



HAL
open science

Figures du vivant : Ruskin et l'ornement

Hugues-Antoine Naïk

► **To cite this version:**

Hugues-Antoine Naïk. Figures du vivant : Ruskin et l'ornement. Philosophie. Université Panthéon-Sorbonne - Paris I, 2021. Français. NNT : 2021PA01H203 . tel-03608247

HAL Id: tel-03608247

<https://theses.hal.science/tel-03608247>

Submitted on 14 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

UFR de Philosophie

Centre d'histoire des philosophies modernes de la Sorbonne (EA 1451)

THÈSE

Pour l'obtention du titre de Docteur en Philosophie

Présentée et soutenue par

Hugues-Antoine NAÏK

Le 13 avril 2021

Figures du vivant. Ruskin et l'ornement.

Sous la direction de madame Danièle Cohn, professeur émérite

Membres du jury :

M. Sébastien ALLARD, directeur du département des peintures du musée du Louvre

M. Jacques-Olivier BÉGOT, professeur à l'Université de Rennes I

Mme Lawrence GASQUET, professeur à l'Université Jean Moulin-Lyon III

Mme Isabelle KALINOWSKI, directrice de recherche au CNRS

À mon père

RÉSUMÉ

L'œuvre du critique anglais John Ruskin (1819-1900) est souvent interprétée à travers l'influence qu'elle a eu sur ses contemporains et ses lecteurs, de Proust aux Préraphaélites. Nous entendons procéder de manière inverse et la considérer pour elle-même, prenant au sérieux, en Ruskin, à la fois le critique et le philosophe. Ce qui se fait jour alors en cette œuvre c'est une véritable pensée du vivant, qui constitue son thème central et son fil directeur. Cette thèse entend le démontrer en prenant comme objet l'un des concepts les plus originaux de la pensée de Ruskin, à partir duquel s'en déploient toutes les ramifications : la catégorie esthétique de beauté vitale. S'inscrivant dans un double héritage philosophique, à la fois britannique et aristotélicien, le jeune Ruskin, alors âgé de 27 ans, et tout en faisant singulièrement l'économie du moment kantien, affirme en effet dans le second volume de *Modern Painters* qu'il existe une beauté spécifique aux êtres vivants, dont il rend compte en inventant un modèle psychologique centré sur l'empathie (en anglais, la *sympathy*).

Au fil de sa réflexion, ce modèle est amené à connaître des transformations qui conduisent à son renversement : plutôt que de faire l'objet d'une expérience esthétique particulière, le vivant devient alors lui-même une catégorie esthétique, qui permet de penser la beauté des œuvres d'art et des objets inanimés. Ce renversement s'opère dans la critique d'architecture, et en particulier dans sa réflexion sur l'ornement. À l'encontre des grandes tendances intellectuelles de son époque, Ruskin exige en effet que l'ornement représente des êtres vivants, sur le modèle de la sculpture des cathédrales gothiques, s'opposant ainsi aux thèses de son contemporain Owen Jones, marquées par l'exemple aniconiste des arts de l'Islam et en faveur de l'abstraction des formes ornementales. L'irruption de Ruskin sur la scène architecturale victorienne ne saurait pour autant se réduire à une défense de la figure et du naturalisme, dans la mesure où elle aboutit, à la fin

de sa carrière, à une esthétique abstraite et matiériste des surfaces, qui sont également considérées comme vivantes.

À travers cette exploration du débat victorien sur l'abstraction de l'ornement architectural et des métamorphoses de la beauté vitale chez Ruskin, nous souhaitons ainsi donner à voir l'étonnante phénoménologie du vivant qui s'y fait jour, et proposer une définition esthétique de ce concept, qui a peut-être moins à voir avec la biologie qu'avec notre capacité à être émus par des formes sensibles.

English Summary :

Living Figures : Ruskin and Ornament

John Ruskin's critical output is often interpreted through the reading of his contemporaries, from Proust to the Pre-Raphaelites. We proceed conversely, and consider it for itself, taking seriously, in Ruskin, both the critic and the philosopher. What comes out of such a reading is the importance played in his thought by the concept of the living, which seems to us to be its central theme. This dissertation intends to demonstrate this point through the study of one of Ruskin's major and most original concepts, from which all his thought seems to radiate: the aesthetic category of vital beauty. Partaking the legacy of both British and Aristotelian philosophy, and avoiding Kant's thought on the subject, young Ruskin, aged 27, asserts in the second volume of *Modern Painters* that there is a beauty that is specific to living beings, which he accounts for through a psychology based on empathy (in his own words, *sympathy*).

Later in his reflexion, this model gets transformed in such a way that it comes to its own reversal : rather than being the object of a specific aesthetic experience, the living becomes itself an aesthetic category, applied to the beauty of works of art and inanimate objects. This reversal happens in his architectural criticism, and especially in his reflexion on ornament. Opposing the major trends of thought of his time, Ruskin indeed demands that ornament be a representation

of the living, considering the sculpture of gothic cathedrals as a model. By claiming this, he opposes the views of his contemporary, british architect Owen Jones, who favors abstract ornamental forms, basing himself on the aniconist example of islamic art. Ruskin's polemic entry on the victorian architectural scene cannot however be reduced to a defense of figures and naturalism, as it leads at the end of his career to an abstract, matter-centered aesthetic of architectural surfaces, that are also considered as living things.

Through this exploration of the victorian debate on abstraction in architectural ornament and of the metamorphoses of vital beauty, we want to highlight the startling phenomenology of the living that takes shape in Ruskin's work, and to propose an aesthetic definition of this concept, which might not be so much related to biology as to our own ability to be moved by sensitive forms.

Mots-clés :

Vivant, beauté, esthétique, sympathie, *mimèsis*, abstraction, naturalisme, ornement, figure, sculpture, surfaces, architecture, gothique au XIX^e siècle, arts de l'Islam au XIX^e siècle, John Ruskin, Owen Jones.

Keywords :

Living forms, beauty, aesthetics, sympathy, *mimesis*, abstraction, ornament, naturalism, figure, sculpture, surfaces, architecture, gothic in the 19th century, islamic art in the 19th century, John Ruskin, Owen Jones.

REMERCIEMENTS

Je remercie madame Danièle Cohn d'avoir accepté de diriger ce travail et d'avoir su y apporter le regard critique et l'expertise philosophique qu'il requérait.

Je tiens à remercier également madame Mildred Galland-Szymkowiak, chercheuse à l'UMR Thalim du CNRS, et madame Estelle Thibault, professeur à l'école d'architecture de Paris-Belleville, ainsi que monsieur Robert Hewison, de l'université de Lancaster, pour m'avoir apporté leurs conseils et encouragements ; l'Université Paris 1 pour m'avoir accordé le financement nécessaire à mes trois premières années de recherche et à mes séjours à la British Library et au Courtauld Institute of Art. Je tenais également à exprimer ma gratitude à monsieur Stephen Wildman de la Ruskin Library de l'université de Lancaster, qui m'a permis d'accéder à de précieuses archives.

Ce travail n'aurait pu voir le jour sans les échanges, le soutien et les relectures d'autres doctorants et amis : Clément Bresch et Pierre Démoncourt, pour la morale et la politique, Margaux Thura et Victor Lefèvre, auxquels mes remarques sur Kant et Aristote doivent beaucoup, et Justine François, avec qui j'ai eu grand plaisir à échanger sur le gothique et les hallucinations de Viollet-le-Duc. Je remercie également mon professeur de calligraphie, Abdollah Kiaïe, qui fut le premier à éveiller mon intérêt pour le problème de l'abstraction dans les arts plastiques ; et Fériel Kaddour, qui me fit découvrir l'esthétique et le romantisme allemand.

Je tenais à remercier chaleureusement Rachel Paul, pour sa générosité et son extraordinaire sens de l'hospitalité, ainsi que Marie-Laure Garnier, dont le séjour icaunais fut un refuge amène, et fort propice à la recherche, au printemps dernier. Valentin Berthou pour m'avoir accueilli à Troyes et permis ainsi d'y admirer l'église Saint-Urbain. Denis Bertet pour m'avoir fait découvrir Lyon et sa cathédrale. Anne Ribouchon pour Amiens et Abbeville. Iva Čápová pour sa

lavande tchèque. Mes parents, mes frères, ma grand-mère, et mes tantes d'Ahmedabad, pour leur soutien moral et financier. Mes camarades chanteurs du conservatoire de Pantin. Et Marguerite Boulc'h, enfin, pour avoir su redonner voix à ce qui n'en avait plus.

LISTE DES ABREVIATIONS

L'édition à laquelle il sera fait référence pour les citations et mentions de l'œuvre de Ruskin sera la *library edition* de Cook et Wedderburn :

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin*, Cambridge, Cambridge university press, 2009-2010 [ed. orig. dir. E.T. Cook et A. Wedderburn, Londres, G. Allen, 1903].

Nous aurons recours aux abréviations suivantes pour désigner les ouvrages de Ruskin auxquels nous faisons référence le plus souvent dans cette édition. Nous indiquons entre parenthèses leur numéro de volume dans la *Library edition*.

MP 1, 2, 3, 4, 5 : *Modern Painters* (vol. 3, 4, 5, 6, 7)

SL : *The Seven Lamps of Architecture* (vol. 8)

SV 1, 2, 3 : *The Stones of Venice* (vol. 9, 10, 11)

LAP : *Lectures on Architecture and Painting* (vol. 12)

2P : *The Two Paths* (vol. 16)

AP : *Aratra Pentelici* (vol. 20)

Tout autre ouvrage de Ruskin non mentionné dans cette liste sera référencé par son titre, suivi du numéro de volume de la *Library Edition* entre parenthèses. Ex : *Val d'Arno* (vol. 23), p. 34.

Nous ferons référence aux journaux victoriens cités par les abréviations suivantes :

JDM : *The Journal of Design and Manufactures*

Eccl. : *The Ecclesiologist*

BQR : *The British Quarterly Review*

NBR : *The North British Review*

NOTE SUR LES TRADUCTIONS

Les œuvres de Ruskin ont été partiellement traduites en français. Ces traductions sont parfois anciennes, et datent alors de la première réception de Ruskin en France, au XIX^e et au début du XX^e siècle. Plus récemment, certains textes que nous avons commentés ont fait l'objet d'une traduction partielle, comme les *Stones of Venice*, ou intégrale, comme les *Seven Lamps* ou *The Two Paths*¹. Nous avons pourtant fait le choix de traduire nous-mêmes l'intégralité des textes de Ruskin que nous avons cités, et cela pour plusieurs raisons.

D'abord parce que ces textes n'avaient souvent jamais été traduits : c'est le cas en particulier de ceux issus d'*Aratra Pentelici* et du second volume de *Modern Painters*, dont on ne pouvait trouver que quelques extraits dans l'anthologie de La Sizeranne. Ce qui était au départ une contrainte nous est cependant apparu, au fil de nos essais de traduction, comme une démarche nécessaire, et un moyen privilégié pour se confronter à la pensée de Ruskin. Ce choix nous a également été dicté par un désir de rendre en français, autant qu'il nous était possible, la beauté du texte ruskinien et la singularité de son écriture.

Il s'agissait là d'un travail considérable et, pour nous, d'une première expérience de la traduction, dont nous espérons qu'elle fut, en certains cas au moins, fructueuse. Outre les textes de Ruskin, nous avons également traduit des textes d'auteurs victoriens contemporains qui trouvent ici, pour certains d'entre eux (Redgrave, Wilkinson, et même Pugin), leur première traduction en français. Nous donnons en note, dans tous les cas, l'intégralité du texte original.

¹ Nous renvoyons ici le lecteur à notre bibliographie, en fin de volume, où nous référençons les traductions existantes des principaux ouvrages que nous citons (*cf. infra*, pp. 360-361).

SOMMAIRE

Résumé	1
<i>English Summary</i>	2
Remerciements	4
Liste des abréviations	6
Note sur les traductions	8
Sommaire	9
Exergue	12
Introduction	13
I) La beauté du vivant	41
<i>Introduction</i>	41
1) L'ornement organique	43
a) L'ornement comme signe et langage	43
b) L'ornement comme représentation de la nature	50
c) La restriction du sujet de l'ornement au vivant	69
2) Vie, bonheur, et activité	78
a) La confrontation inaugurale au vivant dans <i>Modern Painters</i>	78
b) Les concepts aristotéliens d' <i>ergon</i> et d' <i>energeia</i>	90
c) Kant et la notion de force formatrice	103
3) L'expérience empathique du vivant	111
a) Burke ou la sympathie comme affect	111
b) Sympathie et beauté d'utilité chez Hume	121
c) Le romantisme et l'expérience de l'altérité	129

II) Le vivant à l'épreuve de l'abstraction	143
<i>Introduction</i>	143
1) L'ornement comme paradigme d'une esthétique de l'abstraction	147
a) La singularité des positions de Ruskin	147
b) Pugin et le <i>Journal of Design and Manufactures</i>	158
c) La <i>Grammar</i> de Jones	167
2) La réaction ruskinienne et ses ambiguïtés	175
a) <i>The Two Paths</i> et la polémique contre l'abstraction	175
b) La figure contre le motif	189
3) Le visage et la ligne	218
a) Le grotesque et l'expression faciale	218
b) Les lignes abstraites et le paradigme de la croissance	236
III) La vie de la pierre	258
<i>Introduction</i>	258
1) La pétrification du vivant	261
a) Midas et Pygmalion	261
b) Des figures emmurées ?	279
2) La dissolution « impressionniste » de la figure sculptée	293
a) De la figure à la texture	293
b) L'ombre et la lumière	305
3) La robe d'Athéna	314
a) Saint-Marc et le triomphe de la couleur	314
b) La femme dans le mur	327

Conclusion	345
Bibliographie	359
Annexe : Une « flore architectonique »	383
Table des figures	390

...car la pensée de Ruskin n'est pas comme la pensée d'un Emerson par exemple qui est contenue tout entière dans un livre, c'est-à-dire un quelque chose d'abstrait, un pur signe d'elle-même. L'objet auquel s'applique une pensée comme celle de Ruskin et dont elle est inséparable n'est pas immatériel, il est répandu çà et là sur la surface de la terre. Il faut aller le chercher là où il se trouve, à Pise, à Florence, à Venise, à la National Gallery, à Rouen, à Amiens, dans les montagnes de la Suisse. Une telle pensée qui a un autre objet qu'elle-même, qui s'est réalisée dans l'espace, qui n'est plus la pensée infinie et libre, mais limitée et assujettie, qui s'est incarnée en des corps de marbre sculpté, de montagnes neigeuses, en des visages peints, est peut-être moins divine qu'une pensée pure. Mais elle nous embellit davantage l'univers, ou du moins certaines parties individuelles, certaines parties nommées, de l'univers, parce qu'elle y a touché, et qu'elle nous y a initiés en nous obligeant, si nous voulons les comprendre, à les aimer².

² Marcel Proust, « John Ruskin », in *Pastiches et mélanges*, Paris, Gallimard, 1921, p. 193.

INTRODUCTION

Au milieu du dix-neuvième siècle, dans l'Angleterre victorienne, un jeune critique d'art, John Ruskin, qui s'est fait connaître quelques années auparavant par sa vigoureuse défense de l'œuvre de Turner, entame une réflexion sur la nature du beau. Au cours de ses investigations esthétiques, il est amené à élaborer une notion singulière qui demeurera sans postérité, mais dont le nom, et le thème, ne manquent pas d'interpeller : la beauté vitale. Il y aurait, affirme-t-il, une beauté spécifique au vivant, distincte de toute autre, et qui joue dans notre expérience de l'art et de la nature un rôle considérable.

C'est à l'exploration de la signification de ce concept qu'est consacrée la présente étude. Notre objectif consiste à déterminer la nature du modèle psychologique qui le sous-tend et à examiner la manière dont celui-ci se modifie, ou se conserve, en fonction des différents objets auxquels la notion s'applique. Car la beauté vitale n'est pas seulement la beauté du vivant. Elle est aussi, et peut-être même en premier lieu, celle de sa représentation, et entretient avec l'architecture et la sculpture d'ornement un rapport privilégié. De catégorie esthétique, la beauté vitale devient vite chez Ruskin une exigence éthique qui le conduit, à l'encontre des tendances critiques dominantes de l'époque en ce domaine, à défendre un mode d'ornementation fondé sur la représentation du vivant. C'est au cours de ce débat, qui culmine avec la publication, en 1859, de *The Two Paths*, en réponse à la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones (1856), que se trouve formulé avec le plus d'intensité un modèle d'ornementation souvent qualifié de naturaliste, et dont les principes esthétiques n'ont pourtant jusqu'à ce jour pas été élucidés.

Il s'agira ainsi pour nous de faire la lumière sur les enjeux esthétiques de ce débat pour comprendre comment Ruskin définit le vivant et sa beauté, comment ces notions prennent forme dans la nature et dans l'art et sollicitent la sensibilité de celui qui s'y confronte. Nous serons de ce fait amenés à nuancer l'opposition parfois trop tranchée que l'on a pu dresser entre les protagonistes de cette discussion sur l'ornement. La réflexion de Ruskin sur le vivant et sa représentation en architecture peut en effet apparaître à première vue comme un refus de l'esthétique naissante de l'abstraction défendue par ses adversaires, et fondatrice de notre modernité. Il y a pourtant chez lui quelque chose qui ne se laisse pas réduire à une défense du naturalisme contre le « conventionnalisme », ou, sur le plan des styles, de la sculpture gothique contre l'arabesque des arts de l'Islam. Ce qui se trouve en jeu dans la pensée de Ruskin et que le passage par la sculpture d'ornement, puis par les surfaces architecturales, permet de mettre en lumière, c'est en effet peut-être moins une vision naturaliste de l'art, ou de l'architecture, qu'une esthétique concurrente de l'abstraction, et, dans le même mouvement, une phénoménologie très personnelle du vivant et de sa beauté ; une exploration de la manière dont nous pouvons avoir l'impression que quelque chose vit, et nous laisser ainsi émouvoir par une forme en apparence sensible, quand bien même ce que nous avons sous les yeux n'est que lignes, ombres ou lumière, et figé dans l'immobilité de la pierre.

1) Etat de la question

a) Les études littéraires

C'est dans la première moitié du vingtième siècle, et en particulier au cours des années 1930, que l'œuvre de Ruskin fait l'objet d'une première recension critique. Les auteurs qui s'y confrontent se situent désormais suffisamment à distance de sa pensée, éloignée d'eux par la première guerre mondiale et l'émergence des avant-gardes artistiques, mais se trouvent encore assez proches de la figure du critique victorien pour qu'une lecture d'ensemble de

son œuvre leur paraisse nécessaire, et d'actualité. Ce sont alors trois études, assez différentes par leur ton et leurs objectifs, qui font émerger, chacune à leur manière, et sans pour autant chercher à le démontrer, l'importance du thème du vivant dans l'œuvre de Ruskin. Il s'agit de *The Victorian Morality of Art* d'Henry Ladd (1932), de *Ruskin et l'esthétique intuitive* d'Henriette Gally (1933), et, quelques années plus tard, de *Ruskin and the Landscape Feeling* de Francis Townsend³ (1951). L'étude de Gally vaut surtout, de notre point de vue, pour le parallèle qu'elle dresse entre la pensée de Ruskin et celle de Bergson : il y aurait entre les deux auteurs une communauté de vue qui tiendrait à leur conception de la perception et de la nature, mobile, créatrice et en perpétuelle évolution, et caractérisée pourtant par l'indivisible continuité des objets qui la constituent. Sans faire référence à Bergson, ce point est également repéré par Townsend. Celui-ci cherche alors à démontrer comment cette vision originelle de Ruskin, formulée dès le premier volume de *Modern Painters* et qui consiste selon lui en un certain « sentiment du paysage » (*landscape feeling*), prend forme dans son œuvre et lui confère son unité malgré son foisonnement. Ruskin aurait eu en quelque sorte une révélation d'ordre religieux, en voyant dans la nature, et dans la représentation qu'en donne la peinture de Turner, le lieu d'une « plénitude de caractère absorbée dans une énergie universelle » (« fullness of character absorbed in universal energy »), où la genèse sans cesse continuée de nouvelles entités individuelles aboutit pourtant à l'émergence d'un tout⁴. Cette conception du dynamisme des formes de la nature se serait alors transposée, peu à peu, et au fil de l'évolution de ses centres d'intérêt, de la nature à l'architecture, puis à la société, « l'énergie » et la création dont il est question acquérant un caractère de plus en plus humain⁵. Dans ces deux études donc, s'il n'est pas question du vivant à proprement parler, les auteurs sont attachés à faire émerger de l'œuvre de Ruskin une sorte de *Weltanschauung* où la nature paraît animée d'une force créatrice, qui la fait paraître vivante, et belle pour cette raison. Se trouvent ainsi posés les premiers

³ Ladd, Henry A., *The Victorian Morality of Art*, R. Long & R. R. Smith, inc., 1932 ; Gally, Henriette, *John Ruskin et l'esthétique intuitive* (Paris, Vrin, 1933), Townsend, Francis G., *Ruskin and the Landscape Feeling, A Critical Analysis of His Thoughts During the Crucial Years of His Life, 1843-1856* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1951). Nous passons ici sous silence les précédents essais de synthèse qui avaient été tentés au XIX^e siècle, du vivant donc de Ruskin, en particulier celui de Milsand, qui n'aborde le thème du vivant que de manière marginale (voir Milsand, Joseph- Antoine, *L'esthétique anglaise: étude sur M. John Ruskin*, Paris, Baillière, 1864).

⁴ Townsend, *op. cit.*, p. 15.

⁵ *Idem*, p. 64.

jalons d'un questionnement sur le rapport entre le sentiment de la vie de l'objet, et celui de sa beauté.

C'est dans la synthèse de Ladd que le lien entre cette intuition d'une « énergie » à l'œuvre dans la nature (sorte de *natura naturans* revisitée par le romantisme) et la notion de vivant fait l'objet d'une première formulation. Ladd situe l'origine théorique du phénomène non plus dans les descriptions du premier volume de *Modern Painters*, mais dans le second, où Ruskin tente de donner une forme plus systématique à ces intuitions et à les situer, parfois, dans un dialogue avec l'histoire de la philosophie. Le chercheur américain repère ainsi deux lieux théoriques où la pensée de Ruskin sur la beauté du vivant émerge et trouve à se formuler : le chapitre consacré à la pureté, dans la section traitant de la beauté « typique » (qui désigne, dans le vocabulaire de Ruskin, des qualités matérielles des objets symbolisant certains attributs de Dieu), et la section consacrée à la beauté vitale (une catégorie qui vise plus spécifiquement la beauté des êtres vivants). Pour Ladd, la notion de pureté donnerait à voir, malgré son ton religieux, une conception matérialiste de la vie : il n'y aurait entre le vivant et la matière inanimée qu'une différence de degré, la vie étant déjà, pour Ruskin, contenue en puissance dans la matière⁶. Les objets dont la beauté viendrait de leur pureté (un cristal, des verres de couleur) ne seraient tels que parce que leur degré d'organisation interne manifesterait la présence de ce que Ruskin appelle une « énergie », une force formatrice immanente à l'objet, que l'on retrouverait aussi à l'œuvre dans le vivant et qui déterminerait alors l'exercice « sain » (en un sens à la fois biologique et moral) de sa fonction. Il y aurait ainsi une continuité entre la beauté de la pureté d'un objet inanimé, et celle de la santé d'un être vivant⁷.

Dans son analyse du chapitre consacré à la beauté vitale pourtant, Ladd se montre très critique envers ce concept ruskinien dans la mesure où il présuppose l'exercice d'une faculté qui n'était pas en jeu (ou au moins pas explicitement) dans le chapitre sur la pureté : l'empathie (en anglais, la *sympathy*). Pour Ruskin en effet, le plaisir que nous éprouvons à contempler la santé d'un être vivant vient du fait que nous sommes susceptibles de nous représenter, par empathie, le plaisir

⁶ Ladd, *op. cit.*, p. 184.

⁷ Ladd rapproche, dans sa conclusion, ce caractère vitaliste de la pensée esthétique de Ruskin de celle de Schopenhauer. Voir Ladd, *op. cit.*, p. 331.

qu'il éprouve lui-même à la posséder. Le vivant se trouve ainsi défini par la présence, au moins imaginaire mais néanmoins vécue comme objective, d'une sensibilité, notion qui n'intervenait pas dans le chapitre sur la pureté. Pour Ladd, il s'agit là d'une attribution que rien ne justifie dans la mesure où elle supposerait l'existence d'une conscience de soi chez les animaux et même chez les plantes, relevant de ce fait d'un processus de personnification et d'une tendance à l'anthropomorphisme⁸. Ruskin serait alors victime d'un phénomène qu'il critique lui-même au troisième volume de *Modern Painters*, la « pathetic fallacy », terme intraduisible dont il se sert pour dénoncer des usages illégitimes de la personnification en littérature, qui résultent, d'après lui, d'une projection de l'émotion du poète sur l'objet qu'il a sous les yeux. Nous aurons à discuter la pertinence de l'interprétation de Ladd au cours de notre développement. Retenons pour l'instant deux idées centrales qui émergent de cette lecture. D'une part la vie ne semble pas caractériser, pour Ruskin, uniquement le vivant : elle se trouve contenue en puissance dans certains objets inanimés qui composent le paysage, mais aussi dans certains objets d'art, lorsque ceux-ci nous paraissent purs. L'expérience que nous pouvons faire de la beauté de ces objets est en quelque sorte conditionnée par la perception de cette énergie qu'ils semblent contenir en eux, et qui en détermine pour Ruskin le degré de pureté. D'autre part, ce qui constitue la spécificité de l'expérience du vivant, c'est qu'à ce sentiment d'une force organisatrice immanente s'ajoute le pressentiment de la conscience de l'être qui se présente à nous, et qui déclenche ainsi en nous une réponse empathique. La perception de la beauté du vivant semble ainsi conditionnée par l'exercice de cette faculté, l'empathie, qui n'était pas mobilisée (au moins dans la théorie) pour les objets de la nature ou de l'art.

La réflexion sur l'œuvre de Ruskin subit ensuite une certaine éclipse dans la seconde moitié du vingtième siècle, sauf au cours des années 70 où se manifeste un regain d'intérêt pour sa pensée, et ses idées esthétiques en particulier. Deux études, toutes deux parues en 1971, nous semblent alors dignes d'intérêt et témoigner de deux approches tout à fait divergentes : *The Science of Aspects*, de Patricia Ball, et *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*,

⁸ Ladd, *op. cit.*, p. 196.

de George Landow⁹. L'étude de Ball, sans se concentrer ni uniquement sur Ruskin, ni sur le concept de beauté vitale, qu'elle ne mentionne pas, prolonge pourtant la réflexion esthétique des auteurs que nous avons mentionnés et insère la pensée de Ruskin dans l'histoire de la littérature. Il s'agit pour elle de montrer ce qui distingue la réflexion de Ruskin sur la beauté des objets naturels (plutôt non-vivants) de celle de ses prédécesseurs romantiques, et de ses successeurs victoriens plus tardifs. Ball s'attache ainsi à dégager un modèle esthétique romantique où l'expérience de la beauté de la nature et des objets du paysage n'est que le point de départ de la prise de conscience de leur caractère de symbole. Pour les romantiques, et notamment pour Coleridge, l'objet, bien que ses qualités matérielles puissent faire l'objet d'une attention précise et détaillée, n'est beau et ne paraît vivant que parce qu'il reflète l'activité mentale et émotionnelle du poète qui le contemple, qui constitue le centre de gravité de l'expérience esthétique, et qui participe lui-même de l'activité créatrice divine. Face à ce modèle subjectiviste, Ruskin entend défendre les droits de l'objet, non pas en niant le fait que celui-ci nous paraît vivant lorsqu'il nous semble beau, ou en affirmant qu'il s'agirait là d'une illusion, mais en attribuant cette impression à la présence réelle d'une énergie vitale dans l'objet lui-même. En affirmant cela, Ball retrouve, en les contextualisant, les conclusions de ses prédécesseurs, qui avaient déjà repéré cette importance de la notion d'énergie chez Ruskin. Mais elle ajoute ici une précision capitale : pour Ruskin, le fait que l'objet paraisse vivant ne vient pas seulement du fait qu'il possède une énergie organisatrice, mais du fait qu'il nous apparaît comme un individu¹⁰ (*Self*). L'expérience esthétique est ainsi conçue, d'abord, comme l'expérience d'une altérité. Ruskin se situerait à la fois dans une opposition au subjectivisme romantique, et dans une certaine continuité. Il continuerait en effet à faire jouer à la notion d'individualité (*Selfhood*) un rôle fondationnel dans l'expérience du beau, à la différence près qu'il ne s'agirait plus de l'individualité du poète ou de l'artiste, mais bien de l'objet. Bien qu'elle n'évoque donc pas la beauté vitale et le rôle joué par l'empathie et les émotions

⁹ Ball, Patricia M., *The Science of Aspects: The Changing Role of Fact in the Work of Coleridge, Ruskin and Hopkins*, Londres, University of London, The Athlone Press, 1971. Landow, George P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press, 1971, entièrement numérisé sous l'url : <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.1.html>, consulté le 21 septembre 2020. C'est à cette version numérique que nous ferons référence tout au long de notre étude.

¹⁰ Ball, *op. cit.*, p. 74.

dans la constitution ou la réaction à cette altérité, ni ne prenne en considération cet objet spécifique que constitue le vivant, l'analyse de Ball invite ainsi à penser la continuité qui existe, dans la pensée de Ruskin, entre la vie des choses et celle des êtres animés.

L'autre étude qui ouvre la décennie 1970, celle de George Landow, se marque en partie par un oubli, ou une mise à l'écart, de cette problématique. Si Landow consacre en effet un chapitre entier, et très important pour notre propos, à la notion de beauté vitale, la manière dont le thème vitaliste émerge dès avant ce moment de l'œuvre de Ruskin, et peut caractériser des objets inanimés, n'est plus mentionnée. Le questionnement de Landow, et malgré les importantes mises en situation des concepts de Ruskin dans l'histoire des idées qui jalonnent son travail, est en effet plutôt d'ordre religieux qu'esthétique. Il vise à expliquer comment l'évolution des croyances de Ruskin en ce domaine a déterminé l'évolution de sa pensée sur le beau, permettant ainsi d'en comprendre les contradictions¹¹. A cet égard, c'est le dernier chapitre de son ouvrage, « Ruskin and Allegory », qui constitue le véritable centre de gravité de l'étude entière. Il est alors question pour Landow de montrer comment l'éducation évangélique de Ruskin l'a conduit à développer une méthode particulière pour analyser les œuvres d'art, l'exégèse « typologique », qui confère à toute image ou événement analysé une signification morale ou religieuse, sur le modèle du sermon anglican¹². Bien qu'il s'agisse là d'un aspect important de la critique ruskinienne, en particulier pour la peinture, elle ne rend pas raison de l'ensemble de sa pensée esthétique. Dans les trois premiers chapitres de son ouvrage, Landow s'attache ainsi à démontrer l'ancrage de cette pensée dans le dix-huitième siècle britannique, dont elle reprend les grandes catégories esthétiques (le beau, le sublime, et le pittoresque). C'est pourtant surtout ce dernier chapitre, et le quatrième (« Ruskin's Religious Belief ») qui ont eu le plus d'influence sur la critique et qui ont établi comme un standard des études ruskiniennes le rôle joué,

¹¹ Voir par exemple ce passage in Landow, *op. cit.*, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/2.3.html> : “But the religious beliefs in which these aesthetic theories were rooted changed, and when they changed it became difficult for Ruskin to retain his theories in their original form. His loss of belief most strongly affected the theory of Typical Beauty; for after Ruskin lost his early belief, his more theological aesthetic became both intellectually untenable and emotionally uncongenial.”

¹² Voir Landow, *op. cit.*, chapitre 5, section 2, “Ruskin's language of types and Evangelical readings of scripture” in <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/5.2.html> consulté le 18/11/2020.

chez lui, par l'exégèse typologique, c'est-à-dire une forme particulière d'interprétation religieuse des œuvres d'art. Ce thème, beaucoup moins marqué chez les prédécesseurs de Landow, a depuis été abondamment repris par les commentateurs. Nous pensons en particulier à Herbert Sussman, et, dans une moindre mesure, à Richard Stein : leurs études sur Ruskin insistent sur cet aspect religieux, soit en prolongeant la notion d'exégèse typologique, soit en présentant la critique ruskinienne comme un « rituel interprétatif », où le lecteur est amené à faire par le texte une expérience visionnaire du paysage ou de l'architecture menant *in fine* à sa conversion¹³. En dehors des études littéraires, ces travaux et cette hypothèse ont eu une grande influence chez les historiens de l'art qui ont été amenés à se confronter à l'œuvre de Ruskin, notamment Debra Schafer et Caroline van Eck, sur l'œuvre desquelles nous reviendrons.

Le point le plus important de ce travail demeure pour nous, comme nous l'avons annoncé, le chapitre que Landow consacre à la beauté vitale et à la notion de sympathie, dont il est le premier à retracer l'histoire avec une telle précision. Landow met à la fois en lumière le rôle joué par la philosophie d'Aristote et de son concept d'*energeia* dans la définition que donne Ruskin du vivant, et par l'école britannique dite du sens moral dans la genèse de son concept de sympathie. On peut certes, comme nous tenterons de le faire dans notre travail, rajouter là quelques jalons omis par lui (en particulier chez Hume et chez Burke), qui permettent de donner à ces différents concepts une définition plus précise encore. Mais ce qui nous sépare de l'approche de Landow, c'est le fait qu'il restreint l'objet du chapitre sur la beauté vitale au seul vivant, et n'y ajoute, à la rigueur, que sa représentation en peinture. Nous considérons au contraire que ce modèle constitue le centre de l'esthétique ruskinienne plutôt qu'une de ses parties. Bien que celui-ci prenne forme à partir de l'expérience d'un objet spécifique, le vivant, il ne s'y limite pas et peut aussi caractériser, comme nous allons essayer de le montrer en prolongeant les intuitions des prédécesseurs de Landow, des objets inanimés : c'est ce que permet de penser le passage par la critique architecturale,

¹³ Stein, Richard L., *The ritual of interpretation : the fine arts as literature in Ruskin, Rossetti and Pater*, Cambridge, Mass ; Londres : Harvard university press, 1975, et Sussman, Herbert L., *Fact into figure : typology in Carlyle, Ruskin, and the pre-Raphaelite brotherhood*, Columbus, Ohio : Ohio state university press, cop. 1979. Les analyses de Stein vont parfois au-delà de cette dimension religieuse, en particulier lorsqu'elles insistent sur le rôle joué par l'empathie dans la mise en place de ce rituel. Mais rien n'y est dit sur la beauté vitale, ni sur l'usage ruskinien du concept de sympathie.

et non plus picturale, de Ruskin, où le modèle élaboré dans ce chapitre de *Modern Painters* trouve des développements que Landow ne prend pas en compte. Ceux-ci sont ainsi de nature à remettre en cause la dichotomie à notre avis trop stricte, bien que reprise à la pensée de Ruskin lui-même, que Landow pose entre la beauté typique et la beauté vitale¹⁴.

La dernière étude littéraire importante pour notre propos, *Savage Ruskin* de Patrick Conner, va plutôt dans le sens inverse de celle de Landow, et minimise la dimension religieuse de la critique ruskinienne pour se concentrer sur la psychologie de l'auteur¹⁵. Conner tente ainsi d'expliquer les préférences de Ruskin et sa manière de décrire les œuvres d'art à partir de la tendance à l'anthropomorphisme qui s'y manifesterait, et qui avait déjà été repérée par Landow comme par Ladd. Parti de *The Poetry of Architecture*, un texte de jeunesse où il met au jour le recours systématique de Ruskin à la figure de la personnification pour décrire les bâtiments, Conner décline ensuite ce thème en l'appliquant à toutes les réalisations intellectuelles majeures de Ruskin, mêlant à ces analyses textuelles un récit biographique censé rendre raison des tendances anthropomorphiques identifiées dans l'œuvre elle-même. Si nous avons des réserves vis-à-vis de cette étude, c'est moins pour le contenu de la thèse qu'elle défend ou parce que celle-ci serait mal démontrée, mais plutôt parce que la nature même de ce que Conner nomme « anthropomorphisme », et la signification de la tendance à la personnification des objets, nous paraissent poser question. S'agit-il seulement d'un procédé rhétorique visant à communiquer au lecteur un enthousiasme personnel, comme Conner semble le suggérer, ou bien s'agit-il, au moins dans certains cas et comme nous souhaitons le montrer, d'un phénomène qui accompagne ou conditionne l'expérience de la beauté de l'objet ? Il y a effectivement, dans l'idée même d'introduire la notion d'empathie dans l'expérience du beau, une tendance à l'humanisation de l'objet considéré, qu'il s'agisse d'un être vivant ou d'une chose. Quant à savoir si cette tendance suffit à

¹⁴ Landow mentionne bien l'influence du chapitre sur la beauté vitale sur la critique d'architecture, mais très brièvement. Voir <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/2.3.html> consulté le 18/11/2020 : "[Ruskin's] belief in Vital Beauty also explains his emphasis in *The Seven Lamps of Architecture* that beauty must depend upon natural form, for, according to him, the architect can only learn to express energy in structure and decoration by observing the power and life of natural forms."

¹⁵ Conner, Patrick, *Savage Ruskin*, Londres, Macmillan, 1979.

définir l'expérience en question, et à rendre raison de l'impression que l'objet que nous avons sous les yeux possède une vie propre, il y a là une question réelle que l'utilisation du terme d'anthropomorphisme tend à masquer. Ce terme tend par ailleurs à décaler le propos du côté de la psychologie plutôt que de l'esthétique, et à donner à la pensée de Ruskin un caractère pathologique qui nous paraît inapproprié. Nous préférons parler, ici, de manière plus neutre, d'un processus de symbolisation inconsciente de la figure humaine, dont le statut dans la genèse de l'expérience esthétique que vise Ruskin demande à être interrogé.

b) Les études issues de l'histoire de l'art

Les études littéraires que nous venons d'évoquer ont la particularité de se focaliser, pour la plupart, sur *Modern Painters*, et en particulier sur les deux premiers volumes.¹⁶ La vie dont il est question chez ces auteurs est soit celle des êtres vivants, soit (et c'est alors plutôt le terme d'énergie qui se trouve employé) celle des objets naturels, perçus dans le paysage ou représentés en peinture. La partie de l'œuvre de Ruskin consacrée à l'architecture et à sa décoration voit son importance minimisée, ou bien est considérée comme un moment transitionnel de sa réflexion, qui passerait alors de l'esthétique et de la considération des beautés naturelles à la critique sociale. Ce serait le chapitre central des *Stones of Venice*, « The Nature of Gothic », qui jouerait ce rôle de pivot¹⁷. Les écrits sur l'architecture manifestent pourtant, comme nous allons essayer de le montrer, la permanence de la réflexion esthétique de Ruskin sur le vivant. De manière assez étonnante, c'est en réalité dans sa conception de l'ornement architectural que la notion de beauté vitale, qu'il avait élaborée au second volume de *Modern Painters*, trouve son plein développement. Le passage à l'architecture par

¹⁶ Stein consacre un chapitre de son travail aux *Stones of Venice*, mais pas dans la perspective esthétique qui est la nôtre (*op. cit.*, pp. 75 et sq.). Pour Conner l'architecture joue un rôle central et constitue le point de départ de sa réflexion, mais le traitement qu'il en fait nous paraît faire trop de place, comme nous l'avons mentionné, à l'hypothèse anthropomorphique. Chez Townsend enfin les *Seven Lamps* et les *Stones of Venice* font l'objet de véritables analyses, mais l'auteur y voit le point de bascule de la pensée de Ruskin de l'esthétique vers l'économie politique et perd de vue ainsi le problème que nous posons. Aucune de ces études ne met par ailleurs en lumière l'importance de l'ornement dans le passage de la beauté du paysage à la beauté de l'architecture.

¹⁷ Voir Townsend, *op. cit.*, pp 64-68, et Conner, *op. cit.*, pp. 95 et sq.

l'intermédiaire de l'ornement permet ainsi de défaire, malgré les apparences, le privilège accordé à la nature et aux êtres vivants (ou à la rigueur à leur représentation picturale), comme ce qui posséderait exclusivement, pour Ruskin, la vie et la beauté, et se révèle ainsi pour nous d'une importance cruciale.

L'ornement architectural a en effet ceci de particulier, chez Ruskin, d'être conçu comme une représentation de la nature, qui se différencie de la peinture seulement par un degré d'abstraction plus important, mais rarement absolu. Dès 1957, dans son étude consacrée aux théories victoriennes de l'ornement et de la décoration, Alf Bøe faisait remarquer la singularité des positions de Ruskin, qui applique à l'ornement une conception de la beauté définie par la *mimèsis* et plutôt caractéristique des beaux-arts¹⁸. Cette conception se démarque ainsi de celle de ses contemporains, en particulier d'Owen Jones, qui dans sa *Grammar of Ornament* (1856) invite à imiter la structure des objets naturels et à suivre leur méthode de production plutôt qu'à représenter leur apparence¹⁹. Bøe explique cette singularité en insistant sur la nécessité qu'il y avait, pour Ruskin, à donner dans l'architecture l'image de la création divine, source de toute beauté²⁰. Il ajoute par ailleurs l'existence, chez lui, d'un second critère esthétique pour définir la beauté de l'ornement : le fait que celui-ci est considéré comme la trace d'un geste et d'un travail humain, symbolisant ainsi les émotions et la personnalité de son créateur²¹. Malgré son caractère fondateur, l'analyse de Bøe passe à côté d'un point très important pour notre propos : le privilège accordé par Ruskin au vivant comme sujet exclusif de l'ornementation architecturale, et qui place ainsi son esthétique de l'ornement dans le prolongement de sa réflexion sur la beauté vitale, comme cas particulier d'une représentation de la vie. Ce privilège, Bøe ne le voit pas et insiste plutôt sur l'importance que joue chez Ruskin la figure humaine, qui se situe en effet au sommet de sa hiérarchie personnelle des sujets, et qu'il explique par ses croyances religieuses²².

Cet oubli du vivant au profit soit de la dimension humaniste de la pensée de Ruskin, soit de son caractère religieux, se manifeste tout aussi bien dans les

¹⁸ Bøe, Alf, *From Gothic Revival to Functional Form : a Study in Victorian Theories of Design*, Oslo, Oslo University Press, 1957, p. 88.

¹⁹ Bøe, *op. cit.*, p. 148.

²⁰ *Idem*, p. 86.

²¹ *Idem*, p. 90.

²² *Idem*, p. 98.

études qui ont suivi celles de Bøe et qui en reprennent les options interprétatives fondamentales. Il en va ainsi du traitement que Gombrich réserve à Ruskin dans son ouvrage sur l'esthétique des arts décoratifs, *The Sense of Order*²³ (1979). L'auteur développe l'opposition posée par Bøe entre Ruskin et Jones, qu'il considère comme une opposition entre un formalisme axé sur l'importance de la perception visuelle et de la ligne (chez Jones), et une insistance sur la dimension expressive de l'ornement (chez Ruskin), c'est-à-dire sa capacité à symboliser les affects de l'artiste qui lui a donné naissance²⁴. Gombrich met bien ici en lumière le caractère émotionnel de la beauté de l'ornement chez Ruskin, sans le mettre en rapport pourtant avec le modèle esthétique empathique du chapitre sur la beauté vitale. La vie que nous percevons dans l'objet, et qui est source d'émotion, est ainsi rabattue sur celle de son créateur humain, et le rôle joué par l'empathie dans cette expérience n'est pas relevé malgré la brève comparaison opérée entre *The Two Paths* de Ruskin et *Abstraction et Einfühlung* de Wilhelm Worringer²⁵. L'étude plus récente de Debra Schafer consacrée à l'esthétique de l'ornement au dix-neuvième siècle, *The Order of Ornament*, ne fait pas non plus apparaître la manière dont les conceptions ruskiniennes de la beauté du vivant influencent son esthétique de l'ornement architectural²⁶. Il s'agit plutôt pour elle d'insister, comme Bøe avant elle, sur le caractère iconique de la *mimèsis* chez Ruskin (par opposition au sens structurel et formel qu'elle aurait chez Jones), et plus généralement sur le fait que l'ornement vaudrait avant tout pour lui comme *symbole* (de la création divine, ou du travail de l'ouvrier), par opposition à des conceptions du beau qui se serviraient de la nature vivante comme d'une analogie pour affirmer l'autonomie de la *forme* ornementale (chez Jones donc, mais aussi, en Allemagne, chez Aloïs Riegl). Ce sera au contraire l'un des objectifs de ce travail de restituer, d'une part, le rôle joué par le vivant comme *modèle* de la représentation ornementale, selon une conception de la *mimèsis* qui est effectivement de l'ordre de l'image, mais de montrer également que l'ornement

²³ Gombrich, E.H., *The Sense of Order: A study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon Press, 1979.

²⁴ Gombrich, *op. cit.*, pp. 42-43.

²⁵ *Idem*, p. 46.

²⁶ Schafer, Debra, *The Order of Ornament, The Structure of Style: Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge et New York, Cambridge University Press, 2003 .

chez Ruskin est bien doué d'une vie propre, qui ne peut être rabattue ni sur celle de son créateur ni sur celle de son modèle naturel supposé²⁷.

Un autre aspect de la critique architecturale de Ruskin a donné lieu chez lui à des développements où se manifeste une sensibilité à la beauté de la vie. Il s'agit de ses descriptions des surfaces des bâtiments, de leur qualité tactile et leur modification par la sculpture ou la polychromie. C'est ici l'étude de George Hersey, *High Victorian Gothic, a Study in Associationism* (1972) qui s'avère à cet égard fondatrice, et porteuse de nombreuses sources de questionnement²⁸. Hersey a été en effet le premier à repérer la tendance qu'avait Ruskin à percevoir les surfaces architecturales comme s'il s'agissait de la peau de créatures vivantes, une qualité qu'il nomme leur *creatureliness* ou qu'il fait dépendre d'une *creaturely perception*²⁹. Les surfaces chez Ruskin se caractériseraient par le fait qu'elles sont douées d'une qualité de résilience organique face aux outrages du temps, qui se manifesterait plutôt lorsqu'il en donne une représentation graphique. Cette sensibilité s'exprimerait dès les planches sur les cheminées zoo- ou phytomorphiques qui illustrent son essai juvénile sur le sujet, *The Poetry of Architecture*, et trouverait son point d'expression culminant dans les *Stones of Venice* et en particulier dans le premier volume. Dans le chapitre sur la décoration du *Wall Veil* (c'est-à-dire, dans la terminologie de Ruskin, la partie centrale du mur, comprise entre sa base et sa corniche), Ruskin oppose en effet sur une planche le mur d'une église romane de Pistoja, en Italie, et celui d'un bâtiment contemporain à Londres, construit dans le style Renaissance³⁰ (voir figure 1, p. 26). Hersey fait alors remarquer que le mur italien paraît doué, du fait de son

²⁷ On pourra trouver des indications supplémentaires sur les conceptions ruskiniennes de la *mimèsis* dans l'ornement dans l'ouvrage de synthèse de Michael Brooks (Brooks, Michael, *John Ruskin and Victorian Architecture*, Londres, Rutgers University Press, 1987), dont le propos est très clair mais n'apporte pas d'éléments différents de ceux que nous venons de mentionner. Quant au chapitre que Caroline van Eck consacre à Ruskin dans son ouvrage de synthèse consacré à l'organicisme au 19^e (Van Eck, Caroline, *Organicism in Nineteenth-Century Architecture : an Inquiry into its Theoretical and Philosophical Background*, Amsterdam, Architectura & Natura Press, 1994) il manque à notre avis le sens iconique qu'a la *mimèsis* chez Ruskin (cette notion désignant, le plus souvent, et dans le cas de l'ornement, un cas particulier de représentation) pour le rabattre sur le sens structurel qu'elle identifie à partir de la *Physique* d'Aristote. Nous revenons sur ce point dans notre développement, Cf. *infra*, p. 59.

²⁸ Hersey, George L., *High Victorian Gothic: A Study in Associationism*, Londres, Johns Hopkins University Press, 1972.

²⁹ Hersey, *op. cit.*, p. 56 (pour la *creatureliness*) et p. 25, note 50 p. 34 (pour *creaturely perceptions*).

³⁰ SV 1, p. 348.

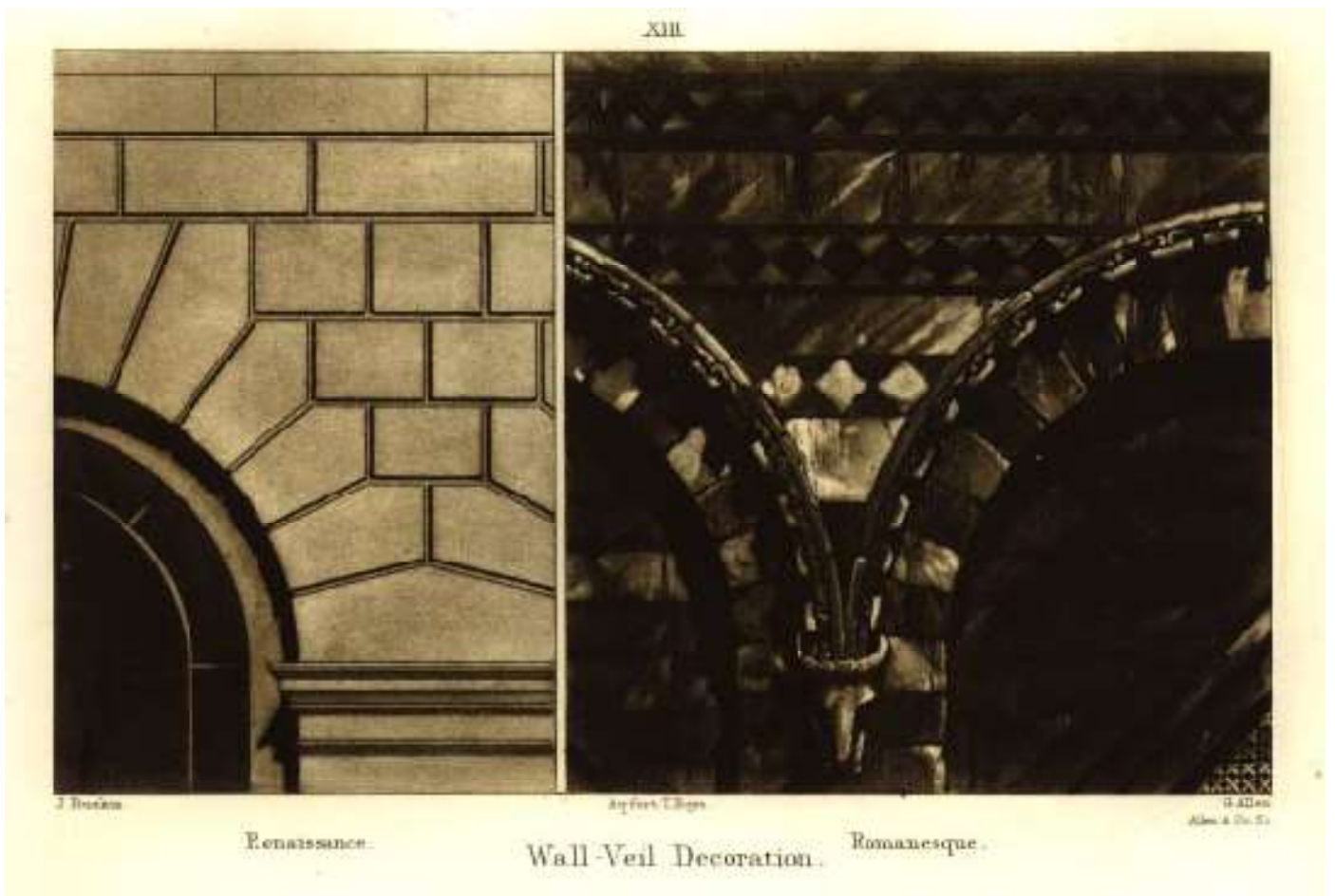


Figure 1 – John Ruskin, « Décoration du voile du mur », photogravure, in *The Stones of Venice*, vol. 1, p. 348.

ancienneté et de son mode de décoration, d'une vie propre, ses pierres paraissant animées d'une sorte de rayonnement qui suggère la présence d'une intériorité et d'une sensibilité dans le mur lui-même³¹. Pour rendre compte de ce phénomène, Hersey se livre à une explication psychologique et a recours à un concept emprunté à l'esthétique britannique du dix-huitième siècle : l'association. Cette notion, d'abord élaborée par Locke dans son *Essai* pour expliquer comment deux idées qui n'entretiennent aucun rapport naturel peuvent pourtant se trouver unies (« associées ») dans l'esprit du fait de l'histoire personnelle du sujet, a en effet été reprise dans la seconde moitié du dix-huitième siècle en Grande-Bretagne pour rendre compte de notre expérience de la beauté³². L'idée trouve son application la plus systématique au domaine esthétique dans l'œuvre d'Archibald Alison, et joue également un rôle prédominant chez les théoriciens anglais du pittoresque³³. Dans cette perspective, le sentiment du beau serait produit par l'activité de l'imagination, qui, confrontée à un objet (par exemple une ruine), le mettrait en rapport avec d'autres idées en une sorte de rêve éveillé (par exemple, la représentation imaginaire de l'édifice non ruiné), cette activité d'association elle-même étant source de plaisir et d'émotion. L'association est ainsi un modèle esthétique subjectiviste, qui affirme que ce que nous nommons beauté résulte de l'activité de la mémoire et de l'imagination, sans avoir de fondement dans l'objet considéré. Pour Hersey, c'est ce principe psychologique qui serait à l'œuvre dans les écrits de Ruskin sur l'architecture, celui-ci associant spontanément aux surfaces architecturales des représentations imaginaires d'êtres vivants, ce qui le conduit à éprouver le sentiment qu'elles sont elles-mêmes vivantes et belles.

La difficulté de l'interprétation de Hersey vient d'après nous du fait qu'il donne à la notion d'association une extension trop large. Ce concept constitue en effet pour lui le modèle unique à partir duquel il explique la manière dont les objets, chez Ruskin comme chez d'autres auteurs victoriens, se voient doués d'une signification et sont comparés à des éléments du paysage ou à des êtres

³¹ *Idem*, p. 57 : "By contrast his fragment of pisan gothic allows each stone to expand a shape seemingly determined from within its core. The stones have that same resiliency we saw in the chimneys of Fig. II-1. Yet this very effect occur through wear and spalling – it is a liberation caused by damage and decline."

³² Voir Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, livre 2, chapitre 33.

³³ Alison, Archibald, *Essay on the Nature and Principles of Taste*, Londres, G. Robinson, 1790. Knight, Richard Payne. *An analytical inquiry into the principles of taste*. Londres, T. Payne and J. White, 1805. Price, Uvedale. *Essays on the picturesque, as compared with the sublime and the beautiful*, Londres, J. Robson, 1796.

vivants. Dans le cas de la beauté vitale pourtant, nous sommes en présence d'une expérience esthétique qui nécessite pour être comprise un modèle plus complexe, où Ruskin réagit à l'objet non pas (ou pas seulement) en lui associant une représentation imaginaire, mais en empathisant avec lui. C'est le cas, comme nous l'avons vu, pour le vivant, mais aussi, comme Hersey le remarque lui-même, pour les surfaces architecturales, qui sont considérées comme « résilientes », ou encore, à Venise, comme des sortes de victimes (c'est là le terme de Hersey³⁴). L'apparence de sensibilité de l'objet qu'il a sous les yeux paraît ainsi déclencher chez Ruskin une réaction empathique qui est la source de l'émotion, selon un modèle distinct de l'association et que Hersey n'a pas aperçu. Dans ce modèle, par ailleurs, l'objet ne fait pas seulement penser au vivant, mais paraît l'être lui-même, le degré d'objectivité de l'expérience étant beaucoup plus fort que dans le cas de l'association. Ce sentiment d'objectivité peut n'être qu'une illusion, et relever entièrement du domaine de la psychologie. Pourtant, il nous semble que Ruskin a ici mis en lumière un phénomène qui ne relève pas seulement de sa sensibilité propre, et qu'il y a là, en tout cas, quelque chose à penser. Bien au contraire, les phénomènes ou effets que Hersey a repéré dans l'œuvre de Ruskin ont tout de suite fait l'objet, chez lui, d'une interprétation psychologique (un peu de la même manière que ce que nous avons vu chez Conner), où le modèle de l'association a en quelque sorte verrouillé d'emblée la réflexion sur la nature de ce qui était décrit.

C'est dans le sillage de cette réflexion sur la vie et la beauté des surfaces que s'inscrit le travail beaucoup plus récent d'Anuradha Chatterjee, *John Ruskin and the Fabric of Architecture*³⁵ (2017). Plutôt que de recourir au modèle de l'association, Chatterjee voit dans cette dimension des écrits de Ruskin un phénomène historique qu'elle explique à partir de son contexte culturel et des influences qui ont pu s'exercer sur lui. Ce contexte est marqué, à l'époque victorienne, par l'importance de la mode et du vêtement féminin, qui ferait chez Ruskin un premier essai de théorisation esthétique, et se retrouverait même dans sa propre critique d'architecture. Chatterjee démontre ainsi comment la surface architecturale se trouve perçue, chez Ruskin, comme la robe d'un corps féminin

³⁴ Hersey, *op. cit.*, p. 60.

³⁵ Chatterjee, Anuradha, *John Ruskin and the Fabric of Architecture*, Londres, Routledge, 2017.

dont elle exprimerait les émotions à la manière d'une seconde peau³⁶. C'est à partir de cette représentation imaginaire d'une figure féminine vêtue que la surface architecturale en viendrait à lui paraître elle-même vivante et belle. L'autre influence qui se serait exercée sur Ruskin serait cette fois celle de Carlyle, dont il était l'ami et dont il prisait fort l'un des ouvrages, *Sartor Resartus*, consacré à l'esthétique et à la métaphysique du vêtement³⁷. S'inspirant de l'idéalisme allemand, Carlyle y développe une vision du monde où la surface des êtres et des objets est comparée à un vêtement doué de vie et de sensibilité³⁸. Ruskin aurait en quelque sorte transposé ce modèle à la surface de l'architecture. Comme chez Hersey, l'interprétation de Chatterjee nous semble manquer le maillon psychologique qu'est l'empathie, et qui ne peut être dégagé qu'à partir d'un ancrage de la pensée de Ruskin dans *Modern Painters* plutôt que dans la restitution de son contexte historique ou d'éventuelles influences. L'identification du rôle joué par la représentation imaginaire d'une figure féminine dans l'animation de la surface architecturale chez Ruskin nous paraît néanmoins d'une importance capitale, et donner un contenu plus précis, sur le plan de la psychologie, au phénomène que nous tentons de décrire. Chatterjee fait pourtant peut-être, et nous aurons l'occasion d'y revenir, une place trop importante à la seule surface polychrome, négligeant quelque peu le rôle joué par la sculpture figurative et la représentation du vivant dans l'animation de l'objet.

Un dernier mot doit être dit de l'ouvrage de Lars Spuybroek consacré à Ruskin, *The Sympathy of Things*³⁹. Dans cette étude, l'architecte néerlandais se livre à une interprétation très originale de l'œuvre de Ruskin qui s'oppose à la fois aux courants humanistes, religieux, et psychologisants que nous avons dégagés dans la critique. Pour Spuybroek, la pensée de Ruskin sur l'architecture est le lieu d'élaboration d'une ontologie vitaliste qui trouverait dans « The Nature of Gothic » son point d'expression culminant, et qu'il rapproche d'auteurs comme Deleuze ou William James⁴⁰. Dans cette perspective, la sympathie ne caractériserait pas l'expérience du beau et le rapport du sujet à l'objet perçu, mais

³⁶ *Idem*, pp. 70-73 .

³⁷ Carlyle, Thomas, *Sartor Resartus*, Londres, Fraser's Magazine, 1833-1834.

³⁸ Chatterjee, *op. cit.*, pp. 48-51.

³⁹ Spuybroek, Lars, *The Sympathy of Things: Ruskin and the Ecology of Design*, Londres, Bloomsbury Academic, 2016.

⁴⁰ Spuybroek, *op. cit.*, pp. xvi-xvii, et pp. 5-30. (chapitre 1, "The Digital Nature of Gothic").

les parties constitutives de l'objet lui-même, prises dans un mouvement dynamique de genèse⁴¹. Spuybroek considère ainsi que le mode de conception architecturale qu'il défend, fondé sur la modélisation paramétrique et donnant lieu à des formes biomorphiques, se situe dans la continuité de la conception du vivant défendue par le critique victorien⁴². Même s'il aboutit à réduire considérablement le caractère humaniste de la pensée de Ruskin, et le rôle joué chez lui par la figure humaine (qu'elle désigne le créateur de l'œuvre ou fasse l'objet d'une symbolisation inconsciente dans la perception des surfaces), le travail de Spuybroek a néanmoins fait émerger un point important : le fait que la vie paraît chez Ruskin immanente à l'objet perçu, et ne semble pas caractériser seulement les êtres vivants ou l'homme. Il y a cependant dans cette interprétation, d'une part, une tendance à minimiser le rôle joué, chez Ruskin, par la *représentation* du vivant dans sa conception de l'ornementation architecturale (un aspect que Spuybroek repère, mais qu'il écarte immédiatement car il le juge désuet⁴³), et, d'autre part, un refus de penser le rôle joué par l'empathie du sujet, au sens éthique du terme, dans la constitution de cette vie de l'objet, ou pour définir la réaction qu'elle provoque en nous⁴⁴. Chez Spuybroek, la sympathie est toute entière transportée dans l'objet lui-même, et caractérise le rapport qu'entretiennent ses parties, selon un usage du terme plutôt influencé par le vingtième siècle et que l'on peut voir à l'œuvre, par exemple, chez Michel Foucault⁴⁵. Bien qu'on puisse en effet en voir les prémisses dans certains passages de l'œuvre de Ruskin, il ne s'agit là, d'après nous, que d'un aspect minoritaire de son emploi du terme : Spuybroek passe outre (et même, refuse) l'ancrage de cette notion ruskinienne dans la philosophie morale du dix-huitième siècle, où elle caractérise bien plutôt la relation intersubjective. Il nous paraît au contraire que c'est à partir de ce point de départ éthique et dans cette restitution historique que les phénomènes que nous tentons de penser trouvent leur éclairage le plus complet, sans risquer de subsituer à la pensée de Ruskin celle d'autres auteurs plus tardifs, et sans pour autant nous conduire à défendre un modèle subjectiviste.

⁴¹ *Idem*, p. 26.

⁴² *Idem*, pp. 31-41.

⁴³ *Idem*, p. 82.

⁴⁴ *Idem*, p. 108, 174.

⁴⁵ Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 38 et sq.

2) Hypothèses

Au terme de cet état de la question, nous avons pu identifier plusieurs modèles où se trouve exprimée, dans l'œuvre de Ruskin, une relation entre le sentiment du beau et la perception d'une vie dans les choses. Dans *Modern Painters*, nous trouvons la catégorie de la pureté, qui définit la manière dont certains états de la matière peuvent paraître posséder une « énergie » que nous jugeons belle. Cette notion semble se prolonger dans une autre catégorie esthétique, la beauté vitale, qui définit cette fois la beauté de la vie des êtres vivants, que nous pouvons percevoir par empathie. Les études littéraires qui se sont intéressées à ces catégories n'ont pas cherché à montrer comment celles-ci trouvaient un prolongement dans la critique architecturale et en venaient à qualifier des objets inanimés créés par l'homme. Inversement, dans les études consacrées à l'architecture, les commentateurs ignorent l'existence de cette réflexion antérieure de *Modern Painters*. Privés de cet ancrage théorique, certains auteurs, comme Hersey ou Chatterjee, ont néanmoins repéré dans la conception ruskinienne des surfaces architecturales la présence du phénomène que nous essayons de décrire, et ont proposé pour en rendre compte des modèles psychologiques ou historiques (ou même, dans le cas de Spuybroek, ontologiques) qui ont mis de côté la théorisation que Ruskin avait lui-même essayé de donner dans sa réflexion sur le paysage. Du côté des auteurs qui se sont intéressés à sa conception de l'ornement, le fait que Ruskin le définit comme une représentation a bien été mis en lumière, mais le fait qu'il s'agit plus particulièrement d'une représentation du vivant, ce qui situe cet objet dans le prolongement de sa réflexion sur la beauté vitale, est curieusement passé inaperçu au profit soit de la dimension humaniste et émotionnelle de son esthétique, soit de son caractère religieux.

Du côté de la critique d'architecture ruskinienne, la beauté de la vie qualifie donc deux objets différents : l'ornement et la surface. Pour l'ornement, elle est présente sur le mode d'une représentation, alors que pour la surface elle paraît caractériser l'objet lui-même et relèverait dans ce cas peut-être, si nous mobilisons le modèle théorique du second volume de *Modern Painters*, de la

catégorie de la pureté. Ces deux objets posent donc des problèmes assez différents, l'ornement nous amenant du côté de la vie de l'image et de la *mimèsis*, tandis que la surface nous conduit à penser la vie de la matière. Chacun pourrait, en soi, justifier une étude séparée. Nous avons pourtant décidé, dans le travail qui va suivre, de traiter les deux, en nous concentrant, néanmoins, essentiellement sur l'ornement, qui constitue l'objet central de notre exposé, et cela pour plusieurs raisons. D'une part parce que le problème de son animation a été peu envisagé par la critique, qui l'a rabattu sur la question des croyances religieuses de l'auteur et son opposition supposée au formalisme d'Owen Jones. D'autre part, et de manière plus décisive, parce que l'ornement permet aussi de traiter la question des surfaces : on peut le considérer en effet, comme un objet autonome, mais aussi, comme c'est souvent le cas chez Ruskin, comme une partie de la surface architecturale, qu'il modifie en y introduisant des images ou en créant des effets de texture. Il nous a paru ainsi plus simple de structurer notre exposé en partant de l'ornement, et en posant donc la question de savoir dans quelle mesure le modèle théorique développé par Ruskin dans les chapitres sur la beauté vitale pour rendre compte de la beauté des êtres vivants réels s'y trouvait conservé ou modifié (une question qui est donc de l'ordre d'une réflexion sur l'image et engage le problème de son degré d'abstraction, c'est-à-dire, ici, son écart d'avec le réel), pour en venir seulement à la fin de notre exposé à la question de la vie de la surface, où cette importance de la figuration passe au second plan. Nous aurions pu procéder de manière inverse, en commençant par la surface pour aller vers le détail et l'image ornementale, mais le fait de commencer par l'ornement et la *mimèsis* a l'avantage de mettre l'accent sur le modèle de la beauté vitale, et de donner à voir un mouvement de pensée qui part de la vie des êtres vivants réels pour se déplacer peu à peu vers des objets de plus en plus abstraits, partant ainsi du concept de vie qui nous est le plus familier (son sens biologique) et où la part de la métaphore paraît minimale. L'ornement joue ainsi, dans notre travail, le rôle d'une médiation (opérée par la figuration) entre la beauté du vivant et celle de la surface architecturale. Ce mouvement permet par ailleurs d'introduire une certaine clarté dans une pensée souvent marquée par la dispersion, et où il est difficile de se repérer, sans pour autant trahir le propos de l'auteur qui manifeste effectivement, comme nous essaierons de le montrer, une évolution de cet ordre. Ce sera donc le débat victorien sur le degré d'abstraction souhaitable dans l'ornementation

architecturale, qui bat son plein en Grande-Bretagne dans la décennie 1850, qui constituera le cadre historique à partir duquel nous déploierons notre réflexion, sans pour autant qu'il n'en constitue l'objet exclusif, ni que notre étude ne devienne de ce fait une étude d'histoire.

Notre investigation débutera donc par une analyse du second volume de *Modern Painters*. Il s'agira pour nous, après avoir exposé la manière dont le thème du vivant émerge dans les chapitres de son corpus critique consacré à l'ornement, de mettre au jour le modèle esthétique et psychologique que Ruskin développe, dans le chapitre consacré à la beauté vitale, pour rendre compte de la beauté du vivant et de sa représentation. Nous essaierons de faire émerger ainsi le rôle que jouent dans ce modèle, d'une part, l'empathie et la représentation inconsciente de la figure humaine, et, d'autre part, le sentiment d'une activité propre au vivant, qui est à l'origine du plaisir esthétique. Nous verrons que dans les deux cas la source de la pensée de Ruskin n'est pas biologique ou métaphysique, mais éthique : elle résulte de l'import, dans le champ de l'esthétique, de concepts dont l'origine se trouve dans la philosophie morale d'Aristote et du dix-huitième siècle britannique. Il s'agit, chez le Stagirite, des notions d'*ergon* et d'*energeia*, qui permettent à Ruskin de penser les fonctions vitales, ainsi que les obligations morales, des êtres vivants ; et, dans le champ britannique, de la notion de *sympathie*, qui sert chez Hume et Smith à penser l'expérience sociale de l'intersubjectivité, et dont Ruskin étend le champ d'application à tous les êtres animés (suivant en cela un mouvement peut-être déjà en partie à l'œuvre dans la pensée de Burke). C'est ce modèle marqué à la fois par la réaction empathique du sujet et par le sentiment d'une activité consciente et finalisée dans l'être considéré, source de beauté mais également susceptible de faire l'objet d'un jugement moral, qui justifie chez Ruskin, comme nous allons essayer de le montrer, le privilège esthétique accordé au vivant dans les chapitres qu'il consacre à l'ornement architectural, et la restriction de son sujet aux êtres animés.

Notre deuxième partie examinera la manière dont cette réflexion menée à l'origine pour rendre compte de la beauté de l'homme et des êtres vivants réels (ou de leur représentation en peinture) vient nourrir la prise de position de Ruskin dans le débat victorien des années 1850 sur l'abstraction dans l'ornementation

architecturale. Ces années sont marquées, sur le plan de l'actualité, par l'exposition universelle de Londres et la construction du *Crystal Palace* et, sur le plan intellectuel, par la publication (en 1856) de la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones et le mouvement de réforme des arts décoratifs, dont les positions sont exprimées dans le *Journal of Design and Manufactures*. Contre ces auteurs, qui défendent une vision abstraite de l'ornement où la création de motifs répétés, selon le modèle des arts de l'Islam, tient la première place, Ruskin est conduit dans *The Two Paths* (1859) à défendre la représentation du vivant et l'usage décoratif de la figure individualisée, inspiré en cela par l'architecture et la sculpture du Moyen-Age européen, et de la période gothique en particulier. Nous passons ainsi de l'expérience esthétique de la vie, entendue en un sens à la fois éthique et biologique, à l'expérience de sa représentation dans des images sculptées, c'est-à-dire des objets apparaissant dans un contexte architectural, et pour lesquelles se pose le problème de l'écart qui les sépare de leur modèle naturel (autrement dit, de leur caractère artificiel). Si Ruskin n'ignore pas l'impératif d'abstraction défendu par ses adversaires, la signification qu'il donne à ce terme est très différente de ce qu'ils y entendent et sert plutôt à désigner un inachèvement ou à affirmer une différence ontologique entre l'image et son modèle, sans prendre en considération la possible géométrisation de la figure. Cette acception particulière du terme d'abstraction lui permet de défendre des modes de traitement de la figure où celle-ci ne perd jamais, même quand elle paraît réduite à la seule linéarité, sa valeur d'expression, et conserve ainsi une beauté vitale dont la mise à l'épreuve par la représentation permet de dégager les caractéristiques formelles essentielles.

Enfin, nous examinerons la manière dont la vie que nous avons jusqu'alors localisée dans les êtres vivants ou leur représentation sculptée en vient à caractériser la pierre elle-même, et la surface architecturale. Nous y parviendrons d'abord en examinant la manière dont se déploie chez Ruskin le mouvement en apparence inverse, celui qui fut le plus critiqué par ses adversaires : celui par lequel la figure gagne en naturalisme et paraît ainsi remettre en cause l'impératif d'abstraction. Nous chercherons à montrer que cette tendance entretient un rapport ambivalent avec le paradigme de la beauté vitale, le naturalisme conférant à la sculpture une chair et une corporéité très différentes de

celle des êtres vivants réels, témoignant ainsi d'un possible changement (et peut-être d'une perte) de l'objet initial du concept. Nous verrons ensuite que ce naturalisme se trouve soumis en réalité à de sévères limites qui le distinguent de ce que Jones et ses collaborateurs critiquaient dans les œuvres de leur temps, et où le goût pour la représentation fidèle de la nature se trouve conjoint à la nécessité d'une intégration de la sculpture à la surface architecturale. Cette double exigence amène Ruskin à défendre des styles où la figure sculptée (notamment par le recours au bas-relief) fait corps avec le bâtiment plutôt qu'elle ne s'en détache. L'indistinction de l'architecture et de la sculpture qui en résulte conduit, par la variation de la distance à laquelle le bâtiment est observé, à une paradoxale disparition de la figure et à une mise au premier plan des valeurs tactiles que celle-ci confère à la surface, qui paraît alors douée d'une vie propre. Dans ce modèle abstrait, qui rejoint ses conceptions sur la couleur en architecture, l'objet de la beauté vitale se déplace à nouveau, cette fois de la sculpture à la matière du bâtiment lui-même, dont la surface est perçue comme l'immense parure d'un corps féminin imaginaire et érotisé, rejoignant peut-être par là, et paradoxalement, l'expressivité accordée à la représentation naturaliste du corps vivant sculpté.

3) Méthodologie

La première difficulté à laquelle nous nous sommes trouvés confrontés fut la définition du corpus de recherche dans une œuvre caractérisée par la profusion. Les deux ouvrages consacrés principalement à l'architecture, les *Stones of Venice* et les *Seven Lamps*, totalisent pas moins de deux mille pages auxquelles il faut ajouter au moins *The Two Paths* et *Aratra Pentelici*, et même, si nous visions à l'exhaustivité, bien des textes dispersés dans le reste de son œuvre. Et pourtant, comme le faisait déjà remarquer Kristine Garrigan, il n'est pas possible d'étudier un tel auteur en ne se focalisant que sur quelques passages célèbres, par exemple « The Nature of Gothic » ou les deux chapitres des *Stones* consacrés à l'ornement⁴⁶. Une telle méthode, si elle confronte le lecteur immédiatement à

⁴⁶ Garrigan, Kristine Ottesen, *Ruskin on Architecture: His Thought and Influence*, Madison, Wisconsin, Wisconsin University Press, 1973.

certaines thèses fondamentales, n'est pas opérante car la pensée de Ruskin ne possède ni la densité ni la systématisme nécessaire à l'application d'un tel procédé. Elle fonctionne par la répétition et la dispersion, semant aux quatre vents des pages essentielles que le lecteur ne pourra découvrir que par la lecture suivie de l'ensemble, au gré des renvois que les éditeurs de la *Library Edition* auront jugé bon de placer comme autant de jalons à l'intérieur du labyrinthe. Ces mêmes éditeurs sont par ailleurs les auteurs d'un *Index* qui ne résoud pas tous les problèmes dans la mesure où les entrées, si elles donnent une image assez complète et détaillée de la pensée de Ruskin, ne correspondent pas toujours aux thèmes que nous avons voulu aborder. Comme l'affirme John Dixon Hunt dans l'ouvrage dont il assure la direction, le bien nommé *Ruskin Polygon*⁴⁷, l'œuvre de Ruskin peut être considérée comme une succession de notes de bas de page, beaucoup de ses textes fonctionnant selon un processus de digressions associatives et d'emboîtements qui rend difficile la détermination du sujet qu'ils sont censés traiter, même quand celui-ci est annoncé.

Si donc la détermination du sujet de la critique architecturale de Ruskin a été pour nous un processus lent qui a nécessité la lecture *in extenso* des ouvrages principaux qu'il y a consacrés, nous ne ferons pas référence dans notre exposé, par souci de clarté, à tous les passages qui permettraient de justifier les thèses que nous avançons. Nous avons décidé de nous focaliser au contraire sur quelques morceaux choisis, auxquels nous revenons parfois à plusieurs reprises, et qui nous ont paru les plus significatifs de la pensée de Ruskin. Il nous a paru ainsi plus efficace de privilégier quelques cas que nous analysons à fond, comme par exemple la fleur des Alpes qui ouvre le chapitre sur la beauté vitale dans *Modern Painters*, plutôt que de multiplier les exemples et de nous livrer au péril de la dispersion auquel un tel auteur ne manque pas de nous exposer⁴⁸. Ainsi, si nous sommes d'accord avec la formule de Garrigan, selon laquelle l'œuvre de Ruskin doit être prise « dans son entièreté ou pas du tout » (« whole or not at all »), il s'agit là pour nous plutôt d'une exigence qui caractérise la confrontation à l'œuvre dans l'exercice de la recherche et non l'exposé que l'on doit en faire. Par ailleurs,

⁴⁷ Hunt, John Dixon and Faith M. Holland (eds.), *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*, Manchester: Manchester University Press, 1982.

⁴⁸ Nous donnons cependant en note les références d'autres passages où Ruskin mentionne des phénomènes similaires à celui que nous étudions, afin que le lecteur intéressé puisse prolonger sa réflexion.

nous poussons d'une certaine manière cette exigence encore plus loin en ne nous limitant pas, comme le fait Garrigan, aux seuls écrits de Ruskin sur l'architecture. Il nous est vite apparu que cette partie de son corpus n'était pas indépendante de *Modern Painters*, et c'est à ces deux versants de son œuvre que nous avons eu le plus recours. Notre première partie est ainsi presque entièrement fondée sur le second volume de *Modern Painters*, la seconde sur *The Two Paths*, et la troisième sur *Aratra Pentelici*, suivant en cela, quasiment, l'ordre chronologique de la pensée de Ruskin. Il ne s'agit là pourtant que d'une tendance générale, et les nombreuses incursions que nous faisons, à chaque moment, dans les *Stones of Venice* et les *Seven Lamps*, dispersées au fil de notre travail, (ainsi que, dans notre première partie, dans les *Lectures on Architecture and Painting*) empêchent de pouvoir parler d'une chronologie stricte. Ce problème du corpus ne s'est pas posé lorsque nous nous sommes intéressés à l'œuvre d'Owen Jones, dont l'essentiel se trouve concentré dans la *Grammar of Ornament*, ou même de Pugin, auteurs auxquels nous avons ajouté quelques articles issus du *Journal of Design and manufactures*. Ces excursions en dehors de l'œuvre de Ruskin nous sont apparus nécessaires afin de mettre en place la contextualisation de sa pensée. Ils nous ont semblé particulièrement requis lorsque nous avons abordé les conceptions ruskiniennes de l'abstraction, qui ne pouvaient apparaître dans toute leur singularité que si nous les mettions en regard avec celles des autres protagonistes du débat victorien.

Un mot doit être dit également au sujet de la méthode d'analyse que nous avons adoptée. La difficulté d'approche d'un auteur comme Ruskin vient en effet aussi du caractère très divers des modes d'exposition de sa pensée, que résume bien le terme anglais de « polymath ». Si sa réflexion relève bien d'un questionnement esthétique, l'un de ses objectifs principaux (et celui que nous avons considéré avant tout) étant de parvenir à définir la beauté, cette réflexion n'est pas celle d'un philosophe de formation, qui situerait sa pensée par rapport à une tradition philosophique et discuterait avec précision celle des différents auteurs qui se sont intéressés au problème qu'il prend en considération. Malgré cela, les thèmes abordés et la nature du questionnement présenté, ainsi que le choix de certains termes (en particulier celui de sympathie, qui relève bien d'une tradition, quoiqu'en partie ignorée de lui) nous a paru requérir, comme l'avait fait

Landow avant nous, une mise en situation de la pensée de Ruskin dans l'histoire de la philosophie morale et esthétique qui n'est souvent pas de son fait mais du nôtre. La démarche paraissait s'imposer lorsque certains auteurs se trouvaient explicitement mobilisés et discutés par lui, comme par exemple Aristote, mais nous nous sommes permis un traitement plus libre faisant intervenir d'autres auteurs que Ruskin n'a sans doute jamais lus, comme Hume et Kant. Ils nous ont en effet permis de faire émerger avec netteté le contenu de sa pensée, plus encore parfois que d'autres auteurs dont nous savons, comme Smith, qu'il les connaissait⁴⁹. Sans donc traiter l'œuvre de Ruskin comme celle d'un philosophe, nous avons fait un usage assez libre mais néanmoins rigoureux de la tradition philosophique pour le commenter, en essayant à la fois d'inscrire sa pensée dans une histoire des idées et de ne pas lui imposer des références ou de précisions conceptuelles qui lui sont étrangères⁵⁰. Nous avons de ce point de vue suivi une ligne de crête assez difficile à tenir, mais à notre sens nécessaire à l'étude d'un tel auteur. L'emploi que nous faisons de certains termes, comme ceux de « chair », « désir », « jouissance », peuvent aussi faire signe du côté de la phénoménologie et surtout de la psychanalyse, mais nous ne les employons pas dans un sens strict et, quoiqu'ils charrient sans doute des connotations issues de ces disciplines, nous n'avons pas souhaité les y rattacher. Nous entendons seulement mettre par là en lumière la dimension sexuelle ou érotisée des phénomènes que nous décrivons

⁴⁹ Ruskin mentionne brièvement Kant dans le cadre d'une polémique contre l'idéalisme allemand dans *Modern Painters*, mais rien n'indique qu'il en ait eu une connaissance de première main (Cf. MP 3, pp. 424 et sq.).

⁵⁰ C'est ce parti pris méthodologique qui nous a conduit à situer hors du champ de notre étude les modèles théoriques développés chez d'autres auteurs parfois contemporains de Ruskin, notamment allemands, pour penser la beauté des objets à partir de la notion de vie et du concept d'*Einfühlung* (littéralement, empathie). Malgré la proximité des phénomènes qu'ils décrivent, le concept de vie qui se trouve mobilisé chez des auteurs comme Vischer, Lipps ou Worringer nous paraît ainsi très éloigné de celui qui se dégage à la lecture de l'œuvre de Ruskin, dont le caractère éthique et la dimension écologique sont beaucoup plus marqués. Le modèle de Ruskin nous paraît par ailleurs, comme nous nous en expliquons dans notre conclusion, plus réaliste, l'empathie n'ayant sans doute pas de rôle constitutif dans la genèse de la vie de l'objet (Cf. *infra*, pp. 378-379). Pour plus d'informations sur le modèle de l'*Einfühlung*, on consultera Mallgrave, Harry Francis et Eleftherios Ikononou (éd.), *Empathy, Form, and Space : Problems in German Aesthetics, 1873-1893. Texts & Documents*. Santa Monica (Calif.): the Getty center for the history of art and the humanities, 1994. C'est la raison pour laquelle nous ne suivons pas non plus les conclusions de Spyros Papapetros, dont l'étude *On the animation of the inorganic : art, architecture, and the extension of life* (Chicago (Ill.), Londres : University of Chicago Press, 2012) prend soin de se démarquer du modèle subjectiviste de l'*Einfühlung* mais ignore Ruskin et le domaine victorien pour se concentrer exclusivement sur la manière dont le problème a été pensé en Allemagne. La distinction que Papapetros pose entre la simulation du mouvement (*äussere Beweglichkeit*) et la vitalité intérieure de l'objet (*innere Lebendigkeit*) à partir de sa lecture de Warburg et de Riegl, nous a cependant aidé à formuler la différence entre la figuration du vivant et l'animation des surfaces (voir Papapetros, *op. cit.*, introduction, p. X).

tout en restant autant que faire se peut dans les limites de la pensée de Ruskin et de son vocabulaire.

Il n'était par ailleurs pas possible de s'en tenir à cette contextualisation philosophique. Comme nous l'avons déjà évoqué, la pensée de Ruskin est peu dense et passe surtout par l'exemple ; plus encore que dans les formulations générales de sa pensée, c'est par l'étude des exemples dont il se sert pour l'illustrer que passe l'essentiel de son message. Plutôt que de donner une définition générale de la beauté, Ruskin a plutôt tendance (et c'est ce qui fait sans doute de lui un critique plus qu'un philosophe) à montrer ce qui lui paraît beau, à le dessiner et à le décrire pour communiquer au lecteur sa propre vision et son émotion. Le procédé s'apparente, comme l'avait bien vu Stein, à un rituel initiatique, qui invite le lecteur à aller chercher, selon le mot de Proust, l'objet auquel elle s'applique « répandu çà et là sur la surface de la terre ». L'un des premiers réflexes que nous avons eu d'acquiescer en nous confrontant à cette œuvre a ainsi consisté à nous concentrer en priorité sur les figures et planches qui illustrent ses ouvrages, et dont le contenu visuel outrepassait parfois même le commentaire qui en est fait. Notre étude, et en particulier nos seconde et troisième parties, fera donc intervenir beaucoup d'analyses d'images, de préférence celles que Ruskin a choisies pour illustrer son propos, et qui entretiennent donc avec le texte un rapport privilégié. Nous avons en général donné la préférence à ces analyses d'images plutôt qu'aux analyses littéraires, les descriptions nous conduisant souvent plus du côté de l'imaginaire ruskinien et d'une élaboration rhétorique (ce que Stein a nommé des « fables de perception ») que vers le rapport sensible qu'il entretenait avec les œuvres. La plupart des morceaux d'anthologie qui constituent les hauts lieux de la critique ruskinienne (la première section de « The Nature of Gothic », la description de Saint-Marc du second volume des *Stones*, les pages inaugurales des chapitres des *Seven Lamps*, ou la description de « The Slave Ship » au premier volume de *Modern Painters*) seront donc, malgré leur beauté et la virtuosité littéraire dont ils témoignent, et à quelques exceptions près, absents de notre travail. Peut-être ce choix relève-t-il d'une tendance personnelle à nous défier des mots, et d'une trop grande confiance accordée à l'image, mais ce parti pris aura au moins eu le mérite d'avoir mis en lumière d'autres passages de l'œuvre de Ruskin

trop souvent laissés dans l'ombre, et où se donne à voir un aspect moins spectaculaire mais aussi révélateur de sa sensibilité.

I) La beauté du vivant

Introduction :

Notre investigation débutera par l'ornement et la question du choix de son sujet. C'est en effet à l'occasion de cette discussion que les écrits sur l'architecture abordent le problème du vivant et de sa représentation, à travers trois textes fondamentaux : la « Lamp of Beauty » dans les *Seven Lamps*, « The Material of Ornament » dans les *Stones of Venice*, et l'addendum aux conférences d'Édimbourg regroupées sous le titre de *Lectures on Architecture and Painting*. Bien que l'imaginaire du vivant soit très prégnant à l'époque où Ruskin écrit ces textes, et partagé par de nombreux auteurs, Ruskin est le seul à notre connaissance à concevoir l'ornement architectural comme un acte de représentation dont l'objet doit être, non pas, comme nous allons le voir, la seule nature, mais un être vivant. Les raisons qui l'amènent à défendre cette thèse surprenante sont complexes, tout comme la définition qu'il donne de « l'ornement » lui-même, un terme que l'on serait plus enclin à remplacer, pour éviter toute confusion, par celui de sculpture, mais que nous conserverons néanmoins.

Parmi les différents motifs qui expliquent ce privilège accordé au vivant, ce sont les raisons esthétiques qui retiendront le plus notre attention. Nous chercherons alors à montrer que cette préférence prolonge une réflexion entamée dès le second volume de *Modern Painters*, où se trouve élaborée une catégorie esthétique particulière visant à rendre compte de la beauté propre au vivant : la « beauté vitale » (« vital beauty »). Bien qu'on puisse trouver des prémisses de cette convergence entre l'esthétique et le biologique dès le XVIII^e siècle dans l'œuvre de Kant et de Burke, Ruskin est à notre connaissance le seul auteur qui fait du vivant non pas l'un des termes d'une analogie ou un exemple privilégié de ce qu'est le beau, mais bien l'objet d'une catégorie esthétique spécifique. Cette catégorie est elle-même le point de confluence de deux lignes de raisonnement. La première, qui se nourrit de la lecture de la philosophie morale d'Aristote et de l'*Éthique à Nicomaque* en particulier (et non, comme on s'y serait attendu, du *De*

Anima), cherche à donner une définition de la vie comme libre activité de génération de soi, source de plaisir par l'expression d'une individualité singulière. La seconde vise à expliquer comment nous pouvons nous-mêmes prendre un plaisir esthétique à la contemplation de cette activité par l'emploi d'une faculté, la sympathie, dont le concept est repris à la philosophie morale britannique du XVIII^e siècle, et en particulier à l'école dite du sens moral. Cette seconde ligne de raisonnement, issue de l'éducation de Ruskin et d'un esprit du temps plus que d'une lecture directe des sources, rejoint ainsi, et très certainement à son insu, les analyses de Hume sur la beauté d'utilité, où la notion de sympathie est utilisée pour rendre compte d'une expérience esthétique similaire, mais qui ne cible pas le vivant en particulier.

Ces deux lignes de raisonnement aboutissent ainsi à penser le mode d'activité propre au vivant et l'expérience que nous en faisons sur le modèle de l'activité humaine et du rapport intersubjectif. Il est très probable que le privilège esthétique accordé par Ruskin au vivant, et la restriction du sujet de l'ornement à cet objet, soient motivés par cette tendance personnelle à humaniser les objets naturels et en particulier ce qui lui paraît posséder la vie. L'apparence de sensibilité manifestée par le vivant en fait ainsi pour Ruskin le symbole inconscient du corps et de l'esprit humains, selon un processus psychologique qui s'avérera déterminant pour comprendre ses vues sur l'abstraction de l'ornement architectural et la représentation du vivant, que nous examinerons en seconde partie.

1) L'ornement « organique »

a) L'ornement comme signe et langage

Le premier point que nous avons à établir concerne la définition du terme même d'ornement chez Ruskin. Il s'agit là d'une question particulièrement difficile, à laquelle il ne donne pas de réponse directe. Néanmoins, on peut proposer un essai de définition fondé sur les discours prescriptifs qui jalonnent ses écrits critiques et théoriques. Nous ne suivons pas ici l'ordre chronologique de sa pensée, qui partirait des *Seven Lamps* pour aller jusqu'à *The Two Paths* (au moins, car elle se continue bien au-delà), et privilégierons, par souci d'économie et de clarté, un texte qui nous paraît résumer ses positions sur le sujet : les *Addenda* aux lectures 1 et 2 des *Lectures on Architecture and Painting* (aussi appelées les « conférences d'Édimbourg »). Ruskin y condense sa pensée sur l'architecture en six propositions à l'usage de ceux qui ignoreraient tout de ce qu'il a pu développer précédemment à ce propos :

1. La construction gothique ou romane est plus noble que la construction grecque.
2. L'ornementation est la partie principale de l'architecture.
3. L'ornementation doit être visible.
4. L'ornementation doit être naturelle.
5. L'ornementation doit exprimer une pensée.
6. Par conséquent, l'ornementation gothique est plus noble que l'ornementation grecque, et l'architecture gothique est la seule qui devrait être construite aujourd'hui⁵¹.

⁵¹ LAP, pp. 81-82 :

“1. That Gothic or Romanesque construction is nobler than Greek construction.
2. That ornamentation is the principal part of architecture.
3. That ornamentation should be visible.
4. That ornamentation should be natural.
5. That ornamentation should be thoughtful.
6. And that therefore Gothic ornamentation is nobler than Greek ornamentation, and Gothic architecture the only architecture which should now be built.”

Parmi toutes ces propositions, c'est la seconde, "l'ornementation est la partie principale de l'architecture", qui a fait couler le plus d'encre et suscité le plus de réserves, en ce qu'elle paraît remettre en cause ou renverser l'un des axiomes fondateurs de la modernité architecturale : la primauté de la structure sur l'ornement, et de la fonction sur la forme. John Unrau, dans l'ouvrage qu'il consacre aux théories de Ruskin sur l'architecture, essaie de minimiser l'outrance de la formule en expliquant que le terme d'ornement ne recouvre pas pour Ruskin la même chose que pour le lecteur du XX^e siècle (et a fortiori du XXI^e⁵²). Pourtant, comme souvent chez Ruskin, la formulation indéniablement polémique n'empêche pas l'expression d'une pensée qui va au-delà du seul désir de provocation. Car, dans son affirmation d'une primauté de l'ornement sur l'architecture, elle constituait déjà une provocation pour le XIX^e siècle, bien avant les récriminations de Loos ou de Le Corbusier. C'est ce que Ruskin affirme dans la suite du texte : cette seconde proposition est pour ses adversaires une véritable « hérésie⁵³ », car elle repose, d'une part, sur une inversion de hiérarchies architecturales admises en faisant primer le détail sur l'ensemble⁵⁴, et, d'autre part, parce qu'elle remet en cause l'importance de la proportion dans l'esthétique générale de l'architecture.

Quel est ici l'argument de Ruskin pour soutenir cette « hérésie » ? Il consiste à établir une distinction entre l'architecture et la simple construction (*building*). S'il est pour lui absolument nécessaire qu'un bâtiment soit bien construit et puisse répondre efficacement aux fonctions qu'on requiert de lui, il ne s'agit là que de réquisits techniques et éthiques qui ne relèvent pas des beaux-arts. L'ornement est « la partie principale de l'architecture » parce qu'il permet de transformer ce qui serait sinon seulement utilitaire en une véritable œuvre d'art. La précision qui conclut le développement consacré à la seconde proposition est ici d'importance :

⁵² Cf. Unrau, *op. cit.* pp. 61 et sq.

⁵³ LAP, p. 83.

⁵⁴ LAP, pp. 88-89.

L'ornementation est donc la partie principale de l'architecture, considérée du point de vue de l'Art⁵⁵.

Cette distinction entre l'architecture et la simple « construction⁵⁶ », et son corollaire, la différence entre un architecte et un constructeur (*builder*), est une constante de la pensée de Ruskin sur l'architecture. L'importance de l'ornement comme seul opérateur de la promotion esthétique d'un bâtiment est ainsi réaffirmée au début des deux grands ouvrages qu'il consacre au sujet : les *Seven Lamps of Architecture* (au début de la « Lamp of Sacrifice⁵⁷ ») et les *Stones of Venice* (au deuxième chapitre du premier volume⁵⁸). Dans ce second ouvrage, le passage de la construction à la décoration d'un bâtiment, et de la technique à l'art, a également un sens anthropologique : elle signifie le passage de l'animalité à l'humanité, la frontière entre l'un et l'autre n'étant pas située dans l'exercice de l'intelligence mais dans l'expression des affections. Ce qui est alors exprimé, c'est, plus précisément, un sentiment dévotionnel à l'égard de la nature, qui caractériserait au premier chef la création ornementale⁵⁹.

En introduisant cette distinction entre la construction et l'architecture, la pensée de Ruskin n'a rien de révolutionnaire. Elle ne fait que reprendre les termes de la triade vitruvienne bien connue définissant l'architecture : *soliditas*, *conformitas* et *venustas*⁶⁰. Cette triade est en quelque sorte simplifiée, les deux premiers termes, visant la structure et la fonction, étant contenus dans l'expression *building*. Ruskin n'est donc pas le premier, loin de là, à avancer l'idée qu'une dimension esthétique (chez Vitruve la *venustas*) est nécessaire à définir l'architecture comme art. Là où s'introduit une première différence, c'est dans l'insistance qui est faite chez lui sur la distinction entre les beaux-arts et la simple maîtrise technique, faisant de la *venustas* le centre de gravité de sa définition de l'architecture, ce qui n'était pas le cas chez Vitruve. La beauté n'est plus une

⁵⁵ LAP, p. 84 : "Ornamentation is therefore the principal part of architecture, considered as a subject of fine art."

⁵⁶ Le mot anglais «building » ne fait pas seulement référence à la structure d'un édifice mais à tout ce qui en lui relève d'impératifs techniques ou utilitaires.

⁵⁷ SL, pp. 27-29.

⁵⁸ Cf. SV 1, pp. 66-67.

⁵⁹ SV 1, p. 67.

⁶⁰ Vitruve, *De Architectura*, livre I, chapitre 3, <http://remaacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/livre1.htm#1>

caractéristique, parmi d'autres, de l'architecture, mais son essence, ce qui permet de la distinguer d'une production purement utilitaire. Là où Ruskin en vient à se détacher tout à fait du classicisme, c'est dans l'équivalence qui est posée chez lui entre cette *venustas*, c'est-à-dire ce qui fait la beauté de l'architecture, et l'ornement. Dans la pensée de Vitruve, l'ornement n'est qu'un aspect de la beauté d'un bâtiment, et pas le plus important, car l'essentiel se joue dans ses proportions et dans la manière dont les différents éléments qui le constituent sont agencés. Chez Alberti, cette insistance sur l'unité et le sens de l'ordre qui doivent présider à l'organisation d'un bâtiment reçoit un nom particulier, la *concinitas*. Elle se distingue de l'ornement – *ornamentum* – qui se définit par son caractère, sinon superflu, du moins ajouté à cette beauté première de la proportion⁶¹. Pour Ruskin, et c'est là qu'apparaît le renversement, ce qui était jusqu'alors considéré comme accessoire devient essentiel, et c'est l'ornement qui est amené à définir ce qui constitue la beauté d'un édifice. Non pas que Ruskin ne s'intéresse pas aux raffinements des proportions architecturales, auquel il consacre de longues recherches et d'importants développements tout au long de ses ouvrages⁶², mais cette beauté là lui apparaît, sinon secondaire, du moins seconde par rapport à la beauté de l'ornement, qui constitue désormais le centre de gravité esthétique de l'architecture.

Dans les *Addenda* qui nous servent ici de viatique et de porte d'entrée à la pensée ruskinienne sur l'ornement, c'est principalement contre cette tradition « classique » ou classicisante que Ruskin va mener sa polémique. Ses adversaires ne sont pas, ou seulement secondairement, des fonctionnalistes attachés au respect du programme, ou des rationalistes préoccupés par l'expression de la structure (quoique sa pensée se construise aussi en opposition partielle à leur idées). Il prend soin de bien rassurer cette partie de son auditoire dans le premier moment de son argumentation, en leur disant qu'il ne s'agit pas pour lui de sacrifier

⁶¹ Dans cette discussion de l'esthétique architecturale de l'antiquité et de la Renaissance, nous nous fondons essentiellement sur le résumé qu'en a donné Caroline Van Eck, *op. cit.*, pp. 41 et sq. (pour Vitruve) et pp. 46 et sq. (pour Alberti).

⁶² Cf. SL, pp. 163 et sq., pp. 201 et sq., SV 2, pp. 47 et sq., pp. 147-148, p. 206, pour ne citer que quelques exemples. Voir également sur ce sujet la réponse de Samuel Huggins à la conception ruskinienne de la proportion (Huggins, Samuel, "Classical Columnar Architecture and the Stones of Venice" in *The Builder*, vol. 11 (1853) n° 566, 03-12-1853, p. 722, et la réponse de Ruskin in SV 1, pp. 430 et sq.

l'utilité au nom de la beauté⁶³. Ses véritables adversaires sont en revanche ceux qui se placent d'emblée sur un plan esthétique et croient, à l'instar d'un Charles Cockerell ou d'un Samuel Huggins, que ce sont les proportions d'un édifice, héritières des ordres vitruviens, (et leur corolaire, la « disposition des masses », tributaire de la même exigence d'unité) qui permettent de définir l'architecture comme art et de la distinguer de la seule construction⁶⁴. Personne, en 1853, et en Angleterre, ne songe alors à lui opposer la valeur esthétique de l'espace, dont l'expression théorique est encore balbutiante et ne sera formulée que bien plus tard, principalement en Allemagne⁶⁵. C'est donc en examinant la critique de la valeur esthétique de la proportion que nous pourrions être en mesure de discerner ce qui constitue pour Ruskin la supériorité de l'ornement.

Sur ce point, quels sont ses arguments ? Ruskin ne rejette pas l'idée que la proportion constitue effectivement une source de beauté, mais il considère qu'il ne s'agit là que d'un type de beauté inférieure, limitée, et qui ne peut constituer qu'un préalable à un autre genre de plaisir esthétique, que seul peut procurer l'ornement. Cette infériorité vient sans doute du fait que la proportion ne permet que très peu de possibilités d'expression. Bien qu'il n'explique pas son argument à ce point, nous serions tentés de voir dans la thèse de Ruskin une opposition entre le plaisir procuré par la perception de la forme considérée pour elle-même, dans son ordonnance et ses proportions singulières, et le plaisir procuré par l'interprétation de la forme, par ce qu'elle signifie plutôt que par ce qu'elle est. Tout se passe comme si Ruskin voyait dans la proportion, c'est-à-dire dans la forme elle-même, une simple potentialité d'expression qui ne sera pleinement réalisée que par l'ornementation du bâtiment. Proportion et ornement sont ainsi pensés sous un même paradigme, celui de l'expression, qui permet de justifier la supériorité du second :

⁶³ LAP, pp. 83-84. Il y revient p. 90 : si l'utilité ne doit pas être sacrifiée, l'ajout d'éléments inutiles et justifiés seulement du point de vue de l'art est d'après lui permise.

⁶⁴ Voir Huggins, *op. cit.* et les articles de Cockerell, Charles R., in *The Builder*, n° 4, 17 janvier 1846, p 25 et n°7, 16 février 1850, p 77. Voir aussi à ce sujet Brooks, *op. cit.*, chapitre 2, "Ruskin, C.R Cockerell, and the proportions of architecture".

⁶⁵ Voir à ce sujet Mallgrave, Harry Francis et Eleftherios Ikonomou (éd.), *Empathy, Form, and Space : Problems in German Aesthetics, 1873-1893*. Texts & Documents. Santa Monica (Calif.): the Getty center for the history of art and the humanities, 1994.

La peinture, la sculpture, la musique et la poésie dépendent toutes dans la même mesure de la « proportion », qu'elle concerne les couleurs, les pierres, les notes, ou les mots. La proportion est un principe d'existence et non d'architecture... Tout grand art commence là où le leur [c-à-d celui des architectes] s'achève, avec la « disposition des masses »... Copier la forme du Parthénon sans ses frises et la statuaire de sa façade, est comme copier la forme d'un être humain sans sa bouche et ses yeux, et... si le style moderne pseudo-grec dépend de ses proportions plus que le style gothique, il en est ainsi non pas parce qu'il est mieux proportionné, mais parce qu'il ne peut dépendre de rien d'autre que de la proportion. Le geste est ainsi de la même manière plus important pour un mime que pour un tragédien, non pas parce que son geste est plus raffiné, mais parce qu'il n'a pas de langue⁶⁶.

Un peu plus loin le propos de Ruskin se fait plus radical encore, et file la même métaphore :

Les parties sur lesquelles je me suis arrêté en examinant les bâtiments, bien qu'il s'agisse souvent des moins importantes, sont en réalité les principales. La partie principale d'un bâtiment est celle où son esprit est contenu et il s'agit, comme je viens de le montrer, de sa sculpture et de sa peinture. Je procède avec un bâtiment comme avec un homme, en regardant ses yeux et ses lèvres : quand ils sont remarquables et éloquents, la forme du corps est de peu de conséquence⁶⁷.

Ce qui nous paraît particulièrement frappant dans ce passage c'est la manière dont Ruskin utilise une analogie entre l'architecture et le corps humain

⁶⁶ LAP, pp. 86-87 : "Painting, sculpture, music, and poetry depend all equally on the "proportion", whether of colours, stones, notes, or words... Proportion is a principle, not of architecture, but of existence... All great art begins exactly where theirs [i.e the architects'] ends, with the "disposition of masses"... To copy the form of the Parthenon without its friezes and frontal statuary, is like copying the figure of a human being without its eyes and mouth, and... so far as modern pseudo-Greek work does depend on its proportions more than Gothic work, it does so, not because it is better proportioned, but because it has nothing but proportion to depend upon. Gesture is in like manner of more importance to a pantomime actor than to a tragedian, not because his gesture is more refined, but because he has no tongue."

⁶⁷ LAP, p. 89 : "The things that I have dwelt upon in examining buildings, though often their least parts, are always in reality their principal parts. That is the principal part of a building in which its mind is contained, and that, as I have just shown, is its sculpture and painting. I do with a building as I do with a man, watch the eye and the lips: when they are bright and eloquent, the form of the body is of little consequence."

Nous reviendrons sur les nuances qu'apporte Ruskin à cette mise à l'écart du corps dans notre troisième partie. Cf. *infra*, pp. 343-344.

pour justifier son propos et introduire dans son argumentation le paradigme de l'expression. L'ornement est assimilé à ces parties du corps qui sont le plus expressives : le regard, par lequel peuvent se percevoir les sentiments d'autrui, et la bouche, qui lui permettent de parler. L'art de référence n'est peut-être pas tant ici la peinture ou la sculpture, qui désignent pour Ruskin des pratiques décoratives, mais le théâtre, qui semble fournir le modèle de son esthétique. Plus encore que la métaphore du langage, qui pourrait servir à attirer l'attention vers la seule organisation de l'édifice (suivant en cela l'analogie de la grammaire), c'est ici l'art de l'acteur et la parole considérée comme un acte d'expression qui sont au cœur du propos de Ruskin. La proportion caractérise seulement les caractéristiques objectives du bâtiment, sa mesure, ce qu'il est pour l'œil. Mais l'ornement exprime une pensée (une activité de l'esprit, *mind*), et nécessite un acte d'interprétation, une observation qui soit en même temps l'écoute d'un message.

Peut-être y a-t-il ici, de la part de Ruskin, une simplification. Nous pourrions considérer en effet que la proportion permet d'exprimer quelque chose, comme le corps humain qui se meut silencieusement dans l'espace, sans recours à la parole, se trouve lui aussi chargé d'expressivité. Dans « The Nature of Gothic », Ruskin étendra bien ce paradigme théâtral à la proportion. Il affirmera alors que ce n'est pas la stricte répétition d'un ordre mais l'introduction, au sein de cet ordre, de légères irrégularités semblables à celles qu'il a eu le loisir d'observer dans l'architecture du Moyen Âge, qui permettent de distinguer un bâtiment bien proportionné d'une simple création mécanique. La comparaison pertinente est alors pour lui la lecture de la poésie, qui peut être réalisée, comme le mauvais lecteur, d'une manière monocorde, ou bien en tenant compte des accents et en donnant ainsi au texte une véritable valeur expressive⁶⁸. C'est ici le *rythme* complexe imposé visuellement par la répétition non uniforme de certaines unités architecturales, comme les colonnes, qui est susceptible de donner à l'édifice une valeur d'expression. Dans le contexte des conférences d'Édimbourg, Ruskin n'introduit pas cette nuance, car son but est de justifier l'importance de l'ornement contre des adversaires (en l'occurrence, des architectes) qui ne jurent que par la proportion et par ce qui en elle ne relève pas d'une potentialité

⁶⁸ SV 2, p. 206.

d'expression mais de la seule considération de l'ordre, de la mesure. L'opposition entre l'ornement et la proportion recoupe ainsi dans ce contexte l'opposition esthétique entre l'intérêt pour la forme et l'intérêt pour l'expression, alors que la pensée de Ruskin sur le sujet est plus complexe. Dans cette polémique, nous sommes enclins à identifier un arrière-plan burkéen, qui opposait déjà en ce sens la beauté intellectuelle de la proportion et la beauté qui naît de l'influence de certaines qualités sensibles sur nos passions et notre vie affective⁶⁹, une influence ou une correspondance d'autant plus surprenante que cet aspect des théories de Burke fait l'objet d'une critique dans le second volume de *Modern Painters*⁷⁰. Si Ruskin ne développe pas ici un argument contre l'usage de la raison dans l'appréhension du beau, il est probable que sa défense de l'ornement au nom de l'expression et de sa capacité à signifier quelque chose, et la métaphore même du bâtiment comme corps humain doué de parole, implique une psychologie de l'expérience esthétique plus émotionnaliste.

b) L'ornement comme représentation de la nature

Encore faudrait-il s'entendre sur ce que nous entendons ici par expression. Pourquoi l'ornement permettrait-il d'exprimer plus de choses que la proportion ? Et quelle est la nature de ce qui s'y trouve exprimé ? Sur ce second point (qui permet de répondre au premier), l'*addenda* aux conférences d'Édimbourg propose deux réponses. La première consiste à insister sur la manière dont l'ornement exprime la pensée et les affects de celui qui le sculpte ou le dessine. C'est là le sens de la 5^e proposition, « Ornamentation should be thoughtful », que l'on pourrait traduire par « l'ornement doit exprimer une pensée. » :

Cinquième proposition : « L'ornementation doit exprimer une pensée. » C'est-à-dire qu'à chaque fois que vous posez un ciseau ou un crayon dans la main d'un homme afin de lui permettre de produire de la beauté, vous devez attendre de lui qu'il pense

⁶⁹ Cf. Burke, Edmund, *A philosophical Enquiry into the sublime and beautiful*, ed. Paul Guyer, Oxford, Oxford university press, 2015, part 3, "Of Beauty", pp. 73-84.

⁷⁰ Cf. MP 2, pp. 108 et sq.

à ce qu'il fera, et ressente quelque chose à ce sujet, et que l'expression de sa pensée et de son sentiment soit la plus noble qualité de ce qu'il produira avec son ciseau ou son pinceau, dans la mesure où la capacité de penser et de sentir sont les plus nobles caractéristiques de l'homme⁷¹.

Ce que l'ornement exprime ce sont donc les "pensées" ou les "sentiments" de son créateur, que Ruskin se représente comme un ouvrier au travail, donnant forme à son œuvre sur le vif. Bien que ces termes soient assez généraux, ils permettent de définir en partie ce à quoi la forme architecturale et l'ornement en particulier font référence pour Ruskin, à savoir, son créateur humain, qui intervient dans l'expérience esthétique sous la forme d'une représentation imaginaire. La nature de cette pensée est un peu explicitée dans la suite du passage : elle consiste ici dans la capacité à organiser la forme ornementale, qui est susceptible d'être modifiée, variée, ou au contraire répétée afin que lui soit donnée une certaine unité. La variété de l'ornement devient ainsi l'expression de la richesse de la pensée et de la créativité de l'ouvrier, qui semble en même temps (mais le rapport de l'un à l'autre n'est pas explicité) commandé par l'affect, ou en tout cas accompagnée d'une dimension affective (*feeling*).

En termes d'objet, ce que Ruskin a ici en vue c'est la linéarité abstraite des moulures⁷². Ce type d'ornementation suffit en effet à exprimer une pensée (entendue au sens d'un pouvoir d'organisation de la matière) et un sentiment. Pourtant l'ornement n'a pas toujours chez lui un tel degré d'abstraction, qui fait signe vers le modèle de la composition musicale. Dans la « Lamp of Life », ce qui témoigne de la variété de la pensée de l'ouvrier ce n'est plus seulement le mouvement abstrait de la ligne, mais la diversité des images qui ornent les piédroits de la porte nord de la cathédrale de Rouen : la pensée ne s'exprime plus alors seulement dans l'organisation de la forme, mais dans la création d'images, qui sont conçues comme autant d'idées particulières⁷³. Et dans « Treatment of

⁷¹ LAP, p. 96 : « Proposition 5th. "Ornamentation should be thoughtful." That is to say, whenever you put a chisel or a pencil into a man's hand for the purpose of enabling him to produce beauty, you are to expect of him that he will think about what he is doing, and feel something about it, and that the expression of this thought or feeling will be the most noble quality in what he produces with his chisel or brush, inasmuch as the power of thinking and feeling is the most noble thing in the man.»

⁷² *Idem*, p. 96.

⁷³ Cf. SL, pp. 216-217 et la planche 14 qui accompagne ce passage.

Ornament » des *Stones*, une bonne partie du développement est consacrée à la manière dont l'ouvrier est susceptible de simplifier la représentation de l'objet qu'il sculpte sur la paroi de l'architecture afin de la décorer⁷⁴. Nous en venons ici au second sens que nous pouvons donner au paradigme de l'expression chez Ruskin : non plus seulement la manière dont l'ornement fait signe vers l'intelligence ou les sentiments de l'ouvrier, mais la manière dont il est susceptible de représenter quelque chose et d'être ainsi investi, par la *mimèsis*, d'un contenu idéal :

Quatrième proposition : « L'ornementation doit être naturelle », c'est-à-dire, doit dans une certaine mesure adopter ou exprimer la beauté des objets naturels. Cette loi, ainsi que sa raison dernière, est exprimée dans la formule donnée dans les *Pierres de Venise* : « Tout noble ornement est l'expression du plaisir pris par l'homme à la contemplation de l'œuvre de Dieu »... A cette quatrième proposition, les architectes modernes ne se sont risqués à opposer aucune résistance sérieuse. Au contraire, ils semblent, petit à petit, parvenir à la conscience obscure du fait que l'architecture, à la plupart des périodes de l'histoire du monde, était décorée par des sculptures, et que les sculptures en question représentaient en général quelque chose d'intelligible⁷⁵.

Nous reviendrons un peu plus loin sur la raison pour laquelle Ruskin insiste ici à ce point sur la nécessité pour l'ornement de représenter des objets naturels (et même, comme nous le verrons, des êtres vivants). Retenons pour l'instant que, malgré la prudence de la formulation dans le premier paragraphe, le second en clarifie le contenu : Ruskin paraît exiger de l'ornement (ou au moins de certaines formes d'ornementation) qu'il *représente* quelque chose, autrement dit, qu'il ne soit pas seulement l'expression de la pensée de l'ouvrier mais aussi une image. La timidité de la formulation initiale exprime une hésitation sur le sens

⁷⁴ SV 1, pp. 291-303.

⁷⁵ LAP, pp. 93-95 : Proposition 4th. "Ornamentation should be natural", that is to say, should in some degree express or adopt the beauty of natural objects. This law, together with its ultimate reason, is expressed in the statement given in the *Stones of Venice*: "All noble ornament is the expression of man's delight in God's work".

To this fourth proposition, modern architects have not ventured to make any serious resistance. On the contrary, they seem to be, little by little, gliding into an obscure perception of the fact, that architecture, in most periods of the world, had sculpture upon it, and that the said sculpture generally did represent something intelligible." La citation des *Stones* vient de SV 1, p. 264.

qu'il y a à donner à cette *mimèsis*, qui engage au fil de son œuvre plusieurs modèles. Il nous semble néanmoins que le paradigme de la représentation reste dominant, et que c'est à partir de ce paradigme-là que Ruskin définit l'ornement : il est pour lui, d'abord et avant tout, une image de la nature, entendue au sens d'une représentation. Ainsi, si la mention de la référence à la nature n'apparaît dans les conférences d'Édimbourg qu'à la quatrième proposition, et non dès le début de la démonstration, il nous semble que c'est cet aspect de sa doctrine qui joue pour lui le rôle principal, et qui permet de justifier véritablement la supériorité de l'ornement sur tout autre aspect de la création architecturale.

Si l'on s'en tient au premier texte qui développe de manière un peu systématique ses idées sur l'ornement, la « Lamp of Beauty⁷⁶ », le texte inaugural introduit d'emblée la notion d'image :

Nous avons affirmé, au début du chapitre précédent, que la valeur de l'architecture dépendait de deux caractéristiques distinctes : l'une, l'impression qu'elle donne de la puissance humaine ; l'autre, l'image qu'elle porte de la création naturelle... Je désire maintenant retracer cet élément plus heureux de son excellence, qui consiste dans la noble création d'images de Beauté, dérivées principalement des apparences extérieures de la nature organique⁷⁷.

Cette formulation reste encore un peu vague, et le terme d'image des « apparences extérieures de la nature » peut s'entendre en plusieurs sens. Dans la suite du développement cependant, Ruskin précise ce qu'il entend par là⁷⁸ : il peut s'agir d'une part d'une imitation des qualités générales d'unité et de finalité qui président à l'organisation des êtres vivants, et qu'il désigne par le terme de de

⁷⁶ Ruskin faisait déjà mention de certains principes à ce sujet dans *The Poetry of Architecture* (vol. 1), (Cf. p 8, pp 15 et sq., et en particulier pp. 184-185) et MP 2, pp. 299 et sq.

⁷⁷ SL, p. 138 : "IT was stated, in the outset of the preceding chapter, that the value of architecture depended on two distinct characters: the one, the impression it receives from human power; the other, the image it bears of the natural creation... I desire now to trace that happier element of its excellence, consisting in a noble rendering of images of Beauty, derived chiefly from the external appearances of organic nature."

⁷⁸ Cf. SL, p. 162

proportion⁷⁹. Il est alors question des proportions de l'ornement ou du bâtiment considéré dans son ensemble, cette distinction d'objet et d'échelle ne paraissant pas poser de difficultés particulières pour Ruskin.⁸⁰ Il peut s'agir d'autre part d'une représentation des objets naturels, caractérisée par un certain degré d'abstraction, et dans ce cas la *mimèsis* concerne exclusivement l'ornementation (et en particulier la sculpture employée à des fins de décoration), étant entendu que le bâtiment lui-même ne peut être considéré comme la représentation de quelque chose.⁸¹ C'est à ce sens-là de la *mimèsis*, dédié à la représentation de la nature dans l'ornement, que Ruskin fait essentiellement référence dans son chapitre, le passage sur la proportion n'occupant qu'un volume restreint (7 pages) et ne concernant pas spécifiquement l'ornementation⁸². En plus du passage dédié à la discussion de l'achèvement de la représentation dans la sculpture architecturale (l'abstraction dont il est question étant ici toujours relative), tout le début de la « Lamp of Beauty » s'y trouve également consacré : Ruskin y évalue la beauté des ornements en fonction de la présence en leur sein d'un élément graphique, la ligne courbe, censée être caractéristique de la forme des objets naturels⁸³.

La « Lamp of Beauty », bien qu'en grande partie consacrée à l'ornement, ne parle pas uniquement de cet aspect de la création architecturale, et aborde la proportion, mais aussi la couleur⁸⁴. Dans les *Stones of Venice*, Ruskin lui dédie en revanche intégralement deux chapitres : « The Material of Ornament » et « Treatment of Ornament⁸⁵ ». Le premier réintroduit la thèse de la *mimèsis*, dont il ne mobilise plus que le sens figuratif :

Nous entrons désormais dans la seconde division de notre sujet. Nous n'avons plus à nous occuper de lourdes pierres et de lignes droites ; nous allons être heureux : regarder le monde environnant et découvrir (en restant toutefois sérieux, et avec le sens d'une certaine responsabilité) ce que nous aimons le mieux, et en jouir à loisir : rassembler cela, l'examiner, fixer tout ce que nous en pouvons en des formes impérissables, et les mettre là où nous pourrions les voir pour toujours. C'est là

⁷⁹ Cf. SL, pp. 163-169

⁸⁰ Cf. SL, p. 165

⁸¹ Cf. SL pp. 169-176.

⁸² Cf. SL, pp. 163-169.

⁸³ Cf. SL, pp. 138-154.

⁸⁴ Cf. SL, pp. 176-183.

⁸⁵ SV1, pp. 253-282 et pp. 283-309.

décorer l'architecture. Il y a ainsi trois étapes dans ce processus : d'abord, déterminer, avec gravité, ce que nous préférons ; puis en faire, et autant que nous le pouvons (c'est-à-dire bien peu), une forme ; enfin, mettre cette abstraction que nous aurons formée à sa juste place⁸⁶.

Cette insistance sur la représentation se marque ici par une précision qui n'apparaissait pas, ou pas autant, dans la « *Lamp of Beauty* » : le choix du sujet de l'ornement. Comme en peinture, l'ornement doit avoir un sujet et représenter quelque chose, et toute la suite du chapitre sera consacré à démontrer l'importance du choix d'un sujet issu de la nature, et en particulier du vivant, par opposition aux créations humaines que sont les objets techniques et l'architecture. Ruskin ne manque pas de préciser que cette représentation, contrairement à ce qu'il exige de la peinture, doit avoir un caractère abstrait⁸⁷. Cette abstraction est l'un des points fondamentaux de la doctrine de Ruskin sur l'ornement, mais il s'agit ici d'une abstraction relative, qui touche à la question du degré d'achèvement de la représentation, comme le montrent les passages de la « *Lamp of Beauty* » et de « *Treatment of Ornament* » consacrés à la question⁸⁸. Cette abstraction peut aller en effet, dans certains cas, jusqu'à la disparition de la référence, le modèle étant à ce point stylisé qu'il n'est plus vraiment possible de le reconnaître : la nature est ainsi réduite à un élément formel, la ligne courbe, qui occupait déjà une place importante dans la « *Lamp of Beauty* » et qui se situe effectivement aux frontières de la représentation⁸⁹. Mais, même dans ce cas-limite où le modèle n'est plus reconnaissable, nous sommes toujours situés dans la problématique de la représentation.

Des deux sens que Ruskin a donné à la *mimèsis* dans la « *Lamp of Beauty* », c'est donc ce paradigme-là, celui de l'image, qui est spécifique à

⁸⁶ SV 1, p. 253 : "WE enter now on the second division of our subject. We have no more to do with heavy stones and hard lines; we are going to be happy : to look round in the world and discover (in a serious manner always however, and under a sense of responsibility) what we like best in it, and to enjoy the same at our leisure: to gather it, examine it, fasten all we can of it into imperishable forms, and put it where we may see it for ever. This it is to decorate architecture. There are, therefore, three steps in the process: first, to find out in a grave manner what we like best; secondly, to put as much of this as we can (which is little enough) into form; thirdly, to put this formed abstraction into a proper place."

⁸⁷ Sur cette opposition d'avec la peinture sur le point de l'achèvement de la représentation, voir LB, p 162, et *infra*, pp. 189 et sq.

⁸⁸ Cf. SL, p. 169-176, et SV 1, pp. 283-300

⁸⁹ Cf. SV 1, pp. 266-269.

l'ornement, et qui permet de le définir en propre. Le premier sens, qui concerne des qualités tout à fait abstraites d'organisation de la forme et d'unité, caractérise tout aussi bien l'architecture et c'est en réalité plutôt à l'occasion de la discussion des proportions des bâtiments et de l'organisation de leurs façades qu'il se trouvera mobilisé. Cette manière d'utiliser la doctrine de la *mimèsis* comme une analogie permettant de penser l'unité formelle d'une œuvre et du processus créateur finalisé qui lui a donné naissance inscrit la pensée de Ruskin dans un mouvement intellectuel plus vaste que Caroline Van Eck a nommé « l'organicisme » architectural du XIX^e siècle⁹⁰. Pour Van Eck, cette conception de la *mimèsis* a sa source chez Aristote, et plus précisément au livre II de la *Physique*, où l'on trouve la formule célèbre selon laquelle l'art imite la nature⁹¹. En affirmant cela pourtant, Aristote n'a pas en vue la représentation, mais cherche seulement à établir une analogie entre le mode de production des objets naturels et ceux créés par l'homme. L'objectif est pour lui d'établir la présence, dans un cas comme dans l'autre, d'une finalité immanente à ces processus créateurs, aboutissant non seulement à l'émergence d'une fonctionnalité dans l'objet mais aussi de certaines qualités formelles d'unité et de hiérarchie entre les différentes parties qui le composent. Ce sens à la fois génétique et formel est bien présent chez Ruskin, quand il est question des proportions architecturales, mais il est minoritaire dans le cas de l'ornement, où la *mimèsis* est comprise en un sens iconique, d'inspiration platonicienne (bien qu'Aristote en fasse également mention dans la *Poétique*⁹²). Ce qui est en jeu dans la doctrine ruskinienne de l'ornement, ce n'est pas, en réalité, le problème de la forme, mais celui de l'image.

Cette manière de définir l'ornement à partir de l'image a des conséquences importantes dès lors que l'on considère les objets auquel le terme s'applique. Ce qui vient à l'esprit, lorsque l'on parle d'ornement, ce sont plutôt en effet des objets abstraits, ou dans lesquels la représentation quand elle existe joue un rôle secondaire : arabesques, rinceaux, motifs géométriques, frises... Pour Ruskin, ces pratiques décoratives n'ont qu'une valeur esthétique inférieure par rapport à

⁹⁰ Cf. Van Eck, *op. cit.*, pp 18 et sq.

⁹¹ *Idem*, p. 41 (cite Aristote, *Poétique*, 1459a20) et p. 56 (cite Aristote, *Physique*, II, 199a 15-25)

⁹² Cf. Aristote, *Poétique*, chapitre 4, 1448b5 et chapitre 6, 1449b 20, et Platon, *République*, livre 6, 509d et livre 10, 598d.

l'usage de la sculpture figurative à des fins de décoration, qui tient chez lui la place la plus importante et à laquelle il applique aussi (et presque préférentiellement) le terme d'ornement, ce qui peut être source de confusions. Dans les *Stones*, le chapitre intitulé « The Material of Ornament » est ainsi consacré quasiment tout entier au problème du sujet de l'image sculptée dans un contexte architectural, ce qui apparaît tout particulièrement dans les exemples qu'il prend : trophées et armures de l'architecture classique⁹³, représentations d'éléments d'architecture encadrant des figures humaines ou des statues dans les églises gothiques⁹⁴, coquillages et poissons sculptés sur les colonnes ou les chapiteaux de Venise et de Florence⁹⁵, feuillages et branchages des colonnes du palais des Doges et des tombes de Vérone⁹⁶... Les exemples pourraient être multipliés presque à l'infini et attestent de la singularité de l'emploi ruskinien du terme d'ornement, que l'on serait plus enclin à remplacer dans ces contextes par « ornementation » ou « décoration » (et c'est d'ailleurs le cas dans les conférences d'Édimbourg).

Ce qui paraît ainsi définir par excellence l'ornement pour Ruskin ce n'est pas la forme abstraite (obtenue par la répétition d'un motif de convention ou la pure linéarité), mais bien l'image, que seule sa fonction décorative et son emplacement sur le bâtiment distingue de la peinture ou de la sculpture proprement dites : il faut et il suffit que la représentation serve à décorer un bâtiment et qu'elle adhère à la surface de la pierre, sans donner l'impression de s'en détacher et de paraître indépendante des lignes générales de l'architecture, pour que Ruskin la considère comme un ornement⁹⁷. Nous reviendrons un peu plus loin sur ce problème de l'emplacement (en anglais, *place*) fondamentale pour la compréhension du rapport entre ornement et architecture chez Ruskin, et sur sa définition de l'ornement lui-même⁹⁸. Ce que nous avons voulu établir pour l'instant, c'est qu'il y a chez lui une nette valorisation de ce mode de décoration par l'image par rapport à toute autre type de pratique décorative. Ruskin était conscient de cette singularité, tant dans l'emploi du terme que dans la hiérarchie

⁹³ SV 1, pp. 254, 257.

⁹⁴ SV 1, pp. 260-261.

⁹⁵ SV 1, p. 276.

⁹⁶ SV 1, p. 278.

⁹⁷ Cela suppose souvent un certain degré d'inachèvement de l'image, et donc un *processus* d'abstraction qui n'est pas pour autant synonyme de disparition de la référence.

⁹⁸ Cf. *infra*, p. 185, pp. 189 et sq., et pp. 293 et sq.

des objets que celui-ci implique, comme l'atteste une lettre du 20 janvier 1859 adressée à son ami Henry Acland :

L'art le plus haut, en tous genres, est celui qui transmet le plus de vérité ; et la meilleure ornementation possible consisterait, à l'intérieur, à faire peindre les murs par Titien avec des fresques, qui représenteraient l'humanité parfaite par la couleur ; et, à l'extérieur, à les faire sculpter par Phidias, qui représenterait l'humanité parfaite en relief (*in form*). Titien et Phidias sont tout à faits semblables dans leur conception et leur traitement de la nature – des modèles éternels de ce qui est juste. En-dessous de l'ornementation que de tels hommes pourraient produire, se rangent en différents degrés, en fonction de leur subordination à des usages vulgaires ou à des emplacements inférieurs, ce que l'on appelle en général l'art ornemental. Plus sa fonction est basse, moins son sujet est déterminable, moins il devrait contenir de nature, jusqu'à ce qu'on en vienne au point où un zigzag est le meilleur ornement pour l'ourlet d'une robe, et une mosaïque de bouts de verre le meilleur type de composition pour colorer une fenêtre. Mais toutes ces formes d'art inférieur ne doivent être conventionnels que dans la mesure où ils sont subordonnés : pas parce que le conventionnalisme est en soi quelque chose de bon ou de désirable⁹⁹.

On le voit, Ruskin ne semble pas marquer ici de distinction entre « ornementation », « ornement » et « art ornemental », ces termes étant en quelque sorte synonymes car tous trois définis par le paradigme de l'image. Ruskin admet en revanche l'existence d'une hiérarchie entre différentes formes de décoration selon sa capacité à représenter la nature et à être « vraie », en fonction donc de son degré de conformité au modèle naturel. Si la décoration par l'image est supérieure à d'autres sortes de décoration plus abstraites, c'est en raison de cette capacité à intégrer dans sa forme, par la *mimèsis*, un contenu idéal¹⁰⁰. Pour

⁹⁹ 2P, p. 231. Voir aussi 2P, p. 304, note n°2 : “The highest art in all kinds is that which conveys the most truth; and the best ornamentation possible would be the painting of interior walls with frescoes by Titian, representing perfect Humanity in colour; and the sculpture of exterior walls by Phidias, representing perfect Humanity in form. Titian and Phidias are precisely alike in their conception and treatment of nature—everlasting standards of the right. Beneath ornamentation such as men like these could bestow, falls in various rank, according to its subordination to vulgar uses or inferior places, what is commonly conceived as ornamental art. The lower its office, and the less tractable its material, the less of nature it should contain, until a zigzag becomes the best ornament for the hem of a robe, and a mosaic of bits of glass the best design for a coloured window. But all these forms of lower art are to be conventional only because they are subordinate:—not because conventionalism is in itself a good or desirable thing.”

¹⁰⁰ La critique de l'abstraction dans les arts décoratifs que nous voyons ici à l'œuvre est un thème récurrent de *The Two Paths*, où elle est investie d'une signification morale et considérée comme le signe d'une cruauté des peuples primitifs ou décadents. Cf. *infra*, pp. 175 et sq.

être admissibles, ces formes non-figuratives doivent être le résultat d'un processus d'abstraction progressif des objets naturels, dont elles ne retiennent que quelques éléments formels. Il avait déjà mentionné ce point dans les conférences d'Édimbourg :

En général, l'ornementation est déterminée par certaines fonctions, soumise à certains systèmes, et confinée dans certaines limites ; de sorte que ses formes nécessitent d'être abaissées ou limitées en fonction des rapports requis. On ne peut lui permettre d'adopter des contours libres, ou de s'élever jusqu'à une imitation parfaite. On ne peut pas sculpter sur la façade d'une cathédrale, par exemple, tout un champ de fleurs, mais seulement quelques moulures étroites, qui possèdent quelques caractéristiques de ce champ de fleur. La valeur de certains ornements requiert également d'être abaissée, pour qu'ils n'interfèrent pas avec l'effet des autres ; et toutes ces nécessaires infériorités sont obtenues en s'éloignant des formes de la nature, étant établi que l'une des lois de l'admiration humaine réside dans le fait que ce qui est le plus représentatif de la nature est, *caeteris [sic] paribus*, plus digne d'intérêt¹⁰¹.

D'après un autre texte de *The Two Paths*¹⁰², Ruskin précise que ces « caractéristiques » se résument à la courbure, commune à presque tous les objets naturels à l'exception des cristaux, et auquel il a consacré de longs développements tout au long de son œuvre¹⁰³. On peut vraisemblablement y ajouter la juste proportion, dont la « Lamp of Beauty » nous dit qu'elle résulte également d'une imitation de la nature (entendue cette fois en un sens qui n'est pas figuratif) et se retrouve dans le traitement des moulures¹⁰⁴. Quoiqu'il en soit, et c'est ce que nous voudrions retenir pour l'instant, ces deux variantes de la

¹⁰¹ LAP, p. 94 : "In general, ornamentation is set upon certain services, subjected to certain systems, and confined within certain limits; so that its forms require to be lowered or limited in accordance with the required relations. It cannot be allowed to assume the free outlines, or to rise to the perfection of imitation. Whole banks of flowers, for instance, cannot be carved on cathedral fronts, but only narrow mouldings, having some of the characters of banks of flowers. Also, some ornaments require to be subdued in value, that they may not interfere with the effect of others; and all these necessary inferiorities are attained by means of departing from natural forms, it being an established law of human admiration that what is most representative of natural shall, *caeteris paribus*, be most attractive."

¹⁰² 2P, p. 325.

¹⁰³ Nous revenons sur ce traitement ruskinien de la courbure à la fin de notre seconde partie, *Cf. infra*, pp. 236 et sq.

¹⁰⁴ Voir SL, pp. 163 et sq et planche 10, p. 165.

mimèsis sont considérées comme caractérisant des formes inférieures de décoration, justifiées uniquement par leur fonction subalterne dans l'économie visuelle générale du bâtiment, l'ornement proprement dit et par excellence consistant pour lui en l'inscription sur la surface de l'architecture d'images peintes ou sculptées¹⁰⁵.

Justement, ces images doivent-elles être peintes ou sculptées ? La citation de la page précédente paraît introduire une symétrie parfaite entre la peinture et la sculpture, ou, plus exactement, entre la fresque et la statuaire. Il n'en va pourtant pas ainsi à considérer l'ensemble de l'œuvre de Ruskin, et l'usage concret qu'il fait du terme d'ornement dans sa critique, où se marque une préférence nette pour la sculpture. L'extrait de la lettre à Acland nous met déjà sur la voie : les fresques de Titien ne sont une décoration idéale que pour l'intérieur d'un bâtiment, un type d'espace que Ruskin prend rarement en considération. Quand Ruskin analyse des fresques, celles-ci sont toujours situées dans l'espace intérieur¹⁰⁶, et dans les *Stones*, l'usage de la fresque sur les surfaces extérieures des murs fait même l'objet d'une vive critique en raison de leur exposition aux intempéries, qui en rend l'existence éphémère, et du fait qu'elles peuvent constituer un obstacle à l'appréciation et à la conception des qualités architecturales du bâtiment (peut-être Ruskin songe-t-il aux proportions de la façade¹⁰⁷). Les planches des *Seven Lamps* ne représentent que des éléments sculptés¹⁰⁸, et dans « The Material of Ornament » la fresque ou la représentation par la couleur ne sont mentionnées qu'à deux reprises¹⁰⁹. La « Lamp of Beauty » précise le contenu de la doctrine de Ruskin sur ce point :

¹⁰⁵ En affirmant cela nous ne voulons pas dire que Ruskin s'intéressait exclusivement à l'image décorative lorsqu'il était confronté à l'architecture : les *Seven Lamps* donnent ainsi peu d'exemples de figures humaines et animales, et son attention se portait tout aussi bien sur des éléments plus abstraits, comme les moulures, ou la polychromie. Nous voulons seulement insister sur le fait que la figuration a bien chez lui un statut esthétique privilégié, et que le terme d'ornement, au moins dans les deux chapitres des *Stones* qui le font apparaître dans leurs titres, désigne chez lui préférentiellement la sculpture figurative employée à des fins de décoration.

¹⁰⁶ Voir entre autres SL, p. 184, et SL, p. 72. Voir aussi les illustrations de mosaïques byzantines données dans les *Stones* : SV 2, planche 6, p. 115, et SV 3, planche 4, p. 211.

¹⁰⁷ SV 3, pp. 29-36, et SL, p. 80.

¹⁰⁸ A l'exception il est vrai notable du frontispice, représentant une fenêtre du campanile de la cathédrale de Florence, qui illustre ses conceptions sur la couleur, sans qu'il y ait figuration. Ce frontispice remplace une planche de l'édition originale, donnée à nouveau par les éditeurs dans la *library edition* au début de la « Lamp of Beauty ». Voir SL, p. 138 et note 1 p. 187.

¹⁰⁹ Cf. SV 1, p. 273 (les fresques du palais des papes à Avignon, qu'il attribue à Giotto) et p. 276 (l'image de dauphins sur des vases grecs).

Un bâtiment parfait devrait plutôt être composé de la plus haute sculpture (la forme organique étant dominante ou sous-dominante) associée à des motifs de couleur sur des surfaces larges et plates. Et il se trouve, en réalité, que la cathédrale de Pise, qui est d'un type plus élevé que celle de Lucques, correspond tout à fait à ces conditions, la couleur étant disposée selon des motifs géométriques sur ses surfaces, et les formes animales et le beau feuillage étant utilisés pour les corniches sculptées et les piliers. Et je crois que la grâce de ces formes sculptées est mieux visible quand elle est ainsi directement opposée à de sévères traceries de couleur, tandis que la couleur elle-même, comme nous l'avons vu, est toujours plus *piquante* quand elle est disposée dans des configurations anguleuses et pointues. Ainsi la sculpture est approuvée et renforcée par la couleur, et la couleur est à son meilleur quand elle s'oppose à la fois à la blancheur et à la grâce du marbre sculpté¹¹⁰.

Ainsi, bien que le terme d'ornement puisse désigner toute image employée à des fins de décoration, qu'elle soit peinte¹¹¹ ou qu'elle soit sculptée, il en restreint volontairement l'usage à la sculpture, à laquelle est quasi exclusivement réservée la création d'images sur les parties extérieures du bâtiment, qui est celle que Ruskin prend en compte le plus souvent. Ce passage paraît ainsi nuancer des vues exprimées quelques pages plus tôt, dans un développement récapitulatif où la sculpture et la couleur entretiennent un rapport dialectique : plus la représentation sculptée du vivant est achevée, moins la décoration par la couleur a d'importance. Inversement, lorsque la couleur joue le rôle principal, la représentation des formes organiques disparaît¹¹². Ici Ruskin envisage la possibilité de l'emploi de ces deux modes de décoration ensemble : la sculpture monochrome du vivant, en relief, peut être accompagnée de motifs géométriques plats colorés obtenus par l'introduction de pierres dans la surface du mur (et non par l'usage de

¹¹⁰ SL, p. 186 : "A perfect building should rather be composed of the highest sculpture, (organic form dominant and sub-dominant) associated with pattern colours on the flat or broad surfaces. And we find, in fact, that the cathedral of Pisa, which is a higher type than that of Lucca, exactly follows this condition, the colour being put in geometrical patterns on its surfaces, and animal forms and lovely leafage used in the sculptured cornices and pillars. And I think that the grace of the carved forms is best seen when it is thus boldly opposed to severe traceries of colour, while the colour itself is, as we have seen, always most piquant when it is put into sharp and angular arrangements. Thus the sculpture is approved and set off by the colour, and the colour seen to the best advantage in its opposition both to the whiteness and the grace of the carved marble."

¹¹¹ Ruskin désigne par ce terme toute forme obtenue par l'emploi de la couleur, indépendamment de la technique de coloration ou du matériau, ce qui inclut donc aussi la mosaïque ou le vitrail. Cf. AP, p. 201.

¹¹² SL, pp. 183-184.

pigments¹¹³). Mais ce qui apparaît par là, c'est que pour Ruskin l'image est (malgré de notables exceptions) réservée à la sculpture, tandis que la couleur est du côté de l'abstraction géométrique, du moins pour l'extérieur. Ce rapport privilégié avec l'abstraction fait que la couleur ne sera que rarement chez Ruskin désignée par le terme d'ornement, plutôt employé pour des formes de décoration sculptées¹¹⁴. L'un des modèles de ce que Ruskin nomme « ornement », et qui revient à plusieurs reprises sous sa plume, semble ainsi avoir été la décoration des portes du baptistère de Florence par Ghiberti :

L'ornement doit consister en d'harmonieuses dispositions de formes qui imitent ou suggèrent celles qui sont les plus communes parmi les êtres naturels, l'ornement le plus noble étant bien sûr celui qui représente les ordres d'existence les plus élevés. L'imitation des fleurs est plus noble que l'imitation des pierres ; et l'imitation des animaux plus noble que celle des fleurs ; et l'imitation de la forme humaine est la plus noble des formes animales. Mais toutes se combinent dans le plus riche ouvrage d'ornement ; et le rocher, la fontaine, la rivière qui coule sur son lit de galets, la mer, les nuages des Cieux, l'herbe des champs, l'arbre portant des fruits, les êtres rampants, l'oiseau, la bête, l'homme, et l'ange, mêlent leur belles formes sur le bronze de Ghiberti¹¹⁵.

Ce passage résume les deux points que nous avons voulu établir ici : bien qu'il puisse aussi servir à désigner des formes de décoration sculptées plus abstraites, comme les moulures ou les profils des chapiteaux, qui ne font que « suggérer » les formes naturelles sans nécessairement les représenter, la forme la plus haute d'ornement se définit chez Ruskin par la représentation du vivant à des

¹¹³ SL, p. 80, 176.

¹¹⁴ Sauf bien sûr lorsque la couleur permet aussi la figuration. C'est le cas par exemple de la fresque, qui doit être employée préférentiellement à l'intérieur du bâtiment pour être préservée des intempéries. Voir sur ce point SL, p. 80.

¹¹⁵ SL, p. 154 : “[Ornament] must consist of such studious arrangements of form as are imitative or suggestive of those which are commonest among natural existences, that being of course the noblest ornament which represents the highest orders of existence. Imitated flowers are nobler than imitated stones; imitated animals, than flowers; imitated human form, of all animal forms the noblest. But all are combined in the richest ornamental work ; and the rock, the fountain, the flowing river with its pebbled bed, the sea, the clouds of Heaven, the herb of the field, the fruit-tree bearing fruit, the creeping thing, the bird, the beast, the man, and the angel, mingle their fair forms on the bronze of Ghiberti.”

Voir aussi SL, p. 149, SV 1, p. 260, 271, LAP, p. 209, et AP, p. 312, pour d'autres mentions de Ghiberti dans la critique d'architecture de Ruskin.

fins de décoration, et cette représentation trouve son expression privilégiée dans la sculpture. On notera ici également que le traitement de l'image en bas-relief, exemplifié par les portes de Ghiberti, semble avoir eu sa préférence, sans que les raisons en soient explicitées.

Pourquoi Ruskin considère-t-il donc l'ornement comme la partie principale de l'architecture ? Ce que nous venons d'écrire nous paraît donner des éléments de réponse plus développés que ceux qui apparaissent dans les seules conférences d'Édimbourg. Nous avons vu comment, dans la lettre à Acland, Ruskin affirmait la supériorité de la décoration par l'image sur l'abstraction. *A fortiori*, il est vraisemblable de supposer que cette supériorité de l'image permise par l'ornement joue également dans l'affirmation de sa primauté sur l'architecture. La capacité de donner une représentation du monde extérieur est en effet un mode de signification que l'architecture, art non figuratif, ne possède pas. Etant donnée la valorisation extrême de l'image qui apparaît dans sa définition même de l'ornement, et qui n'est pas si étonnante quand on considère que Ruskin vient à l'architecture après l'étude de la peinture, il nous paraît ainsi vraisemblable de penser que c'est cet intérêt qui le conduit à affirmer que l'ornement est la partie principale de l'architecture, dont il est en quelque sorte le pourvoyeur d'images. Ce passage de l'abstraction pure à la *mimèsis*, permise par l'ornement, fait ainsi passer l'architecture d'un genre inférieur de beauté, fondé sur la forme pure et l'esthétique de la proportion (qui n'est pas non plus tout à fait dénuée de signification puisqu'elle fait signe vers l'intelligence de l'ouvrier qui a su lui donner naissance) à un genre de beauté supérieure où la forme acquiert une valeur de représentation.

Il n'est certes pas nécessaire que l'ornement ait une valeur d'image pour que cette promotion esthétique de l'architecture soit accomplie. Ainsi, au début des *Seven Lamps*, le simple ajout d'une moulure sur une façade suffit pour Ruskin à faire passer le bâtiment du statut d'objet purement utilitaire à celui d'une œuvre d'art¹¹⁶. La valeur de l'ornement paraît ainsi venir d'abord du fait qu'il s'oppose à la seule utilité, et vient introduire dans le bâtiment des éléments qui ne se justifient que par la volonté d'organiser la matière et de lui donner forme (donnant ainsi au bâtiment une signification supérieure). Dans les *Seven Lamps*, cet acte

¹¹⁶ SL, p. 29.

gratuit de mise en forme a également un sens religieux et dévotionnel : la dépense d'énergie nécessaire à sa réalisation est considérée comme un « sacrifice » effectué pour honorer Dieu¹¹⁷. Néanmoins, cette volonté d'organisation peut se manifester dans d'autres aspects de la création architecturale, comme la proportion, auxquels Ruskin s'avère particulièrement sensible mais qui conservent pour lui comme nous l'avons vu un statut inférieur par rapport à l'image. C'est bien dans sa dimension « d'ajout » inutile (de « sacrifice ») que l'ornement permet à l'architecture de devenir un art, mais c'est lorsque cet ajout est une image employée à des fins de décoration que la charge d'expression de l'objet est à son maximum, et que sa valeur esthétique atteint son plus haut degré. L'objectif consiste ainsi pour Ruskin à conférer à une création purement utilitaire, expression des besoins d'un être vivant, une signification plus haute où la vie pourrait désormais faire l'objet d'une représentation :

Mais une fois qu'une maison, une église, ou un autre bâtiment, se trouve réalisé à ce point, et que les formes sans vie de ses murs et de ses toits sont déterminées, c'est là qu'intervient la partie divine de l'œuvre, celle par laquelle ces murs sans vie deviennent vivants. Seule la divinité, c'est-à-dire, ceux qui ont été instruits par la divinité, peuvent faire cela. Et c'est la peinture et la sculpture qui doivent l'accomplir, c'est-à-dire, l'ornementation. L'ornementation est donc la partie principale de l'architecture, considérée du point de vue de l'Art... Quand ces commodités d'usage ont été réalisées, l'ajout des nobles caractères de la vie par la peinture et la sculpture est un ouvrage auquel tout financement possible devrait être raisonnablement consacré¹¹⁸.

L'ajout des nobles caractères de la vie à l'architecture par la peinture et la sculpture, par lesquels celle-ci se trouve élevée au rang des beaux-arts, aboutit à cette opération magique par laquelle les murs deviendraient pour ainsi dire

¹¹⁷ Cf. SL, pp. 31 et sq. Ruskin essaie alors de déterminer quelles sont les types de dépense « honorables » et qui plaisent à Dieu.

¹¹⁸ LAP, p. 84, 90 : "But when the house, or church, or other building is thus far designed, and the forms of its dead walls and dead roofs are up to this point determined, comes the divine part of the work, namely, to turn these dead walls into living ones. Only Deity, that is to say, those who are taught by Deity, can do that. And that is to be done by painting and sculpture, that is to say, by ornamentation. Ornamentation is therefore the principal part of architecture, considered as a subject of fine art...When that convenience has been attained, the adding the noble characters of life by painting and sculpture, is a work in which all possible cost may be wisely admitted."

vivants. Cette profession de foi organiciste a pourtant un sens bien plus littéral qu'il n'y paraît. Certes, l'expression « nobles caractères de la vie » est assez vague, et peut tout aussi bien désigner l'imitation des qualités d'organisation et d'unité du vivant que leur représentation peinte ou sculptée. Il ne fait pas de doute pourtant, après la mise en contexte que nous venons d'opérer, que la manière la plus noble d'y parvenir pour Ruskin vient de l'introduction, dans la surface même du mur, d'images qui représentent effectivement le vivant. Peut-être ce pouvoir de représentation le conduit-il en effet, dans ce léger flou introduit entre le réel et l'imaginaire, et entre la métaphore et la figuration, à exprimer le désir que le mur lui-même (et non plus seulement sa sculpture) puisse devenir une image, et prendre corps ou vie, comme si la pierre, entre les mains d'un architecte-Pygmalion, pouvait devenir statue puis chair. Mais la puissance d'évocation d'un tel fantasme ne doit pas faire oublier son ancrage bien réel dans la problématique de la représentation¹¹⁹.

Il ne faudrait pas pour autant réduire la valeur esthétique de l'image à sa seule fonction de représentation. Nous avons déterminé jusqu'à présent trois manières de définir la signification de l'ornement : comme représentation du vivant, trace de l'intelligence de l'ouvrier donnant forme à la matière, et expression de ses sentiments. Ces trois aspects ne sont pas exclusifs l'un de l'autre. Il y a en particulier entre la représentation du vivant et l'expression des sentiments du sculpteur un rapport étroit, qui constitue pour ainsi dire le nœud théorique de l'esthétique ruskinienne de l'ornement. Dans le premier volume des *Stones*, c'est cette charge affective de l'image qui permet à Ruskin de justifier la supériorité de l'ornement sur tout autre aspect de la forme architecturale, et particulièrement sur la construction. Pour Ruskin, l'architecture ne peut se limiter à son aspect constructif car dans ce cas...

... l'homme ne serait au fond que ce que M. Carlyle appelle à raison un castor humain ; et il n'y aurait rien d'autre dans toute cette ingénuité qu'une complication des facultés animales, une subtile bestialité – il ne s'agirait que de la construction d'un nid ou d'une ruche, développée à son plus haut point. Il vous faut plus que cela,

¹¹⁹ Nous reviendrons sur cet aller-retour entre l'image et l'imaginaire, et sur l'érotisation des surfaces architecturales qui en découle, dans notre troisième partie. Cf. *infra*, pp. 314 et sq.

ou l'homme est méprisable ; il vous faut cette vertu de la construction par laquelle il pourra montrer ses affections et ses joies ; il vous faut sa beauté, c'est-à-dire sa décoration. Ainsi, l'intelligence de l'homme étant éminemment, sinon principalement, exposée dans la structure de l'ouvrage, ses affects doivent se manifester dans la décoration ; et pour que cette décoration soit effectivement belle et aimable, deux choses sont requises : en premier lieu, que les affections soient vives, et montrées avec honnêteté ; en second lieu, qu'elles soient fixées sur les bonnes choses¹²⁰.

La fin de la citation, qui évoque le problème du choix du sujet sur lequel l'affect se fixe, et « préféré » par l'artiste, montre clairement que ce que Ruskin a ici en vue c'est bien la représentation. Comme on le voit, la question de la référence de l'image est subordonnée à un impératif plus élevé, qui est celui de l'expression des sentiments¹²¹. Loin de leur faire obstacle, la représentation est considérée comme un moyen (et ici, le moyen par excellence) de les faire paraître et de les communiquer à l'observateur. En d'autres termes, Ruskin pense que l'homme est conduit à représenter ce qu'il aime, et que l'image nous renseigne sur cette dimension de sa vie affective. L'argument joue autant pour la décoration que pour la figuration pure, et permet de rendre compte de toute forme de création d'images : le « goût » pour le modèle à représenter (qu'il soit réel ou imaginaire) est considéré comme une forme d'amour. En ce sens, ce passage des *Stones* ne fait qu'appliquer à la décoration une analyse psychologique qui vise l'acte de représentation en tant que tel. Il y a cependant dans l'architecture un aspect supplémentaire qui tient au fait que l'image est employée pour décorer un bâtiment : le plaisir n'est plus seulement celui procuré par la création d'une image de ce qu'on aime, mais par le fait d'employer cette image afin d'embellir quelque chose. L'acte de représentation est en même temps un acte de décoration, et le

¹²⁰ SV 1, pp. 67-68 : "... he [man] may be merely what Mr. Carlyle rightly calls a human beaver after all; and there may be nothing in all that ingenuity of his greater than a complication of animal faculties, an intricate bestiality,—nest or hive building in its highest development. You need something more than this, or the man is despicable; you need that virtue of building through which he may show his affections and delights; you need its beauty or decoration... So, then, the intelligent part of man being eminently, if not chiefly, displayed in the structure of his work, his affectionate part is to be shown in its decoration; and, that decoration may be indeed lovely, two things are needed: first, that the affections be vivid, and honestly shown; secondly, that they be fixed on the right things."

¹²¹ Ruskin insiste par la suite sur le caractère religieux de ce sentiment (Cf. SV 1, p. 68, et aussi pp. 264-265), sans qu'il puisse pour autant, d'après nous, s'y réduire.

« bonheur » qui en résulte participe de ces deux aspects. La volonté de décorer résulte ainsi peut-être d'une volonté de transférer à l'architecture l'affection d'abord éprouvée pour l'image, et de lui communiquer sa beauté en la plaçant sur le bâtiment lui-même. Nous pourrions même dire que, dans la décoration, une sorte de renversement s'opère, et que l'amour à l'origine de l'acte de représentation concerne alors peut-être plus encore le bâtiment que l'image, qui n'est que le moyen de son embellissement. Il y a là un aspect dévotionnel que Ruskin avait déjà bien relevé dans la « lamp of sacrifice » :

Et maintenant définissons cette lampe, ou esprit de sacrifice, clairement. J'ai dit qu'il nous pousse à offrir des choses précieuses, seulement parce qu'elles sont précieuses, et non parce qu'elles sont utiles ou nécessaires. C'est un esprit qui, par exemple, de deux marbres également beaux, employables et durables, choisirait le plus cher, pour cette raison, et de deux sortes de décoration, aussi efficaces, choisirait la plus élaborée pour cette raison, afin qu'elle soit à la fois la plus chère et contienne le plus de pensée. Il s'agit ainsi d'une caractéristique peu réfléchie et enthousiaste, et qu'on pourrait définir de manière moins négative comme le contraire du sentiment qui prévaut dans les temps modernes, où l'on désire produire les plus grands résultats au moindre coût¹²².

Ce passage, il est vrai, ne concerne pas spécifiquement l'image, et vise plutôt le rapport entre la valeur esthétique d'une décoration et la somme de travail impliquée dans sa création que nous pouvons y percevoir. Néanmoins, l'acte de décoration y est présenté comme un sacrifice qui relève d'une forme de dévotion à la fois pour Dieu (même lorsque le bâtiment n'a pas de fonction religieuse) et pour les hommes qui sont susceptibles de la contempler. « L'esprit de sacrifice » possède ainsi une forte charge morale et émotionnelle, et résulte d'une volonté de faire plaisir à la divinité et à ses semblables, indépendamment de toute autre

¹²² SL, p. 31 : "Now, first, to define this Lamp, or Spirit, of Sacrifice, clearly. I have said that it prompts us to the offering of precious things, merely because they are precious, not because they are useful or necessary. It is a spirit, for instance, which of two marbles, equally beautiful, applicable and durable, would choose the more costly, because it was so, and of two kinds of decoration, equally effective, would choose the more elaborate because it was so, in order that it might in the same compass present more cost and more thought. It is therefore most unreasoning and enthusiastic, and perhaps less negatively defined, as the opposite of the prevalent feeling of modern times, which desires to produce the largest results at the least cost."

considération. L'inutilité de la décoration, du point de vue de la fonction du bâtiment ou de sa structure, sa gratuité même, est ainsi la manifestation d'un désintéressement qui est source de plaisir à la fois pour le créateur et pour celui qui contemple son œuvre. Ce caractère dévotionnel de l'ornement suffit à ce moment de la pensée de Ruskin à en justifier la supériorité, aussi bien esthétique que morale : le désintéressement n'est pas le garant de la création d'une forme pure, selon une logique de « l'art pour l'art » où seul compterait le plaisir égoïste pris à la contemplation de l'objet, mais permet une dépense d'énergie qui n'a d'autre but que de *faire plaisir* à Dieu ou à ses semblables, et qui comporte donc une dimension de don gratuit. Il y a dans l'ornement, en d'autres termes, quelque chose qui relève plus encore de la générosité que du sacrifice, une qualité sociale qui est en quelque sorte signifiée par la forme et qui est la véritable source du plaisir que nous prenons à sa contemplation. A ce stade de sa réflexion, c'est cet aspect moral que Ruskin met le plus en valeur pour justifier la supériorité de l'ornement sur l'architecture, bien qu'il insiste déjà sur le fait que cette générosité se manifeste par l'inscription, dans la forme, à la fois d'une importante charge de travail (« more cost ») et d'un grand nombre d'idées (« more thought »), une précision qui fait signe vers le paradigme de l'expression.

Dans les *Stones*, cet aspect dévotionnel et religieux est réaffirmé dans la formule, reprise dans les conférences d'Édimbourg, selon laquelle « tout noble ornement est l'expression de la joie que l'Homme éprouve devant les œuvres de Dieu¹²³ ». Mais dans ce cas la dévotion à la divinité passe par la représentation de son œuvre, i.e la nature. La joie signifiée par l'ornement est au moins autant le résultat du plaisir pris au don gratuit et à la dépense pure d'énergie investie dans sa production que celle prise à la création de l'image elle-même et à la contemplation de l'objet que l'artiste désire représenter sur le bâtiment. Les deux aspects ne sont pas contradictoires, et le chapitre, ainsi que « The Material of Ornament », insiste sur le fait que la création d'une image de « l'œuvre de Dieu » permet à l'artiste de manifester son amour de la divinité elle-même¹²⁴. Néanmoins, nous avons basculé d'une analyse centrée sur le producteur de l'œuvre et son travail, où la nature de l'objet créé est indifférente ou secondaire, à

¹²³ Cf. SV 1, p. 70 et p. 264. Voir aussi LAP, p. 93 (et *supra*, p. 8).

¹²⁴ Cf. SV 1, p. 68 et pp. 264-265.

une analyse où l'activité de représentation a une place privilégiée, et se trouve considérée comme l'acte dévotionnel par excellence. La charge affective de l'ornement ne caractérise alors plus seulement l'acte de création, mais est en quelque sorte perceptible dans l'image. C'est dans ce cas la dimension iconique de l'ornement, en tant qu'elle permet à la fois l'expression du plus grand nombre d'idées et des émotions les plus vives, que s'affirme pour Ruskin sa supériorité sur l'architecture.

L'affirmation péremptoire et provocatrice des conférences d'Édimbourg, où l'ornement est considéré comme la « partie principale de l'architecture », condition de son accession au statut d'art, trouve dans l'œuvre de Ruskin une justification complexe. Elle se justifie d'abord par le fait que l'ornement lui paraît relever d'une création libre alors que l'architecture est contrainte par l'utilité. À ce premier critère s'ajoute celui de l'expression, qui peut être entendu soit comme expression d'une idée soit comme expression d'un sentiment. De ces deux points de vue, la décoration par l'image joue un rôle éminent. D'abord parce qu'elle ajoute à l'architecture un élément de représentation qui fait défaut à ses autres parties (ou même à l'ornement abstrait), et dans lequel l'homme est susceptible de donner à la forme un contenu idéal plus riche que la seule proportion. D'autre part, parce que la création d'images dans un contexte architectural permet selon lui l'expression d'un sentiment dévotionnel d'amour pour la nature qui a un sens religieux mais qui ne s'y limite pourtant pas, et qui lui a semblé plus intense encore, et plus révélateur des affects profonds de l'artiste, que la seule imposition du rythme et de l'ordre à la matière inerte.

c) La restriction du sujet de l'ornement au vivant

Le critère émotionnel est, comme nous venons de le voir, au cœur de l'argument de Ruskin pour justifier la supériorité de l'ornement sur l'architecture. La manière dont cette charge affective est en quelque sorte communiquée à la forme par l'activité créatrice de l'ouvrier, selon un modèle que Gombrich qualifie

« d'expressionniste », a été bien relevée par les commentateurs¹²⁵. Ce qui a été généralement passé sous silence cependant, c'est que le mode privilégié de l'expression de l'affect passe chez lui, comme nous l'avons vu, par la création d'une image. Depuis le XX^e siècle et l'avènement de l'abstraction en peinture, nous avons d'une certaine manière appris à considérer expressivité et représentation du monde comme deux valeurs indépendantes de l'œuvre, et peut-être même contradictoires. Il s'agit peut-être là du point d'aboutissement d'une critique de la *mimèsis* opérée au début du XIX^e siècle par le romantisme, et ce au nom de l'expression des sentiments¹²⁶. L'œuvre de Ruskin, et ses écrits sur l'architecture en particulier, nous invitent au contraire à penser leur solidarité. En ce sens, la question du choix du sujet de l'ornement revêt dans sa pensée un caractère central, pas seulement parce que ce choix a une signification morale et religieuse, mais plutôt, comme nous l'avons déjà un peu évoqué et allons le montrer plus en détails, parce que la représentation est conçue comme un moyen pour transmettre une émotion. Il ne s'agit pas pour nous de dire que les critères établis par Ruskin dans le choix de ces sujets sont universels : ils expriment bien entendu avant tout ses goûts en la matière. En explorant la logique propre à cette sensibilité nous entendons ainsi avant tout dégager une structure d'expérience, marquée par l'importance du critère empathique et émotionnel, plutôt que d'en rester seulement à son contenu.

C'est pourtant bien ce « contenu », c'est-à-dire, ce que Ruskin apprécie dans la décoration architecturale, qui nous permettra d'identifier la structure dont nous parlons. Un chapitre entier des *Stones* y est consacré et vise à s'assurer, comme annoncé au second chapitre, que le regard de l'artisan-sculpteur soit « fixé sur les bonnes choses ». Avant même « The Material of Ornament », la « Lamp of Beauty » consacrait une partie de son développement à la question. Tout le début du texte consiste ainsi en un passage en revue de différentes sortes d'ornement, évalués en fonction de leur degré de courbure. L'argument de Ruskin pour déterminer quels objets doivent être représentés dans la décoration architecturale

¹²⁵ Gombrich, *op. cit.*, pp. 40 et sq. et Schafer, *op. cit.*, p. 64

¹²⁶ Voir sur ce point Abrams, M. H., *The mirror and the lamp: Romantic theory and the critical tradition*, Oxford, Oxford university press, 1974, et aussi Lichtenstein, Jacqueline, « La *Nachahmung*, un malaise lexical latent », in *Le vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004.

est ici celui de leur fréquence dans la nature, et repose sur un présupposé religieux :

Et maintenant, je voudrais insister en particulier sur le fait, dont je ne doute pas que d'autres illustrations viendront à l'esprit de chaque lecteur, que toutes les plus belles formes et pensées sont directement empruntées aux objets naturels ; car je souhaiterais qu'on m'accorde aussi la conséquence inverse, à savoir, que les formes qui ne sont pas empruntées à des objets naturels doivent être laides... Je crois pouvoir considérer comme plus naturelles les formes qui sont les plus fréquentes ; ou, plutôt, que sur les formes du monde qui sont chaque jour familières aux yeux des hommes, Dieu a inscrit ces caractéristiques du beau qu'Il a disposé la nature humaine à aimer... Je crois ainsi que nous pouvons conclure de la fréquence à la beauté, et vice versa... Il suivra nécessairement, par l'application de ce test de la ressemblance naturelle, que nous devons immédiatement conclure que toutes les formes parfaitement belles doivent être composées de courbes ; car il n'y a guère de forme naturelle commune où il est possible de découvrir une ligne droite¹²⁷.

L'argument empiriste d'une origine de la beauté dans la fréquence de certaines formes et l'habitude ne conduit paradoxalement pas ici à sa désacralisation. L'objectivité et la permanence du beau sont en quelque sorte sauvés par l'ajout d'un argument théologique *ad hoc* : Dieu introduit dans le chaos des phénomènes un ordre providentiel, et dispose la nature pour la seule jouissance esthétique de l'homme. La fréquence des formes étant elle-même voulue par Dieu, il n'y a rien d'accidentel à conclure de cette fréquence à leur beauté, la divinité jouant ainsi le rôle d'une sorte d'éducateur de l'homme et de garant de son bon goût¹²⁸. Le problème du choix des sujets de l'image décorative

¹²⁷ SL, pp. 141, 142, 144-145 : "Now, I would insist especially on the fact, of which I doubt not that farther illustrations will occur to the mind of every reader, that all most lovely forms and thoughts are directly taken from natural objects; because I would fain be allowed to assume also the converse of this, namely, that forms which are not taken from natural objects must be ugly... I think I am justified in considering those forms to be most natural which are most frequent; or, rather, that on the shapes which in the everyday world are familiar to the eyes of men, God has stamped those characters of beauty which He has made it man's nature to love... I believe that thus we may reason from Frequency to Beauty, and vice versa... It will evidently follow, upon our application of this test of natural resemblance, that we shall at once conclude that all perfectly beautiful forms must be composed of curves; since there is hardly any common natural form in which it is possible to discover a straight line."

¹²⁸ Notons cependant ici qu'il n'est pas tant question du bon *objet* (ou de la bonne image) que de la bonne *forme*, et que Ruskin se situe à la limite du paradigme de la représentation dont nous

a donc un sens aussi bien moral qu'esthétique, et se trouve évoqué à deux reprises dans la « Lamp of Beauty ». D'abord à la fin du passage sur la courbe, qui se conclut de manière un peu surprenante par l'établissement d'une hiérarchie des sujets de l'ornement en fonction de leur place dans la création divine et faisant l'éloge de leur réunion dans les portes de bronze du baptistère de Florence, par Ghiberti¹²⁹. Ensuite, à l'occasion d'une discussion sur le degré d'abstraction admissible dans la sculpture architecturale :

N'imitiez jamais rien d'autre que des formes naturelles, et les plus nobles seulement dans les parties achevées. La dégradation du mode de décoration du *cinquecento* ne fut pas causée par son naturalisme, la fidélité de son imitation, mais parce qu'elle imita des choses laides, c'est-à-dire non naturelles. Aussi longtemps qu'elle se contenta de sculpter des animaux ou des fleurs, elle resta noble... Mais au moment où des objets non naturels leur furent associés, et que des armures, des instruments de musique, d'extravagants parchemins sans signification, des écussons, et d'autres fantaisies, devinrent leur principal sujet, son funeste destin fut scellé, et avec lui celui de l'architecture du monde¹³⁰.

Nous avons ici, en condensé, les grands axes par lesquelles la représentation de la nature dans l'ornement sera pensée dans les *Stones*. La distinction opérée entre le traitement de la représentation (son degré de « naturalisme ») et le choix de son objet (la nature) y donnera lieu à deux chapitres distincts : « The Material of Ornament » et « Treatment of Ornament », qui sont pour Ruskin les deux premières étapes du processus de conception de la décoration architecturale. Le naturalisme deviendra par ailleurs, dans « The

souhaitons nous occuper à ce moment de notre analyse. Le début de la « Lamp of Beauty » passe ainsi en revue des formes de décoration abstraites, considérées en fonction de la présence en elles de l'élément courbe, qui suffit pour Ruskin à assurer une « ressemblance » avec les objets naturels. Nous sommes ici en présence d'un cas où il n'est pas tant question de représentation que de stylisation des objets naturels, selon ce que Ruskin nomme un processus d'abstraction ou de « conventionnalisation ». Nous y reviendrons dans notre seconde partie, cf. *infra*, pp. 236 et sq.

¹²⁹ Voir SL, p. 154, et citation *supra*, p. 66.

¹³⁰ SL, pp. 175-176 : "Never imitate anything but natural forms, and those the noblest, in the completed parts. The degradation of the cinque cento manner of decoration was not owing to its naturalism, to its faithfulness of imitation, but to its imitation of ugly, i.e. unnatural things. So long as it restrained itself to sculpture of animals and flowers, it remained noble... But the moment that unnatural objects were associated with these, and armour, and musical instruments, and wild meaningless scrolls and curled shields, and other such fancies, became principal in its subjects, its doom was sealed, and with it that of the architecture of the world."

Nature of Gothic », une catégorie à part entière permettant de définir le tempérament des sculpteurs du Moyen Âge. Déjà la première partie de la « Lamp of Beauty » proscrivait la représentation de certains objets d'origine humaine ou arrangés par l'homme, comme les grilles ou les guirlandes¹³¹. Mais la critique de ce mode de décoration, que Ruskin associe surtout à l'art de la Renaissance, fait l'objet d'un développement beaucoup plus poussé dans « The Material... » et permet de donner une justification morale et religieuse à cette première restriction du sujet de l'ornement à la nature :

J'ai affirmé au chapitre II, § 14, que toute noble ornementation était l'expression du plaisir pris par l'homme à la contemplation de l'œuvre de Dieu. Ceci implique qu'il existe une ornementation ignoble, qui est l'expression du plaisir pris par l'homme à la contemplation de son œuvre propre. Il existe ainsi une école, principalement de la Renaissance et du classicisme abâtardi, dans laquelle l'ornement est composé d'imitations de choses créées par l'homme. Je crois, avant d'examiner plus avant ce que nous aimons le mieux dans l'œuvre de Dieu, qu'il vaudrait mieux nous débarrasser de toute cette imitation de l'œuvre de l'homme, et être sûr que nous n'aimons pas cela... Vous remarquerez en effet que la fonction de l'ornement est de vous rendre heureux. Et comment avez-vous le droit d'être heureux ? Pas en pensant à ce que vous avez fait vous-mêmes ; pas par votre orgueil ; pas par votre naissance ; pas par votre être ou par votre volonté, mais en tournant votre regard vers Dieu ; en contemplant ce qu'Il fait ; en obéissant à Sa loi, et en vous soumettant à Sa volonté... Ainsi le bon sujet de l'ornement sera tout ce que Dieu a créé ; et son bon traitement, ce qui paraît adapté à ses lois ou les symboliser¹³².

Nous trouvons ici une argumentation qui à la fois sur le plan affectif et sur le plan moral. La soumission à la loi de Dieu n'est pas en effet présentée

¹³¹ Cf. SL, p. 146 et pp. 148-149.

¹³² SV 1, p. 253, pp. 264-265 : « I said in Chapter II. § 14, that all noble ornamentation was the expression of man's delight in God's work. This implied that there was an ignoble ornamentation, which was the expression of man's delight in his own. There is such a school, chiefly degraded classic and Renaissance, in which the ornament is composed of imitations of things made by man. I think, before inquiring what we like best of God's work, we had better get rid of all this imitation of man's, and be quite sure we do not like that... For observe, the function of ornament is to make you happy. Now in what are you rightly happy? Not in thinking of what you have done yourself ; not in your own pride; not your own birth; not in your own being, or your own will, but in looking at God; watching what He does; what He is; and obeying His law, and yielding yourself to His will... Then the proper material of ornament will be whatever God has created; and its proper treatment, that which seems in accordance with or symbolical of His laws. »

seulement comme un impératif digne d'être respecté pour lui-même, mais s'accompagne d'un gain chez celui qui le respecte : un sentiment de joie intense (« delight ») qui contribue à son bonheur¹³³. Si nous suivons donc la lettre du texte ruskinien, l'argument pour la défense de la représentation de la nature dans l'ornement et l'interdiction de prendre pour sujet des œuvres humaines (entendues ici au sens d'objets techniques ou d'éléments d'architecture) se fait au nom de l'intensité et de la pureté morale du sentiment que nous sommes censés éprouver lorsque nous la contemplons. Nous pourrions nous en tenir là, et considérer que ce sentiment s'explique par la foi religieuse de l'auteur ou de ceux qui sont susceptibles de la partager, en tirant l'argumentation tout entière du côté de son aspect moral et théologique. Il nous semble pourtant que cet élément affectif de l'expérience décrite ici par Ruskin, cette manière de réagir à la présence ou à l'image de la nature par un sentiment de joie ou de bonheur, mérite une plus ample investigation et peut s'expliquer autrement que par la foi, sans que cette analyse ne remette en cause l'importance jouée par les convictions religieuses de Ruskin dans le développement de son argument à ce moment de sa réflexion.

Si nous regardons de plus près le passage en revue des sujets issus de la nature opéré dans « The Material of Ornament », on remarquera en effet que Ruskin est ici encore plus restrictif que dans la « Lamp of Beauty », et que le centre de gravité de sa « joie » se situe plus encore du côté du vivant que de la nature. Parmi tous les objets naturels qu'il retient, seuls en effet ceux qui lui paraissent vivants reçoivent une approbation intégrale et sans réticence. Il en va ainsi déjà des lignes abstraites, constituants de base de l'ornement architectural. Celles-ci ont pour Ruskin leur origine à la fois dans des éléments du paysage et dans des formes végétales ou animales, dont elles évoquent les contours, et entretiennent ainsi avec le vivant un rapport privilégié dans la mesure où elles

¹³³ C'est ici le contenu de la représentation qui permet à Ruskin d'identifier ce qui procurait de la joie au sculpteur, l'image fonctionnant comme une interface permettant la communication empathique de l'affect. Ce n'est pourtant pas ici sur ce caractère de transmission que Ruskin insiste : une sorte de symétrie est instaurée entre l'artiste prenant du plaisir à contempler directement l'œuvre de Dieu et à en former l'image, et le sujet de l'expérience esthétique qui est seulement mis en présence d'une représentation. Ruskin ne pense pas ici la différence entre ces deux différents types d'expérience (la seconde tirant sa valeur de la communication avec l'artiste via la représentation de la nature, et non de la seule contemplation de l'objet) et n'établit pas entre elles de hiérarchie. Ce qui compte, à ce moment de son argumentation, c'est seulement d'affirmer la supériorité d'un sujet sur un autre, et de l'œuvre de Dieu sur l'œuvre de l'homme.

donnent à voir le processus de croissance à l'œuvre dans ces formes naturelles¹³⁴. Les rochers, l'eau ou les nuages, sont en revanche tous rejetés parce que leur forme serait trop complexe ou trop mouvante pour faire l'objet d'une représentation sculpturale satisfaisante¹³⁵. Dans le cas de l'eau et du feu, Ruskin admet certes la possibilité d'un traitement plus adéquat lorsque c'est la couleur (en fresque ou en mosaïque) qui permet la représentation, mais ces objets n'en demeurent pas moins marginaux, et évoqués presque « pour mémoire ». Son insistance sur le fait que les nuages peuvent être peints, mais restent pourtant impropres à un traitement « ornemental » du fait de leur légèreté, « impossible à rendre dans le marbre », montre par ailleurs que dans son esprit c'est la représentation par la sculpture, comme nous l'avons dit un peu plus tôt, qui désigne préférentiellement l'ornement¹³⁶. Dans le domaine minéral, seuls les cristaux sont tolérés sans réticence. Il s'agit de volumes aux contours géométriques, qui dérogent à la règle énoncée dans la « *Lamp of Beauty* » selon laquelle toutes les belles formes doivent être composées de courbes : denticules cubiques, dents-de-chien en forme de pyramide, ou prismes comparés à des cristaux de béryl. Malgré cette différence morphologique, le fait que ces formes cristallines fassent elles aussi l'objet d'un processus de croissance les rattache pourtant au domaine du vivant, dont elles constituent une sorte de périphérie¹³⁷.

Les « formes organiques », terme qui désigne chez Ruskin la représentation des êtres vivants, sont quant à elles toutes acceptées sans réserve, indépendamment du problème de la difficulté de leur représentation sculpturale ou de la fréquence de cette représentation¹³⁸. Dans la « *Lamp of Beauty* », cette restriction du sujet de l'image ornementale au vivant apparaît déjà à la dérobée dans le schéma récapitulatif précisant le rapport entre la décoration par la couleur et la décoration sculptée :

¹³⁴ Nous revenons au problème particulier que posent les lignes abstraites à la fin de notre seconde partie. Cf. *infra*, pp. 236 et sq.

¹³⁵ Cf. SV 1, p. 270, pp. 271-272, et pp. 274-275.

¹³⁶ Cf. SV 1, p. 275.

¹³⁷ Le cas du cristal, relativement fréquent et aux formes pourtant anguleuses, pose ainsi un problème particulier que nous évoquons à la fin de cette première partie (voir *infra*, pp. 135-137). On peut sur ce point consulter également Eggleton, Lara, 'Surface deceits: Owen Jones and John Ruskin on the Ornament of the Alhambra' in Kate Nichols, Rebecca Wade and Gabriel Williams (eds.), *Art versus Industry? New Perspectives on Visual and Industrial Cultures in Nineteenth-century Britain* (Manchester: Manchester University Press, 2016), Ch.13, pp. 246-247.

¹³⁸ Cf. SV 1, pp. 275-282.

Le système entier de la décoration architecturale et les rapports qu'entretiennent ses éléments peuvent ainsi être exprimés comme suit :

1. Forme organique dominante. Sculpture réaliste, indépendante, et haut-relief : riches chapiteaux, et moulures ; forme élaborée et achevée, non abstraite, laissée soit en pur marbre blanc, soit colorée par touches et avec prudence en certains points ou bords seulement, selon un système qui n'entre pas en concurrence avec ses formes.

2. Forme organique sous-dominante. Bas-relief ou taille douce. Plus abstraite en fonction de la réduction de la profondeur ; contour plus rigide et plus simple ; colorée plus franchement et dans une plus grande mesure, exactement en fonction de la réduction de la profondeur et de l'achèvement de la forme, mais toujours selon un système qui n'entre pas en concurrence avec celle-ci.

3. Forme organique réduite [abstracted] au contour. Composition monochrome, d'un contour encore plus simple, et admettant ainsi pour la première fois que la couleur entre en concurrence avec lui ; c'est-à-dire, comme son nom l'indique, que la figure entière se détache d'une seule couleur sur un fond d'une autre couleur.

4. Forme organique entièrement perdue. Motifs géométriques ou autres configurations, dans les couleurs les plus vives¹³⁹.

La représentation du vivant n'est pas limitée, dans ce schéma, à la seule sculpture, comme le montre la troisième catégorie ici évoquée. C'est là une nuance, et la suite du texte, tout en donnant un exemple d'un tel usage dans l'église San Michele de Lucques, considère qu'il s'agit là d'un emploi trop abstrait relevant d'un art rudimentaire, et affirme effectivement la primauté de la

¹³⁹ SL, pp. 183-184 : « The relations of the entire system of architectural decoration may then be thus expressed:

1. Organic form dominant. True, independent sculpture, and alto-relievo: rich capitals, and mouldings; to be elaborate in completion of form, not abstract, and either to be left in pure white marble, or most cautiously touched with colour in points and borders only, in a system not concurrent with their forms.

2. Organic form sub-dominant. Basso-relievo or intaglio. To be more abstract in proportion to the reduction of depth; to be also more rigid and simple in contour; to be touched with colour more boldly and in an increased degree, exactly in proportion to the reduced depth and fulness of form, but still in a system non-concurrent with their forms.

3. Organic form abstracted to outline. Monochrom design, still farther reduced to simplicity of contour, and therefore admitting for the first time the colour to be concurrent with its outline; that is to say, as its name imports, the entire figure to be detached in one colour from a ground of another.

4. Organic forms entirely lost. Geometrical patterns or variable cloudings in the most vivid colour.”

représentation par la sculpture¹⁴⁰. Sans que le lecteur ni Ruskin lui-même n'y ait sans doute pris garde, nous sommes ainsi passé d'une thèse restreignant le sujet de l'ornementation aux objets naturels à une thèse encore plus restrictive où le vivant devient, à quelques exceptions près, le seul objet légitime de la représentation et le critère déterminant de la classification de la décoration architecturale, réaffirmé en tête de chaque catégorie¹⁴¹. Cette priorité accordée au vivant comme sujet de la représentation dans un contexte architectural permet déjà d'apporter un éclairage différent à la proscription ruskinienne des objets techniques ou manufacturés : non seulement ils ne sont pas l'œuvre de Dieu, mais ils sont par ailleurs dénués de vie, et ne sollicitent visiblement pas chez Ruskin la même réponse émotionnelle. Il introduit lui-même ce critère dans « The Material... » lors de sa discussion des armures :

L'armure est une noble chose quand elle est affectée à sa fonction propre et se trouve subordonnée au corps ; tout comme la fourrure animale, sur le dos. Mais un tas de peaux vides (*cast skins*), ou des armures empilées, ne sont pas dignes d'être considérées ou imitées... Tout le travail [des artistes de la Renaissance] était consacrée à l'armure vivante, et non à l'armure sans vie ; à la coquille habitée par l'animal, et non à la coquille vide (*cast shell*) de la plage¹⁴².

Ou dans les *Seven Lamps*, pour critiquer l'usage décoratif des rubans :

¹⁴⁰ Il semble ainsi, mais nous aurons l'occasion d'y revenir, que Ruskin réserve l'usage du terme de « forme » à des objets en volume, plutôt sculptés en relief. De sorte que l'expression « forme organique » est ambiguë, et désigne au moins autant les êtres vivants réels (ce à quoi l'ornement fait référence) que leurs représentations sculptées. Cf. SL p. 186, voir aussi *Lectures on art* (vol. 20), pp. 138-139, où Ruskin définit la « forme » par la tridimensionnalité, et l'oppose à la « surface », bi-dimensionnelle, qui caractérise l'emploi de la couleur. La notion de « masse » permet quant à elle de désigner l'impression de volume produit par l'usage de la couleur sur une surface plane (la représentation d'un modelé). Voir aussi *infra*, pp. 261 et sq.

¹⁴¹ C'est sur la base de cette équation posée entre sculpture et représentation du vivant que Ruskin conclura « The Material of Ornament... », en accordant à l'ornement « arabe » (nous dirions plutôt aujourd'hui « islamique »), privé à la fois de sculpture et de *mimèsis*, une place inférieure dans sa hiérarchie des différents modes de décoration (celui-ci occupant vraisemblablement la quatrième catégorie, fondée sur le seul usage abstrait de la couleur). Cf. SV 1, p. 282. Nous revenons sur ce point dans notre troisième partie. Cf. *infra*, pp. 314 et sq.

¹⁴² SV 1, p. 255 : “Armour is a noble thing in its proper service and subordination to the body; so is an animal's hide, on its back; but a heap of cast skins, or of shed armour, is alike unworthy of all regard or imitation... All this labour [of the Renaissance artists] was given to the living, not the dead armour; to the shell with its animal in it, not the cast shell of the beach.”

Y a-t-il quelque chose qui ressemble à des rubans dans la nature ? On pourrait penser que l'herbe et l'algue en sont des types apologétiques. Il n'en est rien. Il y a une immense différence entre leur structure et celle d'un ruban. Elles ont un squelette, une anatomie, une nervure ou une fibre centrale, une sorte de charpente, qui a un début et une fin, une racine et une tête, et dont la constitution et la force affectent chaque direction de leur mouvement, et chaque ligne de leur forme... [L'algue] est une créature spécifique. Qu'y a-t-il de semblable dans un ruban ? Il n'a pas de structure : c'est une succession de fils coupés qui se ressemblent tous ; il n'a pas de squelette, pas de constitution, pas de forme, pas de dimension, aucune volonté propre¹⁴³.

Ici, la différence majeure que Ruskin repère entre l'algue ou l'herbe et le ruban ne tient pas tant à leur forme (marquée dans les deux cas par une certaine flexibilité) qu'à la présence supposée, dans les premières, d'une volonté organisatrice qui leur donne une sorte de personnalité. C'est cet élément sensible, plus encore que les contrastes tenant à leur organisation ou à leur structure, qui paraît ici jouer le premier rôle, et dont nous allons désormais essayer de déterminer la valeur esthétique.

2) Vie, bonheur, et activité

a) La confrontation inaugurale au vivant dans *Modern Painters*

En restreignant en grande partie le sujet de la décoration architecturale au vivant, Ruskin place cet aspect de sa pensée sur l'ornement sous les auspices d'un concept qu'il avait d'abord développé, dans le second volume de *Modern Painters*, pour penser un genre de beauté spécifique à ce qui vit : la beauté

¹⁴³ SL, pp. 148-149 : "Is there anything like ribands in nature? It might be thought that grass and seaweed afforded apologetic types. They do not. There is a wide difference between their structure and that of a riband. They have a skeleton, an anatomy, a central rib, or fibre, or framework of some kind or another, which has a beginning and an end, a root and head, and whose make and strength affect every direction of their motion, and every line of their form... it is a specific creature. What is there like this in a riband ? It has no structure: it is a succession of cut threads all alike; it has no skeleton, no make, no form, no size, no will of its own."

vitale¹⁴⁴. Ruskin avait alors tenté de penser la manière dont une partie de la création divine (le vivant) était susceptible de procurer à celui qui les contemple une joie particulièrement intense. On trouve, dans ses écrits sur l'architecture, une réminiscence de ces développements dans la tonalité affective employée pour décrire le plaisir esthétique procuré par l'ornement, et dans certaines formulations qui, par leur insistance sur sa *fonction*, en rappellent l'arrière-plan aristotélicien (« the function of ornament is to make you happy¹⁴⁵ »). La classification des différents sujets de l'ornement qui apparaît dans « The Material... » peut être lue comme une sorte de *compendium* des sujets de la peinture auxquels Ruskin s'est intéressé dans les deux premiers volumes de *Modern Painters*. Les formes de la terre, de l'air, de l'eau, et de la végétation ont en effet déjà fait l'objet de sections dédiées dans le premier volume, à la fois en tant qu'éléments du paysage réel et du paysage représenté en peinture¹⁴⁶. Les animaux et l'Homme sont quant à eux considérés seulement dans le second volume, qui s'émancipe un peu de la réflexion sur le paysage, à partir des chapitres que Ruskin consacre à la beauté vitale (qui inclut également le végétal¹⁴⁷). Quant aux lignes abstraites, communes à tous les objets naturels, vivants ou non-vivants, elles reçoivent un traitement à part dans la section consacrée à l'infini, elle-même une sous-catégorie d'un autre genre de beauté, la beauté typique.

Un mot doit être dit de ces deux catégories par lesquelles Ruskin organise sa réflexion esthétique. Voyons d'abord comment il les définit lui-même :

Par le terme de beauté, deux choses sont en réalité signifiées. En premier lieu, cette qualité externe des corps dont j'ai déjà si souvent parlé et qui, qu'elle apparaisse dans une pierre, une fleur, une bête, ou un homme, est absolument identique, une

¹⁴⁴ Il est à cet égard surprenant que les développements consacrés au problème du choix du sujet de l'ornement dans sa production critique dédiée à l'architecture n'en fassent aucune mention. Peut-être peut-on penser que cela est lié aux différences d'intention entre les deux ouvrages. Le second volume de *Modern Painters*, tout en faisant une large place à l'exemple, se présente en effet explicitement comme un traité d'esthétique destiné à résoudre des problèmes généraux sur la nature du beau, alors que les *Stones* ou les *Seven Lamps* ont une ambition plus pratique et ne développent les intuitions de *Modern Painters* qu'afin d'établir des catégories pertinentes à l'évaluation de l'architecture et de sa décoration. La « joie » et le « bonheur » procurés par l'ornement sont dans les *Stones* mis tout entiers au crédit de la foi religieuse, et présentés comme des sentiments de dévotion à l'égard de la divinité et de sa création.

¹⁴⁵ SV 1, p. 264.

¹⁴⁶ Cf. MP 1, sections 3, 4, 5, et 6 (pp. 343-605).

¹⁴⁷ Cf. MP 2, pp. 146-207.

qualité qui, comme je l'ai déjà dit, peut être considérée comme étant d'une certaine manière un type des attributs Divins, et que j'appellerai ainsi, par souci de distinction, la beauté typique. En second lieu, l'apparence d'un accomplissement heureux de sa fonction par le vivant, et plus particulièrement du juste effort, source de joie, fait par l'homme pour la vie parfaite ; ce genre de beauté, je l'appellerai la beauté vitale¹⁴⁸.

La distinction entre la beauté typique et la beauté vitale paraît donc dans un premier temps placée sous le signe d'une opposition entre la forme des choses (« external qualities of body »), considérée pour elle-même et dénuée de toute qualité affective, et l'apparence des êtres vivants qui, en plus de posséder ces qualités « objectives », a pour Ruskin la particularité d'exprimer des affects, eux-mêmes éprouvés par l'être vivant considéré à l'occasion d'un « accomplissement de sa fonction » ou d'un « effort » vital (« fulfillment of function », et « exertion of perfect life »). George Landow, dans sa synthèse consacrée à la pensée esthétique de Ruskin, a résumé comme suit cette opposition entre la beauté typique et la beauté vitale :

La beauté typique est la beauté des formes et de certaines qualités des formes, que Ruskin considère, parfois avec hésitation et parfois avec certitude, esthétiquement plaisantes parce qu'elles représentent et incarnent la nature divine. La beauté vitale, quant à elle, est la beauté du vivant, et ne concerne pas la forme mais l'expression – l'expression du bonheur et de l'énergie de la vie, et, d'une manière différente, la représentation de vérités morales par le vivant¹⁴⁹.

¹⁴⁸ MP 2, p. 64 : “By the term Beauty, then, properly are signified two things. First, that external quality of bodies already so often spoken of, and which, whether it occur in a stone, flower, beast, or in man, is absolutely identical, which, as I have already asserted, may be shown to be in some sort typical of the Divine attributes, and which therefore I shall, for distinction's sake, call Typical Beauty: and, secondarily, the appearance of felicitous fulfilment of function in living things, more especially of the joyful and right exertion of perfect life in man; and this kind of beauty I shall call Vital Beauty.”

¹⁴⁹ Landow, George P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin* (Princeton: Princeton University Press, 1971). Consulté sur *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/2.3.html>, le 10 juillet 2020 : “Typical Beauty is the beauty of forms and of certain qualities of forms, which Ruskin now tentatively and now firmly asserts to be aesthetically pleasing because they represent and embody divine nature. Vital Beauty, on the other hand, is the beauty of living things, and it is concerned not with form but expression — with the expression of the happiness and energy of life, and, in a different manner, with the representation of moral truths by living things.”

Par ce terme d'expression, Landow entend l'expression des sentiments, et met donc lui aussi l'accent sur l'élément affectif caractérisant la beauté vitale. Plus loin dans le chapitre, il insiste bien sur le fait que l'opposition entre beauté typique et beauté vitale n'équivaut pas pourtant à une opposition entre la forme pure et sa signification. Même dans le cas de la beauté typique, les qualités formelles des choses sont en effet considérées comme des « types » de certains attributs de Dieu, rappelés en tête de chaque chapitre (« Of repose, or the type of divine permanence », « Of symmetry, or the type of divine justice¹⁵⁰ »...). C'est parce que ces qualités formelles nous donnent le pressentiment de leur modèle divin que nous les trouvons belles et éprouvons un sentiment de plaisir. Le raisonnement de Ruskin relève ici d'une inspiration platonicienne ou néo-platonicienne, en quelque sorte « christianisée » par lui, sans que Platon ou Plotin soient pour autant cités. Bien que dans les chapitres qu'il consacre à la beauté typique Ruskin accorde donc une grande attention à la forme, cet examen se fait toujours sous les auspices d'un arrière-plan religieux qui confère à cette forme une valeur symbolique. Malgré cette nuance, la formulation initiale de Landow pourrait faire croire à une opposition tranchée entre la beauté typique et la beauté vitale, sur la base d'une différence d'objet, la seconde concernant exclusivement le vivant et ses qualités d'expression et la première s'appliquant seulement à la matière inanimée, dont elle illustrerait les qualités d'ordre et d'organisation.

Pourtant, l'opposition entre beauté typique et beauté vitale n'équivaut pas à une distinction stricte entre le vivant et le non-vivant. Certes, la beauté vitale se définit dans un premier temps par son objet, et par le fait qu'elle s'applique donc exclusivement au vivant. Mais on ne peut pas en dire autant de la beauté typique, qui s'applique de manière indifférenciée au vivant et au non-vivant (« whether it occur in a stone, flower, beast, or in man »), car elle définit en premier lieu un ensemble de qualités formelles que l'on peut trouver dans n'importe quel type d'objets. Plus encore, cette opposition, il est vrai posée par Ruskin lui-même, masque la réelle continuité de sa réflexion, par-delà la division des catégories, qui apparaît dans ce second volume de *Modern Painters* autour de la définition de la beauté de la vie, une caractéristique esthétique que le vivant n'est étrangement pas

¹⁵⁰ Voir le sommaire, in MP 2, pp. 13-15.

seul à posséder¹⁵¹. Une bonne partie des analyses menées dans la section consacrée à la « beauté typique » conduisent Ruskin à identifier comment certaines qualités de la matière inanimée peuvent donner l'impression qu'elle est douée de vie, et belle pour cette raison. Il en va ainsi par exemple du « repos » de la pierre qui vient de dévaler un précipice montagneux, et peut faire craindre, dans son immobilité même, à une reprise volontaire de son mouvement¹⁵², ou de la courbure, certes considérée dans ce second volume de *Modern Painters* comme l'expression formelle de l'infini, mais que les *Stones* associent plus étroitement à l'idée d'une mise en mouvement et au processus de croissance des plantes¹⁵³. Cette continuité entre le vivant et le non-vivant, remettant en cause les frontières entre beauté typique et beauté vitale, apparaît tout particulièrement dans la section consacrée à la pureté :

[La pureté est] une qualité difficile à définir, et que le lecteur sera probablement surpris de me voir appeler le type de l'Énergie, auquel elle fait sans doute peu songer. Je crois pourtant, si nous analysons attentivement la nature de nos idées d'impureté en général, que nous serons en mesure de voir qu'elles font spécialement référence à des conditions de la matière dans lesquelles la relation de ses différents éléments les rend impropres à toute véritable et saine opération... Ainsi la pureté de la roche, par opposition à la grossièreté de la poussière ou de la terre, est exprimée par l'épithète « vive », qui lui est très singulièrement donnée, dans presque toutes les langues (singulièrement, parce que la vie est sans doute la dernière qualité que l'on songerait à attribuer à la pierre, si l'on n'y voyait cette énergie et cette connexion de ses particules¹⁵⁴) ; et aussi à l'eau courante, par opposition à l'eau stagnante... La fraîcheur et la pureté appartenant à toute structure organique active et en bonne santé [est] singulièrement visible dans l'effort que font les jeunes feuilles quand leur énergie se manifeste de l'intérieur et pour la première fois sur la terre, en perce la corruption, et secoue au loin sa poussière par la blanche pureté de sa propre vie¹⁵⁵.

¹⁵¹ Cet aspect plus « matérialiste » de la réflexion de Ruskin avait déjà été entrevu par Henry Ladd dans sa synthèse sur sa pensée esthétique. Voir Ladd, Henry A., *The Victorian Morality of Art*, R. Long & R. R. Smith, inc., 1932, pp. 184 et sq.

¹⁵² MP 2, pp. 113 et sq.

¹⁵³ Voir à ce sujet, et pour des références plus détaillées, voir *infra*, pp. 236 et sq.

¹⁵⁴ Ruskin pense sans doute ici à l'ancienne expression « roche vive », terme de construction qui désigne un sol suffisamment solide pour supporter l'édification d'un bâtiment.

¹⁵⁵ MP 2, pp. 129, 132, 133 : “[Purity is] a quality difficult to define, and which the reader will probably be surprised by my calling the type of Energy, with which it has certainly little traceable connection in the mind. I believe, however, if we carefully analyze the nature of our ideas of impurity in general, we shall find them refer especially to conditions of matter in which its various

Ce que Ruskin essaie ici de penser à travers l'exemple de la pierre ou de l'eau, ce sont des phénomènes que nous appellerions "d'animation", et qui consistent pour lui, dans le cas de la pureté, dans la manière dont la matière inerte paraît animée d'une force interne ou d'une « énergie » (réminiscence, comme le suggère Ladd et comme nous le verrons, de l'*energeia* grecque) par laquelle elle semble prendre forme¹⁵⁶. L'organisation et l'unité de l'objet (ce que Landow appelle leurs qualités apolliniennes d'ordre et de clarté, reflets sensibles de la perfection divine¹⁵⁷) ne sont pas valorisés pour eux-mêmes, mais en tant qu'ils sont la trace formelle de cette activité et de cette « énergie », qui se manifeste dans le vivant (et dans le végétal en particulier) par la croissance et l'accomplissement d'une fonction. L'introduction du critère de la « santé » de cette activité (qui ne préside donc pas seulement, pour Ruskin, ou tout au moins en apparence, à la formation du vivant), et la description finale de la germination de la feuille, dont le bourgeonnement perce la croûte de terre et de poussière qui fait entrave à l'expression pure et libre de son activité, paraissent ainsi des anticipations de la section consacrée à la beauté vitale, qui s'ouvre par un exemple similaire et fondateur :

Poursuivons plus particulièrement l'examen de ce second genre de beauté dont j'ai parlé au troisième chapitre, et qui consiste dans « l'apparence d'un accomplissement heureux de sa fonction par le vivant ». J'ai déjà donné un exemple de la très haute et pure beauté typique que possèdent les lignes et les gradations d'une neige immaculée. Si, passant au bord d'une de ces couches de neige, dans les Alpes inférieures, au début du mois de mai, nous y trouvons, comme nous sommes presque sûrs d'y trouver, deux ou trois petites ouvertures rondes que perce, et dont émerge, une fleur, mince, pensive, et fragile, dont la clochette, d'un violet sombre et formant

elements are placed in a relation incapable of healthy or proper operation... Thus the purity of the rock, contrasted with the foulness of dust or mould, is expressed by the epithet "living," very singularly given to rock, in almost all languages (singularly, because life is almost the last attribute one would ascribe to stone, but for this visible energy and connection of its particles) ; and so to flowing water, opposed to stagnant... Freshness and purity belonging to every healthy and active organic frame [is] singularly seen in the effort of the young leaves when first their inward energy prevails over the earth, pierces its corruption, and shakes its dust away from their own white purity of life... "

¹⁵⁶ Cf. Ladd, *op. cit.*, p. 184, et *infra*, pp. 90 et sq. Ladd évoque indifféremment Platon ou Aristote comme influence possible sur Ruskin à ce sujet, sans donner de preuve déterminante.

¹⁵⁷ Cf. Landow, *op. cit.* "La théorie ruskinienne de la beauté typique est une esthétique apollinienne, classique, de l'ordre." Consulté sur *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/5.4.html#pfl>, le 10 juillet 2020.

une frange, pend et tremble au-dessus de la crevasse glacée qu'elle vient de fendre, comme à demi étonnée de son propre tombeau, et à demi mourante d'une intense fatigue après sa victoire durement acquise ; nous serons alors, ou nous devrions être, touchés par une impression de charme totalement différente de celle que nous éprouvons devant la glace sans vie et les vains nuages. Il y a là désormais, qui s'adresse à nous, un appel à la sympathie. Il y a là désormais, qui s'offre à nous, l'image d'une intention et d'un accomplissement moral, qui, aussi inconsciente et dénuée de sensibilité que puisse être en réalité la créature qui paraît nous interpeller ainsi, ne peuvent être entendus sans affection, ni considérés sans dévotion, par quiconque parmi nous a un cœur juste, ou dont l'esprit voit avec sûreté et clarté.

A travers l'ensemble de la création organique tout être dans un état de perfection manifeste certaines apparences ou signes de bonheur ; et exprime ou illustre, par sa nature, ses désirs, sa manière de s'alimenter, d'habiter, et de mourir, certaines dispositions ou principes moraux. Et ceci donc, en premier lieu, par l'intensité de la sympathie que nous éprouvons pour le bonheur, réel ou apparent, de tous les êtres organiques, et qui, comme nous allons à présent le voir, nous pousse invariablement, du fait de la joie que nous y prenons, à *considérer comme les plus charmants ceux qui sont les plus heureux* ; et, en second lieu, par la justesse du sens moral qui lit correctement la leçon qu'ils sont destinés à enseigner, et les classe en ordres de valeur et de beauté en fonction du rang et de la nature de cette leçon¹⁵⁸.

¹⁵⁸ MP 2, pp. 146-147 : « I PROCEED more particularly to examine the nature of that second kind of Beauty of which I spoke in the third chapter, as consisting in “the appearance of felicitous fulfilment of function in living things.” I have already noticed the example of very pure and high typical beauty which is to be found in the lines and gradations of unsullied snow: if, passing to the edge of a sheet of it, upon the Lower Alps, early in May, we find, as we are nearly sure to find, two or three little round openings pierced in it, and through these emergent, a slender, pensive, fragile flower,* whose small, dark purple, fringed bell hangs down and shudders over the icy cleft that it has cloven, as if partly wondering at its own recent grave, and partly dying of very fatigue after its hard-won victory; we shall be, or we ought to be, moved by a totally different impression of loveliness from that which we receive among the dead ice and the idle clouds. There is now uttered to us a call for sympathy, now offered to us an image of moral purpose and achievement, which, however unconscious or senseless the creature may indeed be that so seems to call, cannot be heard without affection, nor contemplated without worship, by any of us whose heart is rightly tuned, or whose mind is clearly and surely sighted. Throughout the whole of the organic creation every being in a perfect state exhibits certain appearances or evidences of happiness; and is in its nature, its desires, its modes of nourishment, habitation, and death, illustrative or expressive of certain moral dispositions or principles. Now, first, in the keenness of the sympathy which we feel in the happiness, real or apparent, of all organic beings, and which, as we shall presently see, invariably prompts us, from the joy we have in it, *to look upon those as most lovely which are most happy*; and, secondly, in the justness of the moral sense which rightly reads the lesson they are all intended to teach, and classes them in orders of worthiness and beauty according to the rank and nature of that lesson...»

La phrase en italiques est soulignée dans le texte original et Ruskin insiste sur l'importance de cette mise en valeur dans une note à l'édition de 1883 (p. 147).

Nous avons tenu à citer et à traduire ici un long passage de *Modern Painters* car celui-ci s'avère crucial pour notre propos. Remarquons d'abord, comme nous l'avons mentionné, la parenté d'imaginaire qui rattache dans ce passage la réflexion de Ruskin à celle qu'il a menée dans le chapitre consacré à la pureté, et qui se trouve ici comme retravaillée, et prenant plus d'ampleur encore. C'était alors la blancheur de la vie de la feuille, couleur rendue presque abstraite et comme désincarnée par son attribution à une qualité morale et non à l'une des parties de la plante, qui se trouvait opposée à la poussière inconsistante de la terre dont elle perçait le voile, en intensifiant ainsi la pureté. L'image est ici plus complexe, car ce que la plante perce n'est plus un sol informe et sale, mais une neige immaculée (*unsullied snow*) à laquelle est en quelque sorte transférée la couleur blanche, symbole de pureté, qui caractérisait plus haut le végétal. De sorte que nous n'avons plus affaire à une matière tout à fait morte, mais plutôt, si l'on suit la pensée de Ruskin tel qu'il la formule dans la première section, à un manteau neigeux caractérisé par un haut degré de pureté et d'énergie, courbe¹⁵⁹, et ainsi selon ses critères presque déjà vivante. A travers cette matière, ce qui surgit, c'est une fleur tout aussi « pure » et active que les feuilles bourgeonnantes décrites dans le chapitre sur la pureté. On pourrait donc s'attendre à ce qu'il y ait, de la neige à la plante, plutôt un rapport de continuité que d'opposition, l'énergie qui caractérisait la première se retrouvant ici dans la notion d'accomplissement autonome d'une fonction immanente, comme si l'*energeia* aristotélicienne définissait désormais l'exercice d'un *organon*. Et pourtant, dans ce texte-ci, Ruskin insiste au contraire sur la différence radicale qui sépare l'émotion éprouvée face au vivant de celle produite par l'apparence d'animation du minéral. Bien que tous deux peuvent donner le sentiment d'une activité et d'une force formatrice, il y a dans le cas de la plante quelque chose de nouveau qui s'y ajoute et qui en fait pour lui tout le prix : la conscience.

Car c'est bien vers la description de cette étonnante impression que tend ici le texte de Ruskin. Le chapitre sur la pureté parlait déjà de la « santé » des minéraux et du sentiment de l'activité (« operation ») de leurs particules, imaginée à partir de la perfection plus ou moins grande de leur forme. Mais ici le texte

¹⁵⁹ La précision de la courbure des lignes du manteau neigeux n'apparaît pas explicitement dans ce texte mais dans le premier volume de *Modern Painters*, p. 446.

ajoute des éléments d'ordre émotionnel, tout un *pathos* de la naissance et de la mort, qui ne sont pas présentés comme vécus en première personne par le sujet de l'expérience esthétique contemplant un phénomène naturel, mais se voient au contraire attribués à un autre être vivant. Il n'est plus question des seules évidences de santé (qui jouent certes encore dans la suite du chapitre un rôle important), mais de la manière dont le sentiment de cette santé affecte la conscience de l'être vivant qui paraît en jouir, et qui éprouverait par là du plaisir¹⁶⁰.

Le texte est ainsi construit selon un déplacement de point de vue, un glissement caractéristique du mouvement d'empathie que veut décrire Ruskin. D'abord, le récit d'une promenade en montagne, dans un décor de neige, du point de vue, donc, du voyageur. Très rapidement, le regard se fixe et s'approche de plus en plus du manteau neigeux, en un mouvement de « zoom » et de rétrécissement du champ visuel qui en vient à ne plus se concentrer que sur un objet minuscule et inattendu : la fleur perçant la surface de la neige. Tout le début de cette longue phrase qui s'enroule et se déploie autour de la figure de la fleur, peut ainsi être vu comme une lente approche de la plante, dont l'apparition est sans cesse repoussée et dramatisée par un jeu de retards (description du cadre et de la saison, arrêt) qui culmine dans l'antéposition ternaire des adjectifs (« a slender, pensive, fragile flower »), seule permise par l'anglais et rendue ici en français par l'antéposition des verbes (« que perce, et dont émerge, une fleur »). Une fois l'attention fixée sur la plante, au cœur de la phrase, le regard est encore conduit à se rétrécir et à ne plus considérer que sa partie supérieure, la clochette, qui joue le rôle d'un visage et à partir de laquelle se déploie le récit de son « éveil » à la conscience. Dès avant, la fleur avait été décrite par des adjectifs à valeur personnifiante (« pensive »), mais désormais l'accent est porté sur le contenu de cette activité de réflexion, un sentiment de surprise et de choc causé par la prise de conscience, par la plante, de l'environnement hostile qui l'entoure. Le manteau neigeux, dont nous admirions la pureté au début du texte, perd alors

¹⁶⁰ Cette « beauté vitale » est chargée d'un très fort élément affectif qui se marque par l'usage, à deux reprises, des termes « lovely » et « loveliness », dont l'équivalent manque en français, pour désigner la beauté spécifique au vivant. Nous les avons, pour cette raison, traduits par « charmant » et « charme » afin d'insister sur cet élément affectif et conserver la nuance d'attendrissement qu'ils véhiculent, mais leur origine dans le sentiment de l'amour (« love ») s'y perd. Il n'est plus alors question de déclarer seulement que quelque chose nous plaît, mais d'éprouver des émotions, d'être « touché ».

sa valeur et sa vitalité et devient du point de vue de la plante (qui est désormais celui que nous donne Ruskin) un tombeau, incarnation sensible d'une mort qu'elle a certes « vaincue » mais qui demeure pour elle une véritable menace. De sorte que l'on ne sait plus bien si l'auteur veut donner l'image d'une naissance, d'une résurrection ou d'une agonie, une ambivalence qui contribue à la complexité émotionnelle du passage, construit autour de l'expérience de la fragilité du vivant et du miracle de son apparition. Toute l'économie littéraire du texte réside dans ce déplacement de point de vue et ce renversement, opéré par le rétrécissement très progressif du champ visuel et le changement d'échelle non moins progressif qui l'accompagne, et qui donne l'illusion au lecteur, à force de s'en approcher par l'imagination, de rencontrer puis de s'identifier à la plante. La deuxième partie du paragraphe, qui réinstalle le point de vue du voyageur et pense son rapport au végétal sur le modèle éthique d'une relation intersubjective (« There is now uttered to us a call for sympathy »), tire sa force rhétorique de ce premier moment, où nous avons été conduits à ressentir comme en première personne les sentiments d'un autre être vivant. La neige, dont la blancheur intense et la pureté sont symboles de vie, devient ainsi au fil du texte, par contraste avec la vraie vie de la fleur, une étendue glacée dispensatrice de mort. De l'un à l'autre, ce qui fait la différence pour Ruskin, c'est la manière dont le sentiment d'une conscience et d'une sensibilité dans le vivant fait appel à notre faculté morale d'empathie. Cette sensibilité était présentée comme réelle dans la description littéraire, à la nuance près du « comme si » (*as if*) introduisant l'élément le plus personnifiant, son activité de réflexion (*partly wondering*) ; mais cette nuance était de peu de poids au regard du luxe de détails qui servait à en faire le portrait physique et moral¹⁶¹.

L'élément véritablement nouveau introduit par la beauté vitale et qui la distingue de la beauté typique, ce n'est donc pas seulement le fait que son objet exclusif est le vivant ou qu'elle n'est pas pensée comme le symbole sensible des attributs de Dieu, mais l'insistance sur le caractère affectif de l'expérience et le recours à la notion de sympathie comme opérateur psychologique de la perception

¹⁶¹ Dans le commentaire qui suit, cette quasi-certitude fait l'objet d'une mise à distance : il ne s'agit peut-être là que d'une apparence dont seul est certain l'effet moral et esthétique sur celui qui croit la percevoir. Ruskin paraît hésiter sur ce point, et sur le statut qu'il convient de donner à cette expérience, rapport intersubjectif réel ou fictif. Ce qui compte pour nous et pour lui, cependant, c'est bien l'effet produit par le vivant sur l'imagination, et nous nous en tiendrons à ce plan, suffisant pour une investigation esthétique.

de cette affectivité. Déjà les analyses de la section sur la beauté typique, et en particulier le chapitre sur la pureté, tendaient à remettre en cause la frontière entre le vivant et le non-vivant en montrant comment la matière inanimée peut elle aussi paraître douée d'une activité, Ruskin exprimant parfois là aussi son étonnement devant un phénomène qui s'impose à sa sensibilité mais auquel la partie plus réflexive de sa personnalité semble réticente à donner crédit¹⁶². Cet hylozoïsme esthétique apparaissait alors dans l'impression d'une mise en mouvement potentielle et autonome de la matière inerte, ou encore dans la description des forces de formation qui semblaient s'y déployer, et qui donnaient le sentiment qu'une finalité auto-organisatrice y était à l'œuvre. Ces deux éléments avaient déjà une valeur personnifiante importante, en ce qu'ils suggéraient la présence, dans la matière, de la faculté de se poser à soi-même des fins, et un mot, d'une volonté. Le terme apparaît d'ailleurs dans le texte des *Seven Lamps* que nous avons cité, un peu plus haut, sur l'algue, dont la structure n'est pas fortuite mais construite par un principe organisateur qui lui est propre et qui est alors désigné comme une volonté (« will¹⁶³ »). Mais cet aspect, commun donc (au moins en apparence et dans certaines circonstances) au vivant et au non-vivant, et symbolisant lui-même la volonté divine dont il est le « type¹⁶⁴ », est présenté ici par Ruskin comme inférieur à un élément cette fois absolument propre au vivant : la sensibilité. Le processus de personnification du non-humain est ainsi poussé un degré plus haut, et l'originalité de la pensée de Ruskin vient du fait que cette sensibilité est présentée non seulement comme une conscience de soi mais comme une conscience morale. L'élément affectif de l'expérience paraît dès lors inséparable de sa dimension éthique, la faculté de sympathie jouant sur ces deux plans à la fois.

Le caractère moral de de la beauté typique et celui de la beauté vitale sont par ailleurs assez différents : du côté de la beauté typique, il s'agit d'une morale du devoir fondée sur le respect des règles édictées par Dieu, reçues par la révélation chrétienne, et reconnues dans la forme des choses ; du côté de la beauté vitale, nous sommes confrontés à une morale du sentiment où l'empathie et le

¹⁶² Voir *supra*, p. 83 : “There is now uttered to us a call for sympathy... however unconscious or senseless the creature may indeed be that so seems to call.”

¹⁶³ Voir *supra*, pp. 77-78.

¹⁶⁴ Ce maintien de la référence au Dieu chrétien pour penser la notion de volonté distingue ici la conception ruskinienne de la notion de celle de Schopenhauer, dont il reste cependant proche.

sens moral constitutifs de notre nature suffisent à déterminer des critères d'évaluation¹⁶⁵. Quant à l'ornementation architecturale, nous pouvons considérer qu'elle participe de ces deux aspects. Dans ses qualités matérielles et concrètes, primaires ou secondaires (pour employer un vocabulaire lockéen qui n'est pas celui de Ruskin), elle relève de la beauté typique, et, tant qu'elle demeure une figure abstraite ou qu'elle représente des objets naturels non-vivants, elle ne dépend que de cette seule catégorie. Mais nous avons vu que Ruskin restreignait de fait l'injonction à représenter la nature au seul vivant, qui constitue le sujet privilégié et préférentiel de « l'ornement » (c'est-à-dire, la plupart du temps, de la sculpture). Dès lors, celui-ci participe principalement et par excellence de la beauté vitale¹⁶⁶. Même si Ruskin ne fait pas directement référence à cette notion dans ses écrits sur l'architecture, c'est bien pourtant la volonté de rendre dans la décoration architecturale cette beauté vitale qui nous paraît justifier, au moins en partie, la restriction du sujet de l'ornement au vivant¹⁶⁷. Seule la représentation des êtres vivants est susceptible, dans le contexte de l'esthétique ruskinienne, de nous transmettre par empathie ce sentiment de joie et de bonheur (« felicitous fulfilment of function in living things ») affirmé à plusieurs reprises dans les écrits sur l'architecture comme caractéristique du plaisir donné par l'ornement¹⁶⁸. Parmi tous les sentiments susceptibles d'être éprouvés par les êtres vivants, celui sur lequel Ruskin insiste le plus est en effet le simple bonheur procuré par la conscience de leur propre vie, un bonheur que l'ornement représente et reproduit (« the function of ornament is to make you happy »), et qu'il décrit pour la première fois à l'occasion de cette rencontre inaugurale avec une fleur, perçant la neige des Alpes au printemps.

¹⁶⁵ Une nature qui est, en dernière analyse, créée par Dieu, mais Ruskin n'insiste pas sur ce point à ce moment là. La dimension religieuse de cette morale est affirmée dans les chapitres suivants consacrés à la beauté vitale, et en particulier celui dédié à l'homme (pp. 176-206).

¹⁶⁶ L'ornement n'est cependant pas lui-même vivant, mais seulement une représentation de la vie, et ne peut donner qu'une image de la beauté vitale. Nous aurons à revenir sur cette distinction, qui ouvre un champ d'investigation esthétique différent de celui que nous venons d'aborder par *Modern Painters*, dans notre troisième partie, cf *infra*, pp. 261 et sq.

¹⁶⁷ Cette restriction apparaît ainsi comme le double inversé de la proscription de la représentation du vivant dans le monde musulman, mais relevant, peut-être, de la même fascination. Nous revenons sur ce rapport de Ruskin aux arts de l'Islam dans notre seconde et notre troisième partie. Voir *infra*, pp. 175 et sq. et pp. 314 et sq.

¹⁶⁸ Voir *supra*, pp. 53-54.

b) Les concepts aristotéliens d'*ergon* et d'*energeia*

Pour comprendre la pensée de Ruskin et la nature de ce « bonheur » procuré par le vivant et sa représentation dans l'ornement, une mise en contexte dans l'histoire de la philosophie s'avère nécessaire. Les sources de Ruskin, ou les concepts qu'il mobilise pour construire sa notion de beauté vitale, sont en réalité tous issus de la sphère de la philosophie éthique, et plus précisément de la philosophie d'Aristote (revue et corrigée par le christianisme de l'auteur) et du XVIII^e siècle britannique¹⁶⁹. Nous ne chercherons pas à être exhaustifs, car ce n'est pas cette histoire, considérée pour elle-même, qui nous intéresse. Nous voudrions par cet examen historique comprendre l'objet éthique originel de ces auteurs, l'activité humaine et l'expérience sociale de l'intersubjectivité, se trouve étendu par Ruskin au rapport du sujet humain au vivant et à sa représentation. C'est en effet dans cet élargissement d'objet que le caractère esthétique de l'expérience décrite ici apparaît de manière décisive, sans pour autant se défaire tout à fait de ses implications éthiques originelles.

C'est la philosophie grecque qui fournit à Ruskin le point de départ de sa réflexion sur le rapport entre l'activité de contemplation et le bonheur. Comme l'a bien montré George Landow¹⁷⁰, sa source est ici l'Aristote de *l'Éthique à Nicomaque*, qu'il comprend en un sens très particulier, à la fois christianisé et esthétisé. Aristote lui fournit, par la notion de *theoria* (littéralement, contemplation), un terme qui lui sert à établir une distinction entre le seul plaisir des sens (pour lequel Ruskin utilise le terme d'esthétique, pris dans une acception étymologique) et le plaisir procuré par la contemplation du beau. Dans le chapitre où il définit la beauté typique, c'est par cette faculté que Ruskin nomme « théorétique » que l'homme est selon lui susceptible de percevoir (au moins inconsciemment) la main de Dieu dans les objets qui se présentent à sa perception, et d'éprouver par là un sentiment de bonheur, nommé ordinairement beauté,

¹⁶⁹ Cette mise en contexte a déjà été en partie faite par George Landow dans son ouvrage de synthèse consacré aux écrits esthétiques de Ruskin (Landow, George P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press, 1971). Il nous paraît néanmoins important ici d'en rappeler les jalons et d'y ajouter quelques autres, omis par lui, et pourtant indispensables à la compréhension de la pensée de Ruskin.

¹⁷⁰ Landow, *op. cit.*, consulté sur *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/2.3.html> le 11 juillet 2020.

auquel est dès lors conféré un sens moral et religieux¹⁷¹. Pour le dire plus simplement, Ruskin pense que la contemplation de ce qu'il pense être l'œuvre de Dieu est l'une des sources, sinon la principale, du bonheur de l'homme, la beauté de la création étant inséparable de sa bonté et conduisant à l'amour de son créateur¹⁷². Le concept de « contemplation », entendue ici dans le double sens d'une perception visuelle et d'une expérience visionnaire théophanique, n'est pas alors référée à une source aristotélicienne. Si Aristote est mentionné, c'est pour établir une distinction entre les plaisirs physiques susceptibles de conduire à un dérèglement moral et ceux qui ne corrompent pas celui qui en jouit, distinction qui permet de saisir par analogie la différence entre le seul plaisir « esthétique » (c'est-à-dire, au sens de Ruskin, sensuel), et le bonheur procuré par la perception « théorétique » du beau¹⁷³.

En revanche, Ruskin cite à nouveau l'*Éthique* d'Aristote, en grec, et sans traduction, à la fin de la section consacrée à la beauté typique, où il réaffirme l'excellence de cette activité de contemplation de l'œuvre de Dieu :

Que le parfait bonheur soit une certaine activité théorétique, les considérations suivantes le montreront encore avec clarté. [...] Tandis qu'en effet chez les dieux la vie est tout entière bienheureuse, comme elle l'est aussi pour les hommes dans la mesure où il y a chez eux une activité qui ressemble à celle des dieux, dans le cas des animaux, au contraire, il n'y a pas trace de bonheur, parce que, en aucune manière, l'animal n'a part à la contemplation¹⁷⁴.

En citant Aristote, Ruskin effectue une coupe importante qu'il ne mentionne pas, et par laquelle n'est retenu du début du texte que la première

¹⁷¹ Cf. MP 2, pp. 42 et sq.

¹⁷² MP 2, p. 47.

¹⁷³ MP 2, pp. 43-46, le passage mentionné se trouve dans Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1117b-1118a.

¹⁷⁴ Aristote, *op. cit.*, 1178b, cité par Ruskin in MP 2, p. 145 : ἡ δὲ τελεία εὐδαιμονία ὅτι θεωρητικὴ τις ἐστὶν ἐνέργεια, [...] τοῖς μὲν γὰρ θεοῖς ἅπας ὁ βίος μακάριος, τοῖς δ' ἀνθρώποις, ἐφ' ὅσον ὁμοιωμά τι τῆς τοιαύτης ἐνεργείας ὑπάρχει· τῶν δ' ἄλλων ζώων οὐδὲν εὐδαιμονεῖ, ἐπειδὴ οὐδαμῆ κοινώνει θεωρίας.

Version française éditée par Éditions Les Échos du Maquis, v. : 1,0, janvier 2014. Trad. Tricot modifiée par nous, pp. 230-231. Consulté sur <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/%C3%89thique-%C3%A0-Nicomaque.pdf> le 10 juillet 2020.

proposition, la plus importante pour lui, qui définit le bonheur parfait comme une activité de contemplation. Sur le sens à donner à cette formule, Ruskin effectue en 1846 (date de la parution originale du second volume de *Modern Painters*) un premier contresens (ou détournement) en comprenant l'*energeia théorêtikê* d'Aristote comme une faculté de contemplation, au sens d'une perception visuelle et révélation visionnaire, plutôt qu'en un sens intellectuel :

On ne doit pas considérer que les caractéristiques énumérées plus haut ont été imprimées sur la matière seulement pour notre enseignement et notre plaisir, mais qu'ils sont la perfection nécessaire de l'œuvre de Dieu (*God's working*), et l'inévitable empreinte de Son image sur ce qu'Il crée... Que tout type ou toute semblance des attributs divins, et rien d'autre, nous procure un plaisir constant, est ce qu'il y a de plus glorieux dans la nature humaine.... [Ces plaisirs] n'ont échappé à aucun penseur, et étaient déjà considérés comme divins autrefois, et même dans les pays païens [ici Ruskin cite l'*Ethique* en note], et ne peut-on pas voir dans ces plaisirs visionnaires une cause de gratitude, une raison d'espérer, un ancrage pour la foi¹⁷⁵ ?

Or, chez Aristote, si les hommes peuvent effectivement prendre part à l'activité divine et être heureux par l'exercice de cette activité, il s'agit d'une activité de réflexion et d'exercice intellectuel. Il ne s'agit pas de « voir Dieu dans ses œuvres », mais de participer de l'activité divine par l'exercice de notre intelligence (*noûs*). Le détournement de Ruskin joue sur deux plans : il donne d'une part à la *theoria* un sens plus visuel que ne lui donnait Aristote (jouant en cela sur l'étymologie), qui ancre son activité de contemplation dans le sensible et dans la considération de la forme, entendue comme *morphê* plutôt que comme *eidos*¹⁷⁶. D'autre part, il donne à l'*energeia theorêtikê* un objet suprasensible qui

¹⁷⁵ MP 2, pp. 143-145.

The characters above enumerated are not to be considered as stamped upon matter for our teaching or enjoyment only, but as the necessary perfection of God's working, and the inevitable stamp of His image on what He creates... The fact of our deriving constant pleasure from whatever is a type or semblance of divine attributes, and from nothing but that which is so, is the most glorious of all that can be demonstrated of human nature... [These pleasures] have escaped not the reasoners of any time, but were held divine of old, and in even heathen countries,* may we not see in these visionary pleasures cause for thankfulness, ground for hope, anchor for faith ... ?”

¹⁷⁶ En utilisant ce terme d'*eidos*, nous ne voulons pas « platoniser » la pensée d'Aristote mais seulement insister sur le caractère non intellectuel de l'approche de Ruskin.

n'est pas pour autant intellectuel : Dieu. Non plus *les dieux*, dont fait mention ici Aristote, ni même l'intellect agent divin, mais le Dieu-personne chrétien, qui ne se définit plus par son activité intellectuelle de contemplation mais par sa bonté et son pouvoir créateur, son caractère de *démiurge* et de Père.

Dans la préface à l'édition de 1883, Ruskin traduit le passage ainsi :

Et le bonheur parfait est une sorte d'énergie de Contemplation, car la vie des dieux est (par là) heureuse ; et celle des hommes, heureuse dans la mesure où une certaine ressemblance aux dieux par cette énergie leur appartient. Car aucune autre des créatures vivantes (hormis les hommes) ne peut être heureuse, puisqu'en aucun cas elles ne peuvent prendre part à la contemplation¹⁷⁷.

C'est ici qu'intervient un deuxième contresens, manifeste dans la traduction qu'il donne de ce passage presque quarante ans plus tard, en rendant *energeia* par « énergie » (« energy »). Ce terme dans la philosophie d'Aristote a un sens assez technique et désigne un acte non pas achevé, ni en puissance, mais en cours de réalisation¹⁷⁸. Or, notre terme « moderne » d'énergie (le français et l'anglais ont dans ce cas le même usage) fait plutôt signe vers la *dunamis*, l'idée d'une puissance qui sert à agir sur quelque chose. Déjà en 1846, le fait d'avoir rendu « *energeia theorêtikê* » par « faculté théorétique » (« theoretic faculty ») relevait d'un contresens similaire, inscrivant anachroniquement la pensée d'Aristote dans une réflexion d'inspiration lockéenne sur les pouvoirs de l'esprit humain. Cette seconde traduction d'*energeia*, non plus par faculté mais par « énergie », transpose la difficulté sur un plan théologique. Dans le passage coupé par Ruskin, Aristote prenait en effet bien soin de distinguer cette *energeia* divine de la simple production (*poiein*) ou de l'action (*prattein*), insistant par là sur le fait qu'il s'agissait pour lui d'un acte pur, sans autre objet que sa propre réalisation et donc très éloigné de l'activité de *création* que lui assigne Ruskin en la comparant à l'œuvre de Dieu (« God's working »). La comparaison n'est certes pas directe,

¹⁷⁷ MP 2, p. 7 “And perfect happiness is some sort of energy of Contemplation, for all the life of the gods is (therein) glad; and that of men, glad in the degree in which some likeness to the gods in this energy belongs to them. For none other of living creatures (but men only) can be happy, since in no way can they have any part in Contemplation.”

¹⁷⁸ Cf. Aristote, *Métaphysique*, livre 9, chap 6 et sq. (1048a25 et sq.).

car Ruskin cite ici *l'energeia* d'Aristote pour désigner avant tout la faculté de contemplation (à la fois matérielle et visionnaire, et non plus intellectuelle), de cette œuvre divine, qui rend l'homme supérieur à l'animal¹⁷⁹. Néanmoins nous avons vu, un peu plus haut, dans le chapitre sur la pureté, que le terme d'énergie était apparu dans la première section pour décrire la « puissance » par laquelle le vivant et certains objets matériels donnaient le sentiment de s'engendrer eux-mêmes, une énergie considérée comme l'expression du pouvoir créateur de Dieu dans la matière et source de plaisir esthétique¹⁸⁰. La citation de *l'Éthique* est ici employée comme conclusion de cette section, et commente un passage qui traite de la manière dont la puissance divine est « imprimée » (« stamped ») dans la matière. Il nous paraît dès lors légitime de considérer que la notion aristotélicienne d'*energeia* ne désigne pas seulement ici la faculté humaine engagée dans l'expérience du beau (la « faculté théorétique » de Ruskin traduisant « l'énergie théorétique » d'Aristote), mais qu'elle désigne également l'objet de cette expérience, c'est-à-dire la puissance de création divine, et le processus de production de la nature (en anglais « God's working », au gérondif). Il se peut que Ruskin s'inspire ici plutôt de la pensée d'Aristote sur le vivant, dont la genèse a effectivement, pour le Stagirite, un caractère processuel. Pourtant, quand Aristote tente, dans le *De Anima*, de penser la morphogenèse du vivant, il utilise alors non pas le terme d'*energeia* mais celui d'entéléchie, et désigne par là l'activité propre de l'âme¹⁸¹. Par ailleurs dans le passage qu'il cite, ce terme d'*energeia* est employé dans un sens différent, pour penser non pas la genèse mais l'activité pure du *noûs* qui se pense lui-même et le bonheur des hommes qui prennent part à cette activité.

La confrontation de Ruskin à l'œuvre d'Aristote ne conduit donc pas seulement, comme l'affirme Landow, à une christianisation de la pensée du Stagirite. Elle réside tout aussi bien dans une interprétation esthétisante d'un de ses concepts fondamentaux : *l'energeia*. D'une part, parce que ce concept lui permet de former la notion d'une faculté qui malgré sa dénomination de « théorétique » (désignant dans la pensée d'Aristote une activité intellectuelle) a

¹⁷⁹ MP 2, p. 144.

¹⁸⁰ Cf. *supra*, pp. 82-83.

¹⁸¹ Aristote, *De anima*, 412a 27-28 : « L'âme est entéléchie (réalisation seconde) du corps ayant en puissance la vie. »

pour objet la contemplation *visuelle* du monde sensible. D'autre part, parce que ce que cette faculté perçoit et qui est à la source du plaisir « supérieur » éprouvé par le sujet de l'expérience c'est *l'énergie* de la création divine, entendue au sens d'une puissance active dans la matière et génératrice de formes (un sens génétique très éloigné de ce qu'Aristote entendait par *l'energeia theorêtikê* caractérisant la vie des dieux¹⁸²). Certes, la référence à l'*Éthique* permet de donner à ce schéma une coloration morale et à distinguer le plaisir ainsi pris d'un plaisir sensuel impur. Néanmoins, le bonheur ainsi atteint dépend de l'activité visuelle du sujet et de sa sensibilité à une « énergie », qui, quoiqu'imprimée par Dieu sur la matière, est considérée comme immanente à celle-ci. Ce bonheur est ainsi assimilé à la perception des formes de la nature, et, malgré la référence à Dieu, se trouve ainsi bien plus ancré dans le monde sensible que chez Aristote.

La deuxième source philosophique de Ruskin pour penser ce lien entre le bonheur et l'activité se trouve aussi chez Aristote. D'après Landow,

Quand, au début du deuxième volume de *Modern Painters*, Ruskin présente sa théorie de la beauté vitale, il affirme qu'elle consiste dans « l'apparence d'un accomplissement heureux de sa fonction par le vivant, et plus spécialement de l'effort juste et joyeux fait par l'homme dans la vie parfaite. » (4.64). Ce lien entre le bonheur et la fonction rappelle l'*Éthique à Nicomaque*, et dans sa manière de présenter l'idée de fonction Ruskin suit clairement la démarche d'Aristote¹⁸³.

¹⁸² La notion d'*energeia* qu'emploie ici Ruskin est en réalité plus proche du sens qu'elle a dans le corpus biologique d'Aristote, notamment dans le *De Anima* et dans les *Parties de animaux*, de sorte que le contresens de Ruskin concerne plutôt sa lecture de l'*Éthique à Nicomaque* et ne se trouve pas en désaccord fondamental avec la pensée d'Aristote sur le vivant (nous devons cette précision à une remarque de Victor Lefèvre). Reste que c'est bien ici à l'*Éthique*, et non au *De Anima*, que Ruskin se réfère pour définir le concept, le mouvement de sa pensée s'opérant de la morale à la biologie, et non dans le sens inverse, ce qui relève bien dès lors d'une « torsion » de la pensée d'Aristote.

¹⁸³ Landow, *op. cit.*, consulté sur <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/theories/2.3.html>, le 12 juillet 2020 : "When, near the beginning of the second volume of *Modern Painters*, Ruskin introduces his theory of Vital Beauty, he states that it is "the appearance of felicitous fulfilment of function in living things, more especially of the joyful and right exertion of perfect life in man" (4.64). This connection of happiness and function is reminiscent of the *Nicomachean Ethics*, and the manner in which Ruskin introduces the idea of function makes it clear that he is following Aristotle's procedure."

Le texte de Ruskin qui lui permet d'affirmer cette influence est le suivant. Il est issu du second volume de *Modern Painters*, lorsque l'auteur essaie d'établir une distinction entre utilité et fonction afin de conclure à la supériorité de la valeur esthétique des choses sur leur valeur d'usage :

Ce qui est éminemment utile à toute chose créée, c'est ce qui lui permet d'exercer pleinement et comme il le faut les fonctions qui lui ont été assignées par son Créateur. Ainsi, pour que nous puissions déterminer ce qui est avant tout utile à l'homme, il est nécessaire de déterminer à quel usage l'homme est lui-même destiné. L'usage et la fonction de l'homme... sont de témoigner de la gloire de Dieu, et d'augmenter cette gloire par son obéissance raisonnable et le bonheur qui en résulte¹⁸⁴.

Ce texte reprend effectivement des formulations empruntées à l'*Éthique à Nicomaque* :

Mais sans doute l'identification du bonheur et du Souverain Bien [τὸ ἄριστον] apparaît elle comme une chose sur laquelle tout le monde est d'accord ; ce qu'on désire encore, c'est que nous disions plus clairement quelle est la nature du bonheur. Peut-être pourrait-on y arriver si on déterminait la fonction [εργον] de l'homme... Le simple fait de vivre est, de toute évidence, une chose que l'homme partage en commun même avec les végétaux ; or ce que nous recherchons, c'est ce qui est propre à l'homme. Nous devons donc laisser de côté la vie de nutrition et la vie de croissance. Viendrait ensuite la vie sensitive, mais celle-là encore apparaît commune avec le cheval, le bœuf et tous les animaux... Reste donc une certaine vie pratique de la partie rationnelle de l'âme, partie qui peut être envisagée, d'une part, au sens où elle est soumise à la raison, et, d'autre part, au sens où elle possède la raison et l'exercice de la pensée.... Dans ces conditions, c'est donc que le bien pour l'homme consiste dans une activité de l'âme en accord avec la vertu, et, au cas de pluralité de

¹⁸⁴ MP 2, pp. 28-29 : "That is, to everything created pre-eminently useful, which enables it rightly and fully to perform the functions appointed to it by its Creator. Therefore, that we may determine what is chiefly useful to man, it is necessary first to determine the use of Man himself. Man's use and function (and let him who will not grant me this follow me no farther . . .) are, to be the witness of the glory of God, and to advance that glory by his reasonable obedience and resultant happiness."

vertus, en accord avec la plus excellente et la plus parfaite d'entre elles. Mais il faut ajouter : « et cela dans une vie accomplie jusqu'à son terme¹⁸⁵ »...

Dans son commentaire de ce passage, Landow insiste surtout sur la christianisation de la pensée d'Aristote opérée par Ruskin, les « fonctions » de l'homme et du vivant leur étant attribuées par un créateur. Il faut cependant ici faire remarquer que la référence à Aristote se fait par l'emprunt d'un certain nombre de notions reprises dans la théorie de la beauté vitale, au premier rang desquelles celles de fonction (en grec *ergon*). L'*ergon* aristotélicien, de la même racine qu'*energeia*, se différencie de celle-ci par son caractère plus neutre. Il peut désigner tout type d'acte, production (*poiesis*) ou action (*praxis*), sans qu'une nuance soit apportée sur la modalité de cet acte ou sur son objet (*energeia* désignant quant à elle le processus lui-même). La traduction (ici de Tricot) par « fonction » peut se justifier dans ce contexte par l'argumentation d'Aristote, qui vient d'établir que le bonheur vient de l'exercice d'une action qui a sa fin en soi (douée d'*autarkeia*¹⁸⁶). Il est donc nécessaire de définir quel type d'action, de « tâche », a chez l'homme sa fin en elle-même et le définit en propre. La situation de la réflexion sur l'*ergon* de l'homme dans un questionnement plus général sur la finalité peut donc effectivement rendre légitime la traduction de ce terme par « fonction ». Dans le cas de Ruskin, cette traduction (ou souvenir) d'Aristote permet de critiquer l'utilitarisme de son temps en reprenant le vocabulaire de ses adversaires. La distinction aristotélicienne entre l'action qui a sa fin en elle-même, conduisant au bonheur, et l'action qui a une fin extérieure à elle-même est alors reprise afin d'attribuer une place éminente à la contemplation et la création des belles choses par rapport aux activités dites utiles. Corrélativement, la beauté ne pourra caractériser que des objets sans utilité, ou dont la valeur d'usage n'est pas prise en considération par celui qui les observe. C'est à cette condition que le sujet pourra éprouver un plaisir qui a un sens éthique et que Ruskin considère comme le véritable bonheur, la fonction de l'objet s'épuisant dans la production de cet affect :

¹⁸⁵ Aristote, *op. cit.*, livre 7, 1097b-1098a trad. Tricot, Consulté sur <https://philosophie.cegeptr.qc.ca/wp-content/documents/%C3%89thique-%C3%A0-Nicomaque.pdf> le 10 juillet 2020., partiellement cité par Landow.

¹⁸⁶ *Idem.*

Il s'ensuit certainement que ces recherches qui sont tout à fait théorétiques, dont les résultats sont désirables ou admirables en eux-mêmes et pour eux-mêmes, et dont les productions ou les découvertes ne font référence à aucune autre fin qui puisse interrompre la contemplation des choses telles qu'elles sont, afin de découvrir quels usages égoïstes on peut en faire (et la peinture et la sculpture sont de cet ordre), doivent avoir un rang supérieur à toute recherche qui puisse en quoi que ce soit servir à la vie, dans la mesure où une telle tendance est le signe d'une fonction moins éternelle et moins sainte... Ainsi l'architecture a un rang inférieur à la sculpture ou à la peinture, même quand les pouvoirs de l'esprit qui s'y manifestent sont d'un ordre aussi élevé¹⁸⁷.

Ce qui se trouve donc pensé par la référence à Aristote, c'est à la fois l'exigence éthique d'une attitude de désintéressement de la part du sujet dans l'expérience du beau et la nécessité pour l'œuvre d'art d'avoir sa fin en elle-même. Celle-ci fait toujours référence à Dieu, mais elle est néanmoins appréciée dans sa forme même et possède un statut plus éminent pour cette raison. Nous voyons ici, comme Ruskin le remarque lui-même dans une note ajoutée en 1883, l'ébauche de l'argument des *Seven Lamps* et des *Stones* établissant la supériorité de l'ornement sur l'architecture, et qui tient en premier lieu à leur statut non-utilitaire, signe de dévotion religieuse et source du bonheur le plus élevé¹⁸⁸. De même pouvons-nous mieux comprendre l'argument sous-jacent à la critique de la représentation des objets utilitaires dans les *Stones*, ou l'affirmation à propos de la fonction de l'ornement (« the function of ornament is to make you happy ») qui ne doit pas être confondue avec son utilité pratique. Si ce bonheur a des connotations incontestablement religieuses, il consiste en premier lieu dans la conscience du caractère autosuffisant de l'objet, qui plaît pour lui-même. À la nuance près de la religion, nous sommes donc ici très proches de l'argumentation de Kant au second

¹⁸⁷ MP 2, pp. 34-35 : "It would appear, therefore, that those pursuits which are altogether theoretic, whose results are desirable or admirable in themselves and for their own sake, and in which no farther end to which their productions or discoveries are referred can interrupt the contemplation of things as they are, by the endeavour to discover of what selfish uses they are capable (and of this order are painting and sculpture), ought to take rank above all pursuits which have any taint in them of subserviency to life, in so far as all such tendency is the sign of less eternal and less holy function. And such rank these two sublime arts would indeed assume in the minds of nations, and become objects of corresponding efforts, but for two fatal and widespread errors respecting the great faculties of mind concerned in them... Thus architecture takes a level below that of sculpture or painting, even when the powers of mind developed in it are of the same high order."

¹⁸⁸ Voir *supra*, pp. 67 et sq.

paragraphe de la *Critique de la faculté de juger*¹⁸⁹. Ce n'est toutefois pas une source kantienne qui détermine le raisonnement de Ruskin mais une réflexion sur la finalité de l'action qui vient d'Aristote et de l'*Éthique à Nicomaque*¹⁹⁰.

Ce passage par l'éthique a toutefois des conséquences très différentes dès lors que nous quittons le problème de la valeur de l'art pour passer dans le domaine de l'appréciation esthétique du vivant. Dans ce cas, la traduction d'*ergon* par « fonction » prend des connotations en apparence plus biologiques que morales et qui amènent avec elles un questionnement sur la genèse de ce qui vit. Déjà dans le texte sur la fleur des Alpes et sur la pureté, nous voyions Ruskin préoccupé par la manière dont la vie émerge de la matière et aboutit à la constitution d'un être sensible, ou apparemment tel. Dans la suite du chapitre consacré à la beauté vitale, Ruskin s'avère particulièrement attentif à la manière dont cette vie s'entretient dans l'organisme qu'il considère, et sert uniquement au maintien de son apparence et de ses fonctions :

Il est facile de démontrer que, une fois mises de côté les caractéristiques qui relèvent de la beauté typique, le plaisir procuré par toute forme organique est proportionné à l'apparence de saine énergie vitale qu'elle possède... Chaque feuille et chaque tige a une fonction visible, l'exerce constamment, et à ce qu'il semble, pour le seul bien et la seule joie de la plante... Dès que nous commençons à considérer qu'une créature est subordonnée à un but extérieur à elle-même, le sentiment de sa beauté organique est en partie perdu... La vie qui lui est propre et qui en émane n'est plus pure. Le tronc penché, balancé par le vent au-dessus de la cascade, est beau parce qu'il est heureux, bien qu'il nous soit parfaitement inutile. Le même tronc, abattu, et jeté par-dessus le cours d'eau, a perdu sa beauté. Il sert de pont, – il est devenu utile ; et sa beauté a disparu, ou ce qu'il en retient est purement typique, et dépend de ses lignes et de ses couleurs, pas de ses fonctions¹⁹¹.

¹⁸⁹ Kant, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995, pp. 182-183.

¹⁹⁰ C'est tout du moins le vocabulaire d'Aristote qui lui permet de formuler cette distinction dans des termes éthiques. Quant à l'idée elle-même, il est fort possible que Ruskin l'ait tirée de la lecture de l'ouvrage de Burke sur le sublime, qu'il connaissait bien et où l'on trouve une critique similaire du rapport entre utilité et beauté, qui s'oppose elle-même à une thèse humienne formulée dans le *Traité de la nature humaine* sur laquelle nous reviendrons (voir *infra*, pp. 111 et sq. et pp. 121 et sq.)

¹⁹¹ MP 2, pp. 151-152 : "For it is matter of easy demonstration, that setting the characters of typical beauty aside, the pleasure afforded by every organic form is in proportion to its appearance of healthy vital energy... Every leaf and stalk is seen to have a function, to be constantly

La fonction, souvenir de l'*ergon* aristotélicien, désigne désormais la manière qu'a une plante d'entretenir sa vie et de prendre forme, en d'autres termes, la morphogenèse du vivant, cause du « bonheur » de la plante. Du sens seulement éthique qui était le sien, il finit par se confondre avec une activité biologique de production de soi qui n'était pas du tout ce qu'Aristote visait par là dans le contexte de l'*Éthique* (un déplacement génétique que nous avons déjà vu opéré par Ruskin pour le concept d'*energeia théorêtikê*). Ce que la fonction retient alors de ses origines éthiques chez Ruskin, c'est d'une part, l'idée que l'activité heureuse doit avoir sa fin en soi (aboutissant à une conception de la forme comme totalité unifiée, où chaque partie « sert » à la constitution et au maintien du tout) et s'oppose à l'activité utile, et le lien, réaffirmé par Ruskin, entre l'exercice de l'activité propre et le bonheur. Mais ce bonheur n'est plus en premier lieu celui du sujet de l'expérience esthétique contemplant un bel objet : celui-ci est dérivé d'un bonheur premier, qui est celui de l'« objet » lui-même, éprouvé à l'occasion de l'activité biologique de production de son être propre (de sa « fonction »). Par ailleurs, pour Aristote, seule l'activité contemplative pouvait prétendre rendre heureux, et cet état se trouvait par là strictement réservé à l'homme, le « simple fait de vivre » n'atteignant pas à cette dignité et se trouvant dénué de toute valeur éthique et pathique. Dans la citation de l'*Éthique* qui conclut la section consacrée à la beauté typique, Aristote précise ainsi que cette activité de contemplation permet de distinguer l'homme de l'animal, et, en 1846, Ruskin se sert de ce passage pour affirmer sa prééminence par rapport au reste de la création. Il ne pense pas alors que cette conséquence contredit ce qu'il affirme dans la section sur la beauté vitale qui suit tout juste cette conclusion, et qui étend la possibilité d'être heureux à l'ensemble du vivant. Dans une note de 1883, sans noter la possible contradiction, Ruskin relève pourtant bien ce qui le sépare sur ce point du philosophe grec :

exercising that function, and as it seems, solely for the good and enjoyment of the plant... The moment we begin to look upon any creature as subordinate to some purpose out of itself, some of the sense of organic beauty is lost. ... its emanation of inherent life is no longer pure. The bending trunk, waving to and fro in the wind above the waterfall, is beautiful because it is happy, though it is perfectly useless to us. The same trunk, hewn down, and thrown across the stream, has lost its beauty. It serves as a bridge,— it has become useful; and its beauty is gone, or what it retains is purely typical, dependent on its lines and colours, not on its functions.”

[Cette identité du bonheur et de la vie contemplative] va bien au-delà de ce que j'affirme ; car j'appelle « heureuse » toute créature qui peut aimer, ou exulter dans le sentiment de sa propre vie : et je considère que ces genres de bonheur sont communs aux enfants et aux agneaux, aux jeunes filles et aux oiseaux, aux bons serviteurs, et aux bons chiens, non moins apparentés à la divinité que les ravissements les plus raffinés qu'atteignent les philosophes par la contemplation¹⁹².

Comme l'affirme Landow, Ruskin a en quelque sorte étendu le raisonnement d'Aristote, liant bonheur et exercice de l'activité propre, à l'ensemble du vivant, au lieu de le réserver à l'homme, une extension qui rappelle plutôt les égards que certains philosophes néo-platoniciens, comme Porphyre, accordaient aux animaux et aux plante¹⁹³. La contemplation intellectuelle ou même esthétique peut certes avoir un statut supérieur et distinguer l'homme du reste de la création, mais Ruskin insiste ici plutôt (contrairement à ce qui se passait en 1846) sur la primauté de la conscience de la vie propre sur toute autre forme de jouissance, introduisant plutôt une continuité entre la vie humaine et le vivant. L'import de concepts apparaissant dans le contexte d'une réflexion sur l'activité humaine pour penser l'activité du vivant conduit d'une part, comme nous l'avons dit, à leur donner un sens biologique mais aussi, inversement et peut-être de manière plus décisive, à donner une signification humaine et morale aux processus vitaux. Le passage par l'éthique et la notion de bonheur permet ainsi d'attribuer à l'ensemble des êtres vivants une conscience de leur existence propre et une vie affective, par laquelle ils sont susceptibles d'éprouver plaisir et déplaisir. La référence implicite à l'*Éthique* d'Aristote permet ainsi d'opérer, via la notion d'*ergon* traduite par fonction, un transfert (peut-être inconscient) des caractéristiques distinctives de la vie humaine à la plante. L'introduction de cette continuité n'est pas sans conséquences non plus pour la définition de l'homme, qui n'est plus, ou plus seulement, défini par ses facultés de raisonnement, ou

¹⁹² MP 2, p. 7, cité par Landow (*idem*) : "This, as I have said, goes far beyond my own statement; for I call any creature "happy" that can love, or that can exult in its sense of life: and I hold the kinds of happiness common to children and lambs, to girls and birds, to good servants, and good dogs, for no less god-like than the most refined raptures of contemplation attained to by philosophers."

¹⁹³ Porphyre, *De l'abstinence*, trad. Jean Levesque de Burigny, Paris, de Bure L'ainé, 1747, numérisé sur https://fr.wikisource.org/wiki/Trait%C3%A9_sur_l%27abstinence, consulté le 02/11/2020.

même par une activité de contemplation entendue au sens esthétique et visuel de la perception de la forme, mais par sa capacité à éprouver des affects et à en jouir ; autrement dit, par sa sensibilité. Le rapport « moral » au vivant dont témoigne le chapitre sur la beauté vitale ne consiste donc pas seulement en l'application d'une doctrine, chrétienne ou aristotélicienne, permettant d'évaluer le « comportement » des végétaux ou des animaux (ce qu'elle est aussi), mais permet plus fondamentalement d'attribuer au vivant la sensibilité et la conscience de soi ordinairement (et à l'époque victorienne exclusivement) réservées à la seule humanité.

Quant à la compréhension de l'activité heureuse de la plante comme un processus de production de soi, elle prend chez Ruskin un sens tout aussi bien formel que biologique. Le passage par l'éthique lui permet de penser le type de finalité propre au vivant, considéré comme le fondement de son appréciation esthétique. Dans le texte que nous avons cité, la distinction morale entre l'usage et la fonction qui permettait, au début du second volume de *Modern Painters*, de distinguer les beaux-arts de la technique, est réutilisée pour distinguer la beauté du vivant, où la forme n'a d'autre usage que la perpétuation de l'être propre de la plante, de son usage mécanique où elle se trouve employée pour une fin extérieure, aboutissant à la perte ou à la diminution considérable du plaisir esthétique. Celui-ci dépend de ce fait du sentiment de l'activité de la plante et de sa santé, de la puissance qu'elle mobilise pour générer sa propre « forme organique » (ce qu'Aristote appellerait son âme végétative). Ce qui permet d'évaluer la santé d'une plante c'est au premier chef, outre ses qualités de surface comme la couleur (l'intensité du vert), une organisation générale où les parties concourent à l'activité du tout et donnent le sentiment que l'ensemble est bien unifié. L'exemple le plus frappant est celui, pris par Ruskin, du cactus :

Que la quantité de plaisir reçue soit exactement proportionnée à l'apparence de vigueur et de sensibilité de la plante, cela se prouve facilement quand on observe l'effet produit par celles qui en sont le plus évidemment dépourvues, comme, par exemple, les cactus qui ne sont pas en fleur. Leurs masses sont lourdes et simples, leur croissance lente ; leur différentes parties, si elles sont ramifiées, jointes l'une à l'autre, comme si elles étaient attachées ou épinglées ensemble au lieu de croître

l'une de l'autre : et le fruit surimposé au corps de la plante, de sorte qu'on dirait qu'elle est enflée ou malade. Toutes ces circonstances concourent si bien à priver la plante de signes de vitalité, que nous en éprouvons un sentiment de douleur plutôt que de beauté¹⁹⁴...

Ce qui gêne ici l'auteur, c'est la manière dont la forme du cactus, pourtant vivante, donne l'impression d'avoir été créée par la main de l'homme, ce qui aboutit à une confusion du mécanique et du vivant et rend incertain le type de finalité qui préside à sa production. Nous pouvons lire ici, par contraste, l'idéal ruskinien de la beauté de la forme organique (au sens propre du terme, c'est-à-dire du vivant), qui doit constituer une totalité unifiée, où chaque partie donne l'impression d'avoir poussé de la précédente, ce processus de croissance continue étant le gage de son unité et le signe de la présence en elle de la vie entendue comme force formatrice. Nous en avons déjà vu un autre exemple, plus haut, dans la « Lamp of Beauty », avec l'algue, dont la structure formait un tout, par opposition à l'aspect « fabriqué » et l'absence de volonté du ruban¹⁹⁵.

c) Kant et la notion de force formatrice

Dans la *Critique de la faculté de juger*, Kant avait déjà noté cette différence formelle et génétique entre les productions humaines et les productions de la nature :

Dans un tel produit de la nature [c-à-d. le vivant], chaque partie, de même qu'elle n'existe que par l'intermédiaire de toutes les autres, est pensée pour les autres et

¹⁹⁴ MP 2, p. 151 : “That the amount of pleasure we receive is in exact proportion to the appearance of vigour and sensibility in the plant, is easily proved by observing the effect of those which show the evidences of it in the least degree, as, for instance, any of the cacti not in flower. Their masses are heavy and simple, their growth slow; their various parts, if they are ramified, jointed on one to another, as if they were buckled or pinned together instead of growing out of each other: and the fruit imposed upon the body of the plant, so that it looks like a swelling or disease. All these circumstances so concur to deprive the plant of vital evidences, that we receive from it more sense of pain than of beauty...”

¹⁹⁵ Voir *supra*, pp. 77-78.

pour le tout, c'est-à-dire comme instrument (organe) – ce qui, toutefois, n'est pas suffisant : elle doit en fait être considérée comme un organe produisant les autres parties – ce que ne peut être nul instrument de l'art ... et ce n'est que dans ces conditions et pour cette raison qu'un tel produit, en tant qu'être organisé et s'organisant lui-même (*als organisiert und sich selbst organisierendes Wesen*), peut être appelé une fin naturelle... Un être organisé n'est donc pas simplement une machine, étant donné qu'une machine a exclusivement la force motrice ; mais il possède en soi une force formatrice qu'il communique aux matières qui n'en disposent pas (il les organise¹⁹⁶).

Ce qui distingue donc l'œuvre d'art (entendu même au sens minimal d'une simple technique) et le vivant, du point de vue génétique, ce n'est pas le fait qu'ils constituent tous les deux des totalités unifiées, où chaque partie existe en vue de l'ensemble, mais le pouvoir de production des parties elles-mêmes, qui est inexistant dans le cas des œuvres de l'homme (du moins dans le contexte technologique qui est celui de Kant et de Ruskin). C'est ce pouvoir de production que Kant désigne par le terme d'organe, par opposition à la seule instrumentalité, où la partie remplit effectivement une fonction et sert bien à la constitution d'un tout sans avoir pour autant le pouvoir de le constituer par elle-même. La distinction reprend en partie celle que posait Aristote, au second livre de la *Physique*, entre *phusis* et *technè*, la seconde ne pouvant qu'imiter la première dans la mesure où la cause efficiente de la production n'y est pas immanente au produit¹⁹⁷. Mais à la différence d'Aristote, Kant insiste plutôt, comme Ruskin, sur la manière dont ce sont les parties de l'être vivant (ses organes) qui sont causes efficientes de sa genèse, et aboutissent à la constitution d'un tout. Bien qu'il ne s'agisse pas du vocabulaire de Ruskin, la notion de fonction qu'il mobilise a un sens similaire à ce que Kant essaie de penser par la notion d'organe, et permet de définir (au moins dans le cas du végétal), un type de morphogenèse apparenté. Il n'est ici en aucun cas question d'une influence : ce n'est pas en effet Kant qui lui fournit l'idée d'une finalité immanente au vivant, mais Aristote, dont le concept éthique d'*autarkeia* (fin en soi) caractérisant l'activité heureuse propre à l'homme (sa « fonction », au sens éthique) est détourné dans le sens d'une interprétation

¹⁹⁶ Kant, *op. cit.*, § 65, pp. 365-366.

¹⁹⁷ Aristote, *Physique*, II, 199a 15-25 .

biologique (la fonction comme organe). Néanmoins, cette idée de pouvoir formateur des parties de l'être vivant, par opposition au seul caractère instrumental des parties d'un mécanisme ou d'un objet manufacturé (la croissance de l'algue contre le tissage du ruban, et le caractère ambivalent du cactus), n'est pas du tout impliquée par ces concepts issus de l'*Ethique à Nicomaque* et paraît relever d'une réflexion propre, bien qu'il eût pu en trouver des équivalents ou des sources d'inspiration dans la philosophie kantienne ou dans la réflexion d'Aristote sur le vivant et le *De Anima*, dont aucune mention n'apparaît dans son œuvre.

L'originalité de la pensée de Ruskin sur le vivant ne tient donc ici pas tant à ce que la notion de fonction lui permet de décrire du point de vue morphogénétique (l'idée d'une spécificité du vivant ayant déjà été formulée, et d'une manière bien plus précise sur le plan conceptuel car dénuée de connotations éthiques, par Kant) qu'à la valeur esthétique qu'il accorde à ce phénomène et au lien qu'il pose entre l'exercice ou la perception des fonctions du vivant (c'est-à-dire, de l'activité finalisée de ses parties ou organes) et le sentiment de plaisir. Sur ce point, ses positions sont diamétralement opposées à celles de Kant, qui insiste à plusieurs reprises dans la *Critique de la faculté de juger* sur le fait que le sentiment du beau est indépendant du concept de perfection et de la prise en considération du mode de production de l'objet (contingent ou gouverné par une fin¹⁹⁸). Ce n'est pas en effet pour Kant la finalité *réelle*, qui peut présider à la constitution de la forme de certains objets, mais la finalité *idéale* des facultés de connaissance, qui préside seulement à la perception de cette forme, qui est source du plaisir esthétique. Faire de la finalité réelle le fondement de ce plaisir, c'est limiter le libre jeu des facultés, et aboutir à un genre de plaisir qui n'a plus le caractère gratuit définissant le jugement de goût (qui s'apparenterait dès lors plutôt à un jugement de connaissance). De sorte que le type de finalité réelle qu'il identifie dans la seconde partie de la *Critique* comme caractérisant la génération du vivant, productrice d'une totalité unifiée et parfaite en ce sens, ne peut pas être pour lui source d'un plaisir esthétique spécifique (celui que Ruskin nomme la beauté vitale). La première introduction de l'ouvrage rend ce point tout à fait clair :

¹⁹⁸ Kant, *op. cit.*, Première introduction, § 8, remarque (pp. 116 et sq.) et § 9 (pp. 122 et sq.) ; Analytique du beau, § 15, pp. 205 et sq.

« Peut servir d'exemple [au concept de perfection] la finalité que l'on pense nécessairement à propos d'un hexagone régulier, considéré dans sa possibilité... Or une telle finalité objective, observée à propos des choses de la nature (notamment dans les êtres organisés) est pensée comme objective et matérielle... le jugement porté sur une finalité de ce type se nomme téléologique, et ne comporte aucun sentiment de plaisir¹⁹⁹ ».

C'est cette distinction nette entre le jugement esthétique et le jugement téléologique, le premier portant sur la finalité idéale caractérisant l'exercice libre des facultés de connaissance, et le second sur la finalité réelle qui aboutit à la constitution d'un objet (mental dans le cas de la géométrie, ou matériel dans le cas de la nature et du vivant), qui sert à Kant de fondement pour exclure la possibilité d'un plaisir esthétique (au sens très strict qu'il donne à ce terme) pris à la perception ou à l'intuition d'une finalité objective. Dans la seconde partie de l'ouvrage, consacrée à la faculté de juger téléologique, Kant envisage pourtant bien la possibilité que l'on puisse éprouver un plaisir par la prise en considération d'une finalité objective, par exemple dans la géométrie ou dans l'étude scientifique de la nature (sans insister sur le cas particulier du vivant). Mais ce qu'il admet alors c'est le plaisir intellectuel qui résulte de la découverte des lois de la nature ou des propriétés des figures géométriques, excluant tout à fait la possibilité d'une jouissance esthétique. Par ailleurs, la finalité qui est ici source de plaisir et d'admiration n'est pas celle qui caractérise le mode de production de l'objet ou sa génération, mais celle qui désigne la manière dont les figures géométriques ou les lois de la nature paraissent exister *en vue* de notre pouvoir de connaître, et en ce sens adaptées (« finalisées ») à lui.²⁰⁰ C'est ce même sens qu'il mobilise au premier chef lorsqu'il discute la possibilité d'une finalité esthétique réelle de la nature, par laquelle nous pouvons avoir l'impression que la nature a été faite *en vue* de notre plaisir :

En faveur du réalisme de la finalité esthétique de la nature... plaident très fortement les belles formations [bildungen] présentes dans le règne de la nature organisée. Les

¹⁹⁹ Kant, *op. cit.*, p. 118

²⁰⁰ Kant, *op. cit.*, « Deuxième introduction », § 6, p. 116 et « Analytique de la faculté de juger téléologique », § 62, p. 357

fleurs, les configurations mêmes de tout ce qui pousse, la délicatesse des formations animales de toutes espèces, telle qu'elle ne répond à nulle nécessité pour leur propre usage, mais donne l'impression d'avoir été choisie pour notre goût... En concernant simplement la surface, et, en celle-ci, pas même la configuration [Figur] de ces créatures – laquelle pourrait pourtant être encore nécessaire pour les fins internes de celles-ci –, elles semblent avoir entièrement pour fin la contemplation extérieure... On peut sans doute penser qu'en ce qui concerne les fleurs, les plumes d'oiseau, les coquillages, aussi bien dans leur forme que dans leur couleur, leur beauté peut être attribuée à la nature et à son pouvoir de produire en toute liberté des formes... [Mais] dans l'hypothèse du réalisme de la finalité de la nature... nous devrions alors apprendre de la nature ce que nous aurions à trouver beau et... le jugement de goût serait soumis à des principes empiriques. [Or] il n'est pas question, dans un tel jugement, de ce qu'est la nature, ni même de ce qu'elle est pour nous en tant que fin, mais de la façon dont nous l'appréhendons²⁰¹.

L'argument de Kant est ici le même que celui qu'il utilise pour critiquer l'idée d'un fondement de la beauté des figures géométriques dans la perfection de leur forme. Ce qu'il nomme « l'hypothèse du réalisme de la finalité de la nature » désigne exactement les positions de Ruskin, qui en tire les conséquences déduites par Kant et dont l'ensemble de l'enseignement esthétique, dès le premier volume de *Modern Painters* et son injonction à « se tourner vers la nature de tout son cœur²⁰² », présuppose l'idée d'une nature source de toute beauté créée par un Dieu-artiste pour le plaisir esthétique de l'homme, et dont nous aurions à dériver par une observation attentive des « principes empiriques » du beau. C'est ce présupposé qui sous-tend le ton « naturaliste » des chapitres sur l'ornement, et, dans le chapitre consacré à la beauté vitale, Ruskin loue Dieu d'avoir caché le mécanisme réel des êtres vivants, beaucoup moins beau que leur apparence extérieure²⁰³. Mais il y a pourtant une différence importante entre ce que Kant nomme la « finalité de la nature » et celle que présuppose Ruskin dans sa définition de la beauté vitale. Ce que Kant essaye de penser par cette expression, c'est la manière dont le caractère organisé des êtres vivants, source de plaisir

²⁰¹ Kant, *op. cit.*, « Dialectique de la faculté de juger esthétique », § 58, pp. 336-338.

²⁰² MP 1, p. 624 : “[Young artists] should go to Nature in all singleness of heart, and walk with her laboriously and trustingly, having no other thoughts but how best to penetrate her meaning, and remember her instruction; rejecting nothing, selecting nothing, and scorning nothing ; believing all things to be right and good, and rejoicing always in the truth.”

²⁰³ MP 2, p. 155.

esthétique, peut être interprété comme le produit d'une volonté artistique de la nature elle-même, qui aurait créé cette apparence pour nous : les caractéristiques de surface que nous apprécions et que nous croyons produites par cette volonté sont considérées par Kant comme inutiles et, bien qu'on ne les trouve que chez les êtres vivants, elles n'ont aucune fonction dans le maintien et la genèse de leur existence, dont Kant ne considère pas qu'elle puisse faire l'objet d'une appréciation esthétique.

Ce que vise Ruskin par le concept de beauté vitale, c'est au contraire la manière dont cette apparence d'organisation est le signe d'une force formatrice immanente au vivant qui ne vise par l'exercice de son activité rien d'autre que sa propre genèse et le maintien de son existence. Ce qui constitue pour lui le véritable objet de l'appréciation esthétique c'est l'activité de cette force formatrice, dont les manifestations formelles ne valent que comme signes de sa présence, et non pour elles-mêmes. Peu importe à Kant que les coquillages et les fleurs qu'il mentionne soient vivants ou non, admirés dans la vitrine d'un collectionneur ou contemplés dans la nature : seule compte la beauté de leur apparence qui, même si on la considère comme le résultat d'une genèse propre au vivant, ne lui a jamais servi et possède une valeur esthétique indépendante. Pour Ruskin au contraire, la mort de l'organisme aboutit à la disparition de sa beauté vitale, car ce qui se perd ainsi c'est l'impression de la présence d'une force formatrice en activité, dont la finalité n'était pas notre jouissance esthétique mais la seule perpétuation de son être.²⁰⁴ Les caractéristiques de la surface ne valent plus pour elles-mêmes, mais comme signes de vie. Ruskin y revient dans la « Lamp of Life » :

« Voir la coquille de la créature vivante dans sa forme adulte, quand ses couleurs sont ternies, et que celui qui l'habitait a péri,— voilà une vision plus humiliante, plus mélancolique, que la disparition de tout savoir, et le retour avoué et sans espoir à l'état d'enfance²⁰⁵. »

²⁰⁴ Il y a dans le passage du vivant à sa représentation sculptée une déperdition vitale de cet ordre qui n'est pourtant pas repérée par Ruskin, et qui s'apparente, comme nous le verrons, à un processus de pétrification. Voir *infra*, pp. 279 et sq.

²⁰⁵ SL, p. 194 : “To see the shell of the living creature in its adult form, when its colours are faded, and its inhabitant perished,—this is a sight more humiliating, more melancholy, than the vanishing of all knowledge, and the return to confessed and helpless infancy.” Voir aussi *supra*, le texte de “The Material of Ornament” sur la valeur esthétique des armures, p. 77.

Pour formuler la distinction que nous essayons d'établir dans les termes mêmes de la pensée de Ruskin, nous pourrions dire que le genre de beauté que vise Kant lorsqu'il parle de la perfection des êtres vivants et de la manière dont cette perfection manifeste une finalité objective, c'est ce que Ruskin nomme la beauté typique : la forme est alors seulement référée à une volonté divine, dont la nature est considérée comme l'œuvre d'art (mais aussi comme une image de la divinité, un point que Kant n'envisage pas). Ruskin affirmait déjà, dans le cas de l'arbre coupé pour servir de pont, que sa beauté vitale disparaissait et qu'il ne restait plus en lui que les qualités « typiques », relatives à la seule forme et indépendantes de la présence en celle-ci d'une sensibilité. Il est étonnant par ailleurs de voir que Ruskin pense cette différence entre la beauté vitale et la beauté typique en termes d'utilité²⁰⁶. Le tronc coupé perd sa beauté vitale parce qu'il nous devient utile. Dans ce mouvement, ce qui relève en lui de la beauté typique ne dépend pas de cet usage, mais de la considération de sa seule forme. Sur ce point, la pensée de Ruskin s'accorde en partie avec celle de Kant, qui avait déjà, au second paragraphe de la *Critique de la faculté de juger*, insisté sur le fait que le beau était indépendant de la perception de l'utilité que nous pouvons faire de l'objet (sans toutefois mentionner que cette beauté formelle aurait été créée pour nous et manifesterait la bonté de Dieu²⁰⁷). En insistant sur le fait que nous nous servons de l'arbre, Ruskin ne veut pas dire que sa beauté dépend de cet usage mais que par là nous privons le vivant de ses fonctions vitales et de son activité propre, d'une « utilité à soi-même » qui est pour lui source de plaisir. La conception aristotélicienne de l'activité heureuse, qui a sa fin en soi, ne sert plus à désigner la contemplation esthétique désintéressée du sujet et le plaisir qui en découle, mais à penser la manière dont le vivant est utile à lui-même et peut par cette activité de libre production de soi éprouver un plaisir que nous pouvons ressentir par empathie.

L'idée que la perception de l'activité de production de soi d'un organisme puisse procurer du plaisir n'est ainsi pas du tout envisagée par Kant, bien qu'il ait formulé la notion de force formatrice propre au vivant au début de la critique de la

²⁰⁶ Cette manière d'établir un lien entre l'utilité et la beauté n'est pas sans rappeler Hume, comme nous le verrons dans la section suivante (*Cf. infra*, pp. 121 et sq.).

²⁰⁷ À la différence de Kant pourtant, Ruskin ne considère pas ce désintéressement comme la condition d'un exercice libre des facultés de connaissance, et oriente sa pensée vers les caractéristiques de l'objet de l'expérience plutôt que vers l'activité du sujet qui le perçoit.

faculté de juger téléologique. Dans la perspective de Kant, considérer les signes de cette activité qui s'impriment sur la surface d'un organisme ne pourrait donner lieu qu'à quelque chose qui serait au mieux de l'ordre d'une connaissance scientifique, possiblement accompagnée de plaisir intellectuel. La restriction de la source du plaisir esthétique au seul libre jeu des facultés de connaître situe en dehors du champ de sa pensée la possibilité que ce plaisir puisse être procuré non par la forme seule, mais par une forme en apparence *sensible*. La seule manière en effet pour que ces signes de santé puissent devenir la source d'un plaisir et non seulement d'une connaissance, c'est de considérer, comme le fait Ruskin, qu'ils expriment en même temps la manière dont le vivant jouit de cette santé, et que nous pouvons nous même ressentir cette jouissance par empathie. Un tel schéma suppose, d'une part, la présence (au moins imaginaire), dans l'organisme considéré, d'une conscience et d'une sensibilité, et, d'autre part, de considérer que le plaisir éprouvé par le sujet n'est pas alors procuré par le libre jeu des facultés de connaître mais par une faculté faite à l'origine pour penser l'action morale, la *sympathie*. C'est, enfin, et là encore à l'opposé des tendances de la pensée de Kant, attribuer à l'affect et aux émotions une place prépondérante dans la définition de l'expérience esthétique comme telle²⁰⁸. La confusion entre esthétique et éthique que nous avons repérée au début de ce chapitre, et qui se manifestait dans un détournement des concepts aristotéliens issus de l' *Éthique à Nicomaque* (au premier rang desquels ceux d'*ergon* et d'*energeia*) est redoublée, comme nous allons maintenant essayer de le montrer, par l'importance accordée à cette faculté morale de *sympathie*, qui aboutit également à une humanisation (plus encore qu'à une moralisation) du vivant.

²⁰⁸ Landow avait déjà fait remarquer ce point.

Cf. <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/2.3.html> consulté le 02-11-2020 : « After he has presented his theory of Typical Beauty, Ruskin then turns to the more emotional part of his aesthetic, Vital Beauty, the beauty of living things. »

3) L'expérience empathique du vivant

a) Burke ou la sympathie comme affect

Le passage par l' *Éthique à Nicomaque* fournit donc à Ruskin des outils pour penser la manière dont une activité qui a sa fin en soi peut procurer à celui qui l'accomplit un sentiment de bonheur. Cette idée est développée par lui en deux sens. Elle caractérise d'abord le plaisir que nous prenons à la contemplation désintéressée des œuvres de la nature, créées par Dieu (rendue possible par ce que Ruskin appelle la faculté théorétique, déformation esthétisante de l'*energeia theorêtikê* d'Aristote). En un second sens, génétique, elle caractérise le mode de production des formes de la nature (leur « énergie »), et en particulier la manière qu'a le vivant de se produire lui-même et d'être heureux par la conscience de cette activité propre (son *ergon*, ou fonction). Ce deuxième sens est étranger à la pensée éthique d'Aristote, d'une part parce que Ruskin étend la notion de bonheur au vivant sans le réserver à l'homme (et distend du même coup le rapport entre ce bonheur et l'activité intellectuelle), et d'autre part parce qu'il donne à l'*ergon* y conduisant le sens biologique d'une activité de génération. Dans cette seconde acception, la pensée de Ruskin se rapproche de celle de Kant, qui avait affirmé, au paragraphe 65 de la *Critique de la faculté de juger*, que le mode de production du vivant se distinguait de celle des œuvres de l'homme par la présence en ses parties d'une force formatrice conduisant par elle-même à la constitution d'une totalité. Bien que Kant ait critiqué à plusieurs reprises la possibilité que le sentiment du beau soit produit par la prise en compte d'une finalité réelle dans l'objet (sa « perfection »), il n'a pourtant jamais envisagé le cas évoqué par Ruskin, où ce n'est plus la forme seule (même voulue par Dieu) mais la représentation de l'activité de cette force formatrice par l'examen de la forme (et l'idée que ce cette force est consciente d'elle-même) qui est source de plaisir esthétique.

Le modèle proposé par Ruskin pour rendre compte de cette expérience est une notion empruntée à la philosophie morale du XVIII^e siècle britannique, la sympathie, qui aboutit à faire de cette forme formatrice une *volonté* créatrice (ce

qu'elle n'est en aucun cas chez Kant), et à attribuer ainsi au vivant une sensibilité et une conscience de soi susceptibles de faire l'objet d'une évaluation morale. Pour donner donc un sens plus précis au type de jouissance procurée par la représentation du vivant dans l'ornement architectural, il nous faut désormais explorer plus en détail l'usage que fait Ruskin de ce concept de sympathie, et nous questionner sur la nature de l'expérience vécue par l'observateur lorsqu'il contemple le vivant, plutôt que sur le bonheur qu'éprouverait le vivant lui-même dans l'exercice de son activité. Pour définir plus précisément le type de plaisir que procure la représentation du vivant dans l'ornement architectural, il nous faut désormais explorer plus en détail l'usage que fait Ruskin du concept de sympathie. Il s'agit de nous questionner sur la nature de l'expérience vécue par l'observateur lorsqu'il contemple le vivant, plutôt que sur le bonheur qu'éprouverait le vivant lui-même dans l'exercice de son activité.

Dans le chapitre qu'il consacre aux conceptions ruskiniennes de la beauté vitale, Landow considère que Ruskin s'inspire, pour élaborer son concept, d'une école de philosophie morale qu'il nomme la « morale du sentiment » (« emotionalistic ethics »), et qu'il présente comme une branche particulière des philosophies dites du sens moral. Leur origine remonte à la pensée de Shaftesbury, qui utilise pour la première fois cette expression, et trouve un développement dans les pensées d'Hutcheson, de Hume et d'Adam Smith. Si l'on en croit Landow, le recours à des notions empruntées aux philosophies du sens moral (notamment celle de sympathie) pour rendre compte d'une expérience esthétique particulière (la beauté vitale) ne résulterait pas d'une confusion ou d'une volonté de « juger » (au sens moral du terme) les êtres vivants ou leur représentation, mais témoignerait de l'importance que jouent les émotions dans cette expérience de la beauté vitale ainsi que de son caractère immédiat, non-rationnel et presque instinctif, faisant appel à des processus mentaux inconscients. L'adjectif « moral » ne devrait pas ainsi être pris au pied de la lettre, mais aurait la signification plus générale de « psychologique », sans impliquer toujours une évaluation ou un classement²⁰⁹ :

²⁰⁹ Voir aussi sur ce point Unrau, John, Ruskin's use of the adjective "moral", *English Studies*, 52, no.4, août 1971, 339-347.

Une autre prémisse de la théorie morale émotioanaliste qui a eu un grand effet sur les conceptions de Ruskin est l'idée que l'étude des processus mentaux, principalement des émotions, relevait en propre de la philosophie morale... Comme la psychologie s'était développée à l'intérieur de la philosophie morale, ces champs de recherche utilisaient la même terminologie... Cet alignement peut être observée dans l'utilisation faite par Ruskin de l'adjectif « moral ». Il est souvent difficile de savoir si pour Ruskin ce terme veut dire « éthique » ou « psychologique », et l'on est forcé de conclure qu'il ne faisait pas la différence entre une philosophie de l'esprit et une philosophie de la moralité²¹⁰.

C'est sur la base de cette indistinction entre l'étude psychologique des émotions et l'étude de la valeur morale de l'action humaine, en quelque sorte « « héritée » de la tradition, que Landow explique le rapprochement, opéré par Ruskin, entre un concept esthétique (la beauté vitale), où les émotions jouent un rôle primordial, et une notion à l'origine issue de la philosophie morale (la sympathie) permettant d'expliquer le processus psychologique par lequel nous sommes susceptibles d'éprouver les émotions d'autrui. Dans le cas de la beauté vitale, le vocabulaire employé par Ruskin témoigne effectivement de l'ancrage de sa pensée dans la philosophie morale du XVIII^e siècle britannique, et du caractère émotionnel de l'expérience qu'il tente de décrire. Si le passage de l'éthique à l'esthétique se laisse comprendre par la restitution de cette filiation historique (et du « maillon » qu'est l'émotion), celle-ci ne constitue pas pour autant un argument pour affirmer un rapport nécessaire de l'une à l'autre, comme si les émotions éprouvées lors de l'expérience esthétique devaient toujours conduire à une sollicitation du sens moral et à des jugements moraux (ce qui est pourtant souvent le cas dans l'œuvre de Ruskin, et dans le chapitre consacré à la beauté vitale en particulier²¹¹). Pourtant dans le champ britannique, l'ouvrage de Burke

²¹⁰ Landow, *op. cit.*, consulté sur *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/2.3.html>, le 20 juillet 2020 : "Another premise of emotionalist moral theory which ultimately had great effect on Ruskin's ideas was the notion that the study of the processes of the mind, chiefly of the emotions, was the proper sphere of moral philosophy... Because psychology had developed as a part of moral philosophy, these fields of inquiry used the same terminology... The alignment can be observed in Ruskin's use of the word "moral." Much of the time it is difficult to tell whether by moral Ruskin means ethical or whether he means psychological, and one is forced to conclude that he did not differentiate between a philosophy of mind and a philosophy of morality."

²¹¹ Landow oppose ici à Ruskin la démarche d'un Baumgarten, qui tendait déjà au 18^e siècle à dissocier l'esthétique de l'éthique. À la différence de Ruskin ou de Shaftesbury, Baumgarten ne prenait pas en compte le rôle joué par les émotions dans l'expérience esthétique, leur substituant

sur le beau et le sublime constituait déjà un précédent, que Ruskin connaissait très bien, d'une pensée esthétique où les émotions jouent un rôle central sans qu'elles ne fassent pour autant l'objet d'aucune tentative de moralisation. Le divorce entre morale et psychologie s'y trouve consommé, et à tel point que certains concepts développés dans le champ de la philosophie morale pour penser la psychologie de l'action humaine ou des rapports sociaux y sont réemployés sans que rien ne subsiste de leurs connotations éthiques et du rôle qu'ils peuvent jouer dans la formulation d'un jugement moral. Nous pensons ici bien sûr à la notion de sympathie, qui ouvre, avec l'amour, la section consacrée au beau :

Par beauté j'entends cette qualité ou ces qualités des corps, qui leur permettent d'exciter l'amour ou une passion voisine. Je borne cette définition aux qualités purement sensibles des choses, dans le souci d'aller toujours vers le plus simple, en ne me laissant pas, comme c'est l'habitude, égarer par les considérations secondaires qui motivent notre sympathie pour les personnes et pour les choses, mais en considérant l'influence directe qu'ils exercent par leur propre aspect²¹².

Ce texte de Burke constitue un jalon important, et en grande partie occulté par Landow, pour comprendre la manière dont ce concept issu de la philosophie morale, la sympathie, reçoit une première application dans le champ de l'expérience du beau. Malgré le fait que les connotations éthiques en soient, comme nous l'avons dit, absentes, il nous paraît constituer un modèle important pour comprendre celui que mobilise Ruskin, et remet peut-être en cause la primauté des sources issues de la philosophie morale dans la constitution de la notion ruskinienne de la beauté vitale et son usage du terme de sympathie. L'idée que l'expérience esthétique se caractérise au moins en partie par l'intensité des émotions que nous y éprouvons n'est pas nouvelle, ni même que nous puissions éprouver les émotions d'autrui par la faculté de sympathie, dans le cadre d'un rapport social avec nos semblables. Ces idées caractérisent en effet toutes deux les

un modèle fondé plutôt sur le rapport entre le beau et le vrai et définissant l'esthétique comme la « science de la *connaissance* sensible ». Cf. Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Esthétique*, traduction, présentation et notes par Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988 [éd. or. 1750].

²¹² Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 2009, p. 167.

philosophies du sens moral qui préexistaient à l'apport burkéen. Mais que nous puissions éprouver de la sympathie et de l'amour pour des *choses* ou d'autres êtres vivants, en dehors de la sphère de l'intersubjectivité humaine, et que cet affect fondamental explique que nous les trouvions beaux (que leur seule perception nous procure du plaisir), voilà qui constitue une thèse nouvelle, dont le mouvement n'est pas sans rappeler celui qui ouvre le chapitre sur la beauté vitale.

Cette similarité entre les deux auteurs apparaît d'abord dans la critique burkéenne de la proportion. L'argument de Burke est à première vue différent de celui de Ruskin : nulle part le philosophe irlandais ne dit qu'il existe une beauté spécifique au vivant, qui serait seul à solliciter notre sympathie, et sa thèse consiste seulement alors à affirmer que la beauté n'est pas produite par la perception visuelle de l'ordre ou de la fonction (les deux aspects se rejoignant dans l'idée de proportion). Pourtant, tout le début sur la critique de la proportion et de l'utilité peut être lu comme une critique des éléments formels qui ne suscitent pas en nous de réponse passionnelle et ne provoquent ni amour ni sympathie. Ces éléments, Ruskin leur accorde une place plus importante que Burke (qui n'est pas loin de leur refuser toute valeur esthétique) puisqu'ils constituent une catégorie à part entière de son système (la beauté typique), et que lorsqu'il est question de définir ce genre de beauté Ruskin est enclin à défendre la proportion contre Burke lui-même²¹³. Néanmoins, le concept de beauté vitale a chez Ruskin la même fonction, et lui permet ainsi d'introduire dans son esthétique un élément passionnel (de l'ordre de la tendresse et de la joie), étranger et opposé à la seule beauté de la forme qui faisait l'objet des chapitres précédents. Il y a par ailleurs chez Burke un privilège accordé au vivant dans la définition du beau qui, sans aller jusqu'à définir une catégorie en soi, n'en est pas moins très marqué et se rapproche du mouvement de la pensée de Ruskin. Dans la section consacrée au sublime, les animaux faisaient certes quelques apparitions, par exemple dans le chapitre sur la terreur, où il est question des serpents, ou sur la puissance (« power »), particulièrement manifeste (et également source d'effroi) dans le bœuf et le cheval, ou encore dans les cris des animaux sauvages²¹⁴. Mais l'attention de Burke se porte avec une égale intensité sur les effets

²¹³ Cf. MP 2, pp. 108 et sq.

²¹⁴ Burke, *op. cit.*, p. 120.

« atmosphériques » d'ombre et de lumière²¹⁵, ou même sur l'impression de grandeur que peuvent produire les édifices de l'homme (une série de remarques dont un certain nombre se retrouvent dans la « Lamp of Power²¹⁶ »). Dans la section consacrée au beau au contraire, le vivant et l'homme fournissent la quasi-totalité des exemples, et une insistance particulière est portée sur le végétal, qui était quasiment absent de la section sur le sublime²¹⁷.

Cette référence au vivant dans le contexte de ce chapitre n'est à notre avis pas fortuite, et l'on peut considérer que c'est elle qui donne à Burke l'argument décisif contre la proportion et la seule beauté de la forme. Bien que Burke insiste surtout, dans ses exemples empruntés aux animaux et aux végétaux, sur la diversité des proportions que l'on trouve au sein de chaque espèce, et sur l'impossibilité de dériver une norme unique de leur seule observation, il affirme tout aussi bien que la beauté de la nature suppose une logique d'appréciation différente de la proportion, et que celle-ci est impropre par elle-même (contrairement à la nature donc) à susciter ces passions que sont l'amour ou la sympathie. La valeur esthétique souvent accordée à la proportion serait issue, pour Burke, d'un transfert de critères à l'origine issus de la technique humaine (motivés donc par des considérations utilitaires et sans valeur affective) dans le champ des beaux-arts et de la beauté naturelle. Contrairement à ce qui se passait dans le sublime, l'architecture donne plutôt l'exemple d'un art limité à la seule proportion, très inférieur aux beautés naturelles, bien plus susceptibles de susciter chez l'observateur l'affection accompagnant cette satisfaction esthétique que l'on nomme beauté :

Je suis totalement convaincu que les partisans de la proportion ont transporté leurs idées artificielles dans la nature, au lieu de lui emprunter les proportions dont ils font usage dans les œuvres de l'art. Car dans toute discussion sur ce sujet, ils quittent toujours le plus vite possible le champ libre des beautés naturelles, les règnes animal

²¹⁵ *Idem*, p. 122.

²¹⁶ *Idem*, p. 148 et p. 158, et SL, pp. 103-112.

²¹⁷ Dans sa critique de la proportion, Burke passe en revue le rôle qu'elle joue chez les végétaux, puis chez les animaux et, enfin, chez l'homme, selon une gradation qui rappelle le propre classement opéré par Ruskin dans la « lampe de la beauté ». Dans la discussion qui suit, sur la valeur esthétique de l'utilité, tous les exemples sont empruntés au vivant, et plus particulièrement au règne animal, et non aux objets techniques ou manufacturés produits par l'homme comme on aurait pu s'y attendre. Voir Burke, *op. cit.*, pp. 168-182.

et végétal, pour se réfugier dans la forteresse des lignes et des angles artificiels de l'architecture... [Les hommes] transformèrent leurs arbres en colonnes, en pyramides et en obélisques, et disposèrent leurs allées avec exactitude et symétrie en carrés, en triangles et en d'autres figures géométriques ; dans la pensée que, s'ils n'imitaient pas la nature, ils la perfectionnaient et lui enseignaient ce qu'elle avait à faire...²¹⁸.

Dans ce texte, l'opposition entre la proportion et la beauté de la nature se développe en un contraste posé entre les formes architecturales géométriques et celles du vivant, seules susceptibles de susciter l'affection de l'observateur et ne pouvant de ce fait être améliorées par l'homme (tout processus de géométrisation étant frappé d'un interdit presque moral²¹⁹). La critique des formes géométriques et de la possibilité d'améliorer la nature par le recours à des formes abstraites trouve comme nous le verrons un écho considérable dans les conceptions de Ruskin, non pas cependant au sujet de l'art des jardins mais bien pour l'ornement²²⁰. La ligne de pensée qui conduit ainsi à faire de la nature (réduite de fait au seul vivant) le modèle de toute beauté en raison de sa capacité à susciter en nous des émotions est extrêmement proche du mouvement de la réflexion de Ruskin, qui s'en distingue surtout par l'ajout d'arguments religieux et moraux justifiant la supériorité de l'œuvre de Dieu (la nature) sur les œuvres de l'homme. Dans la constitution de son concept de beauté vitale, tout se passe en réalité comme si Ruskin avait mis en lumière et posé comme fondement un élément sur lequel Burke n'insistait pas mais qui n'en était pas moins présent dans sa réflexion, et qui consiste dans la prééminence, chez lui, du vivant comme objet de l'expérience du beau. Cette expérience est, comme le sublime, d'ordre émotionnel, mais d'un genre d'émotions tout à fait différent. Ce sur quoi Burke insiste le plus en effet c'est la possibilité que nous puissions *aimer* l'objet ou l'être considéré, plutôt que nous ne soyons effrayés par lui. Burke utilise alors le même mot que celui que nous avons trouvé chez Ruskin pour parler du « charme » de la

²¹⁸ Burke, *op. cit.*, pp. 180-181 et pp. 189-192.

²¹⁹ Dans la suite du texte, cette opposition entre la nature et l'architecture se prolonge au sein même de l'architecture, et donne naissance à une distinction entre la valeur esthétique de la construction et celle de la décoration qui annonce la pensée de Ruskin sur le sujet. Cf. Burke, *op. cit.*, pp. 189-192. Il n'y a cependant pas ici d'injonction à ce que l'ornement représente la nature, et les exemples d'ornementation donnés paraissent plutôt abstraits, l'objectif de l'auteur étant plutôt de démontrer que leur beauté ne vient pas de leur utilité.

²²⁰ Voir *infra*, pp. 189 et sq.

fleur : « loveliness », qui ancre la satisfaction esthétique éprouvée dans l'affect de l'amour²²¹.

Cette parenté de « tonalité affective » entre les pensées de Burke et de Ruskin s'accompagne cependant d'une différence très nette lorsque l'on considère le type de psychologie qu'ils mobilisent. Car la notion de sympathie n'a pas, chez l'un et chez l'autre, le même sens, ou plutôt n'est pas employée de la même manière. Que nous puissions éprouver de la « sympathie » non seulement pour l'homme mais pour les animaux ou les végétaux, au sens où nous pouvons les aimer, le vivant constituant un objet privilégié d'affection par rapport aux créations humaines (en particulier aux objets utilitaires), voilà qui rapproche les deux auteurs. Mais dire que nous « empathisons » avec le vivant, que nous serions susceptibles de ressentir les passions (la « joie ») que pourraient vivre les animaux et même les plantes, et éprouver par là du plaisir, voilà une thèse bien plus hardie et qui appartient en propre à Ruskin. Chez Burke, tout au moins dans les passages consacrés au beau, la sympathie est en effet plus un affect qu'une faculté. Dans la citation inaugurale que nous avons faite de cet auteur, celui-ci parle bien d'une sympathie « pour les personnes ou pour les choses », désignant par là un sentiment d'affection et non l'exercice d'une faculté particulière. Il est possible que l'« appel à la sympathie » provoqué par la découverte de la fleur des Alpes chez Ruskin puisse se comprendre aussi dans ce sens-là, comme une demande de soin et d'affection (la sympathie étant dans ce cas un écho affaibli de l'amour, en un sens que le terme a toujours aujourd'hui). Néanmoins, la suite du passage montre que cette réaction émotionnelle est produite par un acte de *communication* des affects du vivant, où la sympathie ne désigne plus une passion particulière mais bien une faculté par laquelle nous sommes susceptibles de nous mettre à sa place (« La sympathie que nous ressentons pour le bonheur, réel ou apparent, de tous les êtres vivants²²² »). Il y a chez Ruskin un affect premier qui est d'abord éprouvé par l'être vivant considéré, et qui, communiqué à l'observateur, suscite chez lui un sentiment d'affection mais aussi de joie (une sorte de joie seconde, qui redouble celle qu'éprouve l'individu considéré). Ce maillon de la communication

²²¹ Burke, *op. cit.*, p. 187.

²²² Voir *supra*, p. 84.

de l'affect est absent chez Burke, qui considère que la forme seule est par elle-même susceptible de produire l'amour, que celle-ci soit ou non douée de sensibilité. De la forme à l'affect, ce qui fait le lien c'est l'effet que la contemplation visuelle de celle-ci produit sur les nerfs de l'observateur, décrit par Burke comme une forme de « relaxation » quasi tactile produisant (de manière un peu mystérieuse) le sentiment de l'amour²²³. Si le vivant est effectivement un objet d'affection privilégié, Burke ne justifie pas ce privilège et n'est pas conduit à lui attribuer (même sur le mode de la fiction) une sensibilité pour en rendre raison.

L'affirmation d'une origine du sentiment du beau dans les « passions sociales », formulée dans la première partie de la *Recherche*²²⁴, ne veut donc pas dire que les êtres vivants ou les choses que nous trouvons beaux ou belles sont considérés par Burke comme des êtres sensibles. Le fait que nous puissions éprouver pour ces êtres ou ces objets quelque chose qui s'apparente à de l'amour ou à de la « sympathie » demeure mystérieux, et semble, malgré l'explication physiologique qu'il en donne, surtout justifiée par le fait. Le caractère esthétique de l'expérience décrite ici vient (et Burke insiste sur ce point) de ce que cette affection est produite indépendamment de toute considération utilitaire, mais aussi de toute sensibilité qui pourrait être présente dans l'objet²²⁵. On trouve bien chez Burke pourtant un usage de cette notion de sympathie en son sens originel de faculté par laquelle nous avons l'impression de ressentir les sentiments d'autrui, mais il en réserve l'application à la vie sociale et à la représentation théâtrale des passions humaines (plus particulièrement la tragédie), seules susceptibles de la solliciter²²⁶. De l'éthique à l'esthétique donc, la « sympathie » perd son statut de faculté et devient un affect qui caractérise la réponse émotionnelle du sujet à certaines formes qui, si un grand nombre sont issues de la nature et du vivant et paraissent plus à même de la susciter que les ouvrages humains, n'ont pas besoin de paraître douées de sensibilité pour produire cette réaction. De sorte que, si Burke offre bien le précédent d'une conception émotionnelle du beau qui fait écho

²²³ Cf. Burke, *op. cit.*, pp. 243-250.

²²⁴ *Idem*, p. 97.

²²⁵ À l'exception de la forme du visage et du regard humain, où les qualités tactiles de douceur et de délicatesse expriment tout aussi bien des sentiments et presque des qualités morales. Cf. *Idem*, pp. 205-206. Cette insistance de Burke sur la valeur esthétique du regard et du visage se retrouvent chez Ruskin, Cf. *infra*, p. 200, et pp. 218 et sq.

²²⁶ *Idem*, pp. 103-109.

à la beauté vitale de Ruskin et qui se marque comme chez lui d'un privilège accordé au vivant, ce privilège n'est pas une restriction et ne permet pas d'expliquer la cause de l'émotion ressentie. Chez Ruskin au contraire, l'idée que les êtres vivants sont des êtres sensibles (ou peuvent au moins nous apparaître tels) permet à la fois d'expliquer la manière dont nous pouvons ressentir pour eux de l'affection (de la « sympathie »), mais aussi et surtout la manière dont ceux-ci peuvent nous communiquer leurs propres émotions. C'est sur la base de cette première perception émotionnelle « empathique » des émotions des êtres vivants que nous pouvons éprouver de l'amour pour eux, et désirer en donner une représentation ornementale :

Parmi les nations qui ont développé exclusivement les arts de la composition, les formes du feuillage étaient maigres et générales, et leur véritable enchevêtrement et leur vie n'étaient ni admirés ni exprimés. Mais pour l'ouvrier de l'époque gothique le feuillage vivant devint un objet d'intense affection, et il s'efforça de rendre toutes ses caractéristiques avec autant d'exactitude que le lui permettaient les lois de sa composition et la nature de son matériau, souvent tenté, dans son enthousiasme, de transgresser la première et de falsifier le second²²⁷.

A l'origine de cette affection pour le vivant, qui conduit à la volonté de le représenter, il y a d'abord, comme nous l'enseigne le second volume de *Modern Painters* et le chapitre consacré à la beauté vitale, une perception empathique du « bonheur » de la plante. Ce premier moment, qui restreint non plus seulement de fait mais en raison l'objet de l'expérience du beau au vivant (c'est-à-dire, pour Ruskin, à un être sensible ou paraissant tel), est absent de la pensée de Burke dont découle pourtant sans doute l'idée, mobilisée par ce texte, que l'expérience du beau s'accompagne d'un sentiment d'amour pour ce qui le cause. L'idée que ce sentiment d'amour est à l'origine de l'acte créateur, et relèverait d'un désir de s'approprier l'objet en le représentant ne se retrouve effectivement pas chez

²²⁷ SV 2, p. 236 : "Again, among the nations who followed the arts of design exclusively, the forms of foliage introduced were meagre and general, and their real intricacy and life were neither admired nor expressed. But to the Gothic workman the living foliage became a subject of intense affection, and he struggled to render all its characters with as much accuracy as was compatible with the laws of his design and the nature of his material, not unfrequently tempted in his enthusiasm to transgress the one and disguise the other."

Burke, et l'on a vu à quel point cette idée (qui prend plutôt en compte l'expérience d'un observateur-artiste que d'un simple critique) était importante pour Ruskin, qui y accorde par ailleurs une valeur morale : comme l'ornement permet à l'artiste d'exprimer son affection et d'influencer les affections des autres, il faut qu'il soit « fixé sur les bonnes choses²²⁸ ».

Pour expliquer donc la nature du plaisir éprouvé par l'observateur dans le cadre de l'expérience de la beauté vitale (dont relève en partie l'ornement) il faut bien distinguer (bien qu'ils ne le soient pas toujours chez Ruskin), les deux processus : d'une part, un sentiment d'amour (de « sympathie ») pour l'être vivant considéré, qui nous paraît relever d'une filiation burkienne ; d'autre part, le sentiment de prendre part, par sympathie, à la joie ou au bonheur qu'il éprouve. En négligeant le moment burkien dans la généalogie du concept ruskinien de beauté vitale, Landow nous paraît donc manquer à la fois l'origine de cette tonalité affective particulière et de l'insistance sur le vivant comme objet privilégié (sinon exclusif) de l'expérience du beau, qui lui paraissait à la fois étrange et étrangère aux philosophies du sens moral qu'il mobilisait. Ce que le passage par Burke ne permet pas d'expliquer en revanche, c'est bien le premier moment, « empathique », de cette expérience, dont l'origine est effectivement la philosophie morale britannique du XVIII^e siècle, et dont l'extension à l'ensemble du vivant pose question.

b) Sympathie et beauté d'utilité chez Hume

S'il n'est pas nécessaire de faire référence aux philosophies du sens moral pour voir posée, dans le champ britannique, la thèse selon laquelle l'expérience esthétique se caractérise par une sollicitation accrue de nos émotions (et en particulier d'un affect apparenté au sentiment de l'amour), et que nous pouvons sans doute considérer que les idées de Burke sur ce point (dépourvues de connotations éthiques) ont eu une influence décisive sur Ruskin et la genèse de sa conception de la beauté vitale (en particulier pour qualifier l'affect du sujet qui

²²⁸ Voir *supra*, pp. 65-66.

perçoit le vivant, et le sentiment de plaisir qui l'accompagne), l'examen des philosophies du sens moral s'avère indispensable pour identifier la nature du processus de communication émotionnelle (la « sympathie ») que décrit Ruskin, et qui ne constituait pas chez Burke le fondement psychologique de l'expérience du beau. Non pas pour comprendre la « lecture » qu'en ferait Ruskin, mais pour faire émerger par contraste la spécificité de son usage du terme qui réside dans son application à une expérience esthétique particulière, celle de la beauté du vivant. Nous voudrions montrer que ce qui peut effectivement être compris comme une confusion ou un emploi impropre, si nous avons à commenter l'œuvre d'un philosophe de formation, produit chez Ruskin des effets sans doute non intentionnels mais néanmoins féconds, qui rapprochent sa pensée non pas d'Adam Smith ou de Shaftesbury mais de David Hume.

Le rapport de Ruskin à cette « école » du sens moral et de la sympathie est en effet beaucoup plus lâche que son rapport à la philosophie d'Aristote ou de Burke. Dans le cas du Stagirite ou du philosophe irlandais, nous sommes certains, par les citations qu'il fait de leur œuvre dans *Modern Painters* et ailleurs, que Ruskin les avait lu ; sans dire que son rapport à leurs pensées est celui d'un philosophe, attentif aux nuances du texte et soucieux d'une certaine rigueur dans l'utilisation des concepts, nous pouvons au moins affirmer que cette lecture a eu une influence sur lui et qu'elle génère des effets identifiables dans la reprise, même fautive, de certains termes (pour Aristote, la fonction, l'énergie, la faculté « théorétique ») et de certains schémas de raisonnement (le rapport entre bonheur et activité propre). Le sens moral et la sympathie sont au contraire repris au vocabulaire courant de l'époque, et ne résultent pas de la lecture d'un philosophe en particulier. Le seul ouvrage philosophique que Ruskin cite à ce sujet est la *Théorie des sentiments moraux* d'Adam Smith, une citation qui intervient dans un écrit de jeunesse sur l'influence morale de la littérature, et qui tient en quelques lignes²²⁹. Nous pouvons en déduire que Ruskin connaissait le livre de Smith, mais l'influence s'il y en a une paraît ténue et la discussion de ses idées sur le sujet est inexistante (elle apparaît plutôt à propos des écrits économiques du philosophe écossais). Bien que George Landow affirme que Ruskin connaissait bien l'école écossaise de philosophie morale (Shaftesbury, Hutcheson, Reid, Stewart, et

²²⁹ Voir Ruskin, John, « Early prose writings » (vol. 1), p. 370.

Smith), l'index général de son œuvre ne mentionne que très peu d'occurrences de ces auteurs, lorsqu'elles existent. Nous serions dès lors plus enclins à suivre Landow lorsqu'il affirme que...

Ruskin connaissait le traité moral de Smith, mais comme la morale du sentiment que celui-ci défendait était très largement acceptée et pouvait se rencontrer n'importe où, de Wordsworth à Dickens, il est peu probable qu'il ait tiré sa conception de la moralité d'une seule source²³⁰.

De ce point de vue, le passage d'un usage éthique à un usage esthétique de la notion de sympathie se trouve déjà chez certains philosophes du sens moral, en particulier chez David Hume, que Ruskin ne connaissait sans doute pas (l'index ne mentionne en tout cas pas d'occurrence dans son œuvre) mais qui peut nous fournir un point de comparaison (et en partie de convergence) important. Cette similarité apparaît lorsque Hume essaie d'expliquer la raison de l'estime que nous pouvons porter aux riches et aux puissants :

La plupart des espèces de beauté dérivent de cette origine [c-à-d. la sympathie] ; même si l'objet que nous considérons d'abord se trouve être quelque pièce de matière inanimée et dépourvue de conscience, il est bien rare que nous en restions là et que nous portions notre vue vers l'effet qu'elle produit sur des créatures sensibles et douées de raison... il est évident que rien ne rend un champ plus agréable que sa fertilité ; les avantages de l'ornementation et de la situation ne parviendront presque jamais à l'égaliser en beauté... Il s'agit pourtant là d'une simple beauté d'imagination, qui n'a pas de fondement dans ce qui apparaît aux sens. La fertilité et la valeur se réfèrent manifestement à l'usage ; et celui-ci renvoie à la richesse, à la joie et à l'abondance, que nous pénétrons, non pas avec l'espoir d'un quelconque partage avec le propriétaire, mais, dans une certaine mesure, au moyen de la vivacité et de la fantaisie... Ajoutez à cela que l'élément principal de la beauté d'une personne tient à son apparence de santé, de vigueur et à une configuration de ses membres qui

²³⁰ Landow, *op. cit.*, consulté sur *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/2.3.html>, le 16 juillet 2020, : "Ruskin was familiar with Smith's moral treatise, but since the emotionalistic ethics it propounded were so widely accepted and could have been encountered anywhere from Wordsworth to Dickens, it is improbable that he derived this conception of morality from any one source."

annonce la force et l'activité. Seule la sympathie permet de rendre raison de cette idée de beauté²³¹.

On est frappé, ici, par la proximité de cette « beauté d'imagination » qui a pour objet la prise en considération du plaisir procuré par l'usage d'un objet à son propriétaire (cet « objet » pouvant être son propre corps) et la notion ruskinienne de beauté vitale, qui se fonde également sur la notion d'utilité (plus précisément de « fonction ») et qui fait tout aussi bien intervenir celle de santé. Tout se passe comme si, derrière cette insistance sur la notion d'usage, le plaisir venait bien plutôt de la représentation imaginaire de la « force » et de « l'activité » d'autrui. Le bonheur qui résulte de l'expérience de la puissance d'agir permise par la richesse (la santé du corps ayant de ce point de vue la même fonction) est en quelque sorte transmis à celui qui en perçoit les signes extérieurs. A vrai dire, l'expérience semble plutôt se dérouler dans le sens inverse car, si la représentation imaginaire de celui qui jouit de l'objet et de son plaisir est nécessaire pour que le sujet puisse éprouver lui-même, par sympathie, une satisfaction, il n'est pas en revanche nécessaire qu'il connaisse cette personne et fasse en propre l'expérience de son bonheur. Le cas de l'expérience de la santé du corps d'autrui est plus délicate de ce point de vue, car elle paraît nous mettre en présence immédiate de celui avec qui nous empathisons, mais même dans ce cas le corps constitue une médiation et le bonheur d'autrui n'est pas vécu en propre. Dans l'exemple du champ, l'objet possédé constitue une médiation supplémentaire qui accroît le caractère fictif de l'expérience et le rôle joué par l'imagination (au moins autant que par la sympathie) dans la constitution du plaisir éprouvé. Bien que Hume ne développe pas cet argument explicitement, c'est ce caractère imaginaire (la représentation, soit de la personne qui peut par l'usage d'une possession éprouver du plaisir, soit, dans le cas du corps, de l'action potentielle qui pourrait lui en procurer) qui nous paraît justifier le caractère esthétique du plaisir dont il est question, et l'emploi du terme de beauté pour le désigner.

La structure de l'expérience décrite ici par Hume nous paraît équivalente (au moins pour ce qui est de cet usage esthétique de l'imagination et de la

²³¹ Hume, David, *Traité de la nature humaine. Livre II, Les passions*, Paris, GF-Flammarion, 1993 [éd. orig. 1738], pp. 211-212.

sympathie) à ce que décrit Ruskin lorsqu'il développe son propre concept de la beauté vitale. La première différence tient pourtant à l'extension de ce plaisir pris à la perception du bonheur d'autrui au vivant, et non plus seulement à l'homme. En introduisant l'exemple du champ fertile, Hume veut montrer comment la « matière inanimée » (au sens de ce qui est dépourvu de conscience et de sensibilité, et non de ce qui ne vit pas) peut être considérée comme belle dès lors que nous nous représentons l'usage que peut en faire un être humain, susceptible par là d'éprouver un plaisir que nous imaginons et avons l'impression de ressentir en propre par la sympathie. Il n'envisage pas du tout l'idée que nous puissions jouir du fait que cette fertilité est un signe de santé du végétal lui-même, peut-être parce qu'il s'agissait là d'un sentiment qu'il n'éprouvait pas lui-même à la vue d'un champ, qui a par ailleurs, et contrairement à la fleur sauvage de la montagne, la particularité d'être une création humaine faite en vue d'une production et qui suggère donc plus naturellement l'idée de consommation ou de propriété. Une telle thèse supposerait également l'attribution à la plante de la faculté d'éprouver du plaisir et donc d'une conscience, une attribution dont la vraisemblance peut poser problème. Même si l'expérience décrite par Hume fait intervenir un élément imaginaire et suppose que la représentation du plaisir d'autrui soit vécu sur le mode de la fiction, il faut malgré tout dans le cadre de sa pensée que cette fiction puisse *a minima* paraître vraisemblable (et non pas réelle) pour que nous lui accordions crédit et que nous éprouvions nous-mêmes du plaisir, et sur ce point sa conception de la vraisemblance semble assez différente de celle que mobilise implicitement Ruskin.

On trouve chez ce dernier, mais en dehors du chapitre consacré à la beauté vitale, un cas d'expérience esthétique où le plaisir pris à la perception de l'objet inanimé (au sens à la fois de ce qui ne vit pas et de ce qui est dépourvu de sensibilité) suppose la représentation imaginaire d'un être humain dont nous ressentons le bonheur par sympathie. Mais, et c'est là une différence cruciale avec la pensée de Hume, cet être humain n'est pas le possesseur de l'objet mais son créateur. La formulation la plus nette de cette pensée se trouve dans un texte de la « Lamp of Truth », souvent cité, où Ruskin affirme éprouver lui-même les passions qui animaient celui qui a sculpté l'ornement par la seule considération de

l'apparence de son œuvre. Ce passage est accompagné d'une planche illustrative que nous reproduisons ci-après (voir figure 2, p. 127) :

L'ornement, comme je l'ai souvent fait remarquer, plaît pour deux raisons entièrement distinctes : la première est la beauté abstraite de ses formes, que nous supposerons, pour l'instant, identique que celles-ci viennent de la main ou de la machine ; la seconde est le sentiment du travail humain et du soin que l'objet a nécessité. Jusqu'où s'étend cette seconde influence, nous pourrions peut-être en juger quand nous aurons considéré qu'il n'y a pas de mauvaises herbes poussant dans la moindre fissure d'un édifice en ruine dont la beauté n'est pas à tous points de vue presque égale, et, souvent, incomparablement supérieure, à celle de la sculpture la plus élaborée de ses pierres : et que tout notre intérêt pour l'œuvre sculptée, notre sens de sa richesse, bien qu'elle soit dix fois moins riche que les herbes nouées à côté d'elle ; de sa délicatesse, bien qu'elle soit mille fois moins délicate ; de notre admiration pour elle, bien qu'elle soit un million de fois moins admirable ; résulte de notre conscience du fait qu'il s'agit de l'œuvre d'un homme, pauvre, maladroit, et besogneux. Nous y prenons vraiment plaisir parce que nous y découvrons la trace de pensées, d'intentions, de tentatives, de déchirements – de reprises, et des joies que donne le succès : tout cela peut être identifié par un œil exercé ; même si elles peuvent rester obscures, ces choses sont toujours présumées ou comprises ; et c'est en cela que réside la valeur de l'objet, et de tout ce que nous appelons précieux²³².

L'opposition entre la simple beauté de la forme et l'émotion procurée par la représentation imaginaire de l'être humain au travail rejoint en partie la ligne de pensée qui justifiait, dans le second volume de *Modern Painters*, le passage de la beauté typique à la beauté vitale. En partie seulement, car l'expérience

²³² SL, pp. 81-82 : “Ornament, as I have often before observed, has two entirely distinct sources of agreeableness: one, that of the abstract beauty of its forms, which, for the present, we will suppose to be the same whether they come from the hand or the machine; the other, the sense of human labour and care spent upon it. How great this latter influence we may perhaps judge, by considering that there is not a cluster of weeds growing in any cranny of ruin which has not a beauty in all respects nearly equal, and, in some, immeasurably superior, to that of the most elaborate sculpture of its stones : and that all our interest in the carved work, our sense of its richness, though it is tenfold less rich than the knots of grass beside it; of its delicacy, though it is a thousandfold less delicate; of its admirableness, though a millionfold less admirable; results from our consciousness of its being the work of a poor, clumsy, toilsome man. Its true delightfulness depends on our discovering in it the record of thoughts, and intents, and trials, and heart-breakings—of recoveries and joyfulnesses of success: all this can be traced by a practised eye; but, granting it even obscure, it is presumed or understood; and in that is the worth of the thing, just as much as the worth of any thing else we call precious...”



Figure 2 – John Ruskin , “Détail de la cathédrale de Saint-Lô, en Normandie”, gravure d’après dessin, in *The Seven Lamps of Architecture*, planche 2, p. 81.

intersubjective à laquelle nous convie Ruskin n'est plus directe et suppose la médiation de l'œuvre d'art, dont il est alors indifférent de savoir si elle représente ou non le vivant, et dont la caractéristique essentielle réside dans le fait qu'elle est un *produit* de l'activité humaine. Nous touchons là à une différence éthique profonde entre Ruskin et Hume, dans la mesure où pour le second le bonheur consiste (au moins en partie) dans la possession d'objets et de richesses, alors que pour le premier il a sa source dans une activité de création. Sur le plan économique, nous pourrions dire que l'origine de la valeur de l'objet vient chez Hume de son usage, alors qu'il vient chez Ruskin de l'acte de production lui-même. « L'accomplissement heureux de la fonction » dont parle le chapitre sur la beauté vitale désigne ainsi non pas l'usage humain des choses mais, au moins pour le végétal, une activité de production de soi dont l'équivalent humain est la création d'une œuvre, qui joue le rôle d'une sorte de corps second et exprime tout aussi bien le tempérament de son créateur. C'est peut-être là le sens de la formule concluant le premier ouvrage de Ruskin consacré à l'économie, *Unto this last* : « there is no wealth but life » (« il n'y a de richesse que la vie »), la vie étant à comprendre ici non au sens strictement biologique, ni comme synonyme d'existence, mais comme une activité d'expression créatrice (un travail).

Contrairement à ce qui se passe chez Hume, la beauté vitale n'est donc pas seulement liée à la représentation imaginaire du bonheur d'un individu (humain ou non-humain) que nous ressentirions par sympathie, mais suppose pour être perçu que ce bonheur fasse l'objet d'un acte d'expression. Lorsque Hume parle des signes de santé du corps humain, il introduit un critère similaire, l'apparence du corps, sa mobilité et la modification des traits du visage (et bien sûr les actes de langage qui se déploient à partir de lui) jouant le rôle d'une interface où s'expriment les sentiments et les pensées d'autrui. Le champ n'entretient avec son propriétaire en revanche aucun rapport d'expression. Il signifie seulement sa richesse, et peut à la rigueur être considéré comme un « portrait » non-intentionnel, la fertilité du champ représentant par analogie le bonheur de celui qui le possède. Dans le modèle de Ruskin au contraire, ce n'est pas l'appropriation de l'objet mais sa création qui lui confère une signification et qui nous renseigne sur le tempérament de l'individu humain qui lui a donné naissance. Dans la mesure où l'objet n'existerait pas sans l'intervention de cet individu particulier, il entretient

avec lui un rapport beaucoup plus étroit que dans le modèle du champ, dont la genèse ne résulte pas d'une activité du propriétaire lui-même (de son travail). Ruskin conçoit le travail du créateur comme un acte d'expression, dans lequel une donnée psychique d'ordre émotionnel et intellectuel se donne une image dans un objet extérieur. C'est pourquoi nous parlions ici de « corps second », l'objet jouant vis-à-vis des pensées et des émotions de son créateur le même rôle d'interface expressive que son corps, à cette différence près qu'il est à la fois séparé de lui et figé dans une signification particulière, qui lui a été donnée à tel moment, alors que le corps est mobile et susceptible de changer d'expression. Peut-être aussi chez Hume le corps est-il plutôt conçu comme un bien, comme une possession de l'individu en pleine santé qui en jouit car il est susceptible de l'utiliser pour accomplir différentes actions, alors que chez Ruskin les exemples donnés dans le chapitre sur la beauté vitale donnent plutôt l'image d'un corps non possédé mais sans cesse créé et recréé par l'individu qui s'exprime par lui, comme si cet activité (cet *ergon*) n'était heureuse que parce qu'elle a au contraire sa fin en elle-même, et que la vie qui sollicite notre sympathie était alors moins une puissance d'agir qu'une puissance de (se) créer.

c) Le romantisme et l'expérience de l'altérité

A cette nuance près, effectivement très importante, qui touche à la manière qu'a l'objet inanimé de signifier le bonheur de l'individu humain que nous imaginons par association (Hume envisageant un rapport de possession, et Ruskin un rapport d'expression), la structure de l'expérience décrite par Hume et par Ruskin nous paraît similaire. C'est le cas, au moins, lorsqu'elle est vécue à partir d'un objet qui joue le rôle d'une médiation entre nous et un autre individu humain. Lorsqu'il est question de la représentation d'êtres humains, l'imagination et la sympathie fonctionnent de la même manière. En revanche lorsque Ruskin étend cette structure, qui permet de décrire la manière dont nous pouvons prendre un plaisir esthétique à la considération du bonheur d'autrui, au vivant tout entier, il accomplit un saut intellectuel qui consiste à attribuer des caractéristiques propres à l'homme (la conscience de soi, l'idée même de bonheur) au non-

humain. Cet usage de la personnification, présent dès l'exemple inaugural du chapitre sur la beauté vitale, est ainsi sans doute la manifestation littéraire d'une sensibilité à la manière dont « ce qui vit » manifeste une tendance à l'individuation et à l'expression de soi. C'est ce que vise, sur le plan philosophique, le recours à la notion de sympathie : cette notion insiste sur la dimension intersubjective de l'expérience décrite par Ruskin, et la manière dont nous pouvons être sensibles à autrui, à ses émotions, et à ce qui le constitue en propre. Cette dimension de sa pensée se prolonge et se construit ainsi dans un dialogue, ambivalent, avec le romantisme anglais.

De ce point de vue il faut sans doute nuancer l'avis d'Henry Ladd, qui considérait que le chapitre sur la beauté vitale des plantes et des animaux était un parfait exemple de ce que Ruskin avait lui-même si sévèrement critiqué dans un chapitre célèbre du troisième volume de *Modern Painters* : la « pathetic fallacy²³³ ». Cette notion complexe et intraduisible²³⁴, passée dans le langage courant dans le monde anglo-saxon, fut créée par Ruskin pour critiquer la pratique de certains poètes (surtout romantiques) qui, sous l'influence d'une vive émotion, étaient tentés d'attribuer à des êtres ou des choses en réalité dénuées de sensibilité ou de volonté ces caractéristiques humaines. Le problème consistait alors pour lui à définir les conditions d'un usage légitime de la personnification en littérature, de sorte qu'elle ne nous apparaisse pas comme une erreur, ou pire, une tromperie de la part de l'auteur qui mettrait de côté la vérité pour embellir ses descriptions. Si Ruskin admettait quand même l'usage de la personnification lorsqu'elle permettait d'exprimer la vérité des sentiments du poète, il considérait ce mode d'écriture comme esthétiquement inférieur, et préférait que l'émotion produite chez le lecteur soit seulement la conséquence d'une description fidèle des caractéristiques physiques de l'objet, sans ajout « pathique²³⁵ ». Il donne l'exemple d'un de ces mauvais usages dans l'œuvre de Coleridge qui, pour

²³³ Cf. MP 3, pp. 201 et sq.

²³⁴ La traduction française par « sophisme pathétique », que l'on trouve parfois, est peut-être la moins mauvaise, dans la mesure où elle rend à la fois compte de la double connotation d'erreur et de tromperie induit par l'anglais « fallacy ». Mais la notion de sophisme renvoie plutôt à un faux *raisonnement*, ce qui n'est pas le cas ici.

²³⁵ Sauf dans le cas particulier de l'expérience visionnaire et de la prophétie, où la confrontation à la transcendance ne peut se traduire dans le langage humain que par la personnification. Cf. MP 3, pp. 208-209.

Voir aussi Landow, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/5.4.html#pfl> consulté le 02-11-2020.

représenter la chute d'une feuille morte, la décrit comme si elle était en train de danser :

[Coleridge] a une conception morbide, c'est-à-dire, de ce fait même, une conception fautive de cette feuille ; il s'imagine une vie en elle, et une volonté, qui n'y sont pas ; confond son impuissance avec un choix, la disparition de sa vie avec de la joie, et le vent qui la fait bouger avec de la musique²³⁶.

On remarquera pourtant l'ambiguïté de cette critique, dont on peut se demander si elle vise le fait que Coleridge ait attribué une personnalité à la feuille, ou s'il lui a attribué, sous le coup de l'émotion, le *mauvais* caractère ; non pas, donc, parce qu'il serait impossible que la feuille manifeste une volonté, mais parce que cela est impossible pour une feuille *morte*. Le simple usage du terme d'impuissance (« powerlessness ») pour la décrire témoigne chez Ruskin lui-même d'une personnification inconsciente qui paraît lui échapper et contredire sa propre critique au moment même où il la formule. Dans son interprétation de la « pathetic fallacy », Patricia Ball a bien relevé que cette notion ne consistait donc pas à critiquer toute forme de personnification en poésie ou en littérature, mais incriminait plutôt l'origine de l'émotion qui peut y conduire, et qui ne doit pas pour Ruskin résulter d'une projection des sentiments de l'auteur sur les choses qu'il observe (comme chez Coleridge et plus généralement dans le romantisme) mais émerger de l'observation même de l'objet, qui aurait un « caractère » et une « personnalité » propre :

En d'autres termes, [pour Ruskin], voir clairement signifie lire en profondeur, au cœur de l'objet, reconnaître l'intégralité de l'expression qu'il donne de lui-même (*self-expression*), lorsqu'il manifeste ses énergies, montre les lois formelles de son être, et donne un résumé de son passé et de son potentiel par le simple impact de sa présence visuelle... Il serait faux de conclure que Ruskin était insensible au sermon

²³⁶ MP 3, pp. 206-207 : "He has a morbid, that is to say, a so far false, idea about the leaf; he fancies a life in it, and will, which there are not; confuses its powerlessness with choice, its fading death with merriment, and the wind that shakes it with music."

romantique sur la prise de conscience de soi (*self-awareness*) et l'importance de l'identité personnelle. Ce qui se produit dans son œuvre est un transfert : l'identité personnelle à saisir n'est pas celle de l'observateur, mais de ce qui est observé. Ce n'est plus son propre être intérieur qui le pousse à « observer avec attention », mais le « soi » [*selfhood*] de tout ce qu'il voit autour de lui. Découvrir des perspectives nouvelles, morales, émotionnelles, ou spirituelles, suppose une telle soumission, totale, à l'objet, et à l'éloquence de l'expression qu'il donne de lui-même (*self-expression*). C'est toujours du romantisme. Le désir de jouir de l'identité n'est pas ignoré, ni diminué, mais l'effort discipliné qui en résulte est désormais dirigé vers l'extérieur, loin du centre de l'ego²³⁷.

En utilisant ces termes, Ball entend définir l'expérience du beau chez Ruskin comme la prise de conscience d'une singularité et d'une altérité de l'objet, qui émerge à l'occasion d'une intense observation de sa forme (par exemple lorsqu'on le dessine), et qui est la source de l'émotion éprouvée par le poète ou l'artiste. Cette prise de conscience distingue la représentation qu'il en fait d'une *pathetic fallacy* : ce qu'il décrit est alors l'individualité réelle de l'objet, qui fait naître une émotion, et non une projection de l'émotion du poète sur la forme. L'expérience fondatrice pour Ruskin, à laquelle il fait ici référence, est encore celle d'une plante, l'arbre de Fontainebleau qui, au cours d'un voyage en France, lui donna soudainement l'impression qu'il se dessinait de lui-même sur le papier, les lignes graphiques s'agençant d'elles-mêmes comme si Ruskin perdait sa position de créateur et était en quelque sorte « agi » par l'objet qu'il tentait de représenter :

²³⁷ Ball, Patricia M., *The Science of Aspects: The Changing Role of Fact in the Work of Coleridge, Ruskin and Hopkins*, Londres, University of London, The Athlone Press, 1971, pp. 69-74 : "Seeing clearly, in other words, means reading deeply into the object, recognizing the comprehensiveness of its self-expression, as it demonstrates its energies, displays the formal laws of its being, and sums up its past and its potential simply by the impact of its visual presence... It would be false to conclude that Ruskin is deaf to the romantic sermon of self-awareness and the importance of personal identity. What has happened in his work is a transference: the personal identity to be grasped is not that of the observer, but of the observed. Not his own inner being compels his "eager watchfulness", but the selfhood of all he sees around him. [...] Further insights, moral, emotional, or spiritual, depend on such a total submission to the object in the eloquence of its self-expression. This is still romanticism. The urge to savour identity is not ignored, nor has it slackened, but its disciplined effort is now directed outwards, away from the egotistical center."

Avec langueur, mais sans paresse, je commençai à le dessiner ; et comme je dessinais, la langueur s'évanouit : les belles lignes insistaient pour être tracées – sans lassitude. Elles devenaient de plus en plus belles, chacune émergeant de l'ensemble, et prenant place dans les airs. Avec un émerveillement accru à chaque instant, je vis qu'elles se « composaient », par des lois plus subtiles que les hommes aient jamais connues. Enfin, l'arbre était là, et tout ce que j'avais pensé auparavant sur les arbres, nulle part²³⁸ !

C'est à cette expérience presque mystique d'une déprise de soi et d'une objectivité absolue atteinte par l'activité de représentation, où se manifeste l'énergie immanente à la forme, que fait référence Ball lorsqu'elle parle de l'identité personnelle de l'objet. Cette énergie suscite de la part du sujet qui entend la représenter une activité visuelle intense, mais elle n'en est pas moins considérée comme *réelle* et non construite par lui, la forme de l'arbre manifestant une force de croissance objective et indépendante²³⁹. L'expérience décrite n'est plus celle d'un retour romantique à soi par le détour du monde, mais au contraire un mouvement centrifuge porté vers le « soi » des objets naturels, vers ce qui les définit en propre, leur essence individuelle. L'analyse de Ball est ici restreinte au premier volume de *Modern Painters*, où la notion de beauté vitale n'intervient pas encore, même lorsque Ruskin considère le végétal : il est alors seulement question de la « vérité » de leur représentation, et pas de la saisie de leur personnalité au sens psychique du terme (ou tout au moins, ce n'est pas sur cette seconde dimension que Ruskin insiste²⁴⁰). Il n'est alors question que de ce que Ruskin appelle la beauté « typique », et de la seule forme des choses, indépendamment de leur caractère sensible. Il est cependant probable que cette quête de l'objectivité et de l'altérité des choses se prolonge dans les chapitres sur la beauté vitale, où il est alors question de la recherche d'une *conscience*, et d'une sensibilité autre, dans le

²³⁸ Ruskin, John, *Praeterita*, (vol. 35), p. 314 : "Languidly, but not idly, I began to draw it; and as I drew, the languor passed away: the beautiful lines insisted on being traced — without weariness. More and more beautiful they became, as each rose out of the rest, and took its place in the air. With wonder increasing every instant, I saw that they "composed" themselves, by finer laws than any known of men. At last, the tree was there, and everything that I had thought before about trees, nowhere!"

²³⁹ Voir sur ce point de la ligne comme trace de la croissance, *The elements of drawing* (vol. 15), p. 91, et *infra*, pp. 236 et sq.

²⁴⁰ Cf. MP 1, « Of Truth of Vegetation », pp. 574-605.



Figure 3 – John Ruskin, “Etude de pin parasol, à Sestri », aquarelle, in *Modern Painters*, vol. 2, planche 12, p. 346.

vivant. C'est alors le concept de sympathie qui fournit à Ruskin une manière de penser ce degré supérieur d'altérité sur le modèle d'une expérience intersubjective, où ce qui est appréhendé ce n'est plus seulement l'identité d'une chose mais la conscience d'un autre sujet.

Lorsque cette faculté se trouve impliquée pour décrire le plaisir pris à contemplation de la forme humaine ou de sa représentation (ou encore, de l'activité humaine via sa trace matérielle qu'est l'ornement), Ruskin retrouve, en lui apportant des connotations chrétiennes et en mobilisant une morale certes différente, un schéma proche de celui de Hume, qui ne semble pas poser de difficulté autre que la qualification même de l'expérience décrite, où s'ouvre la possibilité d'une interrelation entre plaisir esthétique et évaluation morale. En revanche, lorsque ce schéma se trouve appliqué au vivant (et particulièrement aux plantes), nous sommes d'emblée confrontés au transfert d'un modèle pensé à l'origine pour l'homme, et donc, à une personnification qui peut paraître fallacieuse. Ruskin était lui-même indécis sur le caractère réel ou illusoire de « l'apparence de sensibilité » à laquelle il se trouvait confronté. Par moments, les descriptions qu'il donne de la personnalité des plantes les fait paraître aussi réelles que s'il s'agissait d'êtres humains, dont elles paraissent constituer des incarnations symboliques inconscientes. Parfois au contraire Ruskin prend ses distances avec cet aspect de sa sensibilité, qui peut aussi se manifester devant des objets au statut incertain, à la fois vivants et non-vivants, comme les cristaux. Ce mouvement de recul est manifeste dans un texte beaucoup plus tardif, « The Ethics of the Dust » (« l'Éthique de la poussière »), qui prend la forme d'un dialogue pédagogique sur la minéralogie entre un adulte (« L. ») et un groupe de petites filles. Sarah Eggleton a bien montré que la distinction qu'établit Ruskin entre les stalactites « actifs », générant par eux-mêmes leur propre forme, et ceux qui lui paraissent pendre comme de simples agglomérations de matière suppose, dans le premier cas, l'attribution au minéral d'une forme d'agentivité humaine [*human agency*] qu'elle considère comme une forme d'anthropomorphisme²⁴¹. Ruskin paraît alors toujours incertain sur le statut qui doit leur être accordé :

²⁴¹ Eggleton, Lara, 'Surface deceits: Owen Jones and John Ruskin on the ornament of the Alhambra' in Kate Nichols, Rebecca Wade and Gabriel Williams (eds.), *Art versus Industry? New Perspectives on Visual and Industrial Cultures in Nineteenth-century Britain* (Manchester: Manchester University Press, 2016), Ch.13, p. 246.

Mary : – Mais tu ne veux pas dire que les atomes [des cristaux] sont vivants ?

L : Qu'est ce qu'être en vie ? ... Ce qui est difficile à dire, ce n'est pas tant ce qui fait que quelque chose vit, que ce qui en fait un Individu [*Self*]. Dès que l'on se sépare du reste de l'univers et que l'on devient un individu [*Self*], on commence à être vivant... Je ne pense pas que l'on devrait utiliser le mot « vie » pour une énergie qui n'appartient pas en propre à une forme donnée. On appelle « vivants », avec raison, une graine, ou un œuf, ou un jeune animal, du fait de la force qui appartient à ces formes, qui lui donne consistance et la développe, elle, et aucune autre...

Mary: – Mais je ne vois pas une grande différence, alors, entre un cristal et un arbre...

L : Ajoutons, alors, que la manifestation de l'énergie, dans ce qui vit, implique un changement continu de ses éléments... Mais je ne veux pas être embarrassé plus longtemps à ce sujet ; si tu choisis de penser que les cristaux sont vivants, très bien. La roche a toujours été appelée « vive », en son lieu de naissance²⁴².

Le fait d'avoir mis l'hypothèse de la vie du cristal (timide, et introduite par une tournure négative) dans la bouche d'une petite fille semble introduire un élément de distance, la voix de la raison étant incarnée par l'interlocuteur adulte. On peut cependant penser que cet enfant est en quelque sorte interne à l'esprit de Ruskin, et qu'il exprime un questionnement plus profond, comme « résistant » à la tentative de rationalisation de l'adulte. Dans la réponse qu'il lui fait, « L. » n'introduit pas l'argument de la conscience, qui était cruciale dans le second volume de *Modern Painters* pour définir la spécificité du vivant (ou, du moins, de son appréhension esthétique), et redonne l'exemple de la roche vive que Ruskin

²⁴² Ruskin, John *The Ethics of the Dust* (vol. 18), pp. 237-239 : MARY : "... But you do not mean that the atoms are alive?"

L. : What is it to be alive? ... The fact is the difficulty is not so much to say what makes a thing alive, as what makes it a Self. As soon as you are shut off from the rest of the universe into a Self, you begin to be alive... I do not think we should use the word —life of any energy which does not belong to a given form. A seed, or an egg, or a young animal, are properly called —alive with respect to the force belonging to those forms, which consistently develops that form, and no other.

MARY. But I do not see much difference, that way, between a crystal and a tree.

L. Add, then, that the mode of the energy in a living thing implies a continual change in its elements... But I won't be plagued any more about this, just now; if you choose to think the crystals alive, do, and welcome. Rocks have always been called —living in their native place."

avait présenté alors dans la section sur la pureté²⁴³. Pourtant, l'anglais « Self » et l'emploi du « you » (rendu ici par la tournure réflexive et le « on », « Dès que l'on se sépare... ») font signe vers cette idée d'une possible conscience de soi, et inscrivent ainsi l'avènement de la conscience dans la continuité d'un processus d'individuation à l'œuvre dans tout le vivant, et peut-être déjà dans la matière inanimée. De sorte que l'on peut se demander si la sympathie, qui n'apparaît que dans le chapitre sur la beauté vitale et se trouve alors réservée à l'appréhension du seul vivant, ne commande pas en réalité l'expérience de toutes les formes de la nature qui, sans manifester l'apparence d'une conscience, n'en donnent pas moins le sentiment, par la force d'organisation qui s'y manifeste (et dont dépend leur apparence de « pureté »), d'avoir une identité propre dont émerge quelque chose comme l'apparence d'un « soi » (*Self*), pensé sur le modèle de l'individu humain. Bien que dans son commentaire Patricia Ball utilise les termes de « Self » et « Selfhood » comme s'ils relevaient de son invention propre, il s'agit pourtant des mots utilisés par Ruskin lui-même. Ils apparaissent par ailleurs dans un texte sur la minéralogie dont le titre (« L'éthique de la poussière ») manifeste la permanence dans son œuvre du vocabulaire moral pour désigner la genèse des formes, que celle-ci soit d'ailleurs considérée sous l'angle scientifique ou esthétique. Tout en identifiant très nettement le modèle intersubjectif sous-jacent à l'expérience de la beauté typique, et le mouvement qui fait passer de la quête romantique de soi à la quête d'autrui, Ball ne fait pas l'hypothèse que cette recherche du « Self » et de l'autre que soi dans la matière inanimée puisse relever de l'application d'une notion issue de la philosophie morale, et servant à décrire une expérience sociale (la sympathie), à l'expérience du beau et de la nature.

On peut considérer qu'il y a là quelque chose de « mal pensé », et que Ruskin obscurcit sa pensée esthétique en ayant recours à des catégories issues de l'éthique, impropres à qualifier l'expérience du beau et dont l'usage serait illégitime (ou de seule analogie) en dehors du rapport à autrui. Mais on peut également considérer que le recours à ce vocabulaire moral permet d'une part d'insister sur l'altérité de l'objet ou de l'être considéré, et qu'il manifeste également l'importance jouée par la représentation imaginaire, en grande partie inconsciente chez Ruskin, de la figure humaine dans l'expérience du beau. Déjà

²⁴³ Cf. *supra*, pp. 82-83.

chez Hume, l'usage esthétique de la notion de sympathie permettait de penser la beauté, non plus seulement de l'homme, mais de ses possessions, et par là même la valeur émotionnelle de certaines formes de « matière inanimée » (selon les propres termes de Hume). Le geste intellectuel de Ruskin, qui ne connaissait sans doute pas Hume mais qui n'en croyait pas moins, du fait de ses convictions éthiques, à l'importance de la sympathie dans les relations humaines et les évaluations morales que nous en faisons, consiste à faire changer cette faculté d'objet et à la faire porter non plus seulement sur l'homme et sur ce qu'il possède ou crée, mais sur la nature (entendue au sens le plus large, incluant à la fois le vivant et le non-vivant). Le résultat de ce déplacement n'aboutit pas à une mise au second plan de l'homme et de ses œuvres, comme une lecture superficielle de *Modern Painters* ou des chapitres consacrés à l'ornement dans les *Stones* ou les *Seven Lamps* pourrait le faire penser, mais au contraire à une humanisation de toutes les formes naturelles, qui ne suscitent de réponse émotionnelle dans le sujet (et ne sont donc jugées belles) que dans la mesure où nous pouvons y reconnaître la figure imaginaire (et parfois très déformée) d'un sujet humain sensible. Le paradoxe est que ce mouvement de personnification n'est pas considéré comme constitutif de la beauté de l'objet, mais comme la conséquence d'une prise de conscience de son altérité, qui conduit alors, et seulement dans un second temps, à l'humaniser et à lui attribuer les caractéristiques d'un *alter ego* humain. Le passage par l'éthique plutôt que par des modèles issus du romantisme pour formuler cette expérience conduit ainsi, comme l'a bien montré Ball, à insister sur le caractère autonome de l'objet, qui paraît, comme la fleur des Alpes, nous solliciter de lui-même et se refuser à toute tentative d'appropriation ou de retour à soi. L'usage de la sympathie et l'expérience émotionnelle qui en découle n'est donc pas première et résulte elle-même du sentiment d'une altérité qui n'est pas vécue comme construite par le sujet mais comme reçue par lui. C'est sur la base de ce sentiment premier d'un appel et d'une sollicitation venus de l'objet (plus aigus encore dans le cas du vivant, mais déjà présents pour Ruskin dans l'inanimé) que se déploient, dans un second temps seulement, la sympathie et l'émotion, ainsi que la description « anthropomorphique » qui permet d'en rendre compte.

Les tentatives de moralisation de l'art ou de la nature qui caractérisent la critique de Ruskin sont donc à notre avis la manifestation superficielle, et accordé au goût de son époque, d'une tendance plus profonde à vouloir penser l'expérience esthétique comme une expérience intersubjective. Nous y serions alors confrontés à un usage particulier, non pas des facultés de connaître, mais du sens social et de la sympathie, déployés en dehors de leur champ d'origine et réagissant à des objets perçus comme des symboles d'autrui. Cette idée d'une continuité de la sensibilité au beau et du sens social était à notre avis déjà suggérée par Hume dans son utilisation de la sympathie pour penser la beauté du corps humain ou des apparences d'un statut social (la richesse). Le passage au non-humain est opéré chez lui par l'idée que certains objets peuvent être considérés comme des *signes* de leur possesseur, un modèle de signification que l'on retrouve chez Ruskin à la différence près qu'ils sont chez lui des signes de leur créateur. Mais l'on trouve chez Ruskin un modèle supplémentaire, où l'objet n'est plus seulement le signe mais le *symbole* de l'être humain : il nous émeut non pas (ou pas seulement) parce que nous nous représentons par association un créateur ou un possesseur, mais parce que nous y reconnaissons inconsciemment la figure humaine (manifestée dans la description littéraire par la figure de la personnification). Dès lors, il n'est plus nécessaire que l'objet ait été produit ou acheté par l'homme pour que nous le trouvions beau, et peut tout à fait (et même, chez Ruskin, de manière privilégiée) être un objet naturel considéré pour lui-même. Nous sommes ainsi confrontés dans cette pensée à un mouvement qui va de la représentation du psychisme d'autrui par la confrontation directe à son corps, à l'expérience d'un objet, l'ornement, qui en est seulement le signe (médiation par laquelle nous pouvons imaginer la présence de l'autre *in absentia*), puis à sa symbolisation inconsciente dans le vivant.

Au terme de ce premier moment, notre exploration du concept ruskinien de beauté vitale nous a conduit à identifier deux lignes philosophiques distinctes qui en précisent le contenu. D'abord, une source aristotélicienne, l'*Éthique à Nicomaque*, dont Ruskin se sert pour formuler, via les concepts *d'ergon* et *d'energeia*, la thèse selon laquelle les objets naturels sont animés par une force de constitution de soi. Dans le cas du vivant, le passage par Aristote l'amène à affirmer (par une extension de la notion de vie contemplative) que cette activité

s'accompagne d'un sentiment de plaisir, ce qui laisse entendre que les individus non-humains manifestent au moins l'apparence d'une sensibilité et d'une conscience de soi. C'est ce plaisir ou bonheur du vivant que le sujet de l'expérience esthétique éprouverait par sympathie, un concept que nous avons situé dans la philosophie britannique du XVIII^e siècle. Il nous est alors apparu que, bien qu'on puisse en trouver un usage esthétique dans la pensée de Burke, un auteur que Ruskin connaissait bien et où se manifeste par ailleurs une préférence assez nette pour le vivant lorsqu'il cherche à illustrer sa conception du beau, le sens que le philosophe irlandais donnait à cette notion était très différent de celui que l'on trouve chez Ruskin, et devait plutôt être compris comme un sentiment (voisin de l'amour) que comme une faculté. C'est donc bien plutôt dans les philosophies du sens moral, qu'il ne connaissait pas directement si ce n'est peut-être par le traité de Smith, que l'on a pu en trouver l'équivalent le plus net. Nous avons alors tenté une comparaison entre une première application esthétique de la notion dans l'œuvre de Hume et celle qu'en faisait Ruskin pour construire son concept de beauté vitale, faisant émerger par là, par-delà les indéniables similitudes entre les deux auteurs, l'importance que joue chez Ruskin un phénomène absent de la pensée humienne : la symbolisation inconsciente de la figure humaine dans les formes de la nature et du vivant, opérée à partir d'une expérience de leur altérité.

Nous sommes donc désormais en mesure de répondre à l'interrogation qui concluait notre premier point, et de dire tout aussi bien ce qui justifie la restriction du sujet de l'ornement au vivant et qualifier le type de plaisir qui se trouve par là ressenti. Nous avons déjà relevé le caractère émotionnel prononcé des sections consacrées à l'ornement architectural chez Ruskin. Si l'insistance sur la notion d'amour et « l'intense affection » pour le vivant qui s'y manifeste font plutôt signe vers une influence burkénne, ce qui déclenche cette affection nous paraît d'abord relever d'un mouvement d'identification empathique qui suppose l'attribution inconsciente d'une personnalité, voire d'une conscience morale, aux individus non-humains. Bien que cette tendance à la personnification apparaisse déjà dans la section sur la beauté typique, la section consacrée à la beauté vitale paraît l'intensifier en introduisant deux éléments spécifiques : l'idée d'une force formatrice qui conduit à la constitution d'un individu singulier, et la conscience de

soi qui permet à l'individu de jouir de la perception de cette force de formation en lui (considérée par Ruskin comme une sorte de « vertu », pouvant faire l'objet d'une évaluation morale). La notion de force était déjà présente dans l'analyse de la beauté typique, en particulier dans le chapitre sur la pureté, mais son rapport avec l'idée d'individualité n'était pas explicité, alors qu'elle joue un rôle central pour le vivant : il n'est de ce point de vue peut-être pas indifférent que le sentiment d'une autonomie de l'objet de l'expérience esthétique soit apparu à Ruskin dans sa confrontation avec un arbre, à Fontainebleau. Bien que Ruskin n'insiste pas alors sur l'idée que celui-ci serait doué d'une conscience (ce qui le rattacherait tout à fait à la beauté vitale), c'est bien pourtant en retraçant, par le dessin, les lignes de sa genèse que le sentiment de l'individualité s'est manifesté à lui de la manière la plus nette. Ces deux caractéristiques (conscience de soi, genèse et expression d'une personnalité individuelle susceptible d'une évaluation morale), perçues chez l'homme par l'usage de la sympathie, sont transférées (sans doute inconsciemment) par Ruskin à l'ensemble des êtres vivants qui, représentés sur un bâtiment, génèrent alors chez lui un plaisir esthétique intense et spécifique.

Nous pouvons également comprendre, de ce point de vue, la prééminence de la représentation de la figure humaine au sein de la hiérarchie des ornements. On se souvient que dans la « *Lamp of Beauty* » Ruskin établissait bien une hiérarchie entre les différents sujets de l'ornement, où l'homme occupait la place la plus haute²⁴⁴. Dans « *The material...* », bien que Ruskin présente la liste des sujets comme une simple succession, il est possible d'y voir aussi bien un classement qui partirait de l'inanimé pour culminer dans la figure humaine, ce que Ruskin confirme en partie à la fin de son développement²⁴⁵. Dans un texte plus tardif, *Aratra Pentelici*, Ruskin insiste sur les raisons esthétiques et morales (et non seulement religieuses) de ce privilège en revenant à la question du sujet. Non plus celui de l'ornement seul mais plus généralement de la sculpture, dont on a vu que l'ornement constitue pour Ruskin, le plus souvent, un cas particulier:

²⁴⁴ Cf. *supra*, p. 62.

²⁴⁵ Cf. SV 1, p. 281 : « Les quadrupèdes forment le plus noble sujet de l'ornement après la forme humaine. »

L'objet de cet art [la sculpture] est exclusivement la représentation de la forme comme manifestation de la vie. Elle ne concerne essentiellement que la forme humaine, qui manifeste la plus haute vie que nous connaissons ; et les formes subordonnées, seulement dans la mesure où elles montrent des conditions de puissance vitale qui ont un certain rapport avec l'humanité... Mais elle n'a rien à voir avec la représentation des formes qui ne vivent pas, quelle que soit leur beauté (comme celles des nuages ou des vagues) ; et ne peut non plus condescendre à utiliser ses plus hauts talents, sinon pour exprimer les plus nobles conditions de la vie²⁴⁶.

Ici donc il apparaît clairement que le critère d'appréciation qui place la forme humaine au sommet de la hiérarchie du vivant ce n'est pas (ou plus, car à ce moment de sa vie Ruskin ne partage plus la foi chrétienne qui l'animait dans sa jeunesse) un privilège théologique, mais l'intensité de la vie qui s'y manifeste. La proscription des formes de la nature non-vivante, comme les vagues et les nuages, qui n'était justifiée dans les *Stones* que pour des raisons techniques (peut-être parce que le texte était plutôt destiné à un public d'architectes ou de voyageurs), est ici motivée par le fait qu'elles ne vivent pas, et qu'elles sont donc dotées d'un rang esthétique inférieur. Le « rapport » que cette vie de l'animal et du végétal entretient avec celle de l'humanité n'est pas explicité, et la formule demeure assez vague. Il est néanmoins question, comme le chapitre sur la beauté vitale le laissait déjà entendre, de deux caractéristiques majeures : la puissance d'expression de soi (visible à la fois dans la création artistique et dans la génération du corps propre) et la conscience. Il nous incombe désormais de voir comment cette tendance à l'humanisation des formes se manifeste dans la sculpture d'ornement, et influence les conceptions ruskiniennes de la *mimèsis* dans la décoration architecturale.

²⁴⁶ AP, p. 244: "The object of that art is exclusively the representation of form as the exponent of life. It is essentially concerned only with the human form, which is the exponent of the highest life we know; and with all subordinate forms only as they exhibit conditions of vital power which have some certain relation to humanity. ...but it has nothing whatever to do with the representation of forms not living, however beautiful (as of clouds or waves); nor may it condescend to use its perfect skill, except in expressing the noblest conditions of life." Voir aussi, pour ce privilège de la figure humaine, AP, p. 333, et *Lectures on Art*, (vol. 20) p. 45, 98.

II) Le vivant à l'épreuve de l'abstraction

Introduction :

Nous avons pu établir, dans le développement qui précède, que la restriction du choix du sujet de l'ornement au vivant dépendait d'une conception particulière de l'expérience esthétique, où la faculté de *sympathie*, à l'origine pensée pour l'expérience sociale de l'intersubjectivité, jouait un rôle primordial. Il y a pourtant, de l'expérience de l'homme ou du vivant à celle de leur représentation en peinture ou en sculpture, une différence très nette qui tient au fait que dans le premier cas nous sommes confrontés à une vie réelle alors que nous n'avons affaire, dans le second cas, qu'à une représentation. Bien que cela puisse paraître évident, cet aspect du problème n'est pas du tout relevé par Ruskin dans le second volume de *Modern Painters*. A cet endroit de son œuvre, tout se passe comme s'il considérait que le modèle qu'il vient de mettre en place pour rendre compte de la beauté de « ce qui vit » réellement était suffisant pour expliquer la beauté de sa représentation en peinture, et que nous réagissions à une image comme nous réagissons à un individu réel. La différence touchant à l'existence et au statut ontologique de l'objet ou de l'être considéré ne constitue pas pour lui un obstacle à l'exercice de notre sympathie. Lorsqu'il est question cette fois de décorer un bâtiment pourtant, le traitement conventionnel et abstrait de l'image n'apparaît plus comme un accident ou comme le signe d'une moindre maîtrise technique mais plutôt, dans certains cas au moins, comme une nécessité imposée par l'architecture. Le modèle de Ruskin se heurte ainsi aux contraintes de l'édifice lui-même, et au caractère *décoratif* de l'image qu'il entend produire, c'est-à-dire subordonnée au bâtiment qu'elle décore. Dans le cas de l'ornementation, l'application du modèle pictural de la *mimèsis* ne va pas de soi, le recours à l'image n'y apparaissant que comme une possibilité parmi d'autres, et pas nécessairement la meilleure. Les arts de l'Islam en fournissent un exemple éclatant, hérigé en véritable contre-modèle par les adversaires de Ruskin, et notamment par Owen Jones. De sorte qu'on a parfois le sentiment, en lisant les acteurs du débat architectural victorien, de voir se rejouer à près d'un millénaire

de distance la querelle des images qui déchirait l'empire byzantin, en prise également avec l'émergence de l'iconoclasme d'un monde musulman alors naissant.

Nous avons déjà abordé en partie cette question de l'abstraction, ou plutôt, pour reprendre le vocabulaire de Ruskin et de l'époque, de la « conventionnalisation » du sujet de l'ornement au début de ce travail. Nous souhaitons alors établir que, pour Ruskin, l'ornement se devait toujours d'avoir un sujet, issu de la nature, et que la décoration par l'image avait pour lui un statut privilégié par rapport à tout autre mode d'ornementation. Il n'est pas question pour nous de remettre en cause ce point, tout à fait crucial, qui nous a conduit à nous interroger sur les raisons de la restriction du sujet de l'ornement à la nature, puis au vivant, et à faire émerger le paradigme de la sympathie. Néanmoins, Ruskin avait bien conscience des difficultés posées par son modèle « iconique », et de la nécessité d'un traitement abstrait de l'image afin que celle-ci puisse jouer son rôle d'élément décoratif et s'intégrer aux lignes générales du bâtiment ainsi qu'aux surfaces de l'architecture. Il y a ainsi, dans sa pensée, une sorte de conflit qui naît de la confrontation d'une exigence, sans cesse rappelée, de représenter la nature avec le plus de fidélité possible (ce que Ruskin nomme la vérité de la représentation), avec les exigences formelles posées par ce contexte lui-même qui tendent à simplifier l'image et à la rendre moins proche de son modèle supposé (voire à supprimer toute référence). La question du degré d'abstraction toléré par l'ornement et du genre de vie qui l'anime est donc complexe, et nécessite un traitement différencié, notamment en fonction du type de sujet que Ruskin prend en considération²⁴⁷.

Pour mieux comprendre la manière dont le modèle de la sympathie et de la beauté vitale, que nous avons dégagé en première partie, s'adapte ou non à ces différents cas (ou se trouve modifié par eux), il nous faut revenir sur la critique ruskinienne de l'abstraction de l'ornementation architecturale afin de rendre plus claires les raisons qui le poussent, parfois, à admettre la possibilité, et même la nécessité, d'un traitement conventionnel de l'image. Nous verrons que les

²⁴⁷ Le végétal entretient par exemple, comme nous allons le voir, un rapport étroit avec la linéarité abstraite, mais ce n'est pas autant le cas des animaux ou de la figure humaine. Voir *infra*, pp. 218 et sq., et pp. 236 et sq.

contradictions apparentes qui caractérisent sa pensée relèvent d'une hésitation et d'une difficulté à penser le type d'abstraction qu'il juge adapté à la décoration architecturale, mais aussi d'une volonté de polémique, qui le conduit à défendre la thèse de la *mimèsis* dans un contexte victorien ou européen alors de plus en plus acquis à des thèses en apparence beaucoup plus radicales et iconoclastes. L'ornement (et en particulier la manière dont il est traité dans les arts de l'Islam) sert alors à remettre en cause toute référence à la nature conçue comme un modèle à représenter, et permet de formuler une opposition à une conception picturale de la *mimèsis* qui remonte à l'Antiquité et à sa relecture par la pensée esthétique de la Renaissance. C'est à la fin des années 1850, après la parution de la *Grammar of Ornament* de Jones (1856) et surtout d'un ouvrage peu connu, le *On colour* de John Gardner Wilkinson (1858), que Ruskin prononce une série de conférences regroupées dans un livre paru en 1859, *The Two Paths*. Il y défend cette conception « classique » ou classicisante de la *mimèsis* avec une grande violence et un ton péremptoire (parfois même raciste) qui laisse entendre que l'impératif d'abstraction, pourtant affirmé dès les *Seven Lamps* et les *Stones of Venice*, est désormais tout à fait oublié.

Cette prise de position et cette irruption violente dans le débat victorien paraît motivée par des raisons tout aussi bien esthétiques qu'éthiques, le cœur de l'argumentation de Ruskin pour défendre la représentation de la nature résidant dans sa capacité à solliciter la sympathie, une faculté dont on a vu le rôle central qu'elle jouait dans *Modern Painters* et les chapitres consacrés à l'ornement du corpus architectural. Il s'agira pour nous de nuancer les outrances polémiques du propos de Ruskin, et de montrer qu'il y a bien, chez lui aussi, une exigence d'abstraction pour l'ornement architectural, mais commandée par la sympathie, et qui se déploie de ce fait dans des directions tout à fait différentes de celles qu'envisagent ses adversaires. Le passage par l'architecture et le débat sur l'abstraction nous permettra ainsi de déterminer quelles sont les caractéristiques formelles minimales des êtres vivants qui donnent prise à la sympathie, et qui leur confèrent leur beauté vitale. Nous verrons alors que l'importance de la perception de l'individualité des êtres vivants réels que nous avons dégagée dans notre première partie joue un rôle tout aussi important lorsqu'il est question de leur représentation sculptée, Ruskin se trouvant ainsi conduit à appliquer à

l'ornementation architecturale l'esthétique de l'expression qu'il avait d'abord élaborée au second volume de *Modern Painters*. Quant au goût ruskinien pour le naturalisme, nous examinerons la manière dont celui-ci s'accorde ou non avec cette doctrine dans notre troisième partie.

1) L'ornement comme paradigme d'une esthétique de l'abstraction

a) La singularité des positions de Ruskin

Nous avons affirmé, au début de ce travail, que la pensée de Ruskin sur l'ornement mobilisait une conception de la *mimèsis* plus platonicienne qu'Aristotélicienne, en ce qu'elle était chez lui plutôt synonyme d'une représentation, ou, tout au moins, que c'était ce sens-là qui était spécifique à sa pensée de l'ornement. Le sens génétique et formel de la *mimèsis*, inspiré par l'Aristote du second livre de la *Physique*, où la nature ne joue pas le rôle d'un modèle à représenter mais d'une analogie structurelle et génétique, se rencontre également chez lui, mais il sert surtout (quoique non exclusivement) à décrire la beauté des proportions de l'architecture²⁴⁸. En défendant la *mimèsis* entendue comme représentation, Ruskin applique ainsi à l'ornement un paradigme que Platon et d'autres auteurs antiques mobilisaient pour décrire non pas la beauté de l'ornementation architecturale mais celle de la peinture et de la sculpture²⁴⁹. Il en va de même à la Renaissance, où cette conception iconique de la *mimèsis* se trouve aussi bien chez Alberti, non pas dans le *De re aedificatoria* mais dans le *De pictura*.

La définition albertienne de l'ornement architectural proprement dit se trouve au livre VI du premier ouvrage, consacré à l'architecture, et s'opère non pas à partir de l'image (ni même de son caractère supposément abstrait) mais à partir du rapport de subordination que cet élément entretient avec le bâtiment qu'il décore. L'auteur considère qu'il s'agit là d'une forme secondaire de beauté, qui s'ajoute aux qualités esthétiques immanentes de l'édifice (qu'il désigne sous le nom de *Pulchritudo* ou *Concinnitas*, et non d'*Ornamentum*), l'ornement se trouvant ainsi pensé, à la suite de l'emploi qu'en faisait Aristote, sur le modèle de la rhétorique²⁵⁰. Dans le *De Pictura* en revanche nous trouvons bien l'idée selon

²⁴⁸ Cf. *supra*, pp. 43 et sq.

²⁴⁹ Nous pensons ici surtout à Pline l'ancien (Cf. Pline, *Histoire naturelle*, livre 35, § 65-66), chez qui se trouve narrée la célèbre anecdote des raisins peints par Zeuxis, si réalistes qu'ils trompaient même les oiseaux.

²⁵⁰ Aristote, *Poétique*, chapitres 21, 22, et *Rhétorique*, livre III, chapitres 2, 7, et 14.

laquelle la peinture (et non l'ornement) a comme pouvoir spécifique la capacité de donner l'illusion de la vie, et que ce pouvoir est une source majeure du plaisir esthétique que nous prenons à la contempler ou à la créer :

En effet, ne possède-t-elle pas en elle comme une force divine, cette peinture qui, entre amis, rend pour ainsi dire présent l'absent lui-même, et, qui plus est, peut, après bien des siècles, montrer les morts aux vivants, de telle façon qu'ils sont reconnus, à la grande admiration de l'homme d'art et au grand plaisir des spectateurs ? [...] Zeuxis avait cette coutume d'offrir ses œuvres en présent, car, disait-il, nul salaire ne les saurait payer. En effet, il pensait qu'aucun prix ne pouvait satisfaire l'homme qui, en peignant ou en sculptant des êtres animés, se considérait lui-même comme un dieu parmi les mortels. Donc, la peinture a cet honneur, que ceux qui la savent éprouvent, en voyant admirer leurs œuvres, comme un sentiment de leur ressemblance avec la Divinité²⁵¹.

C'est cette fonction d'immortalisation et la capacité à rendre présents les « êtres animés » qui justifie pour Ruskin non seulement, comme nous l'avons vu, la primauté de l'ornement sur l'architecture, mais qui rend possible la réalisation d'un désir de restitution de la nature vivante dans un cadre urbain transformé par la révolution industrielle, où celle-ci vient à manquer tout à fait :

Nous sommes forcés, afin d'accroître notre savoir et notre puissance, de vivre dans des villes : mais cet avantage que nous avons à nous associer les uns aux autres est en grande partie contrebalancé par notre perte de familiarité avec la nature. Nous ne pouvons plus désormais avoir nos jardins, ni nos champs pour méditer agréablement à la tombée du jour. Ainsi la fonction de notre architecture est, autant que possible, de les remplacer ; de nous parler de la nature... de nous permettre de voir quels sont les dons qu'elle nous fait, et de quelle imagerie elle emplit nos pensées, afin que les pierres que nous avons assemblées en un ordre grossier soient touchées par la vie ; et qu'une fois taillées elles ne perdent pas pour toujours, dans leur nudité, les voix qu'elles avaient autrefois, quand le ruisseau de la vallée les baignait sous la

²⁵¹ Alberti, Leon Battista, *De pictura*, trad. Claudius Popelin, Paris, A. Lévy, 1868, livre second, pp 138-139. Consulté le 13-04-2020 sur https://fr.wikisource.org/wiki/De_la_statue_et_de_la_peinture/Livre_second

palpitation de la lumière, et que les vents venus de la colline écartaient d'elles les ombres de la fougère²⁵².

Bien que le paradigme de la figuration mobilisé par Ruskin s'inscrive donc dans une tradition très ancienne, son application à l'ornement constitue une originalité qui ne se retrouve à notre connaissance chez aucun autre auteur, ni passé ni contemporain. Il y a là, comme nous l'avions évoqué, un geste intellectuel qui s'explique en partie par la définition du terme même d'ornement, Ruskin utilisant ce mot pour désigner préférentiellement des modes de décoration peinte ou sculptée où la figuration conserve une place importante. À en croire les illustrations de *The Two Paths* et d'*Aratra Pentelici*, on peut penser qu'en sus du modèle que représentaient pour lui les sculptures du Parthénon ou les fresques de Giotto et de Titien à Padoue²⁵³, c'était bien la décoration sculptée des églises du Moyen Âge – les tympans des cathédrales françaises ou les bas-reliefs du roman italien – qui nourrissaient sa définition du terme et constituaient son idéal (**voir** figures 4 et 5, p. 150). Néanmoins, même lorsqu'il est confronté à des figures plus abstraites (celles que l'on désigne ordinairement par le terme d'ornement) tout se passe comme si Ruskin ne pouvait s'empêcher d'y voir un modèle naturel, ou, lorsque certains éléments issus de la nature y sont ou y subsistent, d'insister surtout sur le fait que des êtres vivants s'y trouvent quand même représentés, plutôt que sur le caractère abstrait de l'objet qu'il a sous les yeux²⁵⁴. Il ne s'agit pas pour lui d'utiliser l'ornement comme modèle d'une définition de la beauté qui n'aurait pas été envisagée par le *De Pictura* afin de donner à la vieille doctrine de l'imitation de la nature un sens nouveau, mais plutôt de voir comment l'ornement architectural constitue un cas particulier du paradigme de la représentation, marqué par une abstraction certes plus prononcée mais qui demeure de bout en

²⁵² SV1, p. 411 et p. 252: "We are forced, for the sake of accumulating our power and knowledge, to live in cities: but such advantage as we have in association with each other is in great part counterbalanced by our loss of fellowship with Nature. We cannot all have our gardens now, nor our pleasant fields to meditate in at eventide. Then the function of our architecture is, as far as may be, to replace these; to tell us about Nature.... [so we can] see what gifts Nature will give us, and with what imagery she will fill our thoughts, that the stones we have ranged in rude order may now be touched with life; nor lose for ever, in their hewn nakedness, the voices they had of old, when the valley streamlet eddied round them in palpitating light, and the winds of the hill-side shook over them the shadows of the fern."

²⁵³ Cf. Ruskin, John, *Giotto and his works in Padua* (vol. 24) et *supra*, p. 57.

²⁵⁴ Voir *infra*, pp. 236 et sq.



St. Honoré's Porch, Amiens Cathedral



The Pulpit of Sant'Ambrogio, Milan.

Figure 4 – John Ruskin, «Le porche Saint-Honoré de la cathédrale d'Amiens », photogravure d'après une photographie, in *The Two Paths*, planche 16, p. 356.

Figure 5 – John Ruskin, « La chaire de Sant'Ambrogio, à Milan », photogravure d'après un dessin de Ruskin, in *The Two Paths*, planche 14, p. 356 et p. 276.

bout relative. La critique de la conception renaissante de la *mimèsis* picturale ne concerne pas ainsi chez lui le fait qu'il y est question de la représentation de la nature, mais vise plutôt le genre d'idéalisation que cette représentation exige, et auquel Ruskin entend substituer un autre paradigme qu'il veut plus réaliste²⁵⁵. Cette critique se nourrit ainsi à des sources plutôt littéraires. Elle consiste à défendre, contre le modèle de l'idéalisation de la nature, un impératif d'expression issu de la poésie romantique anglaise²⁵⁶, et, dans un mouvement peut-être contradictoire, la nécessité d'une représentation plus vraie du réel, selon une tendance au « réalisme » qui est également caractéristique du roman de son temps, aussi bien victorien que français²⁵⁷.

Si les idées de esthétiques de Ruskin sur la *mimèsis* prennent donc bien place dans le débat littéraire de son temps (et en arrière-plan, dans une reprise critique de l'esthétique picturale de la Renaissance), leur extension à l'ornement et même plus largement à la décoration architecturale est une singularité qui le place à contre-courant des grandes tendances intellectuelles de l'époque en ce domaine. Depuis la fin du XVIII^e siècle l'ornement est en effet devenu, tout au contraire, un outil théorique pour penser une critique bien plus radicale de la *mimèsis*. Cette critique est d'abord formulée en Allemagne sous la plume de Karl Philip Moritz²⁵⁸. Ce n'est pas alors la tendance à l'idéalisation manifestée par la conception renaissante de la *mimèsis* qui est critiquée, au nom de l'expression ou d'une exigence de réalisme : Moritz tend, à l'inverse, à fonder la valeur esthétique d'une œuvre sur le critère formel de son unité et de ce qu'il nomme sa « clôture ». La métaphore de l'organisme permet d'exprimer alors à la fois le caractère de totalité unifiée de l'œuvre d'art, qui n'a sa propre fin qu'en elle-même, et son processus créateur, qui conduit à la formation de cette unité. Le terme allemand de *Nachahmung der Natur* (« imitation de la nature »), change ainsi de signification

²⁵⁵ Cette critique de la « belle nature » apparaît dès le premier volume de *Modern Painters*, et se trouve alors dirigée contre les *Discourses* de Joshua Reynolds (Cf. MP 1, pp. 149 et sq.). Elle est poursuivie dans les écrits sur l'architecture, et permet à Ruskin de préciser le type d'idéalisation qu'il y juge admissible. Nous examinerons ces questions plus en détail lorsque nous présenterons la conception ruskinienne de l'abstraction de l'ornement architectural. Cf. *infra*, pp. 189 et sq.

²⁵⁶ Voir Landow, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.3.html> consulté le 07-11-2020, et aussi Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford university press, 1974, pp. 290 et sq.

²⁵⁷ Nous examinons la signification de cette tendance au réalisme dans notre troisième partie. Cf. *infra*, pp. 261 et sq.

²⁵⁸ Moritz, Karl Philipp, *Schriften zur Ästhetik*, Leipzig, Reclam Verlag, 2018, II, « Über die bildende Nachahmung der Schönen », pp. 16 et sq. [éd. or. 1786].

et finit par désigner le mode de création des formes artistiques, sans plus avoir du tout le sens de représentation²⁵⁹. Le sens de la *mimèsis* mobilisé ici est ainsi bien plus proche de celui qu'elle a au second livre de la *Physique* d'Aristote, où elle permet d'établir une analogie entre la technique humaine et les productions de la nature, sans qu'il soit question en aucun cas d'image. Dans son essai posthume de 1793 consacré à l'ornement, Moritz envisage une grande variété de pratiques décoratives, et y inclut lui aussi la sculpture ou la peinture figuratives, sans définir donc l'ornement par l'abstraction, ou considérer que ce sont des figures géométriques abstraites qui se prêtent le mieux à un usage décoratif²⁶⁰. Il faut dire que le terme d'origine latine d'ornement (en allemand *Ornament*) n'apparaît que dans le titre de l'ouvrage, et que Moritz emploie au fil du développement des termes allemands qui ont le sens plus général de décoration ou d'embellissement (*Zierrat, Verschönerung*²⁶¹). Néanmoins, et ce dès le premier chapitre consacré au cadre du tableau, le passage par l'ornement permet de formuler une théorie du beau où celui-ci ne se définit plus comme nature idéalisée, mais comme constitution d'une totalité indépendante pensée sur le modèle de l'individu vivant :

Pourquoi le cadre embellit-il un tableau, lorsqu'il l'isole et le sépare de l'ensemble des choses environnantes ? La beauté du cadre et la beauté du tableau découlent d'un seul et même principe élémentaire. Le tableau représente quelque chose d'achevé en soi ; le cadre circonscrit de nouveau l'achevé en soi... A l'instar du cadre d'un tableau, les opérations d'encadrement sont devenues des décorations à part entière, du fait de l'idée d'isolement ou de la mise en relief d'un élément à partir de la masse : l'ourlet et la bordure d'un vêtement ; la raie pourpre sur la toge des anciens romains ; l'anneau au doigt ; et la couronne ou le diadème autour de la tête²⁶².

²⁵⁹ Chez A.W. von Schlegel, ce terme même de *Nachahmung* finit par être remplacé par le verbe *bilden* afin d'insister sur le caractère créateur de l'activité artistique et de supprimer la primauté du modèle naturel qu'exprime le préfixe *nach* (« après » ou « d'après »). On consultera sur ce point l'article de Jacqueline Lichtenstein dans *Le vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004, « La *Nachahmung*, un malaise lexical latent ».

²⁶⁰ Moritz, Karl Philipp, *Sur l'ornement*, édition de Clara Pacquet, Paris, éditions Rue d'Ulm, 2008 [éd. or. 1793], p. 56 (« Un plafond peint par Pierre de Cortone ») ou p. 63 (« Les décorations sur les cercueils en marbre des anciens »).

²⁶¹ *Idem*, voir la préface de Clara Pacquet, p. 19.

²⁶² *Idem*, p. 29.

La création artistique se définit ainsi pour Moritz comme un acte d'isolement qui conduit à la constitution d'une individualité, le cadre (exemplifiant ici l'ornement) jouant à la fois comme *analogon* de cette création et comme un redoublement de l'acte d'isolement premier qui a abouti à la genèse du tableau. La deuxième partie du texte passe de la peinture au vêtement, puis du vêtement au corps qui le porte, faisant ainsi implicitement de l'individu humain vivant le type de la totalité « achevée en soi ». Dans ce processus de clôture, le cadre demeure subordonné au tableau dont il ne fait que redoubler l'isolement, en un geste à la fois superflu et nécessaire à la révélation de ce premier moment. Si donc l'image est loin d'être bannie de l'esthétique moritzienne, et qu'elle semble avoir par rapport au décor une place prééminente, elle n'a plus valeur de paradigme à partir duquel penser à la fois la valeur de l'art et la spécificité de son avènement (qui ne suppose plus la représentation mais, avant tout, la clôture).

Une étape supplémentaire est franchie chez Kant lorsque l'ornement permet d'illustrer ce qu'il nomme la beauté libre, au paragraphe 16 de la *Critique de la faculté de juger* :

Il y a deux espèces de beauté : la beauté libre ou la beauté simplement adhérente. La première ne suppose nul concept de ce que doit être l'objet ; la seconde suppose un tel concept, ainsi que la perfection de l'objet par rapport à ce concept... Ainsi les dessins à la grecque, les rinceaux pour des encadrements ou sur des papiers peints, etc. ne signifient-ils rien en eux-mêmes : ils ne représentent rien, aucun objet sous un concept déterminé, et ce sont des beautés libres. On peut aussi mettre au nombre du même genre de beautés ce qu'en musique on nomme des fantaisies (sans thème), et même toute la musique sans texte²⁶³.

En affirmant que les rinceaux ou les « dessins à la grecque » ne représentent rien et n'en ont pas moins, comme la musique instrumentale, un statut esthétique éminent (puisqu'ils ont leur beauté est en quelque sorte d'autant plus pure qu'elle est « libre », et non assujettie à aucun concept, permettant le plein affranchissement des facultés de connaître), Kant paraît reléguer l'imitation de la nature en son sens

²⁶³ Kant, Immanuel, *Critique de la faculté de juger*, trad. Alain Renaut, Paris, GF Flammarion, 1995 [éd. or. 1790], « Analytique du beau », § 16, p. 208.

pictural, pour reprendre l'expression de Danièle Cohn, « au cabinet des antiques de la théorie²⁶⁴ ». On peut pourtant se questionner sur le caractère approprié ou non des exemples qui sont pris ici, et, conséquemment, de la thèse défendue elle-même. Passe encore pour les grecques, dont le tracé géométrique paraît effectivement abstrait. Mais pour les rinceaux, la question est plus complexe, car ce type d'ornement ne se définit pas par la seule linéarité, et inclut aussi des éléments de représentation issus du monde végétal. Bien qu'il ne prétende pas en donner une image tout à fait réaliste, ne serait-ce que par son tracé, le rinceau donne pourtant bien à voir une plante, et la manière dont nous reconnaissons ces caractéristiques végétales n'est pas pour rien dans le plaisir que nous prenons à sa contemplation, car elles ont pour effet de transformer la seule impression d'un mouvement en la représentation d'un processus de croissance²⁶⁵. En mettant sur le même plan la grecque et le rinceau, tout se passe comme si Kant ignorait sciemment ces éléments relevant de la beauté adhérente (feuilles, fruits, tige...), et que ceux-ci étaient considérés comme superflus à l'obtention de l'effet général abstrait, devenant ainsi en quelque sorte, en une vertigineuse inversion des valeurs, des ornements pour l'ornement lui-même. Par opposition à ce que l'on trouve chez Moritz, l'abstraction (entendue ici au sens de l'absence de représentation) devient donc chez Kant, sous la catégorie de la beauté libre, un critère déterminant de distinction des œuvres d'art et des genres de beauté, sans que le philosophe en fasse explicitement un critère de hiérarchisation. Aucun iconoclasme chez Kant, mais, en construisant ce concept de beauté libre, l'image et le contenu idéal de l'œuvre passent pour ainsi dire au second plan, ouvrant la possibilité d'une esthétique de l'abstraction. Cette notion peut elle-même être considérée comme la conséquence d'une redéfinition du beau, celui-ci étant considéré comme un sentiment accompagnant le libre jeu des facultés de connaître, et ne servant plus à désigner des propriétés de l'objet.

Dans l'Angleterre victorienne, on ne trouve pas l'équivalent de ces prises de position théoriques issues de la philosophie ou dialoguant avec elle, mais l'idéal d'une beauté ornementale qui n'aurait son fondement que dans les principes généraux d'organisation de la forme se retrouve chez des praticiens. L'objet du

²⁶⁴ Moritz, *op. cit.*, postface de Danièle Cohn, p. 101.

²⁶⁵ Au sujet du rinceau, voir aussi notre annexe, "Une flore architectonique", *infra*, p. 383.

débat consiste alors à définir quel est le degré d'abstraction tolérable dans l'ornement, et, corrélativement, quel type de forme est le mieux adapté à la décoration d'un objet ou d'un bâtiment. La tendance au naturalisme exprimée dans les écrits de Ruskin est battue en brèche par tous les autres protagonistes du débat victorien, à des degrés divers et pour des raisons sensiblement différentes. La discussion s'alimente à deux sources, où s'expriment les grandes tendances de l'époque : le *Gothic Revival* (« renouveau gothique »), plus centré sur l'architecture, et ce que l'on pourrait appeler les « réformateurs » du *design* victorien, qui visent plutôt (mais pas exclusivement) la conception des objets. Dans le cas du *Gothic Revival*, c'est essentiellement Pugin qui a pris en considération le problème de l'abstraction, les auteurs qui se sont par la suite réclamés de sa pensée (regroupés autour du journal *The Ecclesiologist*) développant surtout des questions relatives au symbolisme de l'ornement (son adaptation à la fonction de l'édifice et sa signification religieuse²⁶⁶). Cette première réflexion sur l'ornement dans le cadre du *Gothic Revival* a lieu dans les années 1840, décennie où Pugin rédige ses principaux ouvrages (les *True Principles of Christian or Pointed Architecture* et *Contrasts* datent de 1841²⁶⁷) et où *The Ecclesiologist* est le plus influent, fonctionnant comme une sorte de relai de ses opinions. La question de la juste abstraction de l'ornement, évoquée dans les *True Principles*, est reprise et développée dans le dernier ouvrage rédigé par Pugin, *Floriated Ornament*, qui paraît en 1849, l'année de la publication des *Seven Lamps* marquant aussi l'entrée de Ruskin sur la scène du débat architectural victorien²⁶⁸.

Le deuxième moment de la discussion caractérise plutôt la décennie 1850 et s'ouvre par la création du *Journal of Design and Manufactures* (6 vol., 1849-1851) qui précède et accompagne la tenue de l'exposition universelle de 1851. C'est alors l'occasion pour un groupe d'auteurs rassemblés autour d'Henry Cole et de Richard Redgrave, qui éditent ce journal, de formuler leurs opinions sur ce

²⁶⁶ Voir Webb, Benjamin, et Neale, John, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments*, Leeds, Green, 1843, et également Webb, Benjamin, *Sketches of Continental Ecclesiology*, Londres, Joseph Masters, 1849.

²⁶⁷ Pugin, A.W. N. *Contrasts and The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londres, John Weale, 1841.

²⁶⁸ Pugin, A.W.N., *Floriated Ornament*, Londres, Henry G. Bohn, 1849.

qui constitue les principes de la bonne ornementation²⁶⁹. En feuilletant les pages du *Journal of Design*, nous sommes ainsi mis en présence d'évaluations (parfois élogieuses, mais le plus souvent critiques) de motifs textiles et d'objets caractéristiques de la production victorienne de ces années, d'essais théoriques, puis, dans les derniers volumes contemporains de l'exposition universelle (vol. 5 et 6), de critiques visant cette fois les objets présentés dans le cadre de cet événement. L'article le plus marquant à notre sens est alors celui de William Dyce, paru en 1851, et intitulé « Universal Infidelity in Principles of Design » (« Infidélité universelle aux principes de la conception d'objets »), où l'auteur vilipende la production exposée au *Crystal Palace*. Parmi ses arguments se retrouve un thème central de la réflexion des « réformateurs », le plus important pour notre propos : la trop grande place accordée à la représentation réaliste de la nature dans la décoration des objets²⁷⁰. Les *Stones of Venice* de Ruskin (publiées de 1851 à 1853) font suite à cet événement mais ne mentionnent le Crystal Palace et les objets qui y sont présentés qu'avec discrétion²⁷¹. Le premier volume fait par ailleurs l'objet d'une recension très critique de la part d'un auteur anonyme du *Journal of Design*, non pas comme on aurait pu s'y attendre parce qu'il accorderait une place trop grande au naturalisme dans l'ornement, mais en raison du ton péremptoire adopté par Ruskin pour présenter ses opinions²⁷².

C'est cependant la publication, en 1856, de la *Grammar of Ornament* d'Owen Jones, qui constitue le point culminant de ce mouvement. Ce livre-somme, qui constitue une impressionnante synthèse du savoir de Jones mais également de ses qualités de dessinateur, reprend un certain nombre de conclusions que celui-ci avait déjà exposées dans le *Journal of Design* et dans divers essais ou conférences prononcées suite à l'exposition universelle²⁷³. Il

²⁶⁹ Le groupe inclut aussi William Dyce, directeur de la nouvelle *Normal school of design* de 1839 à 1843, et Owen Jones, qui s'est fait connaître en 1842 par son étude, menée avec le français Jules Goury, de l'architecture et de la décoration de l'Alhambra. Cf. Jones, Owen et Goury, Jules, *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, Londres, édité par Owen Jones, 1842.

²⁷⁰ Dyce, William, « *Universal Infidelity in Principles of Design* », in *Journal of Design and Manufactures*, vol. 5 (1850-1851), p 158 et vol. 6 (1851), p. 1 .

²⁷¹ Voir SV 1, appendice 17, pp. 450 et sq., et SV 2, pp. 114, 416. Ruskin rédigea un pamphlet sur le sujet, en réalité plutôt consacré au problème de la restauration des monuments, en 1854 (repris dans *Works*, vol. 12, p. 417).

²⁷² [Anon.] « *The Stones of Venice, by John Ruskin (The Foundations)* », in *JDM*, vol. XXXXXXXX (1851), p. 25.

²⁷³ Jones, Owen « *Gleanings from the Great Exhibition* » in *JDM*, vol. 5 (pp 89, 177), vol. 6 (pp. 57, 137, 174), 1850-1851 .

s'ouvre par une série de « principes généraux » où se trouve réaffirmée l'exigence d'une abstraction des formes ornementales, inspirée par l'art islamique que Jones connaissait bien (tout au moins dans sa version « mauresque », c'est-à-dire d'Andalousie et du Maroc). Pour Jones, la représentation des objets naturels n'est pas nécessaire à la production d'une bonne décoration et ne peut faire l'objet d'un usage ornemental qu'à la condition de subir un traitement conventionnel²⁷⁴. La thèse est reprise dans la suite des chapitres qui commentent les différentes planches de l'ouvrage, donnant comme exemples différents motifs d'ornement présentés selon un ordre qui mêle chronologie et localisation géographique. Malgré le fait que ces positions soient en apparence diamétralement opposées à celles que défend Ruskin, son nom n'apparaît à aucun moment dans la *Grammar*, et la seule mention que nous avons trouvée dans les écrits de Jones concerne un passage des *Seven Lamps* sur la couleur, tourné en dérision dans une conférence de 1863²⁷⁵. Ruskin ne fait quant à lui référence à Jones que deux fois dans son œuvre. D'abord au sujet des planches représentant les motifs décoratifs de l'Alhambra de Grenade, reproduites par Jones dans l'ouvrage co-écrit avec Jules Goury que nous avons déjà mentionné, et sur lesquelles Ruskin se base pour condamner l'ornementation du bâtiment dans son ensemble²⁷⁶. La seconde affirme l'inutilité pédagogique des règles jonesiennes touchant à la coloration des bâtiments, quel que puisse être leur bien-fondé scientifique²⁷⁷. Il semble que ce ne soit pas cependant la *Grammar* de Jones qui ait directement motivé la série de conférences qu'il donne entre 1858 et 1859 défendant la *mimèsis* dans la décoration des bâtiments et qui seront regroupées, en 1860, sous le titre *The Two Paths*. L'impulsion fut donnée, si l'on en croit Cook et Wedderburn, par l'ouvrage de Wilkinson mentionné un peu plus haut sur la couleur²⁷⁸. Cet auteur, plus connu pour ses travaux d'égyptologie, se fait cependant l'écho des thèses de Jones et des

Jones, Owen, *An Attempt to Define the Principles Which Should Regulate the Employment of Colour in the Decorative Arts*, Londres, 1852.

Jones, Owen, *Lectures on the Results of the Exhibition Delivered Before The Society of Arts, Manufactures and Commerce*, Londres, 1852.

²⁷⁴ Cf. Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, Londres, Bernard Quaritch, 1868, [éd. or. 1856], p. 6 (proposition 13 des "principes généraux").

²⁷⁵ Jones, Owen, *On the True and the False in the Decorative Arts*, Londres, Strangeways and Walden, 1863, pp. 50-51. Le passage des *Seven Lamps* cité vient de la "Lamp of Beauty", pp. 177-178.

²⁷⁶ Cf. SV 1, p. 469.

²⁷⁷ Cf. LAP, p. 502.

²⁷⁸ Wilkinson, John Gardner, *On Colour*, Londres, John Murray, 1858, et 2P, introduction, p. xxx-xxxi et p. 304, note 2.

réformateurs, de sorte que l'on peut supposer, comme l'ont fait certains commentateurs, que c'est aussi la *Grammar* qui est alors prise pour cible²⁷⁹.

b) Pugin et le *Journal of Design and Manufactures*

Si nous en revenons donc à l'origine du débat, c'est bien du côté de Pugin et du *Gothic Revival* qu'il faut nous tourner. La pensée de Pugin sur l'ornement est souvent considérée comme une réflexion sur son symbolisme, qu'il soit structurel ou religieux²⁸⁰. Pourtant, c'est bien dans les *True Principles* qu'apparaît, en 1841, l'une des premières formulations d'une critique de la *mimèsis* pour l'ornement dans le champ victorien (voir figure 6, p. 159) :

Je vais commencer par les papiers peints dits «à motifs gothiques», où une caricature pitoyable d'architecture ogivale est répétée des plinthes aux corniches en une glorieuse confusion, – les portes au-dessus des pinacles, et les pinacles au-dessus des portes... Répétons-le, ces papiers-peints avec des ombres sont fautifs dans leur principe, car, comme ils font le tour de la chambre où il sont collés, une ombre est fréquemment peinte là où l'ornement reçoit la lumière... Un instant de réflexion suffit à montrer l'extrême absurdité de *répéter une perspective* sur une large surface, donnant ainsi une centaine de points de vue différents... Les anciens carrelages s'accordaient plutôt bien à leur destination, car ils étaient seulement ornements par un motif qui n'était produit par aucune apparence de relief, mais seulement par des contrastes de couleur. Les tapis turcs, qui sont de loin les plus élégants fabriqués de nos jours, n'ont pas d'ombre dans leur motif, mais seulement un enchevêtrement de couleurs qui se croisent²⁸¹.

²⁷⁹ Cf. Varela-Braga, Ariane, « Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIXe siècle », Images Re-vues [En ligne], 10/ 2012, consulté le 12 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2141> , p 12. L'auteur reprend ici une remarque de Mark Crinson (in Crinson, Mark, *Orientalism & Victorian Architecture*, Londres et New York, Routledge, 1996, p. 60).

²⁸⁰ Voir en particulier Schafter, Debra, *The Order of Ornament, The Structure of Style: Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003).

²⁸¹ Pugin, A.W. N. *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londres, John Weale, 1841., pp. 25-26, cité par Bøe, Alf, *From Gothic Revival to Functional Form : a Study in Victorian Theories of Design* , Oslo, Oslo University Press, 1957, p. 30 : "I will commence with

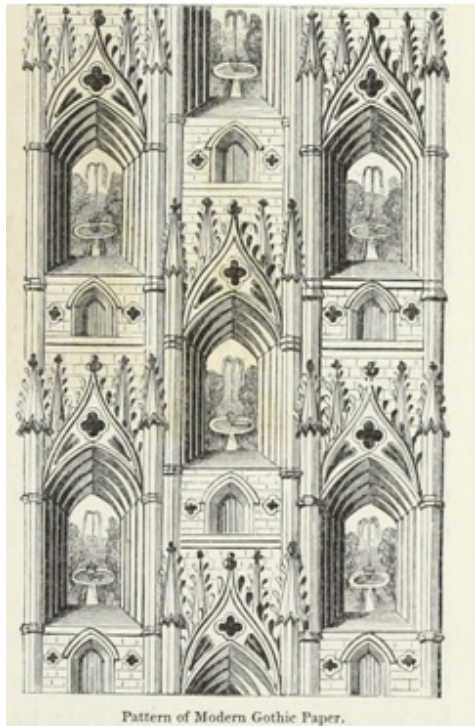


Figure 6 – Augustus Welby Northmore Pugin, « Motif de papier peint gothique moderne » et « Motif de carrelage ancien » in *The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, pp. 25-26.

what are termed gothic-pattern papers, where a wretched caricature of a pointed building is repeated from the skirting to the cornice in glorious confusion, -- door over pinnacle, and pinnacle over door... Again, those papers which are shaded are defective in principle, for, as a paper is hung round a room, the ornament must frequently be shadowed on the light side... A moment's reflection must show the extreme absurdity of *repeating a perspective* over a large surface with some hundred different points of sight... The ancient paving tiles are quite consistent with their purpose, being merely ornamented with a pattern not produced by any apparent relief, but only by contrast of colour; and carpets should be treated in precisely the same manner. Turkey carpets, which are by far the handsomest now manufactured, have no shadow in their pattern, but merely an intricate combination of coloured intersections."

L'essentiel du propos se concentre ici sur le conflit entre la logique spatiale de la représentation ornementale, manifestée par l'introduction d'une perspective (par ailleurs incohérente) et d'un relief fictif produit par les ombres peintes, et celle de la surface qu'elle décore, caractérisée par la planéité. Pour Pugin, et l'argument sera repris à l'envie par le groupe des réformateurs, le mode de représentation réaliste doit être proscrit en raison de ce conflit, qui aboutit à la négation de la matérialité de l'objet. Celui-ci se trouve alors subordonné à l'image, dont il ne devient qu'un simple support, ce qui donne lieu ainsi non seulement à des incohérences, mais aussi à un renversement des hiérarchies où la décoration prend en quelque sorte le pas sur l'objet qu'elle est censée décorer. Le tout début de l'extrait, où la critique de Pugin porte sur le caractère caricatural de l'image (qui ne correspond à aucun bâtiment gothique réel), met pourtant en jeu une notion de vérité assez proche de celle de Ruskin. Malgré ce point de convergence, on notera que Pugin insiste plutôt sur le rapport entre surface réelle et image, et ne remet absolument pas en cause le fait que l'ornemaniste ait ici choisi de représenter des éléments d'architecture et non des objets naturels, alors que ce point aurait certainement fait, comme nous avons pu le voir, l'objet d'une vive critique de la part de Ruskin. La référence à l'Orient (via le modèle des tapis turcs) paraît ainsi se mêler à la référence aux carreaux du Moyen Âge pour défendre une conception de la décoration où prévaut la seule beauté de la forme et de la couleur pures, contre l'image, toute référence à un modèle naturel paraissant superflue.

La position de Pugin sur le sujet est à vrai dire complexe, et fait intervenir des éléments qui peuvent par certains aspects se rapprocher du modèle ruskinien. Le texte qui introduit la série de planches constituant *Floriated Ornament*, son ultime ouvrage, permet de nuancer en partie les thèses des *Trues Principles* :

L'idée à l'origine du présent travail m'est apparue dans les circonstances suivantes :

– en visitant l'atelier de Mgr Durlet, l'architecte de la cathédrale d'Anvers et le concepteur de ses nouvelles stalles, je fus excessivement frappé par la beauté d'un moulage de chapiteau en plâtre, placé parmi des modèles variés, et qui semblait être une belle œuvre du treizième siècle... [Mgr Durlet] m'informa, à ma grande surprise, que le feuillage qui le composait avait été rassemblé dans son jardin, et

moulé par lui puis ajusté selon une forme géométrique autour d'un chapiteau composé de moulures en forme d'ogive. J'eus alors une vision toute nouvelle de la sculpture médiévale ; et, en poursuivant ma réflexion sur le sujet, j'acquis l'entière conviction que toutes les meilleures sculptures de feuillage dans les bâtiments gothiques s'approchaient de très près de la nature, et que leur caractère particulier était en grande partie dû à la manière dont elles étaient disposées et arrangées... Il est absurde, par conséquent, de parler de feuillage gothique. Le feuillage est naturel, et c'est son adaptation et sa disposition qui signale le style²⁸².

Pugin insiste ici sur un élément d'appréciation qui n'apparaissait pas dans les *True Principles* : la correspondance entre la représentation de la végétation qui apparaît dans l'ornementation gothique, et en particulier dans la sculpture (« carving »), et les formes de la végétation réelle. Le texte est marqué par une ambiguïté propre à l'objet dont il tente d'expliquer la beauté, à mi-chemin entre la nature et l'artifice. Bien que la distance entre l'œuvre sculptée et le modèle naturel produite par l'organisation géométrique soit affirmée avec force et conclue le texte, l'émerveillement initial est provoqué par le phénomène inverse : la découverte de la proximité entre les formes de la nature et les formes de l'art, le passage des premières aux secondes apparaissant presque comme un processus de pétrification (permis ici par le moulage de la plante) qui se substituerait à la sculpture proprement dite et évacuerait donc la médiation de la main humaine. Le texte est ambigu, car il est difficile de savoir si ce que Pugin célèbre c'est l'habileté des sculpteurs gothiques à disposer la nature selon une organisation géométrique ou leur capacité à conserver les formes originelles du feuillage, la représentation qu'ils en donnent dans leurs chapiteaux étant si réaliste qu'il serait possible de l'obtenir par le simple moulage du modèle naturel (l'absence d'art et

²⁸² Pugin, A.W.N., *Floriated Ornament*, Londres, Henry G. Bohn, 1849, "Introduction", pp. 1-2 : "The present work originated in the following circumstance :—on visiting the studio of Mons. Durllet, the architect of Antwerp cathedral and designer of the new stalls, I was exceedingly struck by the beauty of a capital cast in plaster, hanging amongst a variety of models, which appeared to be a fine work of the thirteenth century... [He] informed me, to my great surprise, that the foliage of which it was composed had been gathered from his garden, and by him cast and adjusted in a geometrical form round a capital composed of pointed mouldings. This gave me an entirely new view of mediæval carving ; and, pursuing the subject, I became fully convinced that the finest foliage work in the Gothic buildings were all close approximations to nature, and that their peculiar character was chiefly owing to the manner of their arrangement and disposition... It is absurd, therefore, to talk of Gothic foliage. The foliage is natural, and it is the adaptation and disposition of it which stamps the style."

l'ultime habileté artistique se rejoignant étrangement). Ce qui fait alors du feuillage un ornement, c'est seulement la manière dont il se trouve disposé *more geometrico* autour du chapiteau, la forme originelle paraissant intacte, tout aussi complexe et vivante. Des deux manières dont on peut comprendre le processus d'abstraction nécessaire à l'ornement architectural (ce que Ruskin nomme son « traitement »), Pugin paraît ici ne relever qu'un seul aspect, celui de l'emplacement et de l'adaptation du modèle à la surface selon une disposition géométrique (imposée par l'homme, et par les lignes de l'architecture). Le second aspect, qui consiste en la simplification de son apparence, n'est pas aperçue par lui ou se trouve en tout cas mise au second plan. Dans la suite du texte pourtant, Pugin rétablit les thèses antinaturalistes qu'il a formulées dans les *True Principles*, sans paraître relever la distinction que nous venons de poser :

La grande différence entre les artistes anciens et les artistes modernes dans leur adaptation de la nature à des fins de décoration, est la suivante. Les premiers disposaient les feuilles et les fleurs dont était constituée leur composition selon des figures et des formes géométriques, arrangeant avec soin les tiges et leurs parties constitutives afin de *remplir* l'espace qu'ils avaient l'intention d'enrichir... Tandis que, de l'autre côté, un peintre moderne entreprendrait de donner une idée de relief fictive, comme si des amas de fleurs y étaient posés, et, au moyen d'ombres et de raccourcis, une apparence de cavité ou de projection serait produite sur un élément qu'un souci de cohérence architecturale imposerait de traiter comme une surface plane²⁸³.

La fascination pour le rendu naturaliste du feuillage observé dans le chapiteau d'Anvers est alors oubliée, et le mérite de l'ornemaniste réside aussi bien dans sa capacité à simplifier les formes du feuillage (en faisant disparaître

²⁸³ Pugin, *op. cit.*, p. 2 : "The great difference between ancient and modern artists in their adaptation of nature for decorative purposes, is as follows. The former disposed the leaves and flowers of which their design was composed into geometrical forms and figures, carefully arranging the stems and component parts so as to *fill up* the space they were intended to enrich... While, on the other hand, a modern painter would endeavour to give a fictitious idea of relief, as if bunches of flowers were laid on, and, by dint of shadow and foreshortening, an appearance of cavity or projection would be produced on a feature which architectural consistency would require to be treated as a plane."

leur relief) que dans sa capacité à les organiser géométriquement²⁸⁴. L'élément naturaliste apparu à l'occasion de la découverte du chapiteau gothique, faisant émerger un bref instant le fantasme d'une indistinction entre la vie de la pierre et la vie de la plante, se trouve ainsi presque immédiatement contrebalancé par l'insistance puginiennne sur la nécessité d'une disposition géométrique du modèle naturel pour parvenir à un style, puis de la simplification de sa forme afin de ne pas contredire la planéité de la surface. Ces exigences d'abstraction sont si fortes que l'impulsion naturaliste est ainsi rapidement oubliée. Dans les planches qui composent *Floriated Ornament*, Pugin revient ainsi au modèle du carrelage médiéval, et dessine des figures plates colorées dont le modèle végétal est extrêmement stylisé, reconnaissable seulement à quelques détails (la forme des feuilles et des fleurs) si ténus d'ailleurs que Pugin juge bon de redonner leur nom latin dans la légende (voir figure 7, p. 164). Pourtant, ce souci d'une inspiration originelle dans les apparences extérieures de la nature vivante manifeste encore cette tendance naturaliste de Pugin, moins visible peut-être dans le traitement que dans le choix du modèle de l'ornement. Comme chez Ruskin, l'argument avancé est théologique :

Il est impossible d'améliorer les œuvres de Dieu ; et les contours naturels des plantes, des fleurs, etc... doivent être plus parfaites et plus belles que toute invention humaine²⁸⁵.

Malgré les ambivalences de sa pensée, l'œuvre de Pugin nous apparaît donc comme un entre-deux entre une critique de la *mimèsis* menée au nom des exigences de l'art et de la planéité de la surface, et une revendication de

²⁸⁴Pourtant, cette exigence de simplification ne paraît valoir, comme il le dit lui-même, que pour l'ornement peint et pour une surface plane, l'argument de Pugin étant, comme dans les *True Principles*, la nécessité de ne pas donner une illusion de profondeur à un objet plat. Dans le cas du chapiteau, nous ne sommes pas en présence d'ombres peintes et fictives ni d'une surface plane, mais d'une surface courbe et d'ombres réelles, qui ne tombent donc pas sous le reproche d'illusionnisme que leur fait Pugin. Cette différence entre ornement sculpté et ornement peint, qu'il ne mentionne pas, est cruciale pour comprendre les positions de Ruskin et sa propre défense du traitement naturaliste de l'ornement. Cf. *infra*, pp. 209-214..

²⁸⁵ Pugin, *op. cit.*, Introduction, p. 3 : "It is impossible to improve on the works of God ; and the natural outlines of leaves, flowers, &c. must be more perfect and beautiful than any invention of man."



Figure 7 – Augustus Welby Northmore Pugin, *Floriated Ornament*, planche 8, “1. *Spartium Hispaniarum* ; 2. *Cytisus cornutus*; 3. *Anemone major alba*; 4. *Genista*; 5. *Cytisus adulterinus*.”

naturalisme qui a sa source dans le modèle de l'ornement gothique à motif végétal et dans une sensibilité « théo-écologiste » qu'il partage avec Ruskin par-delà les divergences de confession (l'un étant catholique et l'autre protestant). Dans sa pratique, Pugin paraît plus proche des positions de Jones et des réformateurs, le traitement du modèle végétal se rapprochant plus de ce que l'on trouve dans le carrelage médiéval que dans les chapiteaux gothiques pourtant à l'origine de l'écriture de *Floriated Ornament* (une distinction d'objet qu'il ne relève pas mais qui engage des degrés d'abstraction tout à fait différents). Il n'est pourtant pas interdit de voir tout aussi bien dans cette préface l'acte de naissance, au sein donc du *Gothic Revival*, de thèses naturalistes que Ruskin reprendra à son compte en les modifiant dans le sens d'une plus grande littéralité.

Dans le cas de Pugin, donc, le modèle à suivre était à la fois inspiré par l'art islamique (les tapis turcs) et l'architecture du Moyen Âge chrétien (en particulier le style gothique), cette seconde source le conduisant à défendre l'utilisation de motifs issus de la nature et des végétaux. Du côté des réformateurs du *Journal of Design and Manufactures*, cette insistance sur la nécessité de représenter la nature (restreinte en pratique au végétal), afin de faire émerger de nouveaux types d'ornement, est également présente, mais la référence à la nature est utilisée en un sens différent, cette fois-ci pour justifier aussi l'impératif d'abstraction. Nous trouvons déjà cet impératif chez Pugin, mais sans qu'aucune analogie avec la nature ne soit dans ce cas mobilisée. Chez les réformateurs, le centre de gravité esthétique se déplace ainsi d'une injonction à représenter les apparences extérieures de la nature à l'exigence de suivre la manière dont elle procède afin de composer un motif ornemental bien ordonné, quel que soit l'objet qui s'y trouve représenté, et même, parfois, sans qu'il soit besoin d'une représentation. De Pugin aux réformateurs, ce qui change ce n'est pas le degré d'abstraction requis dans la création du motif ornemental, affirmée par lui comme par eux, mais le rôle joué par la référence à la nature, celle-ci n'étant plus seulement considérée comme un inépuisable répertoire de motifs, mais plutôt comme un idéal d'organisation et de composition de la forme. Il s'agit en somme d'imiter la structure des objets naturels et la méthode de leur création plutôt que de représenter leur apparence. Les deux aspects apparaissent encore, à un degré presque égal, dans un article de Richard Redgrave, *On the Importance of the Study of Botany to the Ornamentist*,

qui reprend une série de conférences qu'il avait données en tant que directeur de la *School of Design*, et dont le ton est par certains aspects quasi-ruskinien :

La source dont doit découler toute nouveauté dans le domaine de l'ornement, et toute nouveauté dans le domaine de l'art également, ne se trouve pas dans l'ornement ou dans l'art, mais dans les réserves infinies de la nature, qui sont toujours ouvertes pour l'inspiration de ceux qui la recherchent... Avec un tel fonds d'idées offert ici, le plagiat que nous voyons autour de nous n'est-il pas tout à fait lamentable ?... La palmette grecque, avec quelques modifications, est la sempiternelle ressource, répétée tant de fois, et dans tant de matériaux, qu'il est admirable que nous ne soyons pas dégoûtés de son usage. Un grand remède pour ce mal, au moins en ce qui concerne l'étudiant, réside dans l'étude des sources naturelles de l'ornement... Dans toutes ses études préparatoires l'élève devrait, par une imitation soignée et travaillée, maîtriser tout à fait tous les détails de la nature, et se familiariser avec l'anatomie de sa structure²⁸⁶.

Nous sommes là très proches du discours de Ruskin adopté à la fin du premier volume des *Stones*, où celui-ci affirme avec un certain lyrisme que l'on peut trouver l'inspiration pour l'ornement d'une vingtaine de cathédrales dans l'étude d'une simple violette ou d'une campanule²⁸⁷. Pourtant, nonobstant le fait que le sujet de l'ornement se trouve réduit aux plantes, quelle que soit la variété de leurs espèces, le texte de Redgrave se conclut bien par la nécessité de découvrir la structure et l'anatomie sous-jacente aux formations végétales, et de ne pas en rester à la simple prise en considération de leur apparence. Il s'agit tout aussi bien pour lui de découvrir de nouvelles formes susceptibles de remplacer la palmette grecque que de révéler, par un exercice d'observation renouvelée, le type idéal

²⁸⁶ Redgrave, Richard, "Importance of the Study of Botany to the Ornamentist", in *JDM*, vol. 1 (1849), pp. 147 et sq. Consulté sur <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/DLDecArts/DLDecArts-idx?type=turn&entity=DLDecArts.JournDesv01.p0220&id=DLDecArts.JournDesv01&isize=M&pview=hide> le 14-08-2020 : "The source from which everything new in ornament is to be derived, as everything new in art also, is not to be found in ornament or in art, but in the boundless stores of nature, which are still (as they have ever been) open for the inspiration of those who seek for it through her... With such an inexhaustible fund of ideas as is here offered, is not the plagiarism we see around us most lamentable ? ... The greek honeysuckle, in some of its modifications, is the everlasting resource, repeated under many circumstances, and in so many materials, that it is wonderful we are not sickened of its use... A great remedy for the evil, as far at least as it relates to the student, will be found in the study of natural sources of ornament... In all preparatory studies the pupil should, by a careful and even laboured imitation, master thoroughly all the details of nature, and acquaint himself with the anatomy of her structure."

²⁸⁷ SV 1, p. 406

commun à toutes les plantes qui se dévoile par l'étude graphique de leur forme et, comme l'indique le titre de l'article, de la science botanique, par laquelle elles sont susceptibles d'un classement et d'une organisation. Bien que le dessin et la botanique tiennent une place égale dans le discours de Redgrave, qui cite comme modèles à la fois Raphaël et Linné, l'introduction de cette seconde manière d'étudier la nature et le type d'analogie structurelle qu'elle mobilise était tout à fait absent du discours puginien, et tout aussi bien de celui de Ruskin.

c) La *Grammar* de Jones

Ce glissement d'un sens pictural à un sens structurel de la *mimésis* a bien été relevé par Debra Schafer dans son étude sur les théories de l'ornement au XIX^e siècle. Pour elle, c'est en particulier l'introduction du modèle de la botanique qui permet d'établir une distinction nette entre la pensée de Ruskin, marquée par la volonté de rendre l'apparence de la nature dans la décoration architecturale, et celle de Jones et des réformateurs, caractérisée par une attention portée à la structure des êtres vivants²⁸⁸. Il existe en effet, chez Ruskin, une haine de l'étude anatomique et de la dissection exprimée dès le second volume de *Modern Painters*, où il loue Dieu d'avoir dissimulé aux regards le mécanisme des êtres vivants, certes admirable mais dépourvu de toute beauté vitale, sous la surface de leur peau ou de leurs membranes²⁸⁹. Chez Jones, bien que l'ornement comporte souvent un élément de figuration végétalisant, celui-ci passe au second plan et la valeur esthétique du motif semble désormais toute entière située du côté du pur équilibre de sa forme, perceptible dans les organismes vivants, en particulier les plantes, sans qu'il ne soit plus nécessaire de les représenter :

[Chez Jones] le recours à une méthode botanique pour décrire l'ornement favorise particulièrement les styles historiques qui « anatomisent » la nature... et dissèquent leurs motifs ornementaux jusqu'à leurs plus petites unités afin de déterminer leur

²⁸⁸ Voir Schafer, *op. cit.*, pp. 27-32.

²⁸⁹ Voir MP 2, p. 155. Voir aussi sur ce point Chatterjee, Anuradha, *John Ruskin and the Fabric of Architecture*, Londres, Routledge, 2017, pp. 76-82.

structure et les relations entre leurs parties... Le principal souci de Jones, exprimé dans de nombreuses propositions, est de déterminer la relation entre les parties et le tout. De bonnes compositions ornementales, comme des plantes vivantes, manifestent des proportions, un équilibre, une unité, et une variété entre leurs parties ; ce sont là les qualités qui constituent une totalité [wholeness], et, en conséquence, qui permettent à l'ornement de s'intégrer harmonieusement à la structure architecturale²⁹⁰.

Il y a là en effet une manière très « architecturale » de considérer la nature et l'ornement, et, au détail près de la persistance de la figuration, le concept de *mimèsis* mobilisé ici rejoint tout à fait celui qu'a dégagé Caroline Van Eck pour définir, à partir de la *Physique* d'Aristote et de la rhétorique antique, l'organicisme architectural du XIX^e siècle²⁹¹. Contrairement à ce qu'on trouve chez Ruskin, les propositions de la *Grammar* ne commencent pas par l'image, mais la rencontrent pour ainsi dire en chemin, comme une *possibilité* donnée à l'ornement et non comme son essence. Les cinq premières compositions réaffirment la dépendance de la décoration par rapport à la structure, selon l'axiome d'inspiration puginière : « C'est la construction qui devrait être décorée. La décoration ne devrait jamais être intentionnellement construite²⁹² ». Les sept propositions suivantes tentent de définir en quoi consiste la beauté de l'ornement :

Proposition 10 : L'harmonie de la forme consiste dans le bon équilibre, et le contraste, de l'orthogonalité, de l'inclinaison, et de la courbure.

²⁹⁰ Schafer, *op. cit.*, p. 27 : « A botanical method of assessing ornament especially favored historical styles that « anatomized » nature [...] dissecting ornamental patterns down to their simplest units in order to assess their structure and the relationships between parts... Jones primary concern, as stated in several of his propositions, was to assess the relationship between the part and the whole. Fit ornamental compositions, like living plants, exhibit proportions, balance, unity, and variety among their parts ; these are the qualities that create wholeness, and accordingly, allow ornament to become harmonic with the architectural structure. »

²⁹¹ Voir *supra*, pp. 43 et sq.

²⁹² Jones, *The Grammar of Ornament*, éd. Cit., proposition 5, p. 5 : « Construction should be decorated. Decoration should never be purposely constructed ». Cf. Pugin, A.W. N. *The True Principles...*, éd.cit., p. 25,

Proposition 11 : Dans la décoration de la surface toutes les lignes doivent se déployer (*flow out*) à partir d'une tige originelle. Tout ornement, même éloigné, doit pouvoir être ramené à sa branche et à sa racine. *Pratique orientale*.²⁹³

Ce qui est en question ici c'est bien la beauté d'une forme et non la beauté d'une représentation : l'élément essentiel réside dans l'agencement des lignes qui composent le motif ornemental, indépendamment du fait qu'elles représentent ou non un objet naturel, comme par exemple une plante²⁹⁴. La référence à la nature et à l'organisation des êtres vivants ne joue pas ici comme une injonction à en produire une représentation mais comme un idéal formel d'unité « organique » qui doit présider à la composition du motif²⁹⁵. La question de la représentation de la nature n'apparaît que dans une seule proposition, la treizième, « On the Conventionality of Natural Forms », que suit une série de propositions sur la couleur :

Les fleurs ou d'autres objets naturels ne devraient pas être employés comme ornement, à l'exception de représentations conventionnelles fondées sur elles, suffisamment suggestives pour transmettre à l'esprit l'image désirée, sans détruire l'unité de l'objet pour la décoration duquel on les emploie. Proposition universellement respectée dans les meilleures périodes de l'Art, tout autant transgressée quand l'Art décline²⁹⁶.

La représentation en tant que telle n'est donc pas proscrite, mais seulement tolérée sous certaines conditions, et soumise à l'impératif de préserver « l'unité » de l'objet. La suite de l'ouvrage précisera comment cette unité peut effectivement être détruite par un excès de réalisme, à la manière des ombres peintes qui

²⁹³ Jones, *op. cit.*, p. 6 : "Proposition 10: Harmony of form consists in the proper balancing, and contrast of, the straight, the inclined, and the curved. Proposition 11: In surface decoration all lines should flow out of a parent stem. Every ornament, however distant, should be traced to its branch and root. *Oriental practice*."

²⁹⁴ Jones, *op. cit.*, propositions 6-12, pp. 5-6. Nous nuancions cette affirmation un peu plus loin dans notre travail, *Cf. infra*, pp. 245-246.

²⁹⁶ Jones, *op. cit.*, p. 6 : « Flowers or other natural objects should not be used as ornaments, but conventional representations founded upon them sufficiently suggestive to convey the intended image to the mind, without destroying the unity of the object they are employed to decorate. Universally obeyed in the best periods of Art, equally violated when Art declines. »

donnaient chez Pugin une illusion de relief ou de perspective sur une surface plane, mais également dans le modelé du motif sculpté, qui ne doit pas masquer les lignes de la structure²⁹⁷. La représentation de la nature, quoique tolérée, est ainsi sous le signe d'une interdiction (« Flowers or other natural objects *should not* be used as ornaments ») et constitue même un potentiel danger qu'il convient de neutraliser par un processus de « conventionnalisation », ici synonyme d'abstraction.

Dans le chapitre consacré à l'ornement mauresque, Jones commente les propositions qui définissaient dans son introduction la forme idéale de l'ornement et l'équilibre des lignes qui le composent. Ce faisant, il introduit l'idée que cet équilibre est produit par la répétition de motifs abstraits, ordonnés en fonction d'une grille géométrique, où la valeur d'image de ce qui est répété ne compte pas²⁹⁸ (voir figure 8, p. 172). Au critère de l'iconicité du motif est substitué celui de la variété des lignes qui le composent (courbes, droites, inclinées) et de leur hiérarchies respectives, les lignes droites jouant le rôle d'une grille fondamentale sur laquelle viennent s'inscrire les autres²⁹⁹. On peut supposer que la quasi proscription de l'image formulée dans la proposition 13 de la *Grammar*, et l'exigence corrélatrice d'une « conventionnalisation » de la nature, ont pour but de faciliter cette méthode de décoration : plus la forme des lignes est simple du fait de leur caractère géométrique, ou de la simplification produite par le traitement conventionnel, plus il devient facile de les répéter, et moins leur répétition est susceptible de produire une confusion visuelle. Par ailleurs, lorsque ce qui est perçu est une représentation, et en particulier lorsqu'il ne s'agit pas de végétaux, la conscience des lignes qui forment l'image se perd et celles-ci passent au second plan de l'appréciation esthétique, contrevenant à l'effet « linéaire » ici recherché par Jones et dont l'art « mauresque », et l'Alhambra en particulier, constituent le modèle.

L'objectif n'est pas alors, comme chez Ruskin, de solliciter notre « sympathie » ou de communiquer des idées au regardeur par l'intermédiaire de la

²⁹⁷ Jones, *op. cit.*, pp. 70, 78, 104-105 (pour les ombres peintes) et pp. 66-70 (pour le relief). Voir aussi *infra*, p.281.

²⁹⁸ Jones, *op. cit.*, p. 68 et p. 73.

²⁹⁹ Le principe de la grille ici relevé par Jones est effectivement fondamental dans la création et l'ordonnement des motifs géométriques de l'ornementation islamique. Voir sur ce point Broug, Eric, *Islamic Geometric Design*, New York, Thames and Hudson, 2013.

représentation du vivant, mais plutôt de produire un sentiment de « repos », manifestation psychologique de la présence du beau :

Proposition 4 – La vraie beauté résulte de ce repos que ressent l'esprit quand l'œil, l'intellect, et les affections, sont satisfaits car rien ne leur manque³⁰⁰.

Le « repos » n'est pas seulement celui de l'esprit de celui qui regarde l'ornement, mais celui du *mouvement* des lignes du motif lui-même, comme nous l'indique ce développement issu du chapitre consacré à l'ornement mauresque (voir figure 9, p. 172) :

Il ne peut y avoir aucune beauté formelle, aucune proportion parfaite ou arrangement de lignes, qui ne produise le repos. Toutes les transitions de lignes courbes à d'autres lignes courbes, ou de celles-ci à des lignes droites, doivent être progressives. Ainsi la transition cesserait d'être agréable si la rupture, en A, était trop profonde relativement aux proportions des courbes, comme en B. Là où deux courbes sont séparées par une rupture (comme dans ce cas), elles doivent, et c'est toujours le cas chez les Maures, se mouvoir parallèlement à une ligne imaginaire (c), où elles seraient tangentes : car si elles s'écartaient de ce cas de figure, comme en D, l'œil, au lieu de suivre graduellement la courbe vers le bas, s'en détacherait, et le repos serait perdu³⁰¹.

Comme l'avait déjà remarqué Gombrich³⁰², l'analyse de Jones en ce cas précis est concentrée sur la manière dont la perception visuelle des lignes est susceptible de donner l'illusion d'un mouvement. Ce que Jones entend alors par

³⁰⁰ Jones, *op. cit.*, p. 5 : « Proposition 4 - True beauty results from that repose which the mind feels when the eye, the intellect, and the affections, are satisfied from the absence of any want. »

³⁰¹ Cf. Jones, *op. cit.*, p. 67 : « There can be no beauty of form, no perfect proportion or arrangement of lines, which does not produce repose. All transitions of curved lines from curved, or of curved lines from straight, must be gradual. Thus the transition would cease to be agreeable if the break at A were too deep in proportion to the curves, as at B. Where two curves are separated by a break (as in this case), they must, and with the Moors always do, run parallel to an imaginary line (c) where the curves would be tangential to each other : for were [they] either to depart from this, as in the case at D, the eye, instead of following gradually down the curve, would run outwards, and repose would be lost. »

³⁰² Le point a déjà été relevé par Gombrich, *op. cit.*, p. 53.

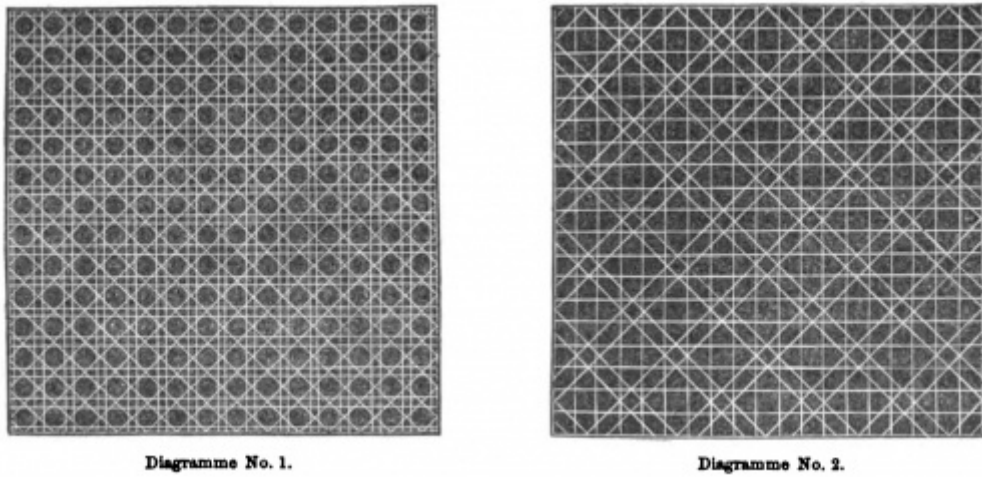


Diagramme No. 1.

Diagramme No. 2.

Figure 8 – Owen Jones, « Diagramme n°1 » et « Diagramme n°2 » in *The Grammar of Ornament*, p. 73.

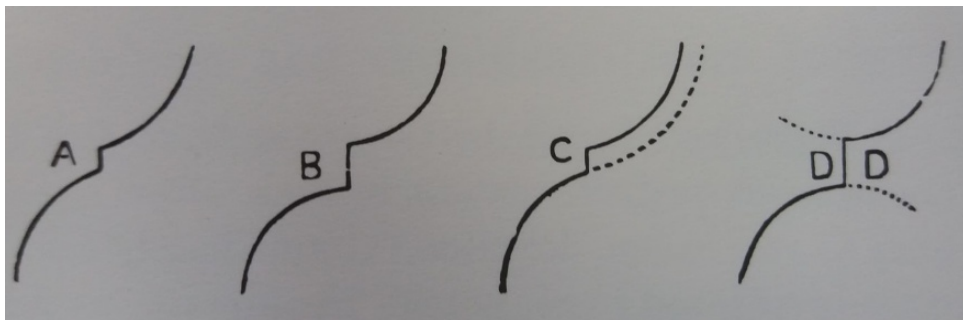


Figure 9 – Owen Jones, « Courbes de l'ornement mauresque », in *The Grammar of Ornament*, p. 67.



(No. 15. From an East Indian Sandal-wood Box.)

Figure 10 – Owen Jones, « Motif sur une boîte en bois de santal de l'Inde orientale », dessin pour *The Journal of Design and Manufactures*, vol. 6, p. 176.

« repos », c'est une qualité de mouvement particulière, caractérisé à la fois par sa fluidité et par son unité : il ne faut pas que l'œil ait le sentiment que la ligne se meut dans deux directions contradictoires, comme dans l'exemple D. La première exigence permettant d'obtenir le repos est donc le mouvement de la ligne, qui doit être continu et graduel. L'idéal formel de Jones est alors une certaine catégorie de courbe, produite par la jonction de deux sections d'ellipse (et non de deux cercles, ce qui donnerait une forme trop « raide » et géométrique), qu'il dessine à la page suivante. Dans ses articles parus dans le *Journal of Design and Manufactures*, consacrés à des critiques de motifs textiles indiens aperçus lors de l'exposition universelle de 1851³⁰³, Jones précise encore ce qu'il entend par l'effet de repos : il s'agit pour lui d'équilibrer ces courbes idéales en leur opposant d'autres courbes de la même famille, ayant pour effet de neutraliser le mouvement de la première et d'aboutir ainsi à une forme caractérisée à la fois par son dynamisme et son relatif statisme. Le « repos » est alors à la fois le nom attaché à la qualité du mouvement de la ligne et à l'impression globale d'équilibre, par lequel aucune ligne ne prend le pas sur l'autre et s'intègre dans un ensemble paradoxalement caractérisé par le statisme et l'absence de mouvement (voir figure 10, p. 172).

La « conventionnalisation » de la nature sert ainsi deux objectifs : faire du mouvement de la ligne (et non plus de la reconnaissance d'une image) l'objet principal de l'appréciation esthétique, et créer le sentiment d'une unité formelle par la répétition d'un motif. Ce sont ces deux tendances qui permettent, chez Jones, de définir la valeur esthétique de l'abstraction : le motif ornemental peut en soi ne rien représenter, ou n'avoir qu'une valeur d'image assez faible, pourvu qu'il fournisse le matériau d'une bonne composition, qui constitue l'objet essentiel de l'appréciation esthétique. La redécouverte de l'art islamique et de ses décorations sans images, à base de motifs géométriques, dont Jones fut l'un des principaux acteurs dans l'Angleterre victorienne avec ses travaux sur l'Alhambra, permet ici de définir un idéal aniconique qui, s'il ne fut pas toujours respecté avec autant d'intransigeance que les artisans du monde musulman, constitue un horizon et ouvre de nouvelles voies. Ce qui se met en place, c'est un contre-

³⁰³ Jones, Owen "Gleanings from the great exhibition" in *JDM*, vol. 5 (pp 89, 177), vol. 6 (pp. 57, 137, 174), 1850-1851. Jones reprend certaines de ces conclusions dans le chapitre de la *Grammar* consacré à l'ornement indien (pp. 77-79) : "Whenever narrow flowing borders are used, as in No. 24, they are contrasted by others, with lines flowing in an opposite direction ; the general repose of the decoration is never for a moment lost sight of." (p. 78).

modèle esthétique qui remet en cause le primat de la *mimèsis* (entendue au sens de la représentation idéalisée de la nature) dans les arts plastiques. Ce déplacement du centre de gravité de l'art ne s'opère pas, comme en Allemagne, à l'intérieur de la philosophie mais dans une réflexion menée par des praticiens, qui cherchent à redéfinir les normes de leur art et à développer une esthétique de la surface en se tournant vers l'Orient. Au-delà des impératifs de cohérence et de respect de la planéité que nous trouvons chez Pugin, l'abstraction est ici motivée par l'étude des bâtiments de l'Orient islamique et plus particulièrement de l'Alhambra (mais aussi des textiles de l'Inde musulmane), qui remettent en cause les fondements mêmes des conceptions occidentales du beau. Bien que l'étude de la nature conserve une place importante pour la formation de l'ornemaniste chez Jones comme chez Redgrave, elle déchoit du rôle de fondement esthétique et religieux qu'elle avait encore chez Pugin et ne fonctionne plus que comme un modèle analogique des qualités d'organisation de la forme pure, douée d'une valeur esthétique en soi. On assiste alors, dans les propositions qui ouvrent la *Grammar* de Jones, à un processus de substitution qu'a bien repéré Ariane Varela-Braga :

Cette juxtaposition [de l'Orient et de la nature que l'on trouve chez Jones] renvoie directement au modèle académique de l'antique et de la nature, à la paire Grèce/Nature. En substituant l'Orient à l'Antique, Jones établit donc un modèle pour l'ornement qui se définit par rapport et en opposition au modèle académique des beaux-arts. Rejetant un mode de représentation naturaliste en faveur d'une stylisation des formes et des couleurs, l'ornement se définit dès lors en fonction de son caractère essentiellement abstrait, non figuratif et géométrique, en opposition à la *mimèsis* propre au domaine de la peinture et aux beaux-arts³⁰⁴.

Et Rémi Labrusse de conclure :

³⁰⁴ Varela-Braga, Ariane, « Les enjeux de la préférence pour les arts extra-européens dans le discours sur l'ornement en Grande-Bretagne au milieu du XIXe siècle », in *Images Re-vues* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne et consulté le 12 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2141>, p. 8.

Ce qui était avant tout et presque obsessionnellement remis en cause, c'était le dogme de l'imitation. La forme ornementale, par le recours à une scientificité de type grammatical, proclamait son refus de l'iconicité ; elle célébrait l'avènement de son autonomie par rapport à l'image. [...] Tous ont senti que leur ambition d'atteindre, par l'ornement, aux racines les plus profondes du rapport de l'individu à son environnement impliquait de se défaire des liens de la *mimèsis*. Des deux versants de la doctrine de la *mimèsis* – l'imitation et l'idéalisation –, seul le second était assumé³⁰⁵.

C'est là l'exact opposé des positions de Ruskin.

2) La réaction ruskinienne et ses ambiguïtés

a) *The Two Paths* et la polémique contre l'abstraction

Ruskin paraît dans un premier temps plutôt indifférent à ce qui se joue là chez les auteurs que nous avons appelés les « réformateurs » du *design* victorien. Dans les *Seven Lamps* et les *Stones of Venice*, celui-ci se borne à prolonger des lignes de réflexion commencées dans *Modern Painters*. Même le questionnement sur l'abstraction de la sculpture qui occupe une place importante dans la « Lamp of Beauty » paraît constituer un bloc en soi, où Ruskin énonce des opinions personnelles qui, si elles se caractérisent par un ton polémique indéniable, ne citent ni ne nomment aucun adversaire réel. Entre le dernier volume des *Stones of Venice* (1853), qui marque la fin de la première phase de sa réflexion consacrée à l'architecture, et la première conférence retenue dans *The Two Paths* (« The Deteriorative Power of Conventional Art over Nations »), prononcée en janvier 1858, un changement de ton radical apparaît, qui peut s'expliquer de plusieurs manières. D'abord par la diffusion de plus en plus massive des idées du cercle de

³⁰⁵ In Labrusse, Rémi, « Face au chaos : grammaires de l'ornement », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 12 octobre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1222>, p. 109.

Jones et des réformateurs, qui occupent désormais des positions institutionnelles décisives dans les établissements d'enseignement artistique : Henry Cole devient ainsi, en 1851, le surintendant général du département d'art pratique (renommé, en 1853, le département « Science et art »), secondé par Richard Redgrave³⁰⁶. Ce qui se joue alors, c'est un différend entre deux conceptions de l'éducation de l'artiste. Du côté de Cole et de Redgrave (Jones ne prend pas part à ce débat-là), il s'agit de défendre la nécessité d'une formation spécifique pour le décorateur, caractérisée, comme nous avons pu le voir déjà dans l'article que nous avons cité sur la botanique, par une étude plus scientifique de la nature, mais aussi par une familiarisation avec les procédés industriels de mécanisation de la production des objets. Si le dessin ne se trouve pas exclu de cet enseignement (nous avons vu que Redgrave y attachait une certaine importance), il fait l'objet d'un apprentissage spécifique, distinct de celui qu'on trouve dans les écoles dédiées aux beaux-arts, et marqué par un caractère plus abstrait, où la représentation des formes naturelles ne constitue qu'un préalable à leur conventionnalisation sur des surfaces planes, prélude à leur reproduction mécanique. La réforme que veulent introduire Cole et Redgrave traduit donc sur le plan institutionnel une distinction esthétique entre les beaux-arts, définis par la *mimèsis*, et les arts décoratifs, qui obéissent à des règles spécifiques où la représentation de la nature joue un rôle moins important. Corrélativement, elle se traduit, via cette volonté de spécialiser les cursus, par une distinction nette entre la figure de l'artiste et celle du décorateur, qui ne peuvent plus être unis en la même personne du fait de leurs formations différenciées. C'est peut-être ce dernier point qui est le plus délicat pour Ruskin, comme il l'exprime dans une lettre à son père de 1858, citée et commentée par les éditeurs dans leur préface à *The Two Paths* :

Ruskin était également convaincu que l'enseignement du dessin, qui devait faire partie intégrante de l'éducation générale, était bien plus important que l'enseignement spécifique des arts décoratifs... Il pensait que pour obtenir des

³⁰⁶ Voir 2P, introduction, pp. xxvi-xxvii. Pour cette mise en contexte de « The Two Paths » dans les débats contemporains sur l'enseignement artistique, on consultera cette introduction de Cook et Wedderburn (pp. xxvi-xxx), mais aussi les ouvrages d'Alf Bøe et de Debra Schafer, déjà cités, ainsi que Crimson, Mark, et Lubbock, Jules, *Architecture, art or profession ?*, Manchester, Manchester university press, chapter 2, « The Design of Professionalism and its Resistance », p. 65, et Swenarton, Mark, *Artisans and Architects : Ruskinian Tradition in Architectural Thought*, New York, Saint-Martin's press, 1988.

résultats artistiques dans la production d'objets manufacturés, il fallait éduquer les hommes pour en faire des artistes, et non enseigner l'art comme s'il s'agissait d'une branche de la production d'objets : « « Essayez d'abord de produire un Raphaël ; laissez ensuite Raphaël diriger vos productions. » Mais, direz-vous, on ne peut pas produire un Raphaël. C'est juste ; vous ne pouvez pas enseigner la décoration, et le titre que le gouvernement a donné à ses institutions – écoles des arts décoratifs – impliquait une profonde erreur ; mais le dessin, oui, vous pouvez l'enseigner ; et en l'enseignant à tous vous pouvez empêcher qu'un Giotto soit perdu en chemin³⁰⁷ ».

La crainte de Ruskin donc, c'est que cette différenciation des cursus aboutisse à donner aux artistes qui se destinent à la décoration une sous-éducation artistique, qu'ils ne sachent pas vraiment dessiner, et qu'en conséquence la décoration des objets et des bâtiments perde en qualité. Non pas parce que la nature ne s'y trouverait pas représentée, mais parce que la sensibilité artistique de ses concepteurs n'aurait pas été assez aiguisée par l'exercice de la *mimèsis*. La figure de Giotto, réputé d'extraction modeste et dont Ruskin louait, sur le plan architectural, la conception du campanile du *Duomo* de Florence³⁰⁸, fait ainsi figure de modèle d'artiste complet, ayant pu par son éducation artistique aboutie, fondée sur l'exercice du dessin et la représentation de la nature, s'illustrer à la fois dans la peinture et dans l'architecture. La réforme voulue par Cole et Redgrave, qui ôte à la *mimèsis* son privilège dans l'éducation artistique, conduit ainsi selon Ruskin à une dégradation générale du niveau artistique du pays par son excessive spécialisation des cursus. L'idéal de Ruskin était de ce point de vue, et paradoxalement, plus proche du *dilettante* de la Renaissance.

Conjointement à cette évolution de l'enseignement artistique en Grande-Bretagne, les idées sur lesquelles celle-ci entend se fonder ont par ailleurs trouvé, pendant cette décennie 1850, une plus large diffusion qui peut également expliquer la radicalisation du propos de Ruskin. Après l'épisode du *Journal of*

³⁰⁷ 2P, p. xxix: "Ruskin... [was] convinced, too, that the teaching of drawing, as an integral branch of general education, was far more important than the special teaching of design... He believed that the way to obtain artistic designs for manufacture was to educate men as artists, not to teach art as if it were a branch of manufacture. —Try first to manufacture a Raphael; then let Raphael direct your manufacture. But, it may be said, you cannot manufacture a Raphael. Very true; you cannot teach design, and the term which the Government gave to its institutions—Schools of Design—involved a profound fallacy; but drawing you can teach; and by teaching it to all you can prevent a Giotto being lost among the sheepfolds."

³⁰⁸ Cf. SL, pp. 187-189, et *Giotto and His Works in Padua* (vol. 24), p. 35.

Design and Manufactures, centrée sur l'exposition universelle de 1851, c'est évidemment ici la publication, en 1856, de la *Grammar of Ornament* de Jones qui constitue l'événement majeur, d'un retentissement plus grand encore que son étude sur l'Alhambra mentionnée dans les *Stones*. C'est pourtant, comme nous avons eu l'occasion de le signaler, la lecture du *On Colour* de l'égyptologue John Gardner Wilkinson qui constitue l'élément déclencheur de l'intervention polémique de Ruskin sur la scène du débat artistique et architectural victorien. Dans cet ouvrage, qui, si l'on en croit Cook et Wedderburn, eut à sa parution une réception positive dans la presse de l'époque³⁰⁹, Wilkinson entend formuler, à partir d'études de cas, un certain nombre de règles permettant d'employer la couleur à des fins de décoration. La réflexion sur la couleur est l'occasion pour lui de formuler les principes d'une esthétique de l'abstraction dans les arts décoratifs mais, et c'est là la grande différence avec les conceptions ruskiniennes, Wilkinson souhaite étendre cet impératif à l'image et ne tolère dans le contexte d'une décoration, comme Jones, que des représentations « conventionnelles », c'est-à-dire stylisées. L'égyptologue cite d'ailleurs Jones à l'appui de ces thèses, ainsi que Ralph Wornum, auteur, lui-aussi en 1856, d'une *Analysis of Ornament* qui s'accorde avec l'auteur de la *Grammar* sur ce point³¹⁰. Il semble par ailleurs que Wilkinson veuille conférer au motif géométrique abstrait un statut tout à fait éminent dans la décoration des objets et des bâtiments au point de supplanter le recours à l'image, un point qui était latent dans la *Grammar* mais qui n'était pas formulé aussi clairement :

[Contrairement à l'image] les motifs géométriques (*patterns*)... sont ce qu'ils prétendent être, visent un effet propre de forme et de couleur, et répondent à leur véritable fonction – l'ornement – sans déranger l'imagination... Ils décorent au lieu d'affecter de représenter ; et c'est pourquoi les combinaisons gracieuses des motifs orientaux ou d'autres styles plaisent à l'œil, tout en s'accordant complètement à l'objet qu'ils ont en vue... Et bien que beaucoup vantent l'imitation des fleurs réelles et du feuillage dans les sculptures de certaines cathédrales anglaises ou françaises, c'est le talent rendu manifeste par la ressemblance, plutôt que son effet, qu'ils admirent vraiment. Aussi bonne que soit la copie, elle a le défaut déjà signalé,

³⁰⁹ Cf. 2P, p xxx, note 2.

³¹⁰ Wornum, Ralph N., *Analysis of Ornament*, Londres, Chapman and Hall, 1856, cité par Wilkinson in Wilkinson, John Gardner, *On Colour*, Londres, John Murray, 1858, p. 226.

d'être une représentation imparfaite de ce qu'elle entend vainement imiter ; alors qu'elle aurait dû se contenter de sa fonction propre, et plus humble, qui consiste à simplement orner³¹¹.

Bien que Wilkinson tolère un peu plus loin le recours à l'image lorsque sa signification s'accorde à la fonction de l'objet³¹², et qu'il refuse que la figure humaine fasse l'objet d'une conventionnalisation en raison de la noblesse du sujet³¹³, l'inversion des valeurs entre l'image décorative et le motif géométrique abstrait est ici tout à fait claire. La référence aux admirateurs des cathédrales vise les tenants du style gothique et les acteurs du *Gothic Revival*, Pugin peut-être, mais certainement Ruskin lui-même qui, s'il n'est pas nommé, n'en est pas moins implicitement désigné. Malgré l'affirmation, dans « The Two Paths », du caractère utile de l'ouvrage de Wilkinson pour les règles touchant à l'emploi de la couleur³¹⁴, une telle inversion des hiérarchies artistiques ne pouvait que susciter l'ire de Ruskin, d'autant qu'elle prenait expressément pour cible la sculpture gothique, mentionnée certes en passant, mais de manière non moins décisive pour la formulation de l'argument.

Un dernier élément de contexte permettant de rendre compte du changement de ton et de la violence du propos de Ruskin se trouve dans les événements liés à la politique coloniale de l'Angleterre qui forment l'arrière-plan des conférences prononcées dans *The Two Paths*. Comme l'a bien fait remarquer Ariane Varela-Braga, la première de ces conférences, datée du 13 janvier 1858, a pour toile de fond la révolte des Cipayes, menée de 1857 à 1858 par les soldats indiens de

³¹¹ Wilkinson, *op. cit.*, p. 216 : “Not so with patterns, which are what they pretend to be, which aim at proper effect in form and colour, and which answer their real purpose — ornament — without disturbing the imagination... They decorate instead of affecting to represent; and thus it is that the graceful combinations in Saracenic and other patterns delight the eye, while they perform most completely the object they have in view... and though many extol the imitation of real flowers and foliage in the mouldings of some English and French cathedrals, it is rather the skill shown in the resemblance, than the effect, which they really admire. However good the copy, it has the fault already objected to, of being an imperfect representation of what it vainly attempts to imitate ; while it should have been satisfied with its proper and humbler office of merely ornamenting.”

³¹² Par exemple, le recours à des figures animales pour décorer un trophée sportif. Cf. Wilkinson, *op. cit.*, p. 229. Nous revenons plus loin sur ce point, cf. *infra*, pp. 215-218, et pp. 234-235.

³¹³ En dehors du cas particulier de l'arabesque. Cf. *idem*, p. 224.

³¹⁴ Cf. la *Seconde lettre à Acland* (vol. 16), p. 225, et 2P, p. 304 note n°2, p. 330 : Ruskin fait alors référence au livre de Wilkinson sur les mœurs de l'Égypte ancienne (Wilkinson, John Gardner, *Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, Londres, John Murray, 1837) et en particulier au traitement conventionnel de la représentation des oiseaux dans l'art égyptien.

l'armée de Bahadur Shah Zafar contre la Compagnie anglaise des Indes orientales, qui avait déjà depuis quelques temps pris le contrôle du pays³¹⁵. Cette révolte se caractérise par des événements d'une extrême violence et notamment par des massacres perpétrés contre des européens, incluant des femmes et des enfants, qui émurent profondément l'opinion britannique et conduisirent à une répression non moins violente, dont l'achèvement marque la fin, pour l'Inde, de l'ère médiévale et de la culture indo-musulmane qu'elle avait vu naître (début d'un lent divorce dont l'ultime expression politique sera, en 1947, la partition de l'Inde et du Pakistan). Bien que Ruskin mentionne encore l'art arabe dans *The Two Paths*, cette insistance sur l'Inde comme contre-modèle de l'idéal architectural qu'il entend promouvoir peut se comprendre en partie du fait de ce contexte politique par lequel l'Orient change de visage et bascule, dans son imaginaire, de Venise au sous-continent, et de l'enchantement à la cruauté. On notera également que l'indistinction qui s'y manifeste entre art indien et art islamique est probablement liée aussi à ce contexte victorien, où l'Inde est encore perçue à travers le prisme d'une domination musulmane récente. Ainsi Jones lui-même, lorsqu'il loue dans la *Grammar* la beauté des productions indiennes présentées à l'exposition universelle de 1851, réserve le terme à celles qui sont influencées par les arts de l'Islam, et les rattache aux principes esthétiques de l'ornement arabe et persan³¹⁶. Le chapitre qui suit distingue de ces productions l'ornement *hindou*, et non plus indien, étant entendu que la culture de l'Inde contemporaine inclut des éléments d'origine musulmane. Les exemples qu'il en donne, issus de la Birmanie et des grottes d'Ajanta, font l'objet de sa part d'un jugement moins élogieux³¹⁷.

Dans la première des conférences, la plus marquée par ce contexte politique, Ruskin dresse ainsi une opposition entre deux types moraux et psychologiques : d'un côté, l'Ecosse, marquée par un art décoratif frustré mais par une poésie noble où se manifeste une sensibilité authentique à la nature et au paysage ; de l'autre, l'Inde, qui excelle dans la décoration mais dont le caractère moral est pour lui vicié. L'objectif de cette première conférence, en réponse aux thèses de Jones et des réformateurs, consiste ainsi à jeter un discrédit sur l'art

³¹⁵ Cf. Varela-Braga, *op. cit.*, p. 12.

³¹⁶ Jones, *op. cit.*, p. 78.

³¹⁷ Jones, *op. cit.*, p. 81.

décoratif « conventionnel³¹⁸ » en en faisant l'expression d'un vice, et en prenant par ailleurs pour cible l'art d'un pays qui, dans la *Grammar* et le *Journal of Design* constituait pour Jones, avec l'Alhambra, un modèle de traitement décoratif de la nature :

Pour en revenir, donc, à notre première difficulté, les relations entre l'art et la disposition mentale en Inde et en Ecosse. Il est assez vrai que l'art de l'Inde est délicat et raffiné. Mais il a une curieuse caractéristique qui le distingue de tout autre art d'un mérite décoratif égal – il ne représente jamais un fait naturel. Il forme ses compositions soit à partir de fragments de couleur sans signification ou de lignes ondulantes ; ou bien, s'il représente une créature vivante, il représente cette créature sous un aspect déformé ou monstrueux. A tous les faits et formes de la nature, il s'oppose volontairement et résolument : il ne dessinera pas un homme, mais un monstre à huit bras ; pas une fleur, mais seulement une spirale ou un zigzag. Tout cela indique que ceux qui le pratiquent sont coupés de toutes les sources possibles et saines de savoir ou de plaisir naturel ; qu'ils se sont volontairement retranchés et détournés du volume entier du monde, et n'ont rien à lire, ni à considérer, que cette imagination et ces pensées de leurs cœurs, dont nous savons désormais – qu'ils sont maléfiques, constamment³¹⁹.

Ce texte, d'une grande violence, se construit sur le contraste entre la délicatesse de l'art de l'Inde et la bassesse supposée de sa moralité, que les événements de 1857 sont censés avoir dévoilé à l'opinion britannique. Il réactive le cliché orientaliste de l'Orient raffiné et cruel, susceptible selon les auteurs de s'appliquer aussi bien au monde musulman qu'à la Chine et à l'Extrême-Orient. On notera pourtant que l'exemple de l'Inde illustre assez mal les tendances anti-

³¹⁸ Nous entendons par ce terme toute forme de décoration qui a recours à des figures géométriques abstraites ou à des images simplifiées, non plus considérées pour elles-mêmes mais comme des motifs destinés à être intégrés à une composition.

³¹⁹ 2P, p. 265 : “To return, then, to the first point of difficulty, the relations between art and mental disposition in India and Scotland. It is quite true that the art of India is delicate and refined. But it has one curious character distinguishing it from all other art of equal merit in design—it never represents a natural fact. It either forms its compositions out of meaningless fragments of colour and flowings of line; or, if it represents any living creature, it represents that creature under some distorted and monstrous form. To all the facts and forms of nature it wilfully and resolutely opposes itself: it will not draw a man, but an eight-armed monster; it will not draw a flower, but only a spiral or a zigzag. It thus indicates that the people who practise it are cut off from all possible sources of healthy knowledge or natural delight; that they have wilfully sealed up and put aside the entire volume of the world, and have got nothing to read, nothing to dwell upon, but that imagination of the thoughts of their hearts, of which we are told that —it is only evil continually.”

naturalistes que Ruskin entend ici dénoncer. L'art de ce pays, tel qu'il s'est incarné par exemple sous l'empire moghol, se distingue en effet des autres régions du monde musulman par une recherche constante de naturalisme, aussi bien en architecture (sur les bas-reliefs du Taj Mahal, ou de Fatehpur Sikri par exemple) que dans l'illustration de manuscrits. De tels jugements montrent, outre la méconnaissance que Ruskin avait des arts de l'Inde, qu'il ne les connaissait que par l'intermédiaire de la vision qu'en donnait Jones, essentiellement basée sur des analyses de textiles ou de mobilier du XIX^e siècle³²⁰. A travers l'Inde, ce sont donc certainement les thèses formalistes de la *Grammar*, leur insistance sur les lignes ondulantes et jeux géométriques de couleur « sans signification », que Ruskin entend discréditer. Le procédé qu'il emploie à cet effet, d'une rhétorique raciste, n'est guère à son honneur. Il y a pourtant là l'expression d'un point tout à fait central de la sensibilité ruskinienne, qui lui paraît être mis en péril par l'exigence de conventionnalisme défendue par ces adversaires. Ce point consiste en la remise en cause de la prépondérance de la sculpture et de la peinture³²¹ dans la décoration des bâtiments, et, plus encore que ces arts, la crainte d'une disparition de la figure et même, plus particulièrement, de la figure humaine³²². La critique du rejet supposé de la nature dans l'art de l'Inde constitue ainsi le prélude à une défense d'un usage décoratif de la figure, plus clairement exprimé dans les conférences qui suivent.

Dans la seconde, « The Unity of Art », Ruskin entend ainsi distinguer entre deux types d'ornement conventionnel : l'un qui serait obtenu par une observation attentive de la nature, rendue progressivement abstraite, et l'autre par le seul jeu gratuit de l'imagination, pour l'amour de la forme seule, et motivé par

³²⁰ Cette méconnaissance n'était pas partagée par tous les auteurs victoriens contemporains de Ruskin, et l'on peut à cet égard citer, outre Jones, les travaux de James Fergusson, mentionné dans les *Stones of Venice*, dont les recherches sur l'architecture hindoue et musulmane de l'Inde constituent en ce domaine un travail pionnier. Cf. SV 1, pp. 440 et sq., et Fergusson, James, *Architectural illustration of the principal Mahometan buildings of Beejapore*, Londres, Cundall and Dawnes, 1859 ; *Tree and Serpent worship*, Londres, India museum, 1868 ; *History of Indian and Eastern Architecture*, Londres, John Murray, 1876.

³²¹ Surtout sous la forme de la fresque. Cf. 2P, p. 321.

³²² Ce point a été repéré par Rossela Froissart-Pezone in Froissart-Pezone, Rossela, « Théories de l'ornement en France au tournant du XIX^e siècle. L'abstraction entre nature et géométrie », in : L'Abstraction dans les arts, numéro spécial de Ligeia. Dossiers sur l'art, XXII^e année, janvier-juin 2009, n° 89-90-91-92, p. 57 : « L'éviction de la figure humaine de l'art – de la vie donc, et du sens – était une crainte ancienne que John Ruskin avait clairement formulée au milieu du 19^e siècle, au moment où l'art décoratif indien et arabe conditionnait une bonne partie de la production occidentale. »

la seule recherche du plaisir³²³. Ruskin ne rejette donc pas tout art décoratif abstrait. La pure linéarité, telle que la défend Jones dans les « principes » qui ouvrent la *Grammar*, peut être dans certains cas une nécessité liée en particulier à l'emplacement de l'ornement et à sa fonction dans l'organisation générale de l'objet ou de l'édifice à décorer, mais pour Ruskin ce type d'art reste inférieur à l'image et la représentation du vivant³²⁴. L'argumentation de Ruskin dans *The Two Paths* se déploie ainsi dans deux directions. D'abord, légitimer le recours à l'image comme une forme de décoration à part entière, non seulement tolérable mais supérieure à tout autre. Il s'agit par là de défendre l'usage décoratif de la peinture et de la sculpture figuratives, telles qu'on les enseigne dans les écoles de beaux-arts, fondées sur l'étude de la nature et de la figure humaine. Il lui faut d'autre part défendre une méthode pour concevoir des ornements abstraits (« conventionnels ») où ces exercices d'observation et de représentation de la nature et de l'homme ont un rôle fondationnel. Pour défendre le premier point, Ruskin est conduit à définir l'art décoratif non pas en premier lieu, comme chez Jones, par certaines caractéristiques de la forme des œuvres qui relèvent de cette catégorie, qui se caractériseraient par un plus grand degré d'abstraction, mais par leur localisation, sur un objet ou sur un édifice :

Débarassez-vous donc de l'idée selon laquelle l'art décoratif est un art dégradé ou distinct. Sa nature et son essence consistent à être simplement adapté à un emplacement défini ; et, à cet endroit, à faire partie d'un tout harmonieux, accompagné par d'autres arts : et bien loin qu'il s'agisse là d'une dégradation – que l'art décoratif soit inférieur parce qu'il est fixé à un endroit défini – en général c'est bien plutôt le fait qu'on puisse déplacer l'œuvre qui constitue une dégradation... Dans tous les cas, le meilleur art décoratif est tout à fait non-conventionnel – de la peinture ou de la sculpture, simple, pure, et bonne, mais toujours adaptée à son emplacement ; et subordonnée à la fonction qui est la sienne à cet endroit³²⁵.

³²³ Cf. 2P, p. 304.

³²⁴ Cf. 2P, p. 304, note 2, et la troisième conférence, « Modern Manufacture and design », pp. 319 et sq.

³²⁵ 2P, pp. 320-322 : “Get rid, then, at once of any idea of Decorative art being a degraded or a separate kind of art. Its nature or essence is simply its being fitted for a definite place; and, in that place, forming part of a great and harmonious whole, in companionship with other art; and so far from this being a degradation to it—so far from Decorative art being inferior to other art because it is fixed to a spot—on the whole it may be considered as rather a piece of degradation that it should be portable. Portable art—independent of all place—is for the most part ignoble art... And so in all

Une fois ce premier point acquis, ce que Jones et les réformateurs nomment « ornement » n'apparaît que comme une possibilité de décoration parmi d'autres, et non la meilleure, dont le haut degré d'abstraction n'est pas un signe de supériorité mais, au contraire, d'infériorité. Cette infériorité ne peut ainsi se justifier que par les contraintes imposées par le bâtiment ou l'objet que l'ornement décore. Celles-ci sont liées au matériau, à la distance, mais surtout, dans le cas de l'emploi de motifs, par la fonction et l'emplacement de la décoration dans l'économie générale de l'œuvre :

Quand une sorte d'ornement doit être subordonnée à une autre (comme la moulure l'est à la sculpture qu'elle entoure, ou la frange du drapé à la statue qu'elle voile), cet ornement inférieur doit être dégradé afin que sa subordination soit indiquée ; et cela se fait surtout en refusant, plus ou moins, l'introduction des formes naturelles. Moins il contient de nature, plus l'ornement est dégradé, et plus il est adapté à occuper un emplacement humble ; mais, aussi loin qu'un artisan talentueux puisse aller dans son refus des organismes supérieurs de la nature, il prend toujours soin de conserver la magnificence des lignes naturelles ; c'est-à-dire, des courbes infinies, comme celles que j'ai analysées au quatrième volume des *Peintres modernes*³²⁶.

Ce texte rend tout à fait manifeste la confusion terminologique que nous avons signalée dès le début de ce travail, et exprimée dans « The Material of Ornament », entre la sculpture et l'ornement. Il aborde par ailleurs le second aspect des thèses de Ruskin à ce sujet, déjà affirmé dans « The Material of Ornament » : la nécessité de parvenir à des formes abstraites par une abstraction progressive des formes issues de la nature vivante plutôt qu'en se passant tout à fait de la *mimèsis*, une abstraction marquée, du point de vue formel, par un

other cases whatever, the greatest decorative art is wholly unconventional—downright, pure, good painting and sculpture, but always fitted for its place; and subordinated to the purpose it has to serve in that place.”

³²⁶ 2P, p. 325 : “When one piece of ornament is to be subordinated to another (as the moulding is to the sculpture it encloses, or the fringe of a drapery to the statue it veils), this inferior ornament needs to be degraded in order to mark its lower office; and this is best done by refusing, more or less, the introduction of natural form. The less of nature it contains, the more degraded is the ornament, and the fitter for a humble place; but, however far a great workman may go in refusing the higher organisms of nature, he always takes care to retain the magnificence of natural lines; that is to say, of the infinite curves, such as I have analyzed in the fourth volume of *Modern Painters*.”

élément morphologique, la ligne courbe³²⁷. Il y a ainsi deux manières de parvenir à l'abstraction (deux « chemins »), dont le résultat est similaire en termes de forme et de valeur esthétique mais dont les implications morales sont hiérarchisées :

La question désormais est, comment obtenir cet art inférieur, comment doit-on s'exercer à le produire. Il y a deux manières d'obtenir cette compétence... L'une d'en haut, et l'autre d'en bas. Celle d'en haut fut celle de tous les grands peintres. J'ai mentionné Giotto, et il y est parvenu d'en haut. Giotto a d'abord appris à peindre la figure, et à partir de cette connaissance, il a tout appris de la beauté des lignes et du charme de la couleur, puis a abstrait cela et en a fait de la mosaïque... Une grande partie des nations de la Terre semble avoir eu un talent particulier pour l'ornement conventionnel. Elles l'obtiennent d'en bas en refusant absolument tout art naturel... Ainsi désormais le choix est vôtre ; voici vos deux chemins : on vous demande de produire un ornement conventionnel, et vous pouvez aborder cette tâche comme le fait l'hindou, et comme le fit l'arabe, avec le risque de rapprocher votre disposition de celle des hindous ou des arabes ; ou, comme sir Joshua [Reynolds] ou Velazquez le fit... en approchant votre disposition, en fonction de la sincérité de votre effort – de celle de ces grands hommes... Toutes ces qualités furent atteintes d'en haut, à partir d'une connaissance de la forme humaine... Obtenez d'abord une connaissance pure, profonde, et exaltée de la forme humaine, et de toute beauté naturelle, et laissez tout autre service en procéder³²⁸.

³²⁷ Nous développons un peu plus loin le rôle joué par l'esthétique de la ligne courbe dans les conceptions ruskiniennes de l'abstraction. Cf. pp. 236 et sq.

³²⁸ 2P, p. 306, note, et pp. 307-312 et 312, note: "Now the question is, how you are to get this inferior art, how you are to get practised in doing it. There are two ways of getting the skill of it. ... one from above, and one from below. The one from above is the way that all the great painters got at it. I have named Giotto, and he got it from above. Giotto learned to paint the figure first, and from his knowledge of the figure he learned all that was beautiful in line and lovely in colour, abstracted that and put it into mosaic... There are a large mass of the nations of the earth which appear to have a peculiar skill in this conventional ornament. They get at it from below by refusing all natural art whatsoever... Therefore, now you have it in your choice; here are your two paths for you: it is required of you to produce conventional ornament, and you may approach the task as the Hindoo does, and as the Arab did, without nature at all, with the chance of approximating your disposition somewhat to that of the Hindoos and Arabs; or as Sir Joshua and Velasquez did, with, not the chance, but the certainty, of approximating your disposition, according to the sincerity of your effort—to the disposition of those great and good men... All these were reached from above, all reached by stooping from a knowledge of the human form... get your pure, deep, and exalted knowledge of the human form first, and of all natural beauty first, and let all other service proceed from that."

Dans la dernière conférence du recueil, Ruskin précise quelle est cette qualité morale nécessaire à la bonne décoration et caractérisant le « bon chemin » : il s'agit, comme on pouvait s'y attendre, de la sympathie. Voici ce qu'il affirme ainsi au sujet de la décoration de la porte nord de la cathédrale d'Amiens, dite de Saint-Honoré (voir figure 4, p. 150) :

Et maintenant considérez la quantité de sympathie pour la nature humaine, et son observation, manifestée dans ce seul bas-relief ; la sympathie pour les discussions des moines, les nobles ébahis, le reclus mélancolique, le prélat triomphant, la terrible pauvreté, la magnificence ecclésiastique, ou la foi miraculeuse. Considérez à quel point l'architecte devait être doué d'intelligence, et avoir observé la nature, avant qu'il puisse donner une expression à toutes ces différentes figures... Mais, me répondez-vous, ce n'est pas du tout de l'architecture, c'est de la sculpture. Me direz-vous donc précisément où l'une se sépare-t-elle de l'autre³²⁹ ?

Nous nous sommes permis de faire ici de nombreuses citations de *The Two Paths* afin de faire apparaître nettement les opinions de Ruskin et rendre évidente la singularité de ses vues. Celle-ci consiste dans l'insistance, qu'il est à notre connaissance le seul à exprimer à l'époque, sur la valeur non seulement esthétique mais *décorative* de la peinture et de la sculpture, des termes qui en viennent ainsi à désigner la fresque et le bas-relief, plutôt que le tableau ou la statue. Elle réside d'autre part dans l'affirmation d'une dépendance des formes de décoration conventionnelles (ce que l'on nomme généralement « ornement ») vis-à-vis de la représentation de la figure humaine et de la nature, dont elles ne sont en quelque sorte que des simplifications. Ces deux thèses conduisent, d'une part, à une vision très « figurative » des formes d'ornementation abstraite qui, même lorsqu'elles ne représentent rien, sont sans cesse référées à un modèle naturel supposé, dont la trace formelle ultime est la courbure ; mais elles conduisent aussi, et le point est d'importance, à une vision très abstraite, et pour ainsi dire ornementale, de la

³²⁹ 2P, p. 357 : « Now just consider the amount of sympathy with human nature, and observance of it, shown in this one bas-relief; the sympathy with disputing monks, with puzzled aldermen, with melancholy recluse, with triumphant prelate, with palsy-stricken poverty, with ecclesiastical magnificence, or miracle-working faith. Consider how much intellect was needed in the architect, and how much observance of nature, before he could give the expression to these various figures... But you will answer me, all this is not architecture at all—it is sculpture. Will you then tell me precisely where the separation exists between one and the other ?”

peinture et de la sculpture elles-mêmes, qui entretiennent avec le bâtiment ou l'objet qu'elles décorent un rapport intime d'appartenance. La distinction entre ces arts figuratifs et l'architecture paraît ainsi remise en cause, ainsi que leur hiérarchie respective³³⁰.

Ainsi le débat entre Ruskin et Jones sur la *mimèsis* ne peut pas se réduire à une opposition entre représentation et abstraction, ou entre figure et linéarité. Bien que les thèses de Ruskin se fondent sur une défense de la représentation de la figure humaine à des fins de décoration, face à un Orient aniconique marqué, lorsqu'elle existe, par une forte stylisation de l'image, la figure humaine semble, chez lui, fuir de tous côtés. Nous avons déjà vu comment, dans notre première partie, les concepts éthiques de sympathie et de sens moral, que la tradition philosophique réservait à l'humain et à l'expérience sociale de l'intersubjectivité, se trouvaient appliqués à tout organisme, et motivaient la restriction du sujet de l'ornement au vivant. Déjà « *The Material of Ornament* » incluait comme sujets des motifs abstraits (les « *abstract lines* »), dont l'origine organique était certes affirmée mais dont la nature non-figurative paraissait remettre en partie en cause le paradigme de la représentation défendu par Ruskin. Ce que *The Two Paths* et la confrontation à Jones permettent de dévoiler, c'est que cette fluidité de la référence humaine semble même dépasser les frontières du vivant et de sa représentation et s'appliquer, peu à peu, à des formes abstraites qui non seulement ne vivent pas mais (c'est là la véritable nouveauté) qui ne sont pas des objets naturels : les surfaces architecturales et les motifs qui la décorent. En fondant la valeur esthétique de ces motifs « conventionnels » (comme les lignes courbes et les moulures) sur la *mimèsis* et la représentation de la figure humaine, tout se passe comme si cette-dernière se trouvait en quelque sorte symbolisée par les motifs décoratifs abstraits auxquels Ruskin confère certes un rang inférieur, mais qui se trouvent ainsi dotés, eux aussi, d'une signification humaine. Cette symbolisation est tout à fait absente dans l'approche de Jones, et suppose également, comme nous allons essayer de le montrer, l'exercice de la sympathie.

³³⁰ Nous consacrerons de plus larges développements à ce rapport entre figure et surface dans notre troisième partie. Cf. *infra*, pp. 279 et sq., et pp. 293 et sq.

b) La figure contre le motif

Contrairement à ce que pourrait faire penser la violence des prises de position de *The Two Paths*, Ruskin a bien lui aussi défendu la nécessité d'un traitement abstrait ou « imparfait » de l'image, afin que celle-ci puisse servir à la décoration d'un édifice. L'expression la plus nette de cette exigence, déjà avancée dans la « Lamp of Beauty », se trouve dans le second chapitre de synthèse des *Stones* consacré à l'ornement architectural, « Treatment of Ornament » :

Si, pour produire un bon ou un bel ornement, il était seulement nécessaire de réaliser une sculpture parfaite, et si un groupe de fleurs ou d'animaux bien taillé était un ornement quel que soit son emplacement, le travail de l'architecte serait relativement aisé. La sculpture et l'architecture deviendraient des arts distincts : et l'architecte commanderait autant de pièces que nécessaire, de sujet et de taille donnés, en ne se préoccupant que des questions relatives à leur disposition et à leur proportion. Mais ce n'est pas le cas. Une peinture ou une sculpture parfaite n'est en aucun cas un ornement architectural, sinon dans un sens vague, tout bel objet étant « l'ornement » de l'endroit où il se trouve. Ainsi dit-on que des tableaux sont l'ornement d'une chambre ; mais nous ne devrions pas remercier l'architecte qui affirme que son œuvre, pour être complète, nécessite que l'on y accroche, ici un Titien, et là un Vélazquez... Et bien loin que la perfection d'une œuvre augmente sa valeur ornementale, on peut dire, en toute sûreté, qu'aucune sculpture absolument achevée n'est juste du point de vue de la décoration³³¹.

Ce passage paraît directement contredire celui issu de la seconde lettre à Acland que nous avons cité au début de ce travail, qui affirmait (un peu plus

³³¹ SV1, p. 284 : "If, to produce a good or beautiful ornament, it were only necessary to produce a perfect piece of sculpture, and if a well-cut group of flowers or animals were indeed an ornament wherever it might be placed, the work of the architect would be comparatively easy. Sculpture and architecture would become separate arts: and the architect would order so many pieces of such subject and size as he needed, without troubling himself with any questions but those of disposition and proportion. But this is not so. No perfect piece either of painting or sculpture is an architectural ornament at all, except in that vague sense in which any beautiful thing is said to ornament the place it is in. Thus we say that pictures ornament a room; but we should not thank an architect who told us that his design, to be complete, required a Titian to be put in one corner of it, and a Velasquez in the other... And so far from the perfection of the work conducing to its ornamental purpose, we may say, with entire security, that its perfection, in some degree, unfits it for its purpose, and that no absolutely complete sculpture can be decoratively right."

tardivement dans sa production intellectuelle) que la meilleure ornementation possible serait la décoration de l'intérieur par des fresques de Titien et celle de l'extérieur par des sculptures de Phidias³³². Si cette exigence paraît effectivement rapprocher la pensée de Ruskin de celle des réformateurs et de Jones en particulier, une différence majeure apparaît pourtant dans leurs définitions du concept même d'abstraction et des valeurs relatives qu'ils lui accordent. D'une part, parce que l'abstraction de l'ornementation architecturale chez Ruskin n'est pas considérée par lui comme une promotion esthétique mais comme le résultat de contraintes qui, dans « Treatment of Ornament », sont au nombre de trois : le caractère subordonné ou non de l'ornement³³³, l'(in)habileté technique de l'artiste³³⁴, et enfin la nécessité de prendre en compte la distance à laquelle la sculpture sera perçue par l'observateur³³⁵. Ces contraintes avaient déjà été formulées dans les *Seven Lamps*, en particulier la troisième, dans la « Lamp of Beauty », et la seconde dans la « Lamp of Life³³⁶ ». Pour Ruskin, plus une sculpture se trouve près de l'observateur, plus elle est susceptible de recevoir un traitement réaliste et « complet » ; et il est également plus probable que les sujets plus nobles (les animaux et l'Homme), par opposition aux végétaux, reçoivent un tel traitement³³⁷. Malgré la complexité et le luxe de détails que Ruskin donne à ce propos, le principe général semble avoir été assez simple : plus un élément de décoration est susceptible, du fait de son emplacement ou de ce qu'il représente, d'attirer l'attention de l'observateur, plus son traitement doit être achevé, dans les limites des possibilités techniques de l'artiste. Ce second critère conduit parfois Ruskin à faire l'éloge de ce que l'on serait tenté de nommer une sorte de « primitivisme » médiéval, où le caractère grossier de la représentation ou de la forme est racheté par l'audace et la force de l'intention expressive de l'artiste. Ce décalage entre l'intention et la réalisation aboutit à une qualité esthétique de l'ornementation que Ruskin semble parfois avoir placé très haut, notamment dans les sections de « The Nature of Gothic » consacrées à la « sauvagerie »

³³² Cf. *supra*, p. 57. L'exemple de Titien et de Phidias est repris dans « The Two Paths », Cf. 2P, p. 304, n. 2.

³³³ SV1, pp. 285-286, et aussi 2P, p. 325.

³³⁴ SV1, pp. 289-291.

³³⁵ SV1, pp. 292-303.

³³⁶ SL, pp. 170-175 et pp. 197-198.

³³⁷ SL, p. 173.

(« savageness ») et à la variabilité (« changefulness ») du style³³⁸. Il précise toutefois bien dans la « Lamp of Life » que ce genre de beauté, où la puissance de l'expression semble l'emporter sur la fidélité de la représentation, et être intensifiée en raison même de cet écart vis-à-vis du réel, reste pour lui inférieure à celle qui satisfait aux deux critères. La primauté esthétique du naturalisme se trouve ainsi réaffirmée³³⁹.

L'ensemble de cette réflexion fait d'autre part clairement émerger le second point qui le distingue de ses contemporains, et qui touche cette fois à la définition même du processus d'« abstraction » que Ruskin décrit. Parmi les deux aspects du « traitement conventionnel » que Pugin réclamait (sans les distinguer) de l'ornement, la pensée de Ruskin n'en envisage qu'un seul, l'inachèvement, au détriment du second, la « géométrisation », plaçant ainsi l'ensemble de sa pensée sous le signe d'une conception picturale de la *mimèsis*. Dans la citation des *Stones of Venice* que nous venons de faire, la nécessité de s'éloigner des modèles que sont Titien ou Vélazquez réaffirme paradoxalement la prégnance de ce modèle pictural que l'ornementation architecturale ne remet pas en cause, mais dont elle constitue pour Ruskin un cas particulier³⁴⁰. Plus encore que l'abstraction de l'ornementation, Ruskin essaie donc plutôt de penser son imperfection. Ce terme désigne chez lui à la fois l'inachèvement d'une représentation, mais aussi l'irrégularité d'une forme (une ambivalence qui peut être source de nombreuses confusions³⁴¹). Chez Jones et les réformateurs, le modèle des arts de l'Islam semble avoir rendus synonymes ces deux aspects de l'idéalisation de la nature, la simplification de l'image (la perte de détails et du relief) constituant un préalable nécessaire à sa disposition géométrique. Cette disposition constitue pour eux le véritable objet de l'appréciation esthétique et peut à la limite conduire à la

³³⁸ SV 2, pp. 197-200, p. 203, et p. 214. Dans ces textes toutefois le concept d'imperfection que Ruskin mobilise ne vise pas en premier lieu la représentation mais l'exécution artisanale de la forme de l'objet, et est plutôt synonyme d'irrégularité que d'inachèvement (voir *infra*, note 340 p. 191).

³³⁹ SL, p. 198 et MP 3, pp. 166-167.

³⁴⁰ La mention de ces deux peintres n'est sans doute pas due au hasard : Titien comme Velazquez ont en effet tous deux eu part à des projets de décoration architecturale, le premier à la Scuola de Santo de Padoue, et le second au palais du Buen Retiro de Madrid.

³⁴¹ Pour des cas où Ruskin emploie les termes d'imperfection ou d'absence de « fini » (« finish ») pour signifier l'inachèvement de la représentation, voir, entre autres, SL, pp. 170-175 et pp. 197-198, SV 1 pp. 285-303, SV 2, pp. 193-194 (§ 14), MP 3, pp. 155-168. Ces termes désignent en revanche l'irrégularité de la forme, parfois conçue comme la conséquence d'un travail artisanal inachevé ou manquant de soin et donnant alors lieu à des textures rugueuses, dans SL, pp. 199-220, SV 2, pp. 197-203 et pp. 204-214, MP 3, pp. 151-155.

disparition de la référence. Chez Ruskin nous trouvons bien une réflexion sur la manière dont l'image peut être simplifiée par l'artiste et doit l'être dans certains cas (en particulier en raison des exigences de visibilité de la figure à distance), mais pas sur la manière dont celle-ci s'intègre à une composition géométrique, ou en vient à se rapprocher des figures de la géométrie euclidienne à la manière d'un motif.

Cette tendance à penser l'abstraction de l'ornementation sur le modèle de celle qui préside aux beaux-arts était déjà manifeste dans la « *Lamp of Beauty* », lorsque Ruskin, introduisant la nécessité d'une abstraction dans le traitement des formes ornementales, insistait alors sur le fait que l'homme ne pouvait pas rendre l'herbe sculptée « aussi verte et tendre » que celle sur laquelle il se repose, ou bien donner à ses fleurs le parfum et la couleur qu'elles ont dans la nature, ne pouvant retenir d'elles que des « caractères formels sévères » qui n'impliquent pourtant en rien une géométrisation³⁴². Bien que la distinction que nous essayons d'établir entre ces deux genres d'abstraction n'ait jamais été formulée de manière aussi tranchée par lui, sa réflexion sur le sujet fait apparaître une préférence très marquée pour la première forme (celle des beaux-arts). Ainsi dans *The Two Paths*, il affirme bien qu'il existe une « forme architecturale de sculpture » qui se distingue à la fois de la « sculpture parfaite » et de la « simple décoration géométrique », mais la suite de son développement montre que ce qu'il entend par là c'est seulement le caractère inachevé de ladite sculpture, qui peut conserver une forte valeur d'expression en dépit de cette imperfection, et non le caractère géométrisé des figures. Cet aspect est pourtant tout à fait visible sur les parties sculptées de la chaire de Sant'Ambrogio qu'il donne alors en illustration³⁴³ (voir figure 5, p. 150). Le sens que Ruskin donne ainsi à ce terme d'abstraction (en réalité synonyme pour lui d'inachèvement) apparaît très clairement dès la « *Lamp of Beauty* » :

La sélection (*the abstraction*) de quelques caractéristiques choisies, ne se voit que dans l'esquisse du peintre ; dans son œuvre achevée ce processus d'abstraction est

³⁴² SL, p. 155. Voir aussi *infra*, p. 272, pour un autre commentaire de ce passage où nous envisageons son rapport à l'idéal naturaliste.

³⁴³ 2P, pp. 124-129.

dissimulé ou se perd à mesure que le travail avance. L'architecture, au contraire, se plaît à l'abstraction et craint d'achever ses formes. La proportion et l'abstraction sont ainsi les deux caractéristiques distinctives de la conception architecturale. La sculpture doit les avoir à un degré inférieur ; tendant, d'un côté, à une manière architecturale, en général quand elle est à son plus haut niveau (devenant ainsi une partie de l'architecture), et, de l'autre côté, à une manière picturale, quand elle est susceptible de perdre sa dignité, et de s'abaisser à n'être plus qu'un ingénieux exercice³⁴⁴.

L'affirmation selon laquelle l'architecture « se plaît à l'abstraction » ne signifie pas qu'y règne l'abstraction géométrique, mais bien « qu'elle craint d'achever ses formes », c'est-à-dire que les images qui la décorent ne sont pas aussi détaillées et achevées que dans une peinture. C'est sur cet aspect qu'insiste le passage de ce chapitre sur la sculpture architecturale, qui développe la conception ruskinienne de l' « abstraction » et distingue nettement ce terme du traitement géométrique que désignent ses adversaires :

Si, du fait de sa fonction ou de sa position particulière, [la sculpture] est disposée de manière symétrique, il y a, bien sûr, une indication évidente de sujétion à l'architecture. Mais la symétrie n'est pas l'abstraction. Des feuilles peuvent être disposées en un ordre tout à fait régulier, et être pourtant de mesquines imitations ; ou bien, d'un autre côté, elles peuvent être jetées au hasard et sans ordre, et demeurer hautement architecturales dans leur traitement séparé.*

* Ce court aphorisme [la symétrie n'est pas l'abstraction] est l'un des plus importants de tout le livre [note de 1880³⁴⁵].

³⁴⁴ SL, pp. 162-163 : “So the abstraction of few characteristics out of many, is shown only in the painter's sketch; in his finished work it is concealed or lost in completion. Architecture, on the contrary, delights in Abstraction and fears to complete her forms. Proportion and Abstraction, then, are the two especial marks of architectural design as distinguished from all other. Sculpture must have them in inferior degrees; leaning, on the one hand, to an architectural manner, when it is usually greatest (becoming, indeed, a part of Architecture), and, on the other, to a pictorial manner, when it is apt to lose its dignity, and sink into mere ingenious carving.”

³⁴⁵ SL, p. 171 : « If, in its particular use or position, it is symmetrically arranged, there is, of course, an instant indication of architectural subjection. But symmetry is not abstraction. Leaves may be carved in the most regular order, and yet be meanly imitative; or, on the other hand, they may be thrown wild and loose, and yet be highly architectural in their separate treatment.*

* This short Aphorism is one of the most important in the book. [1880.]

Ici donc, Ruskin précise bien que ce qu'il entend par abstraction ce n'est pas le traitement géométrique imposé à une figure mais le degré d'achèvement de sa représentation, celui étant considéré comme « architectural » lorsqu'il est à son plus bas niveau, selon un emploi du terme qui peut bien entendu être source de confusions. Cette brève remarque, tout à fait cruciale pour comprendre la réflexion ruskinienne sur ce sujet, aurait pu donner lieu à un développement sur les rapports réciproques de la composition (plus ou moins ordonnée) et de la représentation (plus ou moins achevée), et la manière dont la première influence la seconde, mais ce n'est pas le cas, et la question de la composition est alors rapidement évacuée au profit de celle de l'achèvement³⁴⁶. Le problème est partiellement abordé dans le passage sur la proportion, mais il n'est alors plus question des figures, les analyses de Ruskin étant centrées sur des éléments abstraits : moulures ou organisation des façades³⁴⁷. En réalité, ce que nous appelons la « géométrisation » du sujet est plutôt désigné par lui, comme par ses contemporains, par les termes « conventionnel » ou « conventionnalisation », le mot d'abstraction, dont le sens a été modifié par l'usage qu'en ont fait les avant-gardes du vingtième siècle, n'ayant pas alors cette signification qui peut l'apparenter à l'utilisation de figures géométriques. Même l'abstraction des « lignes abstraites » de « *The Material of Ornament* » a en réalité un sens actif et désigne plutôt le processus qui conduit à leur genèse, une « extraction » hors de la nature plutôt qu'une abstraction conçue dans le sens d'une absence de figuration. La possibilité que Ruskin évoque dans la « *Lamp of Beauty* », celle de l'indication d'une subordination de l'ornement à l'architecture par la symétrie et le traitement géométrique (sa « conventionnalisation »), fait ainsi chez lui l'objet d'un rejet ou se trouve réservée, comme il l'indique dans *The Two Paths*, à des formes de décoration qu'il considère comme inférieures³⁴⁸.

³⁴⁶ SL, pp. 172-175. On consultera notre *Annexe* (« Une flore architectonique ») pour voir la manière dont les contemporains de Ruskin ont tenté de penser l'effet particulier produit par l'alliance de la représentation du vivant et de sa géométrisation, à partir de l'exemple du rinceau médiéval. Cf. *infra*, p. 383.

³⁴⁷ SL, pp. 163-169.

³⁴⁸ On serait ainsi tenté de lire le « symmetry is not abstraction » de l'aphorisme comme une mise en garde, un « symmetry *must not* be abstraction », l'inachèvement de la représentation ne devant pas conduire à sa géométrisation. Cette omission du traitement géométrique n'est pas seulement pour nous le signe d'un défaut de pensée mais l'affirmation, peut-être inconsciente, d'un rejet de ce processus au nom de l'expression de la figure, perçue par sympathie, contre la neutralisation qu'impliquerait sa transformation en motif.

Chez Ruskin, contrairement à ce que nous trouvons chez Jones, la réflexion esthétique ne commence donc pas par l'abstraction, entendue ici en un sens absolu et non ruskinien, mais par l'image. C'est d'abord à l'occasion d'un questionnement sur ce qui doit constituer la bonne idéalisation de la nature en peinture que nous pouvons identifier les prémisses de ce qui se trouvera pensé pour la décoration architecturale. C'est alors, comme nous l'avons mentionné, à l'occasion d'une polémique contre les conceptions de Joshua Reynolds, exprimées dans ses *Discourses*, que Ruskin tente de faire émerger ses propres idées. Dans le quatrième *discours* en effet, Reynolds tente de définir quelles limites doivent être imposées à la représentation de la nature par le peintre, et quel degré d'achèvement y est tolérable, reprenant une tradition esthétique issue de la Renaissance. Selon cette ligne de pensée, le peintre ne doit pas se contenter de reproduire les apparences extérieures de la nature, mais en donner une représentation idéalisée où se donne à voir l'essence de son sujet. Cette thèse, qui reçoit selon les auteurs des formulations différentes³⁴⁹, est reprise par Reynolds pour critiquer certaines pratiques artistiques et écoles de peinture. Ainsi pour lui l'école vénitienne (Tintoret et Véronèse, à l'exclusion de Titien) pêche par une trop grande attention portée au détail et au rendu des matières et de la couleur, un défaut qui serait encore plus patent dans l'école flamande³⁵⁰. Cette quête de l'universel en peinture conduit également Reynolds, par exemple, à considérer la peinture d'histoire comme supérieure au portrait, dans la mesure où, dans le premier cas, c'est l'homme « en soi », dans ses caractéristiques les plus nobles, qui se trouve représenté, alors que dans le portrait le peintre ne saisit que le caractère d'un individu particulier³⁵¹.

Au début du premier volume de *Modern Painters*, Ruskin formule les principes généraux de son esthétique et se confronte aux thèses de Reynolds lorsqu'il est amené à définir ce qu'il entend par la vérité en peinture. La

³⁴⁹ Nous pensons ici à la célèbre expression de Léonard de Vinci, selon laquelle la peinture est « chose mentale », mais aussi à l'affirmation attribuée à Raphaël, selon laquelle le peintre ne doit pas représenter ce que fait la nature mais ce qu'elle devrait faire. C'est cette seconde version de la thèse de l'idéalisation que Ruskin cite et critique à la fin du premier volume des *Stones* (Cf. SV 1, p. 407, et infra, pp. 220-221).

³⁵⁰ Cf. Reynolds, Joshua, *Discourses*, Zimmern, Londres, 1887 [éd.or. 1769-1791], pp. 50-54. Consulté sur http://www.gutenberg.org/files/47610/47610-h/47610-h.htm#Page_39, le 21-08-2020.

³⁵¹ Reynolds, *Idem*, p. 54 : « Un peintre d'histoire peint l'homme en général ; un peintre de portraits, un homme particulier, et par conséquent un modèle empreint de défauts. »

polémique apparaît à l'occasion d'une défense des « vérités particulières », opposées aux « idées générales » qui constituent selon Reynolds « le principe régulateur de toutes les parties de l'art³⁵² ». Dans sa réponse, le propos de Ruskin est assez confus, et il est difficile de déterminer le contenu exact de sa pensée, qui se déploie dans des directions contradictoires. Celui-ci entend en effet maintenir à la fois une exigence d'idéalisation de la nature et une défense de la représentation de ses caractères particuliers, de ses « détails ». À l'opposition posée par Reynolds entre le particulier et l'universel, Ruskin substitue une opposition entre l'individu et l'espèce, seule la seconde devant faire l'objet d'une représentation. L'introduction de cette notion d'espèce est faite à partir d'un cadre de pensée aristotélicien, où elle constitue un couple avec celle de genre. L'argument de Ruskin consiste à affirmer que la représentation de la vérité de son sujet par le peintre ne peut se faire que par l'identification de ses caractéristiques spécifiques, qui permettent de le distinguer non pas en tant qu'individu singulier, mais en tant que représentant du genre auquel il appartient³⁵³. Formulées de cette manière, on ne voit guère en quoi les thèses de Ruskin diffèrent de celles de Reynolds, hormis dans le recours à ce vocabulaire aristotélicien. Malgré tout, ce qui se dessine ici c'est à la fois une défense du détail comme élément signifiant susceptible de manifester, de manière paradoxale mais néanmoins décisive, l'essence de son sujet, selon le même mode de pensée qui le conduit à affirmer dans les conférences d'Édimbourg que l'ornement est la « partie principale » de l'architecture ; et, d'autre part, la volonté de restreindre le degré de généralité de l'image peinte, en particulier dans la représentation du paysage et des objets naturels. Il ne s'agit pas pour Ruskin de peindre n'importe quel arbre, en ne retenant que quelques caractéristiques qui permettent de reconnaître qu'il s'agit bien d'un arbre, sans plus de précisions, mais de pouvoir distinguer un tremble d'un bouleau ou d'un sapin, et de donner ainsi des représentations diversifiées des différentes espèces d'arbres, de nuages, ou de rochers. La troisième section de la deuxième partie du volume est ainsi en grande partie consacrée à évaluer la qualité de la peinture de paysage des maîtres anciens et contemporains en fonction

³⁵² Reynolds, *Idem*, p. 39.

³⁵³ Cf. MP 1, pp. 151-152.

de leur capacité à rendre avec précision les différents types d'objets qui composent la nature³⁵⁴.

Ce thème de la juste idéalisation de la nature, qui ne doit ni trop simplifier son sujet ni l'individualiser outre mesure en ne se concentrant plus que sur son apparence, traverse tout *Modern Painters*, et c'est peut-être dans le troisième volume que Ruskin en donne l'illustration la plus claire (voir figure 12, p. 198). Dans cette planche, seul le tremble représenté en bas à gauche, illustrant la manière de Turner, est approuvé par Ruskin dans la mesure où il retient les caractéristiques essentielles de l'espèce et les réunit en un tout harmonieux, sachant allier le souci du détail à la prise en compte de la beauté de la forme, essentiellement dépendante, pour le végétal, de la représentation de sa croissance et des irrégularités qui en résultent. Le spécimen en haut à gauche, dit « giottesque » et représentant la peinture du Moyen Âge, bien que plus schématique, a également sa préférence dans la mesure où, malgré sa simplicité liée pour Ruskin à un défaut de technique, il retient d'après lui les caractéristiques essentielles de la forme réelle du tremble. Son caractère irrégulier manifesterait ainsi le processus de croissance de l'arbre, et relèverait donc également d'une recherche de vérité³⁵⁵. Celle-ci a pour Ruskin une valeur morale car elle exprime tout aussi bien la *sympathie* de l'artiste pour son sujet, qu'il considère être à son degré le plus élevé chez Turner³⁵⁶. Quant à l'arbre « puriste », bien que le peintre ait retenu certaines caractéristiques du tremble, la représentation qu'il en donne est considérée comme trop régulière et plane (notamment pour les feuilles) et sacrifie ainsi la vérité à un idéal géométrique de symétrie³⁵⁷. Dans les *Pierres de Venise*, Ruskin reprendra ce critère de la représentation de l'espèce pour justifier l'image idéalisée, mais néanmoins juste, d'un olivier sur l'une des coupes de la basilique Saint-Marc : l'artiste a retenu juste ce qu'il faut pour identifier l'olivier,

³⁵⁴ Cf. MP 1, pp. 343-611.

³⁵⁵ MP 4, pp. 98-99.

³⁵⁶ Ruskin, John, *Reviews and pamphlets on art*, "Pre-raphaelitism", (vol. 12), p. 370 : "Turner appears as a man of sympathy absolutely infinite, a sympathy so all-embracing, that I know nothing but that of Shakespeare comparable with it... This is the root of the man's greatness; and it follows as a matter of course that this sympathy must give him a subtle power of expression, even of the characters of mere material things, such as no other painter ever possessed. The man who can best feel the difference between rudeness and tenderness in humanity, perceives also more difference between the branches of an oak and a willow than any one else would...", partiellement cité par Patrick Conner in Conner, Patrick, *Savage Ruskin*, Londres, Macmillan, Detroit: Wayne State University Press, 1979, p. 113.

³⁵⁷ MP 4, p. 100.

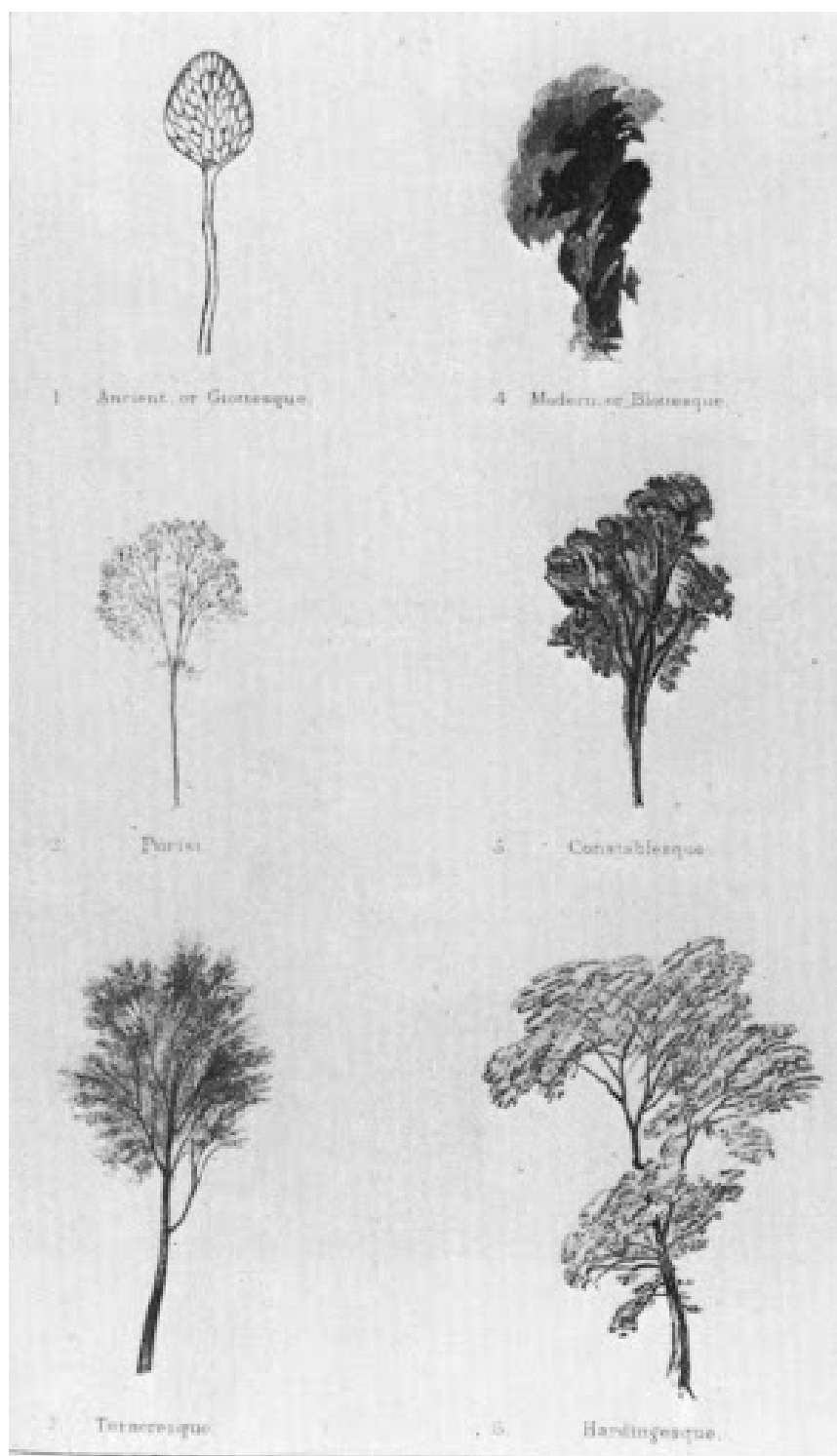


Figure 12 – John Ruskin, « Le tremble, soumis à idéalisation : 1. Ancien, ou giottesque, 2. Puriste, 3. Turner-esque, 4. Moderne, ou tachesque, 5. Constablesque, 6. Hardingesque », photogravure d'après dessin, in *Modern Painters*, vol. 4, planche 27, p. 98.

à savoir le fruit et la texture de l'écorce, et n'a pas cherché à rendre son image plus régulière ou symétrique au détriment de la réalité³⁵⁸. Bien que les critères sur lesquelles il se fonde pour déterminer cette qualité morale et le juste degré de réalisme tolérable dans une représentation sont en grande partie arbitraires, on retiendra que l'intention de Ruskin consiste à défendre la saisie d'une généralité plus restreinte, qui passe, pour les objets naturels (végétation incluse) par la prise en compte des caractéristiques particulières de l'espèce. Dans le chapitre consacré à la beauté vitale, Ruskin résume ainsi sa position :

Ainsi la tâche du peintre, dans sa poursuite de la forme idéale, est de parvenir à une connaissance précise, autant qu'il est en son pouvoir, des vertus, devoirs, et caractères particuliers de chaque espèce d'êtres ; et même jusqu'à la pierre, car il y a une idéalité des pierres en fonction de leur variété, une idéalité du granit, de l'ardoise et du marbre, et c'est par la manifestation la plus haute et la plus exaltée de ces caractères, de cet ordre, et de cette fonction individuels, que consiste toute l'idéalité de l'art³⁵⁹.

La notion d'espèce est ainsi subrepticement passée d'un sens logique aristotélécien à un sens biologique, voire géologique, et l'idéal que défend ici Ruskin ne paraît plus se distinguer de la saisie d'une essence individuelle. On peut se demander, par ailleurs, si cette notion d'idéalité concerne seulement, comme cela semblait le cas dans le premier volume de *Modern Painters*, les caractéristiques *physiques* particulières à l'espèce considérée. Le passage par le vivant et la sympathie semble ajouter à cette exigence d'une représentation plus précise de la nature, qui place la critique ruskinienne de l'idéalisation sous le signe d'un certain réalisme, la nécessité d'une représentation des caractéristiques *psychologiques* de l'individu considéré et de leur expression. La représentation idéalisée des êtres vivants suppose en effet également que soit perceptible en eux la jouissance qu'ils prennent à l'exercice de leur fonction, et s'ils l'exercent par

³⁵⁸ SV 3, pp. 208 et sq., et planche 4, p. 211.

³⁵⁹ MP 2, p. 173 : "Therefore the task of the painter, in his pursuit of ideal form, is to attain accurate knowledge, so far as may be in his power, of the peculiar virtues, duties, and characters of every species of being; down even to the stone, for there is an ideality of stones according to their kind, an ideality of granite and slate and marble, and it is in the utmost and most exalted exhibition of such individual character, order, and use, that all ideality of art consists."

ailleurs de manière morale (seule manière, pour Ruskin, que cet exercice mène au bonheur). Ce critère de la moralité est plus développé dans la section consacrée à la beauté vitale de l'homme³⁶⁰, mais nous le trouvons dès les règnes animal et végétal, la laideur de l'alligator étant liée à l'expression « maligne » de son visage³⁶¹, et la beauté du chêne des montagnes, au courage que celui-ci a eu à pousser dans un environnement hostile dont le caractère tortueux et malingre de son tronc (mais non moins idéal) porte le témoignage³⁶². Pour les végétaux, ces éléments psychologiques et moraux, perceptibles par l'exercice de la sympathie, paraissent essentiellement liés à la prise en considération de leur mode de croissance et de qualités de surface. Pour les animaux au contraire, la manière dont s'exprime l'affect passe essentiellement par le visage :

Que ces perfections morales soient en effet causes de beauté en proportion de leur expression, se prouve très bien en comparant les traits des animaux où elles sont plus ou moins apparentes ; comme, par exemple, les yeux, dont nous trouverons les plus laids spécimens chez ceux qui n'ont ni expression ni vie d'aucune sorte, mais un regard fixe de cadavre, ou un éclat indéfini sans signification, comme (d'un certain point de vue), ceux des chouettes et des chats ; et aussi ceux de la plupart des insectes et de toutes les créatures pour lesquelles l'œil semble un instrument optique extérieur, plutôt qu'un membre corporel par lequel l'émotion et la vertu de l'âme peuvent être exprimés... Et, à nouveau, pour la bouche, une autre source d'expression, nous la trouvons d'autant plus laide là où elle en est dépourvue, comme chez la plupart des poissons... [Elle est] plus noble car plus douce et plus sensible, chez le cheval, le chameau, et le faon, et ceci jusqu'à l'homme... [où] la bouche sert surtout comme moyen d'expression, dépassant et surpassant ainsi ses fonctions inférieures³⁶³.

³⁶⁰ MP 2, pp. 176-207.

³⁶¹ MP 2, p. 158.

³⁶² MP 2, p. 169.

³⁶³ MP 2, p. 158 : « That these moral perfections indeed are causes of beauty in proportion to their expression, is best proved by comparing those features of animals in which they are more or less apparent; as, for instance, the eyes, of which we shall find those ugliest which have in them no expression nor life whatever, but a corpse-like stare, or an indefinite meaningless glaring, as (in some lights) those of owls and cats; and mostly of insects and of all creatures in which the eye seems rather an external optical instrument, than a bodily member through which emotion and virtue of soul may be expressed... And, again, taking the mouth, another source of expression, we find it ugliest where it has none, as mostly in fish; [it is] nobler because gentler and more sensible, of the horse, camel, and fawn, and so again up to man: [where] the mouth is given most definitely as a means of expression, beyond and above its lower functions.»

Nous retrouvons là, étrangement, les deux éléments qui permettaient sous une forme métaphorique de justifier, chez Ruskin, la supériorité de l'ornement sur l'architecture. Dans les conférences d'Édimbourg, celui-ci affirmait en effet qu'il « procédait avec un bâtiment comme avec un homme, en regardant ses yeux et ses lèvres³⁶⁴ », c'est-à-dire son ornementation. Dans cette défense de l'expression comme critère d'appréciation esthétique Ruskin se trouve, comme l'a fait remarquer Landow³⁶⁵, dans le droit fil de la poésie romantique d'un Wordsworth et d'un Coleridge, mais aussi de certaines tendances de la science de son temps : la phrénologie, et l'étude « expressive » de l'anatomie humaine³⁶⁶. Le chapitre sur la beauté vitale cite ainsi, comme source de cette comparaison des différents types de bouches, *The Anatomy and Philosophy of Expression*, de Charles Bell, réédition revue et augmentée de son *The Anatomy of Expression in Painting*, destinée aux artistes. Dans cet ouvrage, Bell tente d'expliquer et d'illustrer par une série de planches la manière dont les émotions humaines affectent la forme du visage et en déterminent la beauté, prolongeant en cela dans le domaine de l'art et de l'esthétique des recherches d'abord menées pour l'étude du système nerveux³⁶⁷. Cette influence de Charles Bell, alliée à sa propre sensibilité à la valeur esthétique de l'expression faciale, conduit Ruskin à développer une conception très particulière du beau idéal pour le vivant. Dans *Modern Painters* en effet, la représentation du vivant, pour atteindre son plus haut degré de beauté, semble s'accompagner d'un impératif d'expressivité. La figure idéale d'un organisme doit nous montrer à la fois ce qui permet de le distinguer physiquement comme individu, mais également les traits psychiques qui nous permettent de « sympathiser » avec lui et d'en déterminer la valeur morale. La suite de la section, en particulier le chapitre consacré à l'homme, tentera de déterminer quels

³⁶⁴ Cf. *supra*, p. 48.

³⁶⁵ Landow, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/1.3.html> consulté le 07-11-2020.

³⁶⁶ Cette insistance de Ruskin sur la valeur esthétique de l'expression et la mise en rapport de cet aspect de sa pensée avec sa critique architecturale a déjà été en partie accomplie par Patrick Conner (*op. cit.*, p. 47) : « Ruskin is so well-known for his devotion to the beauties of landscape, sky and sea that it is easy to overlook his lifelong sensitivity to anything evocative of human emotions and character. It seems that he almost resented any artefact which offered him no “expression” to interpret... When we read Ruskin's explanations of Venetian façades, it soon becomes clear that he saw them as yet more faces – faces to be scrutinised for every superficial clue to their supposed inner character. »

³⁶⁷ Cf. MP 2, pp. 103-104, note, p. 159, 179, et Bell, Charles, *The Anatomy of Expression as Connected with the Fine Arts*, Londres, John Murray, 1844 et *The Hand, its Mechanism and Vital Endowments as Evincing Design*, Londres, W. Pickering, 1837.

sont les types d'expression faciale qui nous permettent de trouver un individu beau. Ces considérations sont empreintes d'un grand nombre de jugements moraux. Ruskin paraît paradoxalement défendre des visages aux expressions douces, où se manifestent un contrôle et une mise en retrait de l'émotion d'autant plus émouvante, pour lui, qu'elle n'est pas synonyme d'un défaut de sensibilité mais de maîtrise³⁶⁸.

Dans le domaine de l'architecture, cette esthétique morale de l'expression dans la représentation idéale du corps et du visage des êtres vivants (solidaire de l'usage de la sympathie) se développe dans deux directions. Elle le conduit d'abord à privilégier une conception de la décoration fondée sur la représentation de la figure individuelle plutôt que sur la répétition d'un motif, une préférence qui est l'une des causes majeures de son désaccord avec ses contemporains, et qui est également source de nombreux malentendus. La planche sur l'idéalisation du tremble (certes postérieure aux *Seven Lamps* et aux *Stones*, mais relevant des mêmes tendances), nous montre déjà Ruskin traiter l'arbre non comme un élément du paysage mais comme une figure, détachée et quasi littéralement « découpée » du fond qu'elle occupe sur le tableau. Ce processus permet de faire apparaître comme inférieur le traitement « moderne » de l'arbre, où celui-ci ne joue pas le rôle d'une figure mais d'un élément de couleur dans le paysage, impossible à individualiser (une « tache », mais pas dans l'acception péjorative qu'en donne Ruskin). Il est ainsi générateur d'une tonalité affective, plutôt qu'objet d'une perception empathique où se révélerait à nous une sensibilité individuelle. Tout au contraire, la mise en page de la planche manifeste un dispositif visuel qui traduit un mode de perception particulier, où les êtres vivants ou même les objets fonctionnent comme des figures sur lesquelles Ruskin est susceptible d'exercer sa sympathie et qu'il détache du fond qui les accueille. En architecture, cette insistance sur la figure va le conduire à remettre en cause l'une des conséquences possibles de l'idéalisation du sujet. Ce procédé, qu'il refuse absolument, consiste à suffisamment neutraliser ses caractéristiques individuelles pour transformer la figure en motif d'une composition. A ce phénomène d'idéalisation par désindividualisation et création d'un motif, dont Rémi Labrusse estime qu'il constitue l'interprétation que les « grammairiens » de l'ornement font de la

³⁶⁸ MP 2, p. 204.

doctrine classique de la *mimèsis*³⁶⁹, Ruskin va opposer une conception de l'idéalisation qui demeure ancrée dans le modèle de la peinture, où la répétition de l'image ne constitue en rien une exigence.

Gombrich a bien résumé le fond de l'affaire en rappelant la polémique qui oppose, dans *The Two Paths*, Ruskin à Ralph Wornum³⁷⁰. Wornum, à la fois peintre et théoricien de l'art, directeur de la *National Gallery* à partir de 1854, était familier des thèses d'Owen Jones et lui-même féru d'art islamique. Bien qu'il n'ait pas contribué à notre connaissance au *Journal of Design and Manufactures* de Cole, son *Analysis of Ornament*, parue en 1856, défendait une conception abstraite de l'art ornemental où se trouvait aussi défendue la nécessité d'une conventionnalisation de l'image (c'est-à-dire, pour lui, sa transformation en motif). Ruskin l'avait mis au défi de créer une ornementation satisfaisante à partir d'un matériau dont il jugeait la valeur esthétique, en tant qu'image, nulle (voir figures 13 et 14, p. 204). De cette tache et de ce dessin d'enfant simulé par un adulte, Wornum fit un « sporting handkerchief » où la valeur figurale du « matériau de base » (*material*) est pour ainsi dire oubliée au profit des qualités de composition et d'organisation de l'ensemble, obtenues par sa répétition et son organisation selon des principes géométriques. Dans le travail de Wornum, ce qui peut donner, dans les dessins de Ruskin, le sentiment d'une laideur vient du caractère maladroit de l'exécution (pour la tache) et de la représentation (pour le « bonhomme ») d'un dessin qui est identifié par lui comme une figure et jugé comme la représentation d'une chose, en fonction de critères empruntés à la *mimèsis* picturale. Le « matériau » de l'activité artistique (en l'occurrence, la figure humaine) est employé afin de créer des représentations destinées certes à embellir la surface d'un objet ou d'un bâtiment, et « ornementales » en ce sens très général, mais qui n'en fonctionnent pas moins, toujours, comme des figures et non comme des motifs. Dans cette perspective, la question du « matériau » (« material ») de l'ornement est équivalente à celle du sujet pour le peintre : avant de savoir comment peindre, il faut déjà choisir ce qui sera digne d'être peint, et susceptible de constituer un bon sujet. Pour Wornum elle ne se pose pour ainsi dire pas : tout peut devenir « matériau » de l'ornement, car celui-ci ne se définit

³⁶⁹ Cf. *supra*, pp. 174-175.

³⁷⁰ Cf. 2P, p. 331, et Gombrich, *op.cit.*, pp. 154-155.



Fig. 4



Fig. 3

Figure 13 – « Contrastes, séries, et symétrie dans l'ornement », gravure sur bois, in *The Two Paths*, figures 3 et 4, p. 331.

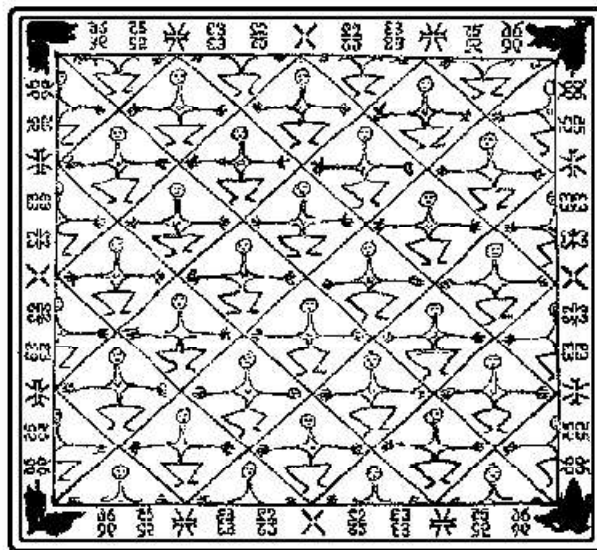


Fig. 5

Figure 14 – « Contrastes, séries et symétrie dans l'ornement », gravure sur bois, in *The Two Paths*, figure 5, p. 332.

pas comme une image mais comme une composition. Il n'a pas de sujet, mais seulement un « motif » de base dont la nature et la valeur esthétique ne comptent pas.

Il est ainsi caractéristique de la sensibilité ruskinienne que celui-ci ait tenté de réfuter les conceptions de Wornum (pour lequel c'est le contraste, la série et la symétrie qui font la beauté de l'ornement, et non ce qu'il représente) en lui opposant, non pas une composition déséquilibrée qui aurait pu malgré cela paraître belle, mais en le mettant au défi d'aboutir à une belle décoration à partir d'une figure qu'il juge laide. Ce qui vient donc à l'esprit de Ruskin, lorsqu'il est question, pour lui, d'ornement, c'est d'abord une figure, considérée pour elle-même et en dehors de la manière dont celle-ci pourrait être utilisée pour former une composition ornementale (par exemple, pour un papier peint). Ainsi, tout se passe comme si Ruskin refusait d'établir une distinction entre la valeur esthétique d'une image et sa valeur décorative. Cette distinction est centrale au propos de ses adversaires et leur permet de justifier l'idéalisation de l'image (dans leur vocabulaire, sa « conventionnalisation ») afin d'aboutir à la constitution d'un motif dont la valeur figurale sera perdue pour le regard. Bien que Ruskin paraisse poser lui aussi cette distinction au début de « Treatment of Ornament », il n'en tire pas les mêmes conséquences que ses adversaires et le processus d'idéalisation (ou d'« abstraction ») qu'il décrit dans la suite du chapitre demeure tout entier sous le signe du paradigme pictural. Le processus défendu par Wornum ne peut en effet être considéré, du point de vue du peintre ou du dessinateur, que comme un appauvrissement de l'image. Il s'accompagne certes d'un gain du point de vue du tout que constitue la composition ornementale, mais ce gain semble fort peu compter pour Ruskin au regard de la perte d'individualité et d'expressivité de la figure qu'il implique³⁷¹. Dans ce débat entre Ruskin et Wornum, ce qui se met au jour c'est peut-être, aussi bien qu'un désaccord, un malentendu sur la définition même du terme d'ornement. Ruskin entend par là l'usage décoratif de figures douées d'expression, manifesté par excellence par les peintures et les sculptures

³⁷¹ Malgré le caractère rudimentaire de son dessin, ce que Ruskin a représenté est bien une figure humaine et non une composition, et son visage, traité selon une manière simulant une naïveté enfantine, est toujours doué d'une certaine expression manifestée par la présence d'un sourire. C'est par ailleurs bien la figure d'un homme qui a été représentée ici, et ce choix (sans doute non réfléchi) n'est pas un hasard : il manifeste une fois de plus que c'est la figure humaine qui constitue pour Ruskin le sujet par excellence de l'ornement architectural, c'est-à-dire, dans son acception du terme, qui est le mieux susceptible de décorer un bâtiment.

apparaissant dans un contexte architectural, et en particulier dans l'architecture du Moyen Âge européen, où l'usage décoratif de la figure joue un rôle de premier plan. Wornum désigne au contraire par ce terme des compositions basées sur la répétition d'un motif, destinées à recouvrir toute la surface de l'objet ou du mur, plutôt qu'à se détacher d'elle comme d'un fond et pouvoir ainsi être perçue dans son individualité. Ce n'est pas ici la peinture qui sert de référence, mais le textile ou le papier peint, et ce sont les arts de l'Islam qui prévalent, plutôt que le modèle des cathédrales gothiques.

Chez Ruskin, la critique de l'idéalisation de la nature dans la décoration s'accompagne ainsi d'une remise en cause de la disparition de la figure et de son expression, vers laquelle tend pour lui l'esthétique du motif répété, et qui lui paraît un prolongement de conceptions de la *mimèsis* issues de la Renaissance. A la fin du premier volume des *Stones*, il cite ainsi un large extrait de l'ouvrage d'un autre théoricien de l'architecture de l'époque (plus connu pour ses écrits religieux), Edward Garbett, auteur, en 1850, d'un *Rudimentary Treatise on the Principles of Design in Architecture*, que nous reproduisons et traduisons en partie ici :

« Il n'est pas vrai que toutes les formes naturelles soient belles. Il nous est difficile de détecter cela dans la nature elle-même ; mais quand les formes sont séparées des choses, et montrées seules (par la sculpture), nous voyons alors qu'elles ne sont pas du tout adaptées à un usage ornemental ; et même que bien peu, peut-être aucune, n'y est adaptée sans correction. Oui, je dis bien correction, car même si le plus haut but de l'art est d'imiter la nature, cela ne doit pas être fait en imitant toutes formes naturelles, mais en les critiquant et en les corrigeant... selon la noble doctrine de Raphaël, pour qui « l'objectif de l'artiste est de créer des choses, non pas comme la nature les fait, mais comme elle *devrait* les faire³⁷²... »

³⁷² SV 1, p. 407, et Garbett, Edward, *Rudimentary Treatise on the Principles of Design in Architecture*, Londres, John Weale, 1850, p. 74 : "It is not true that all natural forms are beautiful. We may hardly be able to detect this in Nature herself; but when the forms are separated from the things, and exhibited alone (by sculpture or carving), we then see that they are not all fitted for ornamental purposes; and indeed that very few, perhaps none, are so fitted without correction. Yes, I say correction, for though it is the highest aim of every art to imitate Nature, this is not to be done by imitating any natural form, but by criticising and correcting it,—criticising it by Nature's rules gathered from all her works, but never completely carried out by her in any one work; correcting it, by rendering it more natural, i.e., more conformable to the general tendency of Nature, according to that noble maxim recorded of Raffaello, 'that the artist's object was to make things not as Nature makes them, but as she WOULD make them.'" D'après les éditeurs, la citation de Raphaël est de seconde main, attribuée au peintre par Federico Zuccari, in *Lettera a' Principe et Signori Amatori del disegno*, Bologne, Bartolomeo Cocchi, 1605.

Ce à quoi Ruskin répond par ironie:

Envoyons un architecte grec faire le travail à sa place. Le voilà, le grand architecte grec, avec ses règles et ses mesures... Il se met au travail avec discipline, et voyez ! Voici la marque de la nature, voici ce que le grand architecte grec fait de la mer pour l'améliorer³⁷³ :



Fig. 71

Figure 15 – John Ruskin, “Spirale grecque de la mer”, xylographie, in *The Stones of Venice*, vol. 1, figure 71, p. 409.

Le terme employé par Garbett qui suscite ici l'ire de Ruskin, c'est bien l'idée que la nature, création de Dieu et source empirique de toute règle esthétique, pourrait être améliorée par l'homme, qui se considérerait comme supérieur à elle et en position de juge et de maîtrise vis-à-vis de ses productions. C'est cette attitude morale supposée d'impiété et de prétention, plus anthropocentrique que véritablement humaniste, qui caractérise pour lui les œuvres de la Renaissance. Nous avons trouvé, déjà, (mais sans référence à la Renaissance) l'argument chez Pugin, qui dans *Floriated Ornament* nous rappelait bien qu'il était impossible d'améliorer les œuvres de Dieu, et qu'il était donc nécessaire de prendre comme modèle des végétaux pour aboutir à de belles décorations. Mais chez lui, cet argument religieux ne remettait pas du tout en cause la nécessité de rendre le modèle conventionnel ou symétrique, une nécessité solidaire d'une définition de l'art ornemental fondée sur la répétition du motif³⁷⁴. Chez Ruskin au contraire, le passage de l'image de la mer à son utilisation comme

³⁷³ SV 1, p. 409: “Let us send for a Greek architect to do it for her. He comes—the great Greek architect, with measure and rule... He sets himself orderly to his work, and behold! this is the mark of Nature, and this is the thing into which the great Greek architect improves the sea.”

³⁷⁴ Le modèle de cette répétition est, chez Pugin, plutôt le carrelage médiéval que le papier peint, bien qu'il prenne également cette pratique en considération. *Cf. supra*, p. 158.

motif s'accompagne d'une géométrisation de la nature où le modèle est pour ainsi dire méconnaissable, et semble susceptible d'une répétition infinie qui détruit la possibilité de la considérer comme une figure (et même d'identifier son origine naturelle). Dans ce processus, non seulement les caractéristiques physiques qui constituent l'individualité et la corporéité de la figure (irrégularités, ombres, valeurs tactiles) se perdent, mais l'extrême régularité confère à l'ensemble une inexpressivité mécanique, une sorte de stase qui surgit avec d'autant plus d'intensité que Ruskin la met en comparaison avec le modèle naturel de la mer en mouvement. A la répétition mécanique de la spirale s'oppose ainsi le mouvement infini de la mer, où chaque vague nouvelle dispose de sa forme propre et manifeste la puissance créatrice (pour Ruskin, divine) à l'origine de son individualité.

Cette critique du motif et de l'esthétique de la répétition qui était, comme nous l'avions vu, au cœur des conceptions que Jones formule dans la *Grammar*, s'accompagne ainsi d'une remise en cause de la mécanisation de la décoration architecturale qui n'est pas propre à l'ère industrielle mais que Ruskin remarque aussi dans les styles du passé. C'est déjà le cas pour la spirale grecque, comme nous venons de le voir, ou pour le tryglphe, marqué par la même abstraction géométrique et un réel statisme³⁷⁵, mais ce qui exemplifiait au mieux ce phénomène de mécanisation pour Ruskin c'était l'usage de la grille, signe d'un manque d'invention de la part de leurs concepteurs et anticipation historique des barres de fer de l'architecture industrielle qu'il détestait tant³⁷⁶. Dans « The Nature of Gothic », c'est le style gothique perpendiculaire d'Angleterre qui en est pour lui l'incarnation la plus achevée³⁷⁷. Pour couvrir une surface, Ruskin prône non pas la répétition du motif sur une grille, mais le déploiement d'une image ou d'une collection de petites images distinctes sur la totalité de l'espace à couvrir,

³⁷⁵ SL, p. 119, et SV 2, p. 214.

³⁷⁶ Pour cette haine ruskinienne de la machine et de l'architecture de fer, voir SL, pp. 66-68, pp. 81-86, SV 2, p. 3, p. 313, 2P pp. 387-389, des textes où l'imaginaire de la mort est parfois très présent (dans les *Seven Lamps* la discussion sur le fer poursuit ainsi une critique de la structure du gothique flamboyant, comparée à un spectre ou à un squelette. Cf. SL, pp. 65-66, et aussi *infra*, pp. 274-275). Ruskin admettait pourtant parfois le fer comme élément décoratif s'il était travaillé par la main humaine, en particulier pour les balcons, dont il loue aussi les motifs végétaux : seul le fer est alors considéré comme capable de rendre la souplesse et la beauté de la courbure des plantes, selon un argument qui semble annoncer l'Art nouveau (Cf. 2P, pp. 392-395, Appendice 5, pp. 421-424, la planche 13, p. 243, et « Chestnut Spandrel in Ironwork », p. 233).

³⁷⁷ Cf. SV2, p. 266, voir aussi d'autres critiques dans SL, p. 108, 258, et SV 1, p. 44, 303 et pp. 229-231.

comme dans les bas-reliefs médiévaux du mur de la façade de Saint-Zénon de Vérone ou des piédroits de la porte nord de la cathédrale de Rouen, et que l'on peut toujours considérer comme des figures individuelles³⁷⁸. On comparera avec profit la figure 19 de « The Nature of Gothic » (figure 16, p. 210) et les “diagrammes” donnés par Jones dans son chapitre sur l'ornement mauresque (figure 8, p. 172). Pour Ruskin, une telle pratique de la grille est le signe d'un traitement mécanique de la décoration, qui en rapproche la conception des productions industrielles de son temps. On fera remarquer pourtant que, dans l'ornementation islamique, la grille géométrique n'intervient que comme une étape de la conception et n'apparaît généralement pas dans la composition achevée. Elle sert seulement à organiser le déploiement de la ligne sur la surface, et ne constitue pas par elle-même le motif linéaire. Cette grille organisatrice peut également être amenée à se modifier en fonction de son emplacement, en particulier s'il s'agit d'une surface courbe (dôme ou coupole), obligeant l'artisan ornemaniste à l'expression d'une grande imagination géométrique. Ce que Ruskin vise ici pourtant, à travers cette critique de la répétition, et bien que cet aspect n'apparaisse pas dans le commentaire qu'il en fait, c'est à notre avis tout aussi bien le caractère mécanique supposé de la production que la désindividualisation de l'image et la perte d'expressivité qui l'accompagne. Dans le pinacle gothique italien qu'il oppose à la grille du gothique perpendiculaire (figure 17, p. 210), nous pouvons voir le déploiement d'une seule plante individuelle sur toute la surface de l'objet, et ce végétal nous apparaît donc bien, malgré son extension et l'absence de visage, comme une figure avec laquelle nous pouvons entrer en relation. La grille perpendiculaire au contraire ne laisse apparaître que des modules cloisonnés identiques, des sortes de clones auxquels il est difficile d'attribuer, même par imagination, la moindre personnalité.

Le véritable différend entre Ruskin et les réformateurs se joue ainsi moins dans une opposition entre le réalisme et la stylisation de l'image, quelle qu'elle soit, qu'entre son usage comme figure ou son usage comme motif. La défense ruskinienne de la *mimèsis* dans la décoration ne le conduit pas en effet à défendre

³⁷⁸ AP, p. 214, et SL pp. 216-217. Voir aussi *infra*, pp. 279 et sq. et note 618 p. 342, où nous revenons sur cette préférence ruskinienne pour le bas-relief.

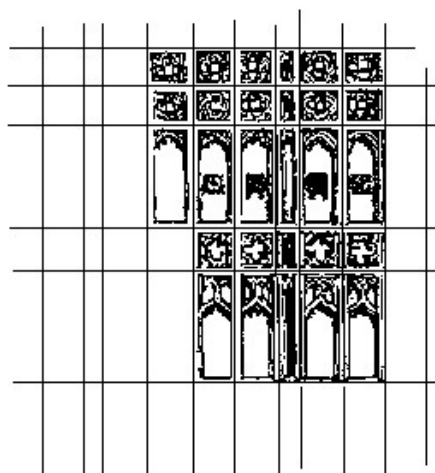


Fig. 19



Fig. 20

Figure 16 – John Ruskin, « Gothique perpendiculaire », gravure sur bois, in *The Stones of Venice*, vol. 2, figure 19, p. 261.

Figure 17 – John Ruskin, « Pinnacle de la figure 6 de la planche 12 », gravure sur bois, in *The Stones of Venice*, vol. 2, figure 20, p. 266.

un traitement réaliste du motif (qui est ce que ces adversaires critiquent au premier-chef), mais à défendre la valeur décorative de la figure dans un contexte architectural, que celle-ci soit peinte ou sculptée. Ce contexte fait subir à cette figure un certain nombre de modifications qui vont en effet, la plupart du temps, dans le sens d'une abstraction plus grande, mais cette abstraction ne va jamais jusqu'à la transformer en motif répété. Les objets que Ruskin prend en considération dans sa critique architecturale et qu'il désigne par le terme d'ornement sont, dans leur immense majorité, de telles figures individualisées, ou des éléments décoratifs abstraits sculptés, et non des motifs à appliquer sur une surface indéfinie : un bref coup d'œil aux planches qui illustrent les *Seven Lamps* où les *Stones of Venice* suffit pour apercevoir la différence qui le sépare, sur ce point, de Jones et de ses collaborateurs³⁷⁹ (voir figure 18 et figure 19, p. 212). Ruskin ne dessine jamais des motifs mais des éléments sculptés ou des sections de moulures (que l'on peut également considérer une forme de sculpture). Cette insistance inclut aussi les bas-reliefs, qui sont en quelque sorte à mi-chemin de la fresque picturale et de la ronde-bosse, et qui adhèrent à la surface de l'architecture comme une sorte de peau, lui donnant une épaisseur en se fondant en elle sans la dénaturer³⁸⁰. Cette particularité le place à part des autres critiques victoriens pour qui le terme d'ornement est souvent synonyme de motif à appliquer à une surface plane, sur le modèle textile du papier peint ou sur celui du carrelage³⁸¹. L'objet principal de la critique du réalisme chez Jones ou chez Pugin, c'est bien en effet celui qui vise le traitement du *motif* ornemental : il donne alors lieu à des ombres peintes qui introduisent sur la surface un relief fictif et mensonger et tend à sacrifier l'effet d'ensemble au profit de l'image individuelle (ce que Jones appelle

³⁷⁹ Voir aussi, sur ce point notre analyse de « The Material of Ornament », au début de ce travail, et le tableau récapitulatif de la « Lamp of Beauty ». Cf. *supra*, pp.56-57 et pp. 75-77.

³⁸⁰ Un exemple qui revient souvent sous sa plume est celui de la décoration des portes du baptistère de Florence par Ghiberti. Cf. SL, p. 149, p. 154 et SV1, p. 260, 271, et AP, p. 312. Voir aussi *infra*, pp. 279 et sq.

³⁸¹ Ce point est particulièrement clair dans la *Grammar* de Jones, mais aussi dans les planches qui illustrent *Floriated Ornament* de Pugin, inspirées comme nous l'avons vu par le carrelage du Moyen-Age. Sur ce point, on pourra consulter Frank, Isabelle, « Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl », dans Isabelle Frank et Freia Hartung (dir.), *Die Rhetorik des Ornaments*, Munich, Fink, 2001, pp. 77-99. Ce qui se rapproche le plus chez Ruskin de cette pratique décorative, ce sont ses conceptions sur la couleur : elle est en effet pour lui à son meilleur quand elle est organisée par des motifs géométriques simples (cf. SL, p. 186). Mais même dans ce cas, comme le montrent les exemples de Saint-Marc et de Murano, le motif géométrique est une pierre taillée singulière considérée de manière individualisée, et non un module répété de façon identique sur toute la surface. Voir SV 2, pp. 53-54, et planche 4, p. 53, où Ruskin insiste sur le caractère individualisé des triangles de couleur de Murano (qu'il appelle des « sculptures »). Pour les marbres de Saint-Marc, voir *infra*, pp. 322-324.

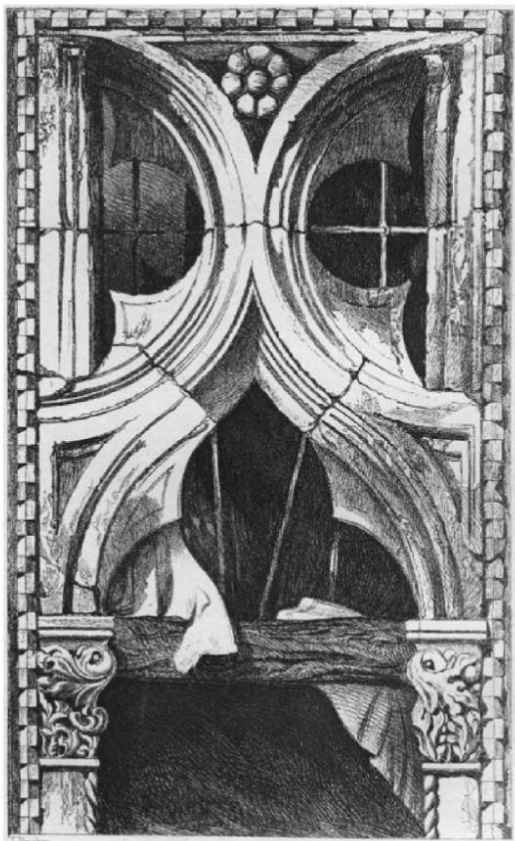


Figure 18 – John Ruskin, « Fenêtre de la Ca' Foscari, à Venise » in *The Seven Lamps Of Architecture*, planche 8, p. 132.



Figure 19 – Owen Jones, “Ornement arabe” (mosaïques du Caire) in *The Grammar of Ornament*, planche 35.

l'usurpation du rôle de l'ornemaniste par le peintre³⁸²). Cette critique ne touche pas les positions de Ruskin, qui ne défend pas les ombres du papier peint ou du tapis mais, comme nous l'avons vu, de la fresque, c'est-à-dire d'une forme de peinture figurative³⁸³. Si cette image peinte a, par exception, un caractère conventionnel et répété rendu nécessaire, comme il l'affirme dans *The Two Paths*, par le fait qu'elle occupe un emplacement secondaire qui n'est pas destiné à attirer le regard³⁸⁴, Ruskin admet tout à fait la nécessité que le modèle (s'il y en a), soit rendu plus abstrait. Sous ce régime esthétique, le traitement réaliste et l'achèvement de la représentation sont proscrits, et dans un texte de 1854 ("The Distinction between Illumination and Painting") Ruskin va jusqu'à interdire, comme Jones, l'usage de l'ombre dans les bordures végétales des enluminures, qu'il considère comme un signe de déclin artistique³⁸⁵. Le second type de pratique « réaliste » visée par les réformateurs concerne des objets qui sont en même temps des sculptures figuratives (des vases en forme de fleur, ou des horloges en forme de bâtiment) ou qui sont recouverts par un ornement (souvent végétal) dont le traitement naturaliste induit un fort relief qui détruit l'unité de sa surface³⁸⁶. La première sorte d'objets n'apparaît pas dans la critique architecturale de Ruskin, et l'on ne peut pas savoir, de ce fait, ce qu'il en pensait : ils sont particulièrement critiqués dans l'ouvrage de Wilkinson sur la couleur que Ruskin considérait comme « très utile », et il est possible qu'il ait été d'accord avec lui sur ce point

³⁸² Pour Pugin, voir *supra*, pp. 158-162. Pour Jones, voir la *Grammar*, éd.cit., p. 104 (sur l'ornement médiéval). Pour d'autres critiques des ombres peintes, voir, entre autres, pp. 70, 72, 76 (sur l'ornement mauresque et persan), p. 86 (sur l'ornement chinois). Voir aussi Jones, Owen "Gleanings from the Great Exhibition" in *JDM*, vol. 5, p. 92 (où l'ombre est ici à la fois peinte, et projetée par la sculpture). Voir aussi Dyce, William, "Universal Infidelity in Principles of Design", in *Journal of Design and Manufactures*, vol. 5 (1850-1851), p. 158 et vol. 6 (1851), p. 1. Pour d'autres références à cette critique du réalisme des motifs textiles dans le *Journal of Design*, voir, entre autres : [Anon.] "Review of Patterns – Woven Fabric – Printed Garment Fabric", in *JDM*, vol. 3 (1850), p. 111 ; [Anon.] « Counsel to Practical Designers of Woven Fabric » in *JDM*, vol. 3 (1850), p. 146 ; [Anon.] "Geometric Treatment of Calico Prints", in *JDM*, vol. 4 (1850), p. 177 ; [Anon.] « Chintz Covering, Designed by Owen Jones » in *JDM*, vol. 6 (1851), p. 110.

³⁸³ Cf. SL, pp. 72 et sq., et *supra*, p. 59, note 106.

³⁸⁴ Voir *supra*, p. 185.

³⁸⁵ Cf. LAP, « Appendix to part II », n°3 « Adresses on decorative colour », p. 481 et note 1.

³⁸⁶ Cf. Jones, *Grammar*, éd. cit., p. 29 (sur l'ornement assyrien), p. 41, pp. 44-45 (sur l'ornement romain) p. 70, (sur l'ornement mauresque), p. 78 (sur l'ornement indien), pp. 101-102 (sur l'ornement médiéval), et "Gleanings from the Great Exhibition" in *JDM*, vol. 6, pp. 137-138, p. 175. Voir aussi Dyce, *op. cit.* (cité *supra*, note 382 p. 213), et Wilkinson, p. 260. On consultera également [Anon.] "Tea and Coffee Service" in *JDM*, vol. 1, (1849) pp. 38-39, [Anon.] "Wood Cellaret, by John Bell" In *JDM*, vol. 1, (1849) p 111 ; [Anon.] "Two-Branch Candlestick and Flower Stand" et "Salt-Cellar, Shrimp and Sea Weed Pattern" in *JDM*, vol. 2 (1849), pp 130-131. Pour d'autres illustrations, voir aussi Gombrich, *op. cit.*, pp 35-36 et Varela-Braga, *op. cit.*, p. 3.

(bien qu'il ne s'agisse là que d'une hypothèse³⁸⁷). La seconde sorte de décoration « naturaliste » est plus proche de ce que décrit Ruskin, qui vise surtout par là la sculpture en relief des surfaces architecturales, mais, comme nous le verrons un peu plus loin, elle se trouve également soumise à de fortes contraintes, à la fois esthétiques et morales, qui en limitent le volume. Sans correspondre à l'idéal des réformateurs, elle ne peut être assimilée aux types d'objets qu'ils critiquaient au premier chef³⁸⁸.

On peut se demander s'il n'y a pas donc, sur ce point, entre les deux parties prenantes, une sorte de malentendu. D'une part, du côté des réformateurs, dans la mesure où Ruskin, même s'il exprime à plusieurs reprises son goût pour le naturalisme de la décoration architecturale, ne vise pas par là le traitement du motif peint mais celui de la figure sculptée, auquel est également imposé des limites très nettes. En défendant la *mimèsis*, Ruskin tient surtout à affirmer la supériorité de la décoration par la peinture où la sculpture, où l'individualité de cette figure se trouve préservée. Mais le malentendu se situe également du côté de la vision que Ruskin a de ses adversaires car, s'il est clair que les principes développés par Jones dans la *Grammar* ouvrent la possibilité d'une esthétique de l'ornement autonome et distincte de celle des beaux-arts, où l'image décorative ne joue plus comme figure individualisée mais comme motif, il ne s'ensuit pas que les réformateurs restreignent la décoration architecturale à l'ornement entendu dans cette acception, et qu'ils interdisent tout usage de la figure considérée en elle-même pour la décoration des bâtiments ou des objets. Seulement, et contrairement à Ruskin, ils n'utiliseront pas le terme d'ornement pour décrire cette pratique, mais bien celui de figure³⁸⁹. De sorte que ce qui constitue le thème central de la pensée de Ruskin sur la décoration, à savoir la figure individualisée apparaissant dans un contexte architectural, et qu'il désigne de manière inhabituelle par le terme d'ornement, n'est pas prise en considération par eux quand ils emploient ce mot, qui est pour eux souvent synonyme de motif. Dans les

³⁸⁷ Voir Wilkinson, *op. cit.*, pp. 230-231, 260 et 2P, introduction, p xxx-xxxi et p 304, note 2.

³⁸⁸ Cf. *infra*, pp. 279 et sq., où nous revenons sur l'idéal ruskinien de planéité de la surface, qu'il partage avec les réformateurs, et qui limite son goût pour le naturalisme.

³⁸⁹ Voir [Anon.] "A Couple of Mistakes in Candlesticks", in *JDM*, vol. 5 (1851), p 80, [Anon.] "Gas Bracket, manufactured for Deane, Dray, and Deane" in *JDM*, vol. 1 (1849), p 110, [Anon.] "Candelabra, Manufactured by Messrs Potts, and Exhibited at the Society of Arts", in *JDM*, vol. 3 (1850), p. 116. Voir aussi Wilkinson, *op. cit.*, pp. 235-236, et p. 260 (l'auteur distingue bien ici les objets en forme de figure, qu'il proscriit, et la décoration de la surface par la figure, qu'il tolère, comme par exemple sur les vases grecs).

pages du *Journal of Design and Manufactures*, les figures restent bien présentes, et même un Richard Redgrave est ainsi susceptible d'apprécier un meuble où nous trouvons les deux sortes de décoration :

Ce meuble [le buffet d'une salle à manger] est d'une excellence et d'un mérite de conception rares et, bien que d'un caractère hautement décoratif, il est adapté à la fonction qui lui est destinée. [On y voit] six chiens, qui symbolisent la chasse. Ce ne sont pas de simples imitations car ils font partie de la décoration d'une console, et sont donc intégrés dans une composition architecturale, en tant que supports et soutiens. Au-dessus de la partie inférieure se trouvent, debout sur quatre piédestaux, des figures féminines, gracieux emblèmes des quatre régions du monde, chacune portant la production la plus utile de leur climat pour contribuer au festin. Ainsi l'Europe a le vin ; l'Asie, le thé ; l'Afrique, le café ; et l'Amérique, la canne à sucre... Les portes de Ghiberti ont évidemment fourni l'idée des groupes de fruit et du décor qui couvrent les panneaux... mais en les adaptant au bois on aurait dû les modifier pour que le relief de la sculpture demeure à l'intérieur de la surface ; de tels défauts, toutefois, sont négligeables dans une œuvre manifestant autrement une grande habileté³⁹⁰.

Comme nous le voyons donc, les « réformes » voulues par les contributeurs du *Journal of Design* ou ceux qui partageaient leurs opinions n'impliquaient pas la disparition de la figure employée à des fins de décoration. Le meuble que décrit Redgrave abonde en figures sculptées et porte en son centre une peinture représentant une nature morte. Les chiens sont certes soumis à un traitement conventionnel, mais pas du tout dans le sens des compositions linéaires qui ouvrent les propositions de la *Grammar* : seule compte ici leur intégration au relief général du meuble et leur adéquation à la fonction architecturale de la partie qu'il décorent, qui implique certes l'adoption de certaines contraintes touchant

³⁹⁰ Redgrave, Richard, *Supplementary Report on Design*, London, Clowes, 1852, cité par Bøe, Alf, *op. cit.*, pp. 81-82, « This piece of furniture is of rare excellence and merit in design and... although of a highly decorative character, is fitted for the purpose for which it is intended. [There are] six dogs, emblematical of the chase..., not merely imitative, but... treated as a part of an ornamented bracket or console, thus composed architecturally for bearing and support. Above the slab, standing on four pedestals, are female figures, gracefully designed as emblems of the four quarter of the world, each bearing the most useful production of their climate as contribution to the feast. Thus Europe has wine ; Asia, tea ; Africa, coffee ; and America, the sugar cane... The gates of Ghiberti [have] evidently supplied the idea of the groups of fruit and implements which fill the panels... but in adapting it to wood this should have been modified so as to bring the impost of the carving within the surface ; such faults, however, are trifling in a work otherwise of great ability. »

surtout à leur posture, mais qui ne remettent pas en cause ni ne diminuent leur valeur de représentation (étant en cela bien au-dessus des exigences ruskiniennes en la matière). Il n'est pas jusqu'aux bas-reliefs qui soient référés au grand modèle que constitue pour Ruskin comme pour Redgrave les portes du baptistère de Florence par Ghiberti.

La question du choix du sujet de la sculpture ou de la peinture décorative (et non de l'*ornement*) est également importante pour Redgrave, car celui-ci doit s'accorder à la fonction du meuble. Dans la mesure où il s'agit d'un buffet, les figures se doivent de fonctionner comme des allégories des plaisirs de la table et des activités (le commerce, l'agriculture, ou la chasse) qui permettent d'en jouir. Ce qui rend ici les figures nécessaires sur le plan esthétique, ce n'est pas (ou pas seulement) leur forme ou leur mérite artistique propre, mais avant tout cette fonction symbolique qui les rend susceptibles de dire quelque chose de l'objet qu'elles décorent. Ce symbolisme, Bøe l'appelle la dimension « narrative » de la décoration victorienne³⁹¹. Celle-ci se fonde sur une psychologie de l'association où chaque figure est susceptible d'être déchiffrée et de faire émerger chez l'observateur, par l'imagination, un réseau d'idées dont l'accord avec l'objet qu'elle décore est source de plaisir. Cette « rationalité symbolique » de la décoration à l'époque victorienne se retrouve chez Wilkinson comme chez Jones³⁹². Elle est au fondement de la critique architecturale des contributeurs de *The Ecclesiologist*, qui considèrent que ce sont ces exigences de symbolisme qui doivent déterminer la forme d'une église (dont le plan devra par exemple symboliser la trinité) ainsi que son mode de décoration³⁹³. Il y a cependant ici une spécificité de l'approche de Ruskin, qui s'intéresse d'abord, quand il prend en considération la décoration, non pas à la fonction du bâtiment ou de l'objet, mais à la signification émotionnelle de la figure, appréhendée par l'exercice d'une faculté spécifique : la sympathie³⁹⁴. Dans « The Material of Ornament » déjà, la proscription ruskinienne des trophées et des armures comme sujet de l'ornement fait ainsi tout à fait abstraction de l'argument rationaliste, pourtant fréquent chez

³⁹¹ Bøe, Alf, *op. cit.*, pp. 81-84 et p. 148.

³⁹² Wilkinson, *op. cit.*, p. 229. Au sujet de Jones voir Bøe, *op. cit.* p. 81.

³⁹³ Cf. Webb, Benjamin, *Sketches of Continental Ecclesiology*, Londres, Joseph Masters, 1849 et Webb, Benjamin, et Neale, John, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments*, Leeds, Green, 1843.

³⁹⁴ Pour une discussion plus poussée de cette distinction entre sympathie et association, nous renvoyons le lecteur à notre introduction, où le point a été abordé (Cf. supra, pp. 25-28).

ses contemporains, qui en justifierait la présence par ce qu'elles permettent de dire de la fonction de ce qu'elles décorent³⁹⁵. Tout au contraire, les motifs qui poussent Ruskin à défendre la restriction du sujet de l'ornement au vivant ne sont pas rationalistes, mais éthiques et esthétiques : il s'agit de défendre à la fois « l'œuvre de Dieu » et la beauté particulière de la nature et du vivant³⁹⁶.

Ce qui se joue donc dans la *Grammar* de Jones et l'insistance répétée des réformateurs sur la nécessité de faire passer au second plan l'imitation de la nature dans l'ornement, ce n'est pas (ou pas encore) la disparition de la figure, mais plutôt l'émergence d'une esthétique distincte qui n'a pas vocation à remettre en cause son emploi, justifié par le symbolisme qu'elle permet. Il s'agit seulement de proposer une voie différente, fondée sur la considération de la forme seule, qui n'a pas pour autant vocation à supplanter l'autre. Si les craintes de Ruskin sont donc infondées et relèvent peut-être d'un malentendu, il y a pourtant dans cette première brèche ouverte contre la *mimèsis* quelque chose qui lui est insupportable car celle-ci fait directement obstacle à sa propre conception du symbolisme de la figure décorative, qui ne se fonde pas ou pas seulement, comme c'est le cas chez ses contemporains, sur l'association mais sur la *sympathie*, et dans laquelle le critère de l'expression des émotions est fondamental. Comme nous allons essayer de le montrer, ce qui choque tant Ruskin dans les positions de Jones et de ses collaborateurs, ce n'est peut-être pas le risque d'une disparition réelle de la figure humaine dans les pratiques décoratives de son temps, mais le fait de pouvoir considérer comme un modèle esthétique un processus d'idéalisation qui conduit à la neutralisation de la valeur d'expression de cette figure, qui justifie pour lui son emploi décoratif. Déjà, dans le compte rendu de Redgrave, nous voyons que ce critère de l'expressivité de la figure est tout à fait absent : peu lui importe la représentation de la personnalité des jeunes femmes qui symbolisent les différents continents, ni l'éventuel « bonheur » ou effort que pourraient exprimer les chiens servant de console. Seule compte leur adaptation à la « fonction » du meuble (un terme qui n'a chez Redgrave aucune valeur pathique), signe de rationalité et de bon goût. Pour Ruskin, la figure a une toute autre valeur, et c'est l'enjeu de *The*

³⁹⁵ Les armes, par exemple, pour un bâtiment militaire, ou les instruments de musique pour la demeure d'un musicien, comme c'était le cas à l'époque baroque, en France, à l'hôtel des Invalides ou sur l'hôtel particulier de Lully à Paris.

³⁹⁶ Cf. *supra*, p. 57.

Two Paths que de le démontrer. L'argumentation se déploie ainsi sur deux plans : défendre la valeur esthétique de la figure individualisée face à la neutralisation de l'expression opérée par le processus d'idéalisation à l'œuvre dans la constitution d'un motif ; et, d'autre part, proposer une esthétique concurrente de la linéarité abstraite où ce critère de l'expression joue encore un rôle déterminant. Nous considérerons les deux points successivement, en prenant d'abord en compte l'importance jouée dans son esthétique ornementale non seulement par les figures, mais par l'expression de leurs visages (lorsqu'il s'agit d'hommes ou d'animaux) ; puis en examinant la manière dont les lignes abstraites d'inspiration végétale se voient également douées, en dépit de cette absence de visage, d'une valeur d'expression.

3) Le visage et la ligne

a) Le grotesque et l'expression faciale

L'insistance de Ruskin sur l'expression faciale des figures est manifeste dans toutes les conférences de *The Two Paths*, mais le passage qui nous paraît en résumer le mieux le contenu se trouve dans la première, « Sur l'art conventionnel », où se trouvent opposées deux figures « primitives », relevant de l'art roman ou du haut Moyen Âge, et manifestant ainsi deux tendances fondamentales de l'esprit humain vis-à-vis de la figure (voir figure 20 et figure 21, p. 219). Voici comment Ruskin commente l'image de l'ange :

Cette obéissance à des lois mathématiques, qui remplace la sympathie pour la vie et son observation, est la première caractéristique des œuvres sans avenir de toutes les époques. Les principes aristotéliens du beau sont, vous vous en souvenez, l'Ordre, la Symétrie, et la Définition. Vous avez ici les trois, dans leur perfection, appliqués à l'idéal d'un ange, dans un livre de psaumes du 8^e siècle... Les caractéristiques de cette école tout à fait morte sont, d'abord, son aveuglement volontaire devant tout fait naturel ; car, aussi ignorant qu'on puisse être, il suffit de regarder un être humain

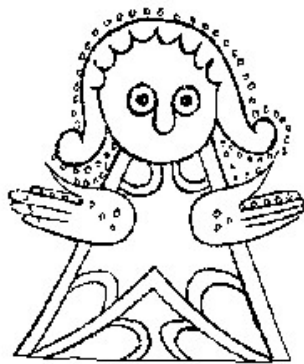


Fig. 1



Fig. 2

Figure 20 – John Ruskin, « L'idéal d'un ange selon les principes aristotéliens », gravure sur bois, in *The Two Paths*, figure 1, p. 275.

Figure 21 – John Ruskin, “La tentation d'Ève”, gravure sur bois, in *The Two Paths*, figure 2, p. 277.

pour voir qu'il a une bouche aussi bien que des yeux. Et, en second lieu, la tentative d'embellir ou d'idéaliser le fait naturel en fonction de ses notions propres... Même les yeux ont été rendus symétriques – des cercles parfaits, au lieu d'ovales irréguliers ; et l'iris est mis en plein milieu, au lieu – comme le fait la nature en toute absurdité – d'être plutôt en dessous de la paupière supérieure³⁹⁷.

Puis la tentation d'Ève :

Dans cette esquisse, aussi grossière et risible qu'elle puisse être, vous avez les éléments de la vie dans leur forme première... Voyez, toute l'attention de l'artisan est dirigée vers les faits, et pas seulement vers eux, mais vers leur cœur même. Un artisan ordinaire aurait pu observer la nature pour dessiner son serpent, mais il n'aurait pensé qu'à ses écailles. Mais notre homme ne veut pas d'écailles, ni d'enroulements ; il peut faire sans ; il veut le cœur du serpent – la malice et l'insinuation – et il les a obtenus dans une certaine mesure ; ... Cet homme ne se soucie pas des bras ou du corps d'Ève, s'il peut rendre son esprit – montrer qu'elle prend plaisir à être flattée, et qu'elle se trouve pourtant dans un état d'hésitation inconfortable... Voyez la légère défiance dans son regard, ses lèvres comprimées, et sa main droite qui sert son bras gauche avec nervosité³⁹⁸...

Dans son commentaire, Ruskin prolonge la dichotomie fondamentale, formulée d'abord dans l'opposition de l'art indien et de l'art écossais, entre la

³⁹⁷ 2P, p. 275 : “Now, this substitution of obedience to mathematical law for sympathy with observed life, is the first characteristic of the hopeless work of all ages. The Aristotelian principles of the Beautiful are, you remember, Order, Symmetry, and the Definite. Here you have the three, in perfection, applied to the ideal of an angel, in a psalter of the eighth century... Now, you see the characteristics of this utterly dead school are, first, the wilful closing of its eyes to natural facts;— for, however ignorant a person may be, he need only look at a human being to see that it has a mouth as well as eyes... and secondly, the endeavour to adorn or idealize natural fact according to its own notions... you see even the eyes are made symmetrical—entirely round, instead of irregularly oval; and the iris is set properly in the middle, instead of—as nature has absurdly put it—rather under the upper lid.”

³⁹⁸ 2P, p. 275 : “In that sketch, rude and ludicrous as it is, you have the elements of life in their first form. ... For, observe, the workman's whole aim is straight at the facts, as well as he can get them; and not merely at the facts, but at the very heart of the facts. A common workman might have looked at nature for his serpent, but he would have thought only of its scales. But this fellow does not want scales, nor coils ; he can do without them; he wants the serpent's heart—malice and insinuation ; and he has actually got them to some extent [and] this man does not care about arms and body, if he can only get at Eve's mind— show that she is pleased at being flattered, and yet in a state of uncomfortable hesitation... note the eyes slightly askance, the lips compressed, and the right hand nervously grasping the left arm...”

volonté de représenter fidèlement la nature (ce qu'il nomme, dans *The Nature of Gothic*, avec quelques nuances morales, la tendance au naturalisme), et la volonté de s'en écarter au nom d'une esthétique abstraite et idéalisante de la forme pure. Pourtant, ici, l'exemple choisi nous met moins aux prises avec la nature qu'avec la figure humaine, qui constitue l'objet paradigmatique à partir duquel les deux tendances qu'il repère semblent réagir et se déployer. Au sein même de cet objet premier, ce qui retient particulièrement son attention ce n'est pas le corps humain mais son psychisme, dont la représentation constitue le critère déterminant de l'évaluation esthétique. Le point apparaît clairement dans l'exemple d'Ève, où Ruskin se sert de la finesse psychologique qu'il croit y percevoir pour excuser la faiblesse technique de la représentation. Mais même dans l'exemple de l'ange, où c'est plutôt l'in vraisemblance physique du corps qui se trouve mise en relief (avec, peut-être, une certaine naïveté de sa part), les caractéristiques corporelles sur lesquelles il insiste le plus se trouvent être le traitement de la bouche et des yeux, qui constituaient, dans *Modern Painters*, les sources majeures de l'expression du visage humain et qui mettent donc Ruskin en prise avec une donnée qui est d'ordre psychique ; c'est en particulier l'absence de bouche, et la géométrisation de l'œil (qui rappelle le « regard fixe de cadavre » du chapitre sur la beauté vitale) qui lui déplaisent. Si la volonté de saisir le psychisme de la figure par l'usage de la *sympathie* paraît première, cette herméneutique de la vie émotionnelle d'autrui passe par une prise en considération de la manière dont elle se manifeste dans son corps, et plus particulièrement par son visage. A cet égard, il n'est peut-être pas indifférent que la tentation d'Ève soit traitée en bas-relief, permettant l'introduction d'un discret volume légèrement perceptible dans le dessin de Ruskin (par les variations de l'épaisseur du trait). À l'inverse, la figure de l'ange sert à illustrer un manuscrit : il apparaît donc sur une surface plane et ses traits physiques, organisés selon des plans de figures géométriques superposés, paraissent d'autant plus inexpressifs qu'ils sont aplatis, sans corporéité. Dans la suite de la description qu'il donne d'Ève, Ruskin n'est pas moins sensible à la manière dont l'émotion s'exprime par son corps : là encore par l'attention portée au visage, mais aussi d'autres détails physiques (le geste de la main, par exemple³⁹⁹).

³⁹⁹ La référence à Aristote, qui apparaît dans la légende, nous paraît mystérieuse. Il apparaît plus

Nous sommes donc en réalité confrontés ici à deux modèles d'abstraction, dont le principe psychologique fondamental est constitué par la réaction empathique de l'artiste à la figure humaine. La première sorte, illustrée par l'ange, relève d'une volonté de supprimer les caractéristiques du corps humain qui permettent de l'individualiser et d'y percevoir un psychisme, cela au nom d'une esthétique plus haute, privilégiant les formes géométriques, où le principe essentiel est le sens de l'ordre et la recherche d'une pureté formelle. La seconde sorte, illustrée par Ève et le serpent, est au contraire déterminée par l'empathie pour la figure, conduisant à la volonté de rendre l'apparence physique d'autrui et de représenter ses émotions. Si le rapport à la figure constitue le critère à partir duquel Ruskin fonde la dichotomie entre ces deux formes d'abstraction, cette figure ne joue, dans le premier cas, qu'un rôle accessoire. Pour donner le sentiment d'un ordre idéal, il n'est pas besoin de figures humaines singulières ni de la nature, dont les ouvrages sont imparfaits : la tendance naturelle de cette disposition psychologique sera donc la pratique d'un art dont la figure s'absente ou, quand elle est employée, se trouve traitée de telle sorte qu'elle n'apparaît plus dans son individualité et peut donc être répétée pour constituer le motif de d'une « série », selon le terme de Wornum. Dans l'opération, ce qui se perd c'est la valeur d'expression de la figure. Chez Ruskin au contraire, l'abstraction de l'image est à comprendre comme un inachèvement de la représentation. Ce traitement est rendu nécessaire par des contraintes relevant des possibilités techniques de l'artiste ou à la situation de la figure sur le bâtiment, mais il ne doit pas résulter d'une volonté de neutralisation de l'émotion. Dans *Aratra Pentelici*, ce critère émotionnel porte un nom particulier, « l'animation », par opposition au « portrait » (« portraiture »), qui caractérise le seul rendu de l'apparence physique,

ici comme une figure d'autorité (peut-être citée par ses adversaires) permettant de justifier la thèse générale de l'idéalisation de la nature que comme un auteur dont la pensée esthétique serait connue de première main par Ruskin. On remarquera par ailleurs que les principes « aristotéliens », qui président au processus d'idéalisation que subit la figure de l'ange, sont sensiblement les mêmes que ceux défendus par Ralph Wornum dans la troisième conférence (« Manufacture and Design »). Le principe de la série réapparaît en effet dans le commentaire que fait Ruskin des points qui ornent ses mains et ses contours. Le critique victorien réagit ici de la même manière que dans cette conférence postérieure, en montrant comment les principes esthétiques de ses adversaires s'appliquent à une figure individuelle plutôt qu'à une composition. Il s'agit peut-être moins d'une confusion ou d'une déformation des idées de Wornum que de l'affirmation d'une solidarité entre ces deux pratiques, non seulement parce qu'elles manifestent, pour Ruskin, la même tendance psychologique à l'abstraction inexpressive, mais aussi parce que la première (la transformation de la figure individuelle en motif) est la condition de la seconde (l'obtention d'une bonne composition).

manifestant par là que l'intérêt porté aux caractères spécifiques d'un individu ne vaut pour lui que dans la mesure où ceux-ci ont en même temps une signification psychologique, perceptible par la sympathie⁴⁰⁰. Sur les pièces de monnaie qui lui tiennent lieu d'exemples (voir figure 22, p. 224), la figure est alors tout entière réduite à son visage, qui concentre toute l'expression : absente dans le regard de la pièce « archaïque » en haut de la planche, et bien présente dans les deux autres, la supériorité de la pièce centrale étant due uniquement au caractère supposé plus moral de l'individu qu'elle représente, perceptible d'après lui dans le caractère plus retenu des traits⁴⁰¹.

Dans la « *Lamp of Life* », Ruskin affirme de nouveau cette supériorité de l'expression sur le seul rendu de la forme, tout en introduisant un nouvel élément :

Je ne suis pas sûr qu'on fasse assez fréquemment remarquer que la sculpture ne consiste pas seulement à découper la forme d'une chose dans la pierre ; elle consiste à en découper l'effet... Dans un style rude, ce genre d'exécution est très marqué dans l'ancienne sculpture sur bois française : les iris des yeux de ses monstres chimériques sont audacieusement troués, et sont ainsi, quel que soit leur emplacement, toujours sombres, ce qui donne toutes sortes d'expressions surprenantes et étranges, fuyantes et déifiantes, à leurs contenance fantastiques⁴⁰².

L'insistance sur le regard de la figure sculptée (littéralement incisé dans la pierre) est ici solidaire, comme dans *The Two Paths*, d'une attention portée à l'expression de son caractère. Mais l'exemple que prend ici Ruskin, issu du Moyen Âge français, n'est pas choisi au hasard, et révèle le rôle qu'a joué pour lui la découverte des figures grotesques médiévales (aussi bien romanes que gothiques) dans sa réflexion sur l'abstraction et la valeur esthétique de l'expressivité du visage. Dans « *The Nature of Gothic* », le grotesque est ainsi

⁴⁰⁰ AP, pp. 281-282.

⁴⁰¹ AP, p. 281.

⁴⁰² SL, p. 215 : "I am not sure whether it is frequently enough observed that sculpture is not the mere cutting of the form of any thing in stone; it is the cutting of the effect of it. In a coarse way, this kind of execution is very marked in old French woodwork; the irises of the eyes of its chimeric monsters being cut boldly into holes, which, variously placed, and always dark, give all kinds of strange and startling expressions, averted and askance, to the fantastic countenances."



Figure 22 – John Ruskin, « Art de la Grèce : période archaïque, centrale, et déclin », in *Aratra Pentelici*,
planche 8, p. 280.

considéré comme l'un des éléments caractéristiques de l'esprit gothique, et il est possible que ce genre de sculptures constitue l'une des sources à partir desquelles il infère le tempérament des artistes de cette époque⁴⁰³. Bien que la section qu'il lui consacre dans ce chapitre soit assez réduite (quelques lignes seulement), il nous semble qu'il s'agit là d'un élément crucial dans son appréciation de l'architecture et de la sculpture du Moyen-Age. Le grotesque constitue ainsi la catégorie esthétique où le critère de l'expression est chez lui le plus fortement affirmé, ceci peut-être d'autant plus que la réalisation de la forme et sa correspondance avec un modèle supposé ne peuvent y constituer par elles-mêmes une source de plaisir, qui se joue plutôt dans un écart vis-à-vis de cette norme. Ce modèle du grotesque médiéval le conduit par ailleurs à donner son approbation à des types d'expressions faciales assez éloignées de celles que nous trouvons dans le second volume de *Modern Painters*, caractérisées par un idéal de calme et de retenue « apollinienne », pour reprendre le terme employé par Landow. La tentation d'Ève de *The Two Paths* (en particulier la représentation du serpent) peut déjà être considérée comme relevant de cette catégorie, et même peut-être, aussi, le « bonhomme » que Ruskin opposait aux conceptions de Wornum dans le même ouvrage.

Dans les *Seven Lamps*, cette présence du grotesque est assez discrète, mais néanmoins bien réelle. C'est plutôt dans la « Lamp of Life » qu'elle se manifeste. Outre le passage que nous venons de mentionner, on peut en voir un exemple dans le petit personnage qui orne l'un des carreaux des ébrasements de la porte nord de la cathédrale de Rouen, dont Proust a donné une description émue⁴⁰⁴. Cette « Lamp of Life » reprend certaines des conclusions du chapitre de *Modern Painters* sur la beauté vitale, et les développe dans un sens différent de celui que nous trouvons dans la « Lamp of Beauty ». Si ce dernier chapitre insistait plutôt sur le problème de la représentation de la nature et du vivant, la « Lamp of Life » insiste au contraire sur le bonheur éprouvé par le sculpteur lors de l'acte créateur, un bonheur qui devient alors pour Ruskin la source principale de l'émotion esthétique. Ce chapitre prolonge en cela également le texte de la « Lamp of

⁴⁰³ SV 2, p. 184, 239.

⁴⁰⁴ SL, p. 217 et planche 14, p. 216. Le commentaire de Proust se trouve dans la préface à sa traduction de *La bible d'Amiens* (in Bastianelli, Jérôme (éd.), *Marcel Proust-John Ruskin, La Bible d'Amiens, Sésame et les Lys, et autres textes*, Robert Laffont, Paris, 2015, pp. 82-86). Voir également SL, p. 198, 212, pour d'autres occurrences du grotesque dans les *Seven Lamps*.

Truth » que nous avons cité pour le comparer aux conceptions humiennes⁴⁰⁵ : ce qui se trouvait alors opposé c'était la beauté de la forme et la beauté de son expression, c'est-à-dire sa capacité à exprimer les pensées et les sentiments d'un individu humain sensible. Dans la « Lamp of Life », ce critère occupe la première place, et se condense dans la formule ruskinienne, souvent citée :

Je crois que la bonne question à poser, pour tout ornement, est simplement la suivante : a-t-il été fait avec joie [enjoyment] – le sculpteur était-il heureux quand il y travaillait ? Il peut s'agir du travail le plus difficile possible... mais il doit avoir été heureux aussi, sinon le résultat sera privé de vie⁴⁰⁶.

Or, cette joie ne se manifeste pas par la création de n'importe quel type de forme ou de figure. Dans la « Lamp of Life », elle est à son degré maximal lorsqu'elle aboutit à des formes fragmentaires, imparfaites, ou déformées... Autant d'éléments qui paraissent « déborder » l'œuvre ou manifester une violence exercée à son encontre au nom d'une jouissance pulsionnelle, et dont les sections sur la « savageness » et la « changefulness » de « The Nature of Gothic » reprendront les principales caractéristiques⁴⁰⁷. Il nous semble que, dans le domaine de la figuration, cette insistance sur le caractère pulsionnel de la création artistique et sur le plaisir qui peut être pris de cette manière (et communiqué au regardeur par l'intermédiaire de l'œuvre) trouve son expression la plus nette dans le grotesque, qui constitue sans doute le centre de gravité imaginaire du concept que tente de développer ici Ruskin⁴⁰⁸. Ce n'est pourtant que plus tardivement dans

⁴⁰⁵ Cf. *supra*, p. 126.

⁴⁰⁶ SL, p. 218 : “ I believe the right question to ask, respecting all ornament, is simply this: Was it done with enjoyment—was the carver happy while he was about it? It may be the hardest work possible... but it must have been happy too, or it will not be living.”

⁴⁰⁷ Cf. SL, pp. 195-197, pp. 210-213, pp. 216-217. SV 2, pp. 185-188, pp. 202-204, pp. 211-214, p. 233. Pour d'autres références aux formes fragmentaires ou imparfaites (et non au traitement grotesque de la figure) dans la critique architecturale de Ruskin en dehors de ces deux chapitres, voir SV 1, pp. 119-122, pp. 186-188, p. 403 ; SV 2, pp. 28-29, pp. 276-277 ; SV 3, pp. 14-16, pp. 158-159.

⁴⁰⁸ Voir Stein, Richard L., *The Ritual of Interpretation : the Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti and Pater*, Cambridge, Mass ; Londres : Harvard university press, 1975, pp. 107-111 pour une analyse du grotesque ruskinien et sa mise en relation avec la notion freudienne de pulsion. Stein est le seul auteur à notre connaissance à avoir considéré la notion de grotesque comme la matrice des conceptions ruskiniennes du gothique (un « microcosme » du gothique, selon ses termes), sans le mettre en relation toutefois avec l'exercice de la sympathie et les théories développées dans la « Lamp of Life » et le chapitre de *Modern Painters* sur la beauté vitale.

son œuvre qu'il tentera d'en faire la théorie, au milieu du troisième volume des *Stones of Venice*⁴⁰⁹. Dans le grotesque...

... ce n'est pas tant le mérite propre de l'œuvre que la joie [enjoyment] de celui qui l'a produit, qui est la source principale du plaisir du spectateur ; c'est à la force de sa sympathie, et non à la justesse de son sens critique, que celui-ci fait appel⁴¹⁰.

Nous retrouvons ici la même thèse que celle qui se trouvait exprimée dans la « Lamp of Life », avec le retour du même vocabulaire (*enjoyment*) pour décrire un phénomène de communication émotionnelle qui avait trouvé sa première expression dans le chapitre de *Modern Painters* consacré à la beauté vitale. La nouveauté des *Stones of Venice* consiste à réintroduire explicitement ce concept alors qu'il n'était qu'implicite dans la « Lamp of Life », et de lui désigner un objet plus précis, la sculpture grotesque, qui constitue une interface de communication privilégiée entre le spectateur et le plaisir de l'artiste. Un peu plus loin dans le chapitre, Ruskin complexifie sa pensée et introduit une distinction entre le vrai et le faux grotesque :

Dans le vrai grotesque, un homme doué par nature d'une forte sensibilité est accidentellement ou volontairement apathique ; dans le faux grotesque, un homme par nature apathique se force à éprouver une excitation temporaire... Et ainsi, comme la peur du premier est réelle, et causée par des objets réels, aussi fantastique que soit son expression, elle acquerra réalité et force. Mais l'autre sculpteur n'a jamais ressenti cette peur divine... C'est une pierre, déjà... Il n'a jamais senti,

⁴⁰⁹ D'autres références à la notion de grotesque, souvent associées à « l'esprit gothique », peuvent être trouvées dans les *Stones*, en particulier SV 1, p. 187, 243, 275, 399, pp. 402-403, 413 ; SV 2, p. 168, 177, 315, 324, 387... Ces références visent le traitement de la figure mais aussi, dans le premier volume surtout, des éléments de la forme architecturale, comme les toits, qui relèvent pour Ruskin de la même tendance psychologique. La réflexion de Ruskin sur le grotesque se déploie également dans un appendice du premier volume des *Stones*, consacré à « l'énergie nordique » manifestée dans les figures des bas-reliefs médiévaux italiens (et de la cathédrale de Lyon). Voir à ce sujet *infra*, pp. 249-250 (et également SV 1, p. 305, et pp. 345-346, pour d'autres exemples de figures animales « sauvages »).

⁴¹⁰ SV 3, p. 158 : "It is not its own merit so much as the enjoyment of him who produced it, which is to be the source of the spectator's pleasure; it is to the strength of his sympathy, not to the accuracy of his criticism, that it makes appeal."

jamais observé la nature. Il pourra rendre ses créatures dégoûtantes, mais jamais terrifiantes⁴¹¹.

Pour Ruskin donc, le critère qui permet de distinguer le bon grotesque du mauvais est celui de la vérité de l'expression. L'œuvre doit être chargée d'une expressivité réelle qui, si elle admet effectivement des éléments d'artifice (une apathie simulée) n'en est pas moins chargée d'une émotion réelle que Ruskin met au compte de la sensibilité de son créateur. Dans la suite du texte, c'est au nom de ce critère de l'expression des sentiments (en l'occurrence, celui d'une panique éprouvée devant la nature et l'œuvre de Dieu) qu'il critique les célèbres arabesques de Raphaël aux galeries du Vatican, dont les rinceaux, peuplés de personnages grotesques repris à des modèles de décoration romaine, n'expriment pour Ruskin aucune émotion réelle et sont utilisés pour lui de manière gratuite, par simple volonté de divertissement⁴¹². Le grotesque gothique (car c'est bien de ce modèle-là qu'il s'agit pour lui) manifesterait au contraire une quête de vérité qui passe paradoxalement par la création d'une fiction, d'un monstre imaginaire qui, s'il ne représente rien de réel, n'en relève pas moins d'une volonté de vérité et d'une sensibilité aux émotions causées par le spectacle de la nature. On remarquera ainsi que la description du « mauvais » sculpteur grotesque reprend un vocabulaire et un imaginaire de la clôture sur soi et de la pétrification du regard qui n'est pas sans rappeler la dichotomie, posée dans *The Two Paths*, entre l'art indien et l'art écossais, c'est-à-dire entre ceux qui sont susceptibles d'éprouver de la sympathie pour la nature et ceux qui en sont dépourvus. Nous insistons ainsi à une sorte de basculement dans l'esthétique ruskinienne, ou plutôt, d'une mise en lumière d'une de ses caractéristiques principales. L'exigence d'observation de la nature se traduit en effet moins (comme le montre le cas du grotesque) dans une nécessité de reproduire fidèlement son apparence que de manifester, par une image fictive, une émotion réelle. Le modèle de *mimèsis* mobilisé par Ruskin

⁴¹¹ SV 3, pp. 168-169 : "In the true grotesque, a man of naturally strong feeling is accidentally or resolutely apathetic; in the false grotesque, a man naturally apathetic is forcing himself into temporary excitement. And therefore, also, because the fear of the one is true, and of true things, however fantastic its expression may be, there will be reality in it, and force. But the other workman never felt any Divine fear; he never shuddered when he heard the cry from the burning towers of the earth, He is stone already.... He never felt, never looked at nature; He may make his creatures disgusting, but never fearful."

⁴¹² SV 3, pp. 170-171.

n'est plus ici pictural qu'en apparence, et c'est bien plutôt à un modèle théâtral de l'imitation que nous sommes confrontés, où le critère le plus important est la vérité paradoxale de l'expression des passions humaines dans une sculpture quasiment « mise en scène ». Ce qui permet de distinguer le bon et le mauvais sculpteur est le même critère que celui qui permettrait de distinguer un bon ou un mauvais acteur : une simulation qui exprime dans un cas quelque chose de réel (une émotion ressentie), et qui dans l'autre cas ne se rapporte à rien et sonne faux.

Dans ce chapitre des *Stones*, Ruskin applique en premier lieu ce critère théâtral de la vérité et de la *mimèsis* au créateur, la médiation de l'œuvre étant quasiment escamotée, ou rendue invisible dans le commentaire qui en est fait. Pourtant, c'est bien à partir de cette interface matérielle que Ruskin déploie sa réflexion. En filant la métaphore, nous pourrions considérer que les sculptures architecturales qu'il convoque jouent le rôle du masque des acteurs antiques, dont elles constituent une étrange pétrification du visage. La planche qui accompagne ce chapitre (voir figure 23, p. 231) oppose ainsi deux « médaillons » sculptés, l'un, gothique, sur une tombe de Vérone, et l'autre, baroque, sur un palais vénitien. Dans son commentaire, Ruskin insiste surtout sur le contraste entre la puissance expressive de la première, obtenue avec très peu de moyens techniques, alors que la seconde, beaucoup plus laborieuse et « réalisée », lui paraît relever d'une exagération insignifiante des traits du visage (en particulier les yeux et les joues). Mais nous retrouvons également dans la figure baroque le caractère inexpressif des yeux, exorbités, qui ressemblent à s'y méprendre à la circularité géométrique de ceux de l'ange de *The Two Paths*. Le cadre octogonal qui l'entoure peut paraître relever, aussi, d'une même volonté de géométrisation du vivant⁴¹³. Ici comme alors, pourtant, l'apathie apparente du visage peut aussi bien être interprétée comme l'expression d'une attitude de sidération, marquée par la suppression des parties où la fonction de communication est la plus marquée, ou, au contraire, par une emphase qui conduit à leur neutralisation. Ces personnages semblent avoir été, littéralement, « médusés » par quelque chose qui leur a ôté toute sensibilité et en a

⁴¹³ Dans la « Lamp of Life », les figures géométriques qui entourent les personnages grotesques des ébrasements de la porte nord de la cathédrale de Rouen donnent, sur le dessin de Ruskin, le sentiment qu'elles les écrasent. Cf. SL, planche 14, p. 216. Dans « The Northern Energy », les motifs géométriques de San Michele de Lucques sont de la même manière considérés comme des « fébrifuges », qui tempèrent le débordement vital exprimé dans la sculpture. Cf. SV 1, p. 429 (« Geometry seems to have acted as a febrifuge, for beautiful geometrical designs are introduced amidst the tumult of the hunt. »).

fait des êtres de pierre, ce à quoi s'ajoute, pour la figure baroque, un caractère obscène qui mime peut-être celui d'un spectacle que la figure contemple et que nous ne voyons pas⁴¹⁴. La figure de Méduse apparaît d'ailleurs bien dans le commentaire de Ruskin, qui cite en italien un vers tiré de *L'Enfer* de Dante où Virgile intime le poète à se couvrir les yeux devant le regard de la Gorgone. Cette référence sert alors à qualifier le processus de pétrification émotionnelle qu'aurait subi le sculpteur de la figure de droite⁴¹⁵. Nous ne savons ici, qui est le plus « pétrifié » : est-ce, comme le dit Ruskin, le sculpteur, qui aurait perdu toute sensibilité au monde environnant et toute sympathie pour ses semblables, le regardeur, que le médaillon sidère comme la tête de Méduse, ou la figure elle-même, saisie au moment même de sa pétrification devant la Gorgone ? Quoiqu'il en soit, ce qui semble choquer le plus Ruskin ce n'est pas tant l'absence d'expression de la figure que la *privation* d'expression dont celle-ci paraît avoir été victime. Cette privation lui donne paradoxalement une expressivité d'une grande intensité mais qui semble pour Ruskin source de malaise et de choc, et qui s'accompagne de jugements moraux sur la supposée absence de sympathie de son créateur, frappé du même mal. Le processus d'idéalisation de la nature tel que le conçoivent Jones et les réformateurs pour la création de motifs textiles, dont il n'est pas directement question dans cette confrontation des deux figures grotesques mais qui aboutit à des résultats similaires, est ainsi peut-être considéré par lui comme une violence infligée à la figure humaine et au vivant, une sorte de meurtre psychique par lequel les capacités d'expression du sujet, sources de sa beauté vitale, sont réduites à néant.

A l'opposé, Ruskin semble plutôt avoir apprécié des formes de grotesque où la stase induite par la sculpture immortalise plutôt qu'elle n'entrave la sensibilité du sujet qu'elle saisit, représenté dans une attitude de jouissance pulsionnelle douloureuse qui a pu constituer le modèle inconscient de celle qu'aurait pour lui éprouvé le sculpteur lors de l'acte créateur. Cette jouissance nous paraît surtout

⁴¹⁴ Ruskin insiste sur ce caractère obscène (« bestial degradation ») de la décoration baroque de Venise un peu plus haut dans le texte, au sujet d'une clé de voûte de l'église *Santa Maria formosa* (SV 3, pp. 144-145). Ce passage a été brièvement commenté par Anuradha Chatterjee comme un signe du puritanisme de Ruskin contre une Venise baroque dont la sculpture marquerait l'irruption de la sexualité dans l'art (voir Chatterjee, *op. cit.*, p. 102). La figure gothique qu'il oppose à cette forme de grotesque ne nous paraît pourtant pas moins empreinte d'érotisme.

⁴¹⁵ SV 3, p. 169 : "Venga Medusa; sì lo farem di smalto.", in Dante, *Enfer*, ix. 53.

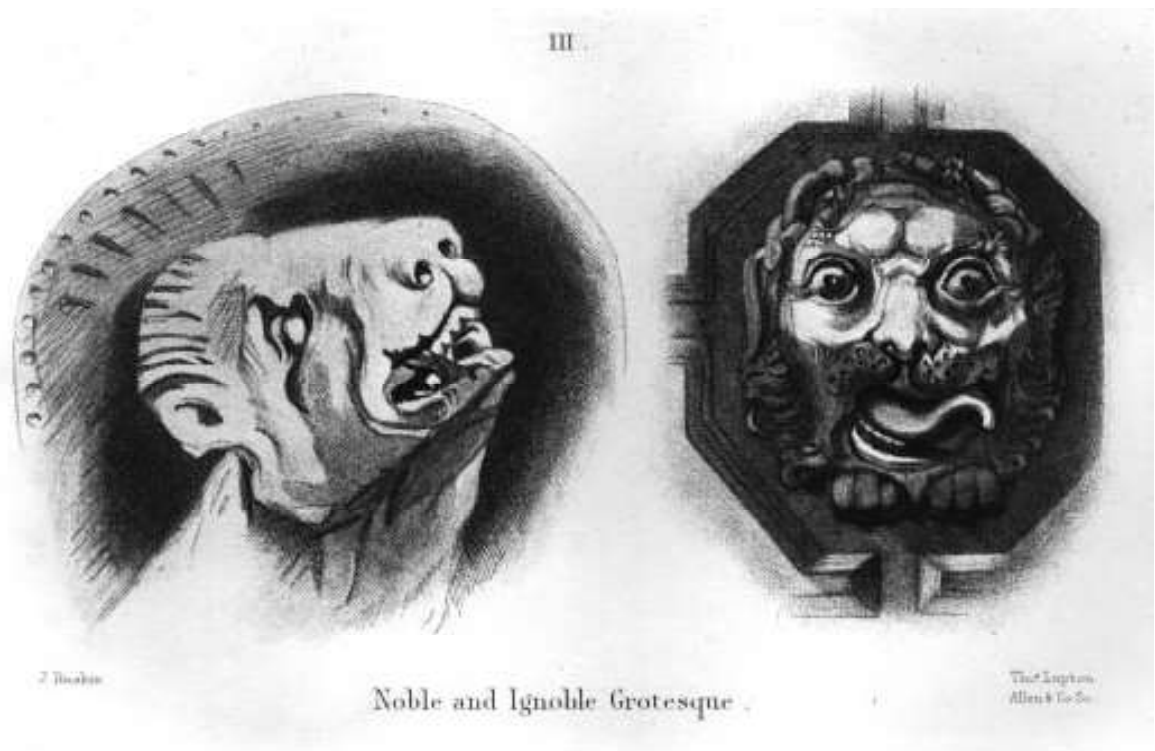


Figure 23 – John Ruskin, « Grottesque noble et ignoble », gravure d'après dessin, in *The Stones of Venice*, vol. 3, planche 3, p. 150.

exprimée, ici, dans le regard du lion, sans pupilles mais souligné d'un trait d'ombre qui en accroît l'expressivité ; dans l'attitude de la tête, révoltée en arrière ; et dans la bouche elle-même, la langue paraissant caresser avec volupté la lèvre supérieure sans pour autant s'exhiber crûment comme dans le médaillon baroque. Dans ce dernier cas en effet, l'expression faciale ne paraît pas exprimer un plaisir mais relever plutôt de la grimace, et de la volonté de choquer ou de se défendre d'un choc. Cette dimension ambivalente du plaisir exprimé par les figures qui ont la préférence de Ruskin était déjà perceptible dans la tentation d'Ève, dont la dimension érotique est peut-être, au moins par son sujet, encore plus flagrante. Ruskin y insistait sur le plaisir mêlé de peur éprouvé par Ève devant le serpent tentateur, certes décrit comme « malicieux », mais que l'image affuble d'un large sourire où transparait à notre avis une malice bien innocente, et presque enfantine. Si le grotesque dans l'analyse de Ruskin exprime un sentiment de peur face au « mystère » de la nature, il est aussi bien, et dans le même mouvement, l'expression d'un plaisir pris à l'acte même de créer. Malgré la réputation de puritanisme de Ruskin, il semble ainsi que ses analyses du grotesque l'aient mis en présence de représentations plus ou moins symboliques de la sexualité auxquelles non seulement il n'a rien trouvé à redire mais qu'il a par ailleurs considérées comme des modèles pour penser la puissance d'expression de la sculpture architecturale, et le plaisir que nous pouvons y prendre par sympathie. Ces représentations lui apparaissent comme l'expression d'un plaisir pulsionnel d'autant plus acceptable et intense que le caractère « primitif » de l'art qui le prend pour objet le fait apparaître comme innocent. Il se peut également que cette relative tolérance ait été favorisée par le fait que la dimension érotique de cette sculpture ne lui soit tout simplement pas apparue, ou en tout cas pas de manière consciente.

Ce plaisir pris à la représentation d'une jouissance à la fois libre et, par certains aspects, terrifiante et « sauvage » (la figure gothique de Vérone est bien celle d'un lion), est particulièrement manifeste dans la description que Ruskin fait de l'architecture romane du nord de l'Italie (selon la terminologie de l'époque, « lombarde »), qui constitue peut-être, et de manière plus décisive encore que le gothique normand, le style où le grotesque lui a été pour ainsi dire révélé. Dans les *Seven Lamps*, l'attention portée à ce style est déjà présente, mais les figures

grotesques qui les ornent ne sont pas commentées, hormis peut-être, et très brièvement, à la fin de la « Lamp of Beauty », où Ruskin exprime son affection pour la façade de l'église Saint-Michel de Lucques⁴¹⁶. Celle-ci fait également l'objet d'une représentation dans une planche illustrant la « Lamp of Power », où les figures animales et humaines en bas-relief apparaissent avec netteté⁴¹⁷. C'est pourtant dans un appendice au premier volume des *Stones*, « The Northern Energy » (« L'énergie nordique »), que Ruskin fait une critique détaillée de quatre façades romanes italiennes où cet élément grotesque et sauvage est particulièrement prononcé : la cathédrale de Vérone et la basilique Saint-Zénon, l'église Saint-Michel de Lucques, et l'église Saint-Michel de Pavie⁴¹⁸ :

Chez les artisans de l'époque romane toutes les figures tentent d'exprimer (souvent avec succès) une action énergique... [A Saint-Michel de Pavie] la façade occidentale est plus un rêve fiévreux que le résultat d'une quelconque intention architecturale déterminée... les créatures se combattent, se dévorent, et luttent toutes pour leur suprématie, sans issue pourtant, comme si le combat devait durer toujours... Les animaux lombards sont tous vivants, et d'une vie féroce, toute d'impatience et d'élan... Les oiseaux byzantins picorent les fruits avec paresse, et les animaux les touchent à peine de leur nez... Les oiseaux du gothique primitif les picorent avec naturel, parce qu'ils ont faim ; mais les bêtes lombardes s'agrippent à elles comme des tigres, et les déchirent les lèvres tordues et les yeux brillants de fureur⁴¹⁹.

Ce à quoi Ruskin est ici sensible, c'est la prédilection du grotesque des artisans lombards pour la représentation d'une action violente, elle-même indicatrice du tempérament des personnages et de leur sculpteur. Ce tempérament,

⁴¹⁶ SL, p. 185.

⁴¹⁷ SL, planche 6, p. 125.

⁴¹⁸ Ce chapitre constitue certainement la matrice de la section sur le caractère sauvage du gothique du nord apparaissant dans « The Nature of Gothic », le tempérament grotesque permettant aussi d'expliquer l'imperfection et la fragmentation des formes architecturales de ce style selon Ruskin.

⁴¹⁹ SV1, Appendix 8, « The Northern Energy », pp. 428-429 : « With the Romanesque workmen all the figures show the effort (often successful) to express energetic action; ... [At Saint-Michele of Pavia] the west front is more that of a feverish dream, than resultant from any determined architectural purpose, ... the creatures are all fighting, or devouring, or struggling which shall be uppermost, and yet in an ineffectual way, as if they would fight for ever [...] The Lombard animals are all alive, and fiercely alive too, all impatience and spring... the Byzantine birds peck idly at the fruit, and the animals hardly touch it with their noses... the birds in the earlier Gothic peck at it hungrily and naturally; but the Lombard beasts gripe at it like tigers, and tear it off with writhing lips and glaring eyes.»

comme nous le voyons, ne fait l'objet d'aucune condamnation morale et semble au contraire exercer sur lui une certaine fascination. Le modèle théâtral que nous avons pu voir jusqu'ici, avec son insistance sur les expressions faciales, se développe désormais en une sorte de cinéma, où ce n'est plus seulement l'expression de la figure qui compte mais la représentation de leurs actions et du mouvement qui les anime, également productrice d'affects. La description littéraire de Ruskin semble ainsi inverser le processus de pétrification produit par la sculpture en y réintroduisant le mouvement que la figure avait perdu, et en intégrant les différentes scènes dans une narration d'ensemble. Le statisme de l'image sculpturale est ainsi contrebalancé dans le texte par un ensemble de procédés visant à effacer la frontière entre les animaux réels et leur représentation : profusion des verbes de mouvement au participe présent, adverbes et adjectifs donnant des indications de caractère qui « humanisent » leur sujet... La fin du passage, marqué par l'usage du présent à valeur de généralité, donne l'illusion que les catégories stylistiques (lombard, gothique, byzantin...) fonctionnent comme des catégories zoologiques et décrivent le comportement d'animaux réels en mouvement devant nos yeux. Les expressions faciales, indicatrices du caractère, sont toujours présentes (des lèvres « tordues » par le désir et la jouissance, comme sur le visage du lion de Vérone), mais l'essentiel semble s'être déplacé vers la représentation du mouvement des hommes et des animaux, qui en décuple l'expressivité. C'est ce mouvement désordonné qui confère à l'ensemble des scènes leur tonalité affective et qui en unifie le propos, comme si elles n'étaient plus cloisonnées dans leurs compartiments géométriques mais passaient les unes dans les autres, et se déroulaient réellement devant nous. Cet effet visuel est accentué par le passage, opéré par Ruskin, de la sculpture à la littérature : le cloisonnement spatial des images devient dans le texte un récit, une succession d'événements structurée dans le temps et par là même mise en mouvement dans notre imaginaire. Le mode d'ornementation par la sculpture en bas-relief transforme ainsi la surface architecturale en une sorte d'écran de cinéma, où les figures ne sont plus seulement des portraits mais des personnages, acteurs d'événements pris dans un fil narratif.

Cette manière de traiter la surface architecturale comme un écran où sont projetées des images, indépendamment, et selon les propres mots de Ruskin, de

toute fonction architectonique ou de toute signification relative au bâtiment lui-même, distingue tout à fait sa conception du symbolisme de la décoration de celle de ses contemporains. Ainsi, chez Redgrave, l'usage de la figure se justifiait dans la mesure où elle donnait une expression symbolique à la fonction de l'objet ou du bâtiment, dont elle constituait le commentaire. Le caractère « narratif » de la décoration, pour reprendre les termes de Bøe, signifiait seulement que la figure nous disait quelque chose de ce qu'elle décore, y associant par là d'autres idées par le biais de l'imagination. Chez Ruskin au contraire, s'inspirant de formules rencontrées dans la décoration sculptée de l'architecture du Moyen Âge, la figure est douée d'une signification propre, indépendante de son support, celui-ci jouant seulement le rôle d'un écran sur lequel se déroule un véritable récit. Ce que Ruskin nous invite à considérer, c'est la manière dont ces figures expriment, par leurs visages et leurs actions, des émotions et des tempéraments qui sont aussi censés nous renseigner sur la vie psychique de leurs concepteurs, selon un modèle de signification qui va de la figure à l'artiste et de l'artiste à la société à laquelle il appartient. Le plaisir esthétique naît bien, là aussi, de l'exercice de l'imagination, mais celle-ci ne se réjouit pas de l'accord entre l'image et la fonction de l'objet. Elle est toute entière tournée vers la prise en considération de l'expression des figures, qui ne peut être ressentie et déchiffrée que par l'exercice de la sympathie. Elle conduit Ruskin à considérer ces personnages, ainsi que leurs créateurs, comme des acteurs soumis à une exigence de vérité du sentiment dont le modèle semble plus encore théâtral que pictural, et qui nous paraît primer sur l'impératif de représentation fidèle des apparences de la nature. Ce critère de l'expression et de la valeur émotionnelle de la décoration conduit également Ruskin à donner une valeur esthétique particulière à des figures dont le degré d'achèvement technique lui paraît limité, mais dont l'intensité expressive et l'apparence de vie se trouvent par là d'autant accentuées, et qu'il tente de décrire à travers la catégorie du grotesque. Cette « abstraction » primitive accidentelle, qui est en réalité un inachèvement ludique et joyeux, signe de santé et de l'exercice d'une puissance créatrice dont la charge érotique reste très marquée, s'oppose à un processus d'idéalisation géométrique désindividualisant considéré comme une forme d'anesthésie de la figure.

b) Les lignes abstraites et le paradigme de la croissance

Cette réflexion sur la nécessité de conserver l'expression des figures dans un contexte architectural fonctionne au premier chef pour des images d'hommes et d'animaux, et quand il est donc question de représentation d'un visage et d'un corps en action. Il s'agit alors d'une première forme de « conventionnalisation » de la figure, accidentelle, dont la forme la plus caractéristique est la sculpture grotesque⁴²⁰. Une difficulté supplémentaire se pose lorsque le « sujet » de l'ornement n'est pas un animal ou un être humain, mais une plante, par définition sans visage et pour laquelle l'idée même de corps peut poser des difficultés. Pourtant, Ruskin n'ignorait pas que le végétal constitue souvent l'un des sujets privilégiés de l'ornementation des bâtiments ou des objets, et une grande partie des exemples qu'il prend dans les *Seven Lamps* comme dans les *Stones* concernent des plantes⁴²¹. Or, le végétal a ceci de particulier qu'il est rarement traité comme une figure lorsqu'il sert à la décoration, et que ce sont souvent ses qualités formelles abstraites, c'est-à-dire, la manière dont feuilles et tiges peuvent générer des lignes en mouvement, qui concentrent l'attention. Là encore, l'art de l'Islam en donne un bon exemple avec son utilisation de l'arabesque, où la plante est prétexte à un déploiement linéaire virtuose qui confère à la ligne une valeur esthétique en soi, tout en pouvant être source, également, d'effets de texture⁴²².

⁴²⁰ C'est ce que Ruskin appelle « Conventionnalism by cause of means » dans les conférences d'Édimbourg (Cf. LAP, p. 94).

⁴²¹ Voir SL, planche 1, p. 52, planche 2, p. 81 (reproduite *supra*, p. 127), planche 5, p. 122, planche 6, p. 125, planche 11, p. 175 planche 12, p. 199 et planche 13, p. 212. Pour les commentaires textuels de ces illustrations végétales, voir SL, pp. 121-125, 133, 168, 175, 231. Dans les *Stones*, on pourra consulter SV1, planche 7, p. 268 (reproduite *infra*, p. 243), planche 12, p. 342, planche 16, p. 365 (reproduite *infra*, p. 284), planche 18, p. 383, et leur commentaire pp. 268-270, pp. 342-345, pp. 365-376, pp. 383-385 ; pour le second volume, voir SV 2, planche 2, p. 24, planche 4, p. 53, planche 6, p. 115, planches 7 et 8, pp. 158-159, planches 9 et 10, pp. 163-164 (reproduite *infra*, p. 255), planche 12, p. 262, planche 19, p. 360, et planche 20, p. 431 (reproduite *infra*, p. 267) et leurs commentaires pp. 23-24, pp. 53-54, pp. 157-165, p. 218, p. 232 (note), pp. 262-264, p. 431 ; pour le troisième volume, voir SV 3, planche 1, p. 8 (reproduite *infra*, p. 251), planche 2, p. 12, planche 4, p. 211, et leurs commentaires pp. 8-12, p. 211, pp. 272-276.

⁴²² Ruskin considère lui-même l'arabesque comme « une abstraction des formes du feuillage » (Cf. SV 1, pp 281-282. Voir aussi *infra*, p. 330, où nous donnons la citation complète.) Chez Kant, c'est plutôt, comme nous l'avons vu, le rinceau qui sert à illustrer cette beauté abstraite de l'ornement végétal (cf. *supra*, pp. 153-154). Les effets de texture permis par ce mode d'ornementation jouent également un rôle important dans l'architecture du monde musulman, par exemple lors que les arabesques sont ciselées dans le stuc (comme c'est le cas pour l'Alhambra). L'emploi du végétal comme figure y est plus rare, mais se trouve néanmoins dans quelques bâtiments de l'Inde moghole, par exemple sur les bas-reliefs du Taj Mahal ou à Fatehpur Sikri, dans le pavillon dit de la sultane turque.

Chez Jones, les propositions qui ouvrent la *Grammar* sont imprégnées par cet imaginaire végétal orientalisant, qui lui permet de penser la valeur esthétique de la ligne abstraite, et dont la page-titre de la *Grammar* semble l'illustration. Les choses seraient relativement simples si Ruskin s'était contenté de défendre la pratique consistant à traiter la plante avec « naturalisme », comme une figure se détachant d'un fond constitué par la surface du mur ou du chapiteau, contre la pratique qui consiste à réduire le végétal à la linéarité. Mais ce n'est pas le cas. Comme nous avons pu le voir dans *The Two Paths*, Ruskin a donné son plein assentiment à l'utilisation des lignes abstraites qui constituent pour lui, dans « The Material of Ornament », les constituants de base de tout ornement architectural⁴²³. La question est d'autant plus complexe que chez lui ces lignes abstraites ne sont pas seulement ramenées à une origine végétale mais sont présentées comme une caractéristique de toutes les formes naturelles à l'exception de certains cristaux, dépassant donc même le champ propre aux formes organiques⁴²⁴. Dans *The Two Paths*, Ruskin affirme par ailleurs le lien privilégié qu'elles entretiennent avec la figure humaine, dont elles constituent une sorte de réduction visuelle à l'essence⁴²⁵. Une sorte de porosité imaginaire s'instaure ainsi entre l'homme, le végétal, et les courbes de la nature, dont il nous faut démêler les ramifications.

Les « lignes infinies » de la nature font leur première apparition théorique chez Ruskin dans le second volume de *Modern Painters*⁴²⁶. Elles sont alors une illustration, brièvement développée, d'un des constituants de la beauté typique, l'infini, qui se trouve en même temps être l'un des attributs de la divinité, et l'une des manières par lesquelles son essence se trouve visuellement symbolisée dans les formes de la nature. Ruskin affirme ainsi, sans véritablement se justifier et en faisant seulement appel au sens esthétique de son lecteur, la supériorité des lignes courbes sur toutes lignes brisées, qui lui paraissent « sans signification » (« unmeaning »). La ligne courbe se caractérise au contraire par sa qualité de gradation continue qui donne le sentiment qu'elle est animée par un mouvement progressif, quasiment intentionnel, se poursuivant à l'infini⁴²⁷. Dans sa défense de la supériorité esthétique de la ligne courbe, Ruskin se place dans le droit fil de

⁴²³ Voir *supra*, pp. 74-75 et p. 136.

⁴²⁴ Voir *supra*, p. 75 et note.

⁴²⁵ Voir *supra*, pp. 185-186.

⁴²⁶ MP 2, pp. 87-89.

⁴²⁷ MP 2, p. 89.

certaines tendances de l'esthétique anglaise du XVIII^e siècle. Nous pensons ici en premier lieu aux thèses de Burke, qui dans son *Enquête* avait déjà identifié la courbure comme l'un des éléments morphologiques constitutifs du beau. Ce qu'il mettait alors en valeur, c'était la capacité de la courbure à donner le sentiment d'une surface lisse et bien unie, générant un plaisir tactile par la seule contemplation visuelle, mais aussi le fait que les lignes courbes donnent une impression de variation progressive (« gradual variation ») naturellement agréable à l'œil⁴²⁸. Sous ce second aspect, Ruskin paraît clairement sous l'influence du philosophe irlandais, même s'il ne le cite pas. Ces deux qualités sont susceptibles pour Burke de nous plaire et de susciter en nous de l'amour dans la mesure où elles rappellent certaines caractéristiques du corps féminin, tout aussi lisse et courbe, et appelant la caresse⁴²⁹.

Burke cite lui-même, comme autorité supplémentaire, les thèses de William Hogarth qui, dans *The Analysis of Beauty*, avait tenté d'identifier dans la ligne courbe une formule visuelle du beau, commune à tous les objets à même de susciter un plaisir esthétique. Chez Hogarth, le caractère tactile du plaisir produit par les surfaces courbes n'apparaît pas, et tout l'argument semble centré sur le rôle joué par le mouvement de l'œil qui glisse agréablement le long d'une ligne⁴³⁰. Ce modèle optique conduit Hogarth à déterminer une famille de lignes où ce mouvement est le plus agréable (à la fois continu et varié, sans être trop mouvementé) et qu'il nomme les lignes serpentine⁴³¹. Ce modèle paraît ainsi similaire à celui développé par Jones dans la *Grammar*. Pourtant, une lecture plus détaillée fait aussi apparaître des similitudes étonnantes entre la pensée de Hogarth et celle de Ruskin. Non seulement, comme c'est le cas aussi chez Jones, parce que cette famille de lignes a un caractère « ornemental⁴³² » très marqué, mais surtout parce qu'elle caractérise pour lui au premier chef non pas la nature

⁴²⁸ Burke, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁴²⁹ *Idem*, p. 93. Voir aussi *infra*, pp. 335 et sq. pour une étude de la prégnance de cet imaginaire féminin chez Ruskin.

⁴³⁰ Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Londres, John Reeves, 1753, p. 38. Consulté le 31-08-2020 sur https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1217/1/Davis_Fontes52.pdf, p. 53 (nous donnerons dans les notes suivantes la pagination de l'original en premier, suivie de la pagination numérique).

⁴³¹ *Idem*, p. 38/52.

⁴³² C'est là le terme même de Hogarth. On peut se demander cependant si ce mot a toujours un sens strictement architectural et s'il n'est pas parfois synonyme, chez lui, de beauté (par exemple lorsqu'il considère que la forme de l'os humain a une courbure très « ornementale », voir *Idem*, pp. 55/62).

mais la figure humaine, et lui ajoute, en plus de la beauté, une qualité esthétique supérieure qu'il nomme la grâce⁴³³. Si ces lignes serpentes sont d'abord présentées comme constitutives du *corps* humain, caractérisant ses muscles et ses os, et donnant à la surface de la peau une variation graduelle source d'un plaisir visuel intense⁴³⁴, Hogarth considère également qu'elles caractérisent tout aussi bien la beauté de *l'expression* d'un visage⁴³⁵. Dès lors, et ce point est rarement mentionné par les commentateurs, les lignes de beauté d'Hogarth ne plaisent pas seulement par leur caractère visuel et leur mouvement mais tout aussi bien, au moins dans le cas du visage humain, dans la mesure où ce mouvement nous permet de reconnaître dans l'expression faciale d'autrui des émotions et des qualités psychiques qui sont elles-mêmes sources d'un plaisir esthétique⁴³⁶.

Ce qui dans *Modern Painters* n'apparaissait que comme l'une des marques particulières de la beauté, parmi bien d'autres, se voit conférer dans la « Lamp of Beauty » un statut tout à fait éminent. Ruskin y insiste en effet sur la beauté particulière de la ligne courbe, un élément graphique abstrait que l'on trouve selon lui fréquemment dans la nature et qui doit par conséquent constituer l'élément visuel de base de toute décoration, sans qu'un lien particulier de ces lignes avec le végétal ne soit affirmé. En utilisant cet argument de la fréquence, Ruskin paraît fort près, comme nous l'avons déjà mentionné, de défendre une conception empiriste du beau, et ne s'en distingue qu'en donnant à la fréquence de la courbe une justification théologique⁴³⁷. Ainsi, à la différence de Burke ou de Hogarth, la valeur esthétique que Ruskin confère à la ligne courbe ne tient pas seulement à ses qualités formelles propres mais au fait que ces qualités caractérisent pour lui en premier lieu des objets naturels, dont elles sont « abstraites » par un processus d'observation de la nature, celle-ci étant la véritable source de leur beauté. Malgré son opposition à toute idéalisation possible de la nature qui puisse être considérée

⁴³³ *Idem*, pp. 38/52.

⁴³⁴ *Idem*, pp. 54/61 et sq.

⁴³⁵ *Idem*, pp. 122/99 et sq.

⁴³⁶ Dans les *Stones* (Cf. SV 3, p. 8.), Ruskin a nié que sa propre conception de la valeur esthétique des lignes abstraites doive quoi que ce soit à Hogarth, et il est tout à fait possible que ce ne soit pas de la lecture de cet ouvrage qu'ait émergé son esthétique de la linéarité. Nous voudrions malgré cela insister sur une parenté qu'il n'a peut-être pas aperçue, et qui tient à notre sens à l'importance que joue aussi, chez Hogarth, cette valeur d'expression de la ligne, référée, comme dans *The Two Paths*, à la figure humaine.

⁴³⁷ Cf. *supra*, p. 71.

comme une « correction » de l'œuvre de Dieu, la ligne courbe est bien le résultat d'un processus d'idéalisation, qui aboutit à réduire la nature à une sorte d'essence visuelle. Mais l'utilisation des termes « abstraction » ou « abstrait » ne doit pourtant pas nous induire en erreur. Peut-être sommes-nous ici en effet confrontés à une sorte de trompe-l'œil intellectuel. Bien que Ruskin ait en effet ouvert la « Lamp of Beauty » par une défense de la ligne courbe, ce qu'il oppose aux formes d'ornementation composées de lignes droites, ce ne sont pas des compositions abstraites de lignes au tracé végétalisant, sur le modèle de l'arabesque, mais bien, dans certains cas au moins, la représentation du vivant. C'est à la fin de ce passage critique, véritable « tribunal de l'angle droit », qu'apparaît en effet la première mention des portes de Ghiberti, qui constituent pour Ruskin le véritable contre-modèle des « mauvaises » formes d'ornementation et de l'orthogonalité⁴³⁸. Les figures qui y apparaissent sont bien composées de lignes courbes qui, prises isolément, ne représentent rien. Mais Ruskin ne les considère pas de cette manière et, prises ensemble et vues à une certaine distance, celles-ci forment bien des images, qui sont l'objet principal de l'appréciation esthétique. Ainsi la réflexion ruskinienne sur les lignes abstraites de l'ornement ne le conduit pas, dans un premier temps, à remettre en cause la primauté de la figuration. Elle apparaît au contraire d'abord à l'occasion d'un questionnement sur les éléments linéaires fondamentaux dont les images sont composées, et dont l'agencement n'advient que lors d'un acte de représentation.

Parallèlement à cet emploi figuratif de la ligne courbe, Ruskin considère pourtant aussi, de manière plus marginale, des cas où les lignes de la décoration ne sont pas les éléments constitutifs d'une image. Mais ce qu'il a en vue alors ce ne sont pas, comme chez Jones, des arabesques mais plutôt des lignes sculptées, en trois dimensions, qui génèrent un relief courbe plutôt qu'un tracé : ainsi par exemple les moulures en forme de quatre-feuilles de l'architecture gothique⁴³⁹, les oves de l'ornementation gréco-romaine⁴⁴⁰, ou la spirale du chapiteau ionique⁴⁴¹. Dans ces cas-là, Ruskin insiste sur le fait que, bien que ces ornements ne représentent rien, leur forme « rappelle » celle des objets naturels ou des êtres

⁴³⁸ SL, p. 154.

⁴³⁹ SL, p. 166, voir aussi SV 2, pp. 256 et sq., et SL, p. 88 (pour les ouvertures en forme de feuille).

⁴⁴⁰ SL, p. 140, 144.

⁴⁴¹ SL, p. 140.

organiques (le galet pour l'ove, et la coquille des « organismes inférieurs » pour la spirale). Dans ce cas là, la ligne abstraite ne fait pas partie d'une image, mais sert seulement de support à une invention métaphorique où la référence à la nature ne se maintient plus que sur le plan de l'imaginaire. Ce qui rend assez difficile l'abord des thèses de Ruskin sur la *mimèsis* dans l'ornement, c'est que ces deux plans, celui de la représentation et celui de la métaphore, se trouvent continuellement confondus, comme le montre par exemple le passage suivant :

L'ogive est belle ; elle termine chaque feuille tremblant au vent d'été, et ses dispositions les plus heureuses ont été directement empruntées à l'herbe des champs, parsemée de trèfles, ou à ses fleurs, semblables aux étoiles. L'invention de l'homme ne pouvait aller au-delà sans une franche imitation. L'étape suivante consista à rassembler les fleurs elles-mêmes, et à les tresser dans ses chapiteaux.⁴⁴²

Ruskin essaie de penser comme une différence de degré ce qui nous apparaît comme une différence de nature et relever de deux processus tout à fait différents : d'une part, la représentation de la nature à des fins de décoration (ce qui advient dans l'exemple du chapiteau « naturaliste ») et d'autre part la volonté de comparer des formes architecturales qui ne représentent rien, qu'elles soient structurelles ou décoratives, à des objets naturels. Dans les deux cas, nous rencontrons bien des lignes courbes, mais elles n'ont pas la même fonction et n'aboutissent pas à la constitution du même type d'objets : il s'agit, d'une part, de figures peintes et sculptées, et d'autre part d'ornements « conventionnels », sans valeur de représentation⁴⁴³. Ruskin paraît parfois conscient de cette difficulté, et utilise alors la notion d'imitation inconsciente pour penser sous le même modèle la genèse de l'image et celle de la figure abstraite :

⁴⁴² SL, p. 140: " The pointed arch is beautiful; it is the termination of every leaf that shakes in summer wind, and its most fortunate associations are directly borrowed from the trefoiled grass of the field, or from the stars of its flowers. Farther than this, man's invention could not reach without frank imitation. His next step was to gather the flowers themselves, and wreath them in his capitals."

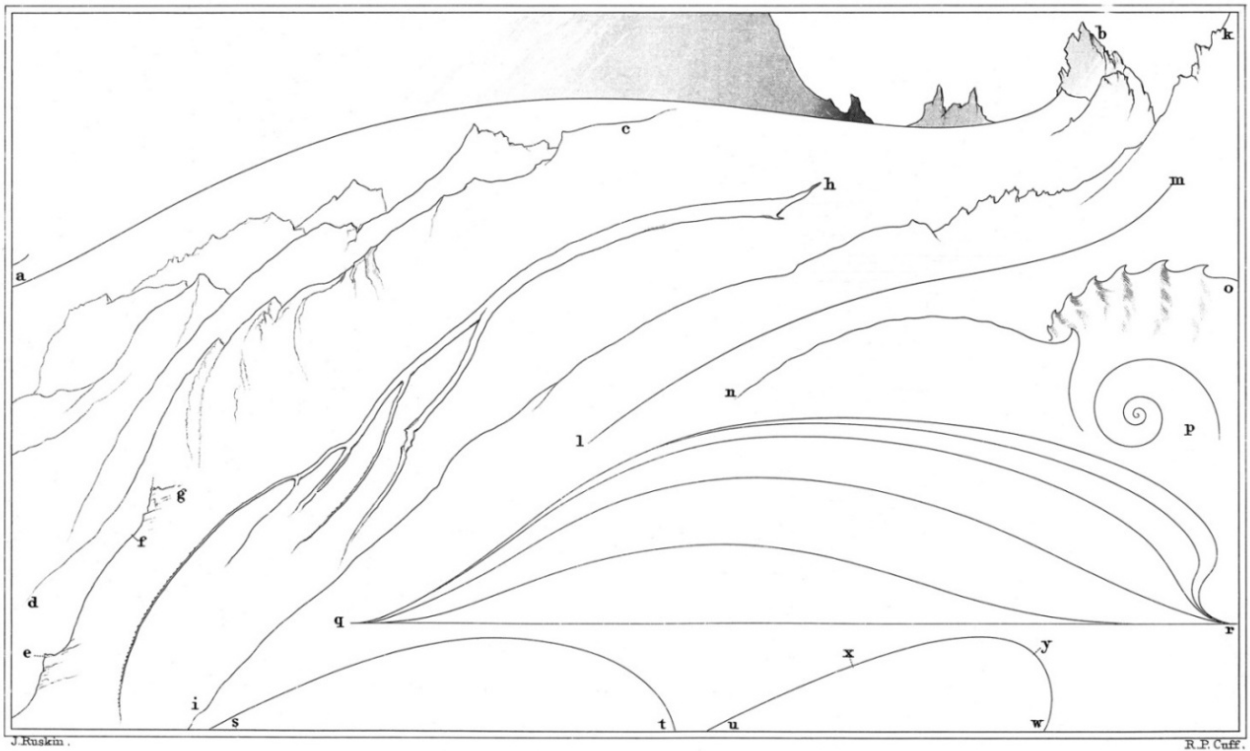
⁴⁴³ Cf. *supra*, p. 185, et LAP, p. 94, pour une définition de l'ornement conventionnel. Nous considérerons plus loin la manière dont des lignes abstraites peuvent, à une certaine distance, se détacher de l'image qu'elles composent et la défaire, se substituant à elle et devenant l'objet principal du plaisir esthétique par la génération d'effets de texture. Voir *infra*, pp. 293 et sq.

Toutes les moulures du gothique de l'époque intermédiaire ne sont rien de plus que des représentations de cristaux de beryl cylindriques, ou d'autres minéraux. Mais cela n'a pas été fait consciemment. Je ne suppose pas qu'un seul bout ait été vraiment emprunté aux formes minérales ; même par les arabes dans leurs voûtes en forme de stalactites ; tout ce que je veux dire, c'est que tout bel ornement, qu'il soit découvert ou inventé, est toujours une copie intentionnelle ou non-intentionnelle d'une forme naturelle constante⁴⁴⁴ ...

Dans « The Material of Ornament », Ruskin entend démontrer cette thèse de l'imitation inconsciente par l'image. La planche 7 du premier volume des *Stones*, d'une grande puissance d'évocation, souvent reproduite et commentée⁴⁴⁵, est ainsi conçue comme une démonstration de la présence effective de cette famille de lignes courbes dans la nature, afin de prouver la thèse de la *mimèsis* appliquée à l'ornement « conventionnel » (voir figure 24, p. 243). Pour parvenir à cette conclusion, Ruskin isole ce qui lui apparaît comme l'élément graphique et visuel fondamental dont sont composés le paysage et le vivant. Il juxtapose ainsi sur un espace restreint des lignes dont le groupement compose une image, comme par exemple le groupe « c-d », représentant par étagement un paysage de montagne, et des lignes sans valeur de représentation, comme la courbe « l-m ». La grande diagonale « i-k », qui divise l'espace de la planche, a un statut intermédiaire et marque la frontière entre les lignes-images, dans la partie supérieure gauche, et les lignes plus nettement abstraites, dans la partie inférieure droite, où dominant les courbes de la feuille d'*Alisma Plantago* (« q-r »). Pour obtenir l'effet de représentation, Ruskin ajoute certes des éléments qui ne sont pas seulement linéaires mais appartiennent déjà au domaine graphique des valeurs : ombres suggérant le volume et la profondeur (lignes « a-b » et « n-o »), pointillés indiquant le volume et la texture (groupe « c-d », ligne « e-f-g »). Mais l'essentiel est que cette juxtaposition remette en cause la frontière entre abstraction et figuration, qui n'apparaît plus comme une opposition absolue mais comme une affaire de degré : un image ou une figure abstraite sont en réalité composées des

⁴⁴⁴ SV 1, p. 271.

⁴⁴⁵ Cf., entre autres, Weingarden, Lauren S., *Louis H. Sullivan and a 19th-Century Poetics of Naturalized Architecture*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2009., p. 55 ; Kite, Stephen, *Building Ruskin's Italy: Watching Architecture*, Farnham and Burlington, 2012 ; et Spuybroek, op. cit., pp. 82 et sq.



Abstract Lines.

Figure 24 – John Ruskin, « Lignes abstraites » in *The Stones of Venice*, vol. 1, planche 7, p. 268.

mêmes éléments graphiques auxquels seul l'agencement sur l'espace de la page et d'infimes variations formelles permettent de donner une signification⁴⁴⁶.

Nous serions pourtant tentés de voir dans cette page, non pas la démonstration de la thèse de la *mimèsis*, mais plutôt l'une des manifestations les plus spectaculaires de la tendance qu'a Ruskin à conférer aux lignes abstraites une valeur de symbole. Le « modèle » que Ruskin assigne en effet à certaines de ces lignes, qui ne sont que tracé pur (l-m, au centre, et, en bas de la page, u-w), paraît tout à fait arbitraire, et ce même s'il nous assure dans le commentaire qu'elles sont bien issues d'un acte de représentation et rappelle, pour chacune d'entre elles, le modèle naturel qui leur a donné naissance⁴⁴⁷. Ce procédé paraît en effet inutile pour tracer de telles lignes, aussi complexes soient elles, et relève à notre avis plutôt d'une volonté de Ruskin de les rattacher, coûte que coûte, au paradigme de la *mimèsis*. La juxtaposition de tracés abstraits et d'ensembles linéaires, qui donnent à voir des éléments de paysage ou des parties d'êtres vivants, aboutit ainsi à la création de métaphores visuelles. Celles-ci sont redoublées par un commentaire qui, au lieu de nous permettre d'identifier des modèles, vient plutôt influencer notre perception de ces lignes en nous poussant à y associer par métaphore des objets naturels. Ce dispositif métaphorique, à la fois visuel et verbal, est certainement la traduction d'une tendance psychologique à conférer à des figures abstraites une valeur symbolique, un peu comme l'enfant se plaît à peupler le ciel de visages ou d'êtres qu'il croit reconnaître dans les formes mouvantes des nuages. Ce à quoi nous assistons, plutôt qu'à une imitation, c'est en réalité à un processus de métamorphose par lequel des lignes abstraites deviennent, peu à peu, des figures, certes sans visages, mais, déjà, en voie d'individuation, et presque dotées d'une personnalité propre.

C'est ici qu'il nous faut revenir sur l'opposition que nous avons tracée, à la suite de Gombrich, entre Ruskin et Jones et les valeurs respectives qu'ils accordent à la linéarité abstraite. Le premier insiste tout au long de *The Two Paths*, et même dans « The Material of Ornament », sur le caractère inférieur de la

⁴⁴⁶ Dans le troisième volume de *Modern Painters*, Ruskin ira encore plus loin en affirmant le caractère « conventionnel » des lignes de contour utilisées en dessin et en peinture, qui n'existent pas dans la nature et n'ont qu'une valeur de signe, rejoignant ainsi certaines analyses du Descartes de la *Dioptrique*. Cf. MP 3, p. 156 et Descartes, *Dioptrique*, discours quatrième, pp. 38-39 (in *Œuvres de Descartes*, Texte établi par Victor Cousin, F. G. Levrault, 1824, tome V (pp. 3-153).

⁴⁴⁷ SV 1, pp. 267-268.

décoration par la ligne, qui a un caractère rudimentaire et se situe tout en bas de l'échelle des formes organiques⁴⁴⁸. Mais ce n'est pas pourtant sur ce seul aspect, c'est-à-dire celui de la valeur, que sa conception de la linéarité s'oppose à celle de Jones. Cette opposition ne saurait non plus se réduire ni à un conflit entre l'abstraction et la représentation, ni, comme l'affirme Gombrich, à un différend entre la valeur d'expression de l'ornement (c'est-à-dire, dans sa compréhension du terme, au fait qu'elle est la trace des affects de son créateur) et sa valeur formelle, ou tout au moins pas au sens où celui-ci l'entend⁴⁴⁹. On trouve en réalité chez Jones comme chez Ruskin une esthétique de la ligne abstraite, qui se déploie dans des directions différentes mais peut-être moins éloignées qu'il n'y paraît de prime abord. D'une part parce que leur idéal de linéarité (une courbure « modérée ») est assez voisin, la ligne « organique » de Ruskin étant très proche visuellement des sections d'ellipses présentées par Jones dans son chapitre sur l'ornement « mauresque⁴⁵⁰ », et sont sans doute toutes deux les héritières du privilège accordé à cette famille de courbes dans la réflexion esthétique du XVIII^e siècle britannique⁴⁵¹. D'autre part parce que la thèse de la *mimèsis* prend aussi chez Jones, dans son application spécifique à la ligne, le sens d'une représentation. Le point apparaît nettement dans deux des propositions qui ouvrent la *Grammar* :

Proposition 6. Sur la forme générale. La Beauté de la forme est produite par des lignes qui croissent les unes des autres en ondulations graduelles : il n'y a pas d'excroissances ; rien ne pourrait être enlevé et laisser la composition aussi bonne, ou meilleure.

Proposition 11. Distribution, radiation, continuité. Dans la décoration de la surface toutes les lignes doivent se déployer (*flow out*) à partir d'une tige originelle. Tout ornement, même éloigné, doit pouvoir être ramené à sa branche et à sa racine. *Pratique orientale*⁴⁵².

⁴⁴⁸ Voir SV 1, pp. 265-266.

⁴⁴⁹ Voir Gombrich, *op. cit.*, pp. 42-43 et p. 53.

⁴⁵⁰ Cf. Jones, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁵¹ Voir Burke, *op. cit.*, pp. 200-202, Hogarth, *op. cit.*, p. 38-52. Voir aussi l'oeuvre des paysagistes Lancelot « Capability » Brown et Humphrey Repton.

⁴⁵² Jones, *op. cit.*, pp. 5-6 : « Proposition 6. On general form. Beauty of form is produced by lines growing out one from the other in gradual undulations : there are no excrescences ; nothing could be removed and leave the design equally good or better. »

“Proposition 11: In surface decoration all lines should flow out of a parent stem. Every ornament, however distant, should be traced to its branch and root. *Oriental practice.*”

Ces passages ont été interprétés par Schafter et Gombrich comme manifestant seulement, chez Jones, l'exigence d'une unité de la forme ornementale, la référence à la nature, et en particulier au végétal, jouant le rôle d'une analogie structurelle permettant de penser cette unité⁴⁵³. Pourtant, si cet aspect est indéniablement présent, on notera que ces propositions insistent aussi bien sur l'importance de donner, par le tracé de la ligne, l'illusion d'un mouvement particulier qui est comparé à un processus de croissance et d'écoulement (« lines growing out one from the other in gradual undulations », « flow[ing] out of a parent stem »). A partir du moment où cette insistance sur le mouvement entre en jeu, et qu'il s'agit du mouvement de croissance des plantes, nous sortons de l'analogie structurelle stricte et entrons dans le domaine de la représentation, non pas certes, d'une plante particulière, mais d'un mouvement déterminé. La ligne ne sert pas à représenter un objet ou un individu, mais, en donnant ce sentiment de la croissance, elle devient figuration d'un mouvement. La page-titre de la *Grammar* (voir figure 25, p. 247) en donne un bon exemple, qui donne à voir l'enroulement progressif d'arabesques autour des lettres qui composent le titre de l'ouvrage. L'unité de l'ensemble est ainsi obtenue par la continuité des lignes et leur hiérarchisation dans l'espace, aussi opérée par la couleur. Certaines lignes se déploient à partir des lettres calligraphiées et d'autres, plus petites, servent plutôt à remplir l'espace laissé vacant par les premières. Dans ce jeu ornemental, unité de la composition et représentation de la croissance d'une plante imaginaire concourent à parts égales à la production de l'effet esthétique, et c'est même, en réalité, l'unité de la croissance de la plante qui est, avec l'organisation générale des lettres, à l'origine de l'unité de la composition.

Du côté de Ruskin, nous trouvons aussi cette insistance sur la notion de croissance, notamment dans le commentaire de la planche sur les lignes abstraites :

⁴⁵³ Schafter, *op. cit.*, pp. 27 et sq, Gombrich, *op. cit.*, pp. 51 et sq.

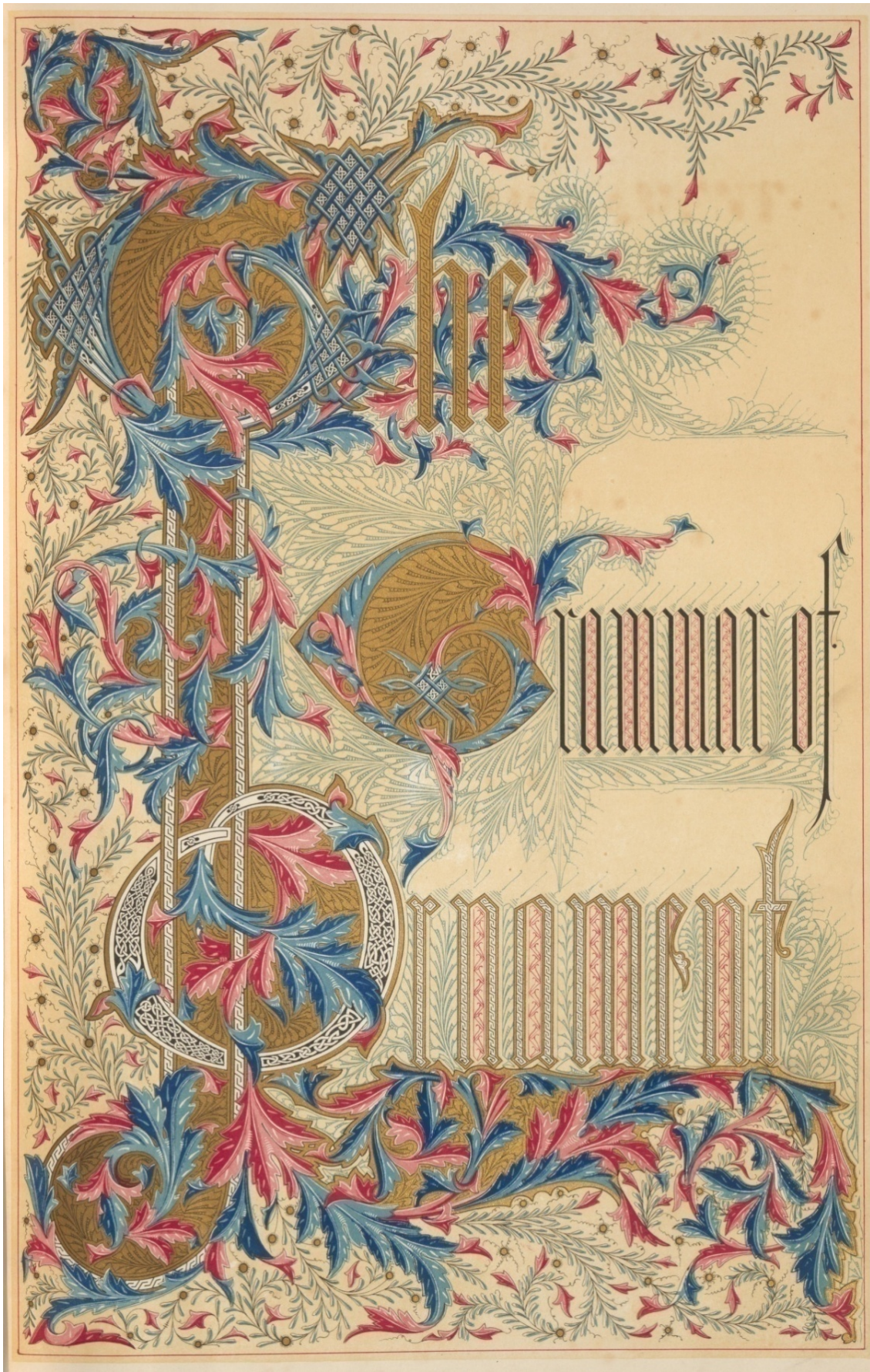


Figure 25 – Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, page titre, dessin de l'auteur.

Pourquoi les lignes de cette sorte sont belles, j'ai entrepris de le montrer dans les *Peintres modernes*, mais un point, alors omis, doit être mentionné ici : presque toutes ces lignes expriment une certaine action ou *force*, alors que le cercle est une ligne de limitation ou de soutien. Dans le feuillage, elles marquent les forces de sa croissance et de son expansion, mais certaines parmi les plus belles sont décrites par des objets en mouvement, ou soumis à une force... Dans la feuille d'Alisma, q-r, les lignes qui parcourent son corps, singulièrement belles, marquent les différentes expansions de ses fibres, et sont, je crois, exactement les mêmes que celles qui seraient tracées par le courant d'une rivière qui entrerait dans un lac en forme de feuille, à partir de l'extrémité où se trouve la tige, et franchissant ce point. Les courbes circulaires, au contraire, sont toujours, je crois, des courbes de limitation ou de soutien ; c'est-à-dire, des courbes de repos parfait. Le cercle ne résulte pas de l'énergie du corps, mais de l'interdiction qui le frappe de ne pas quitter son centre⁴⁵⁴.

A la différence de Jones cependant, et malgré la parenté d'imaginaire qui unit chez l'un comme chez l'autre la croissance du végétal et « l'ondulation » de l'eau, Ruskin insiste sur un élément distinct, l'idée qu'une « force » serait à l'origine du mouvement constaté dans la ligne et les objets qui en décrivent le tracé. Alors que Jones faisant seulement référence, au-delà de l'exigence d'ordre, à la figuration d'un mouvement, le regard de Ruskin va plus loin et exprime une sensibilité aux forces et à l'énergie déployée par la forme. Le sentiment d'une énergie immanente à la ligne apparaît ainsi comme la première étape d'un processus de personnification qui est une manière particulière de réagir aux formes abstraites en y décelant la présence d'une force formatrice. Ce qui est vu n'est pas seulement une ligne, c'est, pour Ruskin, une montagne, une plante, ou un animal en devenir, une sorte de germe qui renferme en lui toutes les potentialités créatrices de la nature et de l'art. Il y a ainsi, entre Ruskin et Jones, une différence qui touche au degré d'animation de la ligne. Celle-ci se limite, chez

⁴⁵⁴ SV 1, pp. 268-269 : « Why lines of this kind are beautiful, I endeavoured to show in the *Modern Painters*; but one point, there omitted, may be mentioned here,—that almost all these lines are expressive of action or force of some kind, while the circle is a line of limitation or support. In leafage they mark the forces of its growth and expansion, but some among the most beautiful of them are described by bodies variously in motion, or subjected to force; ... In the Alisma leaf, q r, the lines through its body, which are of peculiar beauty, mark the different expansions of its fibres, and are, I think, exactly the same as those which would be traced by the currents of a river entering a lake of the shape of the leaf, at the end where the stalk is, and passing out at its point. Circular curves, on the contrary, are always, I think, curves of limitation or support; that is to say, curves of perfect rest. The circle is the consequence not of the energy of the body, but of its being forbidden to leave the centre.»

Jones, à la création d'une illusion de mouvement inspirée par le végétal, sur le modèle de l'arabesque. Chez Ruskin, ce mouvement est causé par une force de croissance, qui n'est lui-même que la première étape d'un processus d'individuation organique aboutissant à la genèse et à la représentation d'un être vivant, susceptible de solliciter la sympathie.

Dans le premier chapitre du troisième volume des *Stones*, Ruskin revient ainsi sur la valeur esthétique de la ligne abstraite et essaie de déterminer ce qui constitue les qualités morales de « tempérance » ou « d'intempérance » dans le traitement ornemental d'une ligne⁴⁵⁵ (voir figure 26, p. 251). Il passe alors successivement d'un mode d'analyse où le mouvement de la ligne paraît considéré pour lui-même, et comme trace graphique de la sensibilité de son créateur, à un autre mode d'analyse où ce mouvement de croissance est en même temps le signe de la santé de la plante. Le début de son commentaire est ainsi centré sur la qualité de mouvement d'une ligne végétale tracée sur une enluminure gothique, qu'il oppose à une enluminure italienne du *Quattrocento* : son interprétation est alors plutôt calligraphique ou graphologique (pour reprendre le terme de Gombrich), et toute l'attention se trouve portée sur le tracé lui-même, qui doit être courbe mais néanmoins fin et rigide, cette modération de la ligne étant la preuve de la présence d'une qualité morale similaire chez l'ornemaniste. Mais la considération des caractères abstraits de la forme se prolonge par la suite dans une analyse de ce que celle-ci représente : une plante en bonne ou en mauvaise santé. Cette manière de représenter des émotions par le traitement de la ligne ne se suffit donc pas à elle-même : elle est en même temps représentation d'un être vivant, considéré, au moins sur le plan de l'imaginaire, comme doué de sensibilité, et susceptible de susciter chez l'artiste comme chez celui qui contemple son œuvre une réponse empathique⁴⁵⁶. Dans ce second cas, la perception du végétal mobilise ainsi le modèle de la beauté vitale et de la sympathie.

⁴⁵⁵ Ces notions sont elles-mêmes reprises à l' *Éthique à Nicomaque* d'Aristote. Cf. MP 2, pp. 43-47.

⁴⁵⁶ SV 3, pp. 9 et 11.

La même oscillation entre une analyse abstraite et figurale de la linéarité se retrouve dans une analyse du traitement des chapiteaux vénitiens de la Renaissance, qui apparaît un peu plus loin dans le chapitre :

Nous trouverons continuellement, dans d'autres exemples d'œuvres de la même période, une épaisseur ou une lourdeur malsaines, résultant d'un esprit indifférent au raffinement et à la précision, ne prenant aucun plaisir aux formes délicates, et qui se trouve conduit à rendre tout grossier, encombrant, et sans vie, perdant ainsi en même temps le sens de l'élasticité et du jaillissement des courbes naturelles⁴⁵⁷.

L'usage du terme de courbes, et l'extrême sensibilité de Ruskin aux différents effets visuels des lignes, leur mouvement et l'impression de poids qui peut s'en dégager, donnent à ce début d'analyse un ton un peu abstrait qui peut faire penser à la graphologie. Dans la suite du texte pourtant, Ruskin porte cette fois son attention sur des chapiteaux vénitiens ornés de plantes, et c'est alors la ligne de leur croissance qui se trouve elle-même personnifiée. Le tracé n'est plus considéré seulement de manière abstraite (« calligraphique ») mais comme le signe de la force de croissance de la plante, source de sa beauté vitale et d'un plaisir esthétique particulier que nous pouvons éprouver par la sympathie :

C'est comme si l'âme humaine, elle-même privée de ses saines racines, et sur le point de sombrer dans la corruption, perdait la perception de la vie en tout ce qui l'entoure ; et ne pouvait plus distinguer les méandres des fortes branches, pleines de force musculaire et de circulation sanguine, et le fléchissement d'une corde rompue, ni la sinuosité des bords d'une feuille, que le déploiement de la vie fait croître et creuse en plis profonds, et les rides serrées qui la flétrissent⁴⁵⁸.

⁴⁵⁷ SV 3, p. 11 : "We shall continually find, in other examples of work of the same period, an unwholesome breadth or heaviness, which results from the mind having no longer any care for refinement or precision, nor taking any delight in delicate forms, but making all things blunted, cumbrous, and dead, losing at the same time the sense of the elasticity and spring of natural curves."

Ce passage s'applique à une autre planche (SV2, planche 20, p. 431, reproduite *infra*, p. 267), représentant des chapiteaux vénitiens, mais l'argument est similaire et nous a paru plus clairement exprimé ici.

⁴⁵⁸ SV 3, p. 11 : "It is as if the soul of man, itself severed from the root of its health, and about to fall into corruption, lost the perception of life in all things around it; and could no more distinguish

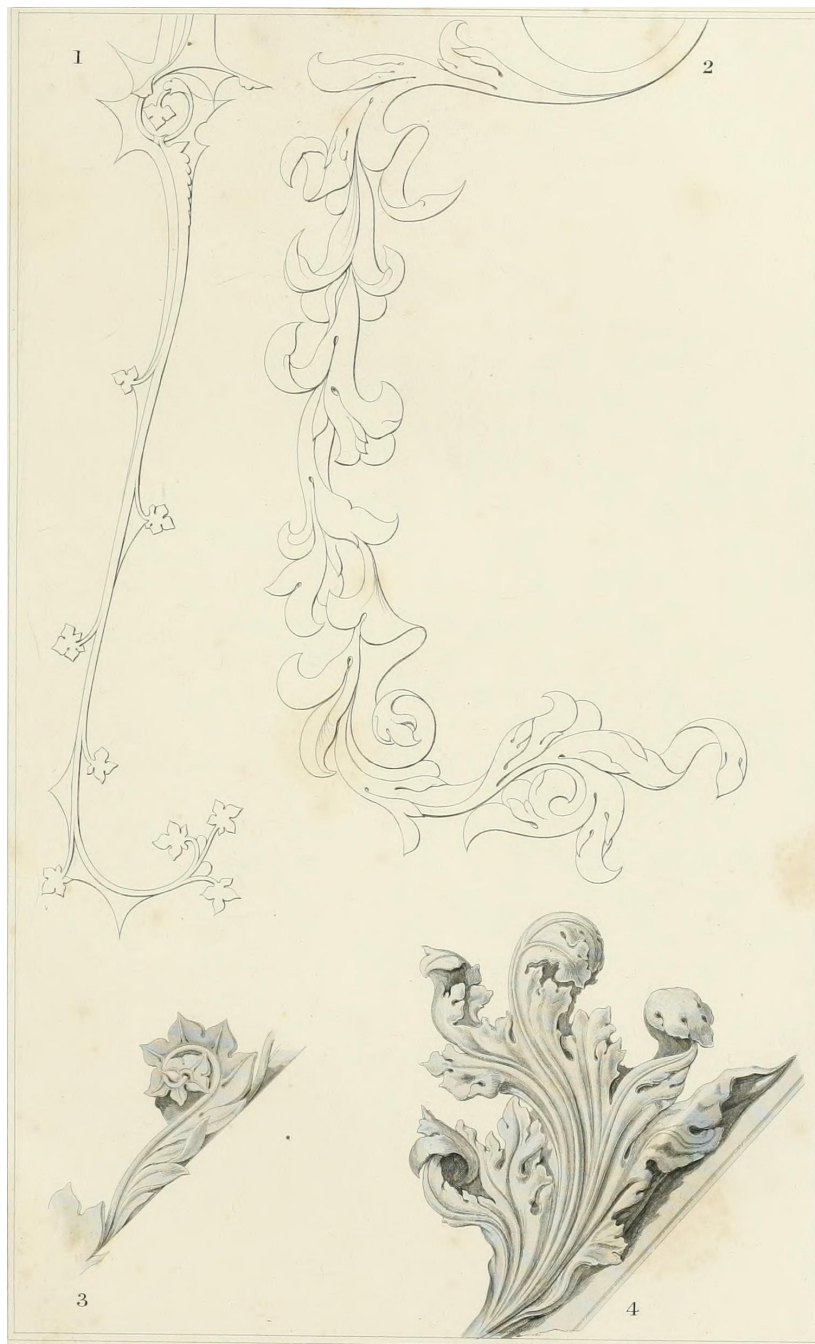


Figure 26 – John Ruskin, « Tempérance et intempérance de la courbure »,
 photogravure, in *The Stones of Venice*, vol. 3, planche 1, p. 8

the wave of the strong branches, full of muscular strength and sanguine circulation, from the lax bending of a broken cord, nor the sinuousness of the edge of the leaf, crushed into deep folds by the expansion of its living growth, from the wrinkled contraction of its decay.”

Ici, la courbure ou la lourdeur dont il est question n'est plus seulement celle d'une ligne abstraite : c'est l'image de la croissance d'une plante, qui résulte donc d'une intention de représentation. La valeur morale et la signification psychologique de cette intention se repère pour Ruskin au choix du sujet et à la manière dont celui-ci est traité par l'artiste, tous deux révélateurs des tendances de son moi profond. De l'un à l'autre mode d'appréhension, nous sommes en réalité reconduits à la continuité que nous avions décelée, au début de ce travail, entre la beauté typique et la beauté vitale, l'une ne différant de l'autre que par le degré d'animation des formes considérées.

Celles-ci sont caractérisées, dans le cas de la beauté vitale, par la présence d'une conscience qui s'ajoute au seul sentiment d'une force formatrice⁴⁵⁹. La planche sur les lignes abstraites, en brouillant la frontière entre abstraction et figuration, remet ainsi également en cause celle entre le vivant et le non-vivant. Tout se passe comme si Ruskin entendait démontrer visuellement la présence, en tout objet naturel, d'une âme végétative réduite à une formule graphique, la ligne courbe, et cherchait à communiquer cette âme à des objets inanimés par le simple jeu visuel de leur juxtaposition. Ainsi, bien que cette planche n'ait pas seulement pour objet le végétal et mobilise un imaginaire complexe où le paysage de montagne joue un rôle au moins aussi important⁴⁶⁰, les lignes courbes qu'elle donne à voir entretiennent avec les plantes un rapport privilégié. Ces lignes expriment en effet des forces de croissance et une mise en mouvement caractéristiques de la vie telle qu'elle se manifeste dans le végétal, qui leur confère ainsi une sorte d'expression en dépit de l'absence de visage⁴⁶¹.

Dans l'application que Ruskin en fait à l'architecture, cette primauté du végétal apparaît plus nettement encore. Nous avons pu en voir un exemple à l'instant avec l'enluminure gothique du troisième volume des *Stones*, mais il est en réalité assez rare que Ruskin les utilise pour décrire de purs tracés, sur le modèle de l'arabesque ou de la calligraphie. C'est là une nouvelle différence, fondamentale, avec l'approche de Jones. Dans les *Stones*, Ruskin utilise ainsi à

⁴⁵⁹ Voir *supra*, pp. 78 et sq. et pp. 103 et sq.

⁴⁶⁰ Au quatrième volume de *Modern Painters*, Ruskin reprend l'analyse de ces lignes pour la montagne et affirme ainsi une parenté morphologique entre les forces de croissance et les forces d'érosion de la nature. Voir MP 4, p. 302, pp. 335-346, pp. 375 et sq.

⁴⁶¹ On notera également que la représentation de la feuille d'*Alisma Plantago* occupe sur cette planche plus de la moitié de l'espace de la page.

plusieurs reprises la section x-y du contour supposément emprunté, sur la planche 7, à la feuille de *Salvia* pour déterminer les lignes de profils d'éléments architecturaux comme les corniches, les chapiteaux, et la décoration des bases des colonnes. Il s'agit là de membres architecturaux structurellement « actifs » pour lesquels les lignes abstraites de la planche 7, elles-mêmes figurations des forces génératrices de la nature, lui paraissent appropriées⁴⁶². Bien qu'il précise, dans le chapitre sur la décoration des bases, que la feuille de *Salvia* n'a « rien de magique » et que n'importe quelle autre courbe naturelle aurait pu être utilisée⁴⁶³, son utilisation constante nous semble bien manifester au contraire le privilège du végétal et de l'imaginaire de la croissance dans sa prise en considération de ces membres architecturaux. Tout se passe comme si la représentation des plantes que l'on trouve souvent dans leur décoration sculptée s'était « communiquée », par le jeu de l'imagination, aux lignes de contour abstraites sur lesquelles cette sculpture se trouve, et avait conduit Ruskin à leur attribuer, elles-aussi, un « modèle » naturel qui est sans doute une métaphore.

L'expression la plus spectaculaire de cette prégnance du végétal et de ce travail d'association se trouve dans le second volume des *Stones*, lorsque Ruskin entend trouver le « modèle non-intentionnel » des différents types de chapiteaux byzantins dans différentes espèces de fleurs (voir figure 27, p. 255). Les lignes abstraites de la planche 7 servent alors à décrire des lignes de profils qui apparaissent bien en deux dimensions sur l'espace de la page, mais dont l'objet réel est tri-dimensionnel et consiste dans le *modelé* des chapiteaux en question. Contrairement à ce que nous trouvons chez Jones, ces lignes ne sont pas considérées seulement pour elles-mêmes. Ruskin ne manque pas à plusieurs reprises de faire l'éloge de leur tracé, qui fait l'objet, sur cette planche, d'un traitement dynamique où la juxtaposition des différents types de lignes de profils donne l'illusion d'un mouvement de croissance rapide, à la manière des diapositives d'un film d'animation. Mais ce tracé détermine en premier lieu le contour d'un chapiteau réel, sculpté, qui constitue l'objet principal de l'appréciation esthétique. Ainsi, bien que la planche 7 pourrait donner l'impression que Ruskin donne là un modèle graphique de décoration linéaire, à la

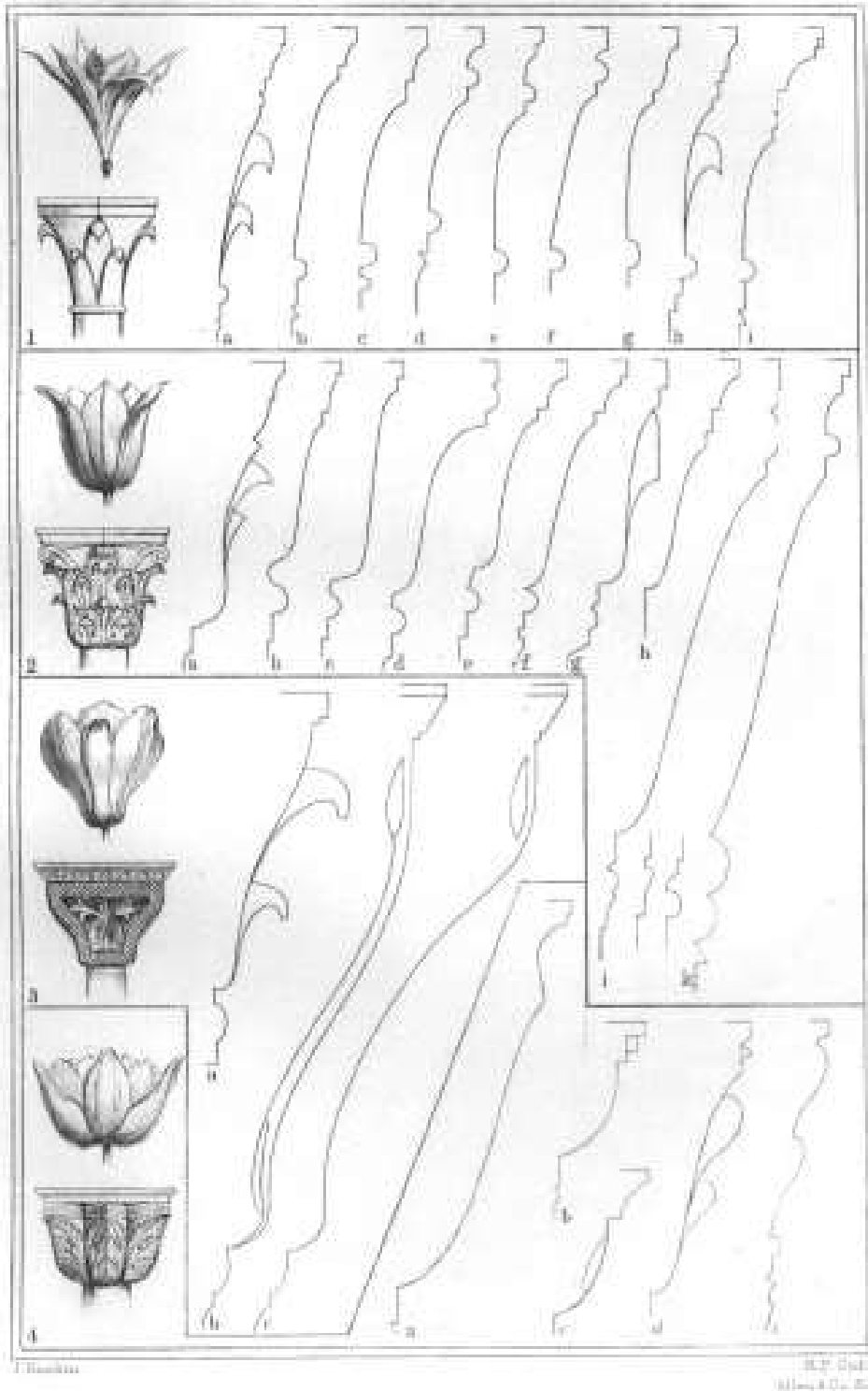
⁴⁶² Cf. SV 1, p. 270, et pp. 339, 360, 384, et SV 2, p. 156.

⁴⁶³ SV 1, p. 340.

manière de l'arabesque Jonesienne, une étude plus précise de leur application à l'architecture révèle qu'elles ne sont généralement pas tracées sur une surface, mais plutôt « incisées » dans la pierre afin de la modeler. Ce qui émerge de ce processus, ce n'est plus la ligne seule mais un objet en trois-dimensions, le chapiteau, dont la forme évoque à Ruskin différentes fleurs et se trouve ainsi mis en rapport avec le vivant. La ligne de profil abstraite n'est ainsi qu'un préalable à la genèse d'objets qui apparaissent à Ruskin comme des figures vivantes, et peut-être même, mais le point reste ouvert à discussion, comme des visages humains. Nous avons déjà vu dans *Modern Painters* comment la fleur des Alpes faisait déjà l'objet d'une personnification qui la faisait apparaître comme un être faisant appel à notre *sympathie*. Dans sa description de la fleur, toute l'attention était alors portée sur sa clochette, qui faisait l'objet d'une focalisation progressive du regard et se trouvait ainsi perçue comme un visage⁴⁶⁴. Dans la planche sur les chapiteaux byzantins, nous retrouvons la même focalisation visuelle sur la partie supérieure de la fleur, tronquée à l'extrémité de sa tige, et les chapiteaux qu'elles décrivent subissent le même traitement, de sorte qu'ils nous apparaissent comme des portraits humains où ne seraient représentés que le visage et la naissance du cou. Nous laisserons le lecteur juge de cette interprétation qui nous est peut-être propre. Il y a quoiqu'il en soit dans ce mode de représentation et dans cette association de la ligne abstraite, de la fleur et du chapiteau, l'affirmation d'une tendance vers la figure, qui paraît contenue en puissance dans le tracé de ces lignes.

Est-ce ainsi que nous pourrions comprendre l'affirmation, formulée dans *The Two Paths*, selon laquelle seule une étude approfondie de la forme humaine peut rendre l'ornemaniste à même de créer de beaux ornements « conventionnels », où se retrouveront les « lignes infinies » de la nature ? L'hypothèse nous paraît vraisemblable. Chez Hogarth, le rapport de l'un à l'autre était explicite, les lignes serpentes qualifiant à la fois les courbes du corps humain et les expressions des visages. Contrairement à son prédécesseur, Ruskin n'explique pas le rapport qu'entretiennent les lignes abstraites, dont il a loué la beauté tout au long de son œuvre, avec celles qui composent le visage ou le corps humain. Mais, au-delà du problème des parties du corps qui pourraient constituer

⁴⁶⁴ Cf. *supra*, p. 86.



The Four Venetian Flower-Orders.

Figure 27 – John Ruskin, « Les quatre ordres-fleurs vénitiens », photogravure, in *The Stones of Venice*, vol. 2, planche 10, p. 164.

le modèle inconscient de ces courbes, nous pouvons *a minima* considérer que celles-ci manifestent une tendance à l'individuation qui, si elle n'est pas l'apanage de l'homme et caractérise en réalité pour Ruskin tout le vivant, trouve sans doute son expression la plus poussée dans la figure humaine. De même que le végétal nous a paru, dans la première partie de cette recherche, faire l'objet d'une personnification de la part de Ruskin, il nous semble que ce processus se trouve à l'œuvre dès les éléments linéaires les plus abstraits de son système ornemental, et que ceux-ci peuvent également être considérés, même sans visages, comme doués d'expression et comme des symboles inconscients de la figure humaine.

Entre le symbole et la représentation, il peut pourtant y avoir conflit. Ce n'est pas la moindre ironie des écrits de Ruskin sur l'architecture que ces lignes abstraites, au contenu anthropomorphique parfois si prononcé, lui paraissent à plusieurs endroits de son œuvre comme une concurrence et un péril pour la statuaire représentant effectivement des êtres humains. C'est en réalité le style gothique flamboyant qui lui paraît manifester le phénomène avec le plus d'acuité, par exemple dans *The Two Paths* :

Cette statue [la Madonne de la porte sud de la cathédrale d'Amiens] marque donc le point culminant de l'art gothique parce que, jusqu'à cette époque, les yeux des artistes avaient été fermement fixés sur la vérité naturelle ; ils avaient peu à peu progressé de fleur en fleur, de forme en forme, de visage en visage... Mais arrivés à ce point un changement fatal se fit dans leur idéal. De la statue ils commencèrent à tourner leur attention principalement sur sa niche, et de l'ornement floral aux moulures qui l'entouraient... Et la catastrophe fut instantanée et irrévocable. L'architecture devint en France une simple toile de lignes ondulantes – et en Angleterre une simple grille de lignes perpendiculaires⁴⁶⁵.

⁴⁶⁵ 2P, pp. 282-283, traduction de Marcel Proust modifiée et augmentée par nous (in Bastianelli, Jérôme (éd.), *Marcel Proust-John Ruskin, La Bible d'Amiens, Sésame et les Lys, et autres textes*, Robert Laffont, Paris, 2015, p. 298 (note) : "This statue, then, marks the culminating point of Gothic art, because, up to this time, the eyes of its designers had been steadily fixed on natural truth—they had been advancing from flower to flower, from form to form, from face to face,—gaining perpetually in knowledge and veracity—therefore, perpetually in power and in grace. But at this point a fatal change came over their aim. From the statue they now began to turn the attention chiefly to the niche of the statue, and from the floral ornament to the mouldings that enclosed the floral ornament... And the catastrophe was instant and irrevocable. Architecture became in France a mere web of waving lines,—in England a mere grating of perpendicular ones."

Cette crainte d'une disparition de la figure humaine par la substitution que pourrait représenter la linéarité (dont le modèle n'est pas ici oriental mais bien gothique) est exprimée peut-être avec encore plus de force dans le premier volume des *Stones*, où cette disparition prend un caractère fantastique et angoissant. Les flammes qui donnent son nom au style deviennent ainsi le bûcher funéraire des statues, et la surface du bâtiment une bouche d'ombre menaçante :

La niche du Flamboyant fut moins une préparation pour les sculptures qu'un gouffre qui les engloutit. Quand les statues étaient conçues avec honnêteté, elles étaient mises en valeur dans toutes sortes d'endroits, souvent devant les piliers, comme à Amiens, d'une manière fort étrange, mais avec un respect humain pour la fonction des figures. Les niches vides du Flamboyant, à leurs côtés, ouvrirent grand leur bouche, les statues tombèrent à la renverse, disparurent presque, et des flammes étincelantes en forme de canopée s'élevèrent avec leur dernier souffle⁴⁶⁶.

Ce que les lignes abstraites permettent donc de repérer, c'est la manière dont le vivant et la figure humaine font à la fois, chez Ruskin, l'objet d'une représentation, mais aussi d'une symbolisation dans des formes non figuratives où ils constituent des motifs imaginaires, les deux phénomènes pouvant parfois entrer en conflit dans la genèse du plaisir esthétique. De la flamme à la toile ou à la trame, en passant par le relief, la manière dont cet imaginaire investit les lignes courbes est par ailleurs marquée par une dimension textile et tactile prononcée, qui engage un autre aspect de la sensibilité ruskinienne à l'architecture et au vivant, et que nous allons désormais tenter de mettre en lumière.

⁴⁶⁶ SV 1, p. 331 : "The Flamboyant recess was not so much a preparation for it as a gulf which swallowed it up. When statues were most earnestly designed, they were thrust forward in all kinds of places, often in front of the pillars, as at Amiens, awkwardly enough, but with manly respect to the purpose of the figures. The Flamboyant hollows yawned at their sides, the statues fell back into them, and nearly disappeared, and a flash of flame in the shape of a canopy rose as they expired."

III) La vie de la pierre

Introduction :

Nous avons pu dégager, au cours de notre exploration de la pensée de Ruskin sur le vivant et sa représentation, les types d'idéalisation de la nature qu'il tolère et ceux qu'il refuse. Contrairement à ce que nous trouvons chez les réformateurs du *Journal of Design*, il rejette et ne prend pas en considération le processus d'idéalisation qui conduit à la répétition d'un motif afin de couvrir une surface, sur le modèle du carrelage ou du papier peint, car ce procédé aboutit à la perte de l'individualité de la figure. L'idéalisation qu'il accepte, qu'elle soit le résultat de contraintes liées aux capacités techniques de l'artiste ou à la distance, doit toujours aboutir à la sauvegarde de la valeur d'expression de la figure, manifestée en particulier par son visage, et se trouvant à son degré le plus poussé dans le grotesque médiéval. Lorsqu'il prend en considération la linéarité abstraite, sans visage (d'inspiration souvent végétalisante), Ruskin insiste alors plutôt sur la capacité des lignes à suggérer pour l'œil un processus de croissance, tendant à la genèse d'un individu vivant et mobilisant également pour cette raison la sympathie. À la différence de ce que l'on peut trouver chez un auteur comme Jones, ces lignes sont par ailleurs rarement bidimensionnelles et caractérisent plutôt des profils ou des moulures : autant d'éléments qui génèrent des reliefs et influencent la modénature de l'édifice plutôt qu'ils ne sont tracés sur une surface plane.

Nous avons donc jusqu'à présent considéré l'un des pôles de la réflexion de Ruskin, et nous nous sommes demandés jusqu'où pouvait aller, chez lui, l'idéalisation de la nature dans un contexte architectural. Nous souhaitons désormais poser la question inverse et demander jusqu'où peut aller la tendance opposée, autrement dit, quelles sont les limites du réalisme de la figuration, et quelle est sa valeur esthétique propre. Cette seconde tendance, dont l'expression la plus achevée apparaît dans « *The Nature of Gothic* » sous la section consacrée au « naturalisme » a en effet ses impératifs propres qui ne se confondent pas tout à

fait avec ceux que nous avons dégagés jusqu'à présent. Comme nous allons essayer de le montrer, le réalisme ne semble pas à première vue contredire le paradigme de l'expression mais en constitue au contraire un prolongement. Il peut également de ce fait se comprendre à partir de la psychologie de la sympathie, et relever de la beauté vitale. D'un autre côté, ce qui se joue également dans la tendance ruskinienne au naturalisme, c'est la manière dont le corps vivant représenté en sculpture (et non plus seulement le visage ou la linéarité abstraite) peut être lui-même doué d'une valeur d'expression, un phénomène qui aboutit, de manière ambivalente, à la pétrification du sujet représenté. La sculpture tend alors à posséder la même qualité esthétique que la chair d'un être vivant, et en vient peut-être, par son artifice même, à lui faire concurrence.

Nous serons amenés dans un second temps à évoquer la manière dont cette qualité charnelle de la sculpture produite par le traitement naturaliste compose avec la surface architecturale sur laquelle les figures vivantes prennent place. En plus des contraintes que constituent la distance et l'habileté technique de l'artiste, l'exigence de planéité de la surface architecturale et de faible relief constitue un autre critère qui influe chez Ruskin sur la forme de la sculpture d'ornement et sur sa valeur esthétique. Cette exigence, loin de remettre en cause, comme chez Jones, le naturalisme de la représentation, conduit Ruskin à donner sa préférence aux styles qui peuvent répondre aux deux critères, soit par la miniaturisation de la figure (comme dans le gothique français), soit par l'usage du bas-relief (comme dans l'architecture italienne du Moyen Âge ou celle de la Grèce antique). Cette inclusion de la figure traitée de manière naturaliste dans la surface architecturale aboutit ainsi à un phénomène d'emmurement du vivant. L'unité matérielle de l'architecture et de la sculpture qui en résulte, affirmée avec force par Ruskin dès *The Two Paths*, accroît ainsi encore le caractère artificiel de l'objet supposé de la beauté vitale.

Il se peut, en effet, que ce rapport d'inclusion entre les représentations sculptées de l'homme et du vivant et les surfaces architecturales sur lesquelles elles prennent place conduise également à l'humanisation de ces dernières et à l'introduction, dans l'architecture, d'une sorte de corporéité tactile qui donne le sentiment que c'est la pierre de l'édifice, et non plus la figure sculptée, qui devient sensible. Il est possible que la sympathie, loin de se limiter à la reconnaissance des

figures peintes ou sculptées, en vient alors à prendre comme objet la surface architecturale elle-même, perçue comme la peau ou la chair d'un corps humain et générant ainsi chez Ruskin une forte réponse émotionnelle, teintée d'érotisme, fondée sur la sollicitation visuelle du sens du toucher. Cette sollicitation tactile et cette indifférenciation entre la sculpture et l'architecture est, comme nous le verrons, accrue par la distance à partir de laquelle le bâtiment est observé. L'éloignement ou l'extrême proximité aboutit à une disparition de la figure au profit des effets de matière, et à un passage de l'image du vivant à sa présence imaginaire. Ce sera alors pour nous l'occasion de voir que cette expérience érotisée de la surface sculptée par la figure rejoint celle produite par ce qui semble son exact contraire : l'utilisation de motifs abstraits de pierre colorée. Cette exploration nous conduira ainsi à nuancer le rapport que nous avons posé, dans notre seconde partie, entre figuration et sympathie, et à mettre en avant le rôle joué par l'imaginaire du corps féminin et par le désir dans l'appréhension ruskinienne de l'architecture.

1) La pétrification du vivant

a) Midas et Pygmalion

L'affirmation du goût de Ruskin pour le réalisme de la sculpture architecturale apparaît pour la première fois dans la « *Lamp of Beauty* », où il est exprimé avec une certaine timidité :

Je sais que ce n'est pas ce qu'on pense habituellement, et que nombre de bons architectes défendraient l'abstraction dans tous les cas : la question est si large, et si difficile, que j'exprime mon opinion à ce sujet avec une certaine défiance ; mais mon sentiment est qu'une manière purement abstraite, comme nos œuvres anglaises primitives, ne laisse pas place à la perfection de la belle forme, et que sa sévérité est lassante une fois que l'œil y a été longtemps accoutumé... Il est bon, ainsi, que le jeune architecte apprenne à considérer l'ornement imitatif comme une extrême grâce de langage... une perfection... qui, considérée en elle-même, est une extravagance architecturale, mais qui est en même temps le signe de très hautes facultés et d'un esprit élevé, quand elle est associée à d'autres⁴⁶⁷.

D'emblée donc, le réalisme constitue à la fois le signe de l'art le plus haut et tout en portant en lui un danger : celui d'outrepasser les limites de la forme architecturale et d'inverser l'ordre des priorités esthétiques. À bien des moments pourtant, on est à deux doigts de croire que cette exigence de subordination marquant le statut décoratif de l'œuvre qu'il considère est oubliée par Ruskin, et que seule compte la valeur esthétique, où la saisie des apparences de la nature joue le rôle fondamental. Toute la réflexion de Ruskin sur le sujet oscille entre ces

⁴⁶⁷ SL, pp. 174-175 : "I know that this is not usually thought, and that many good architects would insist on abstraction in all cases: the question is so wide and so difficult that I express my opinion upon it most diffidently; but my own feeling is, that a purely abstract manner, like that of our earliest English work, does not afford room for the perfection of beautiful form, and that its severity is wearisome after the eye has been long accustomed to it... It is well, therefore, that the young architect should be taught to think of imitative ornament as of the extreme of grace in language ... a perfection ... which by itself, and regarded in itself, is an architectural coxcombry, but is yet the sign of the most highly-trained mind and power when it is associated with others."

deux pôles. Dans « Treatment of Ornament », l'idée même qu'une sculpture « parfaite » puisse constituer une décoration architecturale est comme nous l'avons vu frappée d'anathème, et tout le chapitre est un long éloge de l'imperfection qui sera continué au début de « The Nature of Gothic ». C'est pourtant bien dans ce dernier chapitre que se trouve réaffirmée la supériorité des sculpteurs du Moyen Âge au nom de ce qu'il nomme leur « naturalisme ». C'est ici qu'intervient la notion de sympathie :

Le troisième élément constitutif de l'esprit gothique est le *naturalisme* ; c'est-à-dire, l'amour des objets naturels pour eux-mêmes, et l'effort de les représenter franchement, sans être contraint par lois de l'art... Il y a... une distinction nette entre les imaginations des races occidentales et orientales, même quand elles sont laissées libres ; l'occidental, ou gothique, prenant surtout plaisir à la représentation des faits, et l'oriental (arabe, persan, et chinois), à l'harmonie des couleurs et des formes... Leurs œuvres sont, dans les deux cas, tout à fait saines... L'objet de l'une est de donner du plaisir par la vérité, et l'autre par la composition. Et les deux sont justes. Quelles sont donc les erreurs dont ces deux classes d'artistes sont susceptibles ? D'abord, quand les hommes qui aiment les faits méprisent la composition. C'est là l'erreur... des hommes qui, ayant soit un don pour l'imitation précise ou de fortes sympathies pour la nature, supposent que tout est accompli lorsque l'imitation est achevée ou que cette sympathie est exprimée... La seconde forme d'erreur advient quand les hommes doués pour la composition [design] méprisent les faits. Toute noble composition doit dans une certaine mesure se rapporter à des faits, car sa seule nourriture lui vient de la nature⁴⁶⁸.

Dans ce texte, la sympathie fait son entrée, de manière certes discrète mais néanmoins décisive, dans la théorie architecturale ruskinienne. La notion sert alors

⁴⁶⁸ SV 2, pp. 215-219 : « The third constituent element of the Gothic mind was stated to be NATURALISM; that is to say, the love of natural objects for their own sake, and the effort to represent them frankly, unconstrained by artistical laws... There is, however, a marked distinction between the imaginations of the Western and Eastern races, even when both are left free; the Western, or Gothic, delighting most in the representation of facts, and the Eastern (Arabian, Persian, and Chinese) in the harmony of colours and forms. Now the work is, in all these three cases, perfectly healthy... The object of the one is to give pleasure through truth, and of the other to give pleasure through composition. And both are right. What, then, are the diseased operations to which the three classes of workmen are liable ? First, when the men of facts despise design. This is the error of... men who, having either the gift of accurate imitation or strong sympathies with nature, suppose that all is done when the imitation is perfected or sympathy expressed... The second form of error is when the men of design despise facts. All noble design must deal with facts to a certain extent, for there is no food for it but in nature.”

à expliquer, d'une part, la tendance occidentale et gothique à la représentation achevée du réel (son amour des « faits »), ce que nous pourrions appeler, bien que Ruskin n'utilise pas ce terme, le caractère réaliste de l'art de l'Europe. Elle sert d'autre part à caractériser le tempérament propre aux sculpteurs gothiques, caractérisé par le naturalisme. Il s'agit là d'une catégorie aussi bien morale qu'esthétique qui lui permet de distinguer, à l'intérieur de cette première branche d'hommes intéressés par la représentation du réel, une catégorie d'artistes capables de ressentir avec intensité les émotions de leurs semblables et d'en donner une juste représentation. Corrélativement, cette catégorie lui sert à définir le bon degré d'idéalisation des passions humaines qui se manifeste dans l'art de ces hommes, marqué par une idéalisation ni trop prononcée (ils seraient alors « puristes », comme Fra Angelico) ni trop faible (ils seraient alors « sensualistes », comme Murillo⁴⁶⁹). Les sculpteurs gothiques constituent le modèle de ce tempérament, particulièrement marqué dans leur statuaire représentant des rois, des anges, ou des personnages de la Bible, bien qu'une tendance au purisme s'y manifeste également⁴⁷⁰.

À la fin de cette section de « The Nature of Gothic », la sympathie pour l'humanité qui caractérise ces artistes semble changer d'objet. Le « naturalisme » gothique ne se définit alors plus seulement par l'expression d'une sympathie pour les autres hommes, mais également (et ce mouvement est spécifique aux artistes de cette époque) pour les plantes et les végétaux, qui sont l'objet d'une « intense affection » de leur part, conduisant à la prééminence et à la justesse de la représentation sculptée des végétaux dans la décoration architecturale⁴⁷¹. Le naturalisme finit ainsi, en un glissement caractéristique de la pensée de Ruskin, par se définir par une passion particulière, l'amour de la nature (entendue au sens du vivant et plus spécifiquement du végétal) plutôt que comme la capacité à idéaliser comme il se doit les émotions humaines. On notera toutefois que dans les deux cas, quel que soit l'objet pris en considération, c'est bien la faculté de sympathie (pour les hommes ou pour la nature) qui permet de définir en propre cette tendance « naturaliste » des sculpteurs gothiques. La sympathie trouve par

⁴⁶⁹ Cf. SV 2, pp. 221-231.

⁴⁷⁰ Cf. SV 2, pp. 234-235.

⁴⁷¹ Cf. SV 2, pp. 235-239. Nous avons déjà évoqué ce point lorsque nous avons discuté la possible influence de Burke sur les concepts ruskiniens de sympathie et de beauté vitale. Cf. *supra*, p. 120.

ailleurs deux manières de prendre forme dans l'art : par l'attention aux apparences et la recherche d'une vérité psychologique qui consiste, dans le cas des plantes, à l'attention portée à leur croissance et à leur santé. Le premier aspect avait déjà été évoqué par Ruskin au début de la section, lorsqu'il s'agissait de donner le mobile psychologique qui pousse certains artistes à ne reproduire que l'apparence de la nature. Mais la relation entre cette recherche de réalisme et la quête de l'expression avait déjà été affirmée un peu plus haut, pour montrer la supériorité de l'art gothique dans la représentation de la végétation :

Les Grecs tout comme les Romains avaient recours à un feuillage de convention dans leur ornement, qui devenait alors tout autre chose, et se nouait en d'étranges bourgeons ou groupes en forme de coupe, ou poussait sur des bâtons sans vie en guise de tiges ; le sculpteur gothique reçut ces modèles, au départ... mais il ne pouvait pas s'en contenter. Il vit qu'il n'y avait aucune véracité en eux, aucun savoir, aucune vitalité. Qu'il le veuille ou non, il ne pouvait s'empêcher de préférer les vraies feuilles ; et prudemment, petit à petit, il mit plus de nature dans son ouvrage, jusqu'à ce qu'enfin tout fût vrai, tout en conservant, néanmoins, tous les caractères estimables de l'arrangement bien-discipliné et de la composition originels.*

*Le lecteur comprendra ceci en un instant en regardant la planche 20, la dernière de ce volume, où les séries 1 à 12 représentent le changement d'une seule sorte de feuille, du style byzantin au parfait gothique⁴⁷².

Le point sur lequel nous voudrions attirer l'attention ici est l'équivalence posée par Ruskin entre la « véracité » de la représentation des plantes et la volonté de rendre leur « vitalité », unies dans une quête commune de vérité. Le défaut de l'ornement gréco-romain vient à la fois du fait qu'il ne représente pas des plantes

⁴⁷² SV 2, p. 232: "Both Greek and Roman used conventional foliage in their ornament, passing into something that was not foliage at all, knotting itself into strange cup-like buds or clusters, and growing out of lifeless rods instead of stems; the Gothic sculptor received these types, at first... but he could not rest in them. He saw there was no veracity in them, no knowledge, no vitality. Do what he would, he could not help liking the true leaves better; and cautiously, a little at a time, he put more of nature into his work, until at last it was all true, retaining, nevertheless, every valuable character of the original well-disciplined and designed arrangement.*

* The reader will understand this in a moment by glancing at Plate 20, the last in this volume, where the series 1 to 12 represents the change in one kind of leaf, from the Byzantine to the perfect Gothic."

réelles et que ce défaut de réalisme rend fautive la représentation de la croissance de la plante, qui pousse sur des « bâtons sans vie » et prend la forme d'objets manufacturés par l'homme (la coupe). Or, pour Ruskin, la croissance, comme nous l'avons vu au second volume de *Modern Painters*, est l'une des activités vitales de la plante par laquelle celle-ci prend plaisir au sentiment de sa propre existence, un sentiment que sa forme exprime et que nous pouvons percevoir par sympathie. De sorte que la vérité que Ruskin recherche ici est tout à la fois une vérité picturale de l'apparence et une vérité, plus théâtrale, de l'expression⁴⁷³. Qu'il puisse exister un réalisme qui ne prenne pas en compte l'expression de ce qu'il représente, ou une manière de rendre l'expression des figures en réduisant leur apparence à l'essentiel, cela ne fait pour Ruskin aucun doute, et entre ces deux extrêmes, c'est le second qui a sa préférence⁴⁷⁴. Mais ce que Ruskin essaye ici de penser, c'est la manière dont ces deux tendances, plutôt que de s'opposer, peuvent s'aider l'une et l'autre, et comment l'ajout de détails aboutit aussi bien à complexifier l'expression, la rendre elle-même plus vraie, selon une définition de la vérité qui est finalement plus quantitative que qualitative. Ce qui compte alors, ce n'est pas la saisie d'une essence réduite à quelques traits et isolée du tout, mais la manière dont cette essence (de nature psychologique) prend forme et se manifeste dans la corporéité de l'objet que le sculpteur cherche à représenter. L'intensification de la valeur d'expression de la figure est ainsi considérée par Ruskin comme la conséquence d'une recherche de réalisme, comme si, au bout du processus, la distance entre le réel et la représentation pouvait se trouver abolie, et que nous nous mettions à réagir à la sculpture ornementale comme si nous avions en face de nous une plante réelle et vivante, gorgée de beauté vitale. Dans le passage que nous venons de citer, Ruskin maintient effectivement une différence entre le vivant et sa représentation sculptée, qui tient au fait que la seconde s'inscrit dans une composition « bien disciplinée ». Mais dans la planche 20 qu'il indique en note de bas de page, la frontière entre les deux domaines paraît bien plus ténue (voir figure 28, p. 267). Voici le commentaire qu'en donne Ruskin :

⁴⁷³ Nous avons entrevu ce point dans le développement que nous avons consacré au grotesque et, à travers lui, à l'expression des visages humains et animaux. Cf *supra*, p. 49 et pp. 228-229.

⁴⁷⁴ Voir par exemple, pour cette critique du « mauvais » réalisme, sans âme, MP 1, p. 215 (contre Canaletto), SV 1, pp. 47-52 (contre la sculpture de la Renaissance), SV 2, p. 286 (contre la sculpture d'un lion d'une église victorienne), SV 3, p. 216 (contre le peintre victorien Hobbima).

Et maintenant observez, d'abord, le naturalisme gothique s'affirmant peu à peu à partir de la sévérité byzantine ; voyez comment, à partir des conventions raides, dures, et formelles des séries en haut de la page les feuilles s'épanouissent peu à peu et deviennent plus libres et plus flexibles dans leur animation, jusqu'à ce que, dans la figure 12, nous ayons la feuille parfaite et vivante, fraîche, comme si on venait de la cueillir au matin. Et ensuite, dans les deux derniers exemples, et un peu dans la figure 11, voyez comment les formes qui ne peuvent plus gagner en animation, progressent, ou plutôt déclinent, par leur luxuriance et leur caractère efféminé, quand la force de l'école s'éteint⁴⁷⁵.

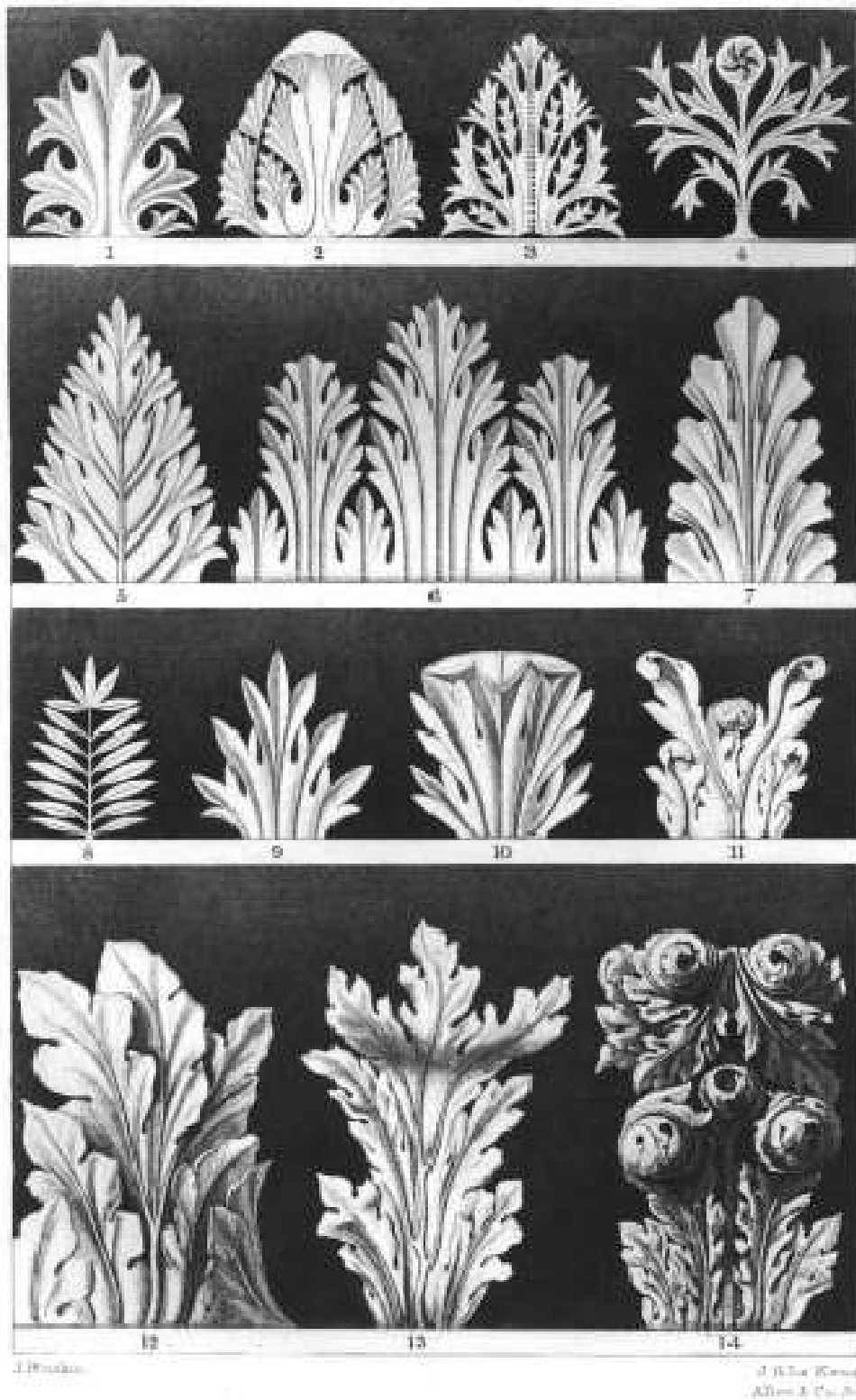
Cette indistinction entre la plante réelle et sa représentation sculptée est encore plus manifeste dans un passage que nous avons cité un peu plus haut, et que nous remettons ici en mémoire au lecteur :

C'est comme si l'âme humaine, elle-même privée de ses saines racines, et sur le point de sombrer dans la corruption, perdait la perception de la vie en tout ce qui l'entoure ; et ne pouvait plus distinguer les méandres des fortes branches, pleines de force musculaire et de circulation sanguine, et le fléchissement d'une corde rompue, ni la sinuosité des bords d'une feuille, que le déploiement de la vie fait croître et creuse en plis profonds, et les rides serrées qui la flétrissent.⁴⁷⁶

Ce que Ruskin cherche à démontrer dans ces deux passages, et plus encore dans la planche 20, c'est la manière dont le progrès de réalisme dans la représentation de la plante, qui devient de plus en plus vraie, s'accompagne d'un gain d'animation. Nous avons déjà brièvement entrevu ce terme quand nous avons mentionné les pièces grecques d'*Aratra Pentelici* : Ruskin cherchait alors à poser une différence entre la recherche de l'animation de la figure et son simple portrait

⁴⁷⁵ SV 3, p. 10 : «Now observe, first, the Gothic naturalism advancing gradually from the Byzantine severity; how from the sharp, hard, formalised conventionality of the upper series the leaves gradually expand into more free and flexible animation, until in fig. 12 we have the perfect living leaf as if just fresh gathered out of the dew. And then, in the last two examples, and partly in fig. 11, observe how the forms which can advance no longer in animation, advance, or rather decline, into luxury and effeminacy as the strength of the school expires.»

⁴⁷⁶ SV 3, p. 11 : “It is as if the soul of man, itself severed from the root of its health, and about to fall into corruption, lost the perception of life in all things around it; and could no more distinguish the wave of the strong branches, full of muscular strength and sanguine circulation, from the lax bending of a broken cord, nor the sinuousness of the edge of the leaf, crushed into deep folds by the expansion of its living growth, from the wrinkled contraction of its decay.”



Leafage of the Venetian Capitals.

Figure 28 – John Ruskin, « Feuillage des chapiteaux vénitiens », photogravure, in *The Stones of Venice*, vol. 2, planche 20, p. 431.

physique (« portraiture »), le premier terme étant alors synonyme d'expression⁴⁷⁷. Dans ce passage, il est à nouveau question d'expression, et de la seule dont la plante, être vivant sans visage, soit pour lui capable : la santé qui se manifeste dans le déploiement de sa croissance, source d'un « bonheur » qu'elle nous communique⁴⁷⁸. Mais, à la différence de ce que nous trouvons dans *Aratra Pentelici*, où il était plutôt question de critiquer, comme dans *The Two Paths*, un réalisme « sans âme », la fidélité au réel et la recherche de l'expression vont ici de pair : la complexité de la forme de la feuille et son relief concourent à lui donner une qualité de courbure qui est présentée comme l'un des signes les plus caractéristiques de sa santé. On peut également considérer que ce gain d'animation et de réalisme correspond à un gain d'individualisation dans le traitement de la plante : les motifs végétaux du haut de la planche n'ont de l'espèce qu'ils représentent que des caractéristiques générales (un peu à la manière des planches de *Floriated Ornament*, chez Pugin), alors que la figure 12 (gothique), la moins symétrique, n'apparaît plus comme un motif mais comme une plante individuelle. La faculté de « perception de la vie » perdue par les sculpteurs de la Renaissance semble ainsi équivalente à la sympathie pour le vivant, qui caractérise en propre les artistes de la période gothique.

Contrairement à ce que nous avons vu jusqu'à présent, la beauté vitale ne semble dès lors plus (ou plus seulement) portée par le visage ou le mouvement de croissance, mais par la chair pétrifiée de la sculpture créée par le traitement réaliste. Dans la planche 20, il est ainsi particulièrement frappant de voir que Ruskin a isolé les feuilles qui composent les chapiteaux vénitiens, et les a ordonné visuellement comme s'il s'agissait de la collection d'un botaniste nous présentant ses plus beaux spécimens de flore architectonique. Comme dans la planche de *Modern Painters* où se trouvaient comparées les différentes idéalizations d'une même espèce d'arbre, Ruskin a « cueilli » les feuilles qu'il nous présente et les a disposées sur la page de manière à ce qu'elles se détachent le plus possible du fond, leur blancheur contrastant violemment avec l'obscurité sur laquelle elles se

⁴⁷⁷ Cf. *supra*, p. 222.

⁴⁷⁸ On remarquera par ailleurs que, bien qu'il n'y ait là pas d'expression faciale, l'analyse de la courbure végétale qui apparaît dans le second extrait fait apparaître bon nombre d'éléments empruntés au corps humain : les branches deviennent des bras puissants, et la feuille se ride, comme si elle prenait visage ; inversement, l'homme est décrit comme ayant des « racines », et se trouve par là même végétalisé.

posent, et les faisant apparaître pour notre regard comme des figures individualisées sollicitant notre sympathie. Mais le phénomène d'animation de la pierre dont parle Ruskin et qui progresse au fil des différentes figures jusqu'à atteindre son point culminant dans la deuxième feuille, gothique, paraît alors se confondre avec ce qui semble à première vue son exact contraire, la pétrification du vivant⁴⁷⁹. Ces feuilles de la planche 20, représentées à la manière d'un traité de botanique architecturale, paraissent ainsi semblables à un étrange corail que la vie aurait déserté, et dont ne resterait que le fossile décoloré, simple trace d'une force vitale désormais absente.

Ce thème de la pétrification est une forme d'artifice caractéristique de la sculpture. Tout émule de Pygmalion, en voulant donner à son œuvre le caractère même de la vie, aboutit au phénomène inverse de celui que décrit le mythe, à savoir la pétrification de l'image animée qu'il a créée, sans que celle-ci ne puisse devenir, comme dans le récit d'Ovide, la chair désirée par l'artiste. Dans son goût pour le naturalisme, Ruskin paraît véhiculer ce fantasme d'un effacement entre le réel et sa représentation au nom de l'expression, où la sculpture ne serait plus que l'empreinte pétrifiée du vivant, et dont l'exemple le plus emblématique était, au XIX^e siècle, la pratique du moulage sur nature. Bien qu'il ressente la nécessité de spécifier, dans « The Lamp of Beauty », que les chapiteaux du gothique flamboyant ne sont pas « de simples moulages de feuilles naturelles », il semble pourtant que ce soit vers cet idéal qu'ait tendu sa sensibilité, la représentation la plus parfaite possible du vivant demeurant au sommet de sa hiérarchie personnelle des formes d'ornementation⁴⁸⁰. Ruskin possédait par ailleurs lui-même une importante collection de moulages d'éléments d'architecture, et dans les *Stones* il évoque ceux qui permettront « sous peu » aux londoniens d'admirer la finesse de la sculpture des chapiteaux du palais des Doges.⁴⁸¹ Bien que cette pratique ait

⁴⁷⁹ Ce basculement de l'animation à la pétrification a été en partie exploré par Spyros Papapetros, mais sans mentionner Ruskin, et sans faire référence, comme nous le faisons ici, à la représentation du vivant. Cf. Papapetros, Spyros, *On the Animation of the Inorganic : Art, Architecture, and the Extension of life*, Chicago (Ill.), Londres : University of Chicago Press, 2012.

⁴⁸⁰ Celle-ci demeure sujette, comme on l'a vu, à un grand nombre de restrictions qui en rendent la pratique assez rare dans les faits, la sculpture architecturale se caractérisant en général pour Ruskin par une tendance à l'inachèvement.

⁴⁸¹ SV 2, p. 432. Voir à ce sujet, et la haute estime en laquelle Ruskin tenait la pratique du moulage pour apprendre à apprécier la sculpture, « The Saint-George's Museum » in *The guild and museum of Saint-George* (vol. 30), p. 30, 188. Les collections de ce musée (où se trouvent des moulages d'éléments architecturaux faits au cours des voyages de Ruskin) sont désormais visibles à la Ruskin Gallery de Sheffield.

alors été considérée comme dénuée de valeur artistique et n'ayant qu'un rôle auxiliaire ou documentaire, elle exerçait tout aussi bien une sorte de fascination par la remise en cause des frontières entre représentation artistique et simple reproduction technique qui s'y manifestait, et qui en faisait l'équivalent, sur le plan de la sculpture, de la photographie alors naissante.

La relation ambivalente que Ruskin entretenait avec la photographie (ou plus exactement, dans un premier temps au moins, avec le daguerréotype) a déjà fait l'objet d'un certain nombre d'ouvrages et publications⁴⁸². Tout en insistant à plusieurs reprises sur le fait qu'un tel procédé ne pouvait être un art, Ruskin en a fait un grand usage à des fins pédagogiques ou de documentation personnelle, et s'en est servi pour ces dessins, au point même d'entrer en concurrence avec la machine et de se désoler, parfois, de ne pouvoir faire aussi bien⁴⁸³. Il semble que le moulage joue chez lui un rôle équivalent vis-à-vis de la sculpture, une sorte d'idéal inavoué qu'on ne saurait évoquer sans le critiquer, mais qui demeure malgré tout bien présent. Ainsi par exemple dans ce dessin de feuilles de chêne issu de *Modern Painters*, que nous mettons en regard avec un moulage d'un collaborateur de Viollet-le-Duc, le sculpteur Adolphe-Victor Geoffroy-Dechaume⁴⁸⁴ (voir figures 29 et 30, p. 271). La parenté entre les deux images est ici encore accentuée par le noir et blanc de la photographie, à gauche, qui semble pétrifier une seconde fois la plante. Geoffroy-Dechaume se servait de certains de ces moulages botaniques comme un auxiliaire dans les campagnes de restauration qu'il menait avec Viollet-le-Duc, où il était amené à restituer le feuillage sculpté de l'ornementation gothique. Nous avons voulu ici mettre en regard son travail avec le dessin de Ruskin pour faire émerger le caractère éminemment sculptural de ce dernier, les feuilles de chêne apparaissant, dans ce noir et blanc très contrasté et ces textures pierreuses (similaires à celles de la planche 20 des *Stones*, où les sculptures se détachent également sur le même fond noir intense), comme

⁴⁸² Cf. Jacobson, Ken, *Carrying off the Palaces : John Ruskin's lost Daguerreotypes*, Londres, Quaritch, 2015. Voir aussi Newall, Christopher, *John Ruskin: Artist and Observer*, catalogue d'exposition, National Gallery of Canada, Ottawa and Paul Holberton publishing, Londres, 2014 ; Birchall, Heather, *Contrasting Visions: Ruskin – The Daguerreotype and the Photograph*, in *Living Pictures : The Journal of the Popular and Projected Image before 1914*, 2: 1, 2003, 2-20.

⁴⁸³ Voir en particulier la préface aux *Exemples de l'architecture de Venise* (in vol. 11, pp. 311-312) et aussi Walton, Paul, *The Drawings of John Ruskin*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

⁴⁸⁴ La photographie que nous reproduisons ici peut se trouver en ligne dans les collections numérisées de la Cité de l'architecture, à l'adresse suivante : <https://www.citedelarchitecture.fr/fr/article/fonds-geoffroy-dechaume> .



Figure 29 – Victor-Adolphe Geoffroy-Dechaume , « Feuille d’artichaut », moulage sur nature en plâtre, Paris, Collections numérisées de la cité de l’architecture.

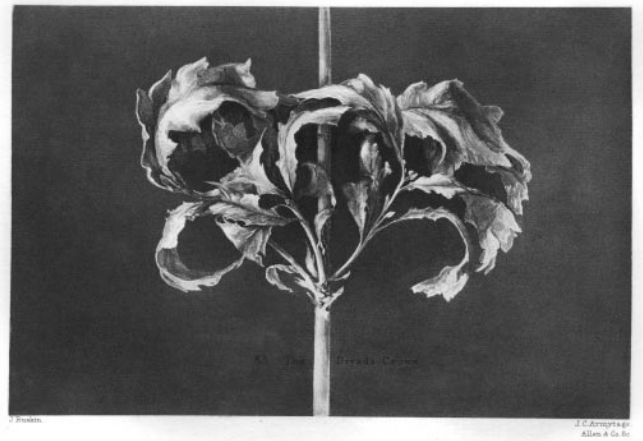


Figure 30 – John Ruskin, « La couronne de la dryade » (feuilles de Chêne), gravure d’après dessin, in *Modern Painters*, vol. 5, p. 53.

de véritables excroissances minérales qui semblent s'enrouler autour d'une tige semblable à une fine colonne de plâtre. Cette souplesse est peut-être un peu accentuée sur le dessin, la plante formant une « couronne » bien peu naturelle qui semble déjà mimer le volume d'un chapiteau. L'ensemble s'apparente bien, dans son traitement, à une sculpture hyperréaliste proche du moulage, qui semble plus encore une empreinte ou un fossile de la plante qu'une représentation. Il y a ainsi peut-être, dans ce goût affiché de Ruskin pour le naturalisme de la sculpture architecturale, en plus du désir de solliciter plus fortement la sympathie par l'individualisation maximale de la figure, une volonté d'immortaliser le vivant et d'en pérenniser la mémoire dans un contexte urbain où, comme il le précise à la fin du premier volume des *Stones*, la nature a disparu⁴⁸⁵. Il se peut ainsi que l'exigence de naturalisme appliquée à la sculpture relève du même impératif, à la fois éthique et esthétique, qui justifiait dans la « Lamp of Memory » l'importance accordée à l'architecture comme témoignage du passé et trace d'une activité humaine⁴⁸⁶. Le processus (pensé alors comme une forme d'abstraction) avait déjà été évoqué dans les *Seven Lamps* :

Considérez d'abord que les caractères des objets naturels que l'architecte peut représenter sont peu nombreux et abstraits. La plus grande partie des plaisirs que la nature offre à l'homme à tout instant, ne peut pas être transmis dans son ouvrage d'imitation. Il ne peut pas rendre son herbe verte, fraîche, et tendre pour s'y reposer, des qualités qui, dans la nature, sont ce qui la rendent utile à l'homme ; il ne peut pas non plus rendre ses fleurs tendres, parfumées, et de différentes couleurs, des qualités qui dans la nature sont celles qui nous procurent de la joie. Les seules qualités qu'il peut conserver sont certaines caractéristiques sévères de forme, que les hommes n'aperçoivent dans la nature qu'après un examen délibéré, et par l'application complète et méthodique de la vue et de la pensée⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ Cf. SV 1, p. 411, cité *supra*, pp. 148-149.

⁴⁸⁶ SL, pp. 221 et sq.

⁴⁸⁷ SL, p. 155 : "Consider first that the characters of natural objects which the architect can represent are few and abstract. The greater part of those delights by which Nature recommends herself to man at all times, cannot be conveyed by him into his imitative work. He cannot make his grass green and cool and good to rest upon, which in nature is its chief use to man; nor can he make his flowers tender and full of colour and of scent, which in nature are their chief powers of giving joy. Those qualities which alone he can secure are certain severe characters of form, such as men only see in nature on deliberate examination, and by the full and set appliance of sight and thought."

Ici Ruskin insiste plutôt, contrairement à son commentaire de la planche 20 des *Stones*, sur la différence qui sépare la représentation sculptée de son modèle naturel, sans faire remarquer que nous assistons ici à la genèse d'une sorte de fossile, certes individualisé, mais mort, et dont la beauté vitale, au sens originel et littéral du terme, a disparu. Il y a ainsi une sorte de paradoxe qui s'établit entre l'injonction ruskinienne à ne représenter que des êtres animés dans la sculpture au nom de la beauté du vivant, et le résultat du processus d'imitation naturaliste, qui paraît aboutir à l'exact contraire. La sculpture peut en effet conserver de son sujet bien des qualités de forme, mais pas sa vie réelle, qui était pourtant, dans *Modern Painters*, la cause de l'émotion empathique que nous éprouvions à le contempler et qui définissait en propre sa beauté vitale. La recherche de naturalisme, qui vise à aller au-delà de ce que permet la représentation (au-delà de l'« abstraction », entendue en ce sens) et à immortaliser le vivant ou à le ressusciter en en produisant l'image la plus complète possible, a ainsi un mobile et une issue tragiques, et s'opère sur le fond d'une perte (celle, ici, de la nature vivante) que le ton « joyeux » des chapitres consacrés à l'ornement ne masque qu'à demi. Plus encore qu'à la figure de Pygmalion, c'est peut-être à celle de Midas que le sculpteur ruskinien fait le plus penser, qui, au moment où il croit saisir l'objet de son désir, le transforme en un beau simulacre d'or, et le met à mort à l'instant même où il cherche à s'en emparer.

Peut-être cette ambivalence était-elle déjà présente dès la genèse du concept de beauté vitale au second volume de *Modern Painters*. Si l'on examine la biographie de Ruskin, c'est bien l'expérience d'une sculpture, et non d'un être vivant, qui semble alors avoir été décisive. Dans l'épilogue qu'il donne à l'ouvrage en 1883, il insiste sur l'importance qu'a eu pour lui, avec la découverte des peintres du Moyen Âge tardif et de la Renaissance italienne, la figure gisante d'Ilaria di Caretto :

Étrangement, cette contradiction entre la représentation de la vie et le matériau qui en est le véhicule avait déjà été repérée la même année par un contributeur anonyme du *Journal of Design and Manufactures*, au sujet d'un chandelier en argent. La texture froide de ce métal lui paraissait particulièrement contraire à la vie de la plante représentée. Cf. [Anon.] "Two-Branch Candlestick and Flower Stand", in *JDM*, vol. 2 (1849), pp. 130-131.

La statue d'Ilaria devint immédiatement, et est toujours demeurée depuis, mon idéal de la sculpture chrétienne. C'est, si j'ose dire, après quarante ans d'études approfondies, la plus belle sculpture en marbre du Moyen Âge, – sans défauts, autant que les capacités ou les sentiments humains puissent être qualifiés de la sorte. Et devant elle, j'ai à moitié senti, et à moitié juré, que je ne devais plus consacrer ma vie à la seule étude des rochers et des nuages⁴⁸⁸.

Ruskin était déjà revenu sur cette expérience fondatrice dans *Fors Clavigera* :

Il y a trente ans, j'ai commencé ma véritable étude de l'art italien, et de tout art, – ici, devant la statue d'Ilaria di Caretto, couchée sur sa tombe. Je me suis tourné de l'étude du paysage vers celle de la vie, étant alors moi-même plein d'ardeur à l'ouvrage, de joie et d'espoir⁴⁸⁹.

On notera le paradoxe qui consiste à se tourner vers l'étude du vivant à partir d'une confrontation à la mort. Une double absence de vie car ici c'est à la fois l'objet de l'expérience (une sculpture et non un être vivant) qui est inanimé, et l'image dont cet objet est le support (un cadavre). La tombe d'Ilaria di Caretto, à la fois image d'une gisante et bloc de marbre, exemplifie bien les ambiguïtés d'une esthétique du vivant dont l'expérience fondatrice n'est peut-être pas la nature mais l'art ; ni les hommes, ni les animaux, ni même les plantes, mais la représentation d'une jeune femme morte dans un matériau froid, le marbre. Même

⁴⁸⁸ MP 2, pp. 347-348 : “The statue of Ilaria became at once, and has ever since remained, my ideal of Christian sculpture. It is, I will venture to say, after these forty years of further study, the most beautiful extant marblework of the middle ages,—faultless, as far as human skill and feeling can or may be so. And beside it, I partly then felt, partly vowed, that my life must no more be spent only in the study of rocks and clouds.”

⁴⁸⁹ Ruskin, John, *Fors Clavigera* (vol. 28), p. 146 : « Thirty years ago, I began my true study of Italian, and all other art,—here, beside the statue of Ilaria di Caretto, recumbent on her tomb. It turned me from the study of landscape to that of life, being then myself in the fullest strength of labour, and joy of hope.” On pourra également voir cet intérêt pour la représentation de la mort, et cette ambivalence entre chair et sculpture, au début du premier volume des *Stones* (SV 1, pp. 47 et sq.). Ruskin passe alors en revue les tombes des Doges de Venise et affirme que l'un d'entre eux devait déjà paraître fait de marbre de son vivant (SV 1, p. 48). D'autres références à la sculpture des tombes peuvent être trouvées in SV 3, Appendix 11 « The tombs of Venice », pp. 289 et sq. et aussi pp. 81 et sq. Dans les chapitres sur la beauté vitale, l'emploi d'un vocabulaire emprunté à la sculpture et à l'architecture (« moulding », « chiselling ») pour désigner les traits du visage humain va également dans le sens d'une pétrification (Cf. MP 2, p. 179, 181).

la manière dont Ruskin présente la genèse du concept au début de *Modern Painters*, cette rencontre en montagne avec une fleur, *Soldanella Alpina*, est marquée du sceau de la mort : la plante perce la neige sans triomphe, épuisée, et a tout juste l'énergie de jeter un regard sur la « tombe » (c'est là le mot de Ruskin) dont elle est encore à peine dégagée. De la froideur du marbre à celle de la neige, il y a là comme une continuité où la forme apparaît plus pétrifiée que vivante. En pensant la vie à partir de l'art et de la mort, Ruskin place ainsi d'emblée la beauté vitale dans un régime d'ambiguïté, et s'en sert pour penser aussi bien ce qui vit que ce qui ne vit pas, ou ce qui ne vit plus. Cette ambivalence de la notion, qui semble atteindre son comble dans le goût pour le naturalisme, n'est pourtant pas toujours perçue par Ruskin, en dépit de l'exigence d'« abstraction » souvent répétée (au nom de l'habileté de l'ouvrier, de la distance, ou des limites mêmes de l'image), et ses écrits manifestent aussi bien la tendance à vouloir surmonter la différence entre le vivant et sa représentation, comme le montre, entre autres, le commentaire de la planche 20⁴⁹⁰. Comme la section sur le naturalisme de « The Nature of Gothic » l'affirme, c'est alors toujours le même concept psychologique, la sympathie, qui se trouve mobilisé pour définir le type d'expérience qu'il tente de décrire (celle du vivant ou de la sculpture), même si l'on peut se demander dans quelle mesure ce concept demeure pertinent pour en rendre compte. Le critère qui semble l'avoir déterminé à défendre le naturalisme semble ainsi bien avoir été la quête de l'expression, qui passe alors par la volonté de donner vie à la pierre en lui conférant, par le traitement réaliste, un simulacre de chair. C'est dans *Aratra Pentelici* que cette dimension à la fois « pétrifiante » et charnelle de la sculpture apparaît le plus nettement :

⁴⁹⁰ Pour d'autres exemples de cette indistinction, qui ne touche pas que le traitement naturaliste de la figure, mais la sculpture en général à partir du moment où elle lui paraît douée d'expression, on se référera, dans les *Stones*, outre les bas-reliefs romans de « The Northern Energy » mentionnés un peu plus haut (Cf. *supra*, pp. 249-250), au chapitre sur le palais des Doges : l'angle du figuier, où le traitement « naturaliste » concerne à la fois la figure humaine et le végétal (SV 2, pp. 360-361, et planche 19, p. 360), et les chapiteaux de l'arcade supérieure, où se mêlent figures humaines, animales, et végétaux (Cf. SV 2, pp. 365-433, en particulier le 20^e, pp. 418-419). Voir aussi la décoration naturaliste de la corniche au premier volume (SV 1, pp. 365-372, et planche 16, p. 365, reproduite *infra*, p. 304), la feuille d'acanthé et le serpent de Torcello (SV 2, pp. 23-24 et planche 2, p. 24), le feuillage des chapiteaux byzantins (SV2, pp. 160-161), et les branches coupées de la Casa Contarini (SV 3, p. 22). En SV 1, p. 372, Ruskin fait remarquer que les feuilles sculptées qu'il a sous les yeux diffèrent des plantes réelles en ce que leur espèce est difficile à identifier, et paraissent plutôt des hybrides. Néanmoins, la volonté même d'identifier l'espèce à laquelle elles appartiendraient nous paraît relever tout aussi bien de cette tendance à confondre la représentation du vivant avec ce qui vit réellement. Voir aussi notre annexe, « Une flore architectonique », où nous examinons plus en détail le phénomène (Cf. *infra*, p. 383).

Vous ne devez représenter que ce qui vit. « Pourquoi ? » êtes vous probablement enclins à me demander... « Devons nous refuser tout plaisant accessoire ou détail pittoresque, et ne pétrifier que des créatures vivantes ? » Tout à fait : Je ne l'affirmerais pas si je m'appuyais sur ma seule autorité. Ce sont les grecs qui le disent, et tout ce qu'ils disent de la sculpture, soyez-en assurés, est vrai... « Nous devons donc représenter des choses qui vivent ; – mais devons nous tenter de les imiter pour qu'elles aient l'air effectivement vivantes, – ou seulement à moitié vivantes, et qu'elles ressemblent à la pierre plutôt qu'à la chair⁴⁹¹ ? »

Ruskin ne répond pas à la question, pourtant cruciale, qu'il pose, et qui expose avec netteté l'ambivalence du mobile psychologique sous-jacent au naturalisme : transformer la pierre en chair, comme Pygmalion, ou, inversement, et comme Midas, la chair en pierre. Cette ambivalence repérée ici par Ruskin entre la chair réelle et celle de la pierre sculptée, dont l'art grec semble alors le modèle, semble prolonger cette inversion des priorités respectives de la nature et de l'art, celui-ci paraissant alors devenir le modèle de ce que Ruskin entend par « vie » et l'activité de création qui s'y manifeste. Ce sont ici des mythes où intervient la figure d'Athéna, à laquelle Ruskin a consacré tout un ouvrage, « The Queen of the Air », l'année précédent la publication d'*Aratra Pentelici*, qui lui servent à penser l'émergence et la beauté de cette vie nouvelle, où la frontière entre l'objet sculpté et le vivant paraît s'amenuiser :

Considérez, donc, ce qu'est vraiment l'œuvre d'Athéna – dans toute la littéralité du fait. L'air, clair et bleu, est la puissance qui sculpte, d'en haut, la terre et la mer. Là où il atteint la surface de la terre, s'y insuffle et remplit sa matière et sa substance, la forme organique devient possible. Il faut du soleil, aussi, et de l'humidité ; le royaume d'Apollon surgit de la mer : mais l'acte de sculpter ce qui vit, forme à forme, est l'œuvre d'Athéna, et ainsi couvé par l'esprit de l'air, ce qui était sans

⁴⁹¹ AP, pp. 276- 278 : You must carve nothing but what has life. “Why?” you probably feel instantly inclined to ask me.—You see the principle we have got, instead of being blunt or useless, is such an edged tool that you are startled the moment I apply it. “Must we refuse every pleasant accessory and picturesque detail, and petrify nothing but living creatures?” Even so: I would not assert it on my own authority. It is the Greeks who say it, but whatever they say of sculpture, be assured, is true. “We are to carve things that have life;—shall we try so to imitate them that they may indeed seem living,— or only half living, and like stone instead of flesh?”

forme, et vide, fait advenir la créature douée de mouvement et de vie. C'est là son œuvre – donner Forme⁴⁹².

Ruskin commente ici les mots de Pindare qui, à la septième *Olympique*, raconte la naissance d'Athéna et la manière dont son cri, vibrant et emplissant l'air, fut entendu par les hommes et les poussa à créer des images des êtres vivants⁴⁹³. Son interprétation fait intervenir un autre mythe, repris cette fois à Lucien de Samosate et cité un peu plus haut dans le texte, où Athéna aide Prométhée à insuffler la vie dans les sculptures de figures humaines et d'être vivants qu'il a modelées de ses mains⁴⁹⁴. Cette vision d'Athéna comme déesse de l'air et du souffle, dispensatrice de vie et patronne de la sculpture, fait l'objet d'un développement conséquent dans « The Queen of the Air », où sont reprises certaines analyses sur la vie des plantes et des animaux qui apparaissaient dans le chapitre sur la beauté vitale⁴⁹⁵. « L'énergie » créatrice du vivant n'est plus ici référée à une force biologique, à l'*Éthique à Nicomaque*, ni même à l'action d'un Dieu chrétien, mais trouve son modèle dans l'œuvre et la figure d'Athéna. Ce qui frappe ici, plus encore que ce nouvel imaginaire marqué par la culture grecque et le paganisme, c'est bien pourtant la manière dont cette activité de création de soi et d'émergence de la vie dans la forme est présentée comme une sorte de sculpture, et même comme l'acte de sculpter par excellence : « une création qu'aucune théorie mécanique, aucune définition de la force, ne peut expliquer : l'adoption et l'achèvement de la forme individuelle par l'animation individuelle,

⁴⁹² AP, p. 265 : Consider, therefore, what Athena's own work actually is—in the literal fact of it. The blue, clear air is the sculpturing power upon the earth and sea. Where the surface of the earth is reached by that, and its matter and substance inspired with and filled by that, organic form becomes possible. You must indeed have the sun, also, and moisture; the kingdom of Apollo risen out of the sea: but the sculpturing of living things, shape by shape, is Athena's, so that under the brooding spirit of the air, what was without form, and void, brings forth the moving creature that hath life. That is her work then—the giving of Form." Pour "The Queen of the Air", Cf. vol. 19, pp. 292 et sq.

⁴⁹³ AP, p. 262 (Pindare, *Olympiques*, vii. 66 et sq.).

⁴⁹⁴ AP, pp. 244-245. Lucien, *Prometheus es in verbis*, ch. 3

http://lucianoofsamosata.info/wiki/doku.php?id=home:texts_and_library:essays:a-literary-prometheus. Prométhée est qualifié de *master-maker* dans la traduction de Ruskin, c'est-à-dire « maître d'œuvre », mais il est désigné en grec par le mot *arkhitektôn*, Athéna étant donc peut-être plutôt décoratrice.

⁴⁹⁵ Cf. Ruskin, John, *The Queen of the Air* (vol. 19), pp. 328 et sq.

soufflée des lèvres du Père des Esprits⁴⁹⁶ ». On peut penser que la sculpture sert ici seulement d'analogie pour penser la morphogenèse du vivant, le pouvoir créateur que l'homme manifeste dans la création artistique (ou plutôt, ici, le pouvoir d'une femme, la déesse Athéna) étant en quelque sorte partagé par le vivant dans la création continuée qu'il fait de lui-même, sous le patronage de la déesse. Pourtant, dans la présentation qu'en donne Ruskin, sculpter n'est pas modeler de la terre, à la manière de Prométhée, mais y insuffler la vie, comme si l'œuvre était douée d'une sorte de force de constitution immanente et que sculpter signifiait qu'elle s'emplissait elle-même de souffle. Ce qui se trouve exprimé par là, c'est peut-être tout aussi bien donc le fantasme que la sculpture, matière inerte et argile prométhéenne, et non plus le vivant, puisse d'elle-même prendre vie et chair, rendant flous leurs contours respectifs.

Peut-être ce mouvement de pétrification de la chair vivante ou d'animation de la pierre n'est-il par ailleurs pas limité à la figure sculptée et s'étend-il à la surface de l'édifice qu'elle décore. À la fin de sa conférence sur l'imagination, où sont présentés les mythes liant Athéna à la sculpture, le contexte architectural de la représentation est ainsi affirmé avec force, nous permettant de déterminer, par un mouvement de retour, un sujet plus précis que celui que nous avons déterminé à la fin de notre première partie, et une figure peut-être plus féminine que ne nous le laissait entendre « The Material of Ornament » :

Le sujet (*material*) tout entier de l'Art, sous la main d'Athéna, est le combat de la vie contre l'argile ; et tout mon objectif, quand je vous expliquerai la pensée des écoles athéniennes et toscanes, consistera seulement à relater, intégralement et dans tout son héroïsme, cette bataille des géants, quand, non plus seulement dans la tapisserie, mais dans la sculpture, et sur le portail du Temple de Delphes lui-même, vous voyez le « κλόνοϛ ἐν τείχεϛι », [le combat sur les murs], et la défaite des titans célébrée par le cri de joie passionné des jeunes athéniennes, contemplant Pallas au faite de sa puissance, « λεύϛϛω Παλλάδ' ἐμάν θεον », [je vois Pallas], ma déesse.

⁴⁹⁶ AP, p. 270 : "Creation, which no theory of mechanism, no definition of force, can explain, the adoption and completing of individual form by individual animation, breathed out of the lips of the Father of Spirits."

Tout notre travail, je le répète, ne sera rien d'autre qu'une enquête sur la manière dont s'est développé ce seul sujet⁴⁹⁷.

b) Des figures emmurées ?

On peut en effet se demander pourquoi Ruskin a choisi, alors que le naturalisme (malgré ses ambivalences) constituait son idéal, de ne s'intéresser qu'à des sculptures apparaissant dans un contexte architectural, et qui plus est, dans des bâtiments souvent médiévaux (en particulier gothiques) qui ignorent la plupart du temps la ronde-bosse et où le degré d'animation et de réalisme se trouve de ce fait d'emblée limité. Dès la première étude publiée sur sa critique architecturale dans les années 1970, Catherine Garrigan faisait remarquer à juste titre que Ruskin ne s'intéressait pas, ou peu, à la sculpture tel qu'on l'entend généralement, c'est-à-dire à des statues déployées dans les trois-dimensions de l'espace et exposées sur des piédestaux⁴⁹⁸. Selon Anuradha Chatterjee, c'est cette haine du fort relief et de la sculpture « libre » (ce qu'elle nomme « the free-standing variety ») qui expliquerait le dégoût de Ruskin pour l'architecture de la Renaissance et surtout du baroque, la forte projection de la modénature aboutissant pour lui à la fragmentation de la façade, elle-même signe de la laideur morale de la société qui lui a donné naissance⁴⁹⁹. Si le naturalisme architectural ne paraît pas avoir été limité par des impératifs de composition géométrique ou de symétrie, l'exigence de planéité de la surface (ou, plus exactement, d'un confinement de la sculpture à l'intérieur du mur ou des lignes architecturales) impose à ce naturalisme d'importantes restrictions qui ne sont pas seulement de l'ordre de l'inachèvement, et qui donnent au phénomène de pétrification que nous avons tenté de décrire un tour nouveau.

⁴⁹⁷ AP, p. 107: "The entire material of Art, under Athena's hand, is the contest of life with clay; and all my task in explaining to you the early thought of both the Athenian and Tuscan schools will only be the tracing of this battle of the giants into its full heroic form, when, not in tapestry only, but in sculpture, and on the portal of the Temple of Delphi itself, you have the "κλόνος ἐν τείχεσι," and their defeat hailed by the passionate cry of delight from the Athenian maids, beholding Pallas in her full power, "λεύσσω Παλλάδ' ἐμάν θεον," my own goddess. All our work, I repeat, will be nothing but the inquiry into the development of this one subject."

⁴⁹⁸ Garrigan, p. 46, citée par Chatterjee, *op. cit.*, p. 103.

⁴⁹⁹ Chatterjee, *Idem*, p. 102 et pp. 103-106, et SV 3, p. 150.

Comme le fait remarquer Chatterjee⁵⁰⁰, cette préférence pour la sculpture en bas-relief s'exprime discrètement mais de manière néanmoins décisive dans la « Lamp of Beauty », dans le tableau récapitulatif des différents degrés d'abstraction de la décoration architecturale que nous avons évoqué en première partie⁵⁰¹. La progression du degré d'achèvement de la sculpture s'accompagne alors d'une modification de son relief : lorsque la « forme organique » est achevée, elle est en haut-relief, et lorsqu'elle n'est plus qu'un contour ou qu'elle disparaît, la surface devient tout à fait plate⁵⁰². Dans son commentaire, Ruskin affirme que sa préférence va aux types de bâtiment où la forme organique est « dominante ou sous-dominante », c'est-à-dire en haut ou bas-relief, accompagnée de formes géométriques colorées simples et planes. Dans les faits pourtant, les sculptures qu'il considère comme en « haut-relief » (par exemple, les chapiteaux du palais des Doges aux « masses » larges et puissantes⁵⁰³) n'apparaissent comme telles qu'à un regard très rapproché, et perçues à une distance courte ou moyenne leur relief apparaît au contraire assez faible. Il y a là une spécificité du regard ruskinien sur la décoration sculptée que Chatterjee n'a pas aperçue. Elle affirme en effet que les chapiteaux du palais des Doges ne projettent que des ombres très faibles (et c'est tout à fait vrai depuis le sol), alors que dans la représentation que Ruskin en donne dans les *Seven Lamps*, où ils sont vus depuis la galerie supérieure, leur clair-obscur est très prononcé⁵⁰⁴. Mais quoi qu'il en soit, et même quand ils sont considérés à faible distance, ce qui a pour effet d'augmenter leur relief apparent, ces éléments ne se détachent pas du membre architectural qu'ils décorent et lui demeurent étroitement soumis. Cet impératif d'unité et de planéité de la surface architecturale apparaît plutôt dans la critique que dans les formulations théoriques générales, mais n'en est pas moins extrêmement contraignant. Il apparaissait déjà, en dehors du champ de l'architecture (sans que Chatterjee ne le mentionne), dans le chapitre de *Modern Painters* sur la beauté vitale. C'était alors le fruit du cactus qui brisait l'unité de la surface du corps de la plante et apparaissait comme un « gonflement » et une « maladie », la privant de

⁵⁰⁰ *Idem*, pp. 23-24.

⁵⁰¹ *Cf. supra*, p. 76.

⁵⁰² SL, pp. 183-184.

⁵⁰³ Voir SL, planche 5, p. 122, et SV 2, p. 418.

⁵⁰⁴ Voir note précédente, et illustration *infra*, p. 312.

beauté vitale⁵⁰⁵. Très étrangement, de telles réactions se retrouvent aussi dans la critique architecturale, par exemple dans la « Lamp of Beauty », où un ornement élisabéthain en forme de carré lui semble laid car « collé » (*glued*) au mur, formant ainsi une « excroissance » qui donne l'impression qu'il va s'en détacher⁵⁰⁶, ou pour les consoles en forme de volute de la Renaissance qui lui paraissent, dans les *Stones*, « épinglées » (*pinned on*) sur le mur et susceptibles de glisser, voire de tomber sur le sol, contredisant leur fonction structurelle.⁵⁰⁷

Aussi étonnant que cela puisse paraître, cet impératif d'unité de la surface était l'un des chevaux de bataille de Jones, mais celui-ci s'en servait pour justifier l'interdiction d'un traitement naturaliste de l'ornement sculpté. Comme nous l'avons fait remarquer, la conception jonesienne de l'ornement était ainsi plutôt textile et bidimensionnelle, sans corporéité (selon Isabelle Frank, un « körperlose Ornament⁵⁰⁸ »). Cette dimension apparaît essentiellement dans les planches illustratives, où les exemples d'ornement sont donnés sans référence visible à leur contexte et sont ainsi en quelque sorte « transformés » en motifs textiles ou de papier peint, même lorsqu'ils sont donnés en faisant apparaître leur relief. Un bon nombre des motifs illustrant les planches de la *Grammar* sont bien issus pourtant d'un contexte architectural. Si ce contexte n'apparaît pas dans les planches, il est partiellement restitué dans les chapitres qui les introduisent, eux-mêmes illustrés par des dessins permettant de s'en faire une idée⁵⁰⁹. Nous trouvons alors les mêmes objets que ceux que Ruskin prend en considération : bas-reliefs, frises, rinceaux, chapiteaux... représentés avec leurs ombres et dans leur tridimensionnalité (voir figure 31, p. 282). Loin de lui être esthétiquement indifférent, le problème du relief de l'ornement, et, à travers lui, celui de la modénature d'un édifice, fait l'objet d'un certain nombre de remarques au fil de la *Grammar*. L'idéal de Jones paraît être ici, comme chez Ruskin, le bas-relief, ou tout au moins un traitement ornemental où les formes sculptées se détachent le

⁵⁰⁵ Cf. MP 2, p. 151.

⁵⁰⁶ Cf. SL, pp. 153-154.

⁵⁰⁷ SV 1, p. 197, voir aussi SL, pp. 153-154 pour un exemple similaire.

⁵⁰⁸ Cf. Frank, Isabelle, « Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl », dans Isabelle Frank et Freia Hartung (dir.), *Die Rhetorik des Ornaments*, Munich, Fink, 2001, et *supra*, pp. 209 et sq.

⁵⁰⁹ Cf. Jones, *op. cit.*, Chapter 4 « Roman ornament », pp. 44-47, Chapter 16 « Mediaeval ornament », pp. 99 et sq., mais aussi Chapter 1, « Ornament of savage tribes », pp. 13 et sq.

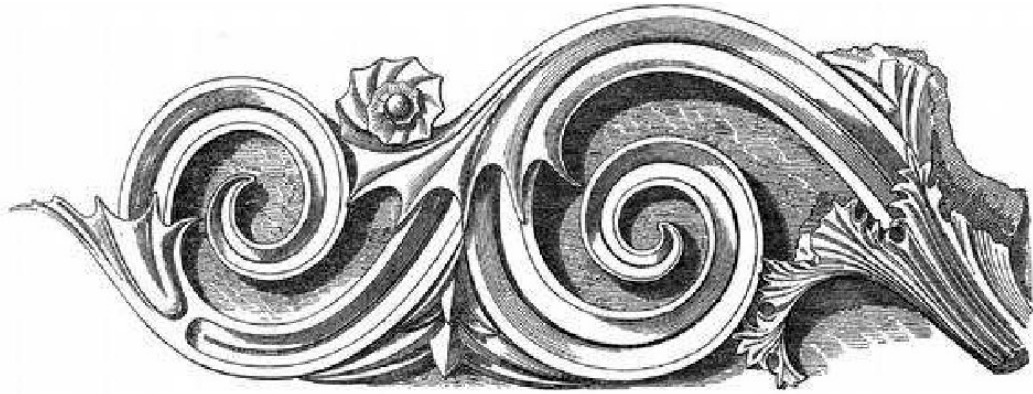


Figure 31 – L. Vulliamy, « Détail du monument chorégique de Lysicrate à Athènes » in Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, éd. cit., chapter 4, “Greek Ornament”, p. 34.

moins possible de la surface sur laquelle elle s'inscrit⁵¹⁰. Jones établit tout aussi bien un rapport entre le degré de réalisme d'une représentation sculptée et le type de relief qu'elle engendre. Le fond de sa critique ne concerne alors plus le caractère fictif de la représentation (comme c'était le cas pour l'ornement peint) mais bien son effet sur le modelé de la surface architecturale, accentué selon lui par la recherche de réalisme et l'absence de conventionnalisation. Le relief de l'ornement peut ainsi en venir à masquer les lignes de la structure, jugées plus importantes⁵¹¹. Cette primauté visuelle de la structure sur l'ornement est sans doute sa manière d'interpréter l'exigence d'une dépendance du second par rapport à la première, donnant ainsi un sens plus concret aux propositions d'inspiration puginiennes qui ouvrent l'introduction de la *Grammar*⁵¹². L'un des modèles de cette intégration de l'ornement sculpté à la structure est pour lui le chapiteau égyptien en forme de lotus, dont les lignes prolongent le fût du chapiteau et dont le relief ne se projette que faiblement hors de la colonne⁵¹³. Plus encore qu'une subordination à la structure, c'est également ici l'exigence d'une unité de la surface architecturale qui est mise en valeur, contre le péril de sa possible fragmentation. L'écueil à éviter par-dessus tout est l'impression que l'ornement est en quelque sorte « appliqué » (*applied on*) sur la surface du bâtiment, et presque détachable d'elle, comme s'il était susceptible d'être cueilli (*plucked*)⁵¹⁴.

La pensée de Ruskin conjoint ainsi deux exigences qui apparaissent chez Jones contradictoires : le naturalisme et la planéité de la surface. Pour Ruskin, il n'est pas nécessaire, pour préserver cette planéité, que le sujet de l'ornement subisse un traitement « conventionnel » qui en fasse disparaître le caractère individuel ; il faut et il suffit que la figure en haut-relief soit miniaturisée, comme le gothique français en montre d'abondants exemples ou que la figure soit traitée en bas-relief pour qu'elle s'intègre à la surface de l'architecture⁵¹⁵. La transformation de la figure en motif qui est pour Jones le préalable à son intégration à la surface architecturale n'est en réalité pas nécessaire pour qu'elle

⁵¹⁰ *Idem*, p. 29.

⁵¹¹ *Idem*, pp. 44-45.

⁵¹² *Idem*, p. 5 (propositions 1 à 5).

⁵¹³ *Idem*, p. 70.

⁵¹⁴ *Idem*, pp. 44, 70, 78.

⁵¹⁵ On pense ici aux figures humaines minuscules qui ornent les voussures du portail nord de la cathédrale de Chartres, ou, pour le bas-relief, au gothique italien et à l'architecture grecque, qui ont sans doute constitué les modèles de Ruskin.



Figure 32 – John Ruskin, « Décoration de la corniche », photogravure, in *The Stones of Venice*, vol. 1, planche 16, p. 365.

Figure 33 – T.M Rooke, « Les rois et les reines de la cathédrale de Chartres », photogravure, in *The Two Paths*, planche 15, p. 280.

réponde à cet idéal de planéité, car il est également possible de creuser légèrement le mur ou la voûte et d'y inscrire une sculpture de petite taille, ou bien de traiter celle-ci en bas-relief (comme dans le modèle des portes de Ghiberti) pour parvenir à cet objectif. Ruskin est ainsi très sensible à la manière dont le progrès du naturalisme joue avec cette contrainte de la planéité de la surface sans jamais la transgresser tout à fait. Dans le chapitre du premier volume des *Stones* consacré à la décoration de la corniche, Ruskin se livre à un exercice similaire à celui que nous avons commenté dans la planche 20 du second volume : la manière dont s'opère petit à petit l'animation et le gain de réalisme de la sculpture à partir des modèles conventionnels gréco-romains. Mais, aussi « libres » et « pleines de vie véritable » que lui paraissent les plantes de la corniche du bas de la page, où se manifeste un élément de vitalité « lombard », celles-ci se détachent à peine du membre qu'elle décore, et encore est-ce parce qu'elles sont représentées selon un point de vue très rapproché⁵¹⁶. Il en va de même pour les statues de la façade occidentale de la cathédrale de Chartres (voir figures 32 et 33, p. 284) :

Dans la mesure où leur influence sur certaines tendances de la sensibilité religieuse est due à un degré palpable de non-naturalisme en eux, je n'en fais pas l'éloge – la finesse exagérée du corps ou la raideur de l'attitude sont des défauts ; mais ce sont de nobles défauts, et ils donnent aux statues l'apparence étrange de faire partie du bâtiment lui-même, et de le soutenir, pas comme la caryatide grecque, sans effort, ni comme la caryatide de la Renaissance, par un effort douloureux ou impossible – mais comme si tout ce qui était silencieux, et sévère, et retiré, et raidi par le frisson que le cœur éprouve face à la terreur de la terre, avait pris la forme du marbre éternel⁵¹⁷.

Ici, où il est question de figures dont le style est intermédiaire entre le gothique et le roman, c'est bien un élément de « non-naturalisme » qui explique

⁵¹⁶ SV 1, p. 366.

⁵¹⁷ 2P, pp. 279-280 : « So far as their power over certain tones of religious mind is owing to a palpable degree of non-naturalism in them, I do not praise it—the exaggerated thinness of body and stiffness of attitude are faults; but they are noble faults, and give the statues a strange look of forming part of the very building itself, and sustaining it—not like the Greek caryatid, without effort—nor like the Renaissance caryatid, by painful or impossible effort—but as if all that was silent, and stern, and withdrawn apart, and stiffened in chill of heart against the terror of earth, had passed into a shape of eternal marble.»

l'intégration des sculptures aux lignes de l'architecture, sans que cet élément abstrait ne s'accompagne d'une absence d'animation des figures, qui sont parcourues pour lui d'une sorte de terreur sacrée. Mais un peu plus bas⁵¹⁸, lorsque Ruskin oppose à la raideur de ces figures le mouvement libre et gracieux de la Madone de la porte sud de la cathédrale d'Amiens, celui-ci demeure tout relatif, et l'on peut voir sur la photographie même qu'il en donne que la Vierge, quoiqu'effectivement penchée sur l'enfant Jésus et animée d'un léger déhanchement, reste tout à fait dans le prolongement de la colonne qui la soutient et bien adossée à son trumeau (voir figure 4, p. 150). Cette idée d'un raidissement accompagné d'une expression intense des figures et d'une intégration absolue de la sculpture aux membres de l'architecture et à la surface de l'édifice caractérise à notre avis en propre le type d'animation que Ruskin recherche : la figure s'y trouve non plus seulement pétrifiée, mais comme emmurée dans le bâtiment. La question que Ruskin posait à ses auditeurs dans la dernière conférence de *The Two Paths* prend ici son sens plein : où commence donc l'architecture et où finit la sculpture⁵¹⁹ ? Le gothique offre le cas unique de surfaces architecturales parfois intégralement sculptées, et qui n'en demeurent pas moins perçues comme des éléments d'architecture (murs, colonnes, voûtures...). Dès lors qu'il n'est plus possible de distinguer en toute rigueur la figure du membre qu'elle décore, son animation appartient tout aussi bien à la surface architecturale elle-même, qui paraît alors, elle aussi, prendre chair et vie. Il est nécessaire, pour l'obtention de cet effet, que la statue ou la figure sculptée ne puisse pas, même par imagination, être déplacée, car dans ce cas-là sa beauté vitale ne serait plus partagée par la surface avec laquelle elle se confond. L'unité de la sculpture et de l'architecture, sans cesse affirmée dans cette dernière conférence, signifie pour nous tout aussi bien l'extension de ce qui caractérise pour Ruskin en propre la valeur esthétique de la première à la seconde forme d'art, particulièrement manifeste dans le style gothique.

Dans *Aratra Pentelici*, cette intersection entre figuration et surface architecturale est surtout illustrée par l'exemple du bas-relief à travers l'étude de la Grèce antique (bâtiments et pièces de monnaie), ainsi que de la façade de Saint-

⁵¹⁸ 2P, pp. 281-282.

⁵¹⁹ Cf. 2P, p. 357, cité *supra*, p. 187.

Zénon de Vérone⁵²⁰. Il est ainsi étonnant de voir que les modèles de sculpture dont Ruskin se sert pour illustrer l'art de la Grèce ne sont pas des statues en ronde-bosse, pourtant si caractéristiques, mais des bas-reliefs, où l'image n'est pas indépendante de la surface architecturale qu'elle décore. C'est cette esthétique et cette technique du bas-relief qu'explore la cinquième conférence de l'ouvrage, dont le titre, « structure », est trompeur : il ne parle pas, ou peu, de structure architecturale au sens du rapport qu'entretiennent la charge et ses supports, mais du rapport entre l'image sculptée en relief et le matériau employé dans le bâtiment qu'elle décore⁵²¹. La réflexion de Ruskin consiste ainsi à se demander quelle mode de sculpture est le mieux adapté au matériau employé par l'architecte, et aux difficultés particulières posées par ce type de sculpture pour obtenir une ressemblance avec le modèle et une impression de profondeur⁵²². Ce chapitre possède par ailleurs un certain nombre d'illustrations frappantes qui permettent de voir à l'œuvre le processus « d'emmurement » dont nous parlions. La planche 12 nous paraît la plus parlante à cet égard (voir figure 34, p. 288). L'étape fondatrice de toute sculpture consiste pour Ruskin, d'après cette image, à graver le contour du sujet représenté dans une surface de pierre, à le « dessiner » plutôt qu'à en faire émerger le volume à partir d'un bloc. Il n'est d'après nous pas indifférent qu'il ait ici choisi, pour illustrer ce geste inaugural, la figure d'un visage humain, auquel manque certes le regard mais dont nous connaissons désormais la place privilégiée qu'il occupe dans sa pensée. À la différence de ce que nous avons vu jusqu'ici cependant, la figure n'est pas considérée uniquement pour elle-même. Son émergence fait surgir par contraste tout aussi bien la matérialité de la surface qui a été creusée pour lui donner naissance, et à laquelle l'image semble donner visage en s'y inscrivant.

La planche 11 (voir figure 35, p. 289), a pour sujet, d'après sa légende, la maçonnerie de marbre de la cathédrale de Vérone, mais le commentaire de Ruskin insiste, en même temps que sur la perfection de l'appareil, sur la manière dont la représentation d'un griffon s'y inscrit indépendamment des limites des voussoirs, annulant par là même le sentiment de la structure architecturale qui pourrait en

⁵²⁰ Nous avons déjà évoqué ce bâtiment plus haut lorsqu'il s'était agi d'illustrer la valeur qu'avait pour Ruskin le grotesque et l'expression des visages. Voir *supra*, pp. 233-234.

⁵²¹ AP, pp. 304-314.

⁵²² AP, pp. 324-330.



The First Elements of Sculpture
Incised Outline and Opened Space

Figure 34 – John Ruskin, « Les premiers éléments de la sculpture : incision d'un contour et ouverture d'un espace », photogravure d'après dessin, planche 12, in *Aratra Pentelici*, p. 315.



Figure 35 – A. Burgess, « Maçonnerie de marbre du Duomo de Vérone », dessin reproduit en photogravure in *Aratra Pentelici*, planche 11, p. 314.

découler. Comme l'a bien vu Chatterjee⁵²³, nous sommes ici confrontés à une conception « atectonique » de la surface du mur, où celle-ci n'est pas perçue comme jeu de supports et de charges mais comme un écran sur lequel viennent se poser des images et qui font des meilleurs édifices, selon les mots mêmes de Ruskin, « de délicats écrins pour d'exquises sculptures⁵²⁴ ». Mais, et Chatterjee n'a pas aperçu ce point, il nous semble que dans le même mouvement les figures apparaissent prisonnières de la surface, emmurées en elles et non seulement aplaties par la sculpture en bas-relief. Dans les porches sculptés des cathédrales françaises qui illustrent *The Two Paths*, c'était plutôt la stricte subordination des figures aux lignes verticales des colonnes et des voussures qui donnait ce sentiment d'une entrave et d'une certaine raideur (au prix parfois d'un naturalisme moindre), préservant l'unité de la surface architecturale tout en donnant aux figures une expression individualisée. Dans le cas du bas-relief nous sommes confrontés à une autre manière de résoudre le problème posé par l'exigence double du naturalisme de la représentation et d'unité de la surface architecturale, mais qui aboutit cette fois à faire du mur une sorte de matière plastique dans laquelle les représentations d'êtres vivants sont gravées et comme figées en elles.

C'est en réalité peut-être plus encore ce sentiment d'entrave et de contrainte posée par l'architecture à la figure que l'exigence d'unité de la surface qui constitue pour Ruskin le critère esthétique principal. À cet égard, des images étonnantes d'*Aratra Pentelici*, qui apparaissent dans le texte d'une conférence que Ruskin n'a pas prononcée, « The School of Florence », nous ont interpellé et nous amènent à nuancer les conclusions de Chatterjee sur la planéité tout en nous éloignant, pour un instant, du problème du bas-relief. Il s'agit d'un griffon sculpté en ronde-bosse et jouant le rôle du socle d'une colonne appartenant au porche de la cathédrale de Vérone, ainsi que d'une lionne jouant le même rôle dans la cathédrale de Sienne (voir figures 36 et 37, p. 291). Ce sont bien ici les deux seuls

⁵²³ Chatterjee, pp. 31-40. Mais la surface n'a pas toujours cette valeur chez Ruskin, en particulier lorsqu'elle n'est pas décorée. C'est alors le sentiment de son poids et de sa massivité qui priment. Cf. SL, pp. 63-66 ("Lamp of Truth"), p. 105, pp. 112-115 ("Lamp of Power"), et SV 1, pp. 85-89 ("The wall-veil"), pp. 240 et sq. ("Superimposition") et planche 6, p. 248 (représentant le campanile de Saint-Marc), et enfin MP 4, pp. 286-292 (sur le mont Cervin). On consultera également Kaufman, Edward N., « The Weight and Vigour of their Masses: Mid-Victorian Country Churches and "The Lamp of Power" in Hunt, John Dixon and Faith M. Holland (eds.), *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin* (Manchester: Manchester University Press, 1982), p. 94.

⁵²⁴ AP, p. 303 : « minute jewel cases for sweet sculpture ».



Figure 36 – John Ruskin, « Le griffon de Vérone », aquarelle et gouache, reproduite en photogravure in *Aratra Pentelici*, p. 362.



Figure 37 – John Ruskin, «La lionne de Sienne », aquarelle et gouache, reproduite en photogravure in *Aratra Pentelici*, p. 363.

exemples de ronde-bosse qui apparaissent à notre connaissance dans l'œuvre de Ruskin⁵²⁵, et leur caractère exceptionnel ne peut remettre en cause le paradigme général de planéité et d'unité de la surface architecturale atectonique dont nous avons parlé jusqu'à présent pour le bas-relief⁵²⁶. Ce vers quoi nous voudrions attirer l'attention du lecteur, c'est que, même dans cette configuration où la sculpture intégralement réalisée paraît tout à fait correspondre à l'idéal naturaliste et ne se trouve ni incluse dans une surface murale, ni contenue dans une ligne architecturale, les figures donnent à voir une expression de douleur qui n'est à notre avis pas indifférente à la position qu'elles occupent dans le bâtiment. Dans le commentaire qu'il en fait, Ruskin a en effet tendance à isoler les sculptures de ce contexte architectural et à considérer leur expression de manière indépendante, celles-ci manifestant, pour lui, une forme de bestialité et de cruauté typiques de l'art « lombard⁵²⁷ ». Mais dans les représentations picturales qu'il en donne, l'élément architectural que ces figures soutiennent, constitué par la colonne et sa base, fait partie de l'image et reçoit un traitement différencié. Dans le cas du griffon, la colonne semble faire partie du même bloc de pierre que l'animal et, malgré sa petitesse relative, elle occupe un emplacement central sur son dos, qui apparaît effectivement comme un support. Dans le cas de la lionne, cette continuité matérielle entre la sculpture et l'architecture n'est pas affirmée, mais la base de la colonne, même esquissée, occupe la même position centrale sur le dos de la créature, et se trouve présentée de telle manière qu'elle semble disproportionnée vis-à-vis du poids que l'animal serait capable de soutenir. L'expression de douleur que partagent les deux figures (et qui n'est pas sans rappeler celle du lion « grotesque » des *Pierres de Venise*) est d'autant plus frappante que, contrairement aux caryatides ou aux atlantes de la Renaissance, elle ne semble pas la conséquence d'un effort de soutien mais d'une pure contrainte qui leur est imposée, un poids qui les écrase et qu'elles subissent avec une paradoxale passivité, constituant ainsi un modèle plus doloriste mais néanmoins apparenté au « raidissement » terrifié que Ruskin décrit pour les sculptures-colonnes de la cathédrale de Chartres. Il n'est pas question ici d'emmurement,

⁵²⁵ Le griffon apparaît également au troisième volume de *Modern Painters* (Cf. MP 3, p. 141), dans un développement consacré au grotesque.

⁵²⁶ Ce paradigme vaut en réalité peut-être plus pour la surface du mur, ou à la rigueur pour le chapiteau.

⁵²⁷ AP, pp. 362 et sq.

mais, et quand bien même les éléments architecturaux proprement dits passent au second plan, les figures manifestent tout aussi bien une soumission aux lois de l'architecture (ici de part en part « tectoniques ») qui influence la manière dont elles sont perçues et leur confère une valeur esthétique tout à fait différente de la sculpture « libre », même quand il s'agit d'un traitement en ronde-bosse.

2) La dissolution « impressionniste » de la figure sculptée

a) De la figure à la texture

Comme nous l'avons dit cependant, ces fauves ont un caractère exceptionnel dans l'œuvre de Ruskin, et ils nous ont permis de voir comment se conservait, dans des « cas-limites », la nécessité de l'expression d'une soumission de la sculpture à l'architecture malgré le naturalisme et l'absence de traitement géométrique. Cette soumission ne passe pas toujours par la planéité et peut inclure des contraintes tectoniques. Le transfert de la beauté vitale de la sculpture à la surface de l'architecture, et le passage d'une esthétique de la figure à une esthétique des textures, est plutôt caractéristique du mur et de la représentation en bas-relief (ou des figures en haut-relief, mais miniaturisées et ancrées dans la pierre, du gothique français). Pour la ronde-bosse, la figure prend en quelque sorte toute la matière de la pierre et en circonscrit le volume, finissant par se confondre avec elle et parvenant à faire oublier son caractère d'objet, alors que pour le bas-relief la figure est posée sur la surface d'un bâtiment et entretient avec l'objet inanimé un rapport plus complexe. L'unité de cette figure et de son support matériel n'est pas obtenue, comme dans le cas de la ronde-bosse, par la disparition (fictive) de la matière sculptée au profit de l'image, mais plutôt par le phénomène inverse : la disparition de l'image au profit de la matière.

Au cours du chapitre précédent, nous avons suggéré un déplacement possible, ou une ambivalence, entre la beauté du vivant et celle de sa représentation sculptée sur un bâtiment. C'est ce à quoi a tendu l'idée d'une sorte

de vie « pétrifiée » par la sculpture, puis emmurée par l'architecture, une sculpture si réaliste que la pierre paraît animée d'un mouvement de croissance ou d'une expression, tout en figeant l'être qui lui aurait servi de modèle. L'intégration particulière à l'architecture que Ruskin requiert de ce type de sculpture (où l'une et l'autre partagent la même matière) nous paraît aller un cran plus loin et étendre la beauté vitale de la figure à la surface elle-même, qui devient, comme nous l'avons vu au tout début de ce travail dans les conférences d'Édimbourg, un « mur vivant⁵²⁸ ». Ainsi par exemple dans la représentation des chevaux des frises du Parthénon (voir figure 38, p. 295), la puissance de l'image tient à l'impression de profondeur donnée à la pierre malgré la planéité de la surface, et le contraste entre le caractère figé du matériau et l'extrême mobilité des chevaux, qui paraissent presque franchir le bord qui les contient. Le point de vue, là encore extrêmement rapproché, que Ruskin nous force à adopter, produit un effet ambivalent. Il magnifie d'un côté la représentation du cheval, dont l'expression faciale et l'élan énergétique s'imposent à nous. D'un autre côté, ils mettent en lumière la matérialité de la surface qui les accueille, celle-ci prenant alors le caractère d'un voile⁵²⁹ ou d'un milieu presque liquide dans lequel l'animal paraît se déplacer, et qui sollicite très fortement le sens du toucher. Dans le commentaire qu'il fait de cette planche, Ruskin ne mentionne pas l'expression faciale des figures sculptées, alors même qu'elle apparaît ici particulièrement intense, et préfère attirer l'attention du lecteur, sur la manière dont le sculpteur est parvenu à rendre le sentiment d'une profondeur dans la surface et la courbure « douce » de son relief⁵³⁰. On peut se demander alors si la présence matérielle de la surface sculptée ne prend pas le pas sur l'image qu'elle accueille et n'en vient pas à constituer l'objet principal de l'appréciation esthétique, comme si la chair qui constituait dans le chapitre précédent le vecteur principal de l'expression n'était plus celle de l'image sculptée, mais de la surface architecturale elle-même. Le point apparaît de manière tout à fait nette si l'on considère la tête du cheval sculpté dans le bord supérieur droit, tronquée

⁵²⁸ Cf. LAP, p. 84, cité p. 64 (« to turn these dead walls into living ones »).

⁵²⁹ Il s'agit là peut-être d'une illustration de ce que Ruskin entend par le terme « Wall Veil », ou mur-voile, c'est-à-dire, selon sa terminologie, la surface centrale du mur, située entre la base et une éventuelle corniche. Nous y revenons *infra*, p. 319, et note 567 de la même page. Voir aussi *infra*, pp. 327 et sq.

⁵³⁰ AP, p. 326.



Greek Flat Relief and Sculpture by Edged Incision

Figure 38 – A. Burgess, « Bas-relief grec et sculpture par incision des bords »,
photogravure d'après un dessin des frises du Parthénon, in *Aratra Pentelici*, planche 16,
p. 326.

au niveau du cou et de la naissance de la mâchoire, qui rend la reconnaissance de l'image difficile, et dont les incisions qui permettent d'en suggérer le volume finissent par se confondre avec le modelé de la surface de la pierre elle-même. Ce traitement du matériau est ainsi source d'une sollicitation tactile indépendante de la reconnaissance d'un sujet, mais paradoxalement produite par l'acte de représentation. Chatterjee évoque brièvement le point en question lorsqu'elle considère l'effet que l'exigence ruskinienne de planéité produit sur la perception visuelle de la surface :

Il est important de garder à l'esprit que la théorie ruskinienne de la planéité ne supposait pas l'élimination de la tridimensionnalité de la forme, mais sa transformation en texture. En d'autres termes, il défendait une sorte de sollicitation tactile de la vue (*optical tactility*) qui aurait été impossible dans un bâtiment (ou une sculpture) tout à fait dépourvu de forme⁵³¹.

Ce que Chatterjee a ici en vue, c'est le rapport qu'entretiennent la perception visuelle du volume d'une surface (ce qu'elle nomme sa « forme ») et son effet sur le sens du toucher, sans qu'il soit question de représentation. Lorsqu'elle aborde ce point, c'est seulement pour voir (comme nous l'avons évoqué) la manière dont l'exigence de planéité modifie le traitement de l'image. Nous souhaiterions aller plus loin et considérer que cet effet tactile est en réalité produit au premier chef, chez Ruskin, par la représentation du vivant, et que la sollicitation visuelle du sens du toucher qu'il recherche est impossible non seulement sans « forme » (c'est-à-dire sans un relief) mais aussi, le plus souvent, sans cet acte de représentation, qui n'est plus alors une fin mais un moyen en vue de la production de textures.

Non seulement donc, chez Ruskin, la frontière entre la beauté du vivant et celle de sa représentation sculptée est ambiguë, mais le contexte architectural dans lequel cette sculpture prend place introduit une complexité supplémentaire. Le

⁵³¹ Chatterjee, *op. cit.*, p. 22 : « It is important to bear in mind that Ruskin's theory of flatness was achieved not through the elimination of three-dimensional form, but through the transformation of three-dimensionality into texture. In other words, he was advocating a form of optical tactility that would have been impossible in a building (or sculpture) altogether devoid of form. »

problème se pose en effet de savoir si la beauté vitale se trouve exclusivement réservée aux êtres vivants ou aux figures qui les représentent, ou si elle peut aussi caractériser la surface architecturale, qui constitue à la fois le support et le corps de la représentation sculptée. La distinction que nous tentons d'établir recoupe l'opposition, classique, entre le beau naturel et le beau artistique, mais se situe un degré au-delà encore de l'écart qui sépare la beauté des êtres vivants réels et celle de leur représentation. Contrairement à ce qui se produit dans une peinture ou une sculpture considérées pour elles-mêmes et de manière indépendante, le type de *mimèsis* que cherche à saisir ici Ruskin conduit en effet à la fois à masquer, par la création d'une image, la matérialité du support sur laquelle celle-ci prend place (la pierre donnant l'illusion, comme dans toute sculpture, de devenir l'être vivant représenté), mais dans le même mouvement, du fait du faible relief de la représentation et de son inscription sur la matière d'un objet qui lui-même ne représente rien, à révéler au contraire la matérialité de la pierre, à tel point que l'on peut se demander si ce n'est pas la surface architecturale elle-même et sa texture, plus encore que l'image qu'elle accueille, qui deviennent l'objet principal de l'appréciation esthétique et manifestent une beauté vitale. Cette dernière affirmation est problématique et requiert soit de faire évoluer encore la signification de ce concept, soit de questionner la pertinence de son application à la surface (qui est de notre fait et non de celui de Ruskin). Jusqu'à présent en effet, nous avons posé comme condition à l'identification de la beauté vitale la reconnaissance de l'expression d'une figure, de sorte que la disparition de la représentation du vivant ou le fait que celle-ci ne soit plus qu'un moyen en vue de l'obtention d'un effet de texture paraît nous faire sortir de ce paradigme. Plutôt qu'une extension de la notion de beauté vitale et de la sympathie à un objet abstrait, la surface, il se peut que nous soyons en présence d'un conflit chez Ruskin entre la valeur esthétique de la figure et celle de la matière, ou, pour le dire dans des catégories propres à sa pensée, entre la beauté vitale et la beauté typique. L'appréciation tactile d'une surface sculptée et « texturée » par la volonté de représenter le vivant se situe en effet à l'intersection de ces deux catégories, et il n'est pas aisé de distinguer avec netteté leur champ d'application. La défense de la figuration, qui parcourt toute la critique architecturale ruskinienne, aboutit ainsi au développement d'une esthétique beaucoup plus abstraite, où la représentation du

vivant tend à s'effacer devant la matérialité du bâtiment et la sollicitation de la sensibilité tactile de l'observateur.

Pour mieux résoudre la difficulté que nous posons ici, il nous faut repartir de la troisième conférence d'*Aratra Pentelici*. Nous avons évoqué dans le chapitre précédent la manière dont Ruskin a alors recours à la figure mythique d'Athéna, déesse tutélaire de la sculpture⁵³². Ruskin concluait son texte en faisant de la représentation de la lutte des dieux contre les titans, qui apparaît sur le portail du temple de Delphes, le sujet de toute sculpture, et de tout art. Ce que nous avons alors omis de préciser, c'est qu'Athéna est également présentée par lui, en passant il est vrai mais de manière non moins décisive, comme la déesse du tissage, et que la représentation du vivant apparaît d'abord, avant toute sculpture, sur la robe qu'elle porte :

Encore quelques mots sur la mythologie, et j'en ai terminé. Rappelez-vous qu'Athéna tient la navette du tisserand, non seulement comme un instrument de tissage (*texture*) mais d'image (*picture*) ; les idées de vêtement, et de la chaleur de la vie, étant ainsi inséparablement reliées à celles de beauté graphique, et à la lumière de la vie... Nous devrions ainsi nous demander quel genre de broderie Athéna a mis sur sa robe "πέπλον έάνόν, ποικίλον, όν ρ' αύτή ποιήσατο και κάμε χερσίν." [une belle robe, de toutes les couleurs, qu'elle avait faite elle-même et tissée à la main]. Le sujet de cette ποικιλία [« poikilia », robe chatoyante], comme vous le savez, était la guerre des géants et des dieux⁵³³.

Dans ce passage, Ruskin part d'un élément de texture pour aller vers l'image, le sujet qui la décore. C'est le mouvement inverse que nous voudrions suivre, et voir comment les images sculptées sur une surface sont génératrices de texture. Ce texte nous montre bien que Ruskin lui-même, au moins dans ce passage, ne pense pas les figures uniquement dans leur valeur de représentation

⁵³² Cf. *supra*, pp. 276 et sq.

⁵³³ AP, p. 268 : « Now, but a few words more of mythology, and I have done. Remember that Athena holds the weaver's shuttle, not merely as an instrument of texture, but as an instrument of picture; the ideas of clothing, and of the warmth of life, being thus inseparably connected with those of graphic beauty, and the brightness of life... . We should then naturally ask what kind of embroidery Athena put on her own robe; "πέπλον έάνόν, ποικίλον, όν ρ' αύτή ποιήσατο και κάμε χερσίν." The subject of that ποικιλία of hers, as you know, was the war of the giants and gods. »

mais comme le résultat d'un processus de tissage, créateur de textures animées. Ce déplacement du regard de la figure vers la texture apparaît en réalité bien avant *Aratra Pentelici*, dès les *Stones of Venice* et le second chapitre de synthèse que Ruskin consacre à la sculpture architecturale, « Treatment of Ornament ». Bien que ce chapitre aborde aussi des problématiques liées à la nature de l'image et au degré d'achèvement qu'il est légitime de requérir de la sculpture, ce questionnement sur la *mimèsis* conduit Ruskin à développer un regard très abstrait, dont la figure est momentanément, mais de manière non moins décisive, absente :

Quand un ouvrage d'ornement est conçu pour être vu de près, si sa composition est bonne, les parties délicates et subordonnées de l'ensemble sont dirigées vers, et unissent, les parties douées d'énergie, et ces parties forment avec le reste une totalité, dans laquelle les relations qu'elles entretiennent immédiatement les unes avec les autres ne sont pas perçues. Éloignez cette composition, et les connexions délicates s'évanouissent, seules demeurent les énergies, désormais tout à fait déconnectées, ou adoptant entre elles de nouvelles relations qui, n'ayant pas été prévues par le concepteur, seront probablement désagréables...

Il y a un effet semblable, et plus palpable, dans le retrait d'un groupe de musiciens où les instruments sont d'une puissance très inégale ; les flûtes et les fifres expirent, les tambours demeurent, dans une disposition désagréable et telle qu'elle requiert quelque chose que l'on entend pas. L'art de la composition architecturale suppose ainsi, d'abord, l'anticipation de ce phénomène, le rejet des passages délicats, plus dommageables qu'inutiles, et la fixation de la pensée sur la disposition des éléments qui demeureront visibles de loin. Cela ne suppose pas toujours une diminution de moyens : car, si on peut considérer que les fines modulations lumineuses de la surface deviennent vite invisibles quand l'objet s'éloigne, une douceur et un aspect mystérieux sont conférés aux parties plus durement sculptées, qui les rend susceptibles d'être employées en toute sûreté comme moyens d'expression. La tête d'Adam du palais des Doges constitue un exemple exquis de cette méthode⁵³⁴.

⁵³⁴ SV 1, pp. 296-297 : “When an ornamental work is intended to be seen near, if its composition be indeed fine, the subdued and delicate portions of the design lead to, and unite, the energetic parts, and those energetic parts form with the rest a whole, in which their own immediate relations to each other are not perceived. Remove this design to a distance, and the connecting delicacies vanish, the energies alone remain, now either disconnected altogether, or assuming with each other new relations, which, not having been intended by the designer, will probably be painful. ... There is a like, and a more palpable, effect, in the retirement of a band of music in which the instruments are of very unequal powers ; the fluting and fifing expire, the drumming remains, and that in a

Comme on peut le constater à la lecture de ce passage, il n'est question de figuration, et de visage, qu'à la toute fin de l'extrait, où Ruskin prend l'exemple d'un « ouvrage d'ornement » qui est bien une sculpture figurative, un bas-relief d'un des angles du palais des Doges, et dont le sujet est religieux⁵³⁵. Malgré cela, le phénomène que décrit Ruskin pourrait s'appliquer à n'importe quel type de sculpture d'ornement, figurative ou non, et le retour à la *mimèsis* opéré à la fin du texte, loin de ramener la réflexion de Ruskin vers le paradigme de la figuration, semble plutôt mettre en évidence la manière dont celui-ci se dissout à l'épreuve de la perception visuelle et de la distance. La comparaison avec la musique, assez rare dans la pensée ruskinienne sur l'ornement (qui mobilise plutôt le modèle de la peinture) accentue cette abstraction du regard et le conduit à parler de la sculpture en termes de composition, d'« énergie », d'ombre et de lumière, et d'effets tactiles (douceur, dureté, délicatesse...). L'emploi de ces termes confère ainsi à sa perception un caractère presque impressionniste. L'argument de Ruskin consiste bien à justifier l'inachèvement de la représentation afin de conserver son effet figuratif quand elle est observée de loin, mais il est pour ce faire conduit à identifier les éléments visuels fondamentaux qui permettent cet effet de figuration. Bien que ceux-ci soient en tant que tels dépourvus de toute valeur d'image, ils en viennent, à la manière des « lignes abstraites » de « The Material of Ornament », à transcender leur statut instrumental et à devenir eux-mêmes sources de plaisir esthétique. Dans *Aratra Pentelici*, Ruskin ira encore plus loin en affirmant que la sculpture plaît d'abord indépendamment de toute idée d'imitation, et que la sollicitation tactile produite par l'image permet à elle seule de déterminer sa valeur. Il prend alors l'exemple des bas-reliefs de Saint-Zénon de Vérone (voir figure 39, p. 301) :

painful arrangement, as demanding something which is unheard. The art of architectural design is therefore, first, the preparation for this beforehand, the rejection of all the delicate passages as worse than useless, and the fixing the thought upon the arrangement of the features which will remain visible far away. Nor does this always imply a diminution of resource: for, while it may be assumed as a law that fine modulation of surface in light becomes quickly invisible as the object retires, there are a softness and mystery given to the harder markings, which enable them to be safely used as media of expression. There is an exquisite example of this use, in the head of the Adam of the Ducal Palace.”

⁵³⁵ La suite du texte mentionnera également les bas-reliefs des arcs de triomphe romains, et l'extrait que nous avons cité fait par ailleurs suite à un développement où c'est encore une fois la sculpture figurative qui est prise en exemple. Cf. SV 1, p. 299.



Figure 39 – John Ruskin, « Porche de Saint-Zénon, à Vérone », photographie, reproduite en photogravure in *Aratra Pentelici*, planche 1, p. 214.

Et maintenant que nous abordons l'analyse de la sculpture d'un genre supérieur, il se peut que vous ayez remarqué l'importance que j'accorde au porche de Saint-Zénon, à Vérone... Les deux points sur lesquels j'ai insisté devant vous sont tout à fait manifestes ici, à savoir : (1) que la sculpture est essentiellement la production d'un agréable bosselage (*bossiness*) ou courbure (*roundness*) de la surface ; (2) que le caractère agréable de ce bosselage pour l'œil ne dépend ni de l'imitation, ni de la structure... L'obtention de cette beauté abstraite de la surface produite par l'intensification et l'affaiblissement de la lumière... est la tâche essentielle du sculpteur ; de même que c'est la tâche essentielle du peintre de bien colorer, qu'il imite quelque chose ou non. Quand nous sommes éloignés du tableau, ou de la sculpture, et que les choses représentées deviennent tout à fait inintelligibles, nous devons être capable de dire, en un coup d'œil « c'est une bonne peinture, ou une bonne sculpture » ... Prenez la façade de Saint-Zénon, par exemple, sur la planche I. Vous verrez qu'il est impossible, sans loupe, de distinguer sur les portes de bronze, et en grande partie sur le mur, ce que leur modelé (*bosses*) représente. Vous ne pouvez pas dire si la sculpture représente des hommes, des arbres, ou des animaux ; vous avez seulement l'impression qu'elle est composée de masses agréablement projetées ; vous vous rendez compte que les portes comme les murs sont ainsi, d'une certaine manière, d'une rugosité délicate ; et seulement ensuite, très progressivement, pouvez-vous comprendre ce que signifie cette rugosité⁵³⁶...

Il ne s'agirait pas ici de croire que Ruskin considère que la figuration est secondaire par rapport à ce plaisir tactile, qui caractérise en propre l'abstraction de la sculpture (la peinture se dissolvant parfois, de son côté, en un pur jeu de couleurs). Bien que cet effet tactile puisse tout à fait être produit par autre chose que la représentation du vivant, c'est néanmoins sur cette modalité que Ruskin

⁵³⁶ AP, pp. 213-215 : « And now, proceeding to analysis of higher sculpture, you may have observed the importance I have attached to the porch of San Zenone, at Verona... And the two points I have been pressing upon you are conclusively exhibited here, namely,—(1) that sculpture is essentially the production of a pleasant bossiness or roundness of surface; (2) that the pleasantness of that bossy condition to the eye is irrespective of imitation on one side, and of structure on the other... And an abstract beauty of surface rendered definite by increase and decline of light... it is the essential business of the sculptor to obtain; as it is the essential business of a painter to get good colour, whether he imitates anything or not. At a distance from the picture, or carving, where the things represented become absolutely unintelligible, we must yet be able to say, at a glance, “That is good painting, or good carving.” Take the front of San Zenone, for instance, Plate I. You will find it impossible, without a lens, to distinguish in the bronze gates, and in great part of the wall, anything that their bosses represent. You cannot tell whether the sculpture is of men, animals, or trees; only you feel it to be composed of pleasant projecting masses; you acknowledge that both gates and wall are, somehow, delightfully roughened; and only afterwards, by slow degrees, can you make out what this roughness means...”

insiste ici⁵³⁷. Nous sommes d'une certaine manière confrontés au même mouvement contradictoire que nous avons repéré dans « Treatment of Ornament », et qui conduit Ruskin à développer une esthétique de la forme abstraite et de la matière à partir d'une réflexion sur la figuration. La fin du premier chapitre réaffirme avec force la nécessité d'une étude de l'image, qui fera l'objet de l'essentiel des analyses de l'ouvrage, et qui est ici considérée comme « d'un genre supérieur ». On peut se demander pourtant si nous n'assistons pas malgré tout, et au moins momentanément, à une sorte d'inversion des valeurs, l'objectif de Ruskin étant d'éduquer ses lecteurs ou ses auditeurs à prendre autant de plaisir que lui à la seule perception tactile de la surface, et à ne pas se focaliser seulement sur la figure représentée. La distance de l'observateur par rapport à l'œuvre, qu'il s'agisse d'un mouvement d'éloignement ou au contraire d'un corps à corps avec la surface de son support, conduit ainsi à dévoiler une beauté de la matière, couleurs ou jeux tactiles d'ombres et de lumière, toujours présente en elle mais masquée par l'effet de signification, et susceptible d'une appréciation indépendante. On comprend mieux aussi, peut-être, l'affirmation paradoxale de *The Two Paths* selon laquelle c'est la représentation réaliste de la nature et du vivant qui est le mieux susceptible d'éduquer l'ornemaniste à créer une ornementation abstraite. Il se pourrait en effet que le genre de beauté qui caractérise cette ornementation ne s'oppose pas à celle de l'image, mais ne puisse atteindre au contraire son plus haut degré d'intensité que par l'acte de représentation. L'ornementation abstraite a peut-être chez Ruskin une valeur esthétique inférieure à la figuration non pas (ou pas seulement) parce qu'elle serait privée de signification, mais parce que la figuration elle-même, considérée indépendamment de son sujet, manifeste une plus grande richesse d'effets de matière et une beauté abstraite supérieure. C'est en effet la complexité de la courbure, produite par l'acte de représentation, qui confère à la surface architecturale de Saint-Zénon sa « délicieuse rugosité⁵³⁸ ».

⁵³⁷ C'est ce que montrent les exemples de moulures qu'il prend lui-même au début de ce chapitre. Cf. AP, pp. 212-213.

⁵³⁸ Nous ne voulons pas dire par là que, pour Ruskin, la création de figures serait seulement un prétexte à cette appréciation abstraite et tactile de la surface sculptée, mais que les deux modes d'appréciation sont présents chez lui, et que, dans la mesure où ils se rapportent au même objet (la sculpture) il n'est pas toujours aisé de les distinguer. On notera par ailleurs que cette appréciation optico-tactile de la surface courbe possède de fortes connotations burkéennes. Dans son *Enquête sur le sublime et le beau*, Burke avait en effet présenté la beauté de la courbe juste après celle du

Il y a donc chez Ruskin une précarité de la figure et de l'image qui rend sa réflexion sur l'ornementation architecturale beaucoup plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, celle-ci ne pouvant se limiter, malgré l'importance de ce thème, à une défense de la figure et de la figuration. La beauté matérielle et tactile de la surface produite par la sculpture en bas-relief, quasiment érotisée par Ruskin, qui semble nous inviter à la caresser du regard, joue un rôle au moins aussi important. Elle fait intervenir d'autres éléments d'appréciation abstraits qui ne se limitent pas, comme chez Jones et malgré la réflexion de ce dernier sur le relief de l'ornement, au mouvement des lignes et de l'arabesque. Cette importance de la sollicitation tactile de l'observateur joue un rôle fondamental dans la décoration de nombreux bâtiments du monde musulman (notamment de l'Alhambra), et il est assez paradoxal de voir qu'elle se trouve défendue non pas par Jones, mais par Ruskin, à partir d'exemples issus de la Grèce antique et du Moyen Âge européen⁵³⁹. Si des raisons religieuses et des préjugés raciaux ont pu jouer dans cet état de fait, le type de toucher induit par ces bâtiments est également assez différent de celui que décrit ici Ruskin. Dans le cas de Saint-Zénon, c'est en effet le sentiment de la courbure de la surface sculptée en bas-relief et non la densité du réseau de lignes géométriques qui la parcourent ou leur superposition qui est à l'origine de l'effet recherché. On notera également que cette sollicitation tactile n'implique pas la suppression de la figure mais se trouve au contraire produite, en grande partie, par la figuration. Celle-ci est appréciée par un regard sensible à ses qualités abstraites et matérielles, et en même temps mobile, faisant varier la distance qui le sépare du bâtiment et jouant ainsi, comme

lisse (« smoothness »), sur le modèle du corps féminin. Mais pour Ruskin la courbure génère plutôt de la rugosité, sans doute parce que, dans l'exemple de Saint-Zénon qu'il prend ici, la surface est caractérisée par une certaine discontinuité et génère des tâches d'ombre. Cf. Burke, *op. cit.*, pp. 92-93.

⁵³⁹ La métaphore du tissage et la notion d'entrelacs apparaissent aussi chez Jones, notamment pour qualifier l'ornement islamique (Cf. *Grammar*, chapter 5 « Arabian ornament from Cairo », pp. 58-60, et chapter 10, « Moresque ornament from the Alhambra », pp. 72-73), mais il ne se sert pas de ces termes pour en décrire la dimension tactile. Ces notions lui permettent plutôt de rendre compte de la complexité du motif qu'il a sous les yeux, et de donner une analyse plus précise des parties de sa forme ou du mouvement de ses lignes. Dans le premier chapitre, sur l'ornement des « tribus sauvages », le tissage est ainsi considéré comme un art primitif à l'origine des formes ornamentales, qui a permis d'éduquer l'œil humain à la recherche de l'équilibre (« balance »), sans pourtant qu'aucune notion de plaisir tactile n'apparaisse (Cf. *Grammar*, p. 15 et *Idem*, p. 24, sur l'ornement égyptien, et p. 63, sur l'ornement turc). C'est le même sens formel ou structurel qui justifie, dans le chapitre sur l'ornement indien, la comparaison entre le châle indien et l'écoïçon arabe (*Idem*, p. 79).

l'avait déjà fait remarquer John Unrau, sur la temporalité de l'expérience de l'architecture⁵⁴⁰.

b) L'ombre et la lumière

La question qui se pose pour nous consiste désormais à savoir, comme nous l'avons évoqué avec l'exemple des chevaux du Parthénon, si cette beauté matérielle entretient un rapport avec la beauté vitale, si la sympathie y joue un rôle, ou si nous sommes confrontés à un autre paradigme, peut-être plus proche de la beauté typique. Si l'on en revient au texte issu de « Treatment of Ornament » que nous avons cité, certains mots peuvent nous rappeler le paradigme de l'expression : la mystérieuse « énergie » qui caractérise certaines parties de la sculpture, et le terme même d' « expression », qui intervient à la toute fin du passage, juste avant l'exemple de la tête d'Adam⁵⁴¹. Mais il est fort possible que ce terme s'applique ici à l'expression de cette figure, et non à la matière elle-même. Un usage similaire se retrouve dans un texte de la « Lamp of Life », cité un peu plus haut pour illustrer l'importance l'intérêt de Ruskin pour la sculpture grotesque, et que nous reproduisons ici sans coupure :

Je ne suis pas sûr qu'on fasse assez fréquemment remarquer que la sculpture ne consiste pas seulement à découper la forme d'une chose dans la pierre ; elle consiste à en découper l'effet. Très souvent la vraie forme, en marbre, ne se ressemblerait pas du tout. Le sculpteur doit peindre avec son ciseau : la moitié de ses touches ne servent pas à réaliser, mais à intensifier, la forme : ce sont des touches de lumière et d'ombre ; et il élève un bord, ou creuse un trou, pas pour les représenter véritablement, mais pour obtenir une ligne de lumière, et une tâche d'obscurité. Dans un style rude, ce genre d'exécution est très marqué dans l'ancienne sculpture sur bois française : les iris des yeux de ses monstres chimériques sont

⁵⁴⁰ Unrau, *op. cit.*, pp. 61-76. Unrau structure son étude sur l'ornement chez Ruskin en fonction de ce critère de la distance. On remarquera qu'une telle appréciation tactile de la surface en fonction de la distance se retrouve chez un des collaborateurs de Jones, Matthew Digby Wyatt, qui l'évoque dans le chapitre de la *Grammar* consacré à la Renaissance, en prenant comme modèle, entre autres, les portes de Ghiberti (Jones, *op. cit.*, pp. 114-115).

⁵⁴¹ Cf. *supra*, p. 299.

audacieusement troués, et sont ainsi, quel que soit leur emplacement, toujours sombres, ce qui donne toutes sortes d'expressions surprenantes et étranges, fuyantes et défiantes, à leurs contenance fantastiques⁵⁴².

Le terme « power », voisin du « energetic » des *Stones*, désigne ici explicitement le pouvoir expressif de l'ombre. Les tâches d'obscurité permettent de mieux rendre « l'effet » du modèle représenté, et de parvenir à une impression de ressemblance, sans pour autant achever complètement la représentation. Les deux exemples qui suivent cet énoncé théorique se concentrent sur la manière dont l'ombre permet ainsi d'accentuer avec très peu de moyens les parties les plus expressives du visage : les yeux pour les monstres de la sculpture gothique, et la bouche pour l'enfant sculpté sur l'une des tombes de l'église de Badia, en Italie. Dans ce deuxième exemple, Ruskin insiste également sur la manière dont ce mode de sculpture par touches d'ombre et de lumière génère des qualités tactiles. Il utilise alors le même vocabulaire que celui qu'il emploie dans « Treatment of Ornament » pour qualifier les parties abstraites de l'ornement (« *softness and delicacy of the child-features*⁵⁴³ »). L'effet de l'ombre sculptée n'est pas à comprendre seulement au plan de la ressemblance physique (ce que Ruskin appelait dans *Aratra Pentelici* « portraiture ») mais bien au plan psychique. L'ombre n'a pas seulement pour fonction de rendre la représentation plus réaliste en produisant une impression de volume, mais sert à rendre l'image plus expressive en y introduisant un élément d'ordre affectif qui engage plus fortement la subjectivité du regardeur. Dans cette réflexion cependant, les procédés « impressionnistes » mentionnés sont tout entiers au service de l'expressivité de la représentation du corps et du visage, animal ou humain, de même que dans les *Stones* les « énergies » des masses d'ombre se résolvaient dans la représentation de la tête d'Adam du palais des Doges. Ces procédés sont au service de

⁵⁴² SL, p. 215 : « I am not sure whether it is frequently enough observed that sculpture is not the mere cutting of the form of any thing in stone; it is the cutting of the effect of it. Very often the true form, in the marble, would not be in the least like itself. The sculptor must paint with his chisel: half his touches are not to realize, but to put power into, the form: they are touches of light and shadow; and raise a ridge, or sink a hollow, not to represent an actual ridge or hollow, but to get a line of light, or a spot of darkness. In a coarse way, this kind of execution is very marked in old French woodwork; the irises of the eyes of its chimeric monsters being cut boldly into holes, which, variously placed, and always dark, give all kinds of strange and startling expressions, averted and askance, to the fantastic countenances.»

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 215 (nous soulignons).

l'appréciation empathique de la figure et de sa beauté vitale, leur expressivité n'étant pas considérée pour elle-même, indépendamment de la représentation, et même si le regard extrêmement rapproché adopté ici par Ruskin soit à la limite de sa dissolution.

Dans la « Lamp of Memory », Ruskin donne plus de précisions sur cette beauté particulière de l'ombre et du modelé sculptural, mais cette fois indépendamment de l'expression qu'elle permet, sous la catégorie inattendue du pittoresque :

Mais ce caractère particulier qui sépare le pittoresque des propriétés relevant des plus hautes voies de l'art... vient de ce qu'il s'agit d'un sublime parasite ; c'est à dire d'un sublime qui dépend des caractéristiques accidentelles, ou les moins essentielles, des objets auxquelles elles appartiennent... Ainsi, dans le traitement des traits du visage humain chez Francia ou Angelico, les ombres servent seulement à mieux faire sentir les contours des traits... Au contraire, chez Rembrandt, Salvator, ou Caravage, les traits sont employés pour créer des ombres ; l'attention est dirigée, et le pouvoir du peintre dédié, au caractères accidentels d'ombre et de lumière projetés sur ou autour de ces traits... Il y a plusieurs degrés par lesquels ces tendances peuvent s'allier ou se contredire, par exemple de manière prééminente chez Michel-Ange, où les ombres sont employées comme moyens d'expression, et prennent alors place parmi les caractéristiques essentielles⁵⁴⁴.

La sculpture sur bois française de la « Lamp of Life », tout comme la tête d'Adam de « Treatment of Ornament », relèvent de ce dernier cas, où l'effet de matière et le jeu d'ombre servent à l'expression de la figure, et non à proprement parler du pittoresque. Pour les bas-reliefs de Saint-Zénon, la prééminence que viennent à occuper ces caractéristiques non figuratives ne relève pas d'une

⁵⁴⁴ SL, pp. 236-240 : "That peculiar character, however, which separates the picturesque from the characters of subject belonging to the higher walks of art ... is parasitical sublimity; i.e. a sublimity dependent on the accidents, or on the least essential characters, of the objects to which it belongs... Thus, in the treatment of the features of the human face by Francia or Angelico, the shadows are employed only to make the contours of the features thoroughly felt... On the contrary, by Rembrandt, Salvator, or Caravaggio, the features are used for the sake of the shadows; and the attention is directed, and the power of the painter addressed, to characters of accidental light and shade cast across or around those features... There are various degrees of their contrariety, as pre-eminently in the works of Michael Angelo, in which shadows become valuable as media of expression, and therefore take rank among essential characteristics."

intention de l'artiste. La mise au second plan de l'image n'est pas provoquée par le traitement qu'il en donne mais par le regard de l'observateur lui-même, dont le regard sur l'architecture peut être qualifié en propre de pittoresque. Néanmoins, ce phénomène d'indépendance des qualités de la matière, accentuées par l'ombre et définies en opposition à la beauté de la figure, est bien celui qui se met en place, selon des modalités différentes il est vrai, dans les pages inaugurales d'*Aratra Pentelici*. Dans « Treatment of Ornament », la valeur esthétique de la matière et de l'ombre est également pensée sous la catégorie du pittoresque, lui-même considéré comme une sous-catégorie du sublime (un « sublime parasite », « parasitical sublimity » en anglais), et relevant donc d'un effet esthétique *a priori* différent voire opposé au beau⁵⁴⁵. Les conceptions de Ruskin sur le sublime sont complexes, et ont fait l'objet de plusieurs formulations parfois contradictoires : dans le premier volume de *Modern Painters* il tend à minimiser la pertinence de cette catégorie esthétique au profit de la beauté, une tendance qui se confirme dans le second volume, où le sublime ne fait l'objet d'aucun chapitre spécifique⁵⁴⁶. Dans ces deux volumes, non seulement le sublime ne joue pas le rôle d'une catégorie esthétique à part entière, mais l'importance qu'y prennent les ombres n'y est évoquée que de manière marginale⁵⁴⁷. Dans les *Seven Lamps* en revanche, l'opposition entre le sublime et le beau, d'inspiration burkénne, devient structurante, et c'est dans le chapitre consacré au sublime « architectural », la bien nommée « Lamp of Power », que la valeur esthétique de l'ombre et les effets tactiles qu'elle produit font l'objet d'une première formulation⁵⁴⁸. Sans aller jusqu'à dire que Ruskin reprend ici intégralement à son

⁵⁴⁵ Ruskin compare alors le traitement inachevé de la sculpture qu'il préconise (et du bas-relief en particulier), où l'ombre joue le rôle essentiel, à la peinture de Samuel Prout, un artiste qu'il appréciait beaucoup et qu'il considérait comme l'un des maîtres du pittoresque en peinture. La définition du terme de pittoresque remet ici un peu en cause les limites rigides que Ruskin lui a assignées dans la « Lamp of Memory ». Cf. SV 1, pp. 298-300.. Voir aussi, pour l'admiration que Ruskin avait envers Samuel Prout, les *Notes on Prout and Hunt*. (vol. 14).

⁵⁴⁶ Voir MP 1, pp. 128 et sq., et MP 2, sommaire, pp. 11-21. Pour une discussion détaillée des différentes conceptions ruskiniennes du sublime et de leur évolution, voir Landow, *Op. cit.*, <http://www.victorianweb.org/authors/ruskin/atheories/3.1.html>. Pierre Fontaney fait néanmoins remarquer (en désaccord avec Landow) que l'adjectif sublime demeure dans ce volume à travers la discussion des différentes formes de beauté typique, et fait intervenir des éléments formels qui se retrouveront dans les *Seven Lamps* (voir Fontaney, Pierre, *Ruskin esthéticien: les années de formation (1819-1849)*, Thèse, Université de Grenoble, 1977, p. 212)

⁵⁴⁷ Dans le premier volume on trouve néanmoins des développements sur le clair-obscur en peinture (MP 1, pp. 303-318), et, dans le second, sur les gradations infinies de la lumière (MP 2, pp. 89-91)

⁵⁴⁸ SL, pp. 116-121 et pp. 125-132. On notera également les contrastes très accusés de clair-obscur qui caractérisent les planches de cet ouvrage, et la forte sollicitation tactile, ainsi que l'impression

compte la conception burkénne du sublime, une notion qu'il ne prend pas alors le temps de définir autrement que par ses caractéristiques formelles, la dimension émotionnelle de l'expérience qu'il tente de décrire joue un rôle prépondérant. Le début de la « Lamp of Beauty » en rappelle les principales caractéristiques :

Nous avons affirmé, au début du chapitre précédent, que la valeur de l'architecture dépendait de deux caractéristiques distinctes : l'une, l'impression qu'elle donne de la puissance humaine ; l'autre, l'image qu'elle porte de la création naturelle. J'ai entrepris de montrer de quelle manière sa majesté pouvait être attribuée à une sympathie avec l'effort et les difficultés de la vie humaine (une sympathie tout aussi distinctement perceptible dans l'obscurité et le mystère de la forme, qu'elle ne l'est dans les tonalités mélancoliques des sons). Je désire maintenant retracer cet élément plus heureux de son excellence, qui consiste dans la noble création d'images de Beauté, dérivées principalement des apparences extérieures de la nature organique⁵⁴⁹.

Le terme de sympathie employé ici ne doit pas nous induire en erreur : il ne s'agit pas de la sympathie (« sympathy ») mais d'une sympathie (« a sympathy »), ce mot ne désignant pas alors une faculté, mais un phénomène de correspondance émotionnelle entre deux choses ou événements. Il n'implique pas ainsi nécessairement que la faculté de sympathie, au sens issu de la philosophie morale que nous avons défini dans notre première partie, soit mobilisée. Ce que veut dire ici Ruskin, c'est que les caractéristiques formelles sublimes de l'architecture ont le même effet émotionnel que celles que nous sommes susceptibles de vivre lorsque nous sommes confrontés à un effort ou à une épreuve de l'existence. Le sublime en architecture ne suppose donc ni le même type d'émotion (qui dans la beauté vitale est de l'ordre d'un bonheur) ni le même

de mystère, qui en résultent, et qui ne sont peut-être pas indifférentes au succès qu'eut l'ouvrage en son temps.

⁵⁴⁹ SL, p. 138 : « IT was stated, in the outset of the preceding chapter, that the value of architecture depended on two distinct characters: the one, the impression it receives from human power; the other, the image it bears of the natural creation. I have endeavoured to show in what manner its majesty was attributable to a sympathy with the effort and trouble of human life (a sympathy as distinctly perceived in the gloom and mystery of form, as it is in the melancholy tones of sounds). I desire now to trace that happier element of its excellence, consisting in a noble rendering of images of Beauty, derived chiefly from the external appearances of organic nature. »

processus psychologique que la beauté⁵⁵⁰. Beau et sublime sont bien présentés dans un rapport d'opposition qui tient donc à la fois à la différence de leurs caractéristiques formelles (l'image contre la forme) et des effets psychologiques qu'ils produisent (bonheur contre mélancolie). Dans le passage de la « Lamp of Memory » que nous avons cité, l'idée que le pittoresque pourrait constituer un sublime « parasite » semble ajouter un degré supplémentaire dans cette opposition. Ce sublime miniaturisé, qui prend la forme d'ombres devenues libres et prenant le pas sur le sujet de la représentation, vient en effet faire oublier la valeur d'image de la sculpture. Il constitue ainsi une concurrence, et presque une menace (un « parasite »), à l'appréciation esthétique de la figure, qu'il vide en quelque sorte de son contenu. La fin du passage semble aussi aller dans ce sens. Ruskin y évoque la possibilité que l'effet pittoresque puisse être produit par l'érosion plus encore que par le sculpteur ou la distance, et recommande donc l'emploi de pierres dont la matière se dégrade plus facilement pour accentuer cette impression dans les styles qui en dépendent le plus, et qui irait donc, avec le temps, jusqu'à la disparition complète de la figure⁵⁵¹.

Dans la « Lamp of Power » il n'est plus question d'un antagonisme entre la valeur esthétique de la figure et celle de l'ombre, et cette dernière fait l'objet d'une exploration autonome, qu'elle soit produite par l'ornementation ou non. À vrai dire, ce chapitre est celui où Ruskin a été le plus près d'inverser la hiérarchie des valeurs de sa pensée sur l'architecture, et à conférer à la décoration un rôle subordonné par rapport au traitement de la matière et de la masse de l'édifice, voire à considérer toute ornementation comme superflue⁵⁵². La mention des effets tactiles produits par l'ombre apparaît au début du chapitre et ne concerne pas le phénomène de courbure ou de « bosselage » de la surface architecturale produite par le bas-relief. Il vise plutôt l'impression de chaleur ou de froid créée par les ombres projetées sur une surface plate (un mur nu, par exemple), ou produite par

⁵⁵⁰ Même s'il ne l'explique pas, il est probable que l'insistance sur la notion d'effort et la tristesse témoigne d'une influence burkénne, tout comme l'importance accordée à l'obscurité dans l'obtention de l'effet sublime en architecture, qui rappelle certaines pages célèbres de l'*Enquête* de Burke. Cf. Burke, *op. cit.*, pp. 122-131. La section suivante, "Power" (pp. 131-141) fournit même à Ruskin le titre de son chapitre.

⁵⁵¹ SL, pp. 241-242.

⁵⁵² Voir en particulier SL, p.105 et p. 130. Gombrich s'est appuyé sur ce chapitre (et sur un extrait de la « Lamp of Beauty » où Ruskin critique la décoration des gares, in SL, pp. 159-162) pour rapprocher les positions de Ruskin de celle de Loos (in Gombrich, *op. cit.*, p. 59).

la pénombre que génère l'ouverture d'une baie (fenêtre ou arcade⁵⁵³). Ruskin aborde alors pour la première fois le problème du bas-relief en prenant pour modèle l'art grec, et considère ce type de sculpture comme une manière d'introduire une courbure dans la surface du mur. Cette courbure sert alors à la création de masses de lumière permettant de mieux distinguer les formes et les figures sculptées, qui se détachent sur un fond d'ombre plat, le contraste entre l'ombre et la lumière et les zones de transitions de l'une à l'autre produisant ainsi un effet de clair-obscur. A ce moment de la réflexion de Ruskin, le caractère « bosselé » (« bossy ») du bas-relief n'est pas considéré comme étant doté, par l'artiste ou l'observateur, d'une valeur esthétique en soi. Cette valeur n'apparaît pour lui qu'avec l'art byzantin et caractérise au premier chef non pas le bas-relief (donc, l'ornementation du mur), mais les chapiteaux et les corniches, déterminant ainsi un goût qui se retrouvera d'après lui aussi dans le roman et le gothique⁵⁵⁴. Néanmoins, il nous semble que la réflexion qui se fait alors jour chez lui sur la valeur esthétique de la courbure peut également s'appliquer au mur décoré par le bas-relief, et qu'elle peut donc tout aussi bien caractériser les développements qu'il lui accorde dans *Aratra Pentelici*. Il est probable en effet, même si le chapiteau ou la corniche manifestent un degré de courbure supérieur au bosselage du mur, que cette exclusion de l'art de la Grèce antique en dehors du phénomène qu'il est en train de penser s'explique en grande partie pour des raisons religieuses⁵⁵⁵. Dans *Aratra Pentelici*, ces préjugés n'existent plus, et l'art grec est tout à fait réhabilité, la sensibilité tactile de Ruskin au bas-relief s'exprimant sans plus de réticences.

Est-ce à dire que la sensibilité tactile à la surface du mur de Saint-Zénon, sculptée en bas-relief, relèverait du sublime plutôt que de la beauté vitale ? Il ne nous semble pas. En termes formels, le sentiment tactile et l'importance accordée à la matérialité de la surface est en effet produite visuellement, dans les *Seven*

⁵⁵³ SL, p. 117. Nous sommes ici confrontés pour la première fois à la distinction entre masse et espace qui ne sera formulée en toute clarté que bien plus tard dans son œuvre, dans les *Lectures on Art*, où le terme de masse est réservée au volume (réel ou représenté) et celui d'espace à la surface plate (Cf. *Lectures on Art* (vol. 20), p. 138). Dans la « Lamp of Power », ces phénomènes sont bien distingués mais le vocabulaire qui les désigne n'est pas encore fixé : à ce moment, Ruskin se sert du terme de « masse » pour désigner toute forme se détachant sur un fond (auquel est réservé le terme d'« intervalle »), qu'elle soit plate ou en volume (Cf. SL, p. 118).

⁵⁵⁴ SL, pp. 119-120.

⁵⁵⁵ C'est ce qu'il affirme lui-même dans une note rajoutée pour l'édition de 1880. Cf. SL, p. 121.

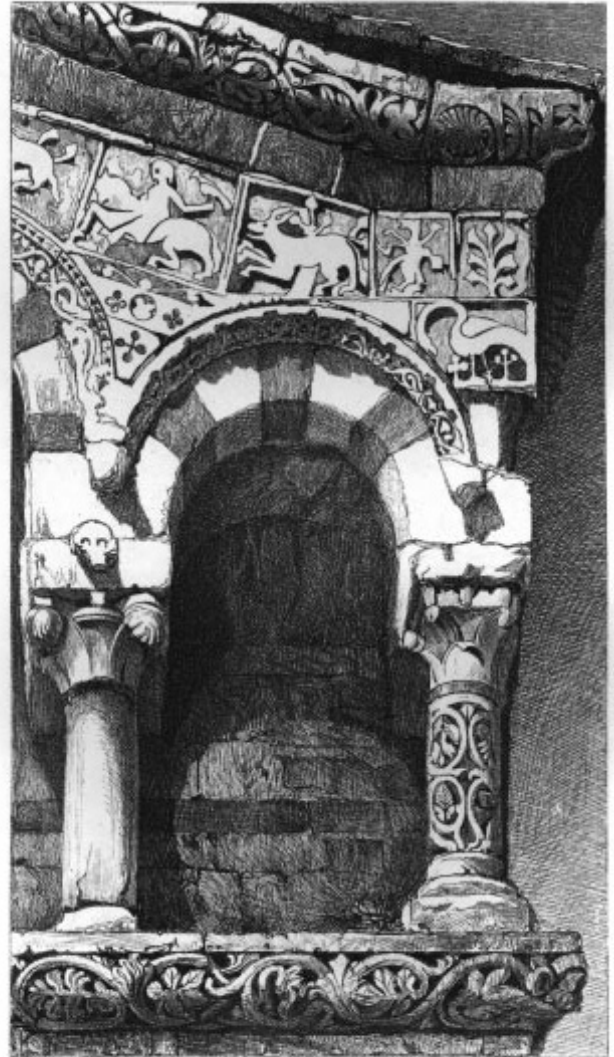
Plate V.



J. Ruskin.

R.P. Cuff
Allen & Co. Sc.

Plate VI.



J. Ruskin.

R.P. Cuff
Allen & Co. Sc.

Figure 40 – John Ruskin, “Chapiteau de l’arcade inférieure du palais des Doges”, gravure d’après dessin, in *The Seven Lamps of Architecture*, planche 5, p. 122.

Figure 41 – “Arche de la façade de l’église San Michele de Lucques”, gravures d’après dessins, in *The Seven Lamps of Architecture*, planche 6, p. 125.

Lamps, par un clair-obscur omniprésent. Le contraste entre l'ombre et la lumière baigne alors les bâtiments et les éléments décoratifs représentés d'un halo surnaturel qui confère aux surfaces une forte expressivité. Ce clair-obscur va bien au-delà de ce que l'observateur est susceptible de percevoir dans la réalité, ou même de ce que montrent les photographies en noir et blanc de Saint-Zénon dans *Aratra Pentelici* (voir figures 39, 40 et 41, p. 301 et p. 312). Les deux planches que nous reproduisons ici servent à Ruskin à illustrer le sentiment esthétique de la courbure typique d'après lui de l'architecture du Moyen Âge. Elles sont caractérisées, comme on peut le voir, par un clair-obscur très prononcé, donnant à l'ensemble une atmosphère mystérieuse et conférant à la surface architecturale, par les jeux différenciés des hachures, une présence matérielle et une valeur tactile marquées. Dans *Aratra Pentelici* cependant, la tonalité émotionnelle d'effroi ou de tristesse attachée au clair-obscur, qui détermine son caractère sublime, et l'obscurité elle-même, sont moins affirmés. Il n'est plus tant question de mystère que de sensualité, et du pur plaisir tactile pris à caresser la surface du regard (« pleasant bossiness of surface », « delightfully roughened »). Il nous apparaît donc que, pour le bas-relief au moins, l'ombre apparaît moins importante que la courbure donnée à la surface. Celle-ci met littéralement en relief, comme Ruskin l'affirme lui-même dans « The Lamp of Power », la lumière plutôt que l'obscurité, et ne relève donc pas de la catégorie du sublime, dont elle ne partage pas la tonalité affective⁵⁵⁶.

Dans les bas-reliefs d'*Aratra Pentelici*, la courbure paraît donc appréciée selon un autre modèle, qui ne paraît pouvoir se rattacher ni au sublime, ni à la beauté vitale. Elle vaut pour elle-même, indépendamment des figures dont elle permet la représentation, et des ombres mystérieuses de la « Lamp of Power ». Il est malgré tout possible que la forte association présente chez Ruskin entre la courbure et le vivant, et la figure humaine en particulier, soit également présente dans son appréciation tactile du bas-relief. Il y a déjà, dans l'insistance de la « Lamp of Power » sur ce mode de sculpture, des éléments qui peuvent nous rappeler la sympathie et le chapitre sur la beauté vitale. Les exemples que prend Ruskin pour illustrer la valeur esthétique de la courbure des surfaces sont en effet alors tous empruntés à des ornements végétaux, et décrivent des processus de

⁵⁵⁶ LP, pp. 121-122.

croissance où la plante se trouve à plusieurs reprises personnifiée⁵⁵⁷. Pour la surface architecturale, il est possible que la sympathie ne soit alors plus sollicitée par des figures, mais par la seule présence de cet élément courbe, propre à susciter une réponse empathique au niveau de l'imaginaire. Dans le cas des bas-reliefs de Saint-Zénon, cette association se trouverait renforcée par le souvenir ou l'anticipation de la représentation des figures, qui joueraient alors comme une rémanence imaginaire du vivant lorsque l'œil ne les perçoit plus. C'est ce possible passage de la représentation du vivant à sa symbolisation dans la surface architecturale, produite lorsque la figure est dissoute par l'érosion ou la variation de la distance, que nous allons désormais examiner plus en détail.

3) La robe d'Athéna

a) Saint-Marc et le triomphe de la couleur

Nous avons bien conscience du caractère assez spéculatif de cette hypothèse, difficile à démontrer, et qui nous fait basculer vers un type d'expérience esthétique assez différent de celui que décrit Ruskin lui-même dans le chapitre sur la beauté vitale. Pourtant, si nous en revenons au mythe de la robe d'Athéna par lequel nous avons débuté cette investigation de la valeur esthétique de la surface et du bas-relief, l'intersection entre l'image et l'imaginaire dont nous parlons est bien à l'œuvre : le mur est à la fois un vêtement sur lequel sont cousues des représentations du vivant, et que revêt en même temps un être vivant, plus précisément une femme et une déesse⁵⁵⁸. Comme Ruskin le dit alors lui-même, « les idées de vêtement, et la chaleur de la vie, [sont] ainsi inséparablement reliées à celles de beauté graphique, et à la lumière de la vie ». Le lien entre la

⁵⁵⁷ Le phénomène apparaît de manière tout à fait claire dans la description que Ruskin fait de la courbure de l'épicéa noir, à la fin du passage, qui sert de modèle aux courbes de la surface architecturale. Le caractère sublime de l'arbre paraît alors surtout produit par les masses d'ombre de son feuillage, presque plat mais légèrement recourbé, auquel se mêle le sentiment d'une croissance et d'une activité décrits dans des termes anthropomorphiques, selon un procédé caractéristique du chapitre consacré à la beauté vitale. Cf. LP, p. 124.

⁵⁵⁸ Voir *supra*, p. 298.

représentation du vivant et la vitalisation de la surface s'opère sans doute par l'intermédiaire de la courbure produite par la sculpture, qui crée des images tout en donnant un modelé à ce vêtement imaginaire qu'est la surface architecturale. Les précisions que Ruskin apporte, dans le chapitre suivant, sur le rapport entre le corps sculpté et son vêtement (ou plus exactement son drapé) nous donnent sur ce sujet des indications supplémentaires :

Vous devez d'abord, dis-je, « voir Pallas », la Reine de la Vie, dans toute œuvre ; et la loi d'ordre pratique qui s'ensuit, est d'une importance et d'une extension immense : rien ne doit être représenté en sculpture, en dehors des formes vivantes, et qui n'aide pas à renforcer ou à illustrer une certaine idée de vie. La robe tout comme l'armure peuvent y parvenir, chez les grands sculpteurs, et sont constamment employés ainsi par les plus grands. L'une des distinctions essentielles entre les écoles florentines et athéniennes dépend de leur traitement du drapé de ce point de vue ; un athénien l'arrange toujours pour montrer l'action du corps, en le faisant onduler avec, par-dessus, ou à partir de celui-ci, pour illustrer à la fois la forme et le geste ; un florentin, au contraire, utilise toujours le drapé pour cacher ou déguiser les formes du corps ; Donatello ou Michel-Ange, non moins que les sculpteurs de la chevalerie gothique, anoblissent l'armure de la même manière : mais les mauvais sculpteurs sculptent le drapé et l'armure pour leurs plis et leur aspect pittoresque, et oublient le corps qui est en dessous⁵⁵⁹.

Si nous suivons donc les ramifications du mythe déployé ici par Ruskin, le vêtement a une double valeur : il est ce sur quoi des représentations de la vie sont sculptées, et ce qui adhère au corps d'un être vivant, en l'occurrence la déesse Athéna. Voir Pallas dans l'œuvre sculptée, c'est à la fois voir des images d'êtres animés, manifestant une expression individuelle, et voir en même temps à travers

⁵⁵⁹ AP, p. 273 : "First, I say, you are to "see Pallas" in all such work, as the Queen of Life; and the practical law which follows from this, is one of enormous range and importance, namely, that nothing must be represented by sculpture, external to any living form, which does not help to enforce or illustrate the conception of life. Both dress and armour may be made to do this, by great sculptors, and are continually so used by the greatest. One of the essential distinctions between the Athenian and Florentine schools is dependent on their treatment of drapery in this respect; an Athenian always sets it to exhibit the action of the body, by flowing with it, or over it, or from it, so as to illustrate both its form and gesture; a Florentine, on the contrary, always uses his drapery to conceal or disguise the forms of the body, and exhibit mental emotion; but both use it to enhance the life, either of the body or soul; Donatello and Michael Angelo, no less than the sculptors of Gothic chivalry, ennoble armour in the same way; but base sculptors carve drapery and armour for the sake of their folds and picturesqueness only, and forget the body beneath."

cette surface sculptée, en la percevant comme le vêtement de la déesse. Dans cette approche sartoriale de la sculpture et de la surface architecturale⁵⁶⁰, Ruskin distingue deux types de modèles qui sont régis par la même loi. Celle-ci consiste en la nécessité, pour le vêtement, d'exprimer quelque chose du corps qu'il voile, soit en montrant ses formes (selon le modèle grec) soit en les cachant (selon le modèle florentin). Il nous semble que ces deux modèles esthétiques de la surface correspondent en réalité à une amplification de la dichotomie entre la décoration par la sculpture et celle par la couleur que nous avons repérée dès le début de notre étude. La prise en compte du rôle joué par la distance dans l'appréciation de la sculpture architecturale chez Ruskin, et la dissolution de son sujet au profit d'un effet de texture, nous amène à considérer que ce qui se trouve opposé dans le tableau récapitulatif de la « Lamp of Beauty » c'est peut-être moins (ou pas seulement) la figuration et l'abstraction, mais deux esthétiques abstraites de la texture et de la surface : l'une produite par la sculpture et le modelé, et l'autre par les motifs colorés qui la décorent⁵⁶¹.

Avant d'explorer la manière dont cette esthétique de l'abstraction joue pour la sculpture, il nous faut examiner la manière dont elle joue pour la couleur, qui en constitue une sorte de modèle « pur », où l'image n'interfère pas avec la prise en considération de la seule surface. La doctrine de Ruskin sur ce sujet est formulée dès la fin de la « Lamp of Beauty ». La couleur doit alors être traitée, tout à fait à l'opposé des doctrines de Jones sur le sujet, indépendamment de la structure :

Et la première conclusion générale que nous déduisons de cette observation de la couleur naturelle dans de tels cas sera, qu'elle ne suit jamais la forme, et se trouve arrangée selon un système entièrement distinct... Les rayures d'un zèbre ne suivent jamais les lignes de son corps ou de ses membres, encore moins les taches d'un léopard... Je tiens ceci, donc, pour le premier grand principe de la couleur en

⁵⁶⁰ Dans le troisième chapitre d'*Aratra Pentelici*, la surface architecturale a comme modèle mythique le fronton du temple de Delphes. Voir *supra*, p. 278 et p. 298.

⁵⁶¹ La dichotomie que nous posons ici à titre d'hypothèse, et pour signifier au lecteur l'orientation générale de ce chapitre, fait l'objet de nuances importantes à la fin de notre développement, où le modèle que nous identifions est plutôt unitaire. Voir *infra*, pp. 334 et sq.

architecture. Qu'elle soit visiblement indépendante de la forme. Ne peignez jamais une colonne avec des lignes verticales, mais toujours croisées⁵⁶².

C'est dans le même chapitre que se trouve formulée, comme nous l'avons vu, l'opposition entre les formes organiques et le l'abstraction géométrique. Ruskin identifie alors deux modèles concurrents pour penser la décoration de l'architecture : l'un, figuratif, se caractérise par la représentation incolore et sculptée des êtres vivants ; l'autre, abstrait, se caractérise par l'usage de la couleur disposée selon des figures géométriques indépendamment de toute expression structurelle. Ces deux pôles admettent des séries de variantes et de figures intermédiaires, mais ils n'en constituent pas moins des axes structurants, définissant deux possibilités formelles extrêmes par rapport à la *mimèsis* dans la décoration des bâtiments⁵⁶³. Dans sa réflexion sur la couleur, le modèle de Ruskin n'a en effet pas d'abord été (comme en sculpture) grec, mais italien et arabe. La référence à l'Orient comme modèle d'une esthétique de l'abstraction entendue cette fois en un sens absolu apparaît pour la première fois dans les *Stones of Venice*. En se confrontant à Venise, Ruskin est en effet amené à prendre en considération l'influence de l'Orient arabe dans l'architecture de la ville, et en particulier son rôle sur la coloration des bâtiments, qui n'étaient alors considérée, dans les *Seven Lamps*, que comme un développement autonome de l'architecture italienne du Moyen Âge⁵⁶⁴. Ce point apparaît dès le premier chapitre de l'ouvrage, « The Quarry » (la carrière), où Ruskin entend considérer l'architecture vénitienne comme une synthèse des interprétations « barbares » et arabes de l'héritage romain :

⁵⁶² SL, p. 177 : « And the first broad conclusion we shall deduce from observance of natural colour in such cases will be, that it never follows form, but is arranged on an entirely separate system... The stripes of a zebra do not follow the lines of its body or limbs, still less the spots of a leopard... I hold this, then, for the first great principle of architectural colour. Let it be visibly independent of form. Never paint a column with vertical lines, but always cross it. »

⁵⁶³ Si ces deux modèles sont opposés, couleur géométrisée et sculpture n'en peuvent pas moins se trouver ensemble conjointement sur un même édifice et faire l'objet d'une synthèse que constitue, pour Ruskin, l'architecture du Moyen Âge italien, marquée par un certain éclectisme : la « Lamp of Beauty » se clôt ainsi par une description extasiée du campanile de Florence et de l'enfance de son constructeur supposé, Giotto, un bâtiment où se mêlent à la fois des sculptures en bas-relief et des jeux géométriques de couleur (Cf. SL, pp. 187-189).

⁵⁶⁴ Voir SL, pp. 182-189, où tous les exemples pris par Ruskin sont italiens. Quand l'Orient est mentionné dans les *Seven Lamps*, c'est toujours via la médiation de Byzance et plutôt pour évoquer la beauté des volumes courbes en architecture (dômes et chapiteaux) que la couleur. Voir à ce sujet SL, pp. 119-121, où l'architecture byzantine de Venise (en particulier Saint-Marc) est citée en exemple.

Opposés par leur caractère et leur mission, semblables par la magnificence de leur énergie, ils venaient du nord et du sud, tels un torrent de glace et une coulée de lave : ils se rencontrèrent et combattirent sur les ruines de l'empire romain ; et le centre même de leur lutte, leur point d'arrêt commun, l'eau immobile entre ces deux lames de fond, chargées des fragments du naufrage de Rome, fut *Venise*. Le palais des Doges de Venise contient les trois éléments dans des proportions parfaitement égales – le romain, le lombard, et l'arabe. C'est le bâtiment central du monde... La lave arabe, bien après qu'elle eut cessé de couler, réchauffa l'air de tout le nord ; et l'histoire de l'architecture gothique est celle du raffinement et de la spiritualisation des œuvres du nord sous son influence. Les plus nobles bâtiments du monde, le roman de Pise, le gothique toscan (giottesque), et le gothique de Vérone, sont ceux des écoles lombardes mêmes, sous son influence proche et directe⁵⁶⁵.

Pour Ruskin, les lombards introduisent dans l'héritage romain des configurations nouvelles qui touchent au plan et à la silhouette générale de l'édifice, mais aussi toute une imagerie d'inspiration à la fois chrétienne et fantastique. Par opposition, l'œuvre des Arabes se caractérise par son aniconisme, ou plutôt, car l'arabesque maintient la référence au végétal, par sa proscription de la figure humaine et animale, compensée pour lui par un grand raffinement dans le traitement des proportions et un usage virtuose de la couleur. Dans les *Stones of Venice*, et en particulier dans le premier volume, Ruskin fait référence à l'architecture arabe pour expliquer l'évolution progressive de la courbe des arcs vénitiens, de plus en plus complexe, aboutissant à cette forme si particulière au gothique vénitien qu'est l'arc en accolade (« ogee » en anglais), d'un profil effectivement plus orientalisant que ce que l'on peut voir dans le gothique de l'Europe du nord⁵⁶⁶. Pour la couleur, ce qu'il a ici en vue ce ne sont pas les revêtements de céramique bleue si courants dans le monde iranien, mais l'usage

⁵⁶⁵ SV 1, pp. 24-25 : “Opposite in their character and mission, alike in their magnificence of energy, they came from the North and from the South, the glacier torrent and the lava stream: they met and contended over the wreck of the Roman empire; and the very centre of the struggle, the point of pause of both, the dead water of the opposite eddies, charged with embayed fragments of the Roman wreck, is VENICE. The Ducal palace of Venice contains the three elements in exactly equal proportions—the Roman, Lombard, and Arab. It is the central building of the world... But the lava stream of the Arab, even after it ceased to flow, warmed the whole of the Northern air; and the history of Gothic architecture is the history of the refinement and spiritualisation of Northern work under its influence. The noblest buildings of the world, the Pisan-Romanesque, Tuscan (Giottoesque) Gothic, and Veronese Gothic, are those of the Lombard schools themselves, under its close and direct influence.”

⁵⁶⁶ SV 1, p. 160, p. 167, et aussi « Examples Illustrative of *The Stones of Venice* », plate 2, “Arabian Windows”, (in vol. 11, p. 320).

coloré de la pierre que l'on trouve en Égypte, en Syrie et en Palestine. Son modèle, rappelé dans le chapitre consacré à la décoration du *Wall-Veil*⁵⁶⁷, semble avoir été la pratique arabe de l'*Ablaq*, basée sur une alternance de bandeaux de pierre formant des lignes horizontales, chacune de couleur unie, soit sur toute la surface d'un mur, soit au niveau de l'encadrement du *mihrab* ou de l'entrée, ou même (à l'époque ottomane) sur les voûtes⁵⁶⁸. La référence à ces bandes horizontales, que Ruskin considère comme l'expression architecturale de la planéité du désert, tend à situer le centre de gravité de son Orient imaginaire dans les régions marquées par l'architecture mamelouke, par opposition à Jones, dont le modèle est plutôt « mauresque⁵⁶⁹ ». Cette architecture constitue ainsi, *via* la médiation du Moyen Âge italien qu'il considère influencé par elle, le modèle de l'autre aspect de la pensée de Ruskin sur la décoration architecturale, celui qu'il oppose symétriquement à la représentation des formes organiques. Ce qu'il faut bien repérer ainsi, et nous souhaitons insister sur ce point, c'est que ce modèle apparemment contraire à l'organicisme ruskinien n'est pas extérieur à sa pensée mais constitue en réalité l'un des pôles de sa réflexion, celui consacré à la couleur, où l'abstraction (au sens absolu) est non seulement tolérée mais préférée. Les deux chemins de *The Two Paths* sont, en réalité, internes à l'œuvre de Ruskin.

Dans ses conceptions de la couleur architecturale, Ruskin a en effet été très près de défendre une tendance à l'abstraction antinaturaliste, parfois bien proche de celle que défendaient ses adversaires, et Jones en particulier. Plus encore que le

⁵⁶⁷ Le « voile du mur » ou « mur-voile », c'est-à-dire, selon sa terminologie, la surface centrale du mur, située entre la base et une éventuelle corniche. Voir aussi *infra*, pp. 327 et sq.

⁵⁶⁸ Voir SV 1, p. 25, p. 282, et p. 347. Voir aussi p. 200, où Ruskin fait explicitement référence aux bâtiments du Caire pour formuler l'hypothèse d'une origine arabe de la décoration du parapet du mur du palais des Doges, effectivement très proche de celui qu'on trouve dans la cour fatimide de la mosquée Al-Azhar (le motif est lui-même dérivé de la Mésopotamie anté-islamique). Ce bâtiment possède également un porche d'entrée décoré par des bandes disposées en *Ablaq*, d'époque bien postérieure (ottomane).

⁵⁶⁹ C'est-à-dire andalou, bien que Jones ait tenu l'architecture mamelouke d'Égypte en haute estime (*Cf. Grammar*, p. 57 (chapter 5, « Arabian Ornament from Cairo »), Jones considère malgré tout que les maures demeurent supérieurs aux mamelouks pour l'ornementation des surfaces (*Idem*, p. 58). Les bâtiments italiens que Ruskin cite comme exemples de cette influence arabe sont tous marqués par cet usage de la couleur disposée selon des bandes horizontales : la cathédrale (romane) de Pise, et celles (gothiques) de Sienne, de Florence ou de Vérone. La basilique de Saint-Zénon, romane, dans cette dernière ville, constitue également un exemple aimé de Ruskin dont l'intérieur et le porche sont décorés selon le même procédé. Certains de ces bâtiments sont également cités comme des modèles dans les *Seven Lamps*, et il est probable que ce qu'il nomme la « spiritualisation » et le raffinement progressif de l'architecture du nord soit lié à cette introduction particulière, inspirée par l'orient arabe, de la couleur et de l'abstraction dans la décoration architecturale.

gothique italien de la « Lamp of Beauty », où cette tendance était déjà manifeste, c'est la basilique Saint-Marc de Venise, et donc le style byzantin, qui constitue pour Ruskin le véritable contre-modèle du naturalisme gothique, et la véritable apothéose de la couleur en architecture. Dans son analyse de ce bâtiment, Ruskin prend bien le temps d'équilibrer son jugement, et d'expliquer que les spécificités formelles de l'édifice s'expliquent en grande partie par le choix du matériau et de la technique de décoration par incrustation de marbre coloré. Cette technique rend impossible, ou beaucoup plus délicate, la sculpture d'un relief sur cette fine surface, et a des conséquences directes pour le choix du sujet de la représentation :

La première conséquence bien sûr est que le sculpteur dépend moins de la forme humaine comme source de son ornement. Quand la sculpture peut être solide, les nobles caractères de la forme humaine conduisent immédiatement l'artiste à les représenter, plutôt que les organismes inférieurs ; mais quand tout est réduit au contour, les formes des fleurs et des animaux moins élevés sont toujours plus intelligibles, et l'on sent qu'elles sont susceptibles de faire l'objet d'une tentative de représentation bien plus satisfaisante, que les contours du corps humain. De sorte que, alors que dans la solide architecture du nord nous trouvons constamment que son effet dépend de rangées de statues, souvent colossales, et pleines d'intérêt pour elles-mêmes, indépendamment de leur fonction architecturale, dans le style par incrustation du sud nous devons nous attendre à trouver la forme humaine, la plupart du temps, subordonnée et minimisée⁵⁷⁰...

Mais cette mise au second plan de la forme humaine comme sujet de l'ornement s'accompagne également d'une différence qui touche cette fois au traitement de la représentation, et où les critères esthétiques de Ruskin semblent bien près de s'inverser :

⁵⁷⁰ SV 2, pp. 106-107 : "The first would of course be a diminution of the builder's dependence upon human form as a source of ornament... Wherever sculpture can be solid, the nobler characters of the human form at once lead the artist to aim at its representation, rather than at that of inferior organisms; but when all is to be reduced to outline, the forms of flowers and lower animals are always more intelligible, and are felt to approach much more to a satisfactory rendering of the objects intended, than the outlines of the human body. So that, while in the Northern solid architecture we constantly find the effect of its noblest features dependent on ranges of statues, often colossal, and full of abstract interest, independent of their architectural service, in the Southern incrustated style we must expect to find the human form for the most part subordinate and diminutive..."

En fonction du degré selon lequel son sujet doit être réduit à un contour abstrait, le sculpteur aura tendance à abandonner le naturalisme de la représentation, et à subordonner chaque forme à une fonction architecturale. Quand la fleur ou l'animal peuvent être taillés en fort relief, il sera toujours tenté de rendre la représentation plus achevée que nécessaire, ou même d'introduire des détails ou des complexités qui vont à l'encontre de la simplicité requise pour l'effet à distance. Très souvent une faute encore plus grave est commise ; et en cherchant à donner de la vitalité à la pierre, la finalité ornementale originelle de la composition est sacrifiée ou oubliée... Sur le porche d'une cathédrale du nord nous pouvons chercher les images des fleurs qui poussent dans les champs voisins, et quand nous regardons avec émerveillement les pierres grises s'amenuiser en épines, et s'adoucir en bourgeons, nous nous soucions peu du fait que ces ornements emmêlés, quand nous nous éloignons d'eux pour contempler tout le bâtiment, paraissent négligés ou confus. Sur un bâtiment décoré par incrustation nous ne devons nous attendre à aucun artifice de cette espèce pour l'œil ou pour la pensée⁵⁷¹.

Ce qui, dans "The Nature of Gothic", sera considéré comme un progrès et un gain de vitalité par rapport au « conventionnalisme » byzantin hérité de l'ornement romain, est ici considéré comme un défaut. La tendance à l'abstraction devient soudainement une preuve d'intégrité, et de résistance à la « tentation » du traitement réaliste de l'ornement architectural, malgré « l'émerveillement » que l'animation progressive de la pierre et la pétrification du végétal paraît toujours lui procurer. Ruskin n'a jamais ici été aussi proche des thèses et du vocabulaire de Jones, qui parle également, pour l'ornement peint, d'une « tentation » de le cueillir provoqué par son traitement réaliste, manifestant par là le rôle joué par le désir dans la création d'une image, et la nécessité de le tenir à distance⁵⁷². On peut se demander quel rôle joue alors encore la sympathie dans l'expérience de cette

⁵⁷¹ SV 2, p. 108 : « In proportion to the degree in which his subject must be reduced to abstract outline will be the tendency in the sculptor to abandon naturalism of representation, and subordinate every form to architectural service. When the flower or animal can be hewn into bold relief, there will always be a temptation to render the representation of it more complete than is necessary, or even to introduce details and intricacies inconsistent with simplicity of distant effect. Very often a worse fault than this is committed; and in the endeavour to give vitality to the stone, the original ornamental purpose of the design is sacrificed or forgotten... On the porch of a Northern cathedral we may seek for the images of the flowers that grow in the neighbouring fields, and as we watch with wonder the grey stones that fret themselves into thorns, and soften into blossoms, we may care little that these knots of ornament, as we retire from them to contemplate the whole building, appear unconsidered or confused. On the incrustated building we must expect no such deception of the eye or thoughts.»

⁵⁷² Jones, *Grammar*, p. 78 (sur l'ornement indien). Voir aussi p. 70, sur l'ornement mauresque, où le même verbe (« to pluck ») apparaît.

architecture et de sa décoration. À Saint-Marc, si les figures humaines et animales sculptées sont certes rendues plus abstraites et moins nombreuses que dans le gothique du nord, elles ne sont pourtant pas transformées en motifs répétés, sur le modèle du papier peint⁵⁷³. Mais tout se passe comme si, dans ce contexte, Ruskin n'y était soudainement plus, ou moins, sensible. L'accent esthétique du bâtiment se trouve en quelque sorte tout entier déporté vers la surface, celle-ci étant effectivement traitée en motifs de couleur qui, s'ils ne sont pas répétés à la manière d'un papier peint et se trouvent chacun individualisés malgré leur abstraction, n'en sont pas moins aux antipodes de toute représentation du vivant ou de la figure humaine (voir figure 42, p. 323). Dans la suite du texte, il est curieux de voir que Ruskin, contrairement à son habitude, ne commente pas l'expression des figures et ne porte son attention que vers le végétal alors considéré, à la manière de Jones, comme « un enchevêtrement de lignes ornementales », « un simple labyrinthe de belles lignes, devenant ici une sorte de feuille, et là une sorte de fleur ». Ces figures devenues des motifs ne servent en réalité qu'à mettre en valeur les marbres de couleurs qui les entourent, ceux-ci constituant l'objet principal du regard⁵⁷⁴. La seule planche donnée à ses lecteurs pour illustrer l'architecture de Saint-Marc, qui ne donne à voir que l'écoinçon d'une arche, fait cependant encore porter l'attention sur des êtres vivants : un homme tenant un parchemin, dont Ruskin ne commente que le drapé, et des végétaux stylisés, qui donnent malgré tout d'après lui une idée juste des véritables feuilles de vignes⁵⁷⁵ (voir figure 43, p. 324). Dans *The Nature of Gothic*, c'est cet écoinçon et cette vigne qui serviront de modèle pour illustrer la tendance orientale à l'abstraction, que les sculpteurs gothiques auront dépassée par la force de leur sympathie⁵⁷⁶. Mais dans le chapitre sur Saint-Marc, il ne s'agit là que de détails qui ne sauraient faire oublier que l'accent esthétique se trouve tout entier porté vers la surface colorée, au détriment du rôle joué par la représentation du vivant et de la figure humaine⁵⁷⁷.

⁵⁷³ Il en va de même pour les figures « peintes » sur les tympanes et l'intrados des arches du bâtiment, qui n'ont visiblement pas retenu l'attention de Ruskin, peut-être en raison du fait qu'elles ne sont pas byzantines pour la plupart et donc « hors style ».

⁵⁷⁴ SV 2, pp. 111-112.

⁵⁷⁵ SV 2, p. 117.

⁵⁷⁶ SV 2, p. 218.

⁵⁷⁷ Dans la description littéraire de l'édifice la sculpture et les figures qui décorent Saint-Marc, tout comme l'imaginaire du vivant, jouent encore un rôle important (Cf. SV 2, pp 82-83), mais ce n'est



Figure 42 – Factum Foundation, Mur sud de la basilique Saint-Marc, photographie, octobre 2017.

pas sur cet aspect de l'architecture que Ruskin a voulu faire porter sa réflexion dans les pages qui suivent.

VI.



The Vine . Free, and in Service .

Figure 43 – John Ruskin, « La vigne, libre, et appliquée », photogravure, in *The Stones of Venice*, vol. 2, planche 6, p. 115.

Il nous semble donc que Saint-Marc constitue bien en effet un contre-modèle architectural, dans le système ruskinien, au gothique français (ou plus largement « du nord ») marqué par le naturalisme, et que le rôle qu'y joue la sympathie se trouve, sinon supprimé, car des figures individualisées y sont toujours présentes, du moins considérablement modifiées. Ce n'est pas la moindre ironie que ce modèle à la limite de l'aniconisme, où l'essentiel de l'effet est obtenu par l'incrustation de marbres et de pierres semi-précieuses créant sur la surface du bâtiment une sorte de parure luxueuse, rejoint sur ce point des pratiques caractéristiques de l'architecture de l'Inde moghole, et notamment de son bâtiment le plus célèbre, le Taj Mahal (où la polychromie est cependant beaucoup moins riche). Ruskin n'hésite d'ailleurs pas à affirmer, dans ce chapitre, que les Vénitiens sont les seuls parmi les nations chrétiennes à avoir partagé la sensibilité des arabes pour la couleur et avoir porté cet art à un degré aussi haut que leurs inspirateurs, étant également poussés dans cette direction par les tendances byzantines à l'iconoclasme⁵⁷⁸. Il est possible malgré tout que la sympathie joue ici encore un rôle. Elle ne s'applique peut-être plus aux figures, mais aux plaques de marbre elles-mêmes, qui restent, comme nous l'avons dit, individualisées, et dont Ruskin affirme, dans *The Two Paths*, qu'elles peuvent aussi faire l'objet d'une perception empathique. À l'opposé du scientifique qui en dissèque le contenu et le convertit en éléments chimiques, l'architecte...

... s'approche de son marbre pour sympathiser avec lui, et se réjouir de sa beauté. Il le coupe un peu, en effet, mais seulement pour faire apparaître ses veines plus parfaitement ; et à la fin de sa journée de travail il laisse la colonne de marbre avec joie et plaisir, dans sa perfection, en tant que marbre... Quand il doit observer un animal au lieu d'une pierre, il diffère du naturaliste de la même manière... son œuvre est toujours du côté de la créature vivante ; ce qu'il doit saisir en lui c'est sa vie, et sa manière d'être⁵⁷⁹.

⁵⁷⁸ SV 2, pp. 107, 110.

⁵⁷⁹ 2P, p. 367 : "But you approach your marble to sympathize with it, and rejoice over its beauty. You cut it a little indeed, but only to bring out its veins more perfectly; and at the end of your day's work you leave your marble shaft with joy and complacency in its perfectness, as marble... When you have to watch an animal instead of a stone, you differ from the naturalist in the same way... your work is always with the living creature; the thing you have to get at in him is his life, and ways of going about things."

On peut penser que la tendance ruskinienne à humaniser les formes, manifeste ici même dans le terme de « veines », qui désigne à la fois une caractéristique de la pierre tout en faisant référence au corps vivant (ou mort), commande aussi son appréciation d'un art aniconique, la figure humaine « passant » en quelque sorte dans la pierre elle-même. Mais si c'est le cas, ce « passage » ou cette symbolisation ne se font plus par la médiation de l'image et de la *représentation* du vivant. Ils s'opèrent bien plutôt par le déploiement tactile du regard sur la matière. Le lien que nous avons posé entre sympathie et expression, qu'elle soit celle du visage ou du « bonheur » d'une plante par son mouvement de croissance, est ainsi distendu. Tout en faisant toujours intervenir la notion d'individualité, cette faculté semble désormais s'appliquer au matériau lui-même et à ses qualités de couleur ou de texture. La figure humaine serait ainsi présente à un double niveau : pour chaque plaque de marbre, perçue comme un corps humain individuel, et pour l'ensemble du revêtement de l'édifice, perçu comme une immense robe parant une figure féminine imaginaire. Dans ce déplacement d'objet, de la figure vers la matière, la sympathie prend en compte des éléments formels qui lui confèrent un caractère beaucoup plus érotique qu'émotionnel, à tel point même que l'on peut se demander s'il s'agit vraiment du même processus psychologique. Malgré l'emploi que fait Ruskin lui-même du terme dans *The Two Paths*, et l'insistance de Chatterjee sur la valeur émotionnelle qu'a chez lui la couleur (en particulier dans les analyses de tableaux), ce qui se trouve mis au premier plan dans la description de Saint-Marc ce ne sont pas les émotions mais bien plutôt la sensualité et le caractère tactile (« smoothness ») de l'architecture qui se déploie sous son regard. La personnification a alors pour fonction d'érotiser le bâtiment :

Et autour des murs des porches sont disposés des piliers de pierres de toutes sortes, jaspe et porphyre, serpentine d'un vert profond tachée de flocons de neige, et des marbres, qui se refusent puis cèdent à demi à l'éclat du soleil, semblables à Cléopâtre, « offrant l'intense bleu de leurs veines aux baisers⁵⁸⁰ ».

⁵⁸⁰ SV 2, p. 83 : “And round the walls of the porches there are set pillars of variegated stones, jasper and porphyry, and deep-green serpentine spotted with flakes of snow, and marbles, that half refuse and half yield to the sunshine, Cleopatra-like, “their bluest veins to kiss”. La citation est de Shakespeare (*Antoine et Cléopâtre*, Acte 2, scène 5).

Ce même terme de « veine », qui sera réemployé dans *The Two Paths*, prend ici une connotation non plus seulement humaine mais féminine, et se trouve doté d'une charge érotique beaucoup plus forte. La « sympathie » pour la pierre, qui ne doit pas être « disséquée » au détriment de ses qualités de surface et de son caractère individuel, devient alors une exploration érotisée de la matière et de la surface de l'architecture par le regard, celle-ci devenant une figure féminine ambivalente, presque baudelairienne, caressée par l'éclat du soleil mais parée de matériaux précieux et froids (« tâchés de neige ») qui ne laissent apparaître ou deviner la chair qu'avec parcimonie. L'érotisation de la matière se fait ainsi au détriment de l'attention portée à l'expression des figures, qui ne jouent plus dans cette architecture qu'un rôle de second plan.

b) La femme dans le mur

Ruskin peut donc bien dans certains cas être amené à minimiser l'importance du naturalisme de l'ornementation architecturale et à y tolérer des motifs abstraits, une tendance dont il reconnaît lui-même l'origine dans l'architecture du monde musulman⁵⁸¹. C'est ici que notre analyse recoupe, ou plutôt complète en les nuancant, les conclusions auxquelles est parvenue Anuradha Chatterjee à partir de son analyse du chapitre consacré au *Wall Veil*⁵⁸². Il nous semble en effet que, en prenant ce point de départ, cette autrice n'a mis en lumière qu'une moitié de la pensée de Ruskin sur le sujet et donné une importance trop grande au rôle joué chez lui par la valeur expressive et tactile de la couleur. Le modèle esthétique qu'elle a identifié chez Ruskin partage pourtant certaines

⁵⁸¹ Cette dimension érotique et tactile de son regard (où se manifeste encore un phénomène apparenté, sinon identique, à la sympathie) distingue Ruskin de l'approche de Jones, qui n'envisage le relief ou la couleur que dans la mesure où ils sont susceptibles de mettre en lumière ou de perturber la lecture des caractéristiques d'organisation de la forme. Voir en particulier « On the Colouring of Moresque Ornament » (in Jones, *op. cit.*, pp. 70- 72), dont la phrase suivante résume à elle seule le propos : « The ancients always used colour to assist in the development of form, always employed it as a further means of bringing out the constructive features of a building. » (p. 70). Pour l'absence du thème du tact chez Jones, en dépit du vocabulaire textile, voir *supra*, note 539, p. 304 et note 540, p. 305. Pour la confusion visuelle que produit sur une surface un modelé trop accusé (« laboured »), comme par exemple dans le gothique flamboyant, voir *Grammar*, p. 29 (chapter 3, « Assyrian and persian ornament »).

⁵⁸² Chatterjee, *op. cit.*, pp. 14-44.

caractéristiques avec celui que nous avons dégagé à partir du chapitre sur la beauté vitale, dans la mesure où il fait aussi intervenir le critère de l'expression. Au lieu de fonder ce paradigme de l'expression sur le second volume de *Modern Painters*, Chatterjee préfère évoquer l'influence du Carlyle de *Sartor Resartus* et le rôle joué par l'esthétique du vêtement féminin à l'époque victorienne⁵⁸³. Elle considère ainsi que la charge émotionnelle de cette matière colorée vient du fait qu'elle serait comparable au rougissement du visage féminin sous le coup d'une forte émotion. A l'époque victorienne en effet...

... l'âme était vivement symbolisée par le rougissement de la peau de la femme... Le mouvement du sang dans les vaisseaux sanguins sous la peau pâle et translucide intensifiait la couleur de certaines parties du corps ou du visage. Ces changements suggéraient que la vie battait sous la peau, comme si l'âme parlait, littéralement... La vision de la présence de la vie sur la surface du corps était également applicable au vêtement... Le vêtement qui amenait les qualités du corps nu à la surface n'était pas ordinaire. C'était un « voile », qui jouait un double rôle d'occultation et de révélation... Ruskin appliquait la théorie du rougissement coloré aux tableaux. Il les percevait comme des compositions abstraites⁵⁸⁴...

Pour Chatterjee, le goût ruskinien pour la couleur en architecture serait ainsi commandé par la représentation imaginaire d'un corps féminin vêtu d'une robe qui en voilerait les formes tout en rendant visibles ses émotions. Ce traitement de la surface architecturale et l'imaginaire qui lui est rattaché est désigné par elle via le terme de « robe idéale » (« ideal dress ») :

L'expression de l'âme par la couleur s'accompagnait [chez Ruskin] d'une suppression de la forme. Non sans rappeler les préraphaélites, Ruskin défendait le

⁵⁸³ *Idem*, pp. 48-51.

⁵⁸⁴ *Idem*, pp. 70-73 : « The soul was symbolized vividly through the blushing skin of the woman... The movement of blood within the blood vessels under the pale and translucent skin caused the intensification of colour in certain parts of the body and face. These changes suggested that the skin was pulsating with life, as if the soul was literally speaking... The phenomenon of sighting the presence of life on the surface of the body was also applicable to dress... The dress that brought the qualities of the naked body to the surface was less than ordinary. "It was a "veil", as it performed the dual function of concealing and revealing... Ruskin applied the theory of blushing colour to paintings. He looked at paintings as abstract colour compositions. »

vêtement médiéval, mais pour des raisons différentes. Dans les *Seven Lamps*, il fit un compte rendu détaillé du drapé gothique que l'on peut voir dans les cathédrales du Moyen Âge... Le drapé gothique ne cachait pas seulement le corps mais empêchait aussi qu'il ne marque la surface de l'étoffe... Le principe de « retrait de l'agitation », comme le dit Ruskin, ou de l'absence comme présence, était le principe directeur de la robe idéale. La planéité et la verticalité du drapé créaient des conditions par lesquelles le corps était mis au second plan, et l'âme rendue présente⁵⁸⁵.

Le modèle que Chatterjee mobilise ici n'envisage pourtant qu'un aspect de la réflexion de Ruskin sur la surface, où l'insistance sur la couleur s'accompagne en effet d'un rôle moindre joué par la « forme » (c'est-à-dire à la fois par la volume et la figuration). Dans les *Seven Lamps* pourtant et à la fin de la « Lamp of Beauty » en particulier, les différents modes de décoration architecturale se déploient également selon la gradation inverse, où la figuration sculptée (ce que Ruskin nomme, dans « The Nature of Gothic », la tendance au naturalisme) joue un rôle aussi important que la couleur abstraite⁵⁸⁶. Si le modelé produit par cette figuration est en effet contenu dans des limites strictes, favorisant le bas-relief et n'excédant pas les possibilités de volume offertes par la sculpture naturaliste des cathédrales françaises (ou même des chapiteaux du palais des Doges), son importance n'en est pas moins affirmée avec la même force. L'ignorer revient à priver la pensée de Ruskin sur l'architecture d'un de ses thèmes principaux, et qui a servi de viatique à notre propre étude : la représentation du vivant, ou, pour reprendre ses termes, de la « forme organique ». C'est cet aspect de son esthétique qui motive, à la fin de « The Material of Ornament », la critique de l'aniconisme de l'architecture arabe :

⁵⁸⁵ *Idem*, p. 74 : « The expression of soul through colour was complemented by the suppression of form. Not unlike the pre raphaelites, Ruskin advocated the medieval dress, but his reasons for doing so were different. In *Seven Lamps*, he wrote a detailed account of the gothic drapery as seen in medieval cathedrals... The gothic drapery not only concealed the body but it also ensured that the body was not impressed upon the fabric surface... The principle of "removal of agitation", as Ruskin says, or that of absence as presence was the guiding principle of the ideal dress. The flatness and verticality of the drapery created conditions whereby the body was diminished, and the soul actualized. »

⁵⁸⁶ SL, pp. 183-184.

Nous avons ainsi achevé la liste des sujets de la décoration architecturale, et nous pouvons assurer le lecteur que l'on n'a jamais réussi à rien tirer de beau d'aucunes autres sources que celles-ci. Un tel effort a pourtant été résolument accompli. Il était contraire à la religion de l'arabe d'introduire aucune forme animale dans son ornement ; mais malgré tout le rayonnement de la couleur, tous les raffinements de la proportion, et toutes les complexités des motifs géométriques qui lui étaient ouverts, il ne put produire aucune œuvre noble sans les formes du feuillage, rendues abstraites pour être utilisées dans ses chapiteaux, et pour déterminer la structure de son ornement ciselé. Mais j'ai noté plus haut que l'usage de la couleur est un art entièrement distinct et indépendant ; et dans les *Sept lampes* nous avons vu que cet art avait le plus d'effet quand il était pratiqué dans des arrangements de formes géométriques simples : l'arabe, par conséquent, n'est pas désavantagé dans le domaine de la couleur, et il avait tous les éléments de la beauté de la construction et des proportions en son pouvoir : il ne pouvait imiter le coquillage, mais il pouvait construire le dôme... Bien des accomplissements furent siens ; et pourtant, dans son effort, surmenant sa capacité d'invention et la privant de sa nourriture propre, il fit de son architecture un vacillement scintillant d'enchantements indisciplinés, et laissa le lustre de ses édifices s'effacer comme un rêve singulier, dont nous pouvons bien sentir la beauté, et recevoir l'instruction, mais dont nous devons sourire de l'inconsistance, et déplorer l'évanescence⁵⁸⁷.

L'apport de l'architecture arabe est ainsi réduite, dans le domaine de la décoration, aux proportions abstraites et à la couleur, et ne peut constituer un idéal que dans ces domaines précis. Ruskin entend ainsi certainement mettre à distance, à la fin d'un chapitre presque entièrement consacré à la décoration par l'image sculptée, le contre-modèle que pourrait constituer le prestige esthétique de l'architecture de l'Islam, et fait de sa caractéristique distinctive, l'abstraction

⁵⁸⁷ SV 1, pp. 281-282: " We have thus completed the list of the materials of architectural decoration, and the reader may be assured that no effort has ever been successful to draw elements of beauty from any other sources than these. Such an effort was once resolutely made. It was contrary to the religion of the Arab to introduce any animal form into his ornament; but although all the radiance of colour, all the refinements of proportion, and all the intricacies of geometrical design were open to him, he could not produce any noble work without an abstraction of the forms of leafage, to be used in his capitals, and made the ground plan of his chased ornament. But I have above noted that colouring is an entirely distinct and independent art; and in the Seven Lamps we saw that this art had most power when practised in arrangements of simple geometrical form: the Arab, therefore, lay under no disadvantage in colouring, and he had all the noble elements of constructive and proportional beauty at his command: he might not imitate the sea-shell, but he could build the dome... Much he achieved; and yet, in the effort of his overtaxed invention, restrained from its proper food, he made his architecture a glittering vacillation of undisciplined enchantment, and left the lustre of its edifices to wither like a startling dream, whose beauty we may indeed feel, and whose instruction we may receive, but must smile at its inconsistency, and mourn over its evanescence."

décorative, un élément de faiblesse et de ruine par le seul jeu de l'élaboration littéraire. Si nous resituons cet extrait dans l'ensemble du « système » esthétique ruskinien, et que nous le mettons en relation avec le schéma récapitulatif qui apparaissait à la fin de la « *Lamp of Beauty*⁵⁸⁸ », il est probable que Ruskin critique ici aussi bien l'aniconisme de l'architecture arabe que son absence de sculpture, qu'il perçoit comme une sorte de défaut de matérialité ; ceci, d'autant plus que « *The Material of Ornament* » a essentiellement recours par contraste à des exemples de sculpture⁵⁸⁹. « L'enchantement indiscipliné » de l'architecture arabe est ainsi à la fois la conséquence de l'absence d'images, qui prive l'édifice d'un mode de signification, mais est probablement aussi produit par le caractère « évanescent » d'un bâtiment abstrait dont la sculpture des formes organiques est absente, et dont le relief se trouve par là même limité.

Pourtant, dans le dernier chapitre de son ouvrage, « L'édifice orné » (« the adorned edifice »), et bien qu'elle ait mentionné au début de son travail l'importance jouée par la sculpture en bas-relief, Chatterjee se livre à une typologie des édifices ruskiniens selon leur mode d'ornementation où le rôle joué par la sculpture est très fortement minimisé, tout comme l'importance de la figuration⁵⁹⁰. Si le modèle de la robe idéale permet effectivement de justifier certaines préférences (la basilique Saint-Marc, le mur supérieur du palais des Doges) et certains dégoûts de Ruskin (le baroque), il se révèle en revanche inopérant pour expliquer son amour du « gothique du nord », où la couleur est inexistante et l'effet esthétique beaucoup plus dépendant du clair-obscur de la matière sculptée. Ce modèle ne rend pas compte non plus du goût de Ruskin pour le bas-relief, qui n'est pas évoqué du tout dans sa typologie⁵⁹¹. Pour rattacher le gothique français à son modèle textile, Chatterjee considère qu'il s'agit en quelque sorte d'un stade primitif du *Wall Veil*, où les entrelacs linéaires de l'ornement, qui peuvent encore mobiliser un imaginaire du vêtement, seraient le prélude au tissage accompli qu'incarnent les surfaces planes du gothique

⁵⁸⁸ Cf. *supra*, p. 76.

⁵⁸⁹ Cf. *supra*, pp. 56-57.

⁵⁹⁰ Chatterjee, pp. 87-110.

⁵⁹¹ Chatterjee évoque bien le bas-relief au début de son étude (Cf. Chatterjee, p. 22, cité *supra*, p. 316) mais elle le considère comme une application à la sculpture du modèle de la robe idéale, évoquant seulement de manière très brève ses propriétés esthétiques propres, et à notre sens assez différentes de la seule couleur.

italien⁵⁹². Plutôt que de chercher à englober la pensée de Ruskin sous un modèle unitaire, il nous paraît plus juste de considérer la décoration par la sculpture naturaliste, dont les cathédrales gothiques sont l'expression la plus achevée, comme constituant un pôle distinct mobilisant une conception différente de la surface architecturale où c'est la lumière, l'ombre, et le relief qui jouent le rôle esthétique principal. Le naturalisme ruskinien, exemplifié dans sa pensée par les cathédrales gothiques, constitue un pôle à part qui ne se laisse pas saisir selon les mêmes critères esthétiques que ceux que Chatterjee a développé à partir du chapitre sur le *Wall Veil* et les conceptions ruskiniennes de la couleur. D'une part parce qu'il fait porter l'accent, comme nous venons de le voir et comme tout ce travail a essayé de le montrer, sur la valeur d'expression de la figure sculptée, affirmée avec force tout au long de son œuvre, et d'une manière plus polémique en particulier dans *The Two Paths*. Et d'autre part, parce que le type de textures et de jeux de lumière générés par ce type d'architecture lorsqu'elle est vue à distance (et où l'importance de la figure disparaît donc) est tout à fait différent de celui produit par la couleur. Ainsi dans la description de la cathédrale anglaise qui précède l'approche de Saint-Marc :

L'œil se perd parmi les bosses de ses remplages [traceries], bien qu'ils soient rudes et forts, et ne voit que des points noirs qui dérivent et tournoient, se regroupent, se dispersent, puis se glissent soudainement dans d'invisibles retraites, parmi les bosses et les fleurs⁵⁹³.

Ou à la fin de la section de « The Nature of Gothic » consacré au caractère sauvage (« savageness ») du style :

C'est cette étrange inquiétude de l'esprit gothique qui fait sa grandeur : cette absence de repos de l'esprit qui rêve, et s'égare de plus en plus haut parmi les niches, vacille avec fièvre autour des pinacles, s'amenuise puis s'évanouit en nœuds d'ombre

⁵⁹² Chatterjee, pp. 109-110.

⁵⁹³ SV 2, p. 79 : « The eye loses itself among the bosses of their traceries, though they are rude and strong, and only sees like a drift of eddying black points, now closing, now scattering, and now settling suddenly into invisible places among the bosses and flowers... »

labyrinthiques le long du mur et du toit, et n'est pourtant pas satisfait, ni jamais ne le sera⁵⁹⁴.

Ici ce n'est pas la lumière (« sunshine ») qui est à la source de l'effet esthétique, mais l'ombre, ou plutôt, comme dans les planches des *Seven Lamps*, le clair-obscur très prononcé produit par la sculpture et le relief de la surface. Bien qu'il soit effectivement question de linéarité et que cet aspect apparaisse aussi dans *The Nature of Gothic* (« labyrinthine knots »), le point le plus important est de voir qu'il s'agit ici de lignes ou de points d'ombres en mouvement, doués d'une sorte de volonté propre et qui en sculptent le relief (« bosses »). La conception ruskinienne de la sculpture gothique est ainsi marquée par une certaine dualité. Si le naturalisme du traitement de ses figures la rattache au beau et plus particulièrement à la beauté vitale lorsqu'elle est vue de près, l'importance qu'y jouent les effets d'ombres (et ce encore plus lorsqu'elle est perçue à distance ou qu'elle est effacée par l'érosion) la rattache aussi à la catégorie du sublime et, lorsque cet effet entre en concurrence avec l'attention portée à la figure, à celle du pittoresque (qui n'est jamais pour Ruskin qu'un sublime « parasite »). Autant de catégories absentes de la description de Saint-Marc, qui apparaît au contraire comme un pur rêve de lumière et de couleur où la sollicitation tactile n'est pas produite par le relief et ne génère pas une surface rugueuse, mais lisse⁵⁹⁵. Il nous semble donc que Chatterjee n'a pas aperçu l'importance du rôle joué par le relief et l'ombre dans l'esthétique architecturale de Ruskin, qui se trouvent rattachés chez lui à la catégorie du sublime et sont traversés par un imaginaire minéral et plus masculin. L'expression la plus nette de ce modèle se situe dans la « Lamp of Power », et non dans le chapitre sur le *Wall Veil* (bien que celui-ci mobilise également la figure du mont Cervin⁵⁹⁶).

⁵⁹⁴ SV 2, p. 214 : « It is that strange disquietude of the Gothic spirit that is its greatness; that restlessness of the dreaming mind, that wanders hither and thither among the niches, and flickers feverishly around the pinnacles, and frets and fades in labyrinthine knots and shadows along wall and roof, and yet is not satisfied, nor shall be satisfied. »

⁵⁹⁵ S'il fallait le rattacher à une catégorie esthétique ruskinienne, ce serait plutôt à la beauté typique et au chapitre consacré à la pureté, où apparaît déjà une discussion des surfaces colorées. Cf. MP 2, pp. 129-133.

⁵⁹⁶ Cf. SV 1, pp. 85-88. Malgré sa mention de l'article de Kaufman sur la « Lamp of Power » et l'esthétique victorienne de la massivité, Chatterjee se focalise exclusivement, à la suite de Garrigan, sur la manière dont ce chapitre traite des surfaces planes, qui correspondent mieux à son modèle textile. Cf. Chatterjee, *op. cit.*, p. 16 et Kaufman, Edward N., « The Weight and Vigour of

En dépit de cette nuance importante, il ne nous semble pourtant pas que le type de texture et de surface généré par le naturalisme du gothique du nord constitue en réalité un idéal pour Ruskin. Là où ce style constitue un modèle indiscuté, c'est dans son traitement de la figure, et donc pour la sculpture considérée à faible distance ou à distance intermédiaire⁵⁹⁷. Mais, et nous sommes d'accord avec Chatterjee sur ce point, la réponse de Ruskin au pointillisme de la surface généré par ces figures et plus généralement par la décoration sculptée de ces bâtiments (surtout dans le cas du flamboyant) est ambivalente. Le plus souvent, ce mode d'ornementation est en effet considéré comme inférieur au modèle italien⁵⁹⁸. De sorte que, si le naturalisme gothique peut constituer un modèle, c'est surtout pour la sculpture considérée de manière indépendante, et non pour le relief de la surface architecturale. Inversement, la couleur, qui ne peut être appréciée chez Ruskin, la plupart du temps, du point de vue de la figuration, constitue un modèle en tant que surface.

Il existe bien pourtant, et c'est sur ce point que nous achèverons notre exploration de la pensée de Ruskin, une seconde « robe idéale » (ou tout au moins une variante de la première) qui n'a pas été repérée par Chatterjee, sans pour autant caractériser le gothique du nord. Il s'agit de celle que produit le traitement en bas-relief de la surface. Il est possible que ce mode de traitement, qui constitue un point intermédiaire entre les deux pôles que nous avons identifiés, celui, figuratif et en quasi-ronde-bosse, du naturalisme du nord, et celui, abstrait, de Saint-Marc, corresponde en effet au type de robe qui caractérise pour Ruskin l'école athénienne. Pour Ruskin en effet les formes du corps dans la sculpture grecque sont dévoilées par le drapé au lieu, comme dans l'école florentine, d'être masquées par lui. Dans son identification du modèle ruskinien de la robe idéale, Chatterjee se fonde au contraire sur un passage des *Seven Lamps* où Ruskin fait

their Masses: Mid-Victorian Country Churches and "The Lamp of Power"», in Hunt, John Dixon and Faith M. Holland (eds.), *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*, Manchester, Manchester University Press, 1982, p. 94.

⁵⁹⁷ Cette affirmation vaut surtout pour la figure humaine, le végétal pouvant faire l'objet des mêmes raffinements naturalistes à Venise, comme le montre l'exemple des chapiteaux du palais de Doges. Cf. SV 2, p. 107, pp. 232-238, et 2P, p. 357, pour le naturalisme de la sculpture du gothique du nord, et SV 2, pp. 365-433, pour le naturalisme des chapiteaux du palais des Doges (en particulier le 20^e, pp. 418-419).

⁵⁹⁸ Chatterjee, pp. 106-110 et SV 2, pp. 262-266 et planche 12, p. 262. Voir aussi SL, p. 64-65 (critique de la lanterne de Saint-Ouen, à Rouen) et SV 1, pp. 207-210 (critique des arcs-boutants gothiques), pp. 331-332 (critique des moulures dans le style flamboyant) et enfin « The Flamboyant Architecture of the Valley of the Somme » (vol. 19), pp. 242 et sq.

l'éloge du drapé de la sculpture gothique en raison de sa capacité à masquer les formes du corps par son tombé, contre le drapé grec empreint de sensualité et d'agitation passionnelle⁵⁹⁹. C'est ce modèle qu'elle rattache ensuite aux conceptions ruskiniennes de la couleur et qui constitue pour elle le paradigme de son appréciation de la surface architecturale, qu'elle rattache, par ailleurs, à la représentation imaginaire de la déesse Vénus⁶⁰⁰. Si nous considérons pourtant une autre reine et déesse, non plus Cléopâtre ou Vénus, mais Athéna⁶⁰¹, et la parure organique qu'elle revêt, nous sommes confrontés à un modèle à la fois apparenté et plus complexe, mettant en jeu une conception différente de la surface architecturale.

Dans *Aratra Pentelici*, le modèle de Ruskin s'est en effet complexifié par rapport à celui qu'identifie Chatterjee à partir de la « Lamp of Beauty », et se trouve un peu moins marqué par le puritanisme de sa jeunesse : le drapé grec, loin d'être condamné, lui permet de constituer un idéal différent de celui qu'il a élaboré à partir de la sculpture médiévale et des débuts de la Renaissance italienne. Dans la sixième conférence de l'ouvrage, « l'école d'Athènes », Ruskin explicite le sens de cette dichotomie en affirmant que l'œuvre des Grecs, et en particulier celle du mythique sculpteur Dédale, se caractérise par le souci porté au réalisme et à l'animation du corps humain. L'école florentine est quant à elle plutôt marquée par l'importance accordée à l'expression de la figure, plus individualisée que chez leurs prédécesseurs hellènes :

Les Grecs ont parfaitement dessiné, et parfaitement sculpté, le corps et les membres ; mais il n'y a chez eux, autant que je sache, pas d'exemple de représentation du visage aussi bonne que chez un grand artiste italien. D'un autre côté, l'italien a peint et sculpté le visage d'une manière insurpassable ; mais je ne crois pas qu'il y ait d'exemple chez lui d'une parfaite représentation du corps, qui, du fait des exigences de sa religion, devint l'objet d'un orgueilleux mépris et d'une

⁵⁹⁹ SL, pp. 150-151, et Chatterjee, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁰⁰ Vénus serait « née vêtue », « born adorned », comme Venise, Ruskin jouant peut-être ici sur la proximité sonore qui existe en anglais entre le nom de la déesse et celui de la cité des Doges. Cf. Chatterjee, *op. cit.*, pp. 58-59, et SV 2, p. 177. Ruskin fait également référence à la nudité d'Eve, dont le corps est à lui-même sa propre parure, in SV 1, p. 452.

⁶⁰¹ Ruskin nomme bien Athéna, dans *Aratra Pentelici*, la « Reine de la Vie », et, dans un autre ouvrage, « la Reine de l'Air ». Cf. AP, p. 273, cité *supra*, p. 315, et *The Queen of the Air*, vol. 19, pp. 291 et sq.

prudente mortification... Parmi toutes les décorations vaines et mesquines, toutes les faiblesses et erreurs monstrueuses, les Grecs secourent les formes humaines et animales, et les sculptent dans la nudité de leur vraie chair, avec le feu de leur vie et de leur âme⁶⁰².

L'affirmation selon laquelle l'art italien et de Florence en particulier serait inférieur à l'art grec dans la représentation du corps humain a de quoi surprendre. Mais ce qui compte ici pour nous, c'est moins la pertinence historique du jugement de Ruskin que les catégories formelles et esthétiques qu'il développe à partir de cette exploration de l'histoire de l'art. Ce qui se trouve ainsi pensé à partir de l'art florentin, c'est le paradigme de l'expression dont on a vu l'importance qu'il avait à la fois pour les conceptions ruskiniennes de l'ornement et pour le chapitre de *Modern Painters* consacré à la beauté vitale, un chapitre où le corps fait effectivement l'objet de la part de Ruskin d'une orgueilleuse mortification qui le conduit à porter un anathème contre le nu en peinture⁶⁰³. Le début d'*Aratra Pentelici* insiste à nouveau sur l'importance de la figure en plaçant toute sculpture sous le patronage d'Athéna, « Reine de la vie », parée d'une robe représentant des êtres vivants gorgés de « pneuma », et inscrivant ainsi la réflexion de Ruskin dans la continuité du chapitre sur la beauté vitale. Dans la suite de l'ouvrage, l'étude de la sculpture grecque le conduit pourtant à s'éloigner du paradigme de l'expression faciale pour s'intéresser à la manière dont la représentation réaliste du corps vivant et de sa chair vêtue peut devenir source d'émotion⁶⁰⁴. Cette seconde branche de la réflexion esthétique de Ruskin sur le vivant, qui se trouvait frappée d'interdit dans *Modern Painters*, prend ici une importance beaucoup plus grande, et influence même sa conception de la surface architecturale. Contrairement à ce qu'affirme Chatterjee, ce n'est pas ici le drapé

⁶⁰² AP, pp. 333-334 et p. 348 : "The Greeks perfectly drew, and perfectly moulded, the body and limbs; but there is, so far as I am aware, no instance of their representing the face as well as any great Italian. On the other hand, the Italian painted and carved the face insuperably; but I believe there is no instance of his having perfectly represented the body, which, by command of his religion, it became his pride to despise and his safety to mortify... From all vain and mean decoration—all weak and monstrous error, the Greeks rescue the forms of man and beast, and sculpture them in the nakedness of their true flesh, and with the fire of their living soul."

⁶⁰³ MP 2, pp. 194-198.

⁶⁰⁴ Ce paradigme reviendra dans la conférence suivante, consacrée à l'école de Florence, et paradoxalement illustrée par les sculptures de Vérone reproduites un peu plus haut dans ce travail (Cf. *supra*, p. 311). Il est encore bien présent dans l'analyse de l'école grecque, l'une des supériorités de cette école venant pour lui du fait que les figures y ont toujours une expression de calme et de modération (Cf. AP, pp. 337-338).

médiéval, qui cache les formes du corps, mais l'art grec et son goût pour le bariolage qui constitue l'origine et le modèle de l'utilisation de la couleur en architecture. Si nous revenons au mythe d'Athéna présenté au cours de la troisième conférence, on remarquera en effet déjà que sa robe, en plus d'être décorée par des images d'êtres vivants, est décrite comme étant « bariolée » ou « chatoyante », équivalents français d'un terme grec que Ruskin ne traduit pas mais sur lequel il insiste pourtant : *poikilia*⁶⁰⁵. Bien qu'il ne le commente pas à ce moment, sa réflexion sur le sujet réapparaît dans le chapitre sur l'école grecque⁶⁰⁶, et en particulier à propos des œuvres du sculpteur Dédale qui aurait été responsable, d'après Diodore de Sicile, de la décoration d'un temple dédié à Aphrodite entièrement recouvert d'or. Ruskin décrit ce temple comme une sorte de ruche fantastique à la splendeur inégalée, et en fait le modèle du traitement de la couleur en architecture :

Notez bien ce dernier exemple de l'art de Dédale : il se rattache à bien des choses que je devrai vous montrer quand nous aborderons l'étude de l'architecture. Cette étude, nous la commencerons aux pieds du baptistère de Florence, qui, de tous les bâtiments que je connais, unit la plus parfaite symétrie et la plus exubérante ποικιλία (*poikilia*). Ainsi, depuis la tombe d'Édouard le Confesseur, et, à l'autre bout, jusqu'aux sanctuaires les plus lointains des mondes arabes et indiens, je devrai vous montrer jusqu'où s'étend l'empire scintillant et iridescent de Dédale ; et comment son ingénuité se manifeste, dans ses divisions, ses interpositions, et ses séquences labyrinthiques, d'une manière plus sauvage encore⁶⁰⁷.

La parenté que nous avons repérée entre les conceptions ruskiniennes de la couleur et leur traitement dans l'architecture du monde musulman, et de l'Inde

⁶⁰⁵ AP, p. 268, cité supra, p. 298 : « We should then naturally ask what kind of embroidery Athena put on her own robe; “πέπλον ἑάνον, ποικίλον [*poikilon*], ὃν ῥ' αὐτὴ ποιήσατο καὶ κάμε χερσίν.” The subject of that ποικιλία [*poikilia*, robe bariolée] of hers, as you know, was the war of the giants and gods.”

⁶⁰⁶ AP, p. 350.

⁶⁰⁷ AP, pp. 352-353 : “Take note of that last piece of his [Daedalus'] art : it is connected with many things which I must bring before you when we enter on the study of architecture. That study we shall begin at the foot of the Baptistery of Florence, which, of all buildings known to me, unites the most perfect symmetry with the quaintest ποικιλία. Then, from the tomb of your own Edward the Confessor, to the farthest shrine of the opposite Arabian and Indian world, I must show you how the glittering and iridescent dominion of Dædalus prevails; and his ingenuity in division, interposition, and labyrinthine sequence, more widely still.”

en particulier, est ici affirmée avec netteté par Ruskin lui-même. Dans la suite du passage, le critique victorien retrouve même les accents de *The Two Paths* pour mettre en lumière les dangers que représente une telle pratique abstraite de la décoration : celle-ci peut écarter l'artiste de la recherche de la vérité de la forme au nom du scintillement des apparences, l'amener à négliger la signification de son œuvre, et le conduire à un travail mécanique où se manifeste une tendance à la cruauté et à la bestialité⁶⁰⁸. Mais ce qui faisait, en 1859, l'objet d'une condamnation pleine et entière, face à des adversaires enclins à minimiser l'importance de la représentation du vivant, est ici considéré d'une manière beaucoup plus positive comme l'expression du goût d'une école artistique prestigieuse. Il est assez paradoxal de voir que cette défense de la couleur se fait ainsi à partir de la prise en considération de l'œuvre d'un sculpteur, Dédale, et dans un livre consacré en grande partie à l'esthétique du bas-relief : les exemples grecs de ce type de sculpture sont en effet parvenus jusqu'à nous sans couleur et sont commentés par Ruskin dans cet aspect monochrome. L'insistance grecque sur la beauté du corps humain, et plus largement du corps vivant, manifeste dans son traitement du drapé en sculpture⁶⁰⁹, trouve ainsi à s'exprimer également dans la polychromie des surfaces. La dichotomie entre couleur et sculpture, effectivement structurante pour l'esthétique architecturale ruskinienne, ne correspond ainsi peut-être pas à l'opposition, mentionnée plus haut, entre le drapé florentin et le drapé grec⁶¹⁰. Dans *Aratra Pentelici*, la sculpture en bas-relief et la couleur semblent au contraire s'unir sous un seul modèle, celui du drapé grec, dont elles constituent des sous-catégories.

Dans le passage que nous venons de citer, Ruskin met donc en rapport le goût grec pour l'expression d'une certaine sensualité dans la sculpture (il est vrai soumise à de strictes contraintes morales) et l'utilisation de la couleur en architecture. Il semble déjà que la polychromie soit plutôt, à ce moment de sa

⁶⁰⁸ AP, p. 353-354 : "This peril of the influence of Dædalus is twofold; first, in leading us to delight in glitterings and semblances of things, more than in their form, or truth;—admire the harlequin's jacket more than the hero's strength; and love the gilding of the missal more than its words;—but farther, and worse, the ingenuity of Dædalus may even become bestial, an instinct for mechanical labour only, strangely involved with a feverish and ghastly cruelty:—(you will find this distinct in the intensely Dædal work of the Japanese); rebellious, finally, against the laws of nature and honour, and building labyrinths for monsters,—not combs for bees."

⁶⁰⁹ Il est ici question en effet du drapé plutôt que du nu, qui fait toujours l'objet d'une réticence Cf. AP, p. 273, note 1.

⁶¹⁰ Cf. *supra*, p. 316.

réflexion au moins et contrairement à ce qu'en dit Chatterjee, pensée sous le paradigme du drapé grec, celui qui épouse les formes du corps plutôt qu'il ne les cache. Pour l'architecture, il s'agit bien sûr là d'un corps imaginaire, érotisé, dont l'illustration la plus élaborée était, dans les *Stones*, la description de la basilique Saint-Marc de Venise. Il nous semble que ce modèle ne se limite pas à la couleur, et que les textures produites par le bas-relief y correspondent tout aussi bien, et d'une manière plus éminente encore. Certes, Ruskin ne fait pas lui-même le lien entre ce mode de sculpture et le « drapé » imaginaire que celui-ci produit sur un bâtiment, et ne parle à ce sujet que de la couleur. Mais, si l'on se souvient du début d'*Aratra Pentelici*, Ruskin évoque bien la « délicieuse rugosité » des surfaces « bosselées » ou courbes de Saint-Zénon, où la sculpture en bas-relief domine, comme sur les portes de Ghiberti. Cette rugosité crée également, comme nous avons pu le voir dans la « Lamp of Power », un jeu d'ombres et de lumière sollicitant fortement le sens du toucher et empreint d'une certaine sensualité. Nous avons alors, à ce sujet, évoqué une possible perception de la surface par la sympathie, sur la base de la présence de cet élément courbe. Comme nous avons pu le voir à l'occasion de notre lecture du chapitre sur Saint-Marc, il n'est pas nécessaire que cette courbure (ce « bosselage », comme nous nous sommes permis de l'appeler) soit présente pour que l'érotisation du bâtiment ait lieu⁶¹¹, mais il est probable malgré tout que ce type de surface participe du phénomène. Un parallèle entre les deux formes de décoration de la surface, par la couleur ou le bas-relief, et la métaphore sartoriale commune qu'il emploie pour les désigner, est ainsi dressé par Ruskin lui-même à la fin de ce chapitre introductif. Ainsi pour Saint-Zénon :

Le caractère agréable de la décoration de la surface est indépendant de la structure ; c'est-à-dire, de toute exigence de stabilité architecturale. Ici [c-à-d. à Saint-Zénon], la majeure partie de la sculpture est exclusivement l'ornementation d'un mur plat, ou de panneaux de portes ; seule une petite partie de la façade de l'église est traitée

⁶¹¹ Cette notion d'érotisation nous paraît peut-être mieux à même de décrire ce dont il est question que celle de sympathie.

ainsi, et la sculpture n'a pas plus à voir avec la forme du bâtiment qu'en aurait un voile de dentelle, suspendu devant ses portes un jour de fête⁶¹².

Un phénomène tout à fait comparable au traitement polychrome du mur du baptistère de Florence :

Quand je commencerai mes conférences sur l'architecture, le premier bâtiment que je vous montrerai comme modèle est un édifice où la structure est entièrement cachée. Il s'agira du baptistère de Florence... [qui est] comme une boîte en bois faite à Tunbridge, l'œil et l'intellect ne s'intéressant sur sa surface qu'aux relations des dimensions et des courbes entre les morceaux de marbre incrusté de différentes couleurs, qui n'ont pas plus à voir avec la véritable structure du bâtiment que le manteau d'Arlequin a un rapport avec ses os⁶¹³.

Bien que le commentaire de Ruskin soit ici tout entier axé sur le rôle joué par les proportions des motifs colorés dans l'appréciation de la surface, le chapitre sur Saint-Marc nous a montré comment ce type de traitement de la surface fait également l'objet chez lui d'une appréciation tactile empreinte d'érotisme. Ruskin prend par ailleurs ici comme modèle d'architecture un bâtiment caractérisé, comme Saint-Zénon, à la fois par la couleur et le bas-relief, localisé au niveau de ses portes de bronze, sculptées par Ghiberti, et auxquelles nous sommes revenus à plusieurs reprises⁶¹⁴. Tout comme la couleur, les bas-reliefs de Saint-Zénon appréciés à distance, indépendamment donc de ce qu'ils représentent, sont ici considérés par Ruskin comme une étoffe. Son insistance sur l'importance qu'y jouent également les valeurs tactiles accentue cette parenté avec le modèle

⁶¹² AP, p. 216 : "The pleasantness of the surface decoration is independent of structure; that is to say, of any architectural requirement of stability. The greater part of the sculpture here is exclusively ornamentation of a flat wall, or of door-panelling; only a small portion of the church front is thus treated, and the sculpture has no more to do with the form of the building than a piece of lace veil would have, suspended beside its gates on a festal day..."

⁶¹³ AP, p. 217 : « When I begin my Lectures on Architecture, the first building I shall give you as a standard will be one in which the structure is wholly concealed. It will be the Baptistery of Florence ... [which is] like a wooden piece of Tunbridge ware, on the surface of which the eye and intellect are to be interested by the relations of dimension and curve between pieces of encrusting marble of different colours, which have no more to do with the real make of the building than the diaper of a Harlequin's jacket has to do with his bones.»

⁶¹⁴ Cf. *supra*, pp. 62-63, 72, 215, 240, 285, 339. Voir aussi SL, pp. 149, 154, SV 1, p. 260, LAP, p. 209, et AP, p. 312.

« érotisant » de Saint-Marc⁶¹⁵. Loin d'être seulement une conséquence de l'idéal de planéité appliqué à la sculpture, il nous semble que l'introduction d'un relief à la fois plat et courbe suggère d'une manière plus évidente encore les formes du corps féminin imaginaire vêtu de la robe idéale. Si l'utilisation de motifs colorés de pierres lisses suggère déjà pour Ruskin un vêtement, et, par là même, la présence imaginaire d'une chair, le bas-relief et son bosselage témoigne sans doute de la manière dont la forme du corps féminin s'exprime ou s'imprime dans le vêtement, relevant ainsi du modèle du drapé grec. Chatterjee avait déjà noté cet aspect « dévoilant » de la conception ruskinienne du drapé, sans le mettre en relation avec le bas-relief, à propos de son appréciation de la sculpture gisante d'Ilaria di Caretto :

Ruskin explique que cette sculpture est un parfait exemple de drapé sous tension, presque comme si celui-ci était vertical, et affirme que le contour n'est pas « absolument droit, mais composé de courbes d'une extrême subtilité ». Ces passages insistent sur le fait que bien que la forme physique est complètement cachée par la surface tendue et sans couture de la robe, le corps n'est pas totalement éliminé... mettant ainsi en lumière l'importance de l'aller-retour entre son occultation et son dévoilement⁶¹⁶.

Contrairement donc à ce que nous affirmions un peu plus haut, la représentation du vivant n'est pas nécessaire à l'érotisation de la surface architecturale, et en constitue seulement un cas particulier⁶¹⁷. Le modèle par excellence de ce phénomène, la basilique Saint-Marc, se caractérise en effet par le rôle assez faible joué par l'image, qui ne bénéficie au mieux que d'un traitement abstrait sur lequel Ruskin s'attarde peu. L'essentiel de l'effet dépend du

⁶¹⁵ Ce caractère tactile du bas-relief a bien été mentionné par Chatterjee dans son étude, mais elle n'a pas mentionné en quoi celui-ci consistait ni la relation qu'il entretenait avec le modèle de la robe idéale (centrée pour elle sur l'utilisation de la couleur). Cf. Chatterjee, p. 22, cité *supra*, p. 316.

⁶¹⁶ Chatterjee, p. 75, et Ruskin, *The Aesthetic and Mathematic Schools of Art in Florence* (vol. 23), p. 231: « He also explained that this [sculpture] was the perfect example of drapery under tension, almost as if it were vertical, and that the outline was not "absolutely straight, but curves of extreme subtlety." These passages emphasized the fact that even though the physical form was completely concealed by the taut and seamless surface of the dress, the body was not totally eliminated... This highlighted the importance of interplay between concealment and revelation.»

⁶¹⁷ Cf. *supra*, p. 296.

trairement de la couleur, disposée en motifs géométriques à la manière d'un « manteau d'Arlequin », et proche en cela de certaines pratiques décoratives du monde musulman. Mais dans le cas particulier du bas-relief qui couvre le mur ou certaines de ses parties, nous assistons à un phénomène similaire où la courbure de la chair émerge à la surface, comme s'il y avait, littéralement, une femme à l'intérieur du mur, conduisant tout aussi bien, et peut-être plus intensément encore, à son érotisation⁶¹⁸. Tout comme dans le modèle de Saint-Marc, l'attention portée à la texture se fait alors au détriment de l'attention portée à la figure. Contrairement à ce modèle vénitien pourtant, la représentation du vivant demeure bien présente : elle permet d'obtenir la courbure de la surface, et donc l'effet tactile recherché par Ruskin. Nous sommes ainsi confrontés à un paradigme plus complexe où s'effectue un aller-retour entre l'appréciation empathique des figures et de leur expression, perçues à distance intermédiaire, et l'appréciation érotique de la surface du mur qui advient lorsque ces figures, par l'éloignement ou l'extrême proximité, disparaissent. Cette dualité de la surface architecturale trouve son modèle dans le mythe de la robe d'Athéna, vivante et vêtue d'images du vivant.

Loin de supprimer donc le rôle joué par la figure humaine, la disparition de l'image (absolue, dans le cas de la couleur, ou relative, dans le cas du bas-relief) aboutit à un passage de la représentation au symbole. La figure humaine se trouve alors en quelque sorte « signifiée » par la texture de la surface architecturale (lisse, dans le cas de la couleur, ou bosselée pour le bas-relief). Ce phénomène de symbolisation imaginaire était déjà sans doute à l'œuvre dans l'extension de l'objet de la sympathie à l'ensemble du vivant. Il se fondait alors sur le degré de ressemblance des animaux et des végétaux avec les parties du corps humain chargées d'une signification psychique, et contribuant à son individualisation (en particulier les traits du visage, et, déjà, la courbure). Dans le cas de la surface architecturale, cette symbolisation s'effectue sur la base d'une sollicitation tactile du regard de Ruskin, qui assimile cette surface au drapé d'un

⁶¹⁸ La référence à ce mode d'ornementation « couvrante » du mur ou d'une surface plane par le bas-relief est assez fréquente chez Ruskin, et il y était suffisamment sensible pour en repérer l'usage dans des styles ou la pratique est assez rare, notamment dans le gothique français. Entre autres exemples, on se référera à SL, pp. 48-50, p. 84, pp. 118-119 (exemples italiens), p. 149, 154 (Ghiberti), p. 210 (tympan de Bayeux), p. 212 (tympan de Saint-Maclou à Rouen), pp. 216-217 (porte nord de Rouen). SV1, pp. 258-261 (exemples médiévaux et du XIX^e siècle), p. 260, 271 (Ghiberti), pp. 277-278 (angles du palais des Doges), pp. 432-433 (Cathédrale de Lyon).

corps féminin suscitant chez lui un plaisir esthétique intense empreint d'érotisme. Plus encore donc que l'unité matérielle entre la sculpture et l'architecture, exigée par Ruskin dans tous les styles qu'il considère, c'est bien ce processus de symbolisation inconscient de la figure humaine dans les textures de l'édifice, par la couleur ou le bas-relief, qui nous paraît être à la source du genre de beauté qui les caractérise en propre, et qui s'apparente de ce fait à la beauté vitale.

Il nous faut toutefois préciser, en guise de conclusion, que cette catégorie esthétique subit ici une transformation qui en modifie le contenu d'une manière décisive, et met ainsi en lumière un élément qui n'était pas apparu de manière aussi nette dans le reste de notre exposé. Cette transformation réside dans le passage du visage au corps comme médium d'expression, un déplacement signalé par Ruskin lui-même dans l'opposition qu'il dresse entre la sculpture grecque et la sculpture florentine, et qui introduit dans cette notion une dimension érotique marquée. Les chapitres sur la beauté vitale, en grande partie consacrés à l'expression faciale, envisagent bien déjà pourtant l'expressivité du corps et du vêtement dans leur relation au traitement idéal de la figure humaine. Mais le nu y fait alors l'objet d'une condamnation en raison de son caractère sensuel, susceptible d'interférer avec l'idéalité de cette expression, qui doit être sans péché⁶¹⁹. À ce moment de sa réflexion, seule la couleur est susceptible, par sa pureté, de contrecarrer cette dimension sensuelle du nu et de le racheter sur le plan spirituel, comme le montrerait la peinture de Titien⁶²⁰. Par là même la chair et le vêtement se voient placés sous le double signe de l'expression (ils nous disent quelque chose du caractère du peintre et de la figure qu'il représente, perceptibles par la sympathie) et du désir, ce second aspect n'apparaissant pas de manière aussi nette dans les chapitres consacrés à la beauté vitale des animaux et des plantes. Il n'est pas exclu que cette dimension y soit pourtant également présente : elle caractérise peut-être la « saine énergie » manifestée par le vivant dans son activité de génération ; la sculpture grotesque et la manière dont la création artistique est alors l'occasion, pour l'artiste, d'éprouver un plaisir d'ordre pulsionnel exprimé par ses figures et que nous pouvons ressentir par sympathie ; ou même, enfin, le goût ruskinien pour la sculpture naturaliste qui nous a paru proche de la figure de

⁶¹⁹ MP 2, pp. 194 et sq. et pp. 326 et sq.

⁶²⁰ MP 2, pp. 194 et sq.

Pygmalion⁶²¹. Dans ces différents cas, Ruskin ne mentionne pas la dimension érotique de la beauté vitale, alors que sa réflexion sur le nu et le drapé fait explicitement intervenir cet élément. En passant de la sculpture à la surface architecturale, cet imaginaire sartorial et charnel joue à nouveau sur un plan inconscient, mais il n'en inscrit pas moins, et d'une manière plus décisive encore, la beauté vitale du côté du désir aussi bien que de la sympathie. Quant à savoir le rapport exact qu'entretiennent ces deux concepts dans l'appréciation esthétique de « ce qui vit » c'est à une autre étude qu'il reviendrait de le déterminer.

⁶²¹ Cf. *supra*, pp 99 et sq. (pour le vivant), pp. 226 et sq. (pour le grotesque) et pp. 269 et sq. (pour Pygmalion).

CONCLUSION

Au terme de ce parcours, nous pouvons bien affirmer que la notion de beauté vitale a un caractère structurant dans la pensée de Ruskin et dans sa critique architecturale en particulier ; mais que la question de la définition de l'objet de cette beauté, de ce que nous pouvons considérer comme « vivant », demeure, en grande partie, ouverte. Nous avons cherché, au cours de ce travail, à retracer les métamorphoses de cette catégorie esthétique au fil de la carrière intellectuelle de Ruskin et de ses prises de position ; d'abord en tant que jeune auteur, puis acteur reconnu du débat esthétique victorien, et, enfin, comme professeur et conférencier établi et respecté à l'université d'Oxford. En toute rigueur, la réponse à la question de la définition de la beauté vitale, entendue en un sens strict, est en réalité circonscrite à ce début de carrière, où Ruskin a tenté, suite au succès du premier volume de *Modern Painters* et à l'entrée remarquée sur la scène intellectuelle victorienne qui en résulta, de donner des fondements théoriques à ses goûts. Le second volume de *Modern Painters* est ainsi ce qui se rapproche le plus, chez lui, d'un essai d'esthétique, où la recherche de son identité de penseur et d'écrivain passe par un dialogue avec la philosophie du siècle précédent et avec la pensée grecque (notamment celle d'Aristote). Si la beauté vitale est un concept demeuré sans postérité après Ruskin, on pourrait presque affirmer qu'en un certain sens il en fut de même dans son œuvre : jamais, après cette tentative juvénile, Ruskin ne fait plus référence à ce concept qu'il avait mis alors tant de soin à définir. Mais si la beauté vitale, au sens philosophique strict qu'elle avait alors, n'est plus mentionnée, l'intérêt pour la beauté de « ce qui vit » (« living things ») demeure central, et fait l'objet de nouvelles élaborations théoriques et critiques qui en complexifient l'objet. De sorte que les chapitres consacrés à la beauté vitale peuvent être considérés comme la première formulation, dans son œuvre, du thème esthétique fondamental de sa réflexion sur l'art, et d'un concept psychologique qui, lui, fait bien l'objet d'une reprise, notamment dans le corpus architectural : la sympathie. Notre travail, qui s'est

ouvert par une tentative d'exploration et de définition de la beauté vitale et de la sympathie, a ensuite essayé de déterminer comment cette première intuition esthétique a en quelque sorte imprégné le reste de sa critique, et a trouvé dans la confrontation à l'architecture l'occasion de développements nouveaux qui l'ont amené assez loin de ce qu'elle tentait, au départ, de décrire.

Qu'est ce qui était en jeu, en effet, dans ce second volume de *Modern Painters* ? Il s'agissait pour Ruskin de définir l'émotion particulière qu'il éprouvait face au vivant, et qu'il jugeait suffisamment importante pour constituer une catégorie esthétique à part, opposée symétriquement à la beauté de la forme pure, et susceptible à elle seule de lui faire contrepoids. C'est à travers deux expériences fondamentales, d'un caractère éthique marqué, que l'intuition lui en fut donnée : celle de la naissance d'une fleur, « mince, pensive, et fragile », sur l'étendue neigeuse des Alpes, et celle de la mort d'une femme, Ilaria di Caretto, gisant sur son lit de marbre. Par-delà la différence qui sépare les deux expériences, celle, d'une part, d'un être vivant réel, et d'autre part celle d'une sculpture, ce qui est alors en jeu c'est d'essayer de penser ce « quelque chose » qui sépare l'animé de l'inanimé, cette impression de présence qui face à un cadavre est perçue comme manquante, et qui advenue sous la forme d'une fleur confère à celle-ci une valeur esthétique supérieure à la neige la plus pure, et à tout paysage. L'intuition de Ruskin pour penser cette différence consiste à affirmer que le vivant, contrairement à la matière inerte, peut faire l'objet d'un rapport empathique (dans son vocabulaire, d'une « sympathie ») ; autrement dit, qu'il y a dans la confrontation au vivant quelque chose qui relève de l'intersubjectivité et de l'expérience d'autrui : ce que je perçois n'est pas seulement une forme, c'est (ou ce fut) un être sensible, ou en apparence tel. La beauté du vivant est ainsi d'emblée pensée par le recours à des catégories éthiques qui, si elles donnent en effet lieu à beaucoup de jugements de valeur déterminés en grande partie par les croyances religieuses de sa jeunesse, et relèvent peut-être tout aussi bien d'une tendance parfois naïve à l'anthropomorphisme, n'en sont pas moins requises par la spécificité de leur objet.

Cette spécificité esthétique du vivant et la tendance à en faire le modèle d'une conception du beau était déjà latente dans la pensée du XVIII^e siècle britannique. C'était le cas en particulier dans l'œuvre de Burke : la section que le

philosophe irlandais consacre au beau accorde au vivant un véritable privilège, sans que celui-ci ne soit véritablement conscient ni défendu. On pouvait aussi trouver dans l'œuvre de Hume une tentative pour penser la manière dont notre « sympathie » pour autrui et sa richesse était à l'origine d'un bon nombre de nos jugements esthétiques, sans que la manière dont le vivant pouvait se rattacher à un tel modèle soit prise en considération. Il se trouve que c'est bien ainsi dans l'œuvre de Ruskin, qui se situe lui-même en marge de l'histoire de la philosophie et dont le rapport à cette tradition est assez distancié, que se trouveront en quelque sorte unies ces deux tendances. Le vivant deviendra chez lui l'objet d'une catégorie esthétique spécifique où se trouvera mobilisé un modèle psychologique, celui de la sympathie, à l'origine pensé pour rendre compte du monde social et de notre rapport à autrui. Le passage par la philosophie grecque et l'œuvre d'Aristote permet ainsi à Ruskin d'élaborer une tentative de définition du vivant où celui-ci ne se caractérise pas seulement par la conscience (sans doute, dans certains cas, fictive) qu'il aurait de lui-même, mais par une activité créatrice de génération de soi et d'expression individuelle. Cette activité ne rappelle plus que lointainement les idées du Stagirite sur l'activité libre et heureuse et donne plutôt à voir un modèle où c'est sans doute l'art et la création artistique qui constituent la véritable source d'inspiration. C'est à ce sentiment d'une activité consciente d'elle-même et d'une liberté tendues vers la genèse d'une individualité (exercées certes sous la contrainte des commandements divins, et jugées aussi en fonction de leur capacité à s'y conformer), sources de plaisir et de joie dans l'individu considéré, que nous serions sensibles lorsque nous percevons un être vivant, et qui nous amènerait à le trouver beau par sympathie (son plaisir d'exister se communiquant ainsi à nous).

Ce premier moment de la réflexion de Ruskin sur le vivant le conduit par la suite d'une manière assez étonnante à se détourner de l'étude de la nature pour se consacrer à l'architecture. Ce qui suit en effet le second volume de *Modern Painters* ce n'est pas directement le troisième volume, mais les *Seven Lamps of Architecture* et les *Stones of Venice*. Si la notion de beauté vitale n'est alors plus réutilisée, les fondements posés par Ruskin dans sa réflexion sur ce concept restent actifs et se développent dans deux directions. D'une part, et nous avons moins insisté sur cet aspect, en prenant en compte le rôle joué, dans notre expérience esthétique de l'architecture, par la représentation imaginaire du travail

créateur de l'artiste et de la joie qu'il prend lui-même à cette activité de création. La valeur esthétique de ce travail est affirmée avec force dans les *Seven Lamps* et à nouveau, avec une éloquence plus grande encore, dans « The Nature of Gothic ». Il y a là, sans doute, une conséquence naturelle de l'utilisation du concept de sympathie, qui fait en quelque sorte retour vers ses origines sociales et qui finit par prendre pour objet des êtres humains à la fois réels et imaginaires (car absents). Ces individus sont considérés dans leur appartenance à une époque ou à une société, par l'intermédiaire de cette trace de leur activité que constituent l'architecture et sa décoration. D'autre part, et c'est ce point qui a constitué le thème majeur de nos analyses et notre porte d'entrée dans la réflexion de Ruskin, celui-ci donne un nouveau champ d'application à la beauté vitale en affirmant de manière provocatrice que l'ornementation architecturale devait consister en la représentation, plus ou moins stylisée, d'êtres vivants, qui doivent en constituer le sujet exclusif. Cette injonction, formulée dès la « Lamp of Beauty », qui fait l'objet de longues précisions dans « The Material of Ornament », et se trouve enfin réitérée dans les conférences d'Édimbourg, se fonde à notre avis là aussi tout autant sur des présupposés religieux que sur une volonté de donner dans l'architecture une image de la forme humaine. Plus encore que de sa forme (qui est certes privilégiée, et au sommet de sa hiérarchie des « sujets » de l'ornement), il s'agit de donner une image de son âme : l' image sculptée sur un bâtiment doit pouvoir générer la même émotion que celle ressentie face à la présence réelle d'autrui et de sa sensibilité, dont le vivant constitue une incarnation symbolique. L'ornementation architecturale n'est plus alors considérée seulement comme la trace d'un geste humain mais bien comme la représentation d'un « autrui » qui peut tout aussi bien prendre la forme d'un animal ou d'une plante, mais dont la valeur esthétique est fonction de sa capacité à solliciter, comme nos semblables, notre sympathie.

La thèse de Ruskin, qui le conduit à appliquer à l'ornement des conceptions de la *mimèsis* issues en ultime analyse de l'Antiquité et de la Renaissance, et du modèle qui préside aux beaux-arts, le place à contre-courant des tendances critiques de son temps. Si ses positions s'inscrivent dans une certaine mesure, par leur ton religieux et leur insistance sur la nature comme source de toute beauté, dans un discours caractéristique du *Gothic Revival* et du

Pugin de *Floriated Ornament* en particulier, elle trouve en la personne d'Owen Jones et dans le mouvement de réforme des arts décoratifs victoriens, dont l'organe de presse est le *Journal of Design and Manufactures* et qui se cristallise autour de l'exposition universelle de 1851, des adversaires puissants, à la fois sur le plan intellectuel et institutionnel, et contre lequel il fut amené à prendre position. C'est dans ce contexte et en tant que réponse à la *Grammar of Ornament* de Jones (1856) qu'il faut situer les thèses de *The Two Paths* (1859), dont la violence polémique ne doit pas faire oublier qu'elles constituent en réalité le point d'aboutissement d'une réflexion sur le vivant et sa beauté entamée bien des années auparavant dans *Modern Painters*. Le point essentiel de l'apport de Ruskin dans le débat victorien consiste ainsi en une défense de la décoration par la figure, seule susceptible d'après lui de solliciter la sympathie, et dont le modèle est la sculpture des cathédrales gothiques (et plus largement de l'architecture du Moyen Âge européen). Il s'agit ainsi de remettre en cause la décoration par le seul emploi de motifs abstraits ou stylisés à outrance, dont le modèle est alors l'art de l'Islam sous ses formes « mauresques » et indo-musulmanes. Cette défense le conduit ainsi à accorder une attention toute particulière à l'expression faciale des figures qu'il prend en considération, un critère esthétique qui était déjà déterminant dans les chapitres de *Modern Painters* consacrés à la beauté vitale, et qui trouve son point d'intensité culminant dans le grotesque médiéval. Elle le conduit par ailleurs à tenter de rattacher à la *mimèsis*, et à cette esthétique de l'expression, les lignes abstraites qui constituaient l'un des points d'intérêts majeurs du discours de Jones, en affirmant que ces lignes ont leur modèle soit dans les formes de la nature et du vivant, soit dans la forme humaine. C'est en particulier la manière dont Ruskin identifie ces lignes dans les représentations stylisées ou réalistes des végétaux qui témoigne le plus de cette filiation, où le tracé de la ligne devient signe de la croissance d'une plante et trouve ainsi matière à s'individualiser. À travers ce passage par l'architecture et sa confrontation au discours de praticiens opposés à ses vues, Ruskin est ainsi amené à préciser en quoi consiste cette beauté du vivant, à expliquer la manière dont elle prend forme chez les êtres humains, les animaux et les végétaux, selon un double paradigme formel, celui de la croissance et du visage, compris selon un modèle psychologique unitaire, celui de la sympathie.

En passant par l'architecture et la sculpture pourtant, Ruskin fait opérer à son concept initial un changement d'objet dont les conséquences passent en grande partie inaperçues de lui, mais qui n'en sont pas moins considérables. Dans son discours en effet, Ruskin pense la différence entre les êtres vivants réels et leur représentation sculptée à travers la notion d'abstraction, qui désigne, chez lui, la nécessité pour l'artiste de ne sélectionner que quelques caractéristiques du sujet qu'il a sous les yeux. Le passage par l'architecture est ainsi l'occasion de voir comment le vivant, plus encore qu'en peinture mais selon le même modèle théorique, peut être réduit à quelques caractéristiques essentielles qui en conservent l'expression et la beauté. Ruskin revalorise par là, comme il l'avait fait avec les primitifs italiens, certaines formes de sculpture médiévale alors méprisées. Pourtant, et contrairement à ce qui se passe en peinture, les représentations sculptées du vivant ont un caractère très ambivalent, en particulier lorsque, comme c'est le cas chez Ruskin, elles sont pensées selon un idéal naturaliste. Plutôt que de valoir comme représentations du vivant, on peut se demander en effet si elles ne finissent pas par acquérir une valeur esthétique autonome et faire l'objet chez lui, comme le lui reprochait déjà Proust, d'une tendance à l'idolâtrie. Ruskin serait alors peut-être moins sensible à la beauté des êtres vivants réels qu'à celle de leur sculpture, dont la « vie » est artificielle et caractérise la pierre plutôt que la chair ; cette pierre serait alors peut-être dotée, sous son regard, d'une qualité charnelle en apparence contraire à la nature du matériau et qui y trouve pourtant une forme d'intensification. Cette ambivalence était déjà très marquée dans la genèse du concept de beauté vitale, où les deux expériences fondatrices, celle du vivant et celle de sa sculpture, sont pensées sur le même modèle (celui de la sympathie) alors qu'elles sont peut-être contradictoires, ou susceptibles d'entrer en concurrence. Plus qu'au vivant et à sa fragilité, ce serait alors (ou au moins tout autant) à sa pétrification opérée par la sculpture que Ruskin serait sensible, la beauté vitale n'étant pas (ou plus) la beauté du vivant mais la beauté de la « vie » de la pierre, de sa capacité à faire l'objet d'un processus d'animation par la main de l'homme et l'acte de représentation dont elle est le support. Le passage par l'architecture et sa décoration sculptée ne serait pas alors seulement une manière de décaler le regard du seul vivant vers le créateur humain d'une œuvre d'art ; il aboutirait en réalité à faire de cette sculpture même, et du simulacre de vie et de chair qu'elle donne à voir, son objet privilégié. La

sculpture permettrait ainsi un gain esthétique par le transfert à la pierre elle-même de qualités ordinairement réservées au vivant : celles-ci se trouveraient alors immortalisées, soustraites à la fragilité que Ruskin y avait initialement repéré, permettant ainsi de pérenniser dans un contexte urbain la mémoire d'une nature vivante disparue. Dans ce mouvement du réel à l'artifice pourtant, ce qui se perd c'est bien la bouleversante énergie vitale dont il avait fait l'expérience avec la fleur des Alpes, que la sculpture ne parvient à sauver de la mort qu'en la lui ôtant (car il est bien alors question de secours, plus encore peut-être que de sympathie). Cette ambivalence n'était pas aussi aiguë dans le cas de la peinture, le caractère bi-dimensionnel de la toile rendant nette la distinction entre le réel et sa représentation, et n'aboutissant pas à une autonomisation esthétique de l'objet d'art.

Ce premier déplacement de la beauté du vivant vers celle de sa sculpture s'accompagne d'un second déplacement, qui nous fait passer de la beauté de l'image sculptée vers celle de sa matière. Il y a en effet chez Ruskin, et malgré toute l'insistance qu'il fait porter sur la représentation la plus réaliste possible des figures vivantes, une tendance à s'intéresser aux qualités de son médium (dans le cas de la sculpture, la pierre et l'ombre, et, pour la peinture, les couleurs) plutôt qu'à son objet, ou à leur consacrer une attention au moins égale. La figure du vivant chez Ruskin, malgré son importance, est en réalité précaire : elle dépend pour être perçue du regard d'un observateur capable d'en interpréter la forme et d'en recevoir la signification. La mobilité du regard ruskinien sur l'architecture, parfois très rapproché et parfois au contraire très éloigné de l'édifice, se plaît à montrer comment les figures qui le décorent se dissolvent en un jeu d'ombres et de lumières, suivant un phénomène que nous avons qualifié « d'impressionniste ». Ce sont alors les qualités de texture du matériau qui prennent la première place. Elles conduisent Ruskin à définir une conception « matiériste » de l'abstraction, fondée sur l'alliance de la vue et du toucher, qui se distingue de l'esthétique du mouvement linéaire équilibré proposée par Jones et ses collaborateurs. Dans ce déplacement, ce n'est plus la sculpture en tant que telle mais la surface architecturale (généralement un mur) sur laquelle elle prend place, et dont elle ne se détache déjà que bien peu du fait de son faible relief, qui devient le centre de l'attention. Le vivant n'est plus alors représenté, mais il demeure présent et actif

sur le plan de l'imaginaire : ce qui s'y substitue c'est la représentation fictive et fantasmée d'une figure féminine que nous avons identifiée à la déesse Athéna, vêtue d'une robe de toutes les couleurs (*poikil'*), et qui confère à la surface architecturale une qualité érotique. De ce point de vue, il n'est pas nécessaire que cette surface soit sculptée par des représentations du vivant pour que le phénomène que nous décrivons se produise : le modèle en est en effet la basilique Saint-Marc de Venise, caractérisée par l'usage de motifs géométriques de marbres colorés et par le caractère extrêmement stylisé des figures qui y prennent place. Ce bâtiment n'en est pas moins décrit comme une forme vivante, douée de sensibilité, et susceptible même de susciter chez Ruskin quelque chose qui s'apparente à du désir. Ce phénomène reprend, en le développant dans le sens d'une érotisation accrue (ou moins réprimée), une réflexion sur la parure du corps humain, et féminin en particulier, qui avait d'abord été formulée dans le chapitre du second volume de *Modern Painters* sur la beauté vitale de l'Homme. Le phénomène de symbolisation de l'âme et de la forme humaine que nous avons vu à l'œuvre pour le vivant (qui se trouvait, même dans le cas des plantes, doué de conscience et de sensibilité) prend ainsi désormais pour objet la surface du bâtiment lui-même, sans passer par l'intermédiaire d'une représentation. Dans le cas particulier du bas-relief cependant, le type de modelé produit par la sculpture fait l'objet d'une appréciation similaire chez Ruskin, et implique une expérience esthétique plus complexe marquée par un aller-retour entre la reconnaissance des figures du vivant et sa symbolisation imaginaire dans la surface architecturale.

Au terme de ces déplacements successifs, ce qui se trouve mis en question c'est la nature même de l'objet de cette beauté que Ruskin avait qualifiée de « vitale », et, corrélativement, la définition de ce que nous qualifions de vivant. Restreinte aux êtres vivants réels, qui en constituent l'objet originel, la beauté vitale pourrait se prévaloir d'un fondement biologique. Il s'agirait alors de la manière dont la sensibilité autre qui se manifeste dans le vivant vient solliciter notre empathie, et déclenche en nous une réponse émotionnelle qui, sous certaines conditions, devient source de plaisir. Le cas particulier du végétal ne pose problème que dans la mesure où le fait d'attribuer une conscience aux plantes peut, comme l'avait déjà fait remarquer Landow, prêter à discussion. Mais même dans ce cas, et malgré les doutes que nous pouvons avoir sur le degré de

conscience que possède l'individu qui se présente à nous, il y a bien quelque chose qui relève de l'expérience d'une altérité, et que la présence d'une vie réelle dans ce que nous considérons suffit à manifester. Il ne s'agit plus, même pour la plante, d'un objet mais d'un être, et c'est dans la prise de conscience de cette différence, qui est de l'ordre d'une rencontre, que réside la source de l'émotion. C'est bien en effet d'une rencontre que parle le récit inaugural du chapitre sur la beauté vitale : celle de Ruskin avec une fleur, perçant la neige au printemps. Dans ce modèle réaliste, et même si nous ne faisons pas l'expérience directe de la subjectivité d'autrui, que nous ne pouvons pas la vivre « en première personne », c'est bien l'autre qui nous sollicite et l'expérience de la beauté de sa vie, même si elle n'est produite que par des effets de surface, est vécue comme la conscience de quelque chose de réel. L'apparence n'est pas alors artifice, mais manifestation de la présence d'une vie autre. Du vivant à sa représentation peinte ou sculptée, le passage du réel à l'image introduit un premier degré de fiction dans ce modèle initial. La beauté dont il est question n'est plus alors celle du vivant, mais celle d'une œuvre d'art, et qui elle-même ne vit pas. La vie dont il est alors question n'est sans doute pas celle de l'œuvre ou de l'image à proprement parler, mais de l'être qu'elle représente : le critère de l'expression juste, dont Ruskin se sert pour distinguer les œuvres « sans vie » des œuvres « vivantes », concerne bien ces êtres absents mais auxquels l'art vient conférer une illusion de présence. Il est toujours question d'une réaction empathique à des signes de vitalité, de santé ou de bonté, qui se manifestent dans l'apparence extérieure de l'être que nous considérons, à ceci près que cet être n'existe pas et que nous n'en voyons que l'image. Nous avons toujours l'impression d'être sollicités par quelque chose d'extérieur à nous, par des images du vivant, ce que nous avons appelé, au cours de notre réflexion, par des « figures », mais celles-ci ne sont plus des êtres vivants véritables. Ce qui demeure de ces êtres, c'est plutôt l'illusion de leur apparence physique et de l'expression qui lui est attachée, et qui suffisent à donner le sentiment d'une vie. Le cas de la beauté de la sculpture va au-delà de cette différence entre la vie réelle et sa représentation fictive. Elle fait apparaître une tension entre le médium de la représentation, la pierre, et ce qui est représenté, le vivant, une tension telle que cet art paraît plutôt donner, dans la critique ruskinienne, une image de la mort : des figures pétrifiées, qui non seulement ne vivent pas mais donnent plutôt à voir une vie enfuie, et qui demeurent pourtant, toujours, dans la pensée de Ruskin,

expressives, vivantes, et objets d'empathie. Au terme du parcours, ce n'est plus même la valeur d'image de l'œuvre mais sa matière qui paraît chargée de vie et d'expression, sans la médiation d'un visage ou d'une représentation, de sorte que le vivant n'est peut-être plus que de l'ordre d'un imaginaire.

Ce qui se produit ainsi, dans la pensée de Ruskin, c'est l'application du paradigme de l'expression et de l'empathie, d'abord élaboré pour penser la beauté des êtres vivants dans le chapitre de *Modern Painters* sur la beauté vitale, à des œuvres d'art et à des objets. De la vie réelle des êtres animés à la vie paradoxale de la figure sculptée, puis à celle de la surface architecturale, une première manière d'interpréter ce mouvement serait d'y voir un passage du réel à l'artifice, qui manifesterait un emploi du terme de vie de plus en plus métaphorique. Pour les figures ou l'architecture en effet, même si la réponse émotionnelle à l'objet paraît toujours sollicitée par quelque chose d'extérieur à nous, et se formule par le recours au vocabulaire de la rencontre (les descriptions de Saint-Marc et de la cathédrale anglaise, au second volume des *Stones*, sont à cet égard paradigmatiques), elle ne peut plus se prévaloir d'un fondement biologique, et ne relève pas de l'expérience d'une vie entendue en ce sens premier et, semble-t-il, littéral. Il semble ainsi que nous assistions, peut-être, et à l'insu de Ruskin lui-même, à un renversement du modèle réaliste initial, et que ce ne soit plus le vivant qui sollicite l'empathie, mais, tout au contraire, l'exercice de l'empathie qui aboutisse à donner l'apparence de la vie (c'est-à-dire d'une sensibilité) à tout ce qu'elle prend pour objet. Bien que les êtres vivants réels et les autres êtres humains puissent être considérés comme son objet initial et privilégié, celui-ci n'est pas exclusif et peut tout aussi bien être une œuvre d'art qui les représente, ou même un bâtiment, ou même, bien qu'il s'agisse là d'un cas qui apparaît rarement chez Ruskin, une œuvre musicale. Ce que nous aurions tenté de définir à travers notre étude, ce ne serait alors pas en quoi consiste la beauté du vivant entendu au sens strict, mais plutôt le rôle joué par l'empathie dans notre expérience de la beauté des êtres et des choses. Même si l'intervention de cette faculté prend des caractères tout à fait différents en fonction de ce à quoi elle se trouve confrontée, et mobilise des degrés de réalité ou de fiction que Ruskin ne distingue pas mais qui ont pourtant une importance cruciale (notamment pour la qualification du caractère éthique, ou non, de l'expérience qu'il décrit), l'empathie reste bien

présente dans tous les cas que nous avons pris en considération, et c'est sans doute elle qui confère à notre étude (et, à travers elle, à la pensée de Ruskin) son unité.

À moins que nous ne soyons conduits, en un mouvement inverse et plus radical, à un maintien du modèle réaliste originel et à une redéfinition même de ce que nous entendons par « vivant », ou plutôt, à l'élaboration d'un concept de vie qui ne se limite pas à la biologie, et qui pourrait caractériser indifféremment ce qui vit ou ce qui ne vit pas, en fonction de la capacité de l'objet à nous apparaître comme un individu sensible et doué d'expression, sollicitant notre empathie. Il en irait ainsi d'une plante ou d'un animal comme de la phrase de la sonate de Vinteuil qui appartient, selon Proust, « à un ordre de créatures surnaturelles que nous n'avons jamais vues », mais qui se présente bien pourtant à nous, lorsque nous en percevons la beauté, comme une créature, un être sensible⁶²². Le genre de beauté que nous essayons de définir ne serait alors pas ainsi la beauté du vivant mais bien (et sans anglicisme) une beauté vitale, c'est-à-dire un sentiment de beauté où ce que nous percevons nous paraît vivant, sans qu'il soit nécessaire que ce que nous avons sous les yeux le soit en un sens biologique. La vie dont il est question a sans doute plutôt, ici, un sens psychique, et peut caractériser tout ce qui nous paraît doué d'expression, et semble s'adresser à nous. Quant à savoir si cette apparence de sensibilité ou d'adresse est le résultat d'une projection imaginaire, sur le modèle psychologique du fantasme, ou si elle caractérise bien d'abord l'objet qui nous apparaît ainsi, selon un modèle plus phénoménologique, la question demeure ouverte, et la réponse n'est peut-être pas univoque. Le problème consiste à savoir si ce que nous appelons ici l'apparence de vie est l'*effet* de l'exercice de l'empathie, qui fait paraître vivant tout ce qu'elle prend pour objet (ce dernier ne faisant que refléter la vie et les émotions du sujet), ou si c'est au contraire le fait qu'un objet donné paraisse vivant qui déclenche l'exercice de cette faculté. Le premier modèle se rapproche de ce qui a été pensé en Allemagne sous le nom d'*Einfühlung* (littéralement, « empathie ») par des auteurs tels que Friedrich Vischer et Theodor Lipps, et aboutit à donner au sujet de l'expérience un rôle constitutif dans la genèse de la vie de l'objet qu'il trouve beau (ce processus de reconnaissance de soi dans une forme extérieure étant à l'origine du plaisir esthétique). Le second au contraire est sans doute plus proche, dans sa

⁶²² Proust, Marcel, *Un amour de Swann*, Paris, GF, 2002, pp. 233-234.

tendance à penser l'expérience esthétique comme un rapport intersubjectif et dans son caractère réaliste, de la pensée de Ruskin. Mais la difficulté vient du fait qu'il ne s'est pas lui-même posé cette question, et que nous en sommes donc réduits, si nous voulons demeurer dans le cadre strict de sa pensée, à des hypothèses.

Pourtant, si nous poussons jusqu'au bout la ligne de notre raisonnement et suivons la tendance dominante des expériences que décrit Ruskin, peut-être sommes-nous amenés à valider l'hypothèse réaliste ou phénoménologique et à considérer que celui-ci aurait vu dans l'*Einfühlung*, s'il en avait eu connaissance, une forme raffinée de *pathetic fallacy*. L'hypothèse centrée sur l'empathie ne ferait alors que prolonger les tendances subjectivistes de l'idéalisme allemand contre lesquelles il s'était élevé au troisième volume de *Modern Painters*⁶²³. À l'opposé de cette manière de penser, nous sommes ainsi amenés à conclure que la vie n'est pas, pour Ruskin, l'apanage du seul vivant. C'est peut-être cette disjonction entre vie et biologie que sa pensée, à travers ses méandres et ramifications, donne à voir, rendant par là même extrêmement difficile la détermination de l'objet de cette beauté qui a constitué le viatique de notre recherche, et qui nous demeure encore mystérieux. La vie dont il est question ne caractérise en propre ni la nature ni l'art, ni la sculpture ni l'architecture, mais semble qualifier tous ces domaines, et proliférer sans frein au fil des milliers de pages que Ruskin leur consacre pour se disperser, selon le mot de Proust, « çà et là, sur la surface de la terre ». Les distinctions que nous avons cherché à poser entre le réel, la représentation, et l'imaginaire, ne sont en somme que des garde-fou précaires, posés devant une œuvre qui remet sans cesse en cause leur pertinence, donnant lieu ainsi à une plasticité qui est source de confusion, mais, aussi bien, de poésie. Plutôt donc de penser la différence entre la vie des êtres vivants et celle des images ou des objets par l'opposition du réel et de l'artifice (étant sous-entendu que la vie réelle ne puisse qualifier que les premiers), peut-être nous faut-il, si nous voulons demeurer dans le cadre de la pensée de Ruskin, introduire un modèle plus continuiste. Cette différence serait alors plutôt affaire de degré, et ne supposerait pas une rupture ontologique radicale, relevant ainsi d'une vision du monde qui oscille entre le panvitalisme et le panpsychisme. Ce que l'œuvre de Ruskin donne à voir, et à penser, c'est bien en effet cette étrange

⁶²³ MP 3, pp. 424 et sq.

plasticité de la vie qui semble aller bien au-delà du vivant, se manifester dans une fleur sauvage ou dans la basilique Saint-Marc, et nous les faire apparaître l'un comme l'autre beaux, sensibles, et dignes de respect. Dans cette hypothèse, la symbolisation inconsciente de la forme humaine ne serait alors pas la condition nécessaire à l'émergence de l'impression d'une altérité de l'objet. Cette symbolisation apparaîtrait bien plutôt comme une conséquence de ce phénomène premier dans le psychisme du sujet, un épiphénomène psychologique produit par l'empathie, sans que celui-ci n'en vienne à constituer la vie et la beauté de ce que nous percevons.

Peut-être après tout ne sommes nous donc pas si éloignés des conclusions de Lars Spuybroek lorsque celui-ci affirme, dans son ouvrage sur Ruskin, que « la vie est abstraite, et imprègne le vivant tout comme ce qui ne l'est pas⁶²⁴ ». Ce que notre travail démontre, c'est que cette thèse n'implique pas pour autant de nier l'importance de l'empathie éprouvée par le sujet dans cette expérience de la vie de l'objet, et qu'il s'agit seulement, pour nous, de la remettre à sa juste place, qui n'est pas celle d'un fondement. L'expérience esthétique que Ruskin décrit se caractérise en effet aussi bien par la sollicitation de l'empathie que par la confrontation à l'altérité de l'objet, et il la pense à partir de catégories empruntées à la relation intersubjective, conservant par là le sens originel, éthique et émotionnel, de la notion de sympathie telle que la philosophie morale du XVIII^e siècle la concevait. La nature du phénomène que nous avons tenté de décrire, ce sentiment d'une vie des formes qui sollicite en nous une réponse empathique que nous appelons beauté lorsqu'elle se présente à notre sensibilité, porte en effet en elle des enjeux qui sont bien, et même en premier lieu, d'ordre éthique. C'est là, sans doute, beaucoup plus qu'un conflit de styles, ce qui est en question dans le débat victorien sur l'ornement que nous avons posé au cœur de notre démonstration. Ce qui s'y oppose, c'est une vision du beau où la forme est perçue comme une créature vivante et devient ainsi, par la confrontation même à cette apparence de sensibilité, source d'une émotion, et une vision où elle nous est en quelque sorte indifférente, parfait équilibre de lignes et de couleurs qui ne saurait produire en nous qu'un repos qui nous abstrait du monde. La disparition de la

⁶²⁴ Spuybroek, *op. cit.*, p. 30 : "The truth is: life is abstract; it pervades organic things as much as inorganic ones."

figure que Ruskin craignait tant était peut-être ainsi, aussi bien, la crainte d'une perte de la vie et de la dimension sensible de notre environnement bâti, que le XIX^e siècle annonçait. À défaut, donc, de constituer un bréviaire esthétique et d'apporter des réponses définitives aux questions que nous venons de soulever, ce que l'œuvre de Ruskin transmet, et défend, c'est peut-être ce sentiment éthique d'une urgence, qui la traverse de part en part, à préserver la beauté de ce qui semble vivre.

BIBLIOGRAPHIE

I) Sources primaires

1) Œuvres de John Ruskin

Nous nous sommes appuyés sur l'édition critique de référence (« Library edition ») :

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin*, Cambridge, Cambridge university press, 2009-2010. [éd. orig. E.T. Cook et A. Wedderburn Londres, G. Allen, 1903.]

Et en particulier sur les volumes suivants :

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 3, Modern Painters. 1.* Cambridge, Cambridge university press, 2009.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 4, Modern Painters. 2.* Cambridge, Cambridge university press, 2009.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 5, Modern Painters. 3.* Cambridge, Cambridge university press, 2010.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 6, Modern Painters. 4.* Cambridge, Cambridge university press, 2009.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 7, Modern Painters. 5.* Cambridge, Cambridge university press, 2010.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 8, The Seven Lamps of Architecture*, Cambridge, Cambridge university press, 2009.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 9, The Stones of Venice. 1.* Cambridge, Cambridge university press, 2010.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 10, The Stones of Venice. 2.* Cambridge, Cambridge university press, 2010.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 11, The Stones of Venice. 3.* Cambridge, Cambridge university press, 2010.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 12, Lectures on Architecture and Painting*, Cambridge, Cambridge university press, 2010.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, Vol. 16, The Two Paths*, Cambridge, Cambridge university press, 2009.

Ruskin, John, *The Works of John Ruskin, vol. 20, Lectures on Art and Aratra Pentelici*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Traductions intégrales ou partielles en français des principaux ouvrages cités :

Bastianelli, Jérôme (éd.), *Marcel Proust-John Ruskin, La Bible d'Amiens, Sésame et les Lys, et autres textes*, Robert Laffont, Paris, 2015 [réédition des traductions de Proust et de l'anthologie de La Sizeranne].

Gasquet, Lawrence, Gaspari, Fabienne, et Roussillon-Constanty, Laurence (éd. et trad.), *L'éblouissement de la peinture. Ruskin sur Turner*, Paris, Publications de

l'université de Pau, 2006 [traductions d'extraits du premier volume de *Modern Painters*].

La Sizeranne, Robert, *Ruskin et la religion de la beauté*, Paris, Hachette, 1897.

Ruskin, John, *La nature du gothique*, traduit par Mathilde Crémieux, Paris, Ecole nationale supérieure des beaux-arts, 1992.

Ruskin, John, *Les deux chemins*, traduit par Frédérique Campbell, Dijon, Les presses du réel, 2011.

Ruskin, John, *Les peintres modernes, le paysage*, traduit par L. Cammaerts, Paris, Laurens, 1914.

Ruskin, John, *Les pierres de Venise*, traduit par Jean-Claude Garcias, Paris, Hermann, 1983.

Ruskin, John, *Les sept lampes de l'architecture*, traduit par Bénédicte Coste, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2011.

2) Œuvres d'auteurs britanniques contemporains de Ruskin

[Anon.] “**A Couple of Mistakes in Candlesticks**”, in *JDM*, vol. 5 (1851), p. 80.

[Anon.] “**Candelabra, Manufactured by Messrs Potts, and Exhibited at the Society of Arts**”, in *JDM*, vol. 3 (1850), p. 116.

[Anon.] “**Chintz Covering, Designed by Owen Jones**” in *JDM*, vol. 6 (1851), p. 110.

[Anon.] “**Counsel to Practical Designers of Woven Fabric**” in *JDM*, vol. 3 (1850), p. 146.

[Anon.] “**Expression**” in *Eccl.* 1 (1841-1842), pp. 181-183.

[Anon.] “**Expression**” in *Eccl.* 12 (1851), pp. 3-11.

[Anon.] “**Gas Bracket, Manufactured for Deane, Dray, and Deane**” in *JDM*, vol. 1 (1849), p. 110.

[Anon.] “**Geometric Treatment of Calico Prints**”, in *JDM*, vol. 4 (1850), p. 177.

[Anon.] “**Mr Ruskin’s Seven Lamps of Architecture**” in *Eccl.* 11, n°8, Oct. 1849, p. 114.

[Anon.] “**On Ornament, Especially Referring to Woven Fabrics**”, in *JDM*, vol. 1 (1849), p. 56.

[Anon.] “**Review of Patterns – Woven Fabric – Printed garment fabric**”, in *JDM*, vol. 3 (1850), p. 111.

[Anon.] “**Tea and Coffee Service**” in *JDM*, vol. 1, (1849) pp. 38-39.

[Anon.] “**The Seven lamps of Architecture, by John Ruskin**”, in *JDM*, vol.2 (1850), p. 72.

[Anon.] “**The Stones of Venice, by John Ruskin (The Foundations)**”, in *JDM*, vol. 6 (1851), p. 25.

[Anon.] “**Two-Branch Candlestick and Flower Stand**” et “**Salt-cellar, Shrimp and Sea weed pattern**” in *JDM*, vol. 2 (1849), pp. 130-131.

[Anon.] “**Wood Cellaret, by John Bell**” In *JDM*, vol. 1, (1849) p. 111.

Bell, Charles, *The Anatomy of Expression as Connected with The Fine Arts*, London, John Murray, 1844.

Bell, Charles, *The Hand, its Mechanism and Vital Endowments as Evincing Design*, London, W. Pickering, 1837.

Carlyle, Thomas, *Sartor Resartus*, Londres, Fraser’s Magazine, 1833-1834.

Cresy, Edward, *Architecture of the Middle Ages in Italy*, Londres, 1829.

Dresser, Christopher, *The Art of Decorative Design*, Londres, Day & Son. 1862.

Dyce, William, “**Lecture on Ornament Delivered to the Students of the London School of Design**”, in *JDM*, vol. 1 (1849-1850), pp. 26, 64, 90, 16.

Dyce, William, “**Universal Infidelity in Principles of Design**”, in *JDM*, vol. 5 (1850-1851), p. 158 et vol. 6 (1851), p. 1.

Garbett, Edward, *Rudimentary Treatise on the Principles of Design in Architecture*, Londres, John Weale, 1850.

Fergusson, James, *An Enquiry into the True Principles of Beauty in Art, More Especially with Reference to Architecture*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmann, 1849.

Fergusson, James, *Architectural illustration of the principal Mahometan buildings of Beejapore*, London, Cundall and Dawnes, 1859.

Fergusson, James, *Tree and Serpent Worship*, London, India Museum, 1868.

Fergusson, James, *History of Indian and Eastern Architecture*, London, John Murray, 1876.

Freeman, Edward, *A History of Architecture*, Londres, Joseph Masters, 1849.

Huggins, Samuel, “**Expression in Architecture**”, in *The Builder*, vol. 9 (1851), n° 437, 24-05-1851 (p. 325), 21-06-1851 (p. 384), 28-06-1851 (p. 401) et 12-07-1851.

Huggins, Samuel, “**Classical Columnar Architecture and the Stones of Venice**” in *The Builder*, vol. 11 (1853) n° 566, 03-12-1853, p. 722.

Jones, Owen et Goury, Jules, *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, Londres, Owen Jones, 1842.

Jones, Owen, *An Attempt to Define the Principles which Should Regulate the Employment of Colour in the Decorative Arts*, Londres, 1852.

Jones, Owen, *Lectures on the Results of the Exhibition Delivered Before The Society of Arts, Manufactures and Commerce*, Londres, 1852.

Jones, Owen, *The Grammar of Ornament*, Londres, Bernard Quaritch, 1868, [éd. orig. 1856]

Jones, Owen, “**On the Leading Principles in the Composition of Ornament of Every Period, from the Grammar of Ornament.**” In *R.I.B.A, Transactions*, 1st series, vol. 7, 1856/1857.

Jones, Owen, “**Gleanings from the Great Exhibition**” in *JDM*, vol. 5 (pp. 89, 177), vol. 6 (pp. 57, 137, 174), 1850-1851.

Knight, Gally, *The Ecclesiastic Architecture of Italy*, Londres, Henry Bohn, 1842-1844.

Loudon, J.C, *An Encyclopedia of Cottage, Farm and Village Architecture*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1833.

Neale, John, *A Few Words to Church Builders*, Cambridge, Cambridge university press, 1841.

Neale, John, *A Few Suggestions to Churchwardens on Churches and Church Ornaments*, Cambridge, Cambridge university press, 1841.

Patmore, Coventry, “**Character in Architecture**”, *NBR*, 15 (1851), p. 249.

Patmore, Coventry, *Courage in Politics and Other Essays*, Londres, H. Milford, 1921.

Patmore, Coventry, *Principle in Art*, Londres, G. Bell and sons, 1889.

Patmore, Coventry, “**Ruskin’s Seven Lamps of Architecture**”, *NBR*, 12 (1850), p. 324.

Patmore, Coventry, “**Ruskin and Architecture**”, *NBR*, 21 (1850), p. 172.

Patmore, Coventry, “**Ruskin’s Stones of Venice**”, *BQR*, 13 (1851), p.478.

Patmore, Coventry, “**Sources of Expression in Architecture**”, *Edinburgh Review*, 94, 1851.

Patmore, Coventry, “**The Aesthetics of Gothic Architecture**”, *BQR*, 10 (1849), p. 64.

Pugin, A.W. N., *Contrasts and The True Principles of Pointed or Christian Architecture*, Londres, John Weale, 1841.

Pugin, A. W. N., *Gothic Ornaments: Selected from Various Ancient Buildings in England and France*, Londres, J. Tiranti and Company, 1916.

Pugin, A.W.N., *Floriated Ornament*, Londres, Henry G. Bohn, 1849.

Redgrave, Richard, *On the Necessity of Principles in Teaching Design*, Londres, 1853.

Redgrave, Richard, “**Importance of the Study of Botany to the Ornamentist**”, in *JDM*, vol. 1 (1849), pp. 147, 178.

Redgrave, Richard, *Manual of Design: Compiled from the Writings and Adresses of Richard Redgrave*, Londres, Chapman and Hall, 1890.

Redgrave, Richard, *Supplementary Report on Design*, London, Clowes, 1852.

Seddon, John P., *Progress in Art and Architecture with Precedents for Ornament*, Londres, David Bogue, 1852.

Street, G.E, *Brick and Marble in the Middle Ages*, Londres, John Murray, 1851.

Whewell, William, *Architectural Notes on German Churches*, Londres, 1830.

Webb, Benjamin, *Sketches of Continental Ecclesiology*, Londres, Joseph Masters, 1849.

Webb, Benjamin, et Neale, John, *The Symbolism of Churches and Church Ornaments*, Leeds, Green, 1843.

Wilkinson, John Gardner, *Manners and Customs of the Ancient Egyptians*, Londres, John Murray, 1837.

Wilkinson, John Gardner, *On Colour*, Londres, John Murray, 1858.

Willis, Robert, *Remarks on the Architecture of the Middle Ages, Especially of Italy*, Cambridge, John Parker, 1835.

Wornum, Ralph N., *Analysis of Ornament*, Londres, Chapman and Hall, 1856.

Wyatt, Matthew D., *An Attempt to Define the Principles Which Should Determine Forms in the Decorative Arts*, in *Lectures on the results of the great exhibition of 1851*, Londres, 1853.

Wyatt, Matthew D., *Specimens of the Geometrical Mosaic of the Middle Ages*, Londres, Day and Son, 1848.

3) Philosophie et théorie des arts

Alberti, Leon Battista, *De pictura*, traduit par Claudius Popelin, Paris, A. Lévy, 1868.

Alison, Archibald, *Essay on the Nature and Principles of Taste*, Londres, G. Robinson, 1790.

Aristote, *De l'âme*, traduit par Richard Bodéüs, Paris, Flammarion, 2018.

Aristote, *Éthique à Nicomaque*, traduit par Jules Tricot, Paris, Vrin, 2007.

Aristote, *Métaphysique*, traduit par Marie-Paule Duminil et Annick Jaulin, Paris, Flammarion, 2008.

Aristote, *Physique*, traduit par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2002.

Aristote, *Poétique*, traduit par Michel Magnien, Paris, Le livre de poche, 1990.

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Esthétique*, traduit par Jean-Yves Pranchère, Paris, L'Herne, 1988.

Burke, Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, traduit par Baldine Saint-Girons, Paris, Vrin, 2014.

Burke, Edmund, *A philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful*, ed. Paul Guyer, Oxford, Oxford university press, 2015.

Coleridge, Samuel Taylor. *Coleridge's Poetry and Prose: Authoritative Texts, Criticism*, New York, 2004.

Coleridge, Samuel Taylor, *Lay Sermons*, Édité par Reginald James White, Londres, Routledge & K. Paul, 1993.

Foucault, Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

Gilpin, William. *An Essay upon Prints: Containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty*, Londres, G. Scott, 1768.

Gilpin, William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape: to Which Is Added a Poem, on Landscape Painting*, Londres, Blamire, 1794.

Goethe, Johann Wolfgang von, *Écrits sur l'art*, traduit par Jean-Marie Schaeffer, Paris, Flammarion, 1996.

Hogarth, *The Analysis of Beauty*, Londres, John Reeves, 1753.

Hume, David, *Essais esthétiques*, Paris, Garnier-Flammarion, 2000.

Hume, David, *Traité de la nature humaine. Livre II, Les passions*, traduit par Jean-Pierre Cléro, Paris, GF-Flammarion, 1991.

Hume, David, *Traité de la nature humaine. Livre III, La morale*, traduit par Philippe Saltel, Paris, GF-Flammarion, 1993.

Hutcheson, Francis, *An Inquiry Into The Originals of our Ideas of Beauty and Virtue*, Farnborough, Gregg International, 1969.

Kant, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*, traduit par Alain Renaut, Paris, Flammarion, 1995.

Knight, Richard Payne, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, Londres, T. Payne and J. White, 1805.

Knight, Richard Payne, *The Landscape, a Didactic Poem. Addressed to Uvedale Price, esq.*, Londres, Gale ECCO Print Editions, 2010.

Kugler, Franz, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart, Ebner und Seubert, 1842.

Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, Londres, Penguin, 1997.

Lipps, Theodor. *Ästhetik : Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg, L. Voss, 1903.

Mallgrave, Harry Francis, et Ikonomou, Eleftherios (éd.), *Empathy, Form, and Space : Problems in German Aesthetics, 1873-1893, Texts & Documents*, Santa Monica (Calif.), the Getty center for the history of art and the humanities, 1994 [traductions de textes de Adolf Hildebrand, Adolf Göller, August Schmarsow, Robert Vischer, Konrad Fiedler, et Heinrich Wölfflin].

Moritz, Karl Philipp, *Schriften zur Ästhetik*, Leipzig, Reclam Verlag, 2018, II, “Über die bildende Nachahmung der Schönen”.

Moritz, Karl Philipp, *Sur l’ornement*, traduit par Clara Pacquet et postfacé par danièle Cohn, Paris, éditions Rue d’Ulm, 2008.

Platon, *La République*, traduit par George Leroux, Paris, Flammarion, 2016.

Porphyre, *De l’abstinence*, traduit par Jean Levesque de Burigny, Paris, de Bure l’aîné, 1747.

Price, Uvedale. *Essays on the Picturesque, as Compared with the Sublime and The Beautiful*, Londres, J. Robson, 1796.

Reid, Thomas, *The Works of Thomas Reid*, edited by Sir William Hamilton, Bristol, Thoemmes Press, 1994.

Riegl, Alois, *Questions de style. Fondements d’une histoire de l’ornementation*, traduit par Henri-Alexis Baatsch et Françoise Rolland, Paris, Hazan, 1992.

Reynolds, Joshua, *Discourses*, Londres, Penguin books, 1992.

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times*, New York, G. Olms, 1978.

Smith, Adam, *The Theory of Moral Sentiments*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Vitruve, *De architectura*, trad. Ch.-L. Mauftras, Paris, Pancoucke, 1847.

Wordsworth, William, *The Prose Works*, Édité par Warwick Jack Burgoyne Owen et Jane Worthington Smyser, Oxford, Clarendon Press, 1974.

Wordsworth, William, *The Illustrated Wordsworth's Guide to the lakes*, Exeter, Webb and Bower, 1994.

Worringer, Wilhelm. **Abstraction et Einfühlung: contribution à la psychologie du style**, traduit par Emmanuel Martineau, Paris, Klincksieck, 1993.

Worringer, Wilhelm, **L'art gothique**, traduit par Jacques Decour, Paris, Gallimard, 1967.

Zuccari, Federico, **Lettera a' Prencipe et Signori Amatori del disegno**, Bologne, Bartolomeo Cocchi, 1605.

II) Littérature secondaire

1) Études littéraires et philosophiques

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford, Oxford university press, 1974.

Atwood, Sara, **"Imitation and Imagination: Ruskin, Plato and Aesthetics"**, *Carlyle Studies Annual*, n° 26, 2010.

Atwood, Sara, **"The Soul of the Eye: Ruskin, Darwin, and the Nature of Vision"**, *Nineteenth-Century Prose*, vol.38, no.1, printemps 2011, pp. 127-146.

Ball, Patricia M., *The Science of Aspects: The Changing Role of Fact in the Work of Coleridge, Ruskin and Hopkins*, Londres, University of London, The Athlone Press, 1971.

Berthoz, A. et Jorland, G. (dir.) *L'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.

Boddice, Rob, *The Science of Sympathy: Morality, Evolution, and Victorian Civilization*, Urbana [etc.] : University of Illinois Press, 2016.

Bosanquet, Bernard, *A History of Aesthetic*, Londres, S. Sonnenschein and Co, 1892.

Breton, Rob, “**John Ruskin’s Juvenilia and the Origins of the Pathetic Fallacy**”, *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, New Series, 22, printemps 2013, pp. 17-36.

Broadie Alexander, *The Tradition of Scottish Philosophy : a New Perspective on the Enlightenment*, Édimbourg, John Donald, 2011.

Brooks, Chris, *Signs for the Times: Symbolic Realism in the Mid-Victorian World*, Londres, Georges Allen et Unwin, 1984.

Buckley, Jerome Hamilton, *The Victorian Temper: A Study in Literary Culture*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1950.

Coplan, A., Goldie, P. (éd.), *Empathy, Philosophical and Psychological Perspectives*, Oxford, Oxford university press, 2011.

Collingwood, W. G., *The Art Teaching of John Ruskin*, Londres, Rivington, 1900.

Connelly, Frances S., “**Ruskin’s True Griffin : The Relationship of Medievalism to Primitivism and the Formation of an Alternate Aesthetic**”, *Poetica*, n° 39-40, 1993, pp. 179-189.

Conner, Patrick, *Savage Ruskin*, Londres, Macmillan, 1979.

Dolk, Lester Charles, *The Aesthetics of John Ruskin in Relation to the Aesthetics of the Romantic Era*, Urbana, IL, University of Illinois, 1941.

Costelloe, Timothy M., *The British Aesthetic Tradition: from Shaftesbury to Wittgenstein*, New York, Cambridge University Press, 2013.

Dougherty, Charles T., “**Ruskin’s Moral Argument**”, *Victorian Newsletter*, n° 9, 1948, pp. 4-7.

Edwards, Justin D., and Graulund, Rune, *Grotesque (The New Critical Idiom)*, Londres et New York, Routledge, 2013,. Part 2, ‘Groteskology; or grotesque in theory’. ‘**John Ruskin: symbolic grotesque**’, pp. 16-21.

Einsenberg, N, et Strayer, J. (dir.) *Empathy and Its Development*, Cambridge, Cambridge university press, 1987.

Elie, Maurice, *Aux origines de l’empathie, fondements et fondateurs*, Nice, Ovadia, 2009.

Fishman, Solomon, *The Interpretation of Art: Essays on the Art Criticism of John Ruskin, Walter Pater, Clive Bell, Roger Fry, and Herbert Read*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1963.

Fontaney, Pierre, « **Ordre et désordre selon Ruskin. Le grotesque**”, *Cahiers Victoriens et Edouardiens*, n°28, Octobre 1988, pp. 7-16.

Fontaney, Pierre, *Ruskin esthéticien. Les années de formation (1819-1849)* Thèse, Université de Grenoble, 1977.

Forman-Barzilai, *Adam Smith and the Circles of Sympathy*, Cambridge, Cambridge university press, 2010.

Fraser, Hilary, *Beauty and Belief: Aesthetics and Religion in Victorian Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

Frazer, M.I, *The Enlightenment of Sympathy*, Oxford, Oxford university press, 2010.

Friday, Jonathan (éd.), *Art and Enlightenment: Scottish Aesthetics in the Eighteenth Century*, Exeter, Imprint Academic, 2004.

Galland-Szymkowiak, Mildred « *L'Einführung* comme symbolisme : de l'expérience esthétique à la perception d'autrui », *Philosophie*, 4, 2012, p. 13-30.

Garratt, Peter, **Victorian Empiricism: Self, Knowledge, and Reality in Ruskin, Bain, Lewes, Spencer, and George Eliot**, Madison NJ, Fairleigh Dickinson University Press, 2010.

Garrett, A. et Harris, J.A (éd), **Scottish Philosophy in the Eighteenth Century. Vol. 1, Morals, Politics, Art, Religion**, Oxford, Oxford University Press, 2015.

Gavin Budge (éd.), *Romantic Empiricism : Poetics and the Philosophy of Common Sense : 1780-1830*, Lewisburg [PA], Bucknell University Press, 2007.

Gefen, A., Vouilloux, B. (éd.) *Empathie et esthétique*, Paris, Hermann, 2013.

Grave, S. A., *The Scottish Philosophy of Common Sense*, Westport, Conn., Greenwood Press, 1960.

Hecht, Anthony, "The Pathetic Fallacy", *Yale Review*, 74, n° 4, été 1985, pp. 481-499.

Helsing, Elizabeth, "Ruskin on Wordsworth: The Victorian Critic in Romantic Territory", *Studies in Romanticism*, n°17, 1978, pp. 267-291.

Hipple, Walter John, *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, pp. 149-181.

Hochmann, J. *Une histoire de l'empathie*, Paris, Odile Jacob, 2012.

Hunt, John Dixon and Faith M. Holland (éds.), *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*, Manchester, Manchester University Press, 1982.

Hussey, C., *The Picturesque: Studies in a Point of View*, Londres, F. Cass and Co., 1967.

Inman, Billie Andrew, "Ruskin's Reasoned Criticism of Art", *Papers on Language and Literature*, n°13, 1977, pp. 372-382.

- Ironside, Robin, *The Art Criticism of John Ruskin*, Horizon, 8, July 1943, p. 8.
- Jahoda, G., “**The Shift From “Sympathy” to Empathy**”, in *Journal of the history of the behavioral sciences*, 41, 2005, 2, p. 151-163.
- Johnson, Lee McKay, “**Ruskin and Turner : The Innocent Eye**”, in *The Metaphor of Painting: Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust, and Pater*, Studies in the Fine Arts, Criticism, n° 7, Ann Arbor MI, UMI Research Press, 1980, pp. 65-145.
- Knoepflmacher, U. C., et Tennyson, G. B. (éd.), *Nature and the Victorian Imagination*, Berkeley; Los Angeles ; Londres, University of California Press, 1977.
- Ladd, Henry A., *The Victorian Morality of Art*, R. Long & R. R. Smith, inc., 1932.
- Lamb, J. B., *The Evolution of Sympathy in the Long Eighteenth Century*, Londres, Pickering and Chatto, 2009.
- Ladow, George P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- Ladow, George P., “**Ruskin’s Version of “Ut Pictura Poesis”**”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 26, été 1968, pp. 521-528.
- Law, Jules David, *The Rhetoric of Empiricism : Language and Perception from Locke to I.A. Richards*, Ithaca, Cornell University Press, 1993.
- Levine, Caroline, *Visual Labor: Ruskin’s Radical Realism*, Victorian Literature and Culture, 28, n° 1, 2000, pp. 73-86.
- Levine, Caroline, *The Serious Pleasures of Suspense: Victorian Realism and Narrative Doubt*, Charlottesville et Londres, University of Virginia Press, 2003.
- Lichtenstein, Jacqueline, « **La Nachahmung, un malaise lexical latent** », in *Le vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Seuil, 2004.
- Logan, James V., “**Wordsworth and the Pathetic Fallacy**”, *Modern Language Notes*, 55, n°3, Mars 1940, pp. 187-191.

Mander W. J. (éd.), *The Oxford Handbook of British Philosophy in the Nineteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

Miles, Josephine, *The Pathetic Fallacy in the Nineteenth Century: A Study of a Changing Relation Between Object and Emotion*, Berkeley CA, University of California Press, 1942.

Miller, J. Hillis, “**Catachresis, Prosopopoeia, and the Pathetic Fallacy: The Rhetoric of Ruskin**”, in Roland Hagenbuchle and Laura Skandera (éds.), *Poetry and Epistemology: Turning Points in the History of Poetic Knowledge: Papers from the International Poetry Symposium, Eichstatt, 1983*, Eichstätter Beiträge, vol.20, Abteilung Sprache und Literature 6, Regensburg, Friedrich Pustet, 1986, pp. 398-407.

Milsand, Joseph-Antoine, *L'esthétique anglaise. Étude sur monsieur John Ruskin*, Paris, Baillière, 1864.

Morley, Catherine W., “**Ruskin’s Critical Method and Intentions: Towards a Materialist Epistemology**”, *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, III, n° 1, Novembre 1982, pp. 105-120.

Morris, Bertram, “**Ruskin on the Pathetic Fallacy, or How a Moral Theory of Art may fail**”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14, décembre 1955, pp. 248-266.

Natarajan, Uttara, “**Hazlitt, Ruskin and Ideal Form**”, *Philological Quarterly*, vol.81, n° 4, Fall 2002, pp. 493-503.

Piasecka, Aleksandra, *Towards Creative Imagination in Victorian Literature*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, 1^{ère} partie, Ch. 1, ‘**John Ruskin’s Concept of Art as a Reflection of the Moral Order in the World**’, pp. 9-36.

Pinotti, Andrea, *L'empathie : histoire d'une idée de Platon au posthumain*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, DL 2016.

Read, R., *The Evocative Genre of Art Criticism: a Study of Descriptive Prose in the Works of Hazlitt, Ruskin, Pater and Adrian Stokes*, Thèse, Reading, University of Reading, 1982.

Rosenbaum, Stanford Patrick (éd.), *English Literature and British Philosophy : a Collection of Essays*, Chicago, Ill. ; Londres : University of Chicago press, 1971.

Smith, Jonathan, *Fact and Feeling: Baconian Science and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Madison, Wisconsin University Press, 1994. 'Ruskin's "Analysis of Natural and Pictorial Forms"', pp. 152-179.

Stein, Richard L., *The Ritual of Interpretation : the Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti and Pater*, Cambridge, Mass, Londres, Harvard university press, 1975.

Stephen, Leslie, *History of English Thought in the Eighteenth Century*, vol. 2, pp. 46-70.

Sussman, Herbert L., *Fact into Figure : Typology in Carlyle, Ruskin, and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, Columbus, Ohio, Ohio state university press, cop. 1979 .

Sussman, Herbert L., *Victorians and the Machine: The Literary Response to Technology*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1968.

Townsend, Francis G., *Ruskin and the Landscape Feeling: A Critical Analysis of his Thoughts during the Crucial Years of His Life, 1843-1856*, Urbana, IL, University of Illinois Press, 1951.

Unrau, John, "Ruskin's use of the adjective 'moral'", *English Studies*, 52, n°4, août 1971, 339-347.

Wispe, L. *The Psychology of Sympathy*, Londres, Plenum, 1991.

Wright, William C., "Hazlitt, Ruskin, and Nineteenth-Century Art Criticism", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34, n° 4, Été 1974, pp. 509-523.

Yount, C.A., **The Reaction against Ruskin in Art Criticism, Art and Morality**, Chicago, University of Chicago Libraries, 1941.

2) Histoire et théorie de l'architecture et de l'ornement

Barnard, Julian, *The Decorative Tradition*, Londres, Architectural press, 1973.

Bøe, Alf, *From Gothic Revival to Functional Form : a Study in Victorian Theories of Design*, Oslo, Oslo University Press, 1957.

Boucher-Rivalain, Odile, « **La nature du gothique selon Ruskin et la postérité de sa définition** », in Isabelle Enaud-Lechien and Joëlle Prunghaud (éds.), *Postérité de John Ruskin: L'héritage ruskinien dans les textes littéraires et les écrits esthétiques*, Paris, Classiques Garnier, 2011, pp. 111-124.

Boucher-Rivalain, Odile, « **La vision de l'autre de John Ruskin à travers son discours architectural** », Paris, *Vision de l'autre (Cahiers de CICC)*, 1997, pp. 87-97.

Boucher-Rivalain, Odile, “**Ruskin and Architecture: the Impact of His Early travels in Italy**” (1830s-1840s)’, in Luisa Villa and Paul Vita (éds), *The Victorians and Italy: literature, travel, politics and art*, Milan, Polimetrica, 2009, pp. 211-224.

Brooks, Michael, *John Ruskin and Victorian Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1989.

Broug, Eric, *Islamic Geometric Design*, New York, Thames and Hudson, 2013.

Burton, Anthony, « **Ruskin et la politique des arts décoratifs** », in Matthias Waschek (éd.), *Relire Ruskin*, Louvre: Conférences et colloques, Paris, Louvre/École nationale supérieure des beaux-arts, 2003, pp. 55-99.

Chatterjee, Anuradha, *John Ruskin and the Fabric of Architecture*, Londres, Routledge, 2017.

Chatterjee, Anuradha, “**John Ruskin’s “Wall Veil”**: Celebrating the Dressed Body in Architecture”, in *Celebration: Proceedings of the 22nd Annual Conference of the Society of Architectural Historians*, Australia & New Zealand (éd. Andrew Leach and Gill Matthewson), 2005, pp. 73-78.

Chatterjee, Anuradha, “**Tectonic into Textile: John Ruskin and His Obsession with the Architectural Surface**”, *Textile*, Vol.7, Issue 1, 2009, pp. 68–97.

Chatterjee, Anuradha, “**Travelling the Surface: John Ruskin and the Production of the New Theory of the Adorned ‘Wall Veil’**”, in Keith Hanley and Emma Sdegno (éds.), *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Venise, Le Bricole, Libreria Editrice Cafoscarina, Università Ca’ Foscari Venezia, 2010, pp. 167-186.

Chatterjee, Anuradha, ‘**Ruskin and the Female Body: The Feminine as the Theoretical Precondition for Architecture**’, in *Fabrications: The Journal of the Society of Architectural Historians*, Australia and New Zealand, 19, no.1, 2009, pp. 140-161.

Collins, Peter, *Changing Ideals in Modern Architecture*, Londres, Faber, 1967.

Crinson, Mark, *Orientalism & Victorian Architecture*, Londres et New York, Routledge, 1996.

Crook, J. Mordaunt, *The Dilemma of Style : Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*, Londres, John Murray, 1987.

Crook, J. Mordaunt, *The Architect’s Secret, Victorian Critics and the Image of Gravity*, Londres, John Murray, 2003.

Charlesworth, Michael: *The Gothic Revival : Literary Sources and Documents*, The Banks, Mountfield, East Sussex, U.K., Helm Information, 2002.

Clark, Kenneth, *The Gothic Revival, an Essay in the History of Taste*, Londres, John Murray, 1962.

Daniels, Rebecca and Brandwood, Geoff (éds.), *Ruskin and Architecture*, Reading, Spire Books Ltd, in association with the Victorian Society, 2003.

Dougherty, Charles T., “**Ruskin’s Views on Non-Representational Art**”, *College Art Journal*, 15, hiver 1955, pp. 112-118.

Durant, Stuart, *Ornement : un panorama de l’art décoratif de 1830 à nos jours*, Paris, Arthaud, 1987.

Eggleton, Lara, “**Surface deceits: Owen Jones and John Ruskin on the Ornament of the Alhambra**” in Kate Nichols, Rebecca Wade and Gabriel Williams (éds.), *Art versus Industry ? New Perspectives on Visual and Industrial Cultures in Nineteenth-century Britain*, Manchester, Manchester University Press, 2016, Ch.13, pp. 235-254.

Flores, Carol A. Hrvl, *Owen Jones: Design, Ornament, Architecture, and Theory in an Age of Transition*, New York, Rizzoli, 2006.

Fontaney, Pierre, *Le renouveau gothique en Angleterre. Idéologie et architecture*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1989.

Frank, Isabelle (éd.), *The Theory of Decorative Art: An Anthology of European & American Writings, 1750-1940*, New Haven, 2000.

Frank, Isabelle, « **Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl** », dans Isabelle Frank et Freia Hartung (dir.), *Die Rhetorik des Ornaments*, Munich, Fink, 2001, pp. 77-99.

Frankl, Paul, *The Gothic: Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton (N.J.), Princeton university press, 1960.

Garrigan, Kristine Ottesen, *Ruskin on Architecture: His Thought and Influence*, Madison, Wisconsin, Wisconsin University Press, 1973.

Germann, Georg, *The Gothic Revival in Europe and Britain: Sources, Influence and Ideas*, Londres, Lund Humphries Architectural Association, 1972.

Giese, Francine, *The Myth of the Orient : Architecture and Ornament in the Age of Orientalism*, Bern, Peter Lang, 2016.

Gombrich, E.H., *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Oxford, Phaidon Press, 1979.

Hersey, George L., *High Victorian Gothic: A Study in Associationism*, Baltimore and Londres, Johns Hopkins University Press, 1972.

Hewison, Robert, *Ruskin's Artists: Studies in the Victorian Visual Economy*, Aldershot and Brookfield VT: Ashgate, 2000.

Jenner, Ross, “**Lordship and Servitude: Ornament and the Particular in *The Stones of Venice***”, in Keith Hanley and Emma Sdegno (éds.), *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Venise, Le Bricole, Libreria Editrice Cafoscarina, Università Ca' Foscari Venezia, 2010, pp. 251-268.

Jespersen, Kresten, “**Form and Meaning: the Conventionalization of the Leaf Ornament**”, *Perspecta*, no.23, 1986, pp. 144-155.

Kaufman, Edward N., “**The weight and vigour of their masses: mid-victorian country churches and ‘The Lamp of Power’**”, in Hunt, John Dixon and Faith M. Holland (éds.), *The Ruskin Polygon: Essays on the Imagination of John Ruskin*, Manchester, Manchester University Press, 1982, p. 94.

Kite, Stephen, “**The Bricks of Venice: Material and Craft in John Ruskin's Political Economy**”, in Juliet Odgers, Mhairi McVicar and Stephen Kite (éds.), *Economy and Architecture*, Londres, Routledge, 2015, Ch. 20, pp. 237-247.

Kite, Stephen, “**‘Filled with thoughts of flowing leafage and fiery life’: John Ruskin's Venice – Fragility and Flux**”, *Architectural Theory Review*, vol.13, n° 3, 2008, pp. 274-287.

Kite, Stephen, “**Building Texts + Reading Fabrics: Metaphor, Memory, and Material in John Ruskin's Stones of Venice**”, *Library Trends*, Johns Hopkins University Press, vol.61, n° 2, 2012, pp. 418-439.

Kite, Stephen, *Building Ruskin's Italy: Watching Architecture*, Farnham and Burlington VT, Ashgate, 2012.

Kite, Stephen, “**Ruskin and Victorian Gothic**”, in *The Companions to the History of Architecture*, vol. 3, *19th century architecture*, pp. 101-105.

Kroll, Frank-Lothar, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim/New York, 1987.

Labrusse, Rémi, *Face au chaos : pensées de l'ornement à l'âge de l'industrie*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

Lang, S. *The Principles of the Gothic Revival in England*, Londres, Horsey College of art, 1966.

Mallgrave, Harry Francis, *Modern Architectural Theory: a Historical Survey, 1673-1968*, Cambridge, Cambridge university press, 2005.

Mallgrave, Harry Francis, *The Architect's Brain : Neuroscience, Creativity, and Architecture*, Chichester ; Oxford ; Malden (Mass.) : Wiley-Blackwell, 2010.

Moore, R. John, “**John Ruskin’s Architectural Writing: The Moral Critique Reviewed**”, *Exedra, Journal of the School of Architecture & Building*, Deakin University, Geelong, Victoria, Australia, vol.2, n°1, 1990.

Morgan, David « **The Idea of Abstraction in German Theories of Ornament from Kant to Kandinsky** » in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 50/3, été 1992, pp. 231-242.

Morris, Bertram, *Ruskin on the Moral Imagination in Architecture*, *University of Colorado Studies: Series in Language and Literature*, 6, janvier 1957, pp. 39-54.

Nicols, Kate, et Wade, Rebecca, *Art Versus Industry : New Perspectives on Visual and Industrial Cultures in Nineteenth-Century Britain*, Manchester, Manchester university press, 2016.

Ocon Fernandez, Maria, *Ornament und Moderne: Theoriebildung und Ornamentdebatte im deutschen Architekturdiskurs (1850-1930)*, Berlin, 2004.

Oechslin, Werner (éd.), „**John Ruskin: Werk und Wirkung**“, in *Internationales Kolloquium Stiftung* (Bibliothek Werner Oechslin, Einsiedeln, 24 – 27 August 2000), Berlin, Gebr. Mann, 2002, pp. 120-129.

Papapetros, Spyros, *On the Animation of the Inorganic : Art, Architecture, and the Extension of Life*, Chicago (Ill.), Londres : University of Chicago Press, 2012.

Papapetros, Spyros, “**The Tectonics of the Soul: Animists Survivals in 19th Century Architecture and Ornamentation**” in *The Companions to the History of Architecture, vol. 3: 19th Century Architecture*, éd. Martin Bressani et Christina Contandriopoulos, New York, John Wiley and sons, Inc., 2017.

Penny, Nicholas, “**Ruskin’s Ideas on Growth in Architecture and Ornament**”, *British Journal of Aesthetics*, 13, no.3, été 1973, pp. 276-286.

Pevsner, Nikolaus, *Some Architectural Writers of the 19th Century*, Oxford, Clarendon press, 1972.

Pevsner, Nikolaus, *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1969.

Pinotti, Andrea, “**Gothic as Leaf, Gothic as Crystal: John Ruskin and Wilhelm Worringer**”, in Giovanni Cianci and Peter Nicholls (éds.), *Ruskin and Modernism*, Basingstoke et New York, Palgrave, 2001, pp. 165-180.

Porter, Bernard, *The Battle of the Styles: Society, Culture and the Design of a new Foreign Office, 1855-61*, Londres et New York, Continuum, 2011, Ch.6, ‘**The Lamp of Morality**’, pp. 79-93.

Sennett, Richard, *The Craftsman*, Londres, Allen Lane, 2008, Part One, ch. 3. : “**The Romantic Craftsman: John Ruskin Battles the Modern World**”, pp. 106-118.

Spuybroek, Lars, *The Sympathy of Things : Ruskin and the Ecology of Design*, Londres, Bloomsbury Academic, 2016.

Swenarton, Mark, “**Architecture and the Industrial Revolution: Pugin and Ruskin**”, in Iain Borden and David Dunster (éds.), *Architecture and the Sites of History: Interpretations of Buildings and Cities*, New York, Whitney Library of Design, 1996, Ch.15, pp. 200-213.

Unrau, John, “**A Note on Ruskin’s Reading of Pugin**”, *English Studies*, 48, n°4, août 1967, pp. 335-337.

Unrau, John, “**Ethics and Architecture: Some Precursors of Pugin and Ruskin**”, *Notes and Queries, New Series* 21, mai 1974.

Unrau, John, “**Ruskin, the Workman and the Savageness of Gothic**”, in Robert Hewison (éd.), *New Approaches to Ruskin*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981, pp. 33-50.

Unrau, John, *Looking at Architecture with Ruskin*, Londres, Thames and Hudson, 1978.

Schafter, Debra, *The Order of Ornament, The Structure of Style: Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 2003.

Summerson, John, *Victorian Architecture: Four Studies in Evaluation*, New York, Columbia University press, 1968.

Van Eck, Caroline, “**Figuration, Tectonics and Animism in Semper’s der Stil**”, *Journal of Architecture* 14, n°3, 2009, pp. 325-37

Van Eck, Caroline, *Organicism in Nineteenth-Century Architecture: an Inquiry into Its Theoretical and Philosophical Background*, Amsterdam, Architectura & Natura Press, 1994.

Varela Braga, Ariane, **Une théorie universelle au milieu du XIXe siècle : la Grammar of ornament d’Owen Jones**, Roma, Campisano editore, 2017.

Watkin, David, *Morality and Architecture*, Clarendon, Oxford University Press, 1978.

Weingarden, Lauren S., *Louis H. Sullivan and a 19th-Century Poetics of Naturalized Architecture*, Farnham and Burlington, Ashgate, 2009. Chapter 2 ‘**John Ruskin: The Picturesque Discourse and the Language of Architectural Naturalism**’

Wheeler, Michael and Nigel Whiteley (éds.), *The Lamp of Memory: Ruskin, Tradition and Architecture*, Manchester, Manchester University Press, 1992.

Annexe : Une « flore architectonique »

L'alliance entre traitement géométrique et naturalisme de la représentation dans l'ornement médiéval (et gothique en particulier), a fait, contrairement à ce que l'on trouve chez Ruskin, l'objet d'une réflexion parfois très poussée de la part de ses contemporains. Nous pensons bien sûr aux analyses de Viollet-le-Duc dans le *Dictionnaire raisonné*, qui restitue à l'article « Flore », avec une grande érudition, le passage de formes d'ornement conventionnels reçus de l'art grec et byzantin (plutôt caractéristiques de l'art roman) à l'utilisation de sources d'inspiration issues de la flore française dans le gothique du 13^e siècle. A la différence de Ruskin pourtant, sa préférence en ce domaine va aux écoles qui allient à l'étude de la nature une organisation géométrique plus prononcée, comme par exemple à Notre-Dame de Paris, et il n'hésite pas à employer, pour désigner cet art, l'expression stupéfiante de « flore architectonique⁶²⁵ » (voir figure 44, p. 384). Dans le domaine victorien, c'est le poète et critique littéraire Coventry Patmore qui se fera l'antagoniste direct des thèses de Ruskin en plaçant à parts égales la tendance au naturalisme et à la géométrie pour définir en propre l'ornementation végétale gothique⁶²⁶. Pour Patmore...

Ce bon critique [i.e Ruskin] tombe dans l'erreur commune qui consiste à considérer le feuillage gothique comme une simple imitation de la nature... Il essaie de rendre compte de la différence au nom du principe d'abstraction, par lequel le sculpteur

⁶²⁵ Viollet-le-Duc, Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française, du 11^e au 16^e siècle*, Paris, Bance-Morel, 1854-1868, tome 5, pp. 485 et sq., consulté le 04-09-2020 sur https://fr.wikisource.org/wiki/Dictionnaire_raisonn%C3%A9_de_l%E2%80%99architecture_fran%C3%A7aise_du_XIe_au_XVIe_si%C3%A8cle/Flore . Voir aussi les articles « Sculpture », « Animaux », et « Chapiteaux ».

⁶²⁶ Cet échange entre Patmore et Ruskin a été mentionné pour la première fois par Michael Brooks (in Brooks, Michael, *John Ruskin and Victorian Architecture*, Londres, Thames and Hudson, 1989, pp. 94-95).



Figure 44 – Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, « Cresson de Notre-Dame de Paris », gravure sur bois, in *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, article « Flore », figure 15.

ne transfère à la pierre que certains caractères de l'objet naturel. Mais si nous ne nous trompons pas, la beauté des vraies feuilles vient surtout de l'énergie naturelle qui s'y manifeste, et qui se développe en se confinant dans des formes régulières. Le feuillage gothique fait paraître, pour ainsi dire, une intensification de ce genre de beauté... par un gonflement particulier et une poussée, presque difformes, mais qui en sont une caractéristique constante... Dans cet exemple [un écoinçon de l'église de Saint-Alban], nous découvrons ainsi sept formes géométriques et non-naturelles distinctes, en plus de la forme de l'écoinçon elle-même. Et au milieu de toute cette géométrie, la végétation se meut avec grâce et liberté... Le principe vivifiant de l'ornement gothique est donc l'union gracieuse d'une énergie spontanée et d'une loi qui la contraint⁶²⁷.

Dans ce texte, Patmore essaie de penser à la fois la continuité entre la beauté de la sculpture ornementale, qui manifeste, comme la plante réelle, une « énergie » aboutissant à la création d'une forme ordonnée, et ce qui les distingue, les plantes de l'architecture gothique étant par ailleurs soumises à des contraintes formelles géométriques qui leur sont extérieures, imposées à la fois par l'emplacement qu'elles occupent sur le bâtiment (ici, un écoinçon, en forme donc de triangle) et par l'invention des sculpteurs, qui se plaisent à y introduire des configurations particulières. Cet aspect fondamental de la sculpture d'ornement gothique (et, serions-nous tentés de dire, de tout ornement architectural) échappe à Ruskin, qui le rabat, comme le fait remarquer Patmore, sur le problème de l'abstraction entendu au sens de l'inachèvement de la représentation. Si l'on en croit Michael Brooks, c'est la lecture de cet article qui conduisit Ruskin à modifier légèrement ses vues et à inclure la question de la géométrisation de la

⁶²⁷ Patmore, Coventry, "The Aesthetics of Gothic Architecture", in *The British Quarterly Review*, n°10, 08-49, pp. 46 et sq. : "This fine critic falls into the universal error of regarding Gothic leafage as nothing more than an imitation of nature... He endeavours to account for this difference by attributing it to the principle of abstraction, whereby the sculptor transfers only certain features of the natural object to the stone, leaving other features unexpressed. If we are not mistaken, a chief element of the beauty of real leaves is their exhibition of a natural energy that develops and confines itself in regular forms. Now Gothic foliage displays, so to speak, an intensification of this kind of beauty. ... exhibiting that peculiar bulge or swelling, expressive of compression from without, which approximates to deformity, but which is an invariable characteristic of good Gothic leafage. Upon further examination, we discover in the example before us seven distinct and non-natural geometrical forms, besides the total form of the spandrel itself. And amidst all this geometry, the vegetation moves with much grace and freedom... The vivifying principle [of gothic ornament is] THE GRACEFUL UNION OF A SPONTANEOUS ENERGY AND A RESTRAINING LAW. "

nature à la fin de « Treatment of Ornament⁶²⁸ ». Dans ce passage, Ruskin se livre à une réécriture des thèses de Patmore en leur donnant une connotation morale, la « loi » qui contraint la plante devant être « gravée dans son cœur » et déterminer l'intégralité de son mouvement⁶²⁹. Il ne semble donc pas qu'il ait considéré cette forme de géométrisation comme un défaut, sans doute parce qu'elle ne supprime ou n'affaiblit pas l'expression des figures (ici, le mouvement de croissance du végétal et l'action ou le visage des animaux sculptés qui jouent dans le feuillage, tous personnifiés dans la description littéraire), qui apparaît peut-être d'autant plus intense que leur liberté se trouve soumise à des contraintes. Même dans ce passage pourtant, Ruskin insiste sur la beauté particulière de la transgression de la loi, qui lui paraît au moins autant caractéristique de l'ornementation gothique que la contrainte, et qui en fait surgir l'intensité plutôt qu'elle ne la remet en question⁶³⁰.

Cette fin de « Treatment of Ornament » apparaît comme un apax dans l'œuvre de Ruskin, et sa réflexion s'est plutôt portée sur le degré de réalisme de la représentation, ce caractère géométrique de la disposition de l'ornement (plutôt que de la figure elle-même) lui ayant visiblement paru secondaire. Il apparaît ainsi que ce qui le gêne le plus dans la « conventionnalisation » du vivant, ce n'est pas le fait que celui-ci se trouve disposé dans des figures géométriques mais bien plutôt, comme l'exemple de l'ange ou des feuilles byzantines de la planche 20 le montre, lorsque ce caractère géométrique est donné à la figure elle-même, celle-ci ne manifestant alors plus d'expression faciale ni ne donnant le sentiment d'une croissance. Comme le fait remarquer Patmore, le fait de contraindre des plantes ou des personnages à se contorsionner à l'intérieur de figures géométriques aboutit paradoxalement à ce que la force qui les anime se manifeste avec encore plus d'intensité, ce gain de force apparente pouvant ainsi être considéré comme un gain d'expression. La soumission à une loi qui prend la forme d'une figure géométrique, défendue dans « Treatment of Ornament » ne contredit donc pas l'exigence d'expressivité de la figure que défend Ruskin tout au long de ses écrits sur l'ornement architectural ; plutôt qu'une géométrisation du vivant, la description de Ruskin fait alors plutôt paraître la manière dont la géométrie se

⁶²⁸ Cf. Brooks, *op. cit.*, p. 94.

⁶²⁹ SV 1, pp. 304-306.

⁶³⁰ SV 1, p. 306.

trouve elle-même « vitalisée » dans la genèse de l'ornement architectural. Ces figures finissent ainsi par faire partie de la « sève » de la plante, et se trouvent alors intégrés à son processus de croissance (comme une loi intérieure) plus qu'ils ne la délimitent (comme un cadre extérieur⁶³¹). Nous sommes ici très proches (mais c'est bien le seul moment) de ce que décrit Louis Sullivan dans son *System of Architectural Ornament*, où ce sont des figures géométriques qui se trouvent peu à peu intégrées, par le dessin ornemental, à un processus de croissance organique où se manifeste « l'éveil » d'une conscience dans des formes inanimées⁶³². En dehors de ce passage influencé par les remarques de Patmore, l'intensification vitale produite par la contrainte de la géométrie est passée plutôt inaperçue de Ruskin, ou a été en tout cas sans incidence sur sa réflexion.

Cette aspect de la critique d'architecture de Ruskin est particulièrement manifeste dans le rinceau de Saint-Zénon qu'il commente au cinquième volume de *Modern Painters* (voir figure 45 p. 388). Nous sommes ici très près du rinceau de Notre-Dame que donnait Viollet-le-Duc comme exemple de l'alliance des qualités de composition et de la recherche du naturalisme dans la sculpture gothique. Le caractère juste esquissé du dessin fait ressortir avec plus d'intensité encore que chez l'architecte français la force vitale de la « flore architectonique », une force qui se confond ici avec celle du geste créateur de l'artiste. Mais dans l'analyse qu'il en fait, Ruskin insiste seulement sur l'aspect naturaliste de cet art, à savoir la conformité entre le rendu de la jonction des différents éléments d'une branche dans le gothique (où se manifeste un léger gonflement), qui lui paraît « pleine de vie et de jaillissement [spring] ». Cette illustration lui sert ainsi à faire apparaître, par contraste, l'ignorance des formes de la végétation qui se manifeste d'après lui chez Salvator Rosa ou Claude Lorrain⁶³³. Mais il s'agit là d'un artifice. Dans l'ornement roman ou byzantin, la distance entre la plante réelle et son traitement ornemental est clairement affirmée ; mais dans le gothique, et en particulier dans la phase « naturaliste » repérée par Viollet-le-Duc (un peu plus tardive que le rinceau qu'il donne en exemple), tout concourt à faire oublier la

⁶³¹ *Idem*, p. 306 : "It [the plant] must suck in isoscelesism with its sap. Thorn and blossom, leaf and spray, must grow with an awful sense of triangular necessity upon them, for the guidance of which they are to be thankful, and to grow all the stronger and more gloriously."

⁶³² Sullivan, Louis, *A system of Architectural Ornament*, New York, Eakins Press, 1967, planche 4, "The Awakening of the Pentagon."

⁶³³ MP 5, p. 68.

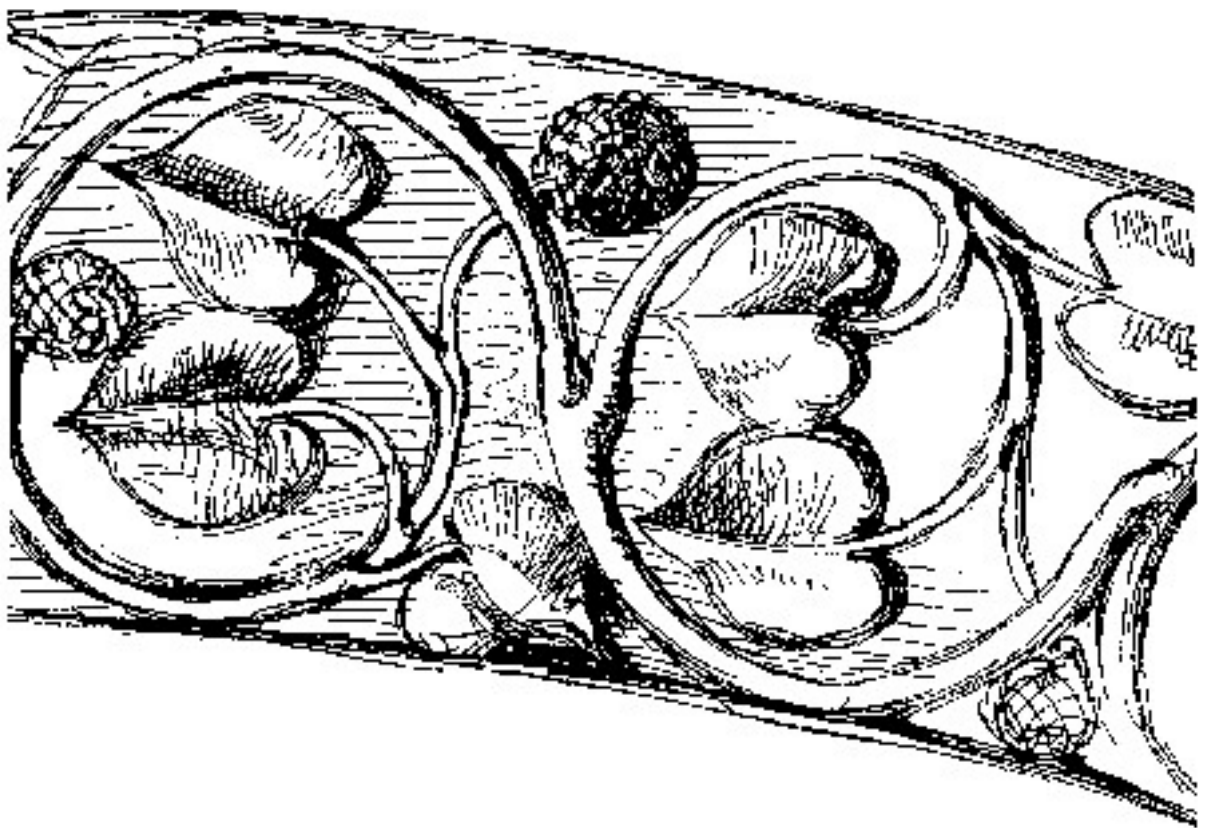


Fig. 42

Figure 45 – John Ruskin, « Sculpture sur une arche de Saint-Zénon, à Vérone, illustrant la jonction du branchage au niveau de la bifurcation des pousses », gravure sur bois, in *Modern Painters*, vol. 5, figure 42, p. 66.

distance entre les plantes réelles, qui ont effectivement servi d'inspiration à l'artiste, et leur usage décoratif, où se manifeste une impression de croissance tout à fait différente du processus naturel, et masquant sa soumission à une géométrie pourtant bien présente. Le traitement naturaliste de la plante fait ainsi apparaître comme un phénomène de croissance ce qui ne serait sans cela qu'une fantaisie de mouvement linéaire, produite par l'imagination de l'artiste, et qui n'existe pas dans la nature⁶³⁴. La plante devient ainsi une sorte de « déguisement » pour la ligne, et son naturalisme, une splendide entreprise de mystification, menée au nom du seul plaisir de l'artiste et de celui qui contemple la virtuosité de son œuvre.

⁶³⁴ Voir à ce sujet la remarque que nous avons faite plus haut sur la tendance inverse de Kant, qui néglige cet élément de figuration et prend le rinceau comme un modèle de beauté libre. Cf. *supra*, pp. 153-154.

TABLE DES FIGURES

Figure 1 – Décoration du voile du mur	26
Figure 2 – Détail de la cathédrale de Saint-Lô	127
Figure 3 – Étude de pin parasol	134
Figure 4 – Le porche de Saint-Honoré	150
Figure 5 – La chaire de Sant’Ambrogio	150
Figure 6 – Motif de papier peint et motif de carrelage	159
Figure 7 – Planche 8 de <i>Floriated Ornament</i>	164
Figure 8 – Diagramme n°1 et n°2	172
Figure 9 – Courbes de l’ornement mauresque	172
Figure 10 – Motifs indiens	172
Figure 11 – Ornement mauresque n° 3	176
Figure 12 – Le tremble, soumis à idéalisation	198
Figure 13 et Figure 14 – Contrastes, séries et symétrie	204
Figure 15 – Spirale grecque de la mer	207
Figure 16 – Gothique perpendiculaire	210
Figure 17 – Pinnacle	210
Figure 18 – Fenêtre de la Ca’ Foscari	212
Figure 19 – Ornement arabe	212
Figure 20 – L’idéal d’un ange selon les principes aristotéliens	219
Figure 21 – La tentation d’Ève	219
Figure 22 – Art de la Grèce	224
Figure 23 – Grottesque noble et ignoble	231
Figure 24 – Lignes abstraites	243
Figure 25 – Page titre de la <i>Grammar of Ornament</i>	247

Figure 26 – Tempérance et intempérance de la courbure	251
Figure 27 – Les quatre ordres-fleurs vénitiens	255
Figure 28 – Feuillage des chapiteaux vénitiens	267
Figure 29 – Feuille d’artichaut	274
Figure 30 – La couronne de la dryade	274
Figure 31 – Monument chorégique de Lysicrates	282
Figure 32 – Décoration de la corniche	284
Figure 33 – Sculptures de la cathédrale de Chartres	284
Figure 34 – Les premiers éléments de la sculpture	288
Figure 35 – Maçonnerie du Duomo de Vérone	289
Figure 36 – Le griffon de Vérone	291
Figure 37 – La lionne de Sienne	291
Figure 38 – Bas-relief grec	295
Figure 39 – Porche de Saint-Zénon	301
Figure 40 – Chapiteau du palais des Doges	312
Figure 41 – Arche de l’église San Michele de Lucques	312
Figure 42 – Mur sud de la basilique Saint-Marc	323
Figure 43 – La vigne, libre, et appliquée	324
Figure 44 – Cresson de Notre-Dame de Paris	384
Figure 45 – Rinceau de Saint-Zénon	388