

A PROPOS DU LIVRE DE JEAN-CLARENCE LAMBERT:

LE REGNE IMAGINAL

Paru aux Editions du Cercle d'Art,
Collection DIAGONALES

par Richard Conte

Sous couvert d'un livre d'art abondamment illustré, Jean-Clarence Lambert avance une thèse extrêmement ambitieuse et d'autant plus risquée qu'elle ne correspond guère aux discours dominants de la pensée contemporaine en France. Son titre, *Le Règne imaginal*¹, annonce la couleur bachelardienne de l'ouvrage et résonne en deux temps, celui historique des *Artistes Cobra* (premier volume) et celui philosophique et poétique de *L'Imagination matérielle* (second volume).

MUNDUS IMAGINALIS

J.- Cl. Lambert défend l'existence d'un règne imaginal au sens où Bachelard (qu'il a bien connu) parle des règnes minéral, végétal ou animal. Quant à *imaginal*, il l'emprunte à Henry Corbin qui l'a introduit pour qualifier l'imagination visionnaire des mystiques philosophiques de l'Iran islamique². "Corbin use du terme latin *mundus imaginalis* pour désigner la réalité imaginale de ce monde qui n'est pas visible aux yeux de chair et qui n'est pas Dieu lui-même." Le monde imaginal serait donc dans le soufisme le monde intermédiaire grâce auquel une communication est possible avec Dieu. Même si Lambert garde du concept de Corbin une certaine autonomie du statut de l'*Icone*, c'est surtout le mot qui le séduit, car il permet d'abandonner à la fois les connotations souvent péjoratives d'*imaginaire* (illusoire, erroné) et d'identifier l'imagination comme "promesse de vie nouvelle" faite aux images.

¹ / Editions Cercle d'Art, Paris, 1991. Diagonales, I. Les Artistes COBRA, 2. L'Imagination matérielle.

² / Henry CORBIN, *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi*, Paris, Flammarion, 1975.

Mais c'est plus à l'imagination créatrice qu'à l'imagination visionnaire qu'il se réfère et notamment au Bachelard de *L'Eau et les rêves*,¹ valorisant "l'imagination qui donne vie à la cause matérielle" par rapport à l'imagination formelle, plus cérébrale. La notion d'*Imagination matérielle* infuse le texte de J. Cl. Lambert dans son ensemble, malaxe la pensée, souffle des interprétations et c'est un régal d'en apprécier comme dirait Bachelard, l'*essor* et l'*approfondissement*. Si ces études, (l'ensemble s'étale sur presque une trentaine d'années) rattachent subtilement et sans aucun dogmatisme, chaque œuvre aux quatre imaginations matérielles (le Feu, l'Eau, la Terre et l'Air) ce n'est jamais aux dépens des œuvres, toujours approchées dans leur *différence* et leur *complexité*. Car l'auteur ne se contente pas de convoquer les quatre éléments, il poursuit sa réflexion en accompagnant Gilbert Durand² dans la reconnaissance de "structures anthropologiques de l'imaginaire" consolidées par les "archétypes" jungiens, ces *images mères* qui alimentent les images personnelles à partir du même fonds archaïque avec ce qu'il comporte d'ambivalence paradoxale. Mais le risque de la généralisation abusive ou de l'impasse du stéréotype se trouve chaque fois contourné par l'authentique confrontation aux œuvres et les *archétypes* peuvent opérer en "hormones du sens", comme "esquisses affectives et compréhensives, (...) forces de gravitation qui "cohèrent" l'image imaginaire" (Tome II, p. 13). Bien sûr, classer Alechinsky parmi les *ophidiens* peut sembler quelque peu abusif, mais cette rapide et vivifiante taxinomie des artistes, nourrit par exemple certains propos du peintre de COBRA sur le devenir-aqueux de l'acryl et la graphie alerte de l'Ouroboros (qui se mord la queue). Ainsi, au delà des a priori théoriques, c'est, dans ce livre, l'écoute et le dialogue qui dominent : un dialogue incessant, avec l'art *en train de se faire*.

Est-ce le hasard si Lambert, qui se tient toujours à distance respectable des institutions, a participé aux travaux du *Groupe de Recherches poétiques* (C.N.R.S.) de René Passeron³? C'est qu'il privilégie dans les œuvres l'étude de leur *conduite* matérielle et psychique, grâce probablement aux relations familières entretenues avec une multitude de

¹ / Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*. Essai sur l'imagination de la matière, Paris, José Corti, 1942.

² / Gilbert DURAND, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.

³ / Voir notamment: René Passeron, *Pour une philosophie de la création*, Paris, Klincksieck, 1989 et *Poïétique*, Actes du premier colloque, Paris, Ed. Poïésis, 1991.

plasticiens et surtout à un travail de création poétique permanent¹. Le peintre Constant le dit : "l'acte créateur est plus important que l'objet créé". Cette primauté du faire, Lambert (fin connaisseur de la poétique Valéryenne²) en a pleinement conscience et c'est en termes d'*acte* qu'il réfléchit sur l'image: « faisons des actes d'image » pose t-il d'emblée, à l'instar de Descartes. Le regard à l'affût de toute véritable novation, il traque une "modernité en acte, qui ne sera jamais ni post- ni néo-".

LABORINTHE

Parmi les "images aux longues racines" (Bachelard) qui allaitent le psychisme humain depuis la nuit des temps, l'une d'entre elles tient aujourd'hui surtout, une place cruciale, il s'agit de l'image du *labyrinthe*. Lambert y consacre tout un chapitre de son second volume. Mais il faut penser ici la notion d'*image* (imaginée et imaginante) très largement, non comme illusion (Pascal), ou décalque révélateur du réel (Caillois), mais au sens opératoire que lui confère François Dagognet, ce qui permet la manifestation du *non-vu*.

En 1973, J. Cl. Lambert publie LABORINTHE³. De ce mot-valise, titre d'un recueil de ses propres poèmes, il faut retenir la suggestion d'une analogie entre le cheminement créateur et les concaténations *labyrinthiennes* (le mot est préféré à *labyrinthique*, synonyme de *compliqué*). *Le Règne imaginal* abonde d'exemples, de Mondrian à Hundertwasser, de Segui à Marta Pan ou Constant, illustrant l'universalité de cet "archétype dynamique" que serait le labyrinthe. On peut évidemment ne pas adhérer à l'idée de "schéma vital" ou de "mythe directeur", et ne pas admettre que la notion de labyrinthe soit si ductile, quand elle devient trop narrative chez Miro ou quasi métaphorique chez le Pollock de *Number 1*.

En effet, quelle valeur d'analyse accorder en esthétique à ce "symbole", à ce "complexe mythologique et psychologique" qu'on peut trouver trop englobant pour espérer qu'il puisse percer la singularité d'une œuvre ?

¹/Cf. par exemple de J. Cl. Lambert, *Le Jardin le labyrinthe*, poèmes 1953 - 1989, Paris, La Différence, 1991.

²/ *Ecrits sur l'art* Textes de Paul Valéry réunis et présentés par J. Cl. Lambert, Paris, Club des Libraires de France, 1962.

³/ *Le Jardin ...*, *Op. cit.* p. 109 à 133.

A cette question critique, le texte, encore une fois, se propose de répondre en suivant, pourrait-on dire, le *fil* poétique, la "méthode de création" de chaque objet, les "errances et erreurs, passes et impasses, échappées lumineuses et enfermement tragique (...)" (Tome 1, p. 46). Car le labyrinthe métaphorise en fait la création elle-même : au cours de l'élaboration d'une toile, le peintre se trouve plusieurs fois très proche de l'issue. La manque-t-il? Même de très peu, il doit refaire un tour complet. Le labyrinthe joue ici le rôle d'une "structure d'organisation mentale" sur laquelle l'artiste peut s'appuyer pour *imaginer* sa création comme dédale, ce qui n'ôte rien à la force de l'œuvre mais laisse agir cette structure comme un *scénario* possible du dispositif de création sur lequel chaque artiste brodera à sa guise. Voilà une "structure" parmi bien d'autres, "sorte de matrice affectivo-représentatrice". Et, au fond, la question n'est plus celle de la valeur *scientifique* de la notion d'*Archétype*, puisque c'est bien le *tableau* qui finit par avoir le dernier mot.