

Recensione

J. Rancière, *Le temps du paysage* *Aux origines de la révolution esthétique*

La Fabrique éditions 2020

Lucia Arcuri

Le paysage figure rarement au nombre des objets sur lesquels la philosophie a posé son regard. Au-delà de la beauté apparente des bois et des jardins, presque personne ne peut imaginer les canons qui ont dicté au niveau factuel le style de l'aménagement des jardins, la disposition des éléments, le jeu des lumières et des ombres, de l'eau. Mais, plus en amont, on trouve différentes théories sur le statut de cet art insolite et sur la peinture du paysage.

J. Rancière propose un *excursus* original qui s'insinue dans la trame historico-théorique de ces deux champs singuliers de l'esthétique. Il est conscient du fait que l'art du paysage est comme Janus, c'est-à-dire à plusieurs faces. L'une est celle des jardins aménagés, l'autre celle de la nature sauvage, et les deux contribuent à bouleverser les critères du beau et le sens même du mot art dans l'histoire. Mais ce bouleversement de la conception de la nature concerne aussi la société. Deux événements significatifs dans l'histoire occidentale contrarient selon Rancière la recherche d'un horizon commun et la tentative d'unité: la naissance de l'esthétique en tant que «régime de perception et de pensée de l'art» et la Révolution française entendue comme «révolution dans l'idée même de ce qui assemble une communauté humaine» (p. 10).

Presque comme dans un conte de Borges ou comme dans un jardin, le livre dévoile son architecture intérieure, un schéma interne selon lequel les trois premiers chapitres sont consacrés à l'art du paysage, à son statut, à la comparaison avec la peinture, tandis que les deux derniers tentent de tisser des chemins communs entre ces formes d'art et la politique. Le goût pour les descriptions et l'abondance des détails dénote par ailleurs une passion personnelle du philosophe pour le jardinage et la peinture.

Dans le premier chapitre, Rancière trace les multiples péripéties que l'art des jardins a connu avant d'entrer de plein droit dans la classification des beaux-arts. L'auteur nous informe que Whately et Kant furent les premiers à donner dignité à cet art qui était à tort tombé en discrédit. En 1790, Kant le décrit comme l'art du «bel arrangement» des produits de la nature. Mais il avait été déjà anticipé par Whately, en 1770. En pensant au niveau de perfection atteint par

l'Angleterre en cette matière, celui-ci l'avait défini comme «l'art de disposer de la manière la plus parfaite les objets de la nature» (p. 14). Pour devenir un des arts libéraux, l'art des jardins devait se débarrasser de tous les traits qui caractérisent les arts mécaniques, c'est-à-dire les besoins pratiques (usage médical et usage alimentaire) auxquels il avait répondu jusqu'alors et développer une forme de plaisir propre: le plaisir des yeux. Quand les arts libéraux se sont transformés en beaux-arts, le critère de la seule perfection formelle n'était plus suffisant, il fallait «satisfaire un critère autonome de beauté en produisant un plaisir spécifique, celui qui naît de l'imitation de la nature», (p. 17). Le problème auquel Kant s'est confronté était le suivant: comment élever au seuil des beaux-arts un art qui manipulait les produits de la nature comme un art mécanique quelconque et quel statut lui donner parmi les arts figuratifs ? Il semblerait que l'art des jardins doive être rangé dans la catégorie de l'art plastique, comme la sculpture ou l'architecture dont les produits ont une extension solide et spatiale. Mais Kant l'estime plus proche de la peinture: un art des apparences puisqu' il «produit seulement l'apparence de ce dont l'architecture produit la réalité», (p. 21). De plus, étant un art libéral, il produit un plaisir particulier: «le jeu de l'imagination dans la contemplation des formes» (p. 21). On est déjà au-dehors de l'imitation de la nature, de l'imitation des paysages parce que l'imagination est poussée au-delà des formes et même des idées, elle tend vers la dimension de l'indéterminé où il y a la mutation continue des formes. Ce qui porte l'esprit au-delà de son régime ordinaire prend, chez Kant, le nom de sublime. Ce mélange prodigieux qu'est le sublime est surtout produit par un sentiment d'impuissance (comme le soutenait déjà Burke) qui, par contraste, fait surgir le royaume du suprasensible. Dès lors, le rôle même de la nature change radicalement, elle n'est plus «une connexion ordonnée de causes et d'effets que l'art avait pour 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 même entre nature et art» (p. 26). Le modèle statique de la nature et la classification des beaux-arts tombent en désuétude et des cendres de ce vieil univers naît ce que, selon Rancière, nous appelons l'art.

Dans le deuxième chapitre, *Les scènes de la nature*, Rancière introduit la différence entre nature et «belle nature», entendue cette dernière comme produit de la vision des artistes qui sacrifie la spontanéité réelle au nom de la perfection esthétique; en outre il trace le chemin suivi par l'art des jardins pour s'émanciper de la peinture et de la poésie. Si les chemins et les bois étaient pour Dubos «un décor pour le drame vivant des passions humaines» (p. 31), pour Whitely les mêmes éléments ont du sens surtout en se détachant de la toile, en venant à être des éléments qui manifestent la puissance créatrice de la nature dans la réalité. La nature devient elle-même libre artiste. Mais cette liberté n'est pas anarchie, elle se caractérise par une énergie qui se dispense dans tout ce qu'elle crée. Cette force invisible doit obéir au principe qui appartient aussi à l'art imitatif: l'unité dans la variété. Comme le précise Rancière, le problème est de définir ce mode spécifique d'unité rebelle à la régularité. Précisément à l'époque du géométrisme

cartésien et de l'absolutisme monarchique français, une autre tendance se dessine: le modèle anglais de l'unité naturelle, où dominant la *vastness* et l'*intricacy*. La ligne courbe, commune à la nature et à l'art, devient le protagoniste incontesté de cette nouvelle phase. Elle façonne tout ordre géométrique rigide, c'est la ligne ondulatoire et féminine qui adoucira l'architecture rigide, d'héritage vitruvien. Toutefois, selon Payne Knight et Uvedale Prince, le critère de la ligne courbe ne suffit pas, parce que c'est l'art qui impose encore son ordre artificiel à la nature. De plus les *clumps* et les *belts* servent davantage comme délimitation de la propriété privée que pour embellir le paysage. Pour devenir un art libéral, il faut éliminer chaque servitude utilitaire, c'est-à-dire «se mettre à l'école des scènes que la nature compose elle-même», (p. 40). Le nouveau critère choisi est donc le pittoresque.

Le troisième chapitre se concentre sur l'art du paysage. L'art des jardins n'est pas capable de connecter les éléments alors que la peinture des paysages le fait. Cette différence est peut-être due à la prééminence du regard de l'artiste. Ce que proposent Prince et Knight dans l'art des jardins est donc une réforme du regard, contre la méthode de l'aménagement des parcs. Pour Kant, l'art des jardins est comparable à la peinture, il est le premier qui «prend ainsi acte de la mutation qui a déplacé l'art des jardins des réalités solides de l'architecture vers les apparences de la peinture» (p. 61). On ne parle déjà plus de la différence entre l'art imitatif et l'art qui saisit la puissance de la nature de Dubos. Le nouveau problème est que l'art est intrinsèquement incapable d'accueillir toute la puissance de la nature. C'est uniquement grâce à l'imagination qu'il parvient à compenser ce manque. L'œuvre du sculpteur est parfaite, terminée en elle-même, mais «la perfection de la peinture, elle est celle d'un art imparfait qui ne peut se clore sur lui-même mais renvoie à cette nature dont il peut seulement suggérer la puissance et qui n'est jamais achevée en aucune forme particulière» (p. 66). Selon Rancière, c'est précisément cette caractéristique particulière de l'imagination celle que Kant entendait comme finalité sans fin, comme plaisir pour les hommes libres.

Dans le quatrième chapitre, Rancière affirme que l'esthétique, à partir de Burke et après Kant, a fait du beau et du sublime les deux catégories par excellence en écartant les deux composantes cardinales de la poétique de l'art des jardins et de la peinture des paysages: le pittoresque et le grand. Les dommages collatéraux de la philosophie de Burke étaient en premier lieu liés à l'abaissement de l'âme humaine comme condition nécessaire pour bénéficier du sublime. Même l'imagination est appauvrie, comme une imposture orchestrée par l'artiste pour tromper son public. La nature n'était pas une vraie artiste parce qu'elle n'avait pas la capacité de mentir. Au contraire, pour Gilpin les artistes devaient apprendre par la nature puisque celle-ci exerçait l'art de la dissimulation qui porte l'imagination hors de ses proportions habituelles, jusqu'au sublime. «Bien loin de la terreur et de l'humiliation invoquées par Burke, il y a quelque chose de glorieux dans l'expérience calme de cette grandeur où l'extrême richesse et l'extrême pauvreté s'équivalent. Le spectacle du sublime arrache l'esprit à son

régime habituel pour en faire l'habitant d'un autre monde» (p. 82). En vérité, le pittoresque a ajouté volume et rugosité à la régularité des formes, tandis que la grandeur a uni des éléments antithétiques comme la désolation et la solennité, le calme et la violence des éléments en un seul sentiment. Kant méconnaît le rôle joué par ces deux éléments, et revient aux idéaux de Burke. L'imagination succombe devant l'infini, c'est la raison qui prend sa place, guide l'âme à sa destination suprasensible et nous invite à ne pas avoir peur. Mais cette capacité de calmer la peur réduit la grandeur qui élevait l'esprit et transforme la nature en obstacle au-delà duquel la raison doit sauter pour être libre.

C'est dans ce dernier chapitre, *Politique du paysage*, que Rancière révèle enfin la thèse qui a animé son parcours, c'est-à-dire qu'«un paysage est le reflet d'un ordre social et politique. Un ordre social et politique peut se décrire comme un paysage. Telle est l'évidence qui soutient les images du poète comme les métaphores du philosophe et de l'homme d'État. Il y a un génie du lieu qui anime le paysage et lui donne son air libre. Il y a un esprit des lois, un ensemble de manières d'être sur quoi repose la force réelle de la législation. La nature inspire l'un et l'autre et chacun des deux peut métaphoriser l'autre» (p. 95). Ce parallélisme entre l'art et l'histoire se maintient également en parlant d'un sujet comme le mal. Dans le cas de l'art, le mal est représenté par l'artifice extrême imposé à la nature. L'équilibre rêvé par les poètes et les peintres est bientôt troublé par les objets présents dans le fond de la toile. L'épée, la charrue, les barrières, les sillons, tous ces outils sont l'expression de la domination imposée par l'État et de l'exploitation perpétrée par l'économie dans la société. Comme pour les jardins et les paysages, même dans la vie politique, il y a une époque de «changement de style». La Révolution française détrône la monarchie absolue. Versailles, le symbole vivant du pouvoir monarchique, est remplacé par un paysage nouveau, plus égalitaire dans les formes et dans les sujets. Les paysans animent laborieusement les paysages de campagne, un ordre horizontal, nivelé, républicain où l'homme est en harmonie avec la nature qui distribue généreusement ses fruits pour tous. Mais par ce nivellement populaire, on aura différents résultats politiques. Si, en Angleterre la destruction des *enclosures* par les paysans en 1607 et les revendications de la fraction des *levellers* ont été abandonnées en faveur d'une liberté qui se compose d'une monarchie constitutionnelle et des concessions comme on l'a toujours eu, depuis la *Magna Carta*, la situation est différente en France où le nivellement devient le mal spécifique, une ligne liant le despotisme monarchique et les législateurs révolutionnaires. La peinture, l'art des jardins et la politique sont liées à l'apparence; cette apparence n'est plus le contraire de la réalité de la nature mais sa poursuite. Ni Kant ni Hegel ne réussiront à concilier le triptyque. Hegel ne consacra que peu d'espace à l'art du paysage et en plus en restaurant les vieux critères d'ordre et symétrie. Le jardin devient, pour lui, le «prolongement architectonique d'un édifice» (p. 114). Si Hegel distingue entre l'art et l'aménagement des jardins, c'est principalement pour railler la production artificielle qui vise à égaler l'apparence d'un paysage naturel. C'est l'esprit qui est maître, c'est grâce à lui, grâce à son illumination et au reflet de son activité

que des objets de la nature ou de l'art peuvent être définis comme beaux. La nature en soi est une «présence indiscreète», qui risque de tout mélanger: copie et modèle, artiste et œuvre. Il faut donc s'en débarrasser. Ainsi libérés par le terrain phénoménique, on se trouve devant le Sublime. L'artiste devient le véhicule pour l'esprit, il est autonome et son art aussi. Mais dans l'hypothèse de Rancière, il s'agit d'une fausse autonomie car l'expulsion de cette nature est très tôt remplacée par la coalition entre esprit et technique. Ainsi, un autre hôte effrayant apparaît dans l'art: « le non-art, ou plutôt l'indistinction de l'art et du non- art ». Ce nouvel art produit par une forme de vie collective présente la même caractéristique qui était propre à la nature: faire de l'art sans en faire.

Le lien entre les révolutions politiques et esthétiques passionne Rancière (voir par exemple *Les temps modernes*) mais sans trouver de débouché dans une proposition sur le paysage actuel. Ce que ce livre ne semble pas prendre en compte est le fait qu'une partie importante de l'art actuel est aussi le moyen de dénonciation le plus efficace et le plus rapide (les œuvres de l'artiste anglais Banksy en sont un exemple). La philosophie peut se faire l'interprète du message critique de l'art, être porteuse d'une dénonciation qui touche le domaine politique en lui donnant une dimension plus humaine et moins abstraite. Bien qu'un philosophe éprouve toujours la tentation de s'élever au Nôtre de la politique, il faut prévenir le contrecoup de la violence et du totalitarisme qui se cache dans les théories absolues et dans l'idéologie de la révolution. La tâche la plus urgente pour les philosophes n'est pas d'écrire l'histoire de l'esthétique, mais de contribuer à la construction d'espaces humains et communément utilisables, des espaces adaptables au devenir. Versailles, le Jardin du Luxembourg, le parc des Buttes-Chaumont sont un héritage d'une beauté inoxydable, mais c'est la construction d'espaces dont nous sommes les artisans et les utilisateurs qui crée le sens et le temps de notre propre paysage.