

L'œil du jardin

Djamel Benkrid

Université de Paris VIII

D'abord ce trait pour penser le jardin où je m'autorise du droit du simple promeneur pour ne pouvoir m'y nommer que d'un « je », un moi qui n'a de valeur que déictique, selon un point de vue insubstituable à tout autre. Cette perspective suit mes propres pas.

Parce que c'est un pur signifiant, il n'était pas susceptible de définition. Il a transité, il y a un itinéraire du jardin.

Toutefois, on peut repérer certaines lignes de force dans le discours qui accompagne le jardin. Ce n'est pas du jardin même dont je parle, c'est un discours sur les discours qui ont accompagnés le jardin et, si j'ai parlé de bifurcation, c'est qu'à travers cet invariant qui me semble être une problématique de l'œil, il y aura deux versants que nous examinerons tout à tour. L'un -tragique- où le jardin s'est inscrit, s'est inscrit dès l'origine sous un œil, sous le régime d'un œil despotique, transcendant, terrifiant, l'autre dans une tradition plus néo-platonicienne, pythagoricienne, souvent localisée peut-être dans les jardins italiens, mais aussi à Versailles, où cette structure pyramidale de pouvoir qui se dégage dès l'origine des jardins chinois, cette structure pyramidale fonctionnera dans deux sens.

C'est ça la bifurcation dont « je » veux parler. De haut en bas l'œil terrifiant qui surplombe ; l'œil était dans la tombe, regardait Caïn et injectait partout de la faute. D'un côté du jardin, une dialectique descendante, trans-descendante si l'on peut dire, et de l'autre, ce que nous aura été enseigné par exemple à propos du songe de Polyphile (cf. Kretsolesko-Karenta) une dialectique ascendante, trans-ascendante, non terrifiante où de degré en degré, on irait jusqu'à la lumière créée de l'origine et même d'avant l'origine.

Lévi-Strauss, à propos d'Œdipe, repérait un rite de passage, un rite d'émergence de l'animal, du règne animal par coupure, par saut. A partir de quel instant ai-je la position de l'homme?

Une économie du sacrifice, semblerait-il, mais de quel sacrifice s'agit-il, s'il n'y a encore personne sur terre à sacrifier, personne d'humain ou en voie d'humanisation?

Là, nous suivons différentes pistes, car la réponse n'est pas unique. Les poètes que nous suivons, que nous suivons à la trace, si je puis dire, auront différentes réponses: La blanche Elis sa sœur, de Georg Trakl; il y aura le père, la dimension œdipienne, il y aura le frère; Caïn et Abel, une histoire de jardin, puisqu'un Caïn sédentaire offrait des fleurs et des fruits du jardin à Jahvé, qui préfère les pasteurs et les moutons. Et, là encore, il y a bien une tradition du meurtre. Il y aura aussi sous le jardin la présence de grands amoureux de tout sexe. Il y aura peut-être à mettre en question le discours fréquent qui féminise le jardin.

A preuve, par exemple, les jardins d'Hadrien: la villa d'Hadrien fut édifiée en l'honneur d'Antinoüs, qui se suicida en se jetant par amour dans le Nil, pour ne pas courir le risque de déplaire à son empereur.

Il y aura aussi, peut-être, nous le verrons chez Rainer Maria Rilke, le meurtre de ces êtres mythologiques: les centaures, les Lapithes, les nymphes, les tritons, les dragons, le meurtre symbolique qui permit l'émergence de l'homme, comme Apollon sur son char au bassin de Versailles. Encore, Apollon, c'est un nom. Parfois, il s'agira plutôt pour signifier cette émergence de la grotte, de la coquille primitive comme dans l'exemple de Vénus sortant des flots dans sa coquille. Il peut s'agir d'une émergence féminine. La femme fut, peut-être, le premier homme. En tout cas, il s'agira de prendre bien cette définition du jardin comme métaphore au sens strict et large à la fois. En effet, tout se passe comme s'il y avait une opposition absolue entre la grotte des origines, du pré humain, du préhistorique, grotte espace envahissant, espace terre à terre à terre ou l'homme était prostré et qui essaie de se dresser, d'émergence, d'ériger un œil qui puisse prendre distance, qui puisse en parcourir le tracé, œil cartographe. Projet de lever un œil, d'élever un œil, d'ériger un œil pour s'arracher au sol natal. Cette érection, cette station droite qui fait problème, on la voit sans cesse représentée dans la mythologie des jardins. Evidemment, ce n'est pas une preuve historique. C'est simplement le symptôme d'un souci très ancien de l'humanité. C'est un discours analysé comme symptôme. Ce n'est pas un témoignage historique d'où je vous parlerais depuis la préhistoire.

Si la promenade dans le jardin, fut un moyen de s'arracher, d'émerger de l'espace mythologique, de l'espace qui engluait, de l'espace où l'homme rampait, très vite cette érection sous la forme de la stèle ou de la pyramide devient le symbole de la réalité d'un pouvoir despotique. Des pyramides, la surveillance par un despote du réseau hydraulique, devint le symbole du

pouvoir, pouvoir que Karl Marx et plus tard Karl Wittfogel décrivent comme despotisme asiatique, comme mode de production hydraulique. Celui qui possédait les arrivées d'eau, pouvait ruiner, pouvait couper l'eau aux autres. Il y a donc un choix hydraulique comme le dira Malinowski à propos des Trobriandais, un choix hydraulique qui engagea toute l'humanité. Un choix moral tout aussi fondamental que celui d'enclorre son jardin, « funeste hasard » selon Jean-Jacques Rousseau. Il y eut d'ailleurs certaines tribus océaniques, mélanésiennes, trobriandaises, qui refusèrent ce choix hydraulique et préférèrent se contenter des pluies, attendre la pluie plutôt que de stocker l'eau dans des réserves. Pourtant, ils connaissaient ce choix du stockage de l'eau, qui fut peut-être refusé par eux dans une optique un peu moralisante parce qu'ils prévoyaient, ils ne sont donc pas si primitifs que ça dans la présence pure, ils prévoyaient qu'en stockant l'eau dans des réserves, en la canalisant, en la gardant, ils allaient mettre en place des empires pyramidaux despotiques, tyranniques. Ils préférèrent disparaître faute de pluie, faute du don de la pluie, plutôt que de subir l'oppression pyramidale comme en Chine tout autant que dans l'empire aztèque qui fournit des exemples spectaculaires.

Cet arrachement, nous en parlions, cet arrachement à l'espace d'origine, sol natal, cet effort pour prendre ces distances par rapport à lui, cette métaphore première est peut-être première métaphore, Heidegger l'a sans doute très bien analysée dans un tournant de son œuvre. D'abord, il s'interroge sur le lieu. Le lieu toujours à mettre en rapport avec un *Verstand*, avec tenir debout avec un se dresser, qui corrobore nos impulsions, nos remarques sur la poésie et sur notre lecture, vision, promenade dans les jardins, nous le suivrons pas à pas, et nous finirons par concevoir que la problématique du jardin est tributaire de celle du don, du potlatch au sens de Marcel Mauss. Le « Il y a » ce qui nous est donné, don de soi, de l'être même comme dans la mort. Heidegger nous décrit à la fin du principe de raison, « La mort, ce don encore impensé ».

Il s'agirait peut-être de penser ce don. Il s'agirait aussi de penser que ce don comme tout potlatch a pour effet de créer des débiteurs, des hommes qui peuvent promettre de remplir leur « devoir » moral. On peut se demander si l'être heideggérien n'est pas sinon sadique, tout au moins ne fonctionnerait-t-il pas comme un despote oriental qui se donne pour mieux se refuser, qui se donne pour mieux se retirer, se voiler dans le retrait. Il se voile en se dévoilant et se dévoile pour mieux se voiler. Il y a là un geste de violence, de mort, de meurtre, qui correspond assez bien aux poètes dont nous parlons et sur lesquels s'appuie, le plus souvent, Martin Heidegger pour légitimer sa pensée.

Profitons de l'occasion pour lever une ambiguïté. Lorsque Heidegger (Heidegger 1962) nous parle de lieu, de l'œuvre qui se dresse, je cite: « debout sur le roc, l'œuvre qu'est le temple ouvre un monde et en retour

l'établit sur la terre qui alors seulement fait apparition comme le sol natal »¹. Lorsque Heidegger s'exprime ainsi dans "L'origine de l'œuvre d'art" qui nous reporte aux « chemins qui ne mènent nulle part ». On pourrait penser que nous: « ... jusqu'aux vastes étangs ou comme un égal, le riche parc les offre aux riches espaces uniques qui imprègnent de lumière et de reflets ces possessions d'où il apporte de partout ces lointains. (Rilke) ».

Nous sommes dans le don, nous n'en sortirons plus. Plus loin encore, quelques lignes plus loin: « ... le printemps même ici ne donne plus. Ces buissons ne croient pas en lui. », Et aussitôt, simultanément, dans le même poème, surgit la dimension de la faute. Le don culpabilise, le don fait des coupables, des culpabilisés et des coupés. « Les allées sont comme coupées au lointain par les balustrades » dit-il. Là, il va évoquer cette solution, s'éclairer sur la faute qui gît sous le jardin sacrifié: « Mais il est des vasques ou les reflets des naïades qu'elles ne baignent plus, sont comme noyées, convulsées. »

Et les Erinyes qui accompagnent la faute font leur apparition, apparaissent à la fin du poème. « Qu'accompagne un essaim de mouches comme si tout, derrière toi, était effacé et anéanti ... ».

Encore une fois dans la méthode n'allons pas trop vite et soulignons la difficulté qu'il y a à passer d'une explication régionale à une généralité sur les jardins et même sur la faute dans les jardins. La physique des fluctuations nous conduit à une critique de la raison globale. En effet, la raison au travail dans l'universel, les mathématiques globales ne sont que des puissances de troubles et de cruautés.

La peste est un modèle exact de ce prolongement violent. (Comme Oedipe en témoigne à Thèbes). Son épidémie se transmet, se multiplie et tue jusqu'à occuper la ville toute entière, peuplant les carrefours de bûchers. Le jardin est d'abord défensif. Il se ferme à la peste, haut lieu fortifié par la science contre la croissance des eaux et la pandémie. On y racontera entre amis rares, portes closes, quelques histoires de plaisir où Venus aura la meilleure part. Venus naissant au-dessus du trouble des eaux. Le jardin est une île, un sommet, un abri. »².

C'est dire, ou à peu près, qu'en dehors du local, qu'en dehors du jardin, la bataille fait rage et la peste couvre le forum de cadavres. Or, et c'est là le

¹Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art ». « L'origine de l'œuvre d'art » marque une rupture dans la pensée de Heidegger depuis *Sein und Zeit* (1927), rupture qui annonce le tournant, la *Kehre* comme Heidegger le nommera lui-même, qui le conduira à accorder une place croissante à la philosophie de l'art, et qui ne sera explicitement formulé qu'avec la *Lettre sur l'humanisme* adressée à Jean Beaufret en 1947. Il doit pourtant être mis en rapport avec des textes contemporains, ainsi qu'avec les grands textes qui, à la suite, feront référence à l'art.

² Serres 1977.

point, c'est une certaine raison qui dans notre culture demande et pratique les dix prolongements. Le despote est celui pour qui le local s'efface devant le global. C'est ainsi qu'il écrit l'histoire à coups de prolongements rationnels. Il n'y a de solution, de raison et de science que locale. Cette sagesse du jardin, sagesse de notre père Montaigne, cette sagesse de la terre devrait être la nôtre. Elle n'est pas ignorance de science, elle est modération. Le local ici roule néanmoins sa viscosité faible sans affecter beaucoup le volume global. Les contraintes s'évanouissent non loin de son voisinage. Il y a comme dit, bien des degrés de liberté dans l'interprétation, par exemple, même de la faute. On va y revenir. Le tourbillon se forme et se défait, dans l'incertitude, mais partout ailleurs, la plaine est tranquille selon l'espace ensemencé de circonstances qu'il faut analyser régionalement. Il faut comme disait Michel Serres: inviter l'histoire liquide et les âges d'eau. Néanmoins, il est possible d'user d'audace dans nos hypothèses à propos de cette faute, de se sentir de culpabilité, de ce sacrifice, de ce meurtre sous le jardin. Par exemple, chez Rilke, la faute est toujours une faute d'orthographe, une faute d'écriture, une faute de syntaxe, une faute de langue.

Rilke dans ses « Lettres autour d'un jardin » mène très loin l'analogie entre le jardin et l'écriture.³

Page 14, par exemple, je lis: " C'est la petite messe matinale du printemps valaisan. Il y manque de ses pluies douces qui ailleurs introduisent la caresse oubliée en tombant en de longues lignes comme une écriture fluide, une correspondance amoureuse entre le ciel et la terre où s'épanchent tant de promesse d'avenir. Il pleut maladroitement et le ciel écrit ces quelques lignes dans l'air sans plaisir comme un écolier qui aurait les doigts gelés et raides."

Plus profondément l'équivalence, insistante chez Rilke entre l'écriture et le jardin, va nous conduire explicitement à l'aveu de la faute. Il s'agira d'une faute de français dans la traduction d'un poème de Valéry, plus précisément.

Écoutons-le: "Oui, j'aime écrire en français quoique je ne sois jamais arrivé à écrire cette langue, qui plus que toute autre oblige à la perfection puisqu'elle la permet, sans incorrection et même sans d'insidieuses fautes. (Je souligne « fautes »). Une grande partie de ma correspondance se passe en français. J'ai pensé, de cette façon, de dégager l'autre langue de presque tout emploi qui n'est pas d'art et d'en faire la pure matière de mon travail verbal. J'ai réussi pendant quelques temps. Puis tout d'un coup, cet hiver, le français commençait à empiéter sur le terrain qu'il devait protéger. Un peu malgré moi, j'ai fini par remplir tout un cahier de vers français, qui ne sont pas, vous le devinez, bien avouables. " (Je souligne le mot « avouables »). Il s'agit naturellement d'une faute, elle peut aussi fonctionner comme rachat, comme complément de la faute.

Ainsi, page 24, je cite: " Quelques tulipes à part, mon petit jardin n'a pas encore dit sa prière de pâques. J'aurais préféré que ce soit lui qui vous

³ Rilke 1981.

souhaite la bonne fête. Lui, restant en défaut (je souligne "défaut"). Je vous offre une autre floraison que vous connaissez d'ailleurs. ⁴ La poésie peut racheter les fautes du jardin. Elle peut également en être l'équivalence.

Plus loin, page 26, le jardin apparaît dans toute sa morbidité. Je cite: " Mon jardin quelques fois me semble un hôpital de fleurs".

Hôpital encore à la page 33, où Rilke nous parle de ses trois strophes de fleurs qui représentaient comme les trois degrés de l'intimité rustique et qui dans leur ensemble ébauchaient comme une lointaine et secrète mythologie de la promenade éternelle. On ne saurait dire plus. C'est un remède à l'humanité entière. C'est un remède au temps. Les fleurs, le poème: même chose.

Plus profondément encore, page 35, Rilke va ajouter un supplément de faute à la poésie jardin, à l'écriture fleur. Il s'agira, un peu comme au Japon, de l'enveloppe même, l'enveloppe de la fleur, l'enveloppe de la lettre. Je le cite: " Mais de ces strophes miennes, je reviens à celles de votre envoi. Y eut-il une quatrième couche, le sonnet aurait été parfait. Mais non, il ne lui manquait rien, puisque l'ultime tercet se forme sous l'action même d'ouvrir le paquet et son sujet serait la découverte successive de ces trois couches et du rythme de votre promenade. Que l'heureux pays y était. J'ai depuis cherché Saint Cire sur la carte. On l'a déjà dit, le jardin est cartographie, le jardin est trajectoire et là ce qui complète le poème, c'est l'enveloppe, le timbre peut être, le cachet, le secret, l'énigme, la provenance, dans la lettre du poème, il faut comprendre aussi l'enveloppe.

Nous y revenons avec Adorno dans sa thèse remarquable sur Kierkegaard⁵: « c'est le schème de cette vérité pour laquelle se pose la question kierkegaardienne de l'origine : la vérité chiffrée et occultée, que la subjectivité autonome n'est pas capable de crier, mais la subjectivité mélancolique est capable de lire ; dans ce schème, le mélancolique rapatrie ce que l'existence a détruit ». A l'inverse de l'intention manifeste de sa totalité systématique *les diapsalmata* ouvre sur « l'archi-écrit » de l'existence humaine, et nulle part la comparaison n'est aussi puissante qu'ici : « je suis chétif comme un schiva, mon existence est faible et vaine comme un dageschlene, je me sens comme une lettre qui imprime à l'envers sur la ligne; pourtant je suis prétentieux comme un pacha à trois queues jaloux de moi et de mes pensées comme une banque de ses billes, en général aussi réfléchi en moi-même qu'un pronom réfléchi »⁶.

Ce n'est pas par hasard que la comparaison choisit des lettres hébraïques en tant que signe d'une langue qui, d'un point de vue théologique, prétend être la langue de la vérité. Mais la vérité théologique- et ici au delà du sacrifice

⁴ Note de l'éditeur : Rilke joint à sa lettre un manuscrit de sa traduction de "Palme" de Paul Valéry avec le texte français en regard.

⁵ Adorno 1995, pp. 210-211.

⁶ Adorno 1995, pp.210-211.

paradoxal, on doit supposer la véritable position ontologique de Kierkegaard est précisément garantie par son caractère chiffré et occulté, et la décomposition des rapports humains fondamentaux se révèle comme une histoire de la vérité elle-même..., où l'écrit apparaît comme modèle de désespoir pour se transformer en modèle de l'espoir !!!: « Imagine qu'un homme possède une lettre qui, comme il le sait ou il croit savoir, pourrait lui fournir une information dont dépend tout le bonheur de sa vie » ou ce qu'il tient pour tel »; mais les caractères se sont effacés et pâlis et l'écriture à peine lisible: cet homme la lira et la relira, avec angoisse et impatience et avec toute sa passion, découvrira tantôt ce sens, tantôt un autre, quand il croira avoir déchiffré correctement un mot, il utilisera ce mot comme clef pour l'interprétation de la totalité; mais la fin est toujours de nouveau semblable au commencement: c'est l'incertitude ».

Kierkegaard avait énoncé précédemment son désir: « je souhaiterais avoir un œil qui, éternellement jeune, brûlerait éternellement du désir de voir la possibilité ». Ce désir de l'œil visionnaire de la possibilité peut très bien rendre l'aura des jardins premiers.

La mélancolie révèle et relève tous les possibles disposés dans le jardin.

Écriture plus archaïque, plus profonde, page 38, où il est question de ce cimetière sans cadavre, où quelques pierres font le mort, sculptées par endroit ou rongées, on ne sait, d'autres couvertes de cette fière écriture romaine, fière écriture qui semble être faite pour diviniser les mots et apprendre à lire aux siècles et tout cet abandon blond et gris. « L'abandon, le don, une lettre, visitées par les papillons et presque mêlées à la conscience végétale des herbes odorantes, forment comme un grand cadran solaire qui constamment offre un riche oubli à la somme de ses heures. Inoccupé en même temps et comblé, on se découvre une lente permanence de cœur à l'abri des acquisitions et des pertes. »

Dans l'écriture, spécialement dans les cimetières, il n'y a pas de perte. L'écriture sans en plus et sans en moins, et c'est lui qui le dit: "que je voudrais y revenir " au cimetière et à l'archi-écriture. Revenons brièvement sur le cadran solaire. Dans les jardins, on y a fait allusion, le cadran solaire apparaît comme une des formes premières de la spatialisation de l'espace, écriture du marquage de l'espace. Le soleil, le Roi Soleil aussi, c'est bien le despote qui signe tout l'espace. Et dans les cimetières on peut y trouver une consolation, il n'y règne que sur des morts. Ainsi, Rilke organise une économie généralisée au sens de Georges Bataille, et la poursuit longuement entre les jardins, lui-même et l'écriture. Ainsi, page 40: "Je me sentais moins bien, dit-il, déprimé comme une pièce de deux sous à laquelle on ferait comprendre que par le temps qui court elle ne suffit plus à équivaloir le moindre bouquet de violettes : " La confusion s'amplifie page 41, lorsqu'il déclare: "Ainsi, Je me déssole d'apprendre que demain, vous quittez Morges et ce lac qui entre nous n'était que comme une belle page blanche à tourner pour arriver d'un texte à l'autre. Je reste avec vos belles roses en attendant l'instant qui me permettra

de vous écrire mieux et plus longuement à Zineringen. J'ai vu mes rosiers hier et je souhaite que vous veniez bientôt me parler d'eux en leur présence, sans pour cela supprimer tout ce que vous commenciez à me dire sur la musique intraduisible."

On passe même, page 43, de la métaphore à un régime d'équivalence. " Ainsi, dit-il, grâce à vous ces quelques parterres vagues se repenseront, comme disait Valéry, et prendront conscience de la maison dont ils seront la page de garde. « La page de garde, regardez un peu ! » « Et leur ordre influencera à son tour la maison. Devant une maison massive et sévère comme un chanoine du Moyen Age, il faudrait que le jardin s'étala comme les pages ouvertes d'un bel antiphonaire illuminé ». Un bel antiphonaire illuminé. "Il faudrait qu'il osa proposer sur cinq lignes une musique précise."

Dans le post-scriptum de la page suivante, page 44, cela devient une hantise. Je cite: "J'ajoute un petit « n » omis (cela me poursuit) dans la dernière phrase de ma dernière lettre. Cette lettre, j'espère, n'existe plus. Prenez cependant conscience de mon petit "ne" posthume "et qu'il aille, après, rejoindre la lettre dans le néant".

Pilés, stockés, non, non, c'est en tant qu'espace même qu'il est spécialement déchiqueté, morcelé, disloqué. C'est un espace de dislocation avant même qu'on y rencontre des morts. Il y a une double mort dans ce jardin. L'ode 16 le dit bien: " Toujours, encore et de nouveau redéchiré par nous, à la place du dieu qui l'a guéri' '. Oui, nous sommes coupants car nous voulons le savoir et c'est nous l'humain existant qui sommes coupants, coupures et coupés, je dirais presque coupables car nous voulons savoir. Le 17^{ème} sonnet à Orphée marque bien cet espace de consolation que constitue la poésie, mais avec ses limites. Je lis : " Où, dans quel bienheureux jardin constamment arrosé, sur quels arbres, au calice de quelle fleur tendrement défleuri, mûrissent-ils les fruits étranges de la consolation? " Plus loin : " De l'une à l'autre fois tu t'émerveilles de la dimension du fruit, de son intacte perfection, (parousie achevée) de sa douceur de peau dont tu ne fus privée ni par l'oiseau léger ni dessous, par la jalousie, le ressentiment hantait le jardin. " Y a t il donc des arbres sous le vol des anges et soignés si étrangement par de, (je souligne) par des secrets jardiniers de lenteur. Cette lenteur dont je parlais auparavant, ce ralentissement de la parousie, il nous est dit clairement ici, qu'elle est l'œuvre de secrets jardiniers. Qui sont-ils, ces secrets jardiniers de lenteur? N'avons-nous jamais pu, nous, ombres et fantômes troubler dans leur sérénité ces étés impassibles? Malgré nos fautes, notre esprit de vengeance, nous n'avons pu altérer l'être en tant qu'être, la pureté du jardin qui excède, qui dépasse en son don infini toutes nos bassesses et d'un regard plus haut que tout, un œil suprême qui regarde de très haut tout cela, impassible.

Ce caractère un peu sadique du despote qui se dévoile pour mieux se voiler apparaît dans le 20^{ème} sonnet à Orphée. " Le destin, peut-être est-ce à l'empan de ce qui est qu'il nous mesure pour nous apparaître étranger? Tout est distance et nulle part ne se ferme le cercle. " L'être donc, joue à se cacher,

il se joue de nous, il se retire, il joue à cache-cache avec nous, un jeu de cache-cache fondamental de l'être qui se donne pour mieux se reprendre, coquetterie ontologique. Les vrais jardins, la vraie parousie est ailleurs. Elle nous manque dans son principe même. C'est ce qu'indique le 21^{ème} sonnet à Orphée. " Chante-les, mon cœur, les jardins qui te sont inconnus, comme fondus dans le cristal, ces jardins clairs, inaccessibles. L'eau et les roses d'Isphahan ou Chiraz, Chante-les, O bonheur, célèbre-les, incomparables ! " Incomparables, on ne peut pas comparer nos jardins à ces jardins là, les vrais jardins, ceci entraîne une déception presque ontologique chez Rilke. C'est la grande tragédie de la nuit pour lui. Je reviens en arrière, au 19^{ème} sonnet: "O la nuit, comment peut se fermer cette main toujours ouverte? "

Tragédie de la nuit. Déception en raison du caractère inaccessible, glissant, fuyant dans le principe même de cet être, De cet ange. Je cite la fin de la 19^{ème} élégie: " Puisse quelqu'un enfin, un voyant (avec un bon œil), s'étonnant de sa langue durcie, la comprendre et la célébrer. " Puisse quelqu'un ..., mais il n'y a personne. Dicible uniquement par le chanteur ou le poète. Il n'y a pas d'essence du jardin. Nous l'avons dit, il est métaphore, métaphore première métaphore, métaphore de l'émergence de l'humain hors du sol natal où il serait englué. Il nous faut compléter et même inverser cette proposition. S'il est métaphore, le jardin est aussi potentiellement métonymie.

Ce danger despotique dont Michel Serres nous parlait, qui consisterait à passer du local au global, du portique à l'ontologique, ce danger potentiellement existe dans tous les jardins. Le jardin, c'est la peste. Le jardin c'est la peste comme d'ailleurs l'indique son caractère le plus insinuant de parfum. On n'arrête pas un parfum. Le jardin asiatique contamine de proche en proche, il s'insinue. Cette tentation, cet aspect pathologique, se retrouve dans tout jardin.

Nous avons marqué ici un accord aussi bien avec le matérialisme historique, qu'avec l'archéologie du savoir telle que la pratique par exemple Michel Foucault, nous avons marqué que le jardin, c'était toujours un discours autour du jardin. Mais c'est plus qu'une possibilité de parler autour du jardin, dès lors qu'il est question du jardin, c'est une nécessité, une tentation qui circonscrit le jardin, qui est le jardin même. Ici même

Il a été marqué que le paradis, Fardousi, en persan, « et en arabe Djanet el fardaousse stade suprême du paradis car chez les musulmans le paradis est stratifié par des échelons et des étapes » ça veut dire " n'importe quel jardin ". Le paradis, c'est n'importe quel jardin. On pourrait inverser aussi cette proposition en disant que tout jardin est potentiellement le paradis, c'est-à-dire sa propre exhaustivité, sa propre éclosion en fleurs, sa propre floraison, sa propre parousie. Tout espace est virtuellement un jardin. C'est le degré zéro de la spatialité, le jardin. Il fallait bien qu'on l'invente le jardin, d'une manière ou d'une autre. Sans croire à une ontologie qui aurait un référent, un référent quelconque, il faut bien admettre qu'une sorte de paradigme d'une ontologie phantasmée se trouve dans l'être même du jardin. Le jardin est

tentant à présenter comme être, pur être de l'espace, spatialité en tant que telle. Qu'on essaye de le penser plutôt comme lieu ; comme rassemblement, comme "Hort" à la manière d'Heidegger, ne change pas grand-chose au problème. Ce glissement est à la limite toujours possible. On a bien signalé cet aspect fréquent, ce « jardinème » qui consiste à le constituer en microcosme. Mais si les Anglais dans les jardins dits anglo-chinois, représentaient, palpaient en quelque sorte du regard leur pouvoir, leur pouvoir colonial sur la Chine, leurs comptoirs en Chine, si cela était possible, si le microcosme peut représenter un macrocosme, un monde, la possibilité de ce glissement, de ce changement d'échelle, il est donc la métonymie, le fait que la partie puisse désigner le tout, ce glissement métonymique toujours possible, infernalement possible, c'est sinon la définition du jardin, tout au moins l'envers de cette autre non définition que serait sa métaphoricité, son caractère de métaphore. C'est pour cela que malgré tout mon respect pour les recherches de Michel Foucault, notamment "surveiller", "punir", je ne peux pas tout à fait me sentir d'accord avec certaines phrases de la présentation du panoptikon de Jérémy Bentham. Lorsqu'il pense ou laisse entendre que c'est au XVIII^{ème} siècle que s'est mis en place un dispositif de haute surveillance, de panoptique, de centralisation autour du regard du maître dans les architectures, les prisons, des usines sur un modèle médical, le modèle de l'asile, de l'hôpital, le modèle clinique, je ne peux pas tout à fait me sentir d'accord, dans la mesure où, en effet, je conviens qu'au XVIII^{ème} siècle on a mis au point, on a perfectionné ce dispositif de dictature du visible, du lisible, du quadrillage de l'espace, on l'a mis au point, on l'a théorisé comme tel, mais il est bien antérieur. Cette dictature de l'œil, ce surplomb de l'œil est là de toute éternité, allais-je dire, c'est un jardin d'avant le jardin. C'est un péché d'avant le péché, un deuil d'avant le deuil. Rilke nous dit que le jardin est habité par le deuil. Au paradis, sans jouer sur les mots, au paradis il ne pouvait pas y avoir de deuil puisque la n'existe pas encore. C'est donc une mort avant la mort, un péché d'avant le péché, un paradis d'avant le paradis, un œil d'avant l'œil. C'est en termes kantien, -on peut jouer sur les références,- ce serait une condition, à priori, une condition de possibilité de toute perception, cette structure pyramidale, ce surplomb de l'œil. Je vois ce qu'il y a d'idéaliste dans ce genre de concept, parler de perception est un concept idéaliste, parler d'ontologie, de même. Et s'il y avait de l'ontologie, si j'en voyais quelque part, si j'en voyais un exemple qui incline en ce sens, cette inclination, cette tendance, c'est dans le jardin que je la verrai en premier. C'est l'inclination des fleurs même, plutôt leur inclination, leur penchant. Ces liaisons qui sont établies autour du jardin, comme monument aux morts comme machines de guerre, et même comme mousses, la possibilité même de ces liaisons, cette nécessité puisque c'est le pouvoir de débordement de ses limites, c'est ce qui définit le jardin.

Alors, puisque nous parlons d'économie générale au sens de Bataille, il faudrait voir que c'est une pièce à deux faces, l'une métaphore, métaphorique, et l'autre métonymique, la métonymie, la métonymie même. En parlant ainsi,

j'ai conscience d'une part de m'avancer dans ce qui pourrait être un genre de mysticisme que par ailleurs je récite, mais en même temps j'ai conscience de pouvoir répondre à une objection, une objection par rapport à cette théorie de l'érection ou de l'œil. On aurait pu penser, objecter que ce que je disais du jardin était vrai de tout espace, mais le jardin c'est la possibilité extrême de tout espace et de toute possibilité. Cette érection, cette émergence de l'humain s'arrachant au règne animal, c'est vrai entre autres pour les jardins, sans doute pour d'autres formations culturelles, qu'il s'agit des toutes premières formations culturelles. Mais je ne suis, à ce niveau là, plus gêné par la coexistence et le glissement pestilentiel, la contamination des signes, puisque elle me paraît constituer le mode de fonctionnement du jardin. Il n'y a pas de définition, mais il y a un mode de fonctionnement. Ce mode de fonctionnement, c'est le glissement métonymique. A ce niveau là, on ne pourra pas me reprocher d'avoir quitté le sujet des jardins. Par définition même, le jardin quitte le jardin. Le jardin sort de sa définition, il déborde son cadre par un effet de parergon. Il sort de son propos. On ne pourra pas me reprocher de le faire.

Qu'il y ait dans l'être une duperie fondamentale, pas seulement dans le jardin, qui simplement manifesterait cette duperie avec plus de fastes, Rilke en témoigne pas seulement pour le jardin mais pour le monde entier, pour le monde moderne, pour le monde technicisé et américain, dit-il dans une lettre à Muzot, une lettre du 13 novembre 1925. Il écrit: "Pour nos grands-parents encore, une maison, une toile familière, voire même leurs propres habits, leurs manteaux, c'est infiniment plus, infiniment plus rassurant? Presque chaque chose était un réservoir. "Réservoir que connoterait ici le despotisme hydraulique, le mode de production hydraulique dont nous parlions. Un réservoir dans le quel ils trouvaient quelque chose de l'homme, chez soi, dans lequel ils amassaient de l'humain (le rassemblement, le lieu, c'est toujours le lieu du rassemblement). L'humain s'amasse dans l'humain, dans les choses familières, la négation des choses familières. " A présent de l'Amérique proviennent, dit-il, proviennent et s'accumulent des choses vides et indifférentes. Des pseudo-choses, des trompe- l'œil de la vie " (je souligne des trompe- l'œil de la vie). On pourra remarquer la victoire de l'œil, même au-delà des jardins, après le jardin. Une maison au sens américain, une pomme ou un raisin de là-bas n'ont rien de commun avec la maison, le fruit, la grappe dans lesquels l'espoir et la méditation de nos ancêtres avaient passé. " Et plus loin, il le dira : " Le monde se rétrécit". Sur cette dévaluation du jardin et des choses dans le cadre d'une économie généralisée à la manière de Bataille, il faut voir que le poète Rilke utilise bien aussi la métaphore monétaire, dans une autre lettre il parlera du monde qui se rétrécit "car de leur côté aussi les choses font de même en cela qu'elles déplacent de plus en plus leur existence dans la vibration de l'argent, développant un genre de spiritualité qui dépasse dès maintenant leur réalité tangible. "A l'époque dont je m'occupe" Rilke pense encore au XIV^{ème} siècle "l'argent était de l'or, du métal, une belle chose, la plus maniable, la plus intelligente de toutes". On pourrait voir dans

ces lignes une critique soit du capitalisme, de la valeur marchande, soit de l'essence même de la technique qui va donc accentuer, non pas créer ce caractère trompe-l'œil de la vie, cette vie en trompe- l'œil. Bien sûr on aura compris, une vie en trompe- l'œil ne peut pas tromper très longtemps, très bien, l'œil. C'est toujours l'œil qui triomphe, même chez ceux qui n'en sont pas dupes. Le " pas dupe" vit sous l'œil, sous l'œil du maître, d'un despote anonyme, pyramidal, inconnu, le rôle du poète ici, apparaît comme éminemment salvateur. Par exemple, il nous dit dans le poème "Gravitude": "Centre, comme de tout tu te retires de l'essor, de l'envol encore tu te prends, centre, toi le plus fort. " Ainsi, le centre abandonne le temps au risque, comme quoi il est risqué, dans cet abondant qui ressemble, est en retrait l'essence métaphasique de la volonté pensée à partir de l'être. Je tends et libérant le risqué, le risque le maintient du même coup en balance. Ce centre, Rilke l'appelle le milieu inouï, il est, dit-il, "l'éternel partenaire dans le jeu historial de l'être." Il y a là, une économie de retrait et du signe. Le risqué est investi de cette attirance vers le centre. Chaque fois dans cette attirance, le risque est accueilli par le risque. Le risque recueille le risqué. Recueillir quelque chose, se le procurer de quelque part, se le faire venir, se le donner, nous appelons cela le percevoir "es besiehen". Voilà le sens premier de la perception, de "besug", que veut sauver Rilke. C'est le rôle du poète, l'attirance qui comme risque investit d'un trait tout étant qui le concerne et ainsi le maintient.

Au sein d'un tirage à soi, voilà l'essence de la perception. Le mot de "besug" - perception est un terme fondamental de l'œuvre poétique de Rilke. Lorsqu'il parle de l'entière perception, de la réelle perception, de l'autre perception c'est-à-dire, la même à un autre égard. Il y a là un appel à la parousie, l'entière perception. D'après le poème et contrairement à la tradition de la métaphysique comme révélation, le poème donc nous invite à penser la nature comme risque. J'ai l'air peut-être de m'éloigner du jardin en parlant du poète, de la fonction fondamentale de la poésie en ce temps de détresse, mais en fait il y a analogie, car le jardin permet de penser l'illimité dans la limite, comme le poème. Ce que Rilke nomme ainsi, entière perception, l'ouvert, le risque, ça signifie ce qui ne barre pas parce qu'il ne borne pas et ne borne pas parce qu'en lui-même, il est libre de toute borne. "L'ouvert est le grand entier de tout ce qui est libre de bornes". Il laisse entrer les êtres risqués dans le passage de la perception pure ; parousie, presque hallucinatoire de sorte que, multiplement, l'un vers l'autre et sans rencontrer de barrières, ils continuent de passer, "Ainsi, passant et repassant ils s'épanouissent et se confondent dans le sans borne, dans l'infini. Ils ne se diluent pas dans la nullité d'un néant, mais s'acquittent de la totalité de l'ouvert" S'acquitter, c'est bien une problématique de la dette, du don, dette à l'égard d'un donateur d'être. Donc, l'ouvert se donne au pôle comme au jardinier, il se donne, il s'éprouve comme l'ouvert, sans retrait, ce que Rilke a éprouvé comme l'ouvert, c'est précisément le clos, le non éclairci, ce qui continue de passer dans l'illimité de sorte qu'il ne saurait faire rencontre avec quelque chose d'inhabituel et même

avec quoi que ce soit, car où quelque chose rencontre, il y a barrière. Où il y a ainsi limite, le limite est refoulé sur lui-même est ainsi reversé sur lui-même. Le jardin, c'est l'équivalence du poème à ce niveau, encore une fois.

Nous avons parlé d'une hiérarchie des fleurs à l'intérieur du jardin, on a dit aussi qu'il y a une hiérarchie entre les plantes du jardin, les animaux, les hommes, et les poètes.

Nous serions au sommet, je le cite: "Sauf que nous, plus encore que la plante et l'animal, allons avec ce risque". Que l'homme aille encore plus que l'animal ou la plante avec le risque, cela pourrait signifier à première vue que l'homme engagé avec encore moins d'entraves que ces autres êtres dans l'ouvert. Le risque et son risqué, la nature, l'étant en son entier, le monde' sont pour l'homme placés en dehors. Hors du voile protecteur enveloppant la perception libre de borne. Il y a une hiérarchie. Le poète est quand même le plus ouvert dans l'ouvert, à l'ouverture. Néanmoins, il n'y a aucun écrasement, aucun mépris véritable de Rilke à l'égard de l'obscur, du moins illuminé. L'obscur désir n'est pas pensé par Rilke comme quelque chose de bas ou de moindre. Il témoigne de l'appartenance des choses de grande habitude à l'entier de la perception pure. C'est pourquoi Rilke peut dire dans un poème tardif ⁷ "Que pour nous l'être des fleurs soit grand!". La dimension de l'érection, de se tenir debout, du surplomb, cette dimension une fois doit appartenir aux fleurs aussi. L'érection de l'œil, le surplomb de l'œil, un parcours symétrique d'érection des fleurs, l'agrandissement spontané, et concernant leur être même. Il y a une ontologie florale, une ontologie de la floraison, dans le risque bien sûr.

Ce qui va peut-être marquer une différence avec les plantes ou les animaux et par ailleurs l'homme, ça serait simplement un degré différent de volonté, de volonté de puissance si l'ont veut. Faire venir quelque chose devant soi de telle sorte que l'ainsi proposé détermine à tous les égards, en tant que préalablement représenté, tous les modes de production, voilà un trait fondamental du comportement que nous connaissions sous le nom de volonté. La volonté dont il s'agit ici a cette production ou proposition "erstellen" au sens de la position délibérée de l'objectivation. La plante et l'animal ne veulent pas dans la mesure où, adonnées (dons, le don encore) où adonnées à une vie béate, ils ne font jamais venir devant eux l'ouvert comme objet, mais ne peuvent pas aller avec le risque en tant que représenté.

En pareil vouloir au contraire, l'homme moderne se révèle comme celui qui dans tous les apports avec ce qui est et par conséquent se donne, veut se destiner au jardin comme d'un trait et en retrait tout à la fois comme retraite et destin.

⁷ (cf. : sonnet, 2^{ème} partie 14)

Références

- Adorno, T.W. 1995. *Kierkegaard : construction de l'esthétique*, Paris : Payot.
- Heidegger, M. 1962. « L'origine de l'œuvre d'art » in *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, p. 88.
- Rilke, R.M. 1981. *Lettres autour d'un jardin*, Paris : La Délirante.
- Serres, M. 1977. *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Paris : Éditions de Minuit.