

Philippe Bonnin

Il faut nous rappeler qu'avant de donner lieu à de riches métaphores, la notion de seuil désigne un objet concret, puis un lieu, et les pratiques humaines qui l'entourent. Ce n'est pas une simple précaution oratoire : c'est un point de départ qu'il faut nous garder d'oublier, sous peine de manquer la compréhension intime et juste de cet objet. Souvenons-nous qu'avant d'être conceptuelles, les pensées sont des actions intériorisées et des émotions, éprouvées corporellement, antérieurement à l'expression verbale. Ainsi l'idée de seuil, pour générique qu'elle est devenue dans sa grande fortune¹, dialogue toujours avec son humble mais prégnante origine, et avec l'expérience première —s'il en est— que nous en connaissons tous.

Car il faut dire également ceci : cette expérience que nous avons de l'espace se déroule dans notre plus tendre enfance, alors même que notre encéphale est inachevé et se construit en fonction des sollicitations environnementales. L'espace de cette expérience est un espace sensible, affectif, humanisé, cultivé, socialisé. Ce n'est nullement une étendue continue, isotrope et amorphe. Des discontinuités et des singularités y ont été construites par ceux qui nous ont précédés et engendrés. Elles sont porteuses de sens. Dans la culture qui sera la nôtre à ce moment, elles sont désignées comme « limite » et « seuil », sous différents vocables, et se graveront

¹ Je laisse au lecteur le plaisir de consulter l'histoire du mot que nous rapporte le dictionnaire historique de la langue française d'A. Rey (« la dalle qui forme la partie inférieure de la baie d'une porte »), ou tout autre qu'il lui préférera.

durablement en nous comme des schèmes fondamentaux de l'expérience du monde et de la relation sociale.

L'expérience du seuil, c'est donc une pratique quotidienne, répétée, expérimentée dans toutes les circonstances de la vie, commune, d'une intelligibilité quasi-immédiate, partagée, liée à des sentiments essentiels : celui de l'abri, de sa chaleur, de sa familiarité et de sa protection, du commerce des proches. C'est un éprouvé de l'espace, qui fait qu'avant même d'avoir été nommée, conceptualisée, elle est réalisée dans la plus petite enfance, dès ses premières capacités de déplacement, avant même la maîtrise du langage : une expérience enfouie au plus profond de l'inconscient, à la racine de l'échafaudage logico-conceptuel de la culture et du langage, et qui en constitue la topologie.

Dès lors que le schème du seuil est mis en place, on assiste à une construction progressive par multiplications, diversifications, bourgeonnements, hiérarchisations, qui créent toute la palette d'espaces concevables, toutes les distributions, arborescentes ou réticulées, qui peuvent être mises en œuvre au sein d'une culture architecturale. De cette manière le seuil, c'est-à-dire le lieu d'un percement dans une limite, le lieu de son franchissement, constitue l'élément de base des topologies sociales, l'atome de construction spatiale.

Le franchissement du seuil est, indissociablement, une pratique physique, mettant en jeu l'épreuve de l'espace et des dispositifs matériels, autant que symboliques.

L'étude des seuils habités dans la diversité des cultures, dans la variabilité des dispositifs, des expressions formelles et symboliques, nous montre simultanément l'universalité du fait et nous invite à la généralisation conceptuelle. Chaque culture met en évidence et en pratique un aspect

particulièrement significatif pour elle, et construit ainsi une part du sens potentiel, anthropologique, du seuil.

Une autre raison pour laquelle il n'est pas indifférent de rappeler la naissance pratique et matérielle du seuil, c'est précisément qu'une fois construite une « culture de l'habiter », c'est-à-dire un ensemble d'invariants, de structures et de modèles génératifs dans le rapport entre agencements d'objets spatiaux (lieux, pièces, places, cases, logements, allées et a-venues...) et rapports sociaux, ces formes nous sont ensuite signifiées et répétées quotidiennement par la disposition matérielle de notre monde. Typiquement ce que l'on peut décrire comme affordance, si nécessaire.

Chaque société utilise l'organisation spatiale domestique, tribale, de voisinage, urbaine, politique, pour se signifier à elle-même sa vision du monde, son organisation, ses valeurs et ses normes, pour naturaliser en quelque sorte sa propre existence, la rendre évidente, immédiate, imposée par la matérialité des choses. Là aussi les sociétés diffèrent, et les époques de même : elles s'appuient tantôt plus sur cette réification, tantôt plus sur l'intériorisation par les individus des règles sous-jacentes de cette topologie sociale.

Enfin, si le mot condense en lui-même à la fois une histoire de l'objet qu'il désigne, des notions auxquelles il renvoie, toute la diversité de l'expérience des franchissements, et permet en cela la conceptualisation, ce n'est qu'en dépliant au contraire la variété de ses réalisations, de ses occurrences, en décrivant sans raccourci trompeur la richesse des pratiques, et jusqu'au grain de l'éprouvé, que l'on peut en comprendre le sens. La trop grande familiarité de notre expérience spatiale,

au sein de notre culture de l'habiter, joue alors un rôle néfaste à l'analyse, en nous présentant comme des évidences (nécessaires à la vie quotidienne) des faits longuement et minutieusement construits et intériorisés, tant à l'intérieur de nous mêmes, qu'au sein de cette culture. Aussi s'impose le détour par une autre culture, par son étrangeté.

Si je songe aux jardins japonais, mes pensées vont d'abord au jardin de monastère Zen *Kare-sansui* (枯山水) jardin sec de contemplation d'où s'absente ironiquement presque toute végétation. Est-ce encore un jardin ?

Le jardin sec n'est pourtant pas le seul type de jardin japonais : certains n'ont d'autre but que d'héberger une rustique cabane de chaume, *sôan* (草庵) , simple abri pour célébrer le thé. Que sont ces portes qui s'y dressent, au beau milieu ?

Ce n'est qu'une fois accédé à l'intérieur du jardin de la villa impériale Katsura-Rykyu, au sud-est de la ville de Kyôto, après avoir déjà marché sur le gravier d'une longue allée rectiligne, lorsqu'elle s'évase, que l'on parvient à cette porte, *Miyuki-mon*.(御幸門) Prise dans une palissade légère de bambous espacés, noués avec soin d'une corde noire et rêche, entremêlés de camélias *sazanka* (山茶花) et *tsubaki* (椿) , qui se font plus rares sous le couvert de l'auvent, elle est formée de deux piliers affectant la plus grande simplicité : ce sont de simples troncs, conservant les gerçures de l'écorce du chêne. Leurs pieds sont reliés d'une pièce de bois *shikii* (敷居) qui forme le seuil, et que le pied ne doit pas toucher. Surmontant la porte, un petit auvent de chaume où s'accrochent les reflets verts des mousses, le faite

protégé de plaques d'écorce de *sugi* (杉) nouées à la manière ancienne.

L'emprise au sol, un vaste rectangle de sable jaune très légèrement surélevé, est marquée d'une bordure de pavés. A sa droite, une large pierre plate où l'on déposait les palanquins impériaux. Les vantaux, qui s'ouvrent à la française, sont des grilles de fins barreaux de bois clair, cyprès *hinoki* (桧) ou *cryptomeria sugi*.

D'autres jardins de thé montrent une porte semblable². Parfois infiniment légère, transparente, presque immatérielle, elle oblige à l'étonnement. Nous étions déjà entrés, il y a quelques instants, dans l'enceinte de la villa impériale et dans le jardin, dans son atmosphère calme et ordonnée. Nous avons franchi la palissade par une porte plus simple encore, mais toutefois opaque. Et maintenant celle-ci, de nouveau.³

D'abord, sentir cet effet de barrière, la présence d'un arrêt. Ensuite, au-travers, apercevoir les haies, les arbres, et deviner l'allée d'argile et de petits galets qui part à angle droit. Comme une double perception, un indécidable dont joue souvent l'architecture japonaise, créant la profondeur *oku* (奥), à la fois distance, mystère et importance. Un peu comme le font ces rideaux *sudare* (簾) de fines lamelles de bambou (parfois de jonc ou roseau *yoshi* 葦), qu'on pend en été à

² Cette porte, dans ce jardin-ci, n'est en rien exceptionnelle. On la retrouve, sous des formes à peine variées, dans de multiples autres jardins (le *Koraku-en* à Tôkyô —créé par Tokudaiji Sahei en 1629—, et qui était jardin d'un Tokugawa ; le *Saihô-ji* à Kyôto, dit aussi *koke-dera* ou temple des mousses —temple zen Rinzaï de la branche Tenryû-ji, créé par Gyôki en 731 et repris par Musô Kokushi en 1339— ; le si joli *Hakusa-sonsô*, du peintre Kansetsu Hashimoto —1883-1945—, et tant d'autres...). Elle indique la séparation entre jardin extérieur et jardin intérieur *uji-roji*. Ce qui n'était au départ qu'un simple sentier *roji* pour accéder à la cabane de chaume rustique pour le thé *so-an*, s'est enrichi en un jardin, un parcours d'approche, un rituel d'accès, une ascèse : la voie du thé *sadô*, formalisée par les moines pour l'aristocratie guerrière, et dont les principaux auteurs furent Murato Shukô du Daitoku-ji (1422-1502), disciple d'Ikkyû Sôjun (1394-1481), Takeno Jôô (1502-1555) puis son disciple, le grand Sen no Rikyû (1522-1591). La porte marque désormais une étape nécessaire sur la voie du thé.

³ Alors que, dans la plupart des jardins de thé, cette seconde porte est nommée *chû-mon* (porte intérieure), il en existe ici une troisième qui porte ce nom, donnant accès aux bâtiments de la villa et non aux pavillons de thé.

l'avant des fenêtres, sous la gouttière des vérandas *engawa* (縁側) , ou même à l'intérieur, entre pièces : ils ne font barrière que si l'on focalise le regard sur leur matière, mais offrent des transparence de gaze si l'œil se laisse aller à divaguer au travers. L'air et le regard y circulent. Le jardin n'est jamais si loin qu'on ne puisse l'entrapercevoir.

Procédé d'enrichissement de l'espace, c'est le style de l'esprit du jeu dans une construction “ d'un goût choisi ”, *sukiya zukuri* (数寄屋造) . Il faut deviner , par quelques signes seulement, ce qui se cache au-delà des apparences, ce que ne dissimule qu'imparfaitement le *omote* (表) , la face, le devant. Jeu d'espace et de prévenance, c'est aussi une métaphore de la règle de vie que doit se forger un esprit subtil : la retenue.

D'abord lever le pied, pour accéder à cette aire sablée, dont le crissement diffère du gravier précédent. Déjà ne plus être tout à fait dans un jardin, un extérieur, mais se sentir sous un toit, sous le toit de l'hôte. Alors se préparer à cette rencontre. Sentir l'espace se condenser, le moment s'intensifier dans cette seule ouverture, cette brèche. Lever une jambe, puis l'autre, pour franchir le seuil, éprouver ce resserrement aux épaules que donne le passage et sentir l'espace s'ouvrir à nouveau, sur de nouvelles perspectives, des inattendus.

Les invités sont arrivés par la porte de la rue, intentionnellement entrebâillée. Ils ont aperçu les pavés mouillés, aspergés par leur hôte, en signe d'accueil. On vient discrètement leur ouvrir maintenant cette porte, séparant le jardin extérieur du jardin intérieur, et les invite à y entrer. De côté, au sol, un galet noué d'une cordelette noire *tomeishi*

(止石) est disposé au débouché d'un autre chemin, signe convenu pour les dissuader de l'emprunter.

Souvent, le seuil est marqué de deux belles et grandes dalles de granit clair (*fumi-ishi*, pierre 踏石 « pour poser le pied, pour s'arrêter, pour piétiner »), de part et d'autre, composant une figure carrée parfaite divisée par la ligne frontière. Elles imposent un moment de rupture, une pause. Elles contrastent avec les pavements, grossiers ou soignés, larges ou ténus, avec les gravillonnements ou les empierrements des allées. Avant et après ce seuil, souvent les allées diffèrent. Ainsi sent-on tout à la fois la scission de deux mondes, violente et irrémédiable, en même temps que leur proximité, leur adjacence et leur frôlement en ce point, leur indivisibilité autrement que par une opération humaine, un effort de la volonté et de la conscience : clôture et discernement tout à la fois, ce qu'on dit aussi être le *kekai* (結界) .

A Katsura —sans nul doute le plus complet et le plus achevé des jardins de thé— l'invité poursuivra son chemin jusqu'à un petit bâtiment, le *soto-koshikake* (外腰掛) : guère plus qu'un auvent sous lequel se trouve un long banc, ainsi qu'un cabinet d'aisance. Non pas qu'il lui soit proposé d'utiliser celui-ci, mais bien plutôt pour marquer la nécessité de se dépouiller de toute impureté en ce lieu, d'abandonner toute acrimonie, toute passion et illusion humaine, toute préoccupation vulgaire et cupide, et ne plus prêter qu'une attention totale aux gestes des instants à venir, surtout aux plus simples : verser de l'eau, faire du thé, et le boire. Tout devient grâce, alors, et le quotidien se fait art.

L'invité patiente dans le silence de ce petit pavillon, se défait de ses affaires. Un balai en ramilles de bambou, négligemment pendu au pilier, les feuilles et aiguilles de pin ramassées dans une petite fosse tout auprès, lui donnent l'image de ce qu'il opère à ce moment en lui. Le maître de maison vient alors l'accueillir.

Après avoir parcouru et admiré le jardin, pas à pas, l'invité parvient au pavillon de thé. Le précède une grosse pierre, plane en surface, dressée en dernier des pas japonais du chemin, un perron pourrait-on dire, presque un rocher, disposé pour le gravir, y abandonner (*nugu* 脱ぐ) ses chaussures (*kutsu* 靴) —d'où son nom : *kutsunugiishi* (靴脱ぎ石) —, et monter sur le plancher : littéralement, on ne dit pas entrer, mais monter *agaru* (上がる) dans une maison.

Le plus frappant y est cette autre porte d'accès, presque un trou à rat, que Sen no Rikyu a fait construire exprès à l'intention de ces très nobles participants, une ouverture à peine grande comme un carré de soixante centimètres de côté. C'est très volontairement malcommode : étroitesse, obligation à baisser la tête et perdre toute morgue. Cette porte est dite *nijiriguchi* にじり口 (*guchi* 口, bouche, entrée, porte, et *nijiryoru* : 躡り寄る approcher, s'avancer en glissant sur les genoux).

Une fois de plus, il aura fallu passer une porte, plus difficile, franchir un seuil en se dépouillant pour accéder au temple de la voie du thé, de la "manière simple et vraie" du thé, comme la voulait le maître Sen no Rikyu. Plus il avançait en âge, plus il préconisait que la salle fut petite, *yojohan* (四畳半) : de quatre tatamis et demi, pas plus, même quatre, et jusqu'à deux seulement au pavillon *Taian* (妙起庵) . Pourtant, elle paraît de juste taille à celui qui s'est fait petit pour y

entrer. Il en est un peu comme d'un narthex chrétien, étroit et sombre, avant l'éblouissement et l'envolée de la nef ecclesiale.

Alors, à nous se pose la question : dans cette sorte de jardin, tout n'est-il pas tissé par la notion de *Kekkai* —lien et séparation tout à la fois—, de limites, de franchissements, de seuils ?

On aura posé le pied sur ces “pierres séparées” *tobi-ishi* (飛石) du chemin, ligne de foulée promise à un parcours, mais que l'on ne peut franchir d'un trait, d'un élan, qui retarde et oblige à l'attention de chaque instant. Celui qui veut entrer dans cette voie doit d'abord ralentir son pas. Un vaste et large chemin nous est pourtant offert, bordé parfois d'une simple ponctuation de galets, qui délimite et définit les zones prescrites : de droite et de gauche commencent d'autres aires, de cailloux simples, de mousses choisies, mousses étoilées *hoshikoke* (星苔) que l'on ne saurait écraser d'un pied trop lourd et dévaster. Je dois regarder où se posera ma sandale, et donc le grain naturel de la pierre rude, et le dessin de la mousse fragile. Si je quittais le sentier suggéré, je détruirais ce domaine des merveilles, d'une beauté ineffable, évanescence, impermanente. Ce seuil ne m'est pas offert.

Plus loin par contre, une longue pierre étroite est lancée dans l'axe du chemin, et je la suis, l'emprunte, avançant en équilibre sur le pont du ciel *ama-no-hashidate* (天橋立) de la mythologie, dont le jardin me propose alors une vue, comme par citation. Se produit le même effet que sur ces ponts rompus qui obligent, au milieu du franchissement, à arrêter le pas, à se déplacer perpendiculairement et donc à se couler dans l'axe du ruisseau plutôt que dans celui du parcours, pour un instant au moins. Dramatisation de ce passage, comme d'un gué risqué. Alors qu'un pont m'apparaît d'habitude

comme le simple prolongement de la route, de la rue : continuité des trottoirs, de la chaussée, des bordures. Alors qu'il nie d'une certaine manière l'obstacle, et tente de l'abolir définitivement, les jardins japonais vont le valoriser, l'hypostasier, faire de ce moment une aventure, une transformation de soi. Un archétype du pont de jardin existe même, celui du pont "de huit planches" *yatsubashi* (八橋) . Pont brisé qui se refuse à faire du passage un bref instantané, qui me demande —d'une rive à l'autre— de me fondre dans le spectacle des iris d'eau, de contempler. De trouver dans ma rêverie matière à m'apprêter pour accueillir l'autre monde qui m'attend.

L'autre rive, l'au-delà, c'est aussi l'équinoxe *higan* (彼岸) , c'est-à-dire " l'autre côté ", la grande fête des âmes défuntes, parce que celles-ci ont atteint la berge d'en face, à l'occident, du côté paradisiaque de la terre pure *Jôdo* (浄土) , en compagnie du Bouddha Amida.

Au bout de ce parcours, je me prends à rêver d'un jardin ou d'un monde construit en abîme, par fines pelures à lever l'une après l'autre, progression d'intériorités toujours plus riches, plus intenses, plus réfléchies. Un parcours initiatique en quelque sorte, par paliers, qui me ferait accéder graduellement aux sentiments et sensations les plus subtils et les plus choisis. Chaque porte, chaque passage, chaque seuil dépouillerait un peu plus de l'enveloppe, de la gangue d'indifférence, d'insensibilité, me suggérerait une nouvelle région de l'âme. Et je repense alors à ce film d'animation, de science-fiction, *la brûlure de mille soleils*⁴. Dans un monde extraordinaire, le personnage approchait progressivement de la chambre de l'aimée, profondément enfouie et reculée au sein

⁴ que Pierre Kast avait réalisé, et Chris Marker monté, en 1964.

de cinq autres chambres qui l'enveloppaient. Chaque porte la révélait un peu plus, la lui laissait deviner et entrevoir, et mûrissait la profondeur, la consistance de son sentiment.