

COMPTE RENDU

Jacques Rancière, *Le temps du paysage*. Paris, La fabrique, 2020.

RELIEF – *Revue électronique de littérature française* 14 (1), 2020, p. 181-187

DOI: 10.18352/relief.1080

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Tout au long de son œuvre, Jacques Rancière s'est beaucoup intéressé au rapport entre révolution politique et révolution esthétique. Dans *La nuit des prolétaires* (1981), il s'attache à repenser l'émancipation du peuple en mettant l'accent sur les créations artistiques diverses du prolétariat et le rôle de l'art dans la fabrique de l'esprit révolutionnaire. Dans *Les temps modernes* (2018), il retrace le développement de « l'hypothèse communiste » dans le cinéma soviétique et à l'abri de l'orthodoxie staliniste. Dans *Le temps du paysage* (2020), il s'intéresse à cet événement fondateur de la fin du XVIII^e siècle qu'est la Révolution française avec cette question : peut-on faire une analyse des racines de la Révolution à la lumière des grands changements qui ont eu lieu dans l'art moderne, et notamment dans l'art des jardins tout au long du XVIII^e siècle ? Pour répondre à cette question, Rancière élabore l'hypothèse d'un rapport compliqué entre l'art des jardins et celui des beaux-arts : « le temps du paysage ici considéré n'est pas celui où l'on commence à décrire dans des poèmes ou à représenter sur des murs des jardins fleuris, des montagnes majestueuses, des lacs paisibles ou des mers agitées. Il est celui où le paysage s'est imposé comme un objet de pensée spécifique » (9).

Cet objet particulier qu'est le paysage se métamorphose au XVIII^e siècle. Cette mutation esthétique, écrit Rancière, influencerait profondément la structure politique de l'Ancien Régime jusqu'à préparer l'avènement de la Révolution française. En ce sens, la coïncidence entre Révolution française et révolution esthétique du XVIII^e siècle ne serait pas un effet du hasard mais la trame et l'expression d'un programme politique qui trouverait ses racines, selon Rancière, dans la nouvelle vision de l'espace introduite dans le politique à travers les arts du jardin. De sorte que la révolution esthétique, antérieure à la Révolution politique annoncerait déjà elle-même le commencement d'un

nouveau temps, naturellement marqué par l'agitation et un profond désir de changement.

Avec Kant, contre Burke

Rancière rappelle que passionné par le républicanisme et enthousiasmé par le projet démocratique de la France post-révolutionnaire, Kant introduit en 1790, l'art des jardins au sein des beaux-arts. Selon lui, l'art des jardins fait partie « des arts de la vérité sensible » (19). Rancière analyse ainsi l'intérêt de Kant pour les arts du jardin :

Il n'y a pas, d'un côté, la nature comme manière d'être à imiter et, de l'autre, l'art comme puissance de créer des objets qui en présentent l'image. Il y un mouvement qui commence dans le jeu des éléments naturels, se poursuit dans le jeu des formes et met en branle les facultés de l'esprit pour les faire s'accorder librement entre elles comme l'ombre et la lumière le font pour composer un décor d'air, d'eau et de terre. (22)

La nature n'est pas simplement considérée comme de la pure matière mais plutôt comme une substance autonome et changeante. Désormais toutes sortes d'innovation et d'imagination sont permises. La nature n'est pas un objet neutre et l'artiste n'est plus un simple imitateur : l'art et la nature se situent dans un rapport mutuel de compréhension. C'est ainsi qu'une nouvelle conception de l'espace naît, qui s'exprime dans le jardin, champ d'interaction entre l'individu, la nature et le paysage, effet de l'effort perpétuel de l'artiste pour comprendre la vérité de la nature, et par la suite, la vérité de sa création. Dans l'art des jardins, l'artiste n'a d'abord pas connaissance de son but, quand il commence à modifier l'espace selon ses propres intentions esthétiques : la « fabrique du paysage » est une affaire d'improvisation. L'élément immaitrisable du paysage, sa réinvention perpétuelle ainsi que son ouverture au changement feraient peur à quiconque considère le paysage comme un champ fermé et hostile à toute modification.

L'exemple de Burke est significatif, en ce sens que le philosophe méprisait l'art du jardin à la française.¹ Ainsi, c'est sans surprise que selon Rancière, Burke soit devenu une référence majeure des courants de pensée contre-révolutionnaires et s'est radicalement opposé à certaines figures des Lumières, qui soutenaient en grande partie la Révolution française. Selon Rancière, le mépris de Burke à l'égard des Lumières progressistes va de pair avec sa haine de la Révolution (dès 1789, Burke se montre extrêmement critique à l'égard de la Révolution française et anticipe ses dérives violentes). Ainsi les propositions de Burke diffèrent-elles sensiblement de celles de Kant. Dans ses diverses analyses portant sur le jugement esthétique, Burke se montre grandement favorable à

une perception du paysage considérée comme prédéfinie et entièrement sous l'emprise de la volonté de l'artiste. Le désir d'ordre et d'harmonie résiste ici à toute nouveauté. Ainsi, l'esthétique de Kant amoureux des jardins improvisés ne plaisait pas à Burke, passionné des jardins géométriques. Autrement dit, « Kant entend mettre un terme à l'hégémonie de l'analyse psychologique de Burke et rendre au sublime sa dignité du mouvement qui porte l'esprit au-delà de son régime ordinaire » (24). À la différence de Kant, pour Burke le dépassement des régimes ordinaires de la vie, des coutumes et des traditions était lié à l'émergence du chaos et de la barbarie et donc fortement nuisible à l'état de civilisation.

Rappelons par ailleurs que les considérations de Burke sur la Révolution française ont été à l'origine de nombreuses polémiques dans toute l'Europe. Les révolutionnaires ont considéré Burke comme le représentant d'un ordre social condamné à la disparition et visiblement incompatible avec la modernité. Contrairement aux révolutions en Grande-Bretagne, la Révolution française se fonde essentiellement sur la fiction utopiste d'un avenir plus juste, en négligeant la réalité historique et millénaire de la société française et celle de la monarchie. Ce désir de nouveauté, qui passe par la réinvention du paysage social, apparaît comme foncièrement dangereux pour Burke. Selon lui, la monarchie parlementaire est le seul régime politique légitime et l'unique doctrine gouvernementale capable de mettre en équilibre les différentes orientations politiques en France. Selon Rancière, la divergence théorique entre Burke et Kant est donc fondamentale pour comprendre la réalité à la fois esthétique et politique du XVIII^e siècle français. Pour Rancière, l'art du paysage kantien est novateur et s'oppose à la vision conservatrice de Burke fondée sur une perception statique du paysage. Rancière conclut en ces termes :

La nature d'hier s'identifiait à une connexion ordonnée de causes et d'effets que l'art avait comme fonction d'imiter dans son ordre propre. Elle est devenue un ensemble d'effets qui n'obéissent à aucune volonté de réaliser un plan déterminé et brouillent la frontière entre nature et art. (26)

De la nature considérée comme une scène

Ainsi, la nouvelle conception du paysage dans l'art des jardins met l'accent sur la dimension spontanée et improvisée de la nature et incite l'artiste à ne plus considérer cette dernière comme une substance muette et sans volonté, mais plutôt comme une source d'inspiration. L'artiste en s'intéressant au côté non maîtrisable de la nature serait ainsi amené à repenser sinon à refonder sa propre pratique artistique. En d'autres termes, la pratique artistique doit prendre modèle sur la nature et l'artiste doit considérer les paysages naturels comme

libres, imprévisibles et parfois même inconnaissables. Or, selon Kant, les scènes de la nature sont d'une singularité hors du commun : elles ne se ressemblent pas et varient d'un contexte à l'autre. Cette liberté dans la fabrique des paysages que nous trouvons au sein de la nature peut guider l'artiste dans sa liberté de créer des chefs-d'œuvre. Ainsi, « pour devenir un art libéral, c'est-à-dire dépourvu de toute servitude utilitaire, l'art des jardins doit changer de méthode. Il doit se mettre à l'école des scènes que la nature compose elle-même » (40).

Rancière, suivant Kant indique que la particularité de l'art des jardins est notamment lié au côté imprévisible des résultats : aucun jardinier ne peut savoir à l'avance à quoi ressemblera le jardin, quand bien même les prévisions et les calculs seraient faits avec le plus grand soin. Les circonstances accidentelles ainsi que les compositions peuvent changer tout au long du travail d'artiste. C'est pourquoi l'art des jardins est beaucoup plus proche de la nature. « La nature est en effet une artiste d'une espèce toute particulière : une artiste supérieure à tout autre parce qu'elle ne cherche pas à faire de l'art. Et c'est précisément pour cela que ses scènes donnent les modèles parfaits des formes de composition que l'art doit s'approprier » (41).

L'art du jardin et la peinture

Peut-on placer l'art des jardins et la peinture au même rang ? En suivant les diverses considérations de Kant sur le jugement esthétique, Rancière précise que certains artistes peintres s'arrêtent à une vision statique du paysage et à une conception passive de la nature. En cela, la peinture n'a rien en commun avec « l'art des jardins », lequel est novateur et créatif. Néanmoins, certains artistes peintres, après s'être rendus compte des complexités des paysages naturels ont ouvert la voie à l'art des jardins comme Felix Meyer, Johan Christian Dahl ou Gainsborough. Chez ces artistes, le paysage n'est pas une représentation simple de la nature, soumise aux codes du jugement esthétique. En d'autres termes, le spectateur se retrouve devant la grandeur de la nature, représentée cette-fois ci comme une scène, libérée des normes de l'idéal esthétique de l'art prémoderne. En effet, le nouveau paysage est une initiation à repenser l'art et la créativité, dans l'objectif d'émanciper les beaux-arts des contraintes esthétiques autour du regard et de la limite. À ce sujet, les œuvres de Gainsborough sont extrêmement significatifs afin de mieux comprendre cette nouvelle perception du paysage, venant de l'art des jardins.

Le paysage, dans les tableaux de Gainsborough met le spectateur devant l'infini et la complexité des paysages naturels. Selon Rancière « un paysage dont les éléments sont donnés entièrement à la vue ne laisse rien à faire à l'imagi-

nation » (72) alors que chez Gainsborough les éléments peuvent faire sortir le spectateur de son univers quotidien. C'est-à-dire qu'en voyant la scène, notre regard est amené vers quelque chose d'autre que ce qui la composait. Autrement dit, face à la grandeur esthétique des tableaux de Gainsborough, « le regard doit être borné de façon à ne pas voir la limite de ce qu'il voit » (72). Rancière revient ainsi sur la notion de sublime telle qu'elle est pensée par Burke et Kant. Si pour le père du conservatisme moderne le sublime est l'équivalent de l'horreur, de la peur, de la terreur et de l'obscurité, pour Kant le sublime fait entrer l'objet ordinaire dans le régime de la grandeur esthétique. L'objet qui compose la scène n'est plus une simple représentation vidée de son sens, mais la chose en soi. Ainsi le lac, les montagnes ou le ciel dans un tableau de Gainsborough peuvent réveiller chez le spectateur la même admiration que la chose dans son état naturel : « le spectacle du sublime arrache l'esprit à son régime habituel pour en faire l'habitant d'un autre monde » (82).

De la sorte, le sublime est une opération à la fois imaginative et spéculative qui incite le sujet à rechercher la beauté du paysage dans l'esprit des éléments qui le composent et non pas dans les éléments eux-mêmes. Ainsi, « le sublime n'est pas dans la matérialité grossière de la pierre ou de l'eau mais seulement dans l'esprit de celui qui les contemple » (87). Même si le champ visuel est physiologiquement limité, le regard est capable d'aller au-delà des limites du visible en voyant dans les objets autre chose qu'une imitation morte et sans esprit des phénomènes naturels. Le sublime dépasse ainsi les simples frontières du visible en allant vers l'esprit de la scène, ce dernier différant des éléments qui le composent. C'est seulement à ce titre que l'art des jardins et la peinture se ressemblent, quand ils renoncent à réduire la nature à sa dimension purement matérielle et empirique.

Du paysage naturel au paysage politique

« Kant nous dit en somme qu'il n'y a pas de paysage où l'esprit puisse lire sa destination. Il n'est pas indifférent que le livre où il formule cette proscription paraisse en 1790 dans le contexte de la Révolution française » (91). Pour Kant, la Révolution française joue un rôle fondamental dans le changement du paysage politique en Europe. Les anciens titres ainsi que les droits héréditaires, si chers à Burke perdent leur crédibilité et le paysage social se dirige radicalement vers une réinvention de lui-même. Le paysage naturel et le paysage social se rejoignent dans la vision kantienne du monde : dans les deux cas, l'objectif est de laisser libre cours à l'imagination de créer et de reconfigurer l'espace naturel et social, tout en acceptant la part imprévisible de cette aventure. Désormais, « le nouvel ordre des choses politiques est comme un paysage » (92). La société

n'est donc plus considérée comme un espace interchangeable, mais plutôt comme une scène, comme un espace théâtral qui ne vise aucune destination précise. Le hasard et l'aléatoire des événements peuvent créer des formes multiples et diverses qui n'obéissent à aucune règle prédéfinie. Les citoyens eux-mêmes sont libres de refaire le paysage social et ne sont plus soumis aux codes qui limitent leur liberté d'action.

Selon Rancière « un paysage est le reflet d'un ordre social et politique. Un ordre social et politique peut se décrire comme un paysage » (95). La Révolution française est l'avènement d'un paysage politique et social nouveau qui envisage de dépasser l'ordre établi, sans pouvoir prédire les résultats de ses efforts. Le droit divin ainsi que le régime des privilèges ont été remplacés par des droits cosmopolites censés accorder la même importance à tous les citoyens, sans prendre en considération leurs origines ou leurs religions. Désormais, « toute la question essentielle est de savoir à quel point on peut fixer la destination de ce mouvement et vers quelle fin il oriente les êtres rationnels dans ce temps d'orages et de tempêtes déchainés par des révolutionnaires épris de raison naturelle et de simplicité villageoise » (111).

Selon Rancière, la révolution esthétique et la révolution politique entretiennent un rapport concomitant, basé essentiellement sur la puissance de l'art dans la fabrique des paysages inédits. En ce sens, tout au long du prétendu « siècle de la Raison », les révolutions esthétiques dans le domaine des beaux-arts ont certainement joué un certain rôle dans l'aboutissement des luttes menées contre l'Ancien-Régime. La Révolution française et les révolutions esthétiques du XVIII^e siècle voulaient se débarrasser des doxas esthétiques et politiques de l'ancien temps et rêvaient d'une démocratisation du paysage. En d'autres termes, elles visaient une nouvelle conception du paysage, entièrement improvisé et prédisposé à aucune règle politique ou esthétique issue des siècles passés. Un pari difficile, car les résultats de l'envie *ex nihilo* d'un nouvel ordre en politique peuvent être extrêmement incertains et parfois catastrophiques. Burke dans ses *Réflexions sur la Révolution française* nous indique que le désir de nouveauté, fondé sur l'anéantissement des traditions et des coutumes du passé ne peut se faire qu'à travers le recours à la violence. L'avènement de la Terreur lui donne certainement raison. Dans l'objectif de réaliser jusqu'au bout leurs idéaux républicains, les Jacobins ont voulu purifier le paysage politique de tout élément susceptible de faire obstacle à leur projet politique et ont ainsi commis des crimes terrifiants en complète opposition à la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen (1793 puis 1795) auquel ils croyaient. Par ailleurs, Kant, défenseur de la paix perpétuelle et des droits cosmopolites a été effrayé par la barbarie des révolutionnaires de 1793. L'avènement de la terreur divise les

historiens et les commentateurs de la Révolution française en deux camps. D'un côté ceux qui considèrent la Terreur comme une perversion des idéaux révolutionnaires comme Jules Michelet ou Alexis de Tocqueville, de l'autre côté ceux qui considèrent la Terreur comme une suite logique de la folie de 1789 comme de Maistre ou Bonald.

Si la fabrique du paysage social selon des règles et des principes inédits peut en effet aboutir à une catastrophe, celle-ci n'est-elle pas parfois nécessaire à la naissance d'un nouvel ordre, cette fois-ci plus juste et enfin égalitariste ? On peut regretter que Rancière n'aborde pas cette question dans *Le temps du paysage* et néglige aussi la question de la violence révolutionnaire, pourtant très liée au désir de nouveauté et à la fabrique d'un nouveau paysage en politique. Quant au rapport entre la révolution esthétique et la révolution politique, sans doute faut-il aussi ajouter que les enjeux semblent beaucoup plus compliqués à notre époque : comment penser aujourd'hui les révolutions politiques et les révolutions esthétiques dans un rapport concomitant.

Amirpasha Tavakkoli

Notes

1. Edmund Burke, philosophe, homme politique et essayiste irlandais est né le 12 janvier 1729 à Dublin. Il est notamment célèbre pour sa critique virulente de la Révolution française dans *Réflexions sur la Révolution de France*, publié en 1790. Il est mort à Beaconsfield le 9 juillet 1791.