
Là où finit le jardin

Quand nous déambulons dans un jardin, nous ne regardons pas le paysage tel quel comme un paysage. Nous ne nous situons pas devant le paysage, nous sommes dedans, et nous le parcourons. Sans but. Ce n'est pas un déplacement d'un point à un autre. Séduits par un léger bruissement de l'eau, nous changeons de direction; ravis par les clins d'œil du soleil qui perce à travers les arbres, nous pénétrons dans un sentier. Pour une expérience du jardin, est décisive toujours la chose insignifiante, celle qui passe inaperçue dans la vie quotidienne. Le murmure de l'eau, le soleil à travers les arbres, les feuillages s'agitant au gré du vent, une disposition rythmique de quelques pierres, l'alternance de la clarté et de l'ombre, différentes compositions d'innombrables plantes. Tous ces petits riens, l'un après l'autre, nous enchantent, et passent, l'un après l'autre, synchrones avec notre corps. Au fur et à mesure qu'il parcourt l'espace du jardin, notre corps s'imbibe de ces divers éléments et compositions.

L'important est là. L'importance en effet ne réside pas dans une forme et un sens univoquement définis. La question n'est pas de regarder un paysage déterminé. Non. Là, le regard n'atteint jamais la totalité du jardin, il erre toujours, suspendu entre plusieurs paysages. Sous une couche de paysage transparait déjà la couche suivante; ou plutôt, les deux, couches se superposent et le regard se situe dans l'entre-deux de cette superposition. Dans un jardin, on se trouve constamment dans l'entre-deux ou dans l'entre-plusieurs. Il en est de même des objets et des formes. Les choses et les hommes, l'objet et le sujet ne se distinguent plus rigoureusement, par cette même façon qu'ils ont d'être dans l'entre-deux. L'un et l'autre s'infiltrent mutuellement dans cet espace constitué de couches multiples auquel manque par essence la totalité que serait le jardin.

Notons encore ceci, qu'une telle osmose entre l'espace et le corps s'élabore non pas à travers les formes et les sens, mais plutôt à travers, disons, une matière, qui serait une composition intermédiaire des éléments, une texture munie le plus souvent d'une micro-structure rythmique. Ces textures dans la plupart des cas ne sont pas réductibles simplement à deux ni même trois dimensions. Cela relève d'une dimension dite fractale qui se situe entre l'espace à deux dimensions et l'espace à trois dimensions. Le jardin est un lieu de complexités de structures fractales appartenant aux différents ordres tels que le minéral, le végétal ou le liquide. Et nous prêtons en quelque sorte notre corps à cette texture complexe en vue de l'osmose. Parce que—ne l'oublions pas—nous non plus n'existons pas comme un œil mais comme un corps, c'est-à-dire une étendue respirant dotée de diverses organisations, structures rythmiques et textures différentes. C'est ce corps que le jardin nous rend. Il nous fait prendre conscience que nous sommes une étendue vibrante dont la complexité ne se laisse jamais enclorre dans une totalité.

S'il en est ainsi, faut-il en conclure que l'expérience du jardin sera toujours processus sans fin de complexification et de déconstruction, basé sur cette étendue à couches multiples, sans jamais de moment de synthèse? Cette marche d'errance qui n'aboutit nulle part restera-t-elle à jamais succession d'images dispersées?

Ce serait le cas s'il nous manquait la mémoire. Mais la faculté de mémoire nous a été donnée et, pour cette raison, le jardin peut devenir aussi lieu d'expérience de cette mémoire. Tout cela tient en fait du paradoxe. Car, par ailleurs, le jardin n'est rien d'autre que le lieu de marge échappant au temps de notre vie quotidienne, là où n'interviennent ni la mémoire constitutive du moi ni la mémoire de la société. Et pourtant, malgré cela, ou plutôt à cause de cela, le jardin nous permet de tisser l'expérience de notre propre corps directement en un tissu de souvenirs. Et plus encore, dans cette texture complexe peuvent aussi par hasard se mêler—pourquoi pas?—les vieux, très vieux souvenirs que le temps de la conscience à occultés ou refoulés, ou même encore les souvenirs antiques que nous n'avons jamais vécus nous-mêmes. Ici, une matière, là une autre qui lui correspond. À travers mon corps et ma mémoire se produit une correspondance entre ces deux matières qui tisse le monde en une étoffe. S'élabore là une synthèse non pas fondée sur la décidabilité mais sur nom-

bre d'ambiguïtés, une synthèse radicalement rythmique.

À partir d'une certaine époque, l'expérience de la peinture s'est mise à ressembler à celle du jardin. Dans des temps plus anciens, la peinture se voulait ressembler à un miroir. Comme la surface lisse du miroir reflète le monde, elle voulait représenter un spectacle singulier du monde dans l'éclat monotone et inorganique de sa surface. Le monde était par excellence un phénomène oculaire. Ou plutôt, l'homme cherchait alors à comprendre et dominer le monde en appréhendant les formes avec précision, résolument. Cependant à partir d'une certaine époque, prenons par exemple le travail des peintres dits impressionnistes qui est le signe le plus marquant de ce changement, la peinture a commencé à servir non pas le regard qui voit la forme, mais celui qui entre dans l'espace et respire l'espace. La question alors ne fut plus celle de *regarder* à une distance infranchissable mais d'infiltrer l'espace et d'être infiltré par lui au point de ne plus percevoir l'objet en tant que forme. On sait que la « philosophie de la lumière » chez les impressionnistes n'est pas de fonder la primauté de la vision mais d'introduire le toucher ou la respiration qui mobilisent le corps entier, c'est-à-dire la primauté de la matière et du rythme dans la peinture. On sait aussi que c'est par l'expérience du dehors, à savoir celle du tissage du végétal, de l'air et de l'eau que les impressionnistes ont appris la philosophie de la lumière.

Est-il nécessaire de mentionner le jardin de Giverny de Monet ou de rappeler que le mont Sainte-Victoire était le jardin par excellence pour Cézanne? La peinture occidentale, ou du moins la peinture française, a essayé de faire sien absolument le moment du jardin, depuis ce décisif *Déjeuner sur l'herbe* de Manet jusqu'à Matisse, pour qui la vision du jardin coïncide justement avec le tissage (ajoutons que c'est dans le contexte de cette nouvelle expérience spatiale qu'il faut comprendre l'influence des estampes japonaise [*ukiyo*e] sur les impressionnistes).

Le travail de François Rouan nous semble se situer à la limite de cette tradition, qu'on peut dire propre à la France, du « tableau en tant que jardin et tissage ». Pourquoi « à la limite »? *À la limite* parce que nous semblent poussées jusqu'au bout, dans un équilibre dangereux et instable, la fragmentation, l'absence de totalité de l'expérience d'une part, et

la synthèse de cette expérience. Deux traits propres au jardin, comme nous l'avons vu.

D'un côté, dans les peintures de Rouan notre regard est obligé de se situer constamment entre plusieurs paysages. Il doit entrer dans l'interstice de plusieurs images et les traverser de part en part. L'image y est toujours le *lieu d'interstice* même, par où le regard doit passer pour aller vers une autre image. Or là se superposent plusieurs couches de paysage, plusieurs couches de mémoire de telle façon que personne ne peut les identifier. Et elles sont tellement dispersées, tellement fragmentées que nous pouvons difficilement les synthétiser par la mémoire de notre propre corps.

D'un autre côté, cette fragmentation, cette dispersion extrême, déclenche elle-même un système de synthèse couvrant à l'avance le tableau entier. Par exemple le partage d'une grille en losanges perceptible pour n'importe quel œil—cela n'est jamais inhérent aux paysages que le tableau veut présenter à travers des images diverses et complexes—ce système de grille donc ne relève pas du corps déambulant dans le jardin. Ce n'est rien d'autre que le système propre à l'expression picturale transcendant l'expérience du regard lié à un corps. Disons que dans un sens—s'il ne s'agit pas d'un simple décor géométrique—, c'est un système qui rend possible une forme symbolique du monde que nous autres Orientaux appellerions *Mandala*.

N'importe quel jardin, cela va sans dire, même si ce n'est pas aussi évident que pour un jardin à la française, veut secrètement devenir une métaphore du monde. Il n'existe pas un jardin qui ne se laisse lire comme un *mandala* vivant. Le dessein secret de tous les jardins consiste à conduire le corps qui le parcourt à une forme symbolique du monde sans qu'il s'en rende compte. Mais ce pacte entre l'imaginaire, relevant de l'expérience du corps, et le symbolique, concernant la compréhension intellectuelle du monde, la peinture de François Rouan le déchire dans sa dernière étape. Le tissage n'y est plus la façon dont le corps organise sa propre mémoire à travers l'expérience du jardin, mais un système *a priori* par où s'exprime tout cela. Là, le tissage cesse d'être cet entrelacement chiasmatique entre le monde et le corps que Merleau-Ponty dans ses dernières années appela la « chair ».

Le charme dangereux de la peinture de François Rouan est là. L'in-

troduction d'un scalpel—juste dans l'entre-deux du recto et du verso d'un morceau de tissu—entre ce qui est exprimé dans la peinture et le système d'expression, ce que toute peinture moderne jusqu'ici s'était efforcée d'unir et de faire coïncider. De même que la perspective était une forme symbolique du monde, de même la grille en losanges devient forme symbolique du monde. S'il en est ainsi, on comprend très bien pourquoi Jacques Lacan s'est intéressé à la peinture de Rouan. Ne faut-il pas sentir la menace de la lame du réel entrevue dans cet infime interstice entre l'imaginaire et le symbolique dans ces tableaux en apparence paisibles et tranquilles?

Jardin, mais en même temps lieu où finit le jardin. Comme si l'expérience de mon corps déambulant dans le jardin s'était terminée, et qu'apparaissait là une pièce de tissage. Laquelle n'est plus mon corps mais le tissu du monde qui le transcende. Tout en me trouvant au milieu d'infinies ambiguïtés, je suis conduit à leur limite. Le tableau est le lieu d'une telle limite. Le tableau est Là.