce l'action imaginative. Elle poursuit son action au moment du "faire" en provoquant et en dynamisant l'être rêveur. A ce niveau, elle favorise le geste signifiant susceptible de faire parler cette matière qui s'offre à la transformation. Elle permet encore à l'être rêveur de se dépasser, d'aller au-delà de lui-même et d'acquérir une connaissance nouvelle.

Au moment du "voir", elle favorise une lecture divergente de l'image en engageant le spectateur dans un processus de re-création. La matière est toujours synonyme de travail. Le sujet dynamisé ne peut rester passif puisque cette dernière appelle et provoque l'action imaginative tant au moment du "faire" que du "voir". Pour Bachelard, la

¹⁰² Ibid., 52.

matière est toute désignée pour aborder l'oeuvre d'art. Le philosophe nous propose une approche permettant de mieux regarder afin de mieux apprécier les images peintes, gravées, dessinées, sculptées ou modelées.

CHAPITRE V

L'IMPACT DE LA MATIERE SUR LA QUALITE DE L'IMAGE

A. L'imagination matérielle et la démarche artistique.

Ce chapitre désire préciser l'influence de la matière, plus particulièrement, de l'imagination matérielle sur la qualité de l'image de l'enfant et de l'adolescent. L'objectif prépondérant de l'enseignement des arts plastiques ne peut se limiter à faire faire de simples réalisations. Le but premier de toute éducation artistique est d'amener l'enfant à réaliser une image, son image. De plus, pour qu'une réalisation accède à la réalité d'image, elle doit posséder certaines qualités essentielles à sa vitalité et qui indiquent la présence d'une connaissance.

La première partie de ce chapitre identifie les éléments relatifs à l'imagination matérielle qui devraient être privilégiés à l'intérieur de la démarche artistique de l'enfant et de l'adolescent. L'analyse de la fonction

imaginaire bachelardienne et de l'imagination matérielle a fait ressortir des aspects, tels que la rêverie matérielle et l'engagement du sujet imaginant. Nous tenterons d'appliquer ces observations à l'enseignement des arts plastiques. Ces aspects seront donc définis et développés en relation avec ce que vit l'enfant ou l'adolescent dans un cadre scolaire. Nous verrons comment ils influencent la qualité de la démarche vécue par l'élève.

Il est à noter que la qualité d'une réalisation demeure tributaire de la qualité de la démarche vécue par l'enfant ou l'adolescent. Conséquemment, la deuxième partie de ce chapitre précise les qualités qui doivent caractériser toute image issue de l'imagination matérielle, soit l'authenticité, l'expressivité, la signifiante et la cohérence. Afin de favoriser une plus grande compréhension des qualités présentées, des réalisations d'élèves du primaire mettent en évidence chacune d'entre elles. En opposition, d'autres réalisations permettent d'en souligner l'absence.

Le dualisme bachelardien entre l'art et la science préconise pour les disciplines artistiques et scientifiques des méthodologies qui leur appartiennent en propre. Conformément à cette assertion, Bachelard précise que les

disciplines relatives à la science demeurent inaptes à étudier l'image. Dans la citation suivante, le philosophe, en utilisant comme exemples la psychologie et la psychanalyse, démontre que, dans leur approche, ces dernières ne tiennent pas compte de la nature profonde de l'image.

Et quant au psychologue, il est assourdi par les résonances et veut sans cesse "décrire" ses sentiments. Et quant au psychanalyste, il perd le sentiment, tout occupé qu'il est à débrouiller l'écheveau de ses interprétations. Par une fatalité de méthode, le psychanalyste intellectualise l'image. Il comprend l'image plus profondément que le psychologue. Mais, précisément, il la "comprend". Pour le psychanalyste, l'image poétique a toujours un contexte. En interprétant l'image, il la traduit dans un autre langage que le "logos" poétique.¹

A la suite de Bachelard, nous pensons que la nature même de l'art contient implicitement ses méthodes d'approche et d'analyse. Voilà pourquoi, toute méthodologie se référant au concept ne peut être utile pour interpréter et analyser adéquatement l'image. Bien que cette dernière exige de la part de celui qui la matérialise l'intervention de processus cognitifs sophistiqués, ce ne sont pas ces processus qui font de l'image une réalité d'expression.

¹ Gaston Bachelard, La poétique de l'espace, 7-8.

Conséquemment, suivant les conseils de Bachelard, il faut prendre garde de ne pas intervertir les méthodologies entre les disciplines relatives à l'art et à la science afin de respecter la nature profonde de chacune d'entre elles.

Bien que les écrits bachelardiens tiennent davantage compte de l'image chez le poète et chez l'artiste, ils peuvent tout aussi bien refléter l'engagement d'un enfant ou d'un adolescent en arts plastiques. Cependant, il est important de spécifier que l'image résultant de la démarche d'un artiste ne peut être comparée à celle d'un enfant ou d'un adolescent, puisqu'elle ne se situe pas au même niveau de conscientisation ni au même degré de clarification. Pourtant, la réalisation de l'enfant ou de l'adolescent doit posséder des valeurs particulières afin de permettre à cette réalisation d'être une image.

En arts plastiques, c'est l'imagination créatrice ou matérielle qui demeure la fonction dominante à laquelle sont assujetties toutes les autres facultés. Tel que précisé dans les chapitres précédents, c'est la matière qui permet à Bachelard de libérer l'imagination des différentes prérogatives qui pourraient entraver sa vitalité et son ouverture. Il refuse tout lien direct et asservissant avec l'imagina-

tion reproductrice, la perception et la mémoire, puisque cela risquerait, éventuellement, d'anener l'image dans des sphères d'analyse qui ne respecteraient plus sa nature profonde.

L'image matérielle est au coeur de la démarche créatrice de l'enfant. Dans l'optique bachelardienne, elle prend sa source dans l'être profond; elle y rejoint l'inconscient personnel ainsi que les grands archétypes caractérisant l'inconscient collectif. De plus, le philosophe l'élève au-dessus de tout ce qui touche le réel. A cause de son statut imaginaire, l'image matérielle demeure une irréalité. L'image de l'enfant et celle de l'adolescent jouit des mêmes privilèges.

Bachelard propose pour l'image une certaine gratuité qui élimine de nombreux aspects qui feraient davantage appel au concept. Par exemple, il considère que l'image n'est jamais liée au savoir. En reprenant à son compte les propos de Jean Lescure sur le peintre Lopicque, Bachelard constate: "Le non-savoir n'est pas une ignorance mais un acte difficile de dépassement de la connaissance."² Pour l'enfant,

² Ibid., 15.

cette disponibilité et cette ouverture quant à la connaissance demeurent encore plus présentes que chez l'adulte.

Bien que l'image ne représente pas un savoir à acquérir, elle demeure tout de même une source de connaissance. La connaissance qui caractérise l'image ne peut être associée à celle découlant d'une démarche liée au concept. C'est une connaissance intuitive qui amène l'enfant imaginant à un degré de conscience de lui-même et du monde dans la cohérence de l'image qui se révèle. Plus l'enfant est jeune, plus ses choix et ses attitudes se fondent et s'enracinent dans ce qui est essentiel.

Tel que mentionné précédemment, pour que l'image infantine soit objet de connaissance, elle doit posséder certaines qualités essentielles à sa vitalité. Si l'artiste demeure conscient des qualités qui doivent caractériser son image, l'enfant a besoin d'être orienté et guidé dans cette voie. L'enseignant joue un rôle important à ce niveau. Il éveille progressivement l'enfant et l'adolescent à la nature véritable de l'image, c'est-à-dire à ses qualités et à valeurs fondamentales.

Il est à peu près impossible pour l'enseignant de prévoir avec précision les qualités et les particularités des réalisations à venir. Il arrive même souvent qu'il soit surpris ou ému par certaines images. Le fait de ne pouvoir anticiper les éléments de contenu de la réalisation et la façon dont ils seront exploités s'explique par la présence de l'imagination matérielle. Cette dernière, en tant que fonction développant la pensée divergente, oriente inévitablement les apprentissages vers une individualisation des réponses.

Il n'existe donc pas de règles systématiques ou de lois précises régissant la qualité de l'image; le contraire mènerait probablement à un certain type d'académisme. Certaines règles, même lorsqu'elles sont dictées dans le but de favoriser une plus grande qualité de l'image, peuvent entraver l'action de l'imagination créatrice. L'imprévisible demeure une exigence "sine qua non" de l'imagination matérielle et de l'image matérielle. La pédagogie des arts plastiques doit s'enraciner dans une connaissance profonde de la démarche artistique et de l'image et c'est véritablement ce que nous propose l'oeuvre de Gaston Bachelard.

L'imagination matérielle bachelardienne contient des éléments et des aspects qui peuvent contribuer à favoriser une plus grande qualité de l'image de l'enfant et de l'adolescent, plus spécifiquement dans un cadre scolaire. Nous allons tenter de dégager des écrits bachelardiens, les principes pouvant être pertinents pour l'enseignement des arts plastiques.

B. L'imagination matérielle et la démarche de l'enfant.

Nous allons tenter de dégager des écrits bachelardiens les principes pouvant être pertinents pour l'enseignement des arts plastiques.

1. La rêverie matérielle

"Une chose est sûre, c'est que la rêverie chez l'enfant est une rêverie matérialiste. L'enfant est un matérialiste né. Ses premiers rêves sont des rêves des substances organiques."³ L'intérêt de l'enfant pour la rêverie demeure intimement lié à un intérêt matériel. Nous y entrevoyons

³ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, 12-13.

des répercussions dans le domaine de la pédagogie artistique.

L'imagination matérielle bachelardienne place en relief certains aspects devant être valorisés à l'intérieur de la démarche artistique de l'enfant. Dans un premier temps, l'imagination matérielle devient synonyme d'une rêverie axée sur les qualités substantielles de la matière à transformer. Cette attitude rêveuse demeure essentielle puisqu'elle permet à l'enfant de se retrouver dans la solitude de son être. Elle devient ce regard intérieur qui favorise la révélation de valeurs concrètes et subjectives. Par la rêverie matérielle, l'enfant et l'adolescent deviennent susceptibles de connaître une expérience onirique véritable.

La rêverie matérielle est toujours synonyme d'action. Elle permet à l'enfant et à l'adolescent de choisir les éléments sur lesquels porter leur attention; ce qui, éventuellement, favorise la divergence des réponses par rapport aux images à naître. L'intervention de la matière libère l'imagination des données relatives à la perception et à la mémoire, ces dernières étant inaptes à donner à l'enfant et à l'adolescent un objet sur lequel rêver réellement. La

rêverie matérielle amorce véritablement la démarche artistique.

La rêverie matérielle oriente la démarche artistique de l'enfant vers ce qui est fondamental et profond. Elle l'éloigne de tout ce qui peut être superficiel ou futile, en concentrant, dans un premier temps, ses énergies à l'accueil de l'image intérieure, soit de l'image imaginée.

La rêverie provoque chez l'enfant de l'admiration par rapport à la substance matérielle à transformer. Il est intéressé et sollicité par les valeurs concrètes inhérentes à la substance matérielle. En plus de l'admiration, la rêverie matérielle fait naître et prolonge dans le "faire" cet intérêt spécifique pour la matière.

Dans un second temps, la rêverie matérielle est aussi dynamique. Elle amène l'enfant à poser le geste qui transforme la matière en mettant en évidence les potentialités concrètes de cette dernière. Elle éloigne l'enfant d'un intérêt trop marqué pour le thème à développer. En effet, la matière oriente la représentation et l'expression vers des aspects fondamentaux. Dans une attitude opposée, le

thème concentre l'attention sur la résultante de la perception, de la vue, c'est-à-dire sur les aspects formels.

Troisièmement, la rêverie matérielle, au niveau du "voir", permet à l'élève d'apprécier en profondeur ses propres images, les images de ses pairs ainsi que les images des artistes. Elle oriente la contemplation vers les valeurs concrètes qui donnent à l'image sa vitalité et sa profondeur.

Bien entendu, il est difficile sinon impossible, dans une classe traditionnelle composée de plusieurs élèves, de placer l'enfant ou l'adolescent dans l'état de rêverie tel que présenté par Bachelard et qui relève davantage de la création chez le poète ou l'artiste. C'est pourquoi, à notre avis, il ne faut pas s'arrêter au sens littéral du mot rêverie, mais plutôt axer la réflexion sur son objet et ses conséquences. A ce niveau, la matière demeure l'objet primordial de l'imagination bachelardienne puisqu'elle oriente l'action imaginaire vers l'essence des êtres des choses. Toujours grâce à la matière, la rêverie favorise une attitude de réceptivité et de disponibilité de l'enfant en état d'imagination tout en favorisant ainsi l'unité intérieure. Un enseignement artistique qui, dans ses inter-

ventions, place l'emphase sur la matière favorise, éventuellement, une plus grande qualité des réalisations de ses élèves ainsi qu'une lecture de l'image divergente en privilégiant les valeurs concrètes profondes..

2. L'engagement

"Ainsi l'imagination matérielle nous "engage" dynamiquement (...) Et cet engagement n'est pas un simple serment, il est profond, il est inscrit dans une matière"⁴. L'engagement demeure un autre aspect à privilégier lors de la démarche artistique de l'enfant et l'adolescent. Dans un premier temps, la matière appelle et exige un engagement en profondeur. Il ne peut y avoir d'image sans cette participation intime, puisque la matière s'adresse à l'être profond en rejoignant l'inconscient archétypal. La matière sollicite l'âme de l'enfant rêveur en favorisant la solitude de l'être face à lui-même. La matière place l'enfant et l'adolescent en état premier d'imagination. Elle monopolise leurs facultés.

⁴ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 56.

L'engagement, dans un premier temps, demeure synonyme d'une disponibilité et d'une ouverture intérieures qui permettent d'amorcer la démarche artistique. Tel que souligné par Bachelard, l'engagement favorise l'approfondissement et l'essor de l'enfant imaginant. L'approfondissement permet un retour aux origines, c'est-à-dire un retour à l'essence de l'être vers les valeurs profondes, alors que l'essor se révèle par cette recherche d'un dépassement personnel.

Deuxièmement, l'engagement sous-entend une action extérieure, un travail qui permet la matérialisation de l'image. En effet, dans le travail transformateur, l'imagination matérielle se mue en imagination dynamique; elle provoque et dirige l'action transformatrice. Elle s'adresse à l'être profond qui retrouve en lui des forces d'attaque et d'agression contre cette matière qui résiste. L'engagement dans le travail amène ainsi l'enfant et l'adolescent rêveurs à se dépasser. L'image matérielle qui se construit élève l'être rêveur et travailleur au-dessus de la simple réalité. En définitive, l'engagement se caractérise par un phénomène d'approfondissement et d'essor. Une réalisation qui ne découle pas d'un engagement de l'élève ne peut accéder au

statut d'image. Ce dernier ne peut faire une image de façon superficielle sans un engagement véritable.

Troisièmement, l'engagement de l'enfant et de l'adolescent est synonyme d'un plaisir, soit le plaisir découlant d'une activité ludique et désintéressée qui se démarque de celle pouvant être axée sur un produit. Trop souvent, l'élève pense que la réalisation à faire exige de sa part une performance quelconque. Il l'entrevoit comme un objet lointain et inaccessible. Cette attitude l'éloigne du plaisir qu'il pourrait retirer du travail désintéressé des matériaux à transformer.

Parallèlement, le voir ou la lecture de l'image exige aussi un engagement de l'élève qui doit recréer cette dernière. Les valeurs concrètes exaltées dans l'image contemplée réveillent l'imagination matérielle.

C. La matière, garante de la qualité de l'image

La matière relative à l'enseignement des arts plastiques se réfère aux matériaux à transformer. A ce niveau,

on retrouve la gouache, l'encre, le pastel, le fusain, l'argile, etc. Il faut ajouter à ces différentes substances matérielles, le support qui participe, lui aussi, à la vitalité matérielle dans les techniques bidimensionnelles. Le papier peut être lisse, rugueux, absorbant, coloré. La nature du support influence directement l'image à matérialiser. Par exemple, le papier ou le carton qui reçoit l'encre est pénétré par ce liquide noir ou coloré qui modifie son apparence et ses propriétés. En définitive, la texture et la coloration du support sollicitent l'imagination matérielle et participent à la vie même de l'image.

Afin d'être en mesure de distinguer l'image d'une réalisation quelconque, certaines qualités concrètes, porteuses de sens, doivent alimenter et particulariser les éléments de la composition. Ces qualités sensibles se réfèrent principalement aux aspects matériels développés dans l'image. Ce sont, particulièrement, ces aspects qui confèrent à l'image, son authenticité, son expressivité, sa signifiante et sa cohérence.

1. L'authenticité

L'action continue de la rêverie matérielle, tout au long de la démarche artistique, apporte à l'image issue de ce processus, certaines qualités bien particulières. Dans un premier temps, la présence de la matière devient garante de l'authenticité de la réalisation de l'enfant ou de l'adolescent, puisqu'elle permet de révéler les valeurs intimes qui soulignent le caractère subjectif de l'image matérielle. Il est à noter que ces aspects subjectifs ne doivent pas être associés à des attitudes symptomatique puisque comme l'affirme Bachelard: "L'image est toujours une promotion de l'être"⁵. Les sensations et les émotions contenues dans l'image ne sont plus réelles; elles ont été transcendées par leur accession à la vie imaginaire.

Bien que l'image, une fois incarnée dans une matière, soit l'expression particulière d'un sujet, elle ne doit jamais être associée à un symptôme ou à un dévouement quelconque. L'expression va beaucoup plus loin et rejoint ce que Bachelard développe lorsqu'il parle de la "trans-subjectivité" de l'image.

⁵ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 20.

Par le principe de "transsubjectivité", l'image de l'enfant, rêveur de matière, est en mesure de transcender la simple subjectivité en la faisant accéder à un niveau supérieur. Pour Bachelard, l'image rejoint l'"âme". Le sujet imaginant étant unique, l'image qu'il réalise est, elle aussi, unique. L'unicité de l'image est donc synonyme de son authenticité. Elle demeure la qualité première qui doit caractériser l'image de l'enfant et de l'adolescent.

L'imagination matérielle ne peut se satisfaire de principes liés à la copie, c'est-à-dire de la reproduction servile d'éléments formels et matériels puisque l'imagination, qui rêve sur une matière, retrouve dans les profondeurs de l'être les aspects déterminants qui, éventuellement, seront exploités. L'authenticité de l'image souligne la divergence de la réponse de l'enfant, son degré d'engagement ainsi que la qualité matérielle de sa rêverie.

Une réalisation qui n'est pas authentique ne peut être qualifiée d'image. Elle ne peut révéler la réalité de son auteur, c'est-à-dire la connaissance qu'il a de lui-même et du monde à travers les interactions matérielles et formelles. Un enfant non-engagé ne peut réaliser une image

authentique. Il cherche des solutions extérieures, au lieu de chercher en lui une réponse qui satisfasse l'imagination de la matière.

L'authenticité, c'est encore le sujet en état de veille et d'éveil, qui se laisse guider par les qualités substantielles de la matière et non, uniquement, par les intérêts formels ou référentiels liés aux exigences du thème. "La qualité est ce que nous "connaissons" d'une substance (...) La manière dont nous "aimons" une substance, dont nous "vantons" sa qualité, décèle une réactivité de tout notre être".⁶

Afin de mieux comprendre ce qu'est l'authenticité, prenons comme exemple la réalisation A qui représente un chat dans un environnement végétal. Le premier indice qui justifie ce caractère d'authenticité se retrouve dans la représentation de l'animal. Cette dernière émane véritablement de l'enfant puisqu'elle ne se réfère ni au réel ni à un modèle. La représentation d'un enfant de cet âge ne découle pas de l'observation directe mais plutôt de la connaissance qu'il a des êtres et des choses qui l'entourent. De plus,

⁶ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries du repos, 80-81.

la matière, dans ce cas précis le pastel sec, domine tant par l'exploitation des surfaces colorées que par la diversité de son application. L'observation de ce dessin montre que l'enfant, est sensible aux qualités concrètes du pastel sec puisqu'il exploite, selon ses capacités et son expérience antérieure, plusieurs des possibilités substantielles de cette matière. De plus, le choix d'un support coloré contribue à accentuer la qualité matérielle de l'image. Le bleu du papier adoucit les contrastes et fait participer la couleur du pastel à la vitalité colorée du support.

D'un autre côté, la réalisation B ne peut être considérée comme un travail jouissant d'un caractère d'authenticité suffisant pour être qualifié d'image. En effet, la préoccupation de l'enfant est axée sur la reproduction des personnages féminins développés par la marque de commerce "Holly Hobby". Ces deux personnages ne sont pas des représentations personnelles, uniques, émanant de l'enfant. Bien qu'il ait fait sienne cette représentation par un principe de copie, ce dessin ne peut être considéré comme "une vérité personnelle profonde de l'individu"⁷.

⁷ Paul Robert, Dictionnaire Robert 1, 133.

De façon analogue, la représentation des oiseaux ne possède pas ce caractère personnel caractérisant l'action de l'imagination de la matière. Dans ce dessin, la préoccupation matérielle est presque nulle. La matière ne joue aucun rôle déterminant puisqu'elle sert à supporter de façon neutre les éléments du thème au lieu de les particulariser, de les caractériser. Il est à noter que le crayon de bois n'est pas un matériau favorisant la présence de l'imagination matérielle chez les enfants. Bien que la plupart des élèves du primaire le privilégie au détriment de matériaux plus expressifs, nous pensons qu'à cette âge, il entrave réellement l'imagination créatrice. Il concentre l'attention de l'élève sur la forme et ses composantes.

D'un autre côté, le pastel sec présente une couleur riche et dense qui s'adresse directement à l'imagination matérielle. Comme il ne favorise pas la représentation d'éléments détaillés, il éloigne l'élève de la forme en concentrant son attention et ses énergies sur les composantes matérielles.

2. L'expressivité

L'image, produit de l'imagination matérielle, est aussi une image expressive. Elle présente et articule une irréalité, c'est-à-dire un symbole dans une matière spécifique. Chacune de ses parties doit concourir à rendre visible cet invisible. Conséquemment, l'image matérielle permet à l'enfant de traduire sa réalité par l'exploitation des qualités concrètes des matériaux utilisés. En se laissant guider par l'action de l'imagination, le geste détient un pouvoir créateur susceptible de mettre en évidence, mais toujours de façon personnelle, la vitalité, l'intensité, et le dynamisme de la matière.

La réalisation C qui développe le thème d'"Alice au pays des merveilles", met en évidence l'expressivité qui devrait prévaloir dans toute image enfantine. Dans ce travail exécuté au pastel sec sur papier construction, la couleur présente une richesse et une densité surprenantes pour un élève de deuxième année. L'enfant exploite différentes stratégies techniques qui contribuent à mettre en valeur la matière: application diversifiée de la couleur, superposition de couleurs, couleur en aplat ou estompée laissant apparaître la couleur du support, etc. Selon la

pression exercée par le geste, le support rugueux retient, plus ou moins, la poudre colorée. Pastel et papier se fusionnent dans une même destinée colorée. La matière colorée joue un rôle déterminant puisqu'elle vient caractériser chacun des éléments représentés grâce au geste de l'enfant. Le geste traduit une réalité intérieure par la vitalité de chacun des éléments de la composition. Il révèle la façon de travailler de l'enfant tout en les rendant expressifs. Le geste communique à l'image son dynamisme à travers les transformations matérielles qu'il provoque.

En opposition, la réalisation D n'a pas ce caractère expressif déterminant. Il faut tout de même préciser que ce travail ne peut être considéré comme inauthentique, non signifiant ou incohérent. C'est l'absence d'expressivité qui contribue à diminuer la qualité de cette réalisation. Le traitement uniforme du matériau, dans ce cas précis le crayon de couleur, n'aide pas à donner du caractère et de la vitalité aux éléments représentés. L'intérêt de l'enfant se porte sur la forme qui, sans le soutien d'une matière vivante, demeure inapte à rendre cette réalisation expressive. La transformation de la substance matérielle ne montre aucune personnalisation de la technique: application

uniforme de la couleur, couleur sans intensité, geste qui se veut absent, etc. Dans la représentation de la maison, les lignes droites exécutées à la règle accentuent le caractère non-expressif de ce travail.

Bien que le thème de la maison soit un thème privilégié par l'enfant du primaire, le matériau choisi tue toute vitalité dans cette représentation. L'exécution de ce même travail au pastel sec aurait sûrement permis de le rendre plus expressif. Le crayon de bois contribue à atténuer l'importance des composantes matérielles puisqu'il présente des couleurs plus fades, moins riches. De plus, la précision du trait qu'il laisse paralyse le geste au lieu de le dégager.

3. La signifiante

L'image enfantine parle. L'image enfantine est parole. L'image matérielle possède cette capacité de traduire la pensée de l'enfant et de l'adolescent. La signifiante est donc ce pouvoir qu'a l'image "d'avoir du sens"^a. On parle ici de sens profond, en opposition à tout ce qui peut être vide et superficiel. Comme le constate Bachelard, c'est

^a Paul Robert, Le petit Robert 1, 1814.

l'imagination matérielle qui permet à l'enfant de faire naître des images signifiantes. Par exemple, la motte d'argile, que l'enfant transforme et modifie par la technique du modelage, devient personnage, animal, habitation, etc., selon l'intention que l'enfant lui dévolue. A ce moment précis, l'argile n'est plus simplement de l'argile. Elle est promue à une autre destinée. Elle devient symbolique de la réalité de l'enfant. Elle révèle la connaissance de l'enfant. Cette connaissance transmise ne peut simplement se réaliser par l'utilisation de formes choisies. Ces formes ont besoin de la vie matérielle pour s'animer et devenir parole. Sans cette matière exploitée de façon personnelle, nous révélant l'être profond de l'enfant, les formes demeurent vides et l'enfant reste alors muet.

La réalisation E, en plus d'être une image authentique et expressive, est aussi une image signifiante puisqu'elle est porteuse d'un sens symbolique particulier. L'enfant parle du cheval, non pas de façon littérale, formelle ou référentielle, mais comme une réalité personnelle par l'exploitation de certaines des qualités concrètes du pastel sec. On remarque le raffinement et la subtilité dans la façon de tirer profit et de mettre en valeur les propriétés de la matière utilisée. L'enfant joue avec les différentes

intensités possibles de la couleur. Certaines surfaces, telles les crinières des chevaux et le feuillage des arbres, présentent la couleur à son intensité maximale, alors que d'autres surfaces, tels le sol et le ciel, intègrent la couleur du support à celle du pastel.

Le traitement des chevaux montrent un intérêt marqué pour la matière. La forme ne semble pas être la préoccupation dominante puisque la représentation des animaux ne tient pas vraiment compte des exigences reliées à la vue et à la perception (forme réaliste du corps, articulations correctes des pattes, proportions conformes à la réalité, mouvements naturels, etc.).

Ce qui prime dans le travail, ce sont les surfaces colorées qui se complètent, s'harmonisent et qui nous révèle la réalité symbolique de cet enfant. La subtilité manifeste dans le traitement matériel contribue à faire parler cette image. Le cheval violet, au premier plan, est placé comme en négatif par rapport au cheval rose beaucoup plus lumineux que le premier. Le cheval rose est plus petit mais sa couleur est plus intense, alors que c'est le contraire pour le cheval violet placé au centre de la composition. Le cheval bleu-vert, à gauche de la composition, vient équilib-

rer l'intensité du cheval rose. Plus on regarde cette image, plus on constate la maîtrise et le contrôle de l'enfant dans l'utilisation du pastel sec: gestes diversifiés dans l'application du pastel, utilisation de pressions diverses, estompage de certaines surfaces, etc.

Dans une autre optique, la réalisation F ne possède pas cette vitalité matérielle qui permettrait à ce travail de parler. Elle ne nous révèle presque rien de l'enfant qui l'a réalisé. La matière est effacée, inexploitée, sagement estompée, silencieuse. Par exemple, la façon de rendre l'élément aquatique par la couleur bleue essuyée ne favorise pas la particularisation de cet élément et contribue davantage à le rendre éthéré, inexistant. Les lignes droites tracées à l'aide d'une règle pour représenter la ligne d'horizon, le bateau et le pont sont incapables de personnaliser ces éléments.

4. La cohérence

En parlant des images, Bachelard affirme: "Elles ont précisément la cohérence de l'imagination "matérielle", d'une imagination qui ne se laisse pas détourner par les

images diverses de la forme et de la couleur (...) mais qui rêve à la substance, aux forces profondes de la substance, aux vertus du monde concret".⁹ Comme le constate Bachelard, l'imagination est la fonction qui favorise la cohérence. L'imagination sous l'emprise de la matière favorise la cohérence psychique de l'enfant ou de l'adolescent rêveur. S'il se laisse guider par le dynamisme de l'imagination matérielle, il sera en mesure de faire naître des images, elles aussi, cohérentes.

Une image cohérente jouit d'unité et d'harmonie. La matière, lorsqu'elle est travaillée en profondeur, lorsqu'elle provient de l'action de l'imagination matérielle, amène l'enfant à réaliser des images équilibrées où les aspects matériels et les aspects formels sont intimement unis dans un même destin. Par exemple, un dessin au pastel sec reçoit sa cohérence des surfaces colorées qui révèlent et particularisent les formes et pas uniquement des lignes de contour qui ne font que les esquisser. Chaque technique, chaque procédé développe sa propre cohérence à partir de caractéristiques matérielles spécifiques, selon les besoins de celui qui l'utilise.

⁹ Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 331.

Si on observe la réalisation G, on est frappé par la force matérielle qui émane de ce batik sur papier réalisé par un élève de première année. Les surfaces colorées avec la craie de cire exploitent des textures diversifiées qui font contraste avec les surfaces où, seule, l'encre est présente. Dans cette réalisation l'équilibre et l'unité dominant. L'arbre, placé au centre de la composition, développe ses branches imposantes entourées de feuilles bleues et vertes. La couleur très lumineuse de l'arbre (tronc et branches) met en évidence cet élément dominant. De chaque côté du tronc, deux autres surfaces utilisent la couleur de l'arbre mais avec moins d'intensité. Juxtaposées à la partie inférieure, deux petites surfaces rayées obliquement de vert et de bleu reprennent en alternance les couleurs du feuillage de l'arbre. Cette réalisation présente une cohérence certaine. L'enfant a su exploiter les aspects matériels essentiels à l'unité de l'image, selon son âge et ses possibilités.

Seule, la matière est ce qui confère à l'image sa cohérence. Dans un premier temps, elle donne une cohérence à la rêverie, c'est-à-dire à l'action imaginaire qui oriente son objet vers une substance particulière. Cette rêverie

matérielle donne de la cohérence à l'être rêveur et, éventuellement, dirige l'action lors du travail transformateur. L'enfant et l'adolescent ont besoin d'être guidés et amenés vers cette unité primordiale qui donne à une réalisation sa qualité d'image.

En conclusion, l'imagination matérielle favorise la qualité de l'image. Afin de concrétiser cet apport exceptionnel, il faut privilégier la rêverie matérielle, c'est-à-dire cet état particulier qui rend l'enfant et l'adolescent réceptifs à l'action de l'imagination créatrice. Deuxièmement, il faut aussi valoriser leur engagement, c'est-à-dire cette motivation intrinsèque qui monopolise l'être tout entier en prenant en considération ses racines profondes et en l'amenant vers les voies du dépassement personnel.

La matière représente le principe par excellence garantissant la qualité de l'image. L'enfant et l'adolescent qui se laissent guider par la matière ont beaucoup plus de chances de réaliser une image qui, de par sa nature, présente des valeurs d'authenticité, d'expressivité, de signifiante et de cohérence, c'est-à-dire des images qui ne se réfèrent pas nécessairement à la réalité et qui mettent

en évidence cette fonction d'irréalité propre à l'imagination matérielle.

CHAPITRE VI

LA MATIERE ET L'EDUCATION ARTISTIQUE

A. Les principes pédagogiques bachelardiens

Le présent chapitre se donne comme objectif d'ouvrir la voie à une prise de conscience du rôle joué par la matière dans la qualité de l'image et ce, dans une perspective d'enseignement des arts plastiques; principalement, à cause des tendances actuelles de l'éducation artistique qui préconise pour la matière une fonction plus ou moins accessoire, sans lien direct avec la qualité de l'image. Conséquemment, la première partie de ce chapitre précise notre point de vue à l'égard de certaines positions de Gaston Bachelard par rapport à l'éducation. Pour le philosophe, ouverture et respect doivent soutenir toute éducation valable. Quant à l'éducation artistique, le philosophe met en place les bases de ce que pourrait être en priorité une pédagogie artistique qui tient compte en priorité de la matière et de ses composantes.

Une fois cette étape franchie, nous tenterons d'identifier les attitudes et les apprentissages susceptibles de promouvoir l'action de la matière tout au long du processus de création d'une image et ce, à partir de la démarche pédagogique proposée dans les programmes d'arts plastiques actuellement en vigueur au Québec.

1. Attitudes générales

Bachelard est un philosophe qui se préoccupe beaucoup de tout ce qui touche de près ou de loin à l'éducation. A plusieurs reprises, il remet en question les principes de la pédagogie traditionnelle. Nous allons tenter de voir comment les convictions profondes de Bachelard sur l'éducation en général nous amènent à mieux apprécier leur impact quant à l'éducation artistique. Il précise que le cerveau de l'enfant doit-être considéré "comme un organisme "ouvert", comme l'organisme des fonctions psychiques "ouvertes".¹ Conséquemment, la position bachelardienne dénonce le manque d'ouverture de l'éducation." L'enfant naît avec un "cerveau inachevé" et non pas, comme le postulat de l'ancienne pédagogie l'affirmait, avec un

¹ Gaston Bachelard, La philosophie du non, 128.

"cerveau inoccupé". La société achève vraiment le cerveau de l'enfant; elle l'achève par le langage, par l'instruction, par le dressage.² Cette prise de position amène le philosophe à développer le rôle de l'éducateur dans une pédagogie renouvelée. Pour marquer son point de vue, Bachelard se réfère aux écrits de Korzybski basés sur une éducation non-aristotélicienne. Bachelard reprend et développe le principe du "shifting character" élaboré par Korzybski en mentionnant que:

tout éducateur qui voit baisser son "shifting character" doit être mis à la retraite. Il est impossible d'éduquer par simple référence à un passé d'éducation. Le maître doit apprendre en enseignant, hors de son enseignement. Fut-il très instruit, sans un "shifting character" en exercice il ne peut donner l'expérience de l'ouverture.³

Cette ouverture de l'éducation par son climat de liberté et de confiance demeure essentielle à la qualité des apprentissages. Une carence à ce niveau risque d'empêcher l'éclosion de la connaissance véritable chez l'individu et, par le fait même, son évolution. "Ainsi les écoles, quand elles sont dominantes, les esthétiques, quand elles sont

² Ibid., 128.

³ Gaston Bachelard, La philosophie du non, 128-129.

enseignées, arrêtent les forces métamorphosantes".⁴ Dans cette optique, il faut donc plus que de l'autorité et du savoir pour favoriser la connaissance.

Cette ouverture de l'éducation se prolonge dans l'attitude du maître qui doit, non seulement, respecter l'élève mais aussi avoir le respect de lui-même et du travail accompli. Cette qualité, Bachelard l'a fait sienne tout au long de sa vie de professeur. Ce témoignage de Pierre Romeu, cité par Jean-Claude Margolin, précise l'attitude du philosophe à l'égard de ses élèves. "Ses étudiantes, il les connaissait et ne les appelait que par leur prénom. Ses étudiants, ils les aimait et s'attachait vite à ceux qui travaillaient un peu avec lui, diplomitifs ou autres. Alors, il voulait tout savoir d'eux, et surtout il ne pouvait souffrir de les voir malheureux".⁵ Chez Bachelard, le respect se teinte d'un certain degré d'attachement qui amène l'enseignant et l'élève à partager l'expérience de la connaissance dans une relation où le dialogue et le respect sont dominants.

⁴ Gaston Bachelard, Lautréamont, 105

⁵ Jean-CLaude Margolin, Bachelard, 101

L'ouverture de l'éducation doit permettre à l'élève d'avoir foi en ses capacités et ses possibilités. Là encore, Bachelard a su actualiser cet aspect puisqu'il se faisait un devoir d'alimenter ce climat de confiance chez ses élèves. Jean-Claude Margolin souligne qu'il "savait toujours sauver du naufrage la plus plate leçon d'étudiant".⁶ Cette attitude de l'enseignant envers l'élève, telle que préconisée par Bachelard, montre l'intérêt du philosophe pour toute démarche scientifique ou artistique qui ouvre la voie à la connaissance. L'enseignant qui sait placer l'élève en confiance, en lui permettant d'avoir foi en ses possibilités, favorise cette disponibilité de l'être à la connaissance.

Bachelard considère encore que le travail doit être l'apanage de toute carrière d'enseignement. Pour lui, rien n'est acquis. Le travail prépare, annonce la connaissance par une ouverture intérieure susceptible d'accueillir les éléments à découvrir. L'enseignant, plus que tout autre, doit actualiser ce principe. Son travail doit devenir un modèle pour l'élève. S'il veut évoluer, il doit constamment se remettre en question; se renouveler et renouveler son enseignement; être à l'écoute de l'évolution de la disci-

⁶ Jean-Claude Margolin, Bachelard, 21.

pline en poursuivant ses réflexions et ses recherches. "Alors oui, l'Ecole continue tout le long d'une vie."⁷. Et Bachelard de poursuivre: "Rester un écolier doit être le voeu secret d'un maître."⁸ Cette valorisation du travail marque toute l'oeuvre bachelardienne. En effet, Bachelard est un travailleur infatigable, de même qu'un lecteur invétéré, c'est-à-dire un philosophe en état de veille et d'éveil.

Le travail de l'enseignant, en plus d'être un exemple et un stimulant pour l'élève, doit aussi présenter à ce dernier un défi à relever. L'élève doit être sensibilisé, au fait que rien n'est simple ou facile. Tout est à découvrir, à questionner et à réinventer. "Mais plus une oeuvre est difficile, plus elle est éducatrice."⁹ La facilité rend l'élève paresseux en désamorçant l'action. Le combat, la lutte sont beaucoup plus stimulants puisqu'ils provoquent l'élève dans son être profond.

⁷ Gaston Bachelard, La formation de l'esprit scientifique, 252.

⁸ Id., Le rationalisme appliqué, 23.

⁹ Id., La formation de l'esprit scientifique, 252.

Le maître ouvre la voie de la connaissance à l'élève. Ce dernier doit s'y engager pour faire ses propres découvertes. Le rôle de l'enseignant ne peut se limiter à la simple transmission d'un savoir. Il faut que l'élève doute et fasse ses propres découvertes. Bachelard dénonce le manque d'ouverture de certains apprentissages qui ne font que transmettre des notions sans réactiver l'esprit de recherche essentiel à toute découverte. "De même, les professeurs remplacent les découvertes par les leçons (...) Pour apprendre aux élèves à inventer, il est bon de leur donner le sentiment qu'ils auraient pu découvrir."¹⁰

2. Attitudes relatives à l'éducation artistique

Dans un premier temps, l'intérêt de Bachelard pour la matière accorde à l'image un statut privilégié en lui conférant une valeur symbolique primordiale. Qu'elle soit issue de la poésie ou des arts plastiques, le philosophe en valorise le dynamisme et le sens profond, sans toutefois, en tuer la vitalité par une lecture systématique et sclérosante. L'image jouit d'un symbolisme qui s'ouvre sur une

¹⁰ Ibid., 247.

plurivocité de significations et d'interprétations grâce à l'action de l'imagination matérielle.

Toute saisie de l'image est basée sur la vitalité et la richesse de la substance qui la caractérise. Cette façon bachelardienne de considérer l'image, respecte la démarche artistique dans ce qu'elle a de plus fondamental et propose de nouvelles attitudes quant à la démarche artistique et à son objet, l'image. Cette dernière n'est plus un simple produit; elle révèle l'activité imaginaire; elle présente un irréel; elle est un objet de connaissance.

Un autre apport des écrits de Bachelard réside dans le fait que l'imagination matérielle ouvre des perspectives de recherche dans le domaine de l'éducation artistique. L'intérêt de ce philosophe pour la matière et l'éducation l'amène à définir le rôle de cette dernière par rapport à l'éducation. De plus, il élabore ce qu'il appelle des "âges matériels" à partir d'une hiérarchisation des différentes matières allant de la matière molle à la matière dure.

L'éducation doit livrer "à temps" à l'enfant les matières d'une plasticité déterminée qui conviennent le mieux aux toutes premières activités matérialistes. On sublime ainsi la matière par la matière. Malheureusement, notre enseignement, même le plus novateur n'of-

frent qu'un type de terre à modeler. La plasticité de l'image matérielle aurait besoin de plus de variété dans la mollesse. Les "âges matériels" pourraient avoir de plus fines déterminations si l'on multipliait les études sur "l'imagination matérielle".¹¹

Pour un philosophe, tel que Bachelard, préoccupé par la matière et l'éducation, le fait de mentionner, même brièvement, des attitudes relatives à l'éducation artistique est une résultante prévisible.

Il montre qu'une attention particulière à la matière peut modifier et enrichir les apprentissages liés à la pédagogie artistique. La matière représente vraiment l'élément à privilégier à l'intérieur de la démarche artistique parce qu'elle concentre les énergies sur ce qui est essentiel et profond.

Bachelard classe les substances matérielles en deux grandes catégories, soit la matière molle et la matière dure. La matière molle regroupe des substances telles que le sable, la terre meuble, l'argile, la boue, etc. Dans la matière dure, on retrouve le bois, la pierre, le fer, etc. Cette hiérarchisation des substances matérielles est en

¹¹ Gaston, Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 108.

relation directe avec la résistance de chacune d'entre elles. C'est à partir de cette résistance que Bachelard établit une échelle des duretés.

Cette hiérarchie basée sur le degré de résistance des matières sous-entend une gradation dans le geste transformateur. A cette occasion, Bachelard souligne les travaux d'André Leroi-Gourhan qui retracent l'évolution du geste. Selon cette étude, ce sont l'interaction et la conquête du geste sur la matière qui ont orienté et favorisé le progrès technique de l'humanité. A la suite de Leroi-Gourhan, Bachelard souligne les gestes de préhension, de percussion posée et lancée, de percussion posée avec percuteur. Ces gestes en plus d'avoir marqué l'évolution technique de l'homme sont autant de gestes que l'enfant et l'adolescent sont susceptibles d'expérimenter dans leurs divers contacts avec la matière. Par exemple, la percussion posée nécessite prioritairement de la précision alors que la percussion lancée exige davantage de force et que la percussion posée avec percuteur est une combinaison requérant force et précision. Cette dernière étape présente une différenciation dans le rôle assigné aux deux mains. Une main s'approprie la force, alors que l'autre demeure tributaire de la précision. C'est la grande synthèse qui ouvre des horizons

nouveaux puisqu'elle permet un plus grand contrôle du geste et une plus grande capacité à transformer la matière dure.

Bachelard associe l'échelle de résistance des substances matérielles à une échelle de maturité physique et psychologique puisque chaque matière annonce et exige de la part de l'être rêveur un psychisme particulier. Conséquemment, l'intérêt suscité par des matières spécifiques, détermine une évolution qui correspond aux "âges matériels". Si la matière molle se réfère aux rêveries matérielles du jeune enfant et de l'enfant, la matière dure, de son côté, convient davantage à l'adolescent. En effet, à mesure que l'enfant grandit, son intérêt pour les matières plus résistantes s'accroît proportionnellement.

Pour le philosophe Bachelard, chaque matière détermine une attitude intérieure particulière qui se prolonge au niveau du geste transformateur. La démarche de l'enfant modelleur et celle de l'adolescent sculpteur exigent de chacun des intervenants une attitude différente susceptible de faire naître des gestes capables de valoriser les propriétés concrètes de la substance matérielle. Par exemple, le modelage exige du modelleur une rêverie matérielle axée sur la matière molle qui guide le geste de pétrissage

ge. La sculpture, quant à elle, nécessite une rêverie matérielle basée sur la matière dure qui fait naître le geste offensif et agressif.

Bachelard précise que chaque âge matériel doit être vécu pleinement afin de favoriser le passage d'un stade à un autre. Chaque stade comporte des particularités et favorise l'évolution de l'être imaginant à l'intérieur d'un même stade. Voilà pourquoi, l'éducation familiale et scolaire jouent un rôle déterminant dans cette évolution. Pour le philosophe, l'éducation trop restrictive du jeune enfant quant à la propreté supprime l'exploration de matières nouvelles (terre, sable, boue, etc.). A ce niveau, des exigences excessives empêchent l'enfant de progresser par rapport à cette évolution matérielle. L'enseignant en arts plastiques retrouve souvent cette attitude inhibée chez certains de ses élèves qui hésitent à manipuler des matériaux pouvant être salissants, tels que l'argile, la colle, l'encre, etc. Généralement, ils hésitent aussi à employer des matériaux aux odeurs bien particulières, tels que l'argile, la gomme réserve ou certains types de colle.

La vision bachelardienne quant au rôle de la matière propose une attitude plus équilibrée par rapport à l'art et,

par conséquent, qui se prolonge au niveau de l'enseignement des arts plastiques. L'identification d'une évolution dans les intérêts matériels du jeune enfant à l'adolescent propose une approche nouvelle des apprentissages relatifs à la pédagogie artistique et ouvre la voie à d'éventuelles recherches dans ce domaine.

Nous allons voir comment nous pouvons tirer profit de la théorie bachelardienne en précisant son impact par rapport à l'enseignement des arts plastiques.

B. Les tendances actuelles de l'enseignement des arts plastiques au Québec

Au Québec, le contenu des programmes d'arts plastiques bien que faisant référence à la démarche disciplinaire de l'artiste par le "faire" et le "voir" l'image continue de privilégier l'aspect formel au détriment de la matière.

L'analyse des étapes de la démarche pédagogique, tant au niveau primaire (percevoir, faire, voir) que secondaire (percevoir, savoir, faire, voir), montre ce déséquilibre. Par exemple, l'étape "percevoir" accentue l'importance de la

perception dans la création de l'image. Cette étape essentielle, préalable à la réalisation, oriente l'élève vers des préoccupations qui sont davantage formelles puisqu'elles font référence au thème à développer. Un intérêt formel empêche l'action de l'imagination matérielle. L'élève demeure passif, il n'est plus en action.

L'exercice de base (situé à l'étape du faire au primaire et à l'étape du savoir au secondaire), en tant qu'outil pédagogique, aurait pu être une occasion de ramener l'intérêt de l'élève vers la matière. Pourtant, à l'intérieur des programmes, son rôle reste ambivalent puisqu'il est souvent utilisé dans le but d'amener l'élève à acquérir des notions de langage plastique. Cette tendance montre comment la préoccupation formelle demeure enracinée dans l'éducation artistique et la culture. De plus, si l'enseignant n'a pas une connaissance approfondie de la démarche artistique et de l'image, il se sécurisera en proposant des apprentissages axés sur la forme et le concept en valorisant les leçons-recettes et en n'orientant pas l'élève vers la réalisation d'une image de qualité.

Les étapes du "faire" et du "voir" de par leur nature, devraient prendre en considération l'aspect matériel, du

moins, autant que l'aspect formel. Pourtant, tel n'est pas le cas. En effet, c'est généralement au niveau de la forme que se porte l'attention lors de ces deux étapes. Le dualisme, développé par Bachelard, entre l'imagination formelle et l'imagination matérielle nous permet de mieux situer et comprendre certaines attitudes ou habitudes se rapportant à l'enseignement des arts plastiques et au comportement de l'élève à l'intérieur de ce cours.

Au moment du "faire", lors de l'exécution de la réalisation, l'intérêt s'oriente vers le thème. Généralement, durant cette séquence, l'attention et les énergies de l'enseignant et de l'élève se concentrent sur la forme et ses composantes. Habituellement, l'enseignant entrevoit, le rôle de la matière comme l'élément favorisant la représentation des formes exigées par la thématique. Bien qu'au secondaire, le programme d'arts plastiques donne une place assez importante au module "geste et technique", son rayonnement demeure dépendant des étapes de la démarche pédagogique ainsi que de la portée et de l'intérêt que lui accorde l'enseignant.

L'élève, de son côté, s'intéresse prioritairement à la représentation des éléments par la transcription de leur

configuration spatiale. Il recherche des formes-signes, souvent par l'utilisation abusive de stéréotypes et de clichés. Il vise des formes facilement repérables et identifiables qui favorisent une interprétation univoque tout en se conformant aux modèles culturels que lui proposent le monde adulte et la société. De façon générale, l'élève s'intéresse peu à la matière. Elle demeure un principe plutôt passif permettant à la forme de se manifester. Pour ces diverses raisons elle est, la plupart du temps, exploitée de façon minimale.

Au moment du "voir", c'est encore vers la forme que se porte l'attention de l'enseignant par une recherche des aspects de l'image liés à sa fonction de représentation. Durant cette étape, la reconnaissance des éléments liés au thème occupe une place dominante. Le langage plastique s'insère dans cette préoccupation et contribue à reléguer la matière à un rôle accessoire. L'élève, pour sa part, recherche le réalisme et l'univocité dans l'interprétation. Généralement, son attitude demeure passive dans la saisie de l'image. Il ne se place pas en état d'imagination véritable puisqu'il ne se laisse pas guider par les qualités matérielles de l'oeuvre.

C. La matière, une approche nouvelle dans l'enseignement des arts plastiques

1. Préalables à la réalisation

Gaston Bachelard, par le biais de l'imagination matérielle, propose de nouvelles attitudes quant au rôle de la matière dans l'avènement de l'image. Nous pensons que l'éducation artistique peut bénéficier d'une plus grande considération de la notion de matière. Nous allons tenter d'extrapoler, à partir de la théorie matérielle bachelardienne, une série d'attitudes susceptibles d'améliorer la démarche de l'élève en arts plastiques et, par la même occasion, la qualité des réalisations à faire en leur assurant leur valeur d'image. En effet, des apprentissages et des actions pédagogiques qui tiennent compte de l'aspect matériel dans l'enseignement des arts plastiques apportent un point de vue différent quant à la saisie et à la qualité de la démarche artistique et de l'image.

Le rôle de l'enseignant ne consiste pas simplement à faire faire des réalisations; il faut que ces réalisations soient des images qui possèdent les qualités inhérentes à

leur nature profonde. Tel que précisé au chapitre précédent, il faut que ces images prennent comme point de départ la matière et proviennent d'une démarche engagée. Il faut qu'elles soient authentiques, expressives, signifiantes et cohérentes. C'est à ce prix que l'image est objet de connaissance. L'image, objet de connaissance, demeure l'objectif premier d'un cours d'arts plastiques puisqu'il englobe tous les autres objectifs susceptibles d'être recherchés, tels que l'utilisation personnelle du langage plastique, le contrôle du geste, la personnalisation de la technique, l'exploitation d'un thème.

C'est en portant une attention particulière à la matière, c'est-à-dire en faisant des interventions à cet égard, que l'enseignant en arts plastiques pourra permettre à chacun de ses élèves de faire son image. Avant la réalisation, l'enseignant doit présenter les matériaux à transformer de façon dynamique et positive afin de susciter de l'intérêt et afin de ne pas transmettre à l'élève ses propres indifférences, craintes ou dégoûts par rapport à des substances matérielles spécifiques. L'intérêt et la curiosité de l'élève doivent être éveillés puisque, comme le confirme Bachelard, le sujet imaginant doit être en mesure d'apprécier les qualités substantielles d'une matière avant

de la transformer. En conséquence, le premier contact avec une matière demeure primordial puisqu'il est à l'origine d'une aventure personnelle qui, éventuellement, l'amènera à une connaissance particulière. Si l'on veut que cette aventure soit positive, il faut que ce premier contact avec les matériaux à transformer éveille l'imagination matérielle de l'élève en l'incitant à l'action.

Grâce à l'imagination matérielle, la qualité de ce premier contact avec toute substance oriente et laisse présager de la qualité de la démarche artistique et, possiblement, de l'image elle-même. De plus, l'imagination matérielle permet d'individualiser cette première expérience par une ouverture s : un éventail de réponses possibles.

L'exercice de base, tel que défini dans les programmes du primaire et du secondaire est un outil pédagogique, une activité préalable à la réalisation. Bien qu'il soit intégré à l'étape du faire au primaire et à l'étape du savoir au secondaire, son objectif demeure le même puisqu'il doit favoriser un enrichissement de la réalisation à venir.

L'exercice de base peut favoriser ce premier contact de l'élève avec la matière et ainsi permettre l'éveil de

l'imagination créatrice en faisant naître une rêverie matérielle profonde et stimulante. De plus, comme l'exercice de base doit demeurer non-figuratif, il amène l'élève à concentrer ses énergies sur la découverte et l'exploration des qualités et des potentialités de la matière. Le climat de liberté qui doit prévaloir dans l'exercice de base permet à l'élève de tenter des expériences, de se laisser guider par la matière avant toute considération pour des intérêts formels, d'expérimenter un certain plaisir d'intervention sur cette matière qui résiste.

Un autre apport de l'exercice de base peut favoriser ce que Bachelard appelle l'"idée de combinaison" déterminée par la présence de l'imagination matérielle. Dans cette optique, l'élève est en mesure de prendre conscience et d'explorer ces dialectiques matérielles entre les différents éléments qui composent une substance et qui lui confèrent ses propriétés de souplesse, de dureté, de résistance ou de malléabilité.

C'est à l'enseignant de faire un choix et de proposer à l'élève la substance qui lui convient le mieux. Comme le suggère Bachelard, certains matériaux sont plus adaptés à certains âges. C'est l'expérience de l'enseignant dans la

connaissance des matériaux, de leur résistance, de leurs propriétés qui permet de déterminer quelles sont les substances matérielles les plus adéquates. Il doit avoir une connaissance pragmatique de ces matières. Il doit les avoir déjà utilisées et exploitées dans ses propres images, s'il veut être en mesure d'accorder un soutien approprié.

Il est à noter que l'imagination matérielle exige la présence de matériaux de qualité ce qui permet de maximiser le pouvoir transformateur du geste et la qualité de l'image à réaliser. L'enseignant doit permettre à l'élève de maximiser ses pouvoirs créateurs afin de réaliser des images qui soulignent les valeurs concrètes des substances matérielles transformées, c'est-à-dire des images qui mettent en évidence la richesse de l'imagination matérielle.

Conséquemment, l'enseignant doit connaître les élèves auxquels il s'adresse. Il doit connaître leurs aspirations, leurs capacités, leurs limites, leurs potentialités, leurs images afin d'être en mesure de présenter des activités pédagogiques adaptées qui vont permettre à l'élève de progresser dans son cheminement personnel.

2. "Faire" l'image

L'enseignant doit prolonger son rôle de guide pendant la réalisation, tout au long de la matérialisation de l'image. Il doit favoriser un climat propice à sa réalisation. C'est principalement par ses encouragements, ses conseils que l'élève se sentira en confiance, c'est-à-dire appuyé et soutenu dans sa démarche personnelle.

Bachelard constate que la matière invite le sujet imaginant à se dépasser. Par conséquent, il faut que la transformation de la matière soit pour l'élève un défi, un désir d'aller plus loin, un appel au dépassement. Une fois le travail achevé, il faut qu'il ait la sensation d'être allé à la limite de ses capacités. L'enseignant doit favoriser ce dépassement, tout en préconisant les stratégies personnelles d'intervention.

L'imagination matérielle bachelardienne accorde au geste un statut particulier. Le geste soumis à l'action de la rêverie matérielle détient un pouvoir créateur. Par exemple, en parlant du modelage, Bachelard s'élève contre le geste dicté, imposé ou copié. Lorsque le geste devient lié à l'action de la matière, le philosophe affirme que cette

dernière invite l'enfant à modeler à partir d'une rêverie matérielle qui ne doit pas mettre l'accent sur "le succès d'une main sage et adroite, habile à répéter le modèle offert aux regards".¹² L'enseignement du modelage et de tout autre technique propre aux arts plastiques doit prendre en considération cet aspect primordial lié au respect de l'imagination matérielle qui exige, de la part de l'élève, une réponse authentique traduisant sa capacité à dire sa vérité.

Un enseignement, qui valorise la copie et le cliché, qui accepte passivement le stéréotype, dévalorise le geste créateur et détruit peu à peu l'imagination matérielle, c'est-à-dire l'imagination créatrice. Voilà pourquoi, il faut s'élever contre ces pratiques courantes qui, au nom d'apprentissages que l'on croit légitimes, éloignent et privent progressivement l'élève de la pensée par images et de la connaissance qui l'accompagne.

L'imagination matérielle exige que l'enseignant en arts plastiques encourage l'élève à poser des gestes précis, c'est-à-dire des gestes directs respectant la nature même de la matière à transformer. Elle favorise également les

¹² Gaston Bachelard, La terre et les rêveries de la volonté, 94-95.

gestes spontanés, c'est-à-dire les gestes personnels, non dictés ou copiés. L'enseignant doit rassurer l'élève quant à ses pouvoirs transformateurs, lui donner confiance en ses habiletés.

L'enseignant doit encore s'assurer que le geste de l'élève soit au maximum de sa puissance transformatrice. Il amène l'élève à tirer profit des outils qu'il utilise. C'est par la répétition d'un même geste outillé que l'élève devient graduellement capable de contrôle et d'adresse. De plus, le choix d'outils de qualité accroît le pouvoir du geste et permet de révéler le geste signifiant, c'est-à-dire le geste susceptible de donner à la matière sa vocation symbolique.

Comme l'a constaté Bachelard, le geste n'est jamais un geste isolé. Il se prolonge et s'inscrit dans une technique particulière. Cette dernière demeure, elle aussi, au service de l'imagination matérielle et dynamique. L'enseignant n'a pas à imposer ses façons de faire, ses stratégies puisque l'élève possède le potentiel lui permettant de personnaliser la technique selon ses capacités et ses besoins. L'enseignant peut montrer les différentes étapes d'un procédé technique spécifique mais c'est l'élève qui

dirige l'action à travers les changements successifs qui amènent progressivement l'image à se matérialiser.

Le soutien, que l'enseignant apporte à l'élève tout au long de la démarche, est primordial et permet de garder l'élève en éveil quant au rôle de la matière. Par exemple, ce dernier peut, à un moment ou à un autre, vouloir abandonner, soit parce qu'il se trouve devant une impasse, soit parce qu'il est déçu des résultats obtenus, soit parce qu'il manque de motivation. Par rapport à de telles situations, l'enseignant encourage l'élève à poursuivre le travail et à terminer sa réalisation.

Les problèmes rencontrés, au moment du "faire", demeurent des phénomènes fréquents (qui sont le propre de toute démarche artistique). Même l'artiste n'est pas à l'abri de telles manifestations. L'important est de mener à terme le processus de matérialisation de l'image. Le fait d'abandonner en cours de réalisation demeure une abdication, un échec, qui fait tort à l'imagination de la matière. L'élève qui abandonne un travail en cours de réalisation, perd une bataille. Il recule devant l'obstacle, devant le problème à solutionner. Eventuellement, il se retrouvera dans une situation similaire et il ne pourra alors profiter

de l'expérience qu'il aurait acquise s'il avait vaincu la difficulté rencontrée. L'imagination matérielle et dynamique peut prévenir de tels abandons puisqu'elle sollicite et réactive la volonté transformatrice de l'élève. C'est à l'enseignant qu'incombe cette tâche délicate et difficile de faire en sorte que l'élève poursuive et mène à bien le travail entrepris.

3. "Voir" l'image

Si l'étape du "faire" est tributaire de la pensée divergente par l'individualisation de la réponse, il en est de même pour le "voir" qui est l'action d'appréhender, de lire une image. Le "voir", tout comme le "faire", exige une conscience opiniâtre, c'est-à-dire une conscience en action. La matière dynamise le sujet imaginant qui recrée l'image selon sa propre expérience imaginative. En définitive, cette attitude bachelardienne est à l'opposé de ce que propose le mouvement en éducation artistique appelé "Discipline Based Art Education". Ce mouvement détermine chez l'élève une saisie plutôt passive de l'image.

Au moment du "voir", l'enseignant souligne le rôle de la matière par rapport à la qualité de l'image. Il amène l'élève à devenir conscient de l'apport des aspects matériels qui confèrent à la représentation et à l'expression leur caractère spécifique. Il invite ce dernier à personnaliser sa lecture en l'orientant vers la matière plutôt que vers la forme. Telle que préconisée dans la démarche bachelardienne, la matière permet une lecture en profondeur alors que la forme amène une lecture plus superficielle qui fait davantage référence au concept. Comme le suggère Bachelard, le sujet doit se placer en "anima" pour lire adéquatement une image. Une lecture en "animus", se référant au concept, ne tient pas compte de la vitalité imaginaire qui transcende l'image. En orientant la lecture de l'image vers la matière, l'enseignant permet qu'elle aille au-delà des formes vers le sens véritable et profond.

Dans un autre ordre d'idées, une prise de conscience du rôle joué par la matière risque de modifier notre approche quant à l'évaluation des apprentissages et des réalisations de l'élève. La matière deviendrait l'élément dominant à partir duquel s'orienterait les différents critères d'évaluation.

De plus, si l'évolution graphique prenait en considération le rôle de la matière, elle s'ouvrirait sur de nouvelles possibilités de recherche. Par exemple, les "âges matériels" bachelardiens pourraient être précisés et développés.

En résumé, l'enseignant en arts plastiques qui sait tenir compte de l'apport de la matière et qui sait en valoriser l'action tout au long du processus créateur, tant au niveau du "faire" que du "voir", est en mesure de faire naître des réalisations plus riches, plus authentiques, plus expressives, plus signifiantes, plus cohérentes, qui soulignent l'engagement de chacun de ses élèves. L'image présente alors une matière riche et puissante qui révèle et particularise la forme. Une forme sans une matière capable de lui donner la vie n'est qu'un signe. L'image a besoin d'une présence matérielle soutenue, si elle veut être en mesure de traduire une réalité symbolique, c'est-à-dire être une parole.

L'enseignant doit amener l'élève à tenir compte des qualités et des propriétés substantielles des matériaux qu'il est appelé à transformer. Chaque matière doit être valorisée dans le sens des qualités inhérentes à sa nature.

Par contre, il est difficile de prévoir comment chaque enfant réussira à rendre signifiante cette matière à transformer. Puisque les arts plastiques sont la discipline qui met en action la pensée divergente, chaque image doit témoigner de la nature profonde de celui qui la concrétise. L'imagination matérielle permet à l'élève de rendre visible sa réalité, selon ses capacités et son expérience antérieure.

L'enseignant, au moment du "faire", respecte les possibilités de chacun de ses élèves. Il sait les motiver, les amener à se dépasser en portant une attention particulière à la matière et à ses composantes. Il fait naître le geste spontané et précis, susceptible de transformer adéquatement la matière. Il encourage l'élève à personnaliser la technique utilisée, selon ce qu'il est et selon les besoins de son image.

Au moment du "voir", l'enseignement valorise le rôle de la matière. Il exige de l'élève une participation à la vitalité, au dynamisme de la substance matérielle et ce, bien avant toute considération pour le thème qu'exploite l'image. Reprendre à sa façon la rêverie proposée par la matière, telle est l'objectif du "voir". Une lecture qui ne

s'attarde que sur l'aspect formel ou référentiel, éloigne l'élève de l'image et risque de l'amener vers une conceptualisation de cette dernière.

L'éducation artistique aurait avantage à prendre en considération et à développer des recherches signifiantes au niveau de la matière. Comme le suggère Bachelard, la matière possède les capacités susceptibles de traduire la réalité symbolique de l'être. C'est elle qui dirige et favorise la qualité de l'engagement du sujet. C'est encore elle qui permet à l'image d'être unique, expressive, signifiante et cohérente.

CONCLUSION

Notre réflexion prend comme point de départ une certaine indifférence de la part de l'éducation artistique quant au rôle de la matière dans la qualité de l'image. A notre avis, cette indifférence provient d'une méconnaissance profonde de la fonction réelle de la matière dans la démarche artistique. Conséquemment, notre recherche propose un rééquilibrage des objectifs d'enseignement des arts plastiques en privilégiant des attitudes et des apprentissages qui tiennent davantage compte de la matière. Une telle approche ne désire pas une refonte ou une modification des programmes actuellement en vigueur du Québec, mais plutôt un enrichissement de l'enseignement des arts plastiques qui s'enracine dans une prise de conscience de l'apport des potentialités matérielles dans l'image tant de la part de l'enseignant que de la part de l'élève.

De façon générale, l'éducation artistique, dans ses principes fondamentaux, accorde peu d'intérêt à la matière et à ses composantes. Comme l'esthétique classique, elle privilégie la forme qu'elle considère comme un principe

actif alors que la matière reste confinée à un rôle passif de soutien, sans fonction déterminante.

Un bref retour historique nous montre qu'au cours des années 1960, l'éducation artistique a placé beaucoup d'emphase sur la libre expression. L'objectif premier de l'enseignement des arts plastiques était d'amener l'élève à s'exprimer sans retenue. Bien que cette attitude ait été basée sur une des réalités de l'art, elle a donné naissance à d'inévitables mésinterprétations aussi qu'à de nombreux abus. D'une part, l'élève avait le loisir de présenter des réalisations qui ne présentaient pas toujours les qualités requises. D'autre part, l'enseignant avait le devoir de tout accepter au nom de l'expression, souvent sans se préoccuper de qualités telles que l'authenticité, l'expressivité, la signification et la cohérence. De plus, ses interventions pédagogiques étaient, la plupart du temps, réduites au minimum afin de ne pas orienter ou entraver cette expression.

En réaction à cette liberté, certains auteurs en éducation artistique ont tenté de redresser la situation en proposant un meilleur encadrement de l'élève. Pour ce faire, ils proposèrent des objectifs davantage liés à la réalité de l'art. Le mouvement américain "Discipline Based

Art Education" représente un bon exemple de cette tentative. Pourtant, malgré les changements d'orientation proposés, les différents courants issus de cette recherche adoptent la forme et ses composantes comme l'élément dominant de leur réflexion.

Généralement, les différentes recherches menées dans le cadre de l'éducation artistique s'intéressent spécifiquement à la forme. Par exemple, pour quelques auteurs, cette dernière sert à mettre en évidence les différentes étapes de l'évolution graphique; pour d'autres, elle est utilisée pour souligner l'intervention de l'intelligence ou de la perception dans le processus créateur; pour certains, elle permet de faire ressortir l'expression de traits particuliers de la personnalité ou du comportement.

A l'intérieur des différentes études qui ont permis de développer et de faire évoluer cette discipline, on néglige souvent l'apport des composantes matérielles dans l'image de l'enfant. En effet, des réalisations enfantines présentées à l'appui de plusieurs de ces recherches servent davantage à illustrer des aspects précis se rapportant à la forme plutôt que de proposer des images authentiques, expressives, signifiantes et cohérentes, c'est-à-dire des images qui

possèdent et qui rappellent à leur façon les caractéristiques de l'oeuvre d'art.

Les programmes d'arts plastiques, actuellement en vigueur au Québec, ont aussi, tenté de mieux encadrer l'élève en orientant les objectifs d'enseignement vers la démarche artistique et l'image. Ils tentent de redonner aux différentes composantes de l'image une valeur qui tient davantage compte de la nature véritable de l'art. Pourtant malgré cet effort, un déséquilibre demeure. La forme domine au détriment de la matière. La prédominance du thème, le rôle dévolu au langage plastique, l'importance accordée à la perception par le biais de l'étape du "percevoir", l'utilisation le plus souvent formelle de l'"exercice de base", sont autant d'éléments qui contribuent à accentuer ce déséquilibre.

En plaçant l'intérêt sur les aspects formels au détriment des aspects matériels de l'image, l'éducation artistique prend des risques vis-à-vis de la qualité de l'enseignement qu'elle désire promouvoir. D'une certaine façon, elle déplace les préoccupations vers une indéniable superficialité de la démarche artistique. Les programmes d'arts plastiques ne peuvent que refléter et propager cette tendance. En considérant la matière comme un moyen au

service de la forme et non comme un principe actif de première importance, l'image de l'élève risque de ne plus jouir de la complémentarité essentielle qui doit prévaloir entre les composantes matérielles et formelles. Afin de corriger une telle situation, l'enseignant et l'élève doivent orienter leurs actions vers la matière puisqu'elle demeure une garantie de la qualité de l'image à venir.

Toute réalisation d'enfant n'est pas nécessairement une image. Pour qu'une réalisation enfantine accède à l'existence d'image, pour qu'elle soit le reflet d'une démarche artistique véritable, il faut que la forme naisse de la vie même de la matière. Seule, la matière possède cette capacité de faire naître des images authentiques, expressives, signifiantes et cohérentes. Ainsi, toute image doit porter la marque de l'être travailleur qui se soumet à l'action de l'imagination matérielle et qui vit les changements progressifs de la matière à travers les transformations qu'elle subit.

C'est particulièrement à ce niveau que la théorie de l'imagination matérielle prend tout son sens. Elle enrichit la philosophie de l'art en proposant une compréhension approfondie de la démarche artistique et de l'image. Par la même occasion, cette théorie influence directement l'ensei-

gnement des arts plastiques puisque nous sommes capables d'y puiser des attitudes et des apprentissages reliés à l'intervention de la matière.

Bien que Bachelard soit un philosophe, son contact avec les poètes et les artistes, mais surtout avec l'image, lui permet de saisir la véritable nature de l'art. Il nous présente une théorie de l'art qui correspond peut-être davantage à l'expressionnisme au surréalisme et à certains mouvements non-figuratifs; mais nous pensons qu'elle peut, tout aussi bien, refléter la réalité de d'autres mouvements artistiques ainsi qu'être pertinente pour les nouvelles technologies, telles que l'holographie et l'ordinateur. Par contre, elle s'éloigne de toutes les tendances qui prônent une approche conceptuelle de l'art ou qui rejettent l'apport d'éléments subjectifs dans la démarche artistique.

La théorie bachelardienne place l'imagination créatrice, soit l'imagination matérielle, comme l'ultime faculté capable de produire l'image. Bien que cette affirmation semble une évidence, plusieurs recherches et théories revendiquent pour la perception cette fonction privilégiée. La théorie bachelardienne, quant à elle, affirme que l'imagination créatrice colore et modifie ce qui a été perçu, ce qui est perçu ainsi que ce qui sera perçu. Elle

se caractérise, de plus, par cette fonction de l'irréel qui déstructure et restructure la réalité selon des choix personnels.

L'enseignement des arts plastiques doit s'intéresser spécifiquement à l'imagination créatrice afin de faire naître des images qui traduisent une réalité personnelle et profonde, c'est-à-dire une réalité qui rejoint l'inconscient archétypal. L'enseignant doit éveiller chez l'élève cette action imaginaire en proposant des thèmes adaptés et appropriés qui provoquent, par la même occasion, la rêverie matérielle synonyme de cette activité.

Dans cette optique, la matière domine la fonction imaginaire. Grâce à l'action de la rêverie matérielle, elle éloigne l'élève rêveur de matière de tout ce qui est superficiel et conceptuel. Elle concentre et dynamise ses énergies vers ce qui est authentique et profond. Elle permet la révélation d'une image matérielle qui exploite les valeurs concrètes de la substance. L'enseignant doit amener l'élève à aimer les belles images, c'est-à-dire les images qui présentent une vitalité imaginaire et une richesse symbolique. Il doit en valoriser les aspects profonds à partir des valeurs concrètes qui les particularisent, que ces images soient des oeuvres d'art ou des travaux d'élèves.

La matière s'avère une garantie de la qualité de l'image issue de l'engagement de l'élève. Elle contribue à l'authenticité de l'image par sa capacité lui permettant de traduire l'unicité de l'être imaginant. Elle concourt à l'expressivité de l'image en lui conférant son caractère coloré, riche et vivant. Elle participe à sa signifiante, en lui donnant du sens, en faisant d'elle une réalité symbolique. Elle lui donne de la cohérence en développant entre chacun des éléments qui la composent des rapports d'unité et d'harmonie.

Avant la réalisation, l'enseignant développe l'intérêt de l'élève pour les belles matières. Il favorise ce contact matériel privilégié et met en évidence leurs valeurs concrètes. Pendant le "faire", l'enseignant amène l'élève à prendre conscience du rôle de la matière qui doit soutenir et diriger le processus de transformation matérielle. Elle provoque la volonté de l'élève ainsi que l'engagement dynamique en faisant naître le geste signifiant susceptible de rendre visible cette réalité symbolique. Au moment du "voir", l'enseignant dynamise l'imagination de l'élève et dirige la lecture de l'image vers ce qui est profond et essentiel, c'est-à-dire vers la matière et ses composantes.

Gaston Bachelard considère l'ouverture de l'éducation comme un principe déterminant dans le cheminement de l'enfant vers la connaissance. L'imagination matérielle favorise ce climat de liberté, de confiance, de respect et de travail qui demeurent les principes déterminants de la pédagogie bachelardienne. Dans cette orientation, le rôle de l'enseignant s'élabore à partir des besoins de l'élève qui vit une démarche personnelle vers la connaissance.

La théorie de l'imagination matérielle bachelardienne est riche de possibilités. Elle ouvre la voie à d'éventuelles et nombreuses recherches et applications dans le domaine de l'éducation artistique. Par exemple, l'évolution graphique pourrait être saisie dans une optique matérielle, et non plus formelle en prenant en considération les "âges matériels" bachelardiens. Les étapes de cette évolution pourraient être précisées et élaborées; des expérimentations pourraient vérifier la pertinence de cette théorie à partir de stratégies spécifiques visant des groupes-cibles particuliers.

Dans une autre visée, la matière pourrait être considérée dans l'élaboration de critères d'évaluation favorisant de nouvelles approches évaluatives des travaux d'élèves. Par exemple, apprendre à évaluer une réalisation d'élève ou

même une oeuvre d'art à partir de la substance matérielle qui lui confère son caractère spécifique. Apprendre à regarder et à voir en profondeur toute image en prenant en considération la matière, sans se laisser distraire par les séductions de la forme.

Dans une autre perspective, des stratégies pédagogiques, à partir de la matière pourraient être élaborées et explorées. Par exemple, des "mises en situation" qui orienteraient l'intérêt de l'élève vers la matière et ses composantes; des "exercices de base" qui amèneraient l'élève à découvrir les potentialités matérielles de la substance à exploiter; des lectures d'images qui permettraient des saisies divergentes de l'image de l'élève et des pairs ainsi que de celles des artistes.

L'oeuvre de Gaston Bachelard ouvre de nouvelles perspectives et propose implicitement des attitudes et des applications pédagogiques. Elle pose un regard neuf sur l'enseignement des arts plastiques. La matière considérée, non plus comme un soutien à la forme mais comme un principe dynamique, prend la place qui lui revient d'emblée et modifie notre vision de l'oeuvre d'art et de l'image.

BIBLIOGRAPHIE

Alain. Système des Beaux-Arts. France, Gallimard, 1926.

Arnheim, Rudolf. Visual Thinking. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1967.

Bachelard, Gaston. Essai sur la connaissance approchée. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1928, réédition, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1987.

_____. L'intuition de l'instant. Paris, Editions Stock, 1932, réédition, France, Editions Gonthier, 1979.

_____. Le nouvel esprit scientifique. Paris, Alcan, 1934, réédition, Paris, Presses Universitaires de France, 1968.

_____. La dialectique de la durée. Paris, Boivin, 1936, réédition Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

_____. La formation de l'esprit scientifique. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1938, réédition, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.

_____. La psychanalyse du feu. Paris, Gallimard, 1938, réédition, Paris, Gallimard, 1965.

_____. Lautréamont. Paris, José Corti, 1938, nouvelle édition augmentée, Paris, José Corti, 1956.

_____. La philosophie du non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique. Paris, Presses Universitaires de France, 1940, réédition, Paris, 1966.

_____. L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière. Paris, José Corti, 1942, réédition, Paris, José Corti, 1964.

_____. L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris, José Corti, 1943, réédition, Paris, José Corti, 1965.

- _____. La terre et les rêveries de la volonté.
Essai sur l'imagination des forces. Paris, José Corti,
1948, réédition, Paris, José Corti, 1965.
- _____. La terre et les rêveries du repos.
Essai sur les images de l'intimité. Paris, José Corti,
1948, réédition, Paris, José Corti, 1965.
- _____. Le rationalisme appliqué. Paris,
Presses Universitaires de France, 1949, réédition,
Paris, Presses Universitaires de France, 1966.
- _____. Le matérialisme rationnel. Paris,
Presses Universitaires de France, 1953, réédition,
Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
- _____. La poétique de l'espace. Paris, Presses
Universitaires de France, 1953, réédition, Paris,
Presses Universitaires de France, 1964.
- _____. La poétique de la rêverie. Paris,
Presses Universitaires de France, 1957, réédition,
Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
- _____. La flamme d'une chandelle. Paris,
Presses Universitaires de France, 1961, réédition, Pa-
ris, Presses Universitaires de France, 1964.
- _____. Le droit de rêver. Recueil posthume,
Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- _____. Etudes. Recueil posthume, présentation
de Georges Canguilhem, Paris, Librairie Philosophique
J. Vrin, 1970.
- _____. Fragments d'une poétique du feu. Livre
posthume, Paris, Presses Universitaires de France,
1988.
- Bergson, Henri. L'évolution créatrice. Paris, Presses
Universitaires de France, 1966.
- _____. Matière et mémoire. Paris, Presses Univer-
sitaires de France, 1968.
- Bersani, Léo. "From Bachelard to Barthes." Partisan
Review, 1967, 34, 215-232.

- Cassirer, Ernst. La philosophie des formes symboliques. Le langage. Paris, Les Editions de Minuit, 1972.
- _____. La philosophie des formes symboliques. La pensée mythique. Paris, Les Editions de Minuit, 1972.
- _____. La philosophie des formes symboliques. La phénoménologie de la connaissance. Paris, Les Editions de Minuit, 1972.
- _____. Essai sur l'homme. Paris, Les Editions de Minuit, 1975.
- Christofidès, C.G. "Gaston Bachelard and the Imagination of Matter". Revue Internationale de Philosophie, 1963, 66, p. 477-491.
- Comte, Auguste. Discours sur l'esprit positif. Paris, Union Générale d'Éditions, 1963.
- D'Amico, Victor. Creative Teaching in Art. Revised edition, U.S.A., International Text Book Company, 1953.
- Dagognet, François. "M. Gaston Bachelard, philosophe de l'imagination". Revue Internationale de Philosophie, 1960, 51, p. 32-42.
- Dewey, John. Art as Experience. New-York, Capricorn Books, G.P. Putnam's Sons, 1958.
- Didier, Julia. Dictionnaire de la philosophie. Paris, Larousse, 1964.
- Doubrovsky, Serge. "Critique et existence" dans Les chemins actuels de la critique, sous la direction de Georges Poulet. Paris, Plon, 1967, 261-287.
- Dufrenne, Mikel. Esthétique et philosophie Tome I. Paris, Klincksieck, 1967.
- _____. Esthétique et philosophie Tome II. Paris, Klincksieck, 1976.
- _____. Esthétique et philosophie Tome III. Paris, Klincksieck, 1981.
- Durand, Gilbert. L'imagination symbolique. Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

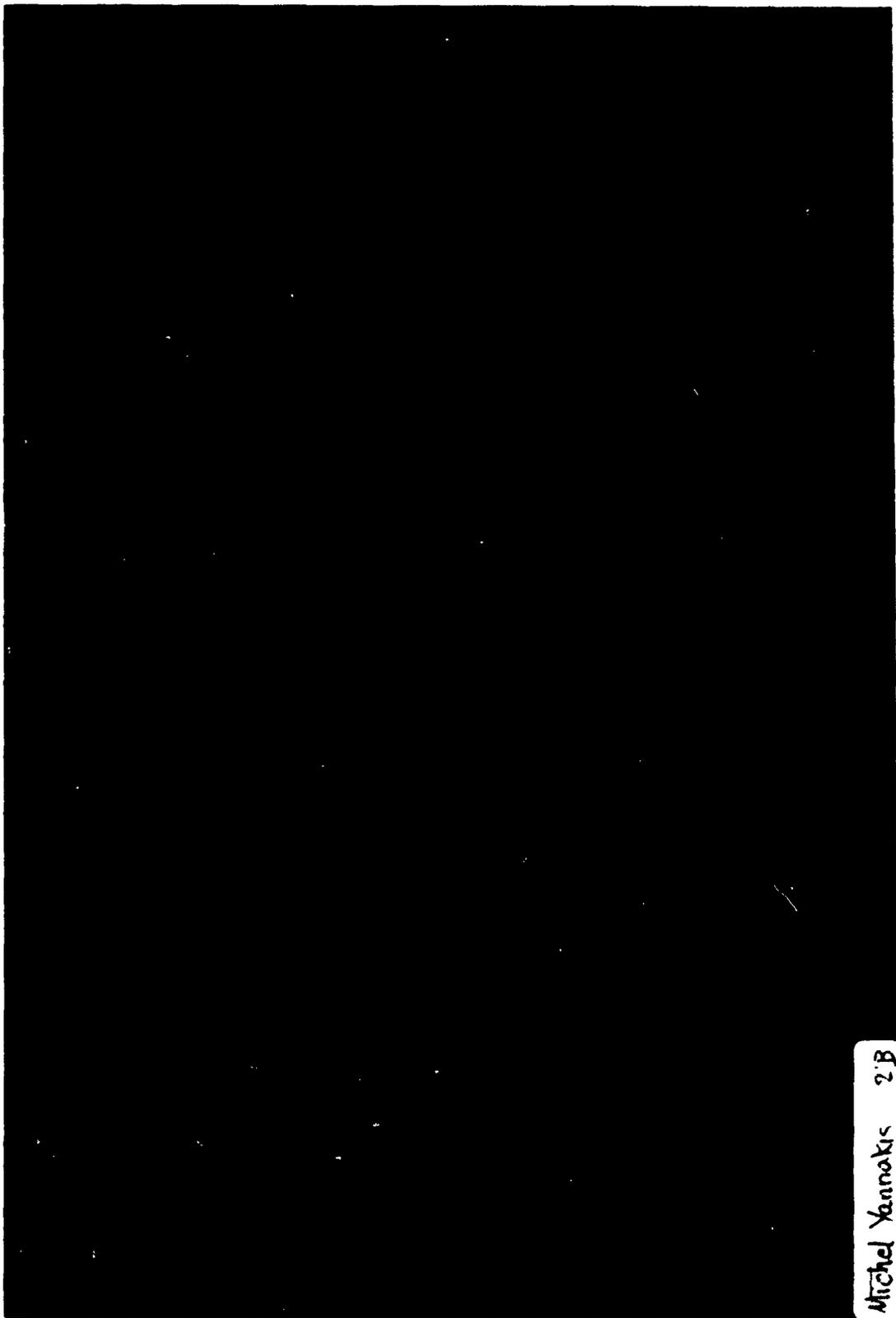
- _____. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. France, Bordas, réédition, 1969.
- Duborgel, Bruno. Le dessin d'enfant. Structure et symboles. Paris, Jean-Pierre Delarge Editeur, 1976.
- _____. Imaginaire et pédagogie. De l'iconoclasme scolaire à la structure des songes. Paris, Le Sourire qui Mord, 1983.
- Eco, Umberto. L'oeuvre ouverte. Traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Editions du Seuil, 1965.
- Eisner, Elliot W. Educating Artistic Vision. New-York, The Macmillan Company, 1972.
- Fearing, Kelly, Evelyn Beard, Mik Krevitsky and Martin Clyde. Art and The Creative Teacher. Texas, W.S. Benson and Company, 1971.
- Foçillon, Henri. Vie des formes. Paris, Presses Universitaires de France, 1970.
- Francastel, Pierre. Art et technique. Genève, Editions Gonthier, 1964.
- _____. L'image, la vision et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique. Paris, Denoel Gonthier, 1983.
- Gagey, Jacques. Gaston Bachelard ou la conversion à l'imaginaire. Paris, Editions Marcel Rivière, 1969.
- Gagné, Hélène. "La démarche disciplinaire". L'enfant créateur d'images. Catalogue d'exposition de travaux d'élèves, Montréal, Commission des Ecoles Catholiques de Montréal, 1989, 16.
- Gaitskell, Charles D. and Al Hurwits. Children and Their Art. Second edition, New-York, Harcourt, Brace and World Inc., 1970.
- Gardner, Howard. Gribouillages et dessins d'enfants. Leur signification. Traduit par Gérard De Valck. Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1980.

- Ginestier, Paul. Pour connaître Bachelard. Réédition, Paris, Bordas, 1987.
- Gombrich, E.H. Meditations on a Hobby Horse. London, Phaidon, 1978.
- Harris, Dale. Children's Drawings as Measures of Intellectual Maturity. New-York, Harcourt Brace and World Inc., 1963.
- Henri Wallon et Liliane Lurçat. Dessin, espace et schéma corporel chez l'enfant. Paris, Les Editions ESF, 1987.
- Huyghe, René. Les puissances de l'image. Paris, Flammarion, 1965.
- Kandinsky, Wassily. Point ligne plan. Contribution à l'analyse des éléments picturaux. Traduit de l'allemand par Suzanne et Jean Lippien, Paris, Denoel Gonthier, 1970.
- _____. Du spirituel dans l'art. Au coeur de la création picturale. Traduit de l'allemand par Pierre Bolboudt, Paris, Denoel / Gonthier, 1969.
- Jung, Carl G. Dialectique du moi et de l'inconscient. Paris, Gallimard, 1964.
- _____. Psychologie de l'inconscient. Réédition, Genève, Librairie de l'Université Georg et Cie S.A., 1978.
- _____. L'Homme à la découverte de son âme. Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1962.
- _____. Essai d'exploration de l'inconscient. France, Editions Gonthier, 1964.
- Kellogg, Rhoda. Analyzing Children's Art. Second edition, California, Mayfield Publishing Company, 1970.
- Lafrance, Guy dir. Gaston Bachelard projets épistémologiques. Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1987.
- Langer, Suzanne K. Philosophy in a New Key. Cambridge (Mass.), Harvard Paperback, 1942.
- _____. Feeling and Form. New-York, Charles Scribner's Sons, 1953.

- _____. Problems of Art. New-York, Charles Scribner's Sons, 1957.
- _____. Mind: An Essay on Human Feeling. Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1967.
- Leeds, Jo Alice. "The History of Attitudes Toward Children's Art". Studies in Art Education, 1989, 30 (2), 93-103.
- Leroi-Gourhan, André. L'homme et la matière. Paris, Editions Albin Michel, 1943, réédition, Paris, Editions Albin Michel, 1971.
- _____. Milieu et techniques. Paris, Editions Albin Michel, 1945, réédition, Paris, Editions Albin Michel, 1973.
- _____. Le geste et la parole. Technique et langage. Paris, Editions Albin Michel, 1964.
- _____. Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes. Paris, Editions Albin Michel, 1965.
- Lescure, Jean. "Introduction à la poétique de Gaston Bachelard" dans Gaston Bachelard, L'intuition de l'instant. France, Editions Gonthier, 1979, 113-149.
- Lowenfeld, Viktor and Lambert W. Brittain. Creative and Mental Growth. Seventh edition, New-York, Macmillan Publishing Company, 1975.
- Lurçat, Liliane. L'activité graphique à l'école maternelle. Paris, Les Editions ESF, 1984.
- Malrieu, Philippe. La construction de l'imaginaire. Bruxelles, Charles Dessart, 1967.
- Mansuy, Michel. Gaston Bachelard et les éléments. Paris, José Corti, 1967.
- Margolin, Jean-Claude. Bachelard. Paris, Editions du Seuil, 1974.
- McFee, June. Préparation for Art. Second edition, California, Wadsworth Publishing Company, 1970.

- Merleau-Ponty, Maurice. Phénoménologie de la perception. Paris, Gallimard, 1945.
- _____. Le visible et l'invisible. Paris, Gallimard, 1964.
- _____. L'oeil et l'esprit. Paris, Gallimard, 1964.
- Minkowski, Eugène. "Vers quels horizons nous emmène Gaston Bachelard?" Revue Internationale de Philosophie, 1963, 66, 419-440.
- _____. "Métaphore et symbole." Cahiers Internationaux de Symbolisme, 1964, 5, 47-55.
- Naud, Julien. Structure et sens du symbole. L'imaginaire chez Gaston Bachelard. Tournai et Montréal, Desclée et Bellarmin, 1971.
- Panofsky, Erwin. L'oeuvre d'art et ses significations. Paris, Gallimard, 1969.
- Piaget, Jean. La formation du symbole chez l'enfant. Neuchâtel (Suisse), Delachaux et Niestlé, 1945.
- _____. "L'éducation artistique et la psychologie de l'enfant" dans Art et éducation, sous la direction de Edwin Ziegfeld, Unesco, 1954, 22-23.
- Poulet, Georges. "Une critique d'identification" dans Les chemins actuels de la critique, sous la direction de Georges Poulet, Paris, Plon, 1967, 9-24.
- Préclaire, Madeleine. Une poétique de l'homme. Essai sur l'imagination d'après l'oeuvre de Gaston Bachelard. Tournai et Montréal, Desclée et Bellarmin, 1971.
- Quillet, Pierre. Bachelard. Paris, Editions Seghers, 1964.
- Ricardou, Jean. "Un étrange lecteur" dans Les chemins actuels de la critique, sous la direction de Georges Poulet, Paris, Plon, 1967, 372-379.
- Richard, Jean-Pierre. Stendhal et Flaubert. Littérature et sensation. Préface de Georges Poulet, Paris, Editions du Seuil, 1954.

- _____. "Discussion" dans Les chemins actuels de la critique, sous la direction de Georges Poulet. Paris, Plon, 1967, 321-332.
- Robert, Paul. Le petit Robert I. Réédition, Paris, Le Robert, 1983.
- Roy, Jean-Pierre. Bachelard ou le concept contre l'image. Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1977.
- Sartre, Jean-Paul. L'imagination. Paris, Presses Universitaires de France, 1936.
- _____. L'imaginaire. Paris, Gallimard, 1940.
- _____. L'être et le néant. Paris, Gallimard, 1943.
- Shann, Ben. The Shape of Content. Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1957.
- Tapiès, Antoni. La pratique de l'art. Paris, Gallimard, 1974.
- Tuzet, Hélène. "Les voies ouvertes par Gaston Bachelard à la critique littéraire" dans Les chemins actuels de la critique, sous la direction de Georges Poulet, Paris, Plon, 1967, 359-371.
- Voisin, Marcel. Bachelard. Bruxelles, Editions Labor, 1967.

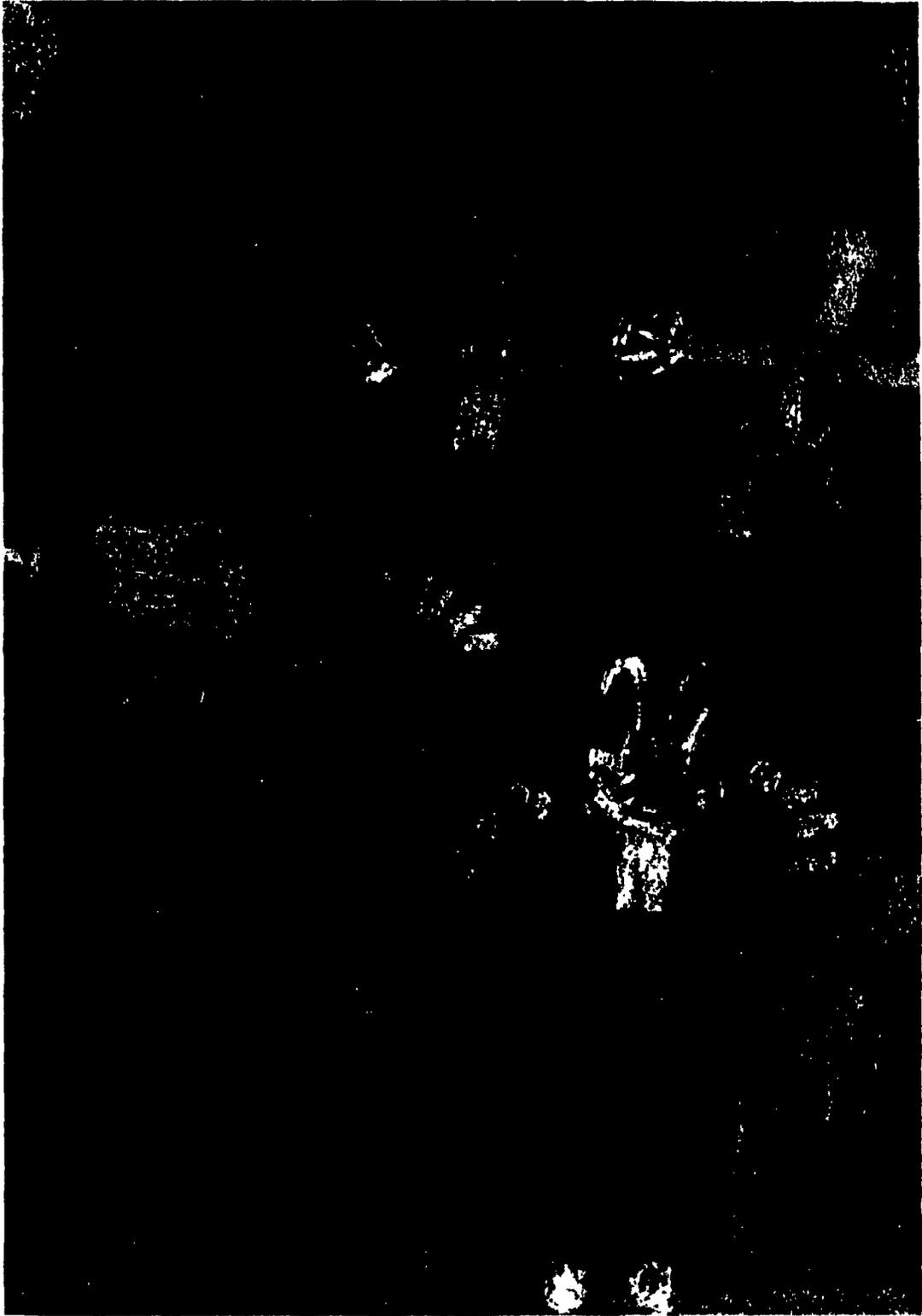


Michel Yannakis 2'B

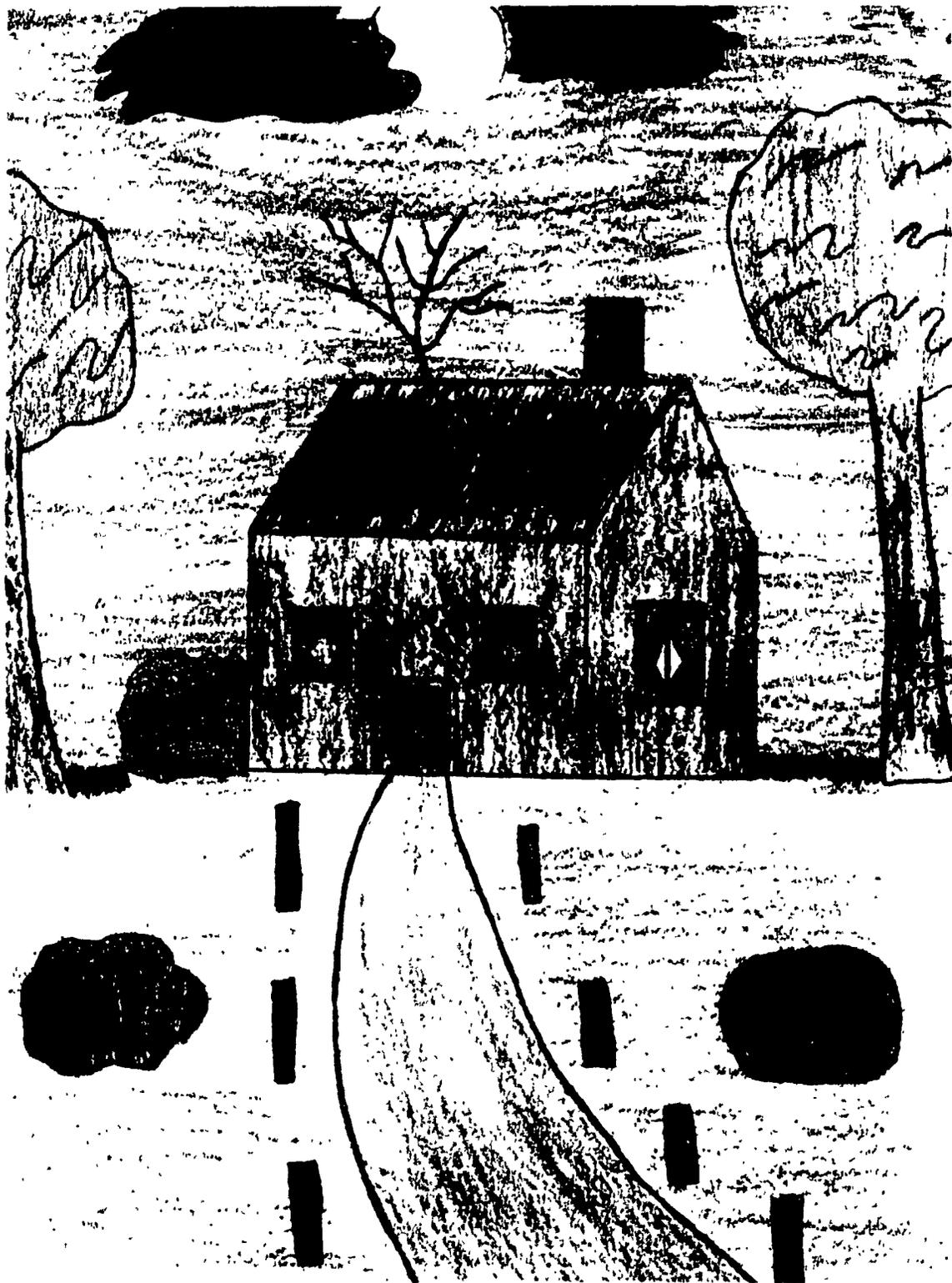
Réalisation A



Réalisation B



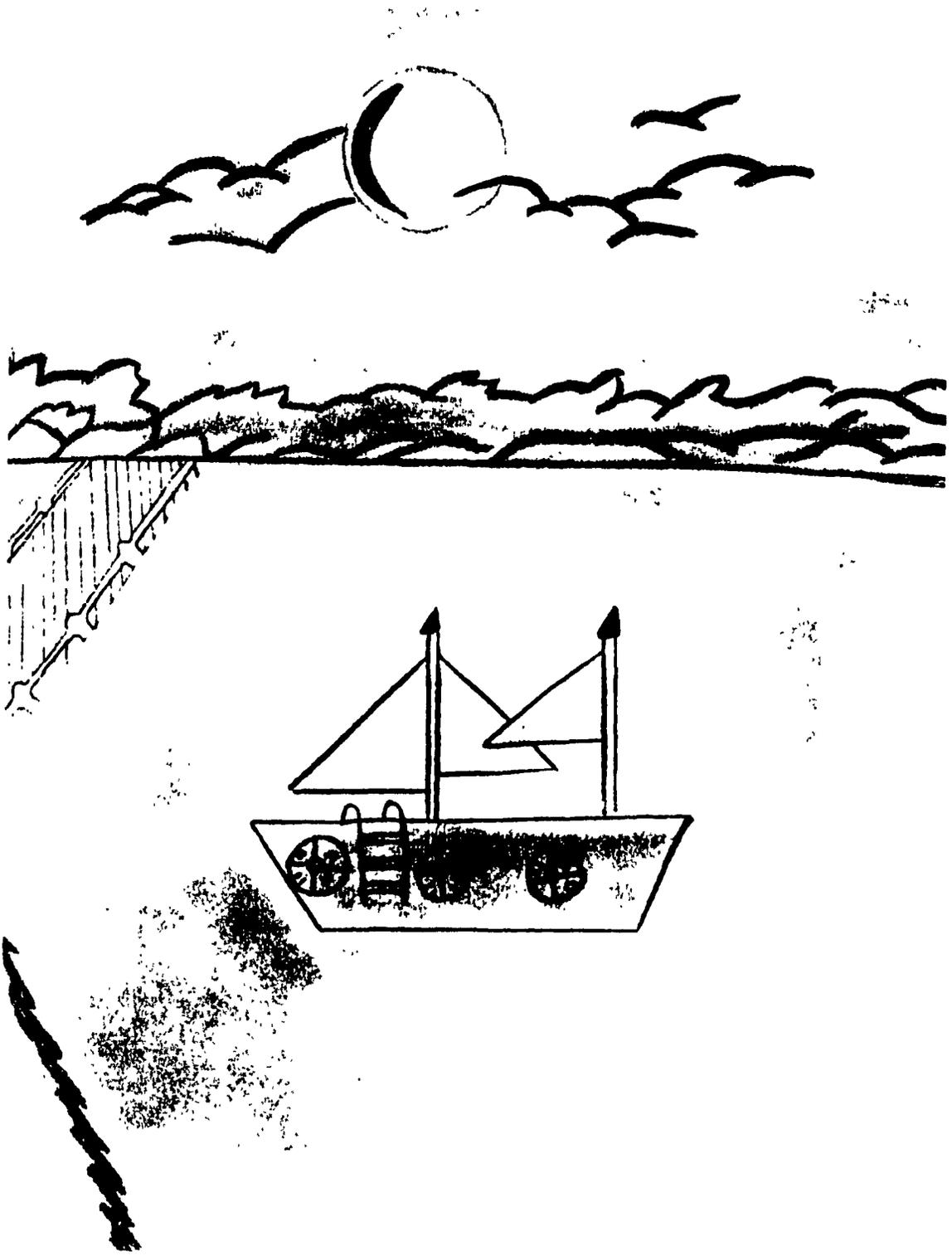
Réalisation C



Réalisation D



Réalisation E





Réalisation G