

## La rencontre du jardin Zen

Joël BOUDERLIQUE

*Le jardin Zen n'est pas fait pour être vu mais pour voir. Sa réalisation met en œuvre un lieu premier — le lieu d'être, et contraint à un temps premier — le présent. Ce moment de réalité repose sur la suspension des processus habituels d'objectivation et de représentation, qu'il provoque. Il y substitue une épreuve pathique qui renouvelle le regard. En chaque sensation, dans le moment du ressentir, le sujet s'y trouve soi-même en communication active avec le monde entier.*

*Les éléments fondateurs du jardin Zen, à l'origine de son rythme, dépendent eux-mêmes de ce rythme. La question du style propre à ce jardin exige la mise en lumière du rapport entre ses éléments fondateurs et son rythme, lors de son apparition dans l'Ouvert (Maldiney). En rendre compte implique le passage d'une phénoménologie de la conscience basée sur l'intentionnalité à une phénoménologie de la présence enracinée dans l'existence.*

*Zen gardens are not made to be seen but to see. Their accomplishment implements an original ground — a place of to be —, and forces to an original time — the present. This instant of reality relies upon the interruption of the usual process of objectivation and representation that they produce. They substitute to it a pathic test which renews the glance. In each sensation, in the moment of feeling, the subject finds itself there in active communication with the whole world.*

*The elements founders of Zen gardens, at the origin of its rhythm, depend themselves on this rhythm. The question of the specific style of these gardens requires the setting in light of the relationship between its elements founders and its rhythm, during its appearance in the 'Open' (Maldiney). To realize it, implies the passage of a phenomenology of the conscience based on intentionality to a phenomenology of the presence that takes root in the existence.*

Pour parler de cette rencontre, j'ai choisi le jardin sec du Ryōan-ji (龍安寺), 'le temple du repos du dragon'. Les descriptions disponibles de ce jardin Zen, qui est sans doute le plus célèbre de tous, sont très nombreuses. J'emprunte celle que François Berthier en donne dans son texte intitulé *Les jardins japonais : principe d'aménagement et évolution historique*<sup>1</sup>. Voilà ce qu'il écrit :

« Le plus représentatif des jardins secs est sans conteste le Ryōan-ji . Malgré le prestige qui l'auréole, on ne connaît ni le nom de son auteur, ni la date de sa réalisation. Cependant, le monastère ayant été relevé de ses ruines en 1488, le jardin doit être de la fin du XV<sup>e</sup> siècle.

Superficie : environ 200 m<sup>2</sup>. Configuration : terrain rectangulaire, plat, sablé.  
Composants : quinze pierres, distribuées en cinq groupes de deux, trois ou cinq. Ainsi peut-on établir la fiche signalétique de ce « jardin » déconcertant.

---

<sup>1</sup> François BERTHIER *Les jardins japonais : principe d'aménagement et évolution historique* In: Extrême-Orient, Extrême-Occident. 2000, N°22, L'art des jardins dans les pays sinisés. Chine, Japon, Corée, Vietnam. pp. 73-92., disponible sur <http://www.persee.fr>

Il est vrai qu'il se réduit à une nappe de sable blanc finement ratissé, quelques roches grisâtres dont la base est ourlée de mousse, et un vieux mur décrépi en guise de toile de fond. En dépit de son extrême simplicité, le Ryōan-ji a fait couler beaucoup d'encre, suscité nombre d'interprétations. D'aucuns y ont reconnu les seize arhat (disciples éminents du Bouddha), bien qu'il manque une pierre pour faire le compte ; d'autres, doués d'une vue supérieure, y ont distingué une tigresse aidant ses petits à traverser une rivière. Un écrivain américain dont je tairai le nom y a même perçu la plus parfaite des architectures, la plus harmonieuse des sculptures, la plus exquise des peintures, la plus suave des poésies, la plus mélodieuse des musiques, la plus profonde des philosophies, etc. Il est sans doute plus raisonnable de voir dans cet « écorché de paysage » - pour reprendre l'expression de Paul Claudel - une sorte de tableau monochrome projeté dans la troisième dimension et symbolisant les monts et les mers en un raccourci plein d'audace. Il est peut-être plus sage de n'y rien voir du tout et d'admettre que la seule signification du Ryōan-ji est de ne pas en avoir, que sa seule raison est l'absurdité. Cet étrange jardin aux plantes minérales ne serait-il pas un canular manigancé par quelque maître Zen ? Comprendre qu'il s'agit d'une mystification reviendrait alors à faire un pas sur la voie de l'Éveil. Ceux qui enseignent le Zen ont volontiers recours à ce genre de maïeutique facétieuse. D'ailleurs, n'est-ce pas par pure malice que, de quelque point qu'on l'observe, le jardin ne livre que quatorze de ses quinze pierres ?

À qui se penche sur son énigme, le Ryōan-ji réserve un dernier tour : on s'extasie aujourd'hui devant ce squelette de jardin dépouillé de chair végétale, mais on ignore généralement qu'à l'époque Muromachi, le Ryōan-ji était célèbre pour... son cerisier, et que ses pierres étaient éclipsées par la beauté des fleurs. Si l'on en juge d'après les documents anciens, ce n'est pas avant le XVIIe siècle que l'on porta de l'intérêt aux roches. Il est probable qu'à cette époque, l'arbre qui faisait la gloire du Ryōan-ji mourut et que l'on dénuda l'espace afin de mettre les pierres en relief et de lui donner un regain d'attrait. »



Si l'on veut compléter sur un plan minéralogique cette description, on peut ajouter que le lit de fins graviers est en kaolin et que les quinze roches entourées de mousse sont en basalte. De même, sur un plan symbolique, on peut ne pas se limiter à saisir le kaolin ratissé comme un océan, et les rochers comme des montagnes, mais rappeler qu'aux yeux du moine Zen le roc signifie l'ossature de l'univers, tandis que le sable suggère l'impermanence de ce monde. On pourrait ainsi continuer à enrichir les explications qui nous donneraient divers points de vue sur ce jardin, mais aucune, ni leur addition ne mettrait en prise avec la rencontre qui peut se produire en ce lieu. Cela tient à la nature même de la rencontre qu'il faut par conséquent interroger. Qu'est-ce donc qu'une rencontre ?

C'est une situation qui n'a pas d'antécédent, qui n'a pas d'espace qui puisse la précéder, ni de temps... En elle, l'épiphanie du jardin dans mon regard implique nécessairement ma propre autophanie. C'est-à-dire que, dans l'espace qui à ce moment est ouvert, et qui n'existait pas auparavant, entrent indissociablement en présence soi-même et ce jardin, les deux en l'un de la rencontre, nommée en japonais *aïda*. Tout l'ordre de la représentation garanti par la foule des explications descriptives ou interprétatives est frappé de non-lieu dans cette ouverture.

Comment se produit cette rencontre ?

Pour atteindre le jardin, il faut emprunter la large galerie en bois sombre qui le borde sur deux de ses côtés. Lorsque l'on s'engage sur cette galerie constituant le *engawa*, c'est-à-dire l'espace intermédiaire entre l'intérieur du temple et le dehors, malgré sa propre beauté résultant de ses proportions harmonieuses, le regard s'en détourne et est inmanquablement attiré par la clarté du jardin. Cette attirance a un ensemble de conséquences. Elle est motivation, c'est-à-dire, appel à la mise en mouvement d'une auto-conversion du regard qui suspend le procès de l'objectivation. Il n'y a plus d'objet en face de soi qui puisse se prêter à une représentation dans l'esprit d'un sujet averti par la foule de ses connaissances à

propos de cet objet et de lui-même. Suspension donc, ou selon le langage phénoménologique, mise entre parenthèses, qui substitue à la représentation la présence. Présence de quoi ? À justement parler, d'une rencontre, c'est-à-dire d'une situation sans précédent où se trouvent soi et ce monde singulier de sable et de roches ; entendons bien 'se trouvent' dans le double sens passif d'étants là, en ce lieu et au sens actif de se découvrir tels qu'en cet instant particulier. De fait, une des particularités de cet instant est son propre statut temporel qui est lui aussi d'une nature inédite comme l'espace qui s'y déploie également à neuf. Pas d'avant ni d'après dans cet instant qui échappe à la fois à la durée quantitative de la représentation de l'horloge et à celle de l'échelle chronologique du passé, présent, futur. Il n'y a, à proprement parler, que simple présence du présent. L'espace est, non plus tributaire de points de vue du sujet – desquels diverses perspectives peuvent se constituer –, mais errance du regard porté par les formes. Or de quelles formes s'agit-il dans ce regard qu'elles métamorphosent ? À la fois de celles du mouvement ondulatoire du sable qui s'étirent au large dans une diastole contredite par les ronds en systole d'où s'érigent en surgissement vectorisé les roches. Le rapport entre ces mouvements immobiles provoque une tension constitutive d'un immuable changeant dont la précarité renvoie à celle du vivant. Là, pas de téléologie en jeu, pas de rapport entre moyens et fins, mais esthétique de la vie. Si apparaît en cet instant l'évidence de la formule de Parménide : « naître et mourir... ce ne sont que des mots inventés par les mortels. » apparaît simultanément dans cette omniprésence où l'absent même est là, la nécessité de la précarité d'un Soi qui seul ouvre à l'ex-istence de ces formes en s'ouvrant lui-même à sa propre ex-istence. L'événement du jardin est l'avènement d'un Soi contraint à l'impossible, à savoir : devenir sujet du monde. L'actuel, dans cette rencontre entre le plus vulnérable et le plus décisif dans cet être précaire, est l'instant critique d'un événement-avènement qui fonde le temps. La prégnance de l'instant rend ici manifeste son unicité, éprouvée à la fois dans son caractère unique et dans son caractère unitaire.

S'agit-il d'une déchirure de l'illusion habituelle ou bien d'une traversée du miroir des apparences. Oui, pour la première hypothèse, dans le sens radicalement impersonnel d'une disparition du support réflexif du savoir constituant de l'objectivation. Non pour la deuxième hypothèse car il n'y a pas de sujet pour traverser ses projections dans le miroir de la conscience qui les réfléchit, mais un Soi libéré du connu. La formule d'Héraclite pour qualifier l'erreur et le menteur selon laquelle, « présents ils sont absents » se vérifie : à savoir que le catalogue des fiches signalétiques du jardin et les émois pathétiques ou sarcastiques du sujet ne constituent plus que des possibilités d'apparence du moment de réalité qui leur échappe dans son apparaître.

Comment prend forme cette ouverture sur le réel ? C'est précisément la vie des formes elles-mêmes qui l'opère. Les pierres dans leur é-vidence ouvrent les distances, les vides que leurs surrections individuelles maintiennent en tension articulatoire d'espaces intervallaires les reliant. Surgissant des errés laissées par le râteau du moine, les amers basaltiques n'existent qu'à se donner du champ dans un essor spatialisant. Toutefois, chaque pierre a un style d'émergence propre. Certaines font irruption avec une force tensive ascendante ; d'autres recueillent une gravité extrême qui les vectorise à l'inverse en force tensive descendante. Les tensions entre

ces moments antagonistes s'aiguisent et s'exigent mutuellement dans un jeu de contrastes simultanés renforcé par celui des tons clairs et obscurs des roches.



L'espace du jardin dans lequel ces moments conflictuels s'intègrent est un espace énergétique. Il est impossible de le comprendre, c'est-à-dire de le prendre dans son ensemble comme spectateur. Le regard ne peut circuler par translation d'un lieu à un autre *dans* l'espace, mais se change sans cesse en lui-même par transformation *de* l'espace. En confirmation du propos de Malevitch pour qui l'œuvre d'art doit sortir de rien, ce jardin ne procède d'aucun étant, même d'un néant étant, mais du rien qu'il ouvre. La formule d'Héraclite s'y inverse : absente la quinzième roche est toujours présente, en rappel du vide dont l'ensemble procède dans la traversée silencieuse de chacune.



Chacune des roches est un foyer sombre ou clair de radiances qui émergent ou s'enfouissent dans le plan de kaolin dont chaque sillon porte une incidence interne constituant de la sorte un fond dynamique qu'ils existent dans leur mouvement d'ensemble.



Le jardin se donne ainsi dans un apparaître unique dont la vue dément la possibilité même d'un pré-vision. Il offre au regard une vue qu'il transforme en en excluant l'intentionnalité. Ou plus justement que ne l'évoque le substantif 'vue', il faut employer le verbe et dire que ce jardin dans son acte de donation exige un voir originairement contemporain de son moment apparitionnel. Il façonne le regard et le rend capable de son don en articulant l'espace de la vision selon lui-même. Maldiney explicite ce procès lorsqu'il dit à propos de tout grand art que « Les formes n'y ont d'autres coordonnées que les tenseurs issus de leur propre genèse. Leur chorégraphie tisse les fibres de l'espace-temps rythmique où la motricité du spectateur (mot ici dérisoire) participe – dans le monde – à un tout autre régime du cycle perception-mouvement. Il ne se meut qu'en esquisse et tension, mais cette tension l'ouvre au monde selon des voies inédites de son pouvoir-être. »<sup>2</sup>

Percevoir ce jardin comme la combinaison d'un ensemble de signes c'est le réduire à la banalisation sans fin des significations interprétatives – l'importante littérature sur le jardin du Ryōan-ji le confirme. En oubliant la vérité formulée par Henri Focillon lorsqu'il écrit : « Le signe signifie, la forme se signifie »<sup>3</sup>, on bannit la rencontre avec la vie des formes qui est également notre vie. Lorsqu'on perçoit ce jardin comme un ensemble de signes, la composition – au sens musical – de l'ensemble roches-sable, perd son unité et son unicité, car elle n'est plus rythmique. La déperdition est en fait double car : « Le rythme est fondé. Il repose sur des éléments « fondateurs », (ici les roches et le sable peigné). Mais ces éléments inversement sont suspendus au rythme. Ils ne sont pas donnés en eux-mêmes en dehors de lui. Ils ne communiquent qu'en lui et par lui. Leur distribution par

---

<sup>2</sup> Henri MALDINEY, « Une voie, un visage » in *l'Ouvert* n. 3, 2010, bulletin de l'Association Internationale Henri Maldiney, p. 35

<sup>3</sup> Henri FOCILLON, *La vie des formes*, PUF, Paris, 1955, p. 10

inclusion et exclusion réciproque suppose leur intégration dans ce milieu inobjectif et réel de la présence, qu'est l'espace-temps rythmique. »<sup>4</sup> De fait la perception courante n'identifie dans ce jardin que des pierres ordonnées selon certaines règles, règles que du reste Berthier explique précisément. Mais les formes ne peuvent exister dans cette saisie en tant qu'éléments objectifs d'un répertoire, historique pour Berthier, symbolique pour d'autres auteurs, et ainsi de suite. Sans les formes constitutives de l'espace du paysage, il n'y a que la matière dans l'espace géographique. La forme est le rythme du matériau, qui accède par là à une existence inédite. Si le rythme lui-même n'est pas de l'ordre des éléments fondateurs, il n'est toutefois rien sans eux. Ni eux sans lui ne sont des éléments rythmiques, mais il les transcende à travers eux. Dans la relation d'un sujet qui s'objecte le monde, et qui par là même s'en distingue, la dimension rythmique des éléments est masquée au profit d'une répartition duelle en objets mondains et en événement de conscience. Mais il s'agit là d'une situation seconde par rapport au moment de communication initiale de la situation sensible. Dans le sentir nous vivons, sur un mode pathique, notre être-avec-le-monde, ce que j'appelle la rencontre du monde. Maldiney l'explicite en écrivant : « Or c'est à un tel monde (dans le monde du sentir), donné dans ce rapport de communication, qu'appartiennent les éléments fondateurs du rythme. Ils ne sont pas posés objectivement comme faits ou phénomènes d'univers. Ils ne sont pas non plus simples vécus matériels de conscience ; Ils appartiennent à ce monde premier et primordial dans lequel, pour la première fois et en chacun de nos actes, nous avons affaire à la réalité, car la dimension du réel c'est la dimension communicative de l'expérience. »<sup>5</sup>



Parler ou écrire à propos de ce jardin, comme nombre d'auteurs s'y emploient, exige pour l'authenticité du propos non pas, nous l'avons vu, d'y plaquer les termes d'un savoir neutre objectif, ni ceux d'émotions subjectives. Il serait

---

<sup>4</sup> Henri MALDINEY, « L'esthétique des rythmes » in *Regard, Parole, Espace, L'âge d'homme*, 1973, p. 162 (En cours de réédition effectuée par l'Association Internationale Henri Maldiney, chez Picquier.

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 164

également faux de tenter de lui laisser la parole, tout autant que de parler en son nom. La seule voie possible est de le presser de parler, de le sortir de sa condition de chose silencieuse pour le faire entrer dans la condition humaine à partir de sa rencontre. C'est en fait cette dernière qui de la sorte ex-iste, se tient hors de la simple étance de la dualité qui la précède. Du coup le jardin n'est plus en face d'un observateur, mais devient, selon l'expression grecque qu'aime employer Augustin Berque, une *oikouménê*, un monde habité à partir duquel précisément il est possible de se porter et de se com-porter en en parlant. En exprimant les traits inouïs du visible, cette parole tranche dans les mensonges que l'éloquence peut créer car elle ex-iste alors l'impersonnel d'un Soi anhistorique, sans histoire, comme toute œuvre d'art véritable l'est elle-même.

Parler de ce jardin comme d'une œuvre d'art c'est le découvrir comme toute œuvre d'art dans « son état d'origine perpétuelle, où se conjuguent le jaillissement de la vie universelle et le surgissement d'une décision. »<sup>6</sup> Il y a ce jardin sec et nous y sommes. Le 'y' commun aux deux formules rappelle la double appartenance réciproque : celle du monde des choses à l'ordre humain qui l'explicite et celle exprimée par Ernst Jünger lorsqu'il écrit : « Nous ne vivons pas seulement dans l'ordre humain. Nous appartenons en même temps au règne de l'élémentaire. Il ne connaît pas, lui, cette façon d'être de la liberté. Là où nous entrons dans cette zone, le langage des mots nous abandonne vite, et s'instaure la pure langue vocalique. »<sup>7</sup> J'ajoute que c'est peut-être pour cela que la langue japonaise, vocalique par excellence, se prête si bien à la formulation poétique du paysage dans les *haïku*. Ernst Jünger, encore, incite à penser de la sorte lorsqu'il écrit : « La couleur de la voix repose sur les voyelles tandis que les consonnes nous en donnent le dessin. » Et le parallèle s'impose avec Paul Claudel qui écrit : « Le dessin donne le sens ; la couleur donne la forme – qui est la gloire des choses. »<sup>8</sup> Or c'est des formes dont parlent les *haïku*, non pas du sens.



Il est un dernier point que je souhaite expliciter en faisant retour à ce qui se passe lorsque l'on s'engage dans la galerie, le *engawa* qui borde ce jardin. J'ai dit que le regard se détourne de ce splendide espace intermédiaire et est immanquablement attiré par le jardin. En fait, le regard est l'esquisse anticipée de l'engagement du corps propre et ce qui l'appelle là, c'est l'ouvert – pas seulement le vide plein de lumière –, mais l'Oouvert en soi. Pour saisir ce que ce mot évoque, une

<sup>6</sup> Ibid., p. 25

<sup>7</sup> Ibid. Ernst Jünger cité par Maldiney p. 26

<sup>8</sup> Ibid. p. 27

seule phrase d'Henri Maldiney suffit: « L'Ouvert c'est le où d'une présence qui est à elle-même hors de soi, en suspens dans l'ouverture qu'elle existe en l'endurant. »<sup>9</sup> et il ajoute cette précision fondamentale pour saisir la dimension qui est en jeu dans ce jardin : « L'Ouvert entre en question avec l'avènement en l'homme de l'existant. »

Il me faut donc achever cette esquisse phénoménologique à propos du jardin sec du Ryōan-ji en disant qu'il *est* ouverture sur l'Ouvert, et ceci n'est pas un *koan*.

---

<sup>9</sup> Henri MALDINEY, *Ouvrir le rien, l'art nu*, Encre marine, 2000, p. 375.